



**”Viens, prends place, nous partons pour l’espace...” :
enjeux et politiques de diffusion des savoirs historiques,
scientifiques et spatiaux auprès des jeunes publics à la
television : le cas des dessins animés produits et diffusés
en France entre 1975 et 1997**

Marcelo Abilio Públio

► **To cite this version:**

Marcelo Abilio Públio. ”Viens, prends place, nous partons pour l’espace...” : enjeux et politiques de diffusion des savoirs historiques, scientifiques et spatiaux auprès des jeunes publics à la television : le cas des dessins animés produits et diffusés en France entre 1975 et 1997. Art et histoire de l’art. Université de Picardie Jules Verne, 2021. Français. NNT : 2021AMIE0016 . tel-03775413

HAL Id: tel-03775413

<https://theses.hal.science/tel-03775413>

Submitted on 12 Sep 2022

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.



Thèse de Doctorat

Mention Cinéma

présentée à l'École Doctorale en Sciences Humaines et sociales (ED 586)
Centre de Recherches en Arts et Esthétique EA 4291
de l'Université de Picardie Jules Verne

par

Marcelo ABILIO PÚBLIO

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Picardie Jules Verne

**« Viens, prends place, nous partons pour l'espace... »
Enjeux et politiques de diffusion des savoirs historiques, scientifiques
et spatiaux auprès des jeunes publics à la télévision.
Le cas des dessins animés produits et diffusés en France entre 1975 et 1997.**

"Come, take a seat, we are leaving for space..." Issues and policies for the dissemination of historical, scientific and spatial knowledge to young audiences on television. The case of animated cartoons produced and broadcast in France between 1975 and 1997.

Soutenue le 24 novembre 2021 après avis des rapporteurs, devant le jury d'examen :

Mme Isabelle VEYRAT-MASSON, Directrice de recherches au CNRS (présidente)
M. Guillaume SOULEZ, Professeur à l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle (rapporteur)
M. Hervé JOUBERT-LAURENCIN, Professeur à l'Université Paris X - Nanterre (rapporteur)
Mme Isabelle SOURBÈS-VERGER, Directrice de recherches au CNRS (examinatrice)
M. Ismaïl FERHAT, Professeur à l'Université Paris X - Nanterre (examineur)
Mme Marjolaine BOUTET, Maîtresse de conférences HDR à l'UPJV - Université de Picardie Jules Verne (examinatrice)
M. Sébastien DENIS, Professeur à l'Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne (directeur de thèse)

« Viens, prends place, nous partons pour l'espace... »

Enjeux et politiques de diffusion des savoirs historiques, scientifiques et spatiaux auprès des jeunes publics à la télévision. Le cas des dessins animés produits et diffusés en France entre 1975 et 1997

Résumé

Cette thèse propose une analyse de la production et de la diffusion des séries de dessins animés en France entre 1975 et 1997 à travers le prisme des représentations de l'histoire, des sciences et de la conquête spatiale. Les bornes chronologiques de notre étude partent de l'éclatement de l'ORTF jusqu'à l'année de la consolidation de l'utilisation de l'ordinateur comme outil de production effectif dans l'animation. Pour l'analyse des séries, nous mettons en parallèle les contextes sociaux, politiques, économiques et technoscientifiques de l'époque. Les enjeux et les politiques sont multiples. D'abord, le contexte de guerre froide et de conquête spatiale mène à une politique mondiale de valorisation des sciences et des techniques. Puis, en France, les changements politiques issus de l'arrivée de la gauche au pouvoir conduisent à des changements à la fois techniques et économiques qui influencent l'évolution de la télévision française. La culture française de la mise en valeur des connaissances à la télévision à travers les missions d'informer, d'éduquer et de distraire est centrale dans ce contexte. Finalement, les partenariats avec les Japonais (diffusion de séries japonaises sur les chaînes françaises et les contrats de coproduction et de sous-traitance) influencent l'esthétique et les récits des productions françaises. Pour une question de coûts de production, l'esthétique du dessin animé sur celluloïd s'impose. Tout cela influence la façon dont les séries d'animation télévisées françaises sont réalisées et la façon dont elles mettent en scène le mythe scientifique. La télévision étant un des vecteurs de diffusion grand public, les récits d'anticipation sont des moyens privilégiés pour présenter un futur souhaité par les « technosciences ». De surcroît, quand ils sont alliés à la technique du dessin animé, ils attirent davantage l'attention du jeune public. Dans le cadre de cette recherche, nous nous concentrons en particulier sur les séries réalisées par la maison de production Procidis – *Il était une fois... l'Homme* (1978), *Il était une fois... l'Espace* (1981), *Il était une fois... la Vie* (1986), *Il était une fois... les Amériques* (1991), *Il était une fois... les Découvreurs* (1994) et *Il était une fois... les Explorateurs* (1996)–; et celles réalisées par la maison de production DIC – *Ulysse 31* (1981) et *Les Mystérieuses cités d'or* (1982). Le discours technophile de ces séries a un objectif promotionnel qui tend à préparer les esprits des enfants et adolescents à un nouveau rapport aux sciences et techniques, et potentiellement aux nouveaux marchés qui leur sont liés.

Mots-clés : Séries de dessins animés ; télévision ; technosciences ; diffusion des savoirs scientifiques ; mythe scientifique ; conquête spatiale

"Come, take a seat, we are leaving for space..." Issues and policies for the dissemination of historical, scientific and spatial knowledge to young audiences on television. The case of animated cartoons produced and broadcast in France between 1975 and 1997.

Abstract

The issue of this PhD is the analysis of representations of history, science and space in cartoon series produced in France between 1975 and 1997. The chronological limits of our study are the break-up of the ORTF and the year of the consolidation of the use of the computer as an effective production tool for animation in France. For the analysis of the series, we put in parallel social, political, economic and technoscientific contexts of the time. The issues and policies arising from this context are very diverse. First, the Cold War and the conquest of space led to a global promotion policy of sciences and technologies. Then, in France, the political changes resulting from the election of François Mitterrand led to technical and economic changes which influenced the evolution of French television. The French culture of promoting knowledge on television through the missions of informing, educating and entertaining is very important. Finally, partnerships with the Japanese (broadcasting of Japanese series on French channels and co-production and subcontracting contracts) have a great influence on the aesthetics and narratives of French productions. To lay down the production costs, celluloid animation has been used, with a specific aesthetics. All of these issues influence the way French television animated series are made and the way they portray scientific myths. We are therefore trying to understand the influences of social, political, economic and technological contexts on the stories and aesthetics in the series "made in France". Furthermore, TV is one of the vectors of science's broadcasting to the general public, and Sci-Fi stories are a privileged way of presenting this "technoscientific" future. In addition, these stories, mixed with the cartoon techniques, attract more attention from young audiences. As part of this research, we focus in particular on the series produced by the Procidis studios - *Il était une fois... l'Homme* (1978), *Il était une fois... l'Espace* (1981), *Il était une fois... la Vie* (1986), *Il était une fois... les Amériques* (1991), *Il était une fois... les Découvreurs* (1994) et *Il était une fois... les Explorateurs* (1996) -; and those produced by the DIC studios - *Ulysse 31* (1981) and *Les Mystérieuses cités d'or* (1982). Their tech-savvy speeches apparently have a promotional objective that tends to prepare minds for new markets.

Keywords

Animation cartoon series ; TV broadcasting ; sciences and technologies ; space research ; scientific knowledge broadcasting ; scientific myths

À ma mère Cléia
qui m'a appris la persévérance

À mon père Valter
qui m'a appris la dignité

À ma femme Ana Paula
qui n'a pas eu peur de l'inconnu et a tout quitté
pour vivre avec moi dans un pays jusqu'alors méconnu

Remerciements

À l'issue de cette thèse, je tiens particulièrement à remercier tous ceux qui m'ont épaulé et soutenu durant les six années qui se sont écoulées depuis le début de mes recherches et qui, de près ou de loin, ont toujours su m'écouter et me conseiller.

Tout d'abord, je remercie l'Université technologique fédérale du Parana (UTFPR) de m'avoir permis de me lancer dans cette aventure d'habiter et de mener des recherches dans un pays étranger. Bien que je fusse plus ou moins familiarisé avec la langue française, habiter sur place s'est avéré une expérience très enrichissante. Je remercie également l'université de Picardie Jules Verne pour l'accueil au sein du Centre de Recherches en Arts et Esthétique de l'École Doctorale de Sciences humaines et sociales. Je remercie tous les membres du CRÆ pour l'accueil.

Mes remerciements s'adressent particulièrement à Sébastien Denis, professeur à l'Université de Picardie Jules Verne (désormais professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), mon directeur de recherche. Il a relevé le pari d'accueillir et diriger un chercheur étranger dans ce long parcours de préparation d'une thèse. Un grand merci également aux membres du jury qui ont accepté de lire cette thèse, de me suggérer des améliorations ou de pointer des défauts : Marjolaine Boutet, Ismaïl Ferhat, Hervé Joubert-Laurencin, Guillaume Soulez, Isabelle Sourbès-Verger et Isabelle Veyrat-Masson.

Un remerciement spécial s'adresse à ma famille, à mon père, à ma mère et à mes frères qui, même de loin, m'ont accompagné dans ce parcours. De même, à mon beau-père (qui nous a quittés en cours de route), à ma belle-mère et à mes beaux-frères et belles-sœurs. Ils m'ont offert de beaux moments de détente qui m'ont permis de reprendre mon souffle et d'oxygéner mon esprit avant de me replonger à corps perdu dans mes recherches.

Je tiens particulièrement à remercier mon professeur de français à Amiens, Raphaël Villatte, qui s'est avéré un véritable frère, une âme sœur de l'autre côté de l'Atlantique. Je partage avec lui ma passion pour la connaissance scientifique, les sciences humaines et l'esprit critique. Je le remercie de m'avoir encouragé à revenir à la photographie argentique. Il m'a également aidé à déployer ma façon de communiquer à l'oral et à l'écrit. Un remerciement spécial à Danielle, amie et voisine, qui a consacré du temps à relire mes textes, m'aidant dans la clarté et la fluidité de mes textes en Français. Je remercie également ma professeure de français de l'association AVF d'Amiens, Francine et à son mari Patrick : grâce à eux, et au groupe d'amis qui s'appelle désormais les « Chouchous de M. Villatte » (Daniela, Dolores, Elisabetta, Evelyn, Fiorella, César, Garima, Joao, Julien, Milena, Mohamad, Marta et Paloma), l'adaptation de ma

famille est devenue beaucoup plus souple. Je tiens également à remercier le Café des Langues d'Amiens pour l'accueil des étrangers, notamment Clémentine et Claire. Je remercie mon professeur de français au Brésil, Olivier Zamfiresco, qui a relu avec moi toutes les pages du manuscrit et m'a aidé à organiser mes idées, à corriger mes fautes de français et à enlever les coquilles du texte.

Je remercie Waide Somme et l'ESAD Amiens, où j'intervenais comme enseignant : merci à Philippe Baby, Cécile Welker, Mike Tarratte, Guillaume Darras et Myriam Terchani.

Je remercie particulièrement Ismail Ferhat, qui a lu la première version de la première partie de ma thèse et qui m'a donné de bonnes idées pour développer mon texte, ainsi que Marjolaine Boutet, qui m'a aidé à comprendre plusieurs questions sur l'enseignement de l'histoire en France et ses rapports avec les séries télévisées. Je remercie aussi mon copain de jogging et professeur d'histoire Thierry qui a lu la première partie du manuscrit et m'a donné de très bons conseils.

Un remerciement spécial s'adresse à mes amis thésards du CRÆ qui m'ont été les plus proches pendant ces années de recherche solitaire : à Clémence et à Oriane qui m'ont donné de très bonnes astuces pour les développements des textes, à Demian Garcia, à Christopher et également à Jaime, Ilaf, Emmanuelle, Macha, Philippe et Helena.

Je remercie également les amis de course au CHU et à Camon pour les moments de détente, qui réchauffent le cœur, et aussi pour les entraînements qui font du bien au corps, car sans un corps sain il n'est pas possible d'écrire une thèse. Je ne serais pas capable d'écrire leurs noms par crainte d'en oublier quelques-un.e.s, toutefois, je voudrais remercier particulièrement Teddy et Fred de m'avoir épaulé pour relever le défi de finir le Marathon de Paris 2019. Ils m'ont accompagné et m'encouragé durant les 42,345 km.

Je souhaite de plus remercier tous les chercheurs, collectionneurs, conservateurs et acteurs de la production des séries de dessins animés qui ont permis d'étayer ma réflexion, tout autant par leurs témoignages que par les documents qu'ils ont pu mettre à ma disposition : Hélène Fatou, qui m'a permis d'avoir accès en partie à son incroyable connaissance de l'époque des premières années de FR3-Jeunesse et qui m'a présenté la maison de production Procidis et sa directrice Hélène Barillé ; Christophe Lambert qui a partagé avec moi ses collections d'entretiens auprès d'acteurs comme René Borg, Frank Barillé, Gilbert Barillé, Bruno Bianchi, Jean Barbaud, Roger Carel... Je remercie également Sébastien Ronceray de Braquage pour m'avoir présenté mon directeur de recherche.

Je remercie aussi NEF animation (l'association en France qui m'a fait découvrir la recherche en animation), les organisateurs des colloques et les chercheurs : Anne Le Normand, Anne-Laure George Molland, Bastien Cheval, Bérénice Bonhomme, Cécile Noesser, Dick

Tomasovic, Georges Sifianos, Guillaume Soulez, Hervé Joubert-Laurencin, Jean-Baptiste Massuet, Marie Pruvost-Delaspre, Nicolas Thys, Pascal Vimenet, Patrick Barrès, Sébastien Roffat, Stéphanie Cadoret, Xavier Kawa-Topor et tant d'autres...

Finalement, c'est avec beaucoup d'émotion que je remercie ceux qui me soutiennent et croient en moi depuis toujours et à qui je dédie tout naturellement ce travail: Ana Paula qui a tout quitté pour m'accompagner dans cette folle aventure, Mariana qui m'a appris la valeur des amitiés grâce auxquelles j'ai pu comprendre davantage la culture française, et enfin Gabriel qui connaît par cœur toutes les séries qui se trouvent dans l'index de cette thèse et d'autres encore.

TABLE DES MATIÈRES

Table des matières

Remerciements	7
Table des matières.....	11
Liste des figures	15
INTRODUCTION.....	19
AVANT 1975... PROLÉGOMÈNES	63
0.1 - L'engouement pour l'apprentissage par le biais de la télévision	65
0.2 - La mise en images de l'histoire occidentale par les adaptations de son patrimoine littéraire : des <i>Théâtres de la Jeunesse</i> aux séries d'animation japonaises.....	73
0.3 - Les premières expériences de diffusion des savoirs scientifiques et techniques à la télévision française	77
0.4 - Le Service de la Recherche de la RTF/ORTF et la représentation des sciences et techniques dans les films d'animation	81
0.5 - Panorama des propositions de films d'animation et de séries de dessins animés dans les années 1960 et 1970	90
PREMIÈRE PARTIE - LES POLITIQUES DE DIFFUSION DE L'HISTOIRE, DE L'HISTOIRE DES SCIENCES ET TECHNIQUES, ET DES RECHERCHES SUR L'ESPACE	99
Chapitre 1 - La fabrication des mythes : les héros nationaux et leurs grandes aventures dans l'Histoire	108
1.1 - Mythe, mythologie et mythification.....	110
1.2 - Par qui la transmission des mythes historiques s'opère-t-elle ? Les conflits entre l'enseignement scolaire et la télévision.	116
1.3 - La mise en scène télévisée du roman national suite à la fin de l'ORTF : le cas de <i>l'Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »</i>	119
1.4 - Le petit écran, relais du mythe national scolaire	129
1.5 - La mise en scène progressive des sciences et des évolutions technologiques dans la programmation des SNP	134
Chapitre 2 - Le mythe scientifique : la mise en scène des sciences et technologies et l'archétype du chercheur solitaire dans son laboratoire	139
2.1 - La diffusion des savoirs scientifiques en France dans le contexte de la guerre froide	141
2.2 - L'expansion en France des politiques de diffusion de la culture scientifique, technique et industrielle (CSTI)	146
2.3 - La représentation de la vie de Marie Curie, une scientifique qui a contribué au rayonnement culturel de la France à l'étranger	148
2.4 - La diffusion des sciences et des techniques à la télévision française après l'éclatement de l'ORTF	153
2.5 - La diffusion « sponsorisée » des technosciences par le biais des séries de dessins animés françaises.....	164

2.6 - La qualité et l'inventivité française reconnue dans le monde : l'impact des bandes dessinées de science-fiction sur les dessins animés	170
2.7 - Les « technologies nouvelles » de fabrication des images animées : un nouvel espoir pour la « technologie de l'éducation »	174
Chapitre 3 - Le mythe spatial : la politique spatiale européenne et française au centre des tensions de la guerre froide	180
3.1 - La prédominance de la politique spatiale française en Europe	184
3.2 - Le projet du lanceur européen Ariane et l'essor des projets spatiaux français	191
3.3 - Le CNES et l'insertion des sciences spatiales dans les efforts de recherche nationaux	201
3.4 - L'éveil à la découverte spatiale chez les jeunes Français	208
3.5 - <i>Benchmarking</i> des politiques spatiales mondiales : les choix techniques des puissances mondiales dans la « course à l'espace »	212
DEUXIÈME PARTIE - LES UNITÉS RESPONSABLES DES ÉMISSIONS POUR LA JEUNESSE ET LA DIFFUSION DES SAVOIRS HISTORIQUES, SCIENTIFIQUES ET TECHNIQUES	223
Chapitre 4 - La jeunesse au regard des pouvoirs publics	227
4.1 - Les premières enquêtes sur l'attitude des jeunes devant la télévision	229
4.2 - L'enquête <i>Télérama</i> « Les enfants et la télé »	238
4.3 - La Commission « Information des jeunes par les moyens audiovisuels » du Haut-Comité de la Jeunesse des Sports et des Loisirs	242
4.4 - L'information des jeunes par les moyens audiovisuels et les adaptations dans les cahiers des charges des Sociétés Nationales de Programmes	247
4.5 - La place de la télévision dans les loisirs de la jeunesse française	251
Chapitre 5 - Les émissions des Sociétés Nationales de Programme destinées aux jeunes publics	256
5.1 - L'évolution des cahiers des charges concernant les émissions destinées à la jeunesse au sein des Sociétés Nationales de Programmes	263
5.2 - L'unité d'émissions consacrées à la jeunesse sur TF1	268
5.3 - L'unité d'émissions consacrées à la jeunesse d'Antenne 2	274
5.4 - « FR3-Jeunesse » : FR3 s'autoproclame « télévision jeune »	278
5.5 - Les documentaires, émissions culturelles et dossiers historiques et scientifiques sur FR3	287
5.6 - Les nouvelles chaînes du paysage audiovisuel français vouées au jeune public	296
5.7 - « FR3-Jeunesse » et son engagement en faveur du dessin animé français	305
Chapitre 6 - Aides sélectives : mesures en faveur du dessin animé en France	308
6.1 - Les producteurs de dessins animés français étouffés par les productions nord-américaines et japonaises jusqu'en 1982	311
6.2 - Augmentation progressive de la demande pour les financements de dessins animés destinés à la télévision entre 1980 et 1990	325
6.3 - La télévision et les séries de dessins animés : les atouts de l'animation française pour le plan de relance	337
6.4 - Les 18 (ou 20) propositions pour une industrie culturelle du dessin animé, du cinéma d'animation et des nouvelles images	342
6.5 - De 1982 à 1986 : le dessin animé français peine encore à prendre son essor	349

6.6 - Panorama des séries d'animation diffusées en France entre 1975 et 1997	354

TROISIÈME PARTIE - ANALYSE DES SÉRIES DE DESSINS ANIMÉS D'ORIGINE FRANÇAISE DIFFUSÉES ENTRE 1975 ET 1997 373

Chapitre 7 - La diffusion des savoirs historiques dans les séries de dessins animés françaises 385

7.1 - L'histoire de France et l'histoire des sciences et des techniques mises en valeur par la série <i>Il était une fois ... l'Homme</i>	394
7.2 - Les caractéristiques esthétiques des personnages	400
7.3 - Les polémiques autour de la théorie de l'évolutionnisme et de la représentation de Mahomet	412
7.4 - Les particularités esthétiques de la série <i>IEUF ... l'Homme</i>	420
7.5 - Les péripéties des personnages et l'histoire des sciences et techniques comme fils conducteurs des intrigues d' <i>Il était une fois ... l'Homme</i>	430
7.6 - Les séries d'animation françaises s'ouvrent à l'étranger pour représenter les histoires d'autres civilisations	439

Chapitre 8 - La mise en scène des sciences et technologies dans les séries de dessins animés françaises 450

8.1 - Les séries d'animation d'origine française qui mettent en scène les sciences, leur histoire et leur mode d'emploi	457
8.2 - La SF et la représentation des savants, des découvreurs et de leurs inventions dans les génériques de la saga <i>Il était une fois ...</i>	472
8.3 - Découvreurs et savants fous : des ressources pour attirer l'attention du public	477
8.4 - Les sciences et techniques au service des pouvoirs politiques	482
8.5 - Les séries d'animation d'origine française qui abordent la santé et le corps humain .	487

Chapitre 9 - La mise en scène de la conquête spatiale dans les séries de dessins animés françaises diffusées entre 1976 et 1997 502

9.1 - <i>Ulysse 31</i> , la première grande série d'animation française qui aborde les thématiques spatiales	507
9.2 - <i>L'Odyssée</i> d'Homère adaptée au contexte d'exploration spatiale et ses rapports avec l'actualité des années 1980	514
9.3 - Les différences esthétiques entre <i>Ulysse 31</i> et <i>Il était une fois ... l'Espace</i>	523
9.4 - <i>Il était une fois...</i> les efforts de la France pour retrouver sa place parmi les puissances spatiales mondiales	525
9.5 - <i>Il était une fois...</i> Quand les récits fantaisistes et mythiques rencontrent les sciences et techniques.....	529
9.6 - L'intelligence artificielle et les robots dans <i>Il était une fois ... l'Espace</i>	535
9.7 - Rigueur scientifique versus fiction dans la mise en scène des technologies pour l'avenir dans l'espace	541
9.8 - Femmes, savants fous, religions et croyances dans le futur	549
9.9 - <i>La Revanche des Humanoïdes</i> , un long-métrage qui oppose les humains et l'intelligence artificielle du « Grand Ordinateur »	558

CONCLUSION 561

14

Liste des figures

PROLÉGOMÈNES

Figure 0.1 – Génériques des émissions <i>Sciences d'aujourd'hui</i> , <i>Jeux de physique</i> et <i>Un Certain regard</i>	79
Figure 0.2 – Images de la série <i>Le Tour de la France par deux enfants</i> (Claude Santelli, 1957-1959) qui montrent en toile de fond les sciences et les technologies	81
Figure 0.3 – À gauche et au centre, captures d'écran du film <i>Danse</i> de Piotr Kamler, 1961. À droite, capture d'écran du film <i>L'Électrolyseur à électrodes unipolaires verticales</i> , de Dallet, J., direction scientifique de Robin, J. MCF INSA de Lyon, documentaire, 20 min, SFRS - Service du Film de Recherche Scientifique, France, 1966	88

CHAPITRE 3

Figure 3.1 – « Barème de contributions » (1985) du programme préparatoire et estimation des investissements pour la phase de développement d' <i>Ariane 5</i> partagée entre les pays collaborateurs	195
Figure 3.2 – « Barème de contributions » (1985) du programme préparatoire et estimation des investissements pour la phase de développement du programme <i>Hermès</i> repartis entre les pays membres de l'ESA	197
Figure 3.3 – « Barème de contributions » (1985) du programme préparatoire et estimation des investissements pour la phase de développement de la station orbitale <i>Columbus</i> repartis entre les pays membres de l'ESA	199
Figure 3.4 – Estimations présentées (en MF de 1988) par le programme du CNES concernant les projets : <i>Ariane 5</i> , <i>Hermès</i> et <i>Columbus</i>	200
Figure 3.5 – Budget scientifique du CNES entre 1983 et 1995 en MF 1987	203
Figure 3.6 – Effort scientifique spatial (Propositions CNES – octobre 1986, hors dépenses de personnel). Ces dépenses concernent uniquement celles investies dans les programmes de recherche des sciences de la vie et celles de nouveaux matériaux synthétiques	207

CHAPITRE 6

Figure 6.1 – Quantité de minutes d'animation d'origine française réalisées pour la télévision entre 1974 et 1997	355
Figure 6.2 – Séries d'animation inédites « made in France » réalisées majoritairement ou exclusivement grâce à la technique du dessin animé sur celluloïd pour la télévision entre 1974 et 1997, soit par les maisons de production françaises, soit en sous-traitance ou en coproduction internationale	355
Figure 6.3 – Techniques utilisées pour la fabrication des séries d'animation télévisées françaises réalisées entre 1974 et 1997 soit par les maisons de production françaises, soit en sous-traitance ou en coproduction internationale	356
Figure 6.4 – Proportion de séries de dessins animés réalisées en France ou en sous-traitance internationale et de séries réalisées en coproduction internationale réalisées pour la télévision entre 1974 et 1997	360

Figure 6.5 – Formats des séries d'animation françaises diffusées à la télévision entre 1974 et 1997 soit par les maisons de production françaises, soit en sous-traitance ou en coproduction internationale. La figure représente la durée moyenne de chaque épisode de la série, toutes techniques d'animation confondues	361
Figure 6.6 – Contenus des séries d'animation diffusées à télévision française entre 1974 et 1997. La figure représente les séries d'animation « made in France » toutes techniques d'animation confondues, réalisées soit par les maisons de production françaises, soit en sous-traitance ou en coproduction internationale	361
Figure 6.7 – Origine des intrigues des séries de dessins animés japonaises diffusées en France entre 1975 et 1997	364
Figure 6.8 – Les séries de dessins japonaises diffusées en France entre 1975 et 1997 dans lesquelles les intrigues abordent directement ou indirectement les sciences et les technologies	365
Figure 6.9 – Thématiques abordées dans les intrigues des séries de dessins animés japonaises diffusées en France entre 1975 et 1997	366
Figure 6.10 – Contenus de l'ensemble des séries inédites d'animation diffusées à télévision française entre 1974 et 1997. La figure représente les séries d'animation « made in France » toutes techniques d'animation confondues, réalisées soit par les maisons de production françaises, soit en sous-traitance ou en coproduction internationale	367
Figure 6.11 – Quantité de séries d'animation inédites « made in France » diffusées par les chaînes de télévision françaises entre 1974 et 1997. Toutes techniques d'animation confondues	368
Figure 6.12 – Quantité de productions longues de dessins animés – de plus de 15 épisodes de 15 minutes chacun ou davantage – inédites « made in France » diffusées par les chaînes de télévision françaises entre 1974 et 1997	369

CHAPITRE 7

Figure 7.0 – À gauche, capture d'écran de la série <i>Les Fous du volant</i> (Hanna et Barbera, 1968 ; diffusée en France en 1969, 1974 et 1977). À droite, <i>Yogi l'Ours</i> (Hanna et Barbera, 1969 ; diffusée en France en 1969, 1974 et 1977). Captures d'écran pour montrer leurs couleurs vives et plates, les décors et les cadrages les plus utilisés	379
Figure 7.1 – Esquisses du générique de début de la série <i>Il était une fois... l'Homme</i>	399
Figure 7.2 – Dessins des soldats qui marchent vers le front, d'abord les Français, puis les Allemands, les Anglais, les Russes... <i>Il était une fois... l'Homme</i>	403
Figure 7.3 – Quelques essais proposés par Philippe Landrot pour les personnages de la série <i>Il était une fois... l'Homme</i>	404
Figure 7.4 – Représentation de Maestro à partir du dessin du visage d'Albert Barillé. Dessins de Jean Barbaud	406
Figure 7.5 – Plusieurs représentations de Maestro pour la série <i>IEUF... l'Homme</i> . Dessins de Jean Barbaud	406
Figure 7.6 – Premiers essais proposés par Jean Barbaud pour les personnages de la série <i>Il était une fois... l'Homme</i>	409
Figure 7.7 – Personnages définitifs dessinés par Jean Barbaud pour les personnages de la série <i>Il était une fois... l'Homme</i>	410

Figure 7.8 – À gauche et au centre, captures d'écran de la série <i>IEUF... l'Homme</i> (S1E11, Les Bâtisseurs de cathédrales) représentant Pierre l'Hermite et le pape Urbain II. À droite, image de la statue réalisée par Henri Gourguillon en 1898, Monument des croisades, sur la place de la Victoire à Clermont-Ferrand	416
Figure 7.9 – Premier plan du générique de la série <i>IEUF... l'Homme</i> représentant le magma brûlant, un terrain chaud, mouvant, encore sans forme définie qui va donner naissance à une industrie de séries de dessins animés « made in France »	422
Figure 7.10 – Première ligne : captures d'écran du générique de la série <i>IEUF... l'Homme</i> représentant le déplacement des personnages vers le spectateur. Deuxième ligne : images du story-board du générique de la série	422
Figure 7.11 – Captures d'écran de la série <i>IEUF... l'Homme</i> représentant à gauche la campagne et à droite la vie dans les villes urbaines	423
Figure 7.12 – Captures d'écran de la série <i>IEUF... l'Homme</i> représentant un <i>establishing shot</i> de la Russie, les couloirs avec les cônes de lumière, le décor montrant la pénurie de la famille représentée, la grève et l'émeute	424
Figure 7.13 - Les machines, assez fidèles aux dessins de ses projets originaux ou a des photos de l'époque, deviennent de plus en plus nombreuses dans les derniers épisodes de la série <i>IEUF... l'Homme</i>	428
Figure 7.14 - À gauche, esquisse du plan qui représente l'ascenseur qui mène l'astronaute à sa capsule pour épisode S1E26, <i>Il était une fois... la Terre</i> (et demain ?). À droite, capture d'écran du plan où les astronautes sont amenés vers la capsule dans le film <i>Moonwalk One</i> (Theo Kamecke, 1972)	430
Figure 7.15 – À gauche, décor inspiré de l'imaginaire de l'ouest nord-américain représentant la couleur terre de Sienne de l'Arizona. À droite, décors issus de tableaux qui représentent des villes nord-américaines qui ont pour but d'attirer davantage l'attention des spectateurs américains pour qu'ils puissent reconnaître les régions et les époques représentées	432
Figure 7.16 – Maestro, tout comme un professeur, raconte l'histoire aux enfants	432

CHAPITRE 8

Figure 8.1 – Séries inédites japonaises ou en coproduction avec les Japonais diffusées en France entre 1974 et 1997	450
Figure 8.2 – Séries inédites japonaises ou en coproduction avec les Japonais diffusées en France entre 1974 et 1997 et qui abordent les sciences et les technologies dans leurs récits	451
Figure 8.3 – Séries d'origine française – ou en coproduction internationale – diffusées en France entre 1974 et 1997 et qui abordent les sciences et les technologies dans leurs récits	453
Figure 8.4 – Nombre de séries inédites de dessins animés d'origine française – ou en coproduction internationale – diffusées par an en France entre 1974 et 1997	454
Figure 8.5 – Une voiture ancienne apparemment une Peugeot Type 3 ou Panhard & Levassor Type A. Une voiture sportive apparemment une Ferrari 250 GTO 1962. Une fusée russe de type Soyouz. Une fusée nord-américaine type Saturn V	474
Figure 8.6 – Première ligne : représentation d'un lanceur spatial à la fin du générique de la série <i>IEUF... les Amériques</i> . Deuxième ligne : représentation d'un lanceur spatial au début du générique de la série <i>IEUF... les Découvreurs</i>	475

Figure 8.7 – Décor représentant la maison de Pierrette et de Pierrot dans la série <i>IEUF... la Vie</i>	491
Figure 8.8 – Décor de référence réalisé par Claude Lambert pour aider le studio japonais Eiken. Ils représentent la circulation du sang dans l'épisode S3E5, <i>Le Sang</i> de la série <i>IEUF... la Vie</i>	491
Figure 8.9 – Décor de référence réalisé par Claude Lambert représentant l'intérieur du corps humain comme étant une immense usine technologique	493

CHAPITRE 9

Figure 9.1 – Corps mutilés par le cadrage en gros plan et variation d'angles de prise de vue dans l'épisode 7 d' <i>Ulysse 31</i>	524
Figure 9.2 – Comparaison entre les couleurs et les effets de lumière sur le visage des personnages de la série <i>Ulysse 31</i> et <i>IEUF... l'Espace</i> . À gauche, les personnages d' <i>Ulysse 31</i> avec leurs visages nuancés par des effets de lumière. À droite, les personnages d' <i>IEUF... l'Espace</i> avec des couleurs plus plates	524

CONCLUSION

Figure 10.1 – Budgets spatiaux en 2015 en milliards de dollars	574

INTRODUCTION

« Infini, dont nous sommes sentinelles
Symphonie, à portée de nos ailes
Harmonie, dont jamais on n'se lasse
Tu verras...

Viens prends place, nous partons pour l'espace ! »

(Paroles du générique de la série *Il était une fois... l'Espace*)

Durant les années 1970, le nombre de postes de télévision en France est en croissance constante¹ ; par conséquent, la quantité d'enfants et de jeunes qui la regardent augmente progressivement². En revanche, les émissions destinées au jeune public³ n'évoluent pas dans les mêmes proportions. Par exemple, un enfant né en 1970 regarde théoriquement pendant sa première décennie de vie approximativement les mêmes émissions que celles diffusées durant la décennie précédente : de drôles de marionnettes qui l'incitent à être sage et à suivre les normes de conduite sociale. Citons par exemple des séries comme *Bonne nuit/Nounours/Bonne nuit les petits* (Claude Laydu, 1962-1973 ; 1976 ; 1992-1997)⁴ et *Le manège enchanté* (Serge Danot, 1963-1967 ; 1971-1973 ; 1989-1990)⁵. Cependant, les petits grandissent. Désormais, ils sont las des histoires enfantines racontées par des « ours en peluche » les invitant à aller se coucher de bonne heure tous les jours. Notons qu'à la charnière des années 1970-1980, « l'ours paisible qui arrive sur un nuage » cède la place à des émissions peuplées par des robots, des extraterrestres et des navettes spatiales. En l'occurrence, l'enfant de notre exemple théorique né en 1970 est alors écolier : il regarde sur le petit écran, depuis l'été 1978⁶, des images des dessins animés de

¹ « L'équipement télévisuel progresse à grands pas. 17 % des ménages français sont équipés d'un téléviseur en 1960. Ils sont plus de 70 % en 1970. [...] En 1974, plus de 80 % des foyers français possèdent un récepteur de télévision. En 1984, ils sont plus de 90 % ». Cf. Isabelle GAILLARD, « Télévision et chronologies », *Hypothèses*, 7-1, 2004, p. 171-180.

² Entre 1946 et 1974, les naissances en France fluctuent entre 801 000 et 878 000 par an. Après la chute du nombre de naissances à 720 000 en 1976, marquant la fin du *baby-boom*, la natalité connaît encore une fois une vague de forte intensité entre 1980 et 1982 dépassant 800 000 naissances par an. Cf. Erika ATHARI, Sylvain PAPON, Isabelle ROBERT-BOBEE, *Éclairage - Quarante ans d'évolution de la démographie...* Insee Références, France, portrait social, édition 2019.

³ Il convient tout d'abord de préciser le concept flou de « jeune public ». Il est en effet composé de groupes d'âges qui ont différentes capacités de compréhension et des centres d'intérêts diversifiés selon leur stade de développement. Il est ainsi possible de regrouper *a priori* les différents âges en plusieurs tranches, en se référant, d'une part, aux grandes étapes du développement de la personnalité de l'enfant et d'autre part, à la différence de comportements et de centres d'intérêts qui se dégagent au cours de la onzième année. C'est du moins la constatation d'une étude menée par Médiamétrie et Diapason avec la collaboration de l'INA : « les huit-seize ans ». Il est donc possible de distinguer trois principaux groupes d'âge : les enfants d'âge préscolaire de moins de six ans, ceux de sept à onze ans et finalement ceux de onze à quinze ans. Les questions sur les tranches d'âge de la Jeunesse seront abordées plus profondément dans le chapitre 4 : la Jeunesse au regard des pouvoirs publics. Pour plus de détails cf. Pierre CORSET et Anne-Marie MEISSONIER, « Quels programmes proposer à des enfants d'âges différents ? », in Béatrice CORMIER-RODIER et Béatrice FLEURY-VILATTE (DIR.), *Les Émissions pour enfants*, CinémaAction, 1993, p. 24-27.

⁴ L'émission *Bonne nuit les petits* est un gros succès de la télévision française pour les tout-petits. Malgré quelques arrêts, cette émission reste à l'antenne pendant plus de 35 ans. Cf. Agnès MOREAU, *De Nounours à Casimir*, Paris, Charles Massin, 2017.

⁵ Citons également dans le même sillage : *Kiri le clown* (Jean Image, 1966), *La Maison de Toutou* (Georges Croses, 1967-1973), *Le Petit lion (Tius)* (Aline Lafargue, 1966), *Pépin la Bulle* (Stephano Lonati, Italo Bettioli, 1969), *Aglé et Sidonie* (Jean-Marie Jack, 1968-1975), *Les Aventures de Colargol* (Albert Barillé et Tadeuzs Wilkosz, 1969), *Les Poucetofs* (Serge Danot, 1969) et *Chapi Chapo* (Stephano Lonati, Italo Bettioli, 1974). Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

⁶ À l'instar de la série *Goldorak* (Tomoharu Katsumata, 1975) diffusée pour la première fois en France le 3 juillet 1978 dans l'émission *Récré A2* sur Antenne 2. *Ibid.*

soucoupes volantes qui émettent des rayons cosmiques multicolores, des extraterrestres excentriques et des batailles intergalactiques surprenantes. Les histoires spatiales⁷ à la télévision sont dorénavant beaucoup plus amusantes pour ces écoliers et collégiens⁸ que celles racontées par des marionnettes. C'est ainsi que, petit à petit, le désir de connaître l'espace prend forme dans les jeunes esprits.

À cette époque, la conquête spatiale dans le contexte socio-politico-technologique mondial n'est plus un rêve, du moins pour les grandes puissances mondiales. Les Soviétiques lancent leur Spoutnik dans l'espace en 1957. Les Nord-Américains, quant à eux, s'apprêtent à lancer leur programme Apollo et posent le pied sur la Lune en 1969. Leurs aboutissements sont « très médiatisés » : le monde suit de près, par le biais de la télévision, chaque nouvelle conquête de leurs agences spatiales. Si d'une part, les images de la course à l'espace mettent en valeur ses retombées technologiques⁹, d'autre part, chaque nation qui arrive à mettre un satellite en orbite présente au monde avec force son haut niveau à la fois technologique et scientifique. La France, quant à elle, ne veut pas rester à l'écart de ce groupe très restreint de puissances technoscientifiques¹⁰. En effet, la France se rend vite compte de sa dépendance envers les deux grandes puissances mondiales pour atteindre l'espace. Pour acquérir son indépendance, il faut d'une part persuader les principales puissances européennes de travailler ensemble, et de l'autre, investir beaucoup dans les recherches technoscientifiques nationales. Pour ce faire, il faut d'abord convaincre l'opinion publique – à la fois française et celle des partenaires européens – de la nécessité pour leurs gouvernements de débloquer une grosse partie des budgets nationaux pour la mise en place de projets spatiaux.

Il faut noter que l'agence spatiale européenne (ASE/ESA) fonctionne *de facto* à compter du 31 mai 1975. Le plan spatial européen – adopté à Rome en janvier 1985, entériné à La Haye

⁷ Non seulement celles de la série *Goldorak* (Tomoharu Katsumata, 1975), mais aussi les histoires de *La Bataille des Planètes* (Kagaku Ninjaitai Gatchaman, Hisayuki Toriumi, 1976), d'*Ulysse 31* (Bernard Deyriès et Tadao Nagahama, 1981), de *Capitaine Flam* (Tomoharu Katsumata, 1978), d'*Il était une fois... l'Espace* (Albert Barillé, 1981), de *Bomber X* (Akira Takahashi, Michio Mikami, Noriyasu Ogami, 1983), d'*Albator 84* (Tomoharu Katsumata, Masamitsu Sasaki, 1982-1983), liste non-exhaustive. *Ibid.*

⁸ Les enfants de sept à quinze ans représentent les cibles privilégiées des séries du corpus de cette étude. Tout d'abord, le groupe de sept à onze ans est caractérisé par la socialisation notamment avec ses pairs, au sein de l'école : l'enfant commence à savoir interpréter les images et à établir des rapports logiques. C'est également le groupe d'âge qui s'intéresse aux émissions d'exploration de son milieu, avec une curiosité insatiable pour les découvertes historiques et géographiques. Ensuite, les onze à quinze ans représentent un groupe qui subit des transformations spectaculaires, aussi bien physiques et psychologiques qu'intellectuelles. Ce sont des âges où, normalement, ils ne se laissent plus influencer passivement mais, tout en cherchant des modèles, deviennent critiques. Prenant de plus en plus conscience d'eux-mêmes, ils se soucient des problèmes qu'ils auront à affronter, même si leurs centres d'intérêts sont parfois éphémères. Cf. P. CORSET et A.-M. MEISSONIER, « Quels programmes proposer à des enfants d'âges différents ?... », art. cité.

⁹ De nouveaux matériaux synthétiques, de nouvelles technologies informatiques, de nouvelles technologies de communication, de nouvelles technologies de moteurs à propulsion, des évolutions de la médecine, de nouvelles façons de stocker et de conserver la nourriture,...

¹⁰ Pour les recherches sur le nucléaire par exemple, la France crée le Commissariat à l'énergie atomique (CEA) le 18 octobre 1945. Ce dernier met en place des stratégies qui hissent la France au rang d'« État nucléaire officiel » lors de la signature du Traité de non-prolifération d'armes nucléaires (TNP), en 1968. Cf. Georges H. GALLET, « La France s'est mise à l'heure atomique », *Sud Ouest*, 15 janvier 1956. En outre, pour les recherches spatiales, la France crée le 7 janvier 1959 le Comité de recherche spatiale. Cf. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie ; Direction générale de l'Industrie ; Service des industries de communication et de service (1982-1991) ; Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe*, 25 septembre 1987, p. 3.

en novembre 1987 et confirmé à Munich en 1991 – comprend en fait trois grands projets grâce auxquels les membres de l'ASE poursuivent le processus d'indépendance européenne dans le domaine spatial : Ariane 5, Hermès et Columbus. Premièrement, le projet Ariane 5, dont les coûts de développement sont estimés à 4 371 millions d'unités de compte (MUC)¹¹, consiste à fabriquer un lanceur lourd qui se prête à des lancements commerciaux et à des missions habitées en orbite basse. Il est le dernier-né d'une famille ayant déjà fait ses preuves¹². Deuxièmement, le projet Hermès¹³, dont les coûts de développement atteignent 7 320 MUC¹⁴, consiste à fabriquer la navette spatiale européenne. Elle est l'élément central des futures missions habitées de l'ASE¹⁵. Finalement, le programme Columbus, dont les coûts de développement sont évalués à 5 066 MUC¹⁶, comprend la participation européenne à la création de la station spatiale internationale « Freedom¹⁷ ». Ces trois programmes constituent le noyau de l'autonomie spatiale recherchée par l'Europe. Selon les estimations, les trois projets représentent, au total, 16 757 MUC¹⁸.

Les recherches spatiales font partie de l'évolution des sciences, des techniques et des technologies. Comme le soulignent Christophe Bonneuil et Pierre-Benoît Joly, « les sciences et les techniques, qui aujourd'hui font partie de la vie quotidienne, constituent les piliers de ce que l'on appelle modernité. Elles transforment petit à petit les relations de pouvoir entre les nations, entreprises et groupes sociaux, contribuant ainsi à façonner non seulement des identités nationales, mais aussi les imaginaires des citoyens sur la conception du monde¹⁹ ». C'est notamment avec la Seconde Guerre mondiale et au cours de la guerre froide que s'impose le rôle des développements scientifiques et techniques dans la transformation du monde, de la bombe

¹¹ Cf. PARLIAMENTARY ASSEMBLY/ASSEMBLEE PARLEMENTAIRE, *Documents : Working Papers/Documents de Séance ; Volume VI, Docs. 6519 - 6551*, Strasbourg, Council of Europe/Conseil de l'Europe, 1992.

¹² Le premier vol d'essai d'Ariane 1 a lieu en 1979 et Ariane 2 et 3 suivent en 1984. Finalement, Ariane 4, dont le premier vol a lieu en 1988, est à l'origine de la réussite commerciale des lanceurs européens. *Ibid.*

¹³ Il n'est pas aisé de calculer le coût de ces projets. Selon le rapport du CNES, « Hermès dont le coût initial de 1987 s'élevait à 4 429 MUC (530 pour la phase 1 et 3 899 pour la phase 2 y compris les premiers vols expérimentaux) s'élève en 1986 à 5 880 MUC (40 milliards de francs) ». Yannick D'ESCATHA, « Les 50 ans du CNES », *CNESMAG - Le magazine d'information du Centre National d'Études Spatiales*, 51, novembre 2001, <https://www.cnes-multimedia.fr/cnesmag/CNESMAG51.pdf>.

¹⁴ ASSEMBLEE PARLEMENTAIRE, *Documents : Working Papers/Documents de Séance ; Volume VI, Docs. 6519 - 6551*, op. cit.

¹⁵ Il s'agit de la construction d'un avion pour transporter des équipages et des cargaisons dans l'espace, les ramener à terre et leur fournir un soutien logistique dans leurs travaux en orbite. La mission principale d'Hermès est la desserte du laboratoire orbital *Columbus*, mais cette navette peut aussi exécuter des missions vers la station spatiale internationale Freedom ou la station soviétique Mir ainsi que des vols autonomes en vue d'expérimentations en orbite. *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Il est composé de trois éléments : un laboratoire habité en permanence qui est l'un des quatre modules cylindriques pressurisés constituant le cœur de la station ; un laboratoire autonome, physiquement séparé du reste de la station mais qui gravite sur une orbite voisine et est régulièrement desservi par un équipage de l'avion spatial *Hermès* et enfin une plateforme polaire, entièrement autonome et placée sur une orbite différente – survolant les deux pôles – qui observe toute la surface de la Terre. *Ibid.*

¹⁸ Étant donné qu'à partir du basculement vers l'euro, le 1^{er} janvier 1999, la valeur de cette nouvelle monnaie est conventionnellement fixée à un ECU (*European Currency Unit*, en français unité de compte européenne). 16,757 MUC en 1992 équivaut alors à 16,757 millions d'euros environ. Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 16 milliards 727 millions d'euros en 1992 est donc le même que celui de 24 milliards 219 millions d'euros en 2019. À titre de comparaison, le PIB de la France en 2018 est de 2 billions 353 milliards d'euros. Victor BARRY et al., « Les comptes des administrations publiques en 2018 », *Insee Première* n° 1753, mai 2019.

¹⁹ Cf. Christophe BONNEUIL et Pierre-Benoît JOLY, *Sciences, techniques et société*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2013.

atomique à la conquête spatiale en passant par les nouveaux produits synthétiques, l'informatique ou les avancées de la médecine²⁰.

En ce qui concerne les termes « technique » et « technologie », l'historien des techniques Jean C. Baudet souligne qu'à première vue, le terme « technologie » semble être une évolution du terme « technique²¹ ». Alors que ce dernier se réfère à l'ensemble des procédés et des méthodes utilisées dans la pratique d'un métier, d'un art ou d'une activité quelconque, le terme « technologie », quant à lui, semble agréger les connaissances scientifiques à la technique. L'idée de technologie apparaît et prend son essor durant le XVIII^e siècle, avec la révolution industrielle. C'est pourquoi le terme « technologie » est normalement accompagné d'un qualificatif de l'industrie d'où il provient : technologie spatiale, technologie nucléaire, technologies de l'information et de la communication... Quoi qu'il en soit, les termes « technique » et « technologie » sont assez proches, possédant, par ailleurs, la même racine étymologique grecque « *tekhné* » qui signifie « art » ou « savoir-faire ». À l'origine du terme, art et technique signifiaient en fait la même chose : la capacité, l'habileté à produire plusieurs objets. L'art d'écrire des poèmes, de construire des routes, de façonner des amphores en céramique, de faire des armes en bronze... sont donc des manifestations d'une même « *tekhné* ». C'est la raison pour laquelle on se sert assez souvent des termes « technique et technologie » comme étant synonymes. En outre, pour de nombreux auteurs, « technologie » n'est qu'un « doublet²² » du terme « technique » qui doit son succès à la prégnance du mot anglais « *technology* ».

Malgré cela, l'étude de l'histoire des techniques témoigne d'une coupure épistémologique décisive due notamment à la révolution industrielle. On observe ainsi dans l'Histoire le passage de « l'ère technique » à « l'ère technologique ». De ce fait, depuis les origines de l'être humain, la Technique²³ est perçue comme une production spontanée, naïve, intellectuellement peu sophistiquée et indépendante du développement de la science : la cuisson des viandes, l'agriculture, la navigation à voiles, l'imprimerie, tout cela sont des inventions qui ne font pas appel à des raisonnements trop complexes. Cependant, à la fin du XVIII^e siècle, on observe un développement considérable des sciences grâce aux travaux de chercheurs antérieurs comme Copernic, Harvey et Galilée (au XVI^e et XVII^e siècles), Newton, Faraday, Buffon, Lavoisier (au

²⁰ Les « technosciences » sont multiples et demandent des gouvernances également multiples. Ainsi, on ne parle jamais des mêmes types ou formes de pouvoirs selon que l'on traite par exemple du nucléaire, des OGM, des cellules souches, des nanotechnologies ou de la biologie synthétique ; ou selon que l'on considère les nouvelles technologies d'information et de communication (NTIC) ou les technologies lourdes ; ou selon que l'on choisisse de s'intéresser non pas à une technologie précise mais à des problèmes divers de pollution, de nuisance et de menace environnementale et sanitaire pour lesquels aucune innovation, aucun projet ou aucun produit ne peut, à lui seul, être tenu pour responsable (changement climatique, pollution atmosphérique...). Cf. Sezin TOPÇU, « Technosciences, pouvoirs et résistances : une approche par la gouvernamentalité », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 60, n° 5, 2013, p. 76-96.

²¹ Cf. Jean-Claude BAUDET, *Histoire des techniques : de l'outil au système*, Paris, Vuibert, coll. « Culture scientifique », 2016.

²² Pour emprunter le terme utilisé par Jean Baudet.

²³ Nous employons ici le terme « Technique » en majuscule pour représenter l'ensemble des techniques développés par l'humanité.

XVII^e et XVIII^e siècles), entre autres²⁴. C'est au cours du XVIII^e siècle que sciences et techniques s'entremêlent pour donner naissance aux technologies. Par ailleurs, la plus ancienne référence au terme « technologie » trouvée jusqu'alors est le livre de l'Allemand Johann Beckmann : *Anleitung zur Technologie oder zur Kenntnis der Handwerke, Fabriken und Manufacturen*, paru à Göttingen en 1777²⁵, qui aborde justement la transition entre les techniques artisanales et la naissance de la production industrielle.

Jean C. Baudet souligne que la différence entre technique et technologie réside en fait dans la complexité scientifique du résultat concret visé : il y a une différence évidente de complexité entre la fabrication d'une menuiserie et celle de la construction d'une centrale nucléaire. Certes, la fabrication de meubles en bois demande une compétence technique et des outils spécifiques, mais ce travail ne demande pas de connaissances scientifiques particulières, alors qu'une centrale électronucléaire ne peut être produite que par des équipes spécialisées utilisant les données les plus élaborées des sciences. Ainsi, de nos jours, la technologie atteint à la fois un niveau d'efficacité et de complexité extraordinaires pour réaliser par exemple des centrales électronucléaires, des fusées spatiales ou des satellites artificiels. D'après Jean C. Baudet : « la technique est spontanée et archaïque, préscientifique, et la technologie est intellectuellement très raffinée, moderne, scientifique²⁶ ».

L'épistémologue Gaston Bachelard souligne dans ses textes l'importance des études « d'Humanités » dans les cours polytechniques : pour comprendre une science – et plus généralement toute construction intellectuelle – il faut d'abord en connaître l'histoire. D'où l'importance croissante de l'histoire des sciences et des techniques dans les cours techniques, technologiques et dans les études des sciences appliquées. Dans la même optique, le philosophe Henri Van Lier met en évidence l'importance des manifestations techniques et technologiques dans les études « d'Humanités » : de toutes les productions culturelles (art, religions, littératures, science...), seule la technique se retrouve, toujours et partout, dans toutes les collectivités humaines²⁷. En outre, Jean C. Baudet souligne que :

Il existe, ou il a existé, des peuples sans écriture, sans science, sans musique, sans règles juridiques, sans croyances sacrées, mais il ne peut exister de peuple sans technique, pour la raison décisive que tout peuple

²⁴ Ces chercheurs sont en l'occurrence mis à l'honneur dans les séries de dessins animés *Il était une fois... les Découvreurs* (Albert Barillé, 1993). Cf. Albert BARILLÉ, *Il était une fois... les Découvreurs*, Procidis, Sony Music Video, 1994.

²⁵ Johann BECKMANN, *Anleitung zur Technologie, oder zur Kenntniß der Handwerke, Fabriken und Manufacturen, vornehmlich derer, die mit der Landwirthschaft, Polizey und Cameralwissenschaft in nächster Verbindung stehn: Nebst Beyträgen zur Kunstgeschichte*, Göttingen, Vandenhoeck, 1777. Apud J-C. BAUDET, *Histoire des techniques...*, op. cit., p. 9.

²⁶ J-C. BAUDET, *Histoire des techniques...*, op. cit., p. 9.

²⁷ Cf. Henri VAN LIER, *Le Nouvel Âge*, Toumai, Casterman, 1962, apud J-C. BAUDET, *Histoire des techniques...*, op. cit., p. 9.

a besoin de manger et qu'il faut des outils – ne serait-ce qu'un rudimentaire bâton à fourir – pour s'approprier des nourritures²⁸.

Dans le processus d'évolution, ce n'est qu'en inventant des techniques, voire en concevant des outils, que certains hominidés acquièrent le statut d'être humain. La caractéristique spécifique de l'humanité n'est donc pas celle de se dresser sur ses deux pattes arrière, ni celle d'avoir des pouces préhenseurs, mais celle d'avoir l'intelligence de fabriquer des outils. Même si, à première vue, l'être humain se différencie des autres animaux par la fabrication des outils, l'observation de certains primates²⁹ nous révèle que cette pratique n'est pas l'apanage des êtres humains : les chimpanzés en fabriquent aussi puis s'en servent pour obtenir de la nourriture. Dans la même optique, certaines araignées tissent leurs toiles et certains oiseaux fabriquent leurs nids, et cette liste n'est pas exhaustive. Cependant, la comparaison entre les objets produits par des êtres humains et ceux produits par quelques animaux, dont les primates, révèle une différence essentielle : du côté des animaux le résultat des productions est immuable³⁰, alors que du côté des êtres humains elle évolue progressivement. Ainsi, la technique humaine englobe non seulement la fabrication des outils, mais aussi la quête de leur amélioration constante.

De surcroît, comme le démontre l'étude de l'histoire des sciences et des techniques, cette quête progressive de perfectionnement est inhérente non seulement à la technique, mais aussi aux sciences. Par conséquent, la technologie est le résultat d'améliorations techniques successives (outils et procédés) et le fruit des connaissances acquises grâce à l'expérimentation scientifique au fil de l'histoire³¹. En résumé, la Technique est donc l'ensemble des techniques ou moyens inventés pour tenter de satisfaire les besoins et les désirs des hommes. Pour mieux comprendre la nature des techniques, il faut analyser l'histoire des besoins humains au moment de leur naissance³². Tout cela remonte à l'aube de l'histoire de l'humanité, il y a quelques millions d'années, quand l'humain se sépare de l'animal. Ainsi, naît d'abord la technique, puis se développent l'ensemble des techniques engendrant l'art, enfin les sciences apparaissent progressivement. Finalement, au service de l'économie, de l'industrie et, plus récemment, de

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cf. Jane GOODALL, *The Chimpanzees of Gombe: Patterns of Behavior*, Cambridge, Belknap Press, 1986.

³⁰ Une araignée d'aujourd'hui construit sa toile comme le faisaient déjà les araignées de la même espèce il y a dix ou cent mille ans.

³¹ Cette idée de constante évolution accompagne toute l'histoire des sciences et des techniques. Cela est souligné dans la plupart des épisodes de la série *Il était une fois... les Découvreurs* : dans les épisodes S5E6, *Gutenberg (et l'écriture)*, où Johannes Gutenberg cherche constamment à améliorer son procédé d'imprimerie ; S5E7, *Léonard De Vinci*, qui représente la figure de l'inventeur infatigable ; S5E9, *Galilée*, qui met en évidence les innombrables inventions de Galilée pour mieux connaître la nature (l'horloge à balancier, le thermomètre, le télescope...) ; S5E18, *Thomas Edison et la science appliquée* qui présente les innombrables inventions de Thomas Edison et leurs applications commerciales ; S5E20 : *Ford et l'aventure automobile*, où Henry Ford, souligne à plusieurs reprises que malgré le fait que le procédé soit déjà abouti, on peut toujours l'améliorer. Cf. A. BARILLE, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op. cit.

³² Car l'homme a des besoins incontournables, impérieux, il doit satisfaire sa soif, sa faim, il doit résister aux intempéries, aux maladies, il doit éliminer régulièrement des déjections corporelles, il doit se protéger des animaux féroces, il doit produire les aliments et l'énergie pour sa survie et fabriquer des outils et des machines pour aller de plus en plus vite et explorer d'abord sa planète, puis, les univers lointains.

l'État, le mariage entre les sciences et les techniques donne naissance aux technologies³³. Les recherches scientifiques ont alors pour but l'amélioration des procédés techniques, technologiques et la quête de nouveaux matériaux et outils.

De plus, cette mise en valeur des « discours technoscientifiques » ne semble se restreindre ni à notre sujet ni à notre période de recherche. La chercheuse Cécile Welker³⁴ met en avant l'existence de certaines études sur les mythes des révolutions mécanique, industrielle et électronique depuis les années 1950³⁵. Celles-ci soulignent le caractère indispensable de la révolution informatique pour l'évolution des « technosciences ». Marike Finlay-Pelinski³⁶ souligne des traits rhétoriques isolés, qui montrent qu'elles – les révolutions mécanique, industrielle et électronique – se manifestent dans de nombreux discours, sous diverses formes de technologie, des grandes œuvres allemandes de l'entre-deux-guerres aux discours légitimant le *New Deal* aux États-Unis³⁷, en passant par les grands livres de Lewis Mumford³⁸. En d'autres termes, les grandes puissances mondiales investissent depuis longtemps dans la promotion de l'évolution de leurs sciences et de leurs technologies en tant que garants de leur hégémonie³⁹.

Comme le soulignent Christophe Bonneuil et Pierre-Benoît Joly, l'importance des sciences et des techniques durant la guerre froide se fait remarquer par « la création d'un enseignement d'histoire des sciences pour les ingénieurs et scientifiques à Harvard par James B. Conant, homme clé du complexe scientifico-militaro-industriel américain⁴⁰ ». Ainsi, la « recherche et développement » (R&D) devient progressivement un sous-système de l'activité économique et sociale d'une nation.

L'évolution de la R&D en France depuis 1945 fait apparaître deux moments clés : d'une part, la période gaullienne des années 1960, qui a vu le financement public plus que quadrupler en euros constants et le financement privé être multiplié par 6 – le tout s'accompagnant d'une structuration institutionnelle intense ; d'autre part, la période mitterrandienne des années 1981-1990, qui a vu le doublement du financement public en euros constants, s'accompagnant d'une multiplication de la R&D industrielle de 2,5 fois⁴¹.

³³ Cf. Patrick MCCRAY, *Making Art Work: How Cold War Engineers and Artists Forged a New Creative Culture*, Cambridge, MIT Press, 2020.

³⁴ Cf. Cécile WELKER, « La fabrique des "nouvelles images" : l'émergence des images de synthèse en France dans la création audiovisuelle (1968-1989) », Thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité, 2015.

³⁵ Cf. James CAREY et John QUIRK, « The Mythos of the Electronic revolution », *American Scholar*, vol. 39, n°1 et 2, printemps-été 1970, p. 219-241 et p. 395-424 et Joseph WEIZENBAUM, « Once More, the Computer Revolution », Tom FORESTER (dir.), *The Microelectronics Revolution*, Oxford, Basil Blackwell, 1980, p. 550-570.

³⁶ Marike FINLAY-PELINSKI, « Nouvelle technologie des communications : émancipation ou contrôle social ? », *Communication et information*, vol. 5, n°1, 1982, p. 147-177. ³⁷ Apud C. WELKER, « La fabrique des "nouvelles images" »..., *op. cit.*

³⁷ Cf. Arthur P MOLELLA et Scott Gabriel KNOWLES, *World's Fairs in the Cold War: Science, Technology, and the Culture of Progress*, University of Pittsburgh Press, 2019.

³⁸ Cf. Lewis MUMFORD, Grégory CINGAL et Annie GOUILLEUX, *Le Mythe de la machine : technique et développement humain*, Paris, Encyclopédies des Nuisances, 2019.

³⁹ Cf. Frances Stonor SAUNDERS, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, New York, The New Press, 2001.

⁴⁰ C. BONNEUIL et P.-B. JOLY, *Sciences, techniques et société*, *op. cit.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

C'est notamment sur ce deuxième moment clé, la période que ces chercheurs appellent « mitterrlandienne » que nous voulons nous concentrer dans cette étude. Ainsi, les sciences et techniques sont entraînées par le mouvement général de valorisation des professions technoscientifiques encouragé par l'État et par le capitalisme industriel : ingénieurs et scientifiques, imprégnés de l'idéal d'un savoir généralisable et reproductible, entreprennent de pénétrer, décomposer et codifier les savoir-faire afin de les réinscrire dans des échanges marchands, des rapports industriels de production automatisée et des pouvoirs étatiques⁴².

D'après Bernadette Bensaude-Vincent, c'est à la fin du XIX^e siècle, au moment où les sciences parachèvent leur victoire sur d'autres connaissances, que naît l'idée de « vulgarisation scientifique ». L'utilisation de ce terme indique par ailleurs que le public ne joue qu'un rôle passif dans la réception de l'information scientifique : « il est renvoyé à la notion de *vulgus*, foule indistincte et inculte⁴³ ». Cette idée crée finalement la frontière entre science et public. La chercheuse souligne en outre que, dans la langue française, le mot composé « technosciences » semble avoir été introduit dans les années 1970⁴⁴. Ainsi, la science se trouve-t-elle à la fois mue par la technique comme par une force motrice et immergée dans la technique. Le philosophe des sciences Gilbert Hottois souligne qu'au cours des années 1980, surtout en France, ce terme se charge progressivement de connotations diverses :

La technoscience était devenue une sorte de symbole du mal absolu, concentrant tous les fléaux de l'époque : technicisme et technocratie, capitalisme multinational, néolibéralisme économique, pollution, épuisement des ressources naturelles, effet de serre, impérialisme américain, globalisation, injustice mondiale, disparition des valeurs humanistes, etc⁴⁵.

⁴² Cf. Guillaume CARNINO, *L'Invention de la science : la nouvelle religion de l'âge industriel*, Paris, Éditions du Seuil, coll. L'Univers historique, 2015 et Clifford D Conner, *Histoire populaire des sciences*, Montreuil, l'Échappée, 2011.

⁴³ Cf. Bernadette Bensaude-Vincent, *L'Opinion publique et la science. À chacun son ignorance*, Paris, Sanofi-Synthelabo, « Les Empêcheurs de penser en rond », 2000.

⁴⁴ Si d'un côté, les sociologues des sciences et techniques attribuent généralement la paternité du terme « technoscience » à Bruno Latour, qui la popularise grâce à son livre *La Science en action* (1987), d'un autre côté, les philosophes des sciences et techniques font remarquer que le mot « technoscience » est introduit par le philosophe belge Gilbert Hottois. Finalement, d'après Dominique Raynaud, le mot « technoscience » semble avoir été forgé par substantivation de l'adjectif « technoscientific », utilisé pour la première fois en 1946 (dans une perspective de politique des sciences) par Harold D. Lasswell, politiste et théoricien de la communication de masse — nommée propagande à l'époque. Pour lui, le mot décrit un trait de la société moderne : « *technoscientific civilization* », « *technoscientific pattern of modern civilization* », « *technoscientific industrialism* »... Ce terme désigne ainsi l'ensemble indifférencié des sciences et des techniques, comme on utilise — avec la même indistinction — la tradition ou l'industrie pour construire le couple « sociétés traditionnelles » vs. « sociétés industrielles ». Cf. Bruno LATOUR, *La science en action : introduction à la sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1987 ; Bernadette Bensaude-Vincent, *Les vertiges de la technoscience*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences et société », 2009 ; Gilbert HOTTOIS, « La technoscience, de l'origine du mot à son usage actuel », in Jean-Yves GOFFI (dir.), *Regards sur les technosciences*, Vrin, Paris, 2006, p. 21-38 ; Harold D. LASSWELL, « The Interrelations of World Organization and Society », *The Yale Law Journal* 55- 5, Yale L.J., 1946, p.889-909 ; Harold D. LASSWELL, « The Prospects of Cooperation in a Bipolar World », *The University of Chicago Law Review* 15, 1948, p. 877-901 ; Harold D. LASSWELL, « The Political Science of Science », *Scientific Monthly* 84, 1957, p. 34-44.

⁴⁵ Gilbert HOTTOIS, « La technoscience, de l'origine du mot à son usage actuel », art. cité, p. 21-38.

Quoi qu'il en soit, la montée des discours scientifiques laisse sous-entendre que celui qui connaît la cause d'un phénomène est, en principe, maître de ce phénomène, puisqu'il peut décider ou non d'activer la cause productrice de l'effet-phénomène. La science causale moderne est non seulement science de l'Univers, mais aussi science de l'action ou de l'intervention efficaces *dans* l'Univers, car elle permet de prévoir et de produire. La science moderne est ainsi infiniment plus proche de la technique que la science philosophique ancienne et elle est, d'une certaine façon, technicienne. D'après Gilbert Hottois :

Le terme de « technoscience » apparaît au milieu des années soixante-dix. Il désigne la science contemporaine en exprimant clairement le contraste avec le projet logothéorique de la science ancienne ainsi qu'avec la représentation encore dominante de la science moderne, qui continue d'assimiler celle-ci à une entreprise fondamentalement théorique indépendante de la production et de l'action⁴⁶.

Paradoxalement, la « technoscience » consiste en la confluence de deux savoirs diamétralement opposés : le savoir universel scientifique appliqué à un savoir-faire et à une production. Le mot « technoscience » évoque donc la Recherche et le Développement Techno-Scientifiques – la RDTS – où technique et théorie sont en constante interaction, l'avancée de l'une conditionnant celle de l'autre et réciproquement. En outre, la RDTS est fondamentalement dynamique, active et productive. Elle progresse en développant les capacités de modifier, voire de créer, des objets – en chimie, depuis longtemps ; en biologie avec les mutations provoquées et les plantes et animaux transgéniques ; dans les sciences cognitives avec l'intelligence artificielle, la réalité virtuelle, la cybernétique ; et finalement dans les recherches spatiales avec la conception de fusées, de plateformes orbitales et de systèmes informatiques de contrôle⁴⁷.

Malgré les difficultés à définir le statut philosophique exact du terme « technoscience » – ce terme ne représente ni une réalité institutionnelle ni un objectif politique – nous considérons pour cette étude que les « technosciences » sont le fruit d'un effort collectif de plusieurs acteurs (scientifiques, ingénieurs, pouvoirs publics, entreprises...) ayant pour but le développement de produits, systèmes et nouveaux procédés qui permettent, d'une certaine façon, de démontrer la supériorité scientifique, culturelle, sociale, politique et commerciale d'une nation. D'après Bensaude-Vincent, « La technoscience telle qu'elle se déploie aujourd'hui se distingue moins par

⁴⁶ Gilbert HOTTOIS, souligne qu'épistémologiquement, il y a deux types de savoir : d'un côté, l'*épistèmè* et de l'autre le savoir pratique et technique. Dans le premier cas, il s'agit du « savoir proprement scientifique, universel, définitif, qui a pour objet la réalité essentielle ». Dans ce type de savoir, l'esprit ou la raison a la faculté de « voir » les essences de la réalité et, ainsi, de les connaître. D'après le philosophe, ce savoir est *logothéorique* : *logos* (discours) et *theoria* (contemplation). Dans le second cas : le savoir pratique et technique concerne la réalité sensible, « l'action (*praxis*) et la production (*poièsis*) dans le monde du devenir. Ce savoir est très imparfait, incertain, seulement probable. Il est un savoir-agir, qui demande de la prudence (*phronesis*) et un savoir-faire qui est, précisément, le savoir *technique* (*technè*) ». Gilbert HOTTOIS, *De la Renaissance à la Postmodernité*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2005.

⁴⁷ *Ibid.*

un renversement des priorités entre science et technique que par une entrée en scène des politiques puis du marché dans le monde de la recherche scientifique et technologique⁴⁸ ».

De ce fait, pour cette étude, les « technosciences » sont non seulement les fruits des rapports entre les sciences et leurs pratiques – notamment en ce qui concerne la production de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques – mais aussi du fait que l'imbrication des sciences et des techniques contemporaines deviennent petit à petit le théâtre de mutations importantes : mise en place de vastes organisations de recherche, lancement de programmes internationaux, développement des rapports entre science et industrie, intervention croissante de l'État dans la gestion des organismes de recherche, pour ne citer que les plus évidentes.

À cela s'ajoute un élément devenu central au fur et à mesure de notre étude : la place grandissante occupée par les sciences dans le quotidien des individus. Autrement dit, les sciences et les technologies demeurent le fer de lance de la croissance économique d'une nation. Cette approche rencontre d'emblée une barrière épistémologique : les sciences en tant que telles ont déjà un sens ambigu. En Europe, leur définition reflète l'existence de spécificités locales, de traditions et de significations « qui se glissent sous la programmation unifiant des discours européens »⁴⁹. La France, le Portugal, la Belgique francophone ou la Grande-Bretagne notamment, leur attribuent un sens plutôt restreint : les « sciences » se réfèrent le plus souvent aux sciences dites « dures ». Ces acceptions différentes affectent le contenu de la « culture » ou de la « compréhension publique » des sciences. Le cas de la France est encore plus pointu, car il y a une extension des labels relatifs à la communication des sciences avec des termes comme « technologie » voire « industrie ».

De plus, une seconde ligne de pensée divise la notion de diffusion des sciences en Europe : d'un côté, la notion de *Public Understanding of Science* (PUS) utilisée en Grande-Bretagne, en Autriche, en Suède⁵⁰... et de l'autre, l'idée de culture scientifique et technique (CST) qui nourrit les actions et les réflexions dans les pays francophones et latins. Même si les traditions de communication et de modes de présentation de la science précèdent l'introduction du PUS ou de la CST, les années 1970 et 1980 sont le théâtre d'un renouvellement de la réflexion autour de la communication scientifique et technique, surtout en France et en Grande-Bretagne. Ce renouvellement est dû à la nécessité pour les gouvernements ou les institutions de

⁴⁸ B. BENSUADE-VINCENT, *Les vertiges de la technoscience...*, op. cit.

⁴⁹ Philippe CHAVOT et Anne MASSERAN, « (Re)penser les sciences et les techniques en Europe », *Questions de communication*, n° 17, 30 juin 2010, p. 7-18.

⁵⁰ Élargie, dans les années 2000, notamment en Allemagne, devenant PUSH (*Public Understanding of Science and Humanities*). *Ibid.*

développer les technosciences et de trouver des politiques pour qu'elles soient acceptées et soutenues par un large public⁵¹.

C'est dans ce contexte qu'émergent les mouvements PUS en Grande-Bretagne et CST en France. La culture scientifique et technique est ainsi impulsée dans l'Hexagone par des scientifiques militants – physiciens pour la plupart – désireux de démocratiser la science et d'en faire une partie intégrante de la culture. Dans les années 1980, leurs ambitions reçoivent l'appui du gouvernement qui, sous l'impulsion de Jean-Pierre Chevènement⁵², considère explicitement que le soutien des politiques aux développements technoscientifiques favorise le développement économique de la nation. Comme le souligne Ulrike Felt, spécialiste des sciences sociales dans le domaine des études scientifiques et technologiques : « Depuis les dernières décennies, la politique en matière de sciences et de techniques représente un dispositif clé où est conceptualisé l'avenir des sociétés, à la fois sur le plan européen et dans les différents contextes nationaux⁵³ ».

En outre, les « Assises de la recherche en France de 1981-1982 », organisées par le tout nouveau ministère de la Recherche, débouchent sur les lois de 1982 et 1984⁵⁴ qui inscrivent l'activité de vulgarisation dans les missions du chercheur⁵⁵. C'est justement dans ce contexte sociopolitique qu'apparaît sur le petit écran une profusion de séries de dessins animés qui mettent en scène à la fois les conquêtes spatiales et les avancées technologiques issues des sciences et des techniques.

En ce qui concerne la « diffusion des savoirs scientifiques⁵⁶ », Sébastien Denis souligne que « les Trente Glorieuses sont un moment de mise en place des sciences modernes dans l'enseignement et la recherche [...] La télévision semble avoir été un des vecteurs de ce développement⁵⁷ ». D'après lui, les chaînes de télévision françaises diffusent entre 1960 et

⁵¹ Cf. P. PETITJEAN, 1998, « La critique des sciences en France », *Alliage*, 35-36, p. 118-133 et A. IRWIN, 1996, *Citizen Science : A Study of People Expertise and Sustainable Development*, Londres, Routledge.

⁵² Ministre de la Recherche et de l'Industrie entre 1981 et 1983, puis ministre de l'Éducation nationale entre 1984 et 1986, ensuite ministre de la Défense entre 1988 et 1991 et finalement ministre de l'Intérieur entre 1997 et 2000.

⁵³ Ulrike FELT, « Vers la construction d'un public européen ? Continuités et ruptures dans le discours politique sur les cultures scientifiques et techniques », *Questions de communication*, n° 17, 30 juin 2010, p. 33-58.

⁵⁴ Loi n° 1982-610 du 15 juillet 1982 d'orientation et de programmation pour la recherche et le développement technologique de la France (article 24) ; loi n° 84-52 du 26 janvier 1984 sur l'enseignement supérieur.

⁵⁵ Cf. Pierre FAYARD, 1988, *La communication scientifique publique. De la vulgarisation à la médiatisation*, Lyon, Éd. Chronique sociale et Jean CAUNE, 2005, « La culture scientifique et technique en question », in : Isabelle PAILLIART (dir.), *La Publicisation de la science*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2005, p. 161-187.

⁵⁶ D'après Bernard Schiele, « la vulgarisation scientifique consiste, en première approximation, à diffuser, auprès du plus large public nanti d'un minimum de culture, les résultats de la recherche scientifique et technique et, plus généralement, l'ensemble des productions de la pensée scientifique en composant des messages facilement assimilables ». Toutefois, il nous met en garde en ce qui concerne les enjeux politiques de la vulgarisation scientifique, d'après lui « [la vulgarisation scientifique] n'est pas qu'un vecteur politique. On pourrait soutenir que le travail idéologique effectué par le vulgarisateur s'accorde avec la volonté politique des gouvernements de créer les conditions d'un "virage technologique" et que la meilleure façon de le négocier est de le rendre inévitable ». Cf. Bernard SCHIELE, « Les enjeux cachés de la vulgarisation scientifique », *Communication. Information Médias Théories*, n°5-2, 1983, p. 156-185.

⁵⁷ Sébastien DENIS, *Les Shadoks : Histoire, esthétique et 'pataphysique*, Bry-sur-Marne, Institut National de l'Audiovisuel, 2016, p. 59.

1974⁵⁸ une profusion d'émissions consacrées aux technosciences. De plus, selon le chercheur en sciences, technologie et société, Bernard Schiele, « Les moments forts de l'institutionnalisation de la science sont aussi ceux où se manifeste une volonté arrêtée de convier, au sens d'inviter et d'engager, le public à partager avec les scientifiques les produits de la connaissance⁵⁹ ».

Pour poursuivre cette idée de l'institutionnalisation des sciences, il est intéressant de se concentrer sur la période qui suit l'éclatement de l'ORTF⁶⁰ et, par conséquent, sur celle qui voit la formation des Sociétés nationales de programmes (SNP)⁶¹ en étudiant plus spécifiquement leurs émissions destinées au jeune public⁶². On note ainsi une continuité dans les émissions qui abordent des thématiques liées aux technosciences durant plus de 20 ans, grâce à l'arrivée des séries de dessins animés. Nous allons en particulier nous concentrer sur plusieurs séries de conception française : *Ulysse 31* (Bernard Deyriès et Tadao Nagahama, 1981), *Il était une fois... l'Espace* (Albert Barillé, 1981), *Il était une fois... les Découvreurs* (Albert Barillé, 1994) et *Il était une fois... les Explorateurs* (Albert Barillé, 1996).

Les discours technophiles que contiennent ces séries ont apparemment un objectif promotionnel qui tend à préparer les esprits aux nouveaux marchés. Le gouvernement de Valéry Giscard d'Estaing – entre 1974 et 1981 – et surtout les deux mandats de François Mitterrand – entre 1981 et 1995 – témoignent du même rapport au temps que celui véhiculé par les discours sur les technologies : « tout aussi émancipé du passé, le présent y englobe le futur⁶³ ». La télévision étant un des vecteurs de diffusion grand public des sciences, les récits d'anticipation sont des moyens privilégiés de présenter ce futur souhaité par les technosciences. De surcroît, quand ils sont alliés à la technique du dessin animé⁶⁴, ils attirent davantage l'attention du jeune

⁵⁸ La période consacrée par sa recherche englobe plus particulièrement celle du Service de la Recherche de la RTF/ORTF, entre 1960 et 1974. Cf. S. DENIS, *Les Shadoks...*, op. cit.

⁵⁹ B. SCHIELE, « Les enjeux cachés de la vulgarisation scientifique »..., art. cit., p. 157.

⁶⁰ La loi votée le 7 août 1974 délègue le monopole de diffusion à TDF et fait éclater l'ORTF en sept sociétés distinctes : trois sociétés nationales de programmes et une société radio au capital entièrement détenu par l'État (TF1, Antenne 2, FR3 et Radio-France), un établissement public industriel et commercial chargé de la diffusion des programmes et de l'entretien des réseaux, Télédiffusion de France (TDF), une société d'économie mixte à participation majoritaire de l'État, la société française de production (SFP) et un établissement public chargé des archives, l'Institut national de l'audiovisuel (INA). Même si elle instaure les principes de concurrence entre les chaînes, la loi maintient le monopole d'État. Cf. Sophie BACHMANN, *L'éclatement de l'ORTF : la réforme de la délivrance*, Paris, L'Harmattan, 1997.

⁶¹ Pour faciliter la description, les 3 Sociétés Nationales de Programmes issues de l'ORTF : TF1, Antenne 2 et FR3, (Radio-France n'est pas concernée par cette étude) sont indiquées par le sigle SNP.

⁶² « La responsabilité attribuée, au sein d'une Société de programmes [SNP], à une Direction autonome chargée d'offrir un service au jeune public, se traduit par une programmation d'émissions spécifiques qui s'inscrit dans la grille générale du programme de la chaîne. Cette programmation autonome s'élabore à partir des objectifs que se sont fixés les responsables et se construit en rapport avec les différents créneaux horaires qui lui sont attribués dans la grille ». Cf. P. CORSET et A.-M. MEISSONIER, « Quels programmes proposer à des enfants d'âges différents ?... », art. cité, p. 24-25.

⁶³ Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Fayard/Pluriel, 2011, p. 389.

⁶⁴ « Parce que le dessin animé est un moyen privilégié de socialisation de l'enfant, il doit renvoyer à la réalité : à celle de l'enfant bien sûr, mais aussi à celle de la société d'où provient le récit ». Béatrice CORMIER-RODIER et Béatrice FLEURY-VILATTE, « Animation et télévision », in B. CORMIER-RODIER et B. FLEURY-VILATTE, *Les Émissions pour enfants...*, op. cit., p. 50.

public, car « quel que soit leur contenu, la technique même des dessins animés leur assure le succès⁶⁵ ». Comme le soulignent Béatrice Cormier-Rodier et Béatrice Fleury-Vilatte :

Si l'on admet que le dessin animé, parce qu'il contribue à l'éducation des enfants, est un outil de propagande sociologique, on constate alors que celle-ci ne s'exerce plus seulement à l'égard d'une société sur une autre. [Par propagande sociologique on comprend l'ensemble des manifestations selon lesquelles une société tente d'intégrer en elle le maximum d'individus, d'unifier les comportements de ses membres selon un modèle]. L'acculturation dominante laisse croire que l'on s'achemine vers une internationalisation des codes et des modèles, orientée malgré tout, puisque les valeurs promues dans l'ensemble de la production reflètent surtout le monde occidental⁶⁶.

Ces chercheuses soulignent donc que le dessin animé diffusé à la télévision peut contribuer à l'éducation du jeune public, mais elles nous mettent en garde sur les contenus diffusés qu'elles appellent « propagande sociologique ». À cela s'ajoute la voracité et la naïveté avec lesquelles les enfants consomment les dessins animés, comme en témoigne le reportage de *Super Télé* de 1982 : « Pour qui a suivi quelques mercredis télévisés avec des enfants, une conclusion s'impose vite : ils changent de chaîne toutes les minutes et leurs faveurs vont aux dessins animés, ne se souciant pas le moins du monde des producteurs, animateurs et auteurs, [qui] se livrent à la guerre des chaînes... La qualité est à ce prix. Celui de la concurrence. Alors, vive la qualité, et vive la guerre des étoiles du mercredi⁶⁷ ».

En revanche, en ce qui concerne la fabrication des séries de dessins animés en France, la période qui suit l'éclatement de l'ORTF voit une industrie de l'animation moribonde. En fait, la France « n'a jamais disposé d'une industrie d'animation capable de répondre aux besoins gourmands de la télévision⁶⁸ ». En ce qui concerne le jeune public, la télévision française ne diffuse que des animations produites avec la technique des marionnettes⁶⁹, « plus simples à produire et normalement réalisées en Europe de l'Est⁷⁰ ». Ainsi, après 1975, la France se lance dans un nouveau challenge : fabriquer des images avec la technique du dessin animé pour le petit écran. Cette mobilisation semble d'abord être dans l'impasse, car ce genre de production

⁶⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Jeunesse et sports, Direction de la jeunesse, Sous-direction des activités socio-éducatives, Bureau réglementation, protection des mineurs (1949-1988). Cote : 19900208/20 « Politique "FR3-Jeunesse" pour un dessin animé d'inspiration française », *Société de Production FR3*, 1981.

⁶⁶ B. CORMIER-RODIER et B. FLEURY-VILATTE, « Animation et télévision »..., art. cité, p. 53.

⁶⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre ; Cabinet : conseiller technique (1981-1983), Cote 19870298/8 - Nouvelles images, Yves Josso, « TF1-A2 : La guerre du mercredi après-midi », *Super Télé*, 7 novembre 1982.

⁶⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1977-1988). Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour le développement d'une industrie française du dessin animé », *Département des émissions pour la jeunesse et les après-midi*, 26 février 1982.

⁶⁹ Il faut noter que les « animations à marionnettes » diffusées à la télévision de cette époque sont plutôt destinées aux enfants d'âge préscolaire, alors que les enfants de sept à quinze ans n'ont presque pas d'émissions qui leurs sont destinées.

⁷⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Jean-Pierre DIONNET et Hubert de MAXIMY, « Lettre à Jack Lang : Réflexion sur le dessin animé en France », *Les Humanoïdes Associés Éditeurs. Métal Hurlant, la Machine à rêver*, 10 août 1982.

demande des investissements considérables. Mais, petit à petit, les réalisateurs de dessins animés et les dirigeants des « unités jeunesse » des SNP lancent les jalons qui leur permettent de mettre en images des histoires qui plaisent au jeune public, tout en mettant en évidence le discours technoscientifique. Citons par exemple la série *Il était une fois... les Explorateurs*.

D'après Sébastien Denis, la télévision reprend ainsi partiellement la position utopique occupée autrefois par le cinéma : celle de la diffusion des connaissances et de l'éducation « qui soutenait le projet initial, dans la logique de la Société des Nations (SDN), puis de l'ONU et de l'UNESCO⁷¹ ». Il souligne en l'occurrence l'ambition du projet d'Albert Barillé qui prend forme entre 1978 et 1995. Chaque série de ce projet se décline en 26 épisodes de 26 minutes qui portent sur des thématiques pointues de manière didactique. Elles sont coproduites par des chaînes de télévision françaises qui veulent mettre en exergue les valeurs positives dans les scénarios destinés aux jeunes publics. Les chaînes veulent en fait suivre leurs cahiers des charges, en général très stricts :

La Société conçoit et programme ses émissions dans le souci d'apporter à toutes les composantes du public, information, enrichissement culturel et divertissement en fonction de la mission culturelle, éducative et sociale qui lui est assignée par la loi. Elle assure, notamment, par ses programmes, la mise en valeur du patrimoine et participe à son enrichissement par les créations audiovisuelles qu'elle propose sur son antenne (art. 3)⁷².

Nous voulons donc essayer de comprendre l'évolution de l'industrie du dessin animé en France – particulièrement l'industrie des séries de dessins animés destinées à la télévision⁷³ – et son rapport avec les politiques définies par le gouvernement pour la valorisation des technosciences et des sciences spatiales. Il ne faut pas oublier que c'est durant cette période charnière que la France s'est hissée au rang de troisième puissance mondiale dans la réalisation de séries de dessins animés⁷⁴. Les séries réalisées par Albert Barillé durant cette période constituent nos guides privilégiés, non seulement car elles englobent toute la période consacrée par notre recherche, mais aussi car elles mettent également en valeur les technosciences.

⁷¹ Toutefois, la différence centrale est que ces films sont diffusés dans un cadre éducatif, lors d'un cours par exemple, alors que la télévision n'est le plus souvent relayée par aucun adulte encadrant l'enfant ou l'adolescent. Cf. Sébastien DENIS, *Le cinéma d'animation - Techniques, esthétiques, imaginaires*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2017, p. 126.

⁷² Cf. P. CORSET et A.-M. MEISSONIER, « Quels programmes proposer à des enfants d'âges différents ?... », art. cité, p. 27.

⁷³ Les principaux domaines d'activités du film d'animation animé en France sont « les séries des dessins animés pour la télévision, les longs-métrages de fiction, les films publicitaires en dessins animés, les courts-métrages d'art et d'essai et l'industrie technique du film d'animation ». A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Jean IMAGE, Per Olaf CSONGOVALI et Stéphane SANSONETTI, « Lettre adressée à François Léotard, ministre de la Culture et de la Communication », *Syndicat national de la production et des industries techniques du film d'animation*, 4 janvier 1986.

⁷⁴ Derrière les États-Unis et le Japon. Cf. Bernard GÉNIN, *Le Cinéma d'animation*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003.

En revanche, puisque notre étude englobe « la réalisation des séries de dessins animés "made in France" », il faut tenir compte du fait que l'informatique remplace progressivement les techniques traditionnelles d'animation au cours des années 1990. Même si le processus de production reste globalement similaire, les outils traditionnels de dessin, petit à petit, cèdent leur place à des équivalents numériques⁷⁵. Aujourd'hui, la proportion de dessins animés partiellement ou intégralement réalisés par ordinateur est majoritaire. Cependant, il n'est pas aisé de préciser le moment où le numérique remplace effectivement les techniques traditionnelles d'animation⁷⁶. L'encyclopédie en ligne « Planète-Jeunesse » souligne que la série *Blake et Mortimer* (Stéphane Bernasconi, Yannick Barbaud, 1997)⁷⁷ peut être considérée comme « la dernière production française à avoir utilisé les celluloids avant que les réalisations ne passent désormais exclusivement par le numérique⁷⁸ ».

Les bornes chronologiques de notre étude sont donc fixées entre 1975 (avec l'éclatement de l'ORTF) et 1997 (l'année où la dernière série est réalisée avec la technique du dessin animé sur celluloid en France ; autrement dit, avant l'utilisation de l'ordinateur comme outil de production effectif dans l'animation). Ces bornes chronologiques coïncident avec la période de diffusion des séries « Il était une fois... »⁷⁹. Ces séries se retrouvent ainsi au cœur de notre étude.

Notre objectif est d'analyser la représentation des sciences dans les séries de dessins animés françaises ; non seulement celles dont les récits sont liés à la science-fiction, mais également toutes celles où les représentations technologiques sont possibles⁸⁰. Cette analyse est

⁷⁵ Des centaines de séries sont réalisées entièrement par ordinateur, d'autres font appel à l'ordinateur à un stade ou à un autre de la production. L'ordinateur élimine certaines étapes du développement d'un dessin animé : il n'est plus nécessaire de faire des centaines de milliers de dessins à la main, les colorier en retournant les celluloids après les avoir recopiés à l'encre et les avoir tracés, en parallèle, avec toute une équipe responsable pour le décor... Avec l'ordinateur, les dessins sur papier peuvent être numérisés directement, puis ils peuvent être coloriés numériquement.

⁷⁶ Le premier jalon historique cité par la plupart des chercheurs en cinéma d'animation est la sortie en salles du premier long-métrage d'animation réalisé en images de synthèse : *Toy Story* (Jonh Lasseter, 1995). D'après l'historien de cinéma Giannalberto Bendazzi : « *Toy Story* est un succès commercial qui a aidé à diffuser une nouvelle esthétique liée au numérique [trad. libre] ». Cf. Giannalberto BENDAZZI, *Animation : A World History. Volume III : Contemporary Times*, Focal Press, 2015, p. 16.

⁷⁷ Stéphane Bernasconi confirme que *Blake et Mortimer* est bien entièrement réalisée avec la technique du celluloid, il précise aussi que la série qu'il réalise par la suite comme producteur exécutif, *Bob Morane* (Norman LeBlanc, Stéphane Bernasconi, 1998) est, quant à elle, coloriée grâce à de logiciels. Cependant, il ne peut affirmer avec certitude que *Blake et Mortimer* est bien la dernière série d'animation française réalisée sans l'aide du numérique car, selon lui, « il y en avait d'autres en chantier à cette époque » comme *Il était une fois... les Explorateurs* (Albert Barillé, 1996), *Achille Talon* (Bruno Bianchi, 1996-1997), *Barbe Rouge* (Jean Cubaud, 1997), *Les Jules... Chienne de vie* (Picha, 1997), *La Grande chasse de Nanook* (Franck Bourgeron, Marc Perret, Stéphane Roux, 1996), *Les Zinzins de l'espace* (Olivier Jean-Marie, Bob Camp, Thomas Szabo et Jim Gomez, 1997), *Petit Potam* (Bernard Deyriès, 1997)... Entretien avec Stéphane Bernasconi, Annecy le 11 juin 2018.

⁷⁸ *Blake et Mortimer* est une coproduction franco-canadienne de 26 épisodes de 26 minutes réalisée par Ellipse, Cactus Animation et Dargaud Films et diffusée le 19 avril 1997 sur Canal+ et rediffusée à partir du 28 juin 1998 sur France 3. Cette série a la particularité d'être la dernière production française à utiliser les celluloids avant l'arrivée du numérique. « 19 avril 1997, diffusion sur Canal+ de la dernière production française qui utilisait les celluloids dans son système de production : *Blake et Mortimer* de Stéphane Bernasconi, Yannick Barbaud ». *Blake et Mortimer* © Edgar-Pierre Jacobs / Ellipse, Cactus Animation, Dargaud Films, Canal+, France 3, M6. Fiche publiée le 23 juillet 2005 sur l'encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com - Dernière modification le 26 février 2017.

⁷⁹ À l'exception de la première et de la dernière série réalisées par cette maison de production. *Les Aventures de Colargol* (Albert Barillé et Tadeuzs Wilkosz, 1969) est réalisée avec la technique du stop motion avec des marionnettes, tandis qu'*IEUF... Notre Terre* (Albert Barillé, 2008) est réalisée à l'aide des images de synthèse. De cette façon, nous délimitons notre recherche jusqu'en 1996, l'année où le dernier volet de la série est encore réalisé grâce aux moyens traditionnels d'animation.

⁸⁰ Notons que l'anticipation et la science-fiction ne sont pas les seules catégories de séries où une analyse des représentations technologiques et scientifiques est possible. Citons au passage David Javet qui propose, par exemple, une étude du « cinéma de

faite grâce à des critères destinés à épingler les productions françaises qui permettent un rapprochement, volontaire ou non, avec les discours historiques, technologiques et scientifiques.

Le corpus principal de cette thèse est ainsi composé de huit séries de dessins animés « made in France » : d'abord, celles réalisées par la maison de production Procidis – *Il était une fois... l'Homme* (Albert Barillé, 1978)⁸¹, *Il était une fois... l'Espace* (Albert Barillé, 1981)⁸², *Il était une fois... la Vie* (Albert Barillé, 1986)⁸³, *Il était une fois... les Amériques* (Albert Barillé, 1991)⁸⁴, *Il était une fois... les Découvreurs* (Albert Barillé, 1994)⁸⁵ et *Il était une fois... les Explorateurs* (Albert Barillé, 1996)⁸⁶ – ; puis, deux autres séries réalisées par la maison de production DIC – *Ulysse 31* (Bernard Deyriès et Tadao Nagahama, 1981)⁸⁷ et *Les Mystérieuses cités d'or* (Bernard Deyriès, Hisayuki Toriumi, Katsuhiko Fujita, 1982)⁸⁸.

Ces huit séries disposent de caractéristiques grâce auxquelles elles sont considérées par le Centre national de la Cinématographie (CNC)⁸⁹ comme de nationalité française⁹⁰. Ces caractéristiques sont déterminées par les pouvoirs politiques et confirmées par le CNC. Il est donc impératif pour cette étude d'énoncer les critères précis déterminés par les pouvoirs politiques pour définir le label attribué par le CNC pour les œuvres d'animation nationale⁹¹. Une

romance » dans le Japon du début du XXI^e siècle à la lumière des représentations des technologies de télécommunication. Cf. David JAVET, « L'amour en ligne. Les technologies de télécommunication dans les romances japonaises », in Alain BOILLAT et Laurent GUIDO (dir.), *Loin des yeux... le cinéma. De la téléphonie à Internet : imaginaires médiatiques des technologies de télécommunication et de surveillance*, Lausanne, L'âge d'homme, 2019, p. 519-545.

⁸¹ Réalisation française de 26 épisodes de 26 minutes des studios Procidis, sous-traitée au Japon par les studios Tatsunoko, réalisée en 1978 et diffusée pour la première fois sur FR3 le 30 septembre 1978 et rediffusée plusieurs fois sur la même chaîne tout au long de la période concernée par cette étude. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

⁸² Réalisation française des studios Procidis, sous-traitée au Japon par studios Eiken, diffusée pour la première fois le 2 octobre 1982 sur FR3 et rediffusée plusieurs fois sur la même chaîne tout au long de la période concernée par cette étude. *Ibid.*

⁸³ Réalisation française des studios Procidis, sous-traitée au Japon par les studios Eiken, diffusée pour la première fois le 10 décembre 1986 sur Canal+ et rediffusée sur FR3 à partir du 7 septembre 1987, rediffusée par la suite plusieurs fois sur la même chaîne tout au long de la période concernée par cette étude. *Ibid.*

⁸⁴ Réalisation française des studios Procidis, sous-traitée également au Japon, diffusée pour la première fois au Canal+ le 28 octobre 1991 et rediffusée sur FR3 à partir du 9 septembre 1992. *Ibid.*

⁸⁵ Réalisation française des studios Procidis, sous-traitée au Japon, diffusée pour la première fois le 3 janvier 1994 sur Canal+ et rediffusée sur FR3 à partir du 5 septembre 1994. *Ibid.*

⁸⁶ Réalisation française des studios Procidis, sous-traitée au Japon, diffusée pour la première fois le 10 décembre 1996 sur Canal+ et rediffusée sur FR3 à partir du 7 octobre 1997. *Ibid.*

⁸⁷ Coproduction franco-japonaise de 26 épisodes de 26 minutes réalisée par les studios DIC France et TMS Japon. Diffusée pour la première fois le 3 octobre 1981 sur FR3 et rediffusée plusieurs fois sur la même chaîne tout au long de la période concernée par cette étude. *Ibid.*

⁸⁸ Une coproduction entre NHK Entreprises (Japon), C.L.T. (RTL Luxembourg), MK (Japon), et DIC (France), diffusée pour la première fois le 28 septembre 1983 sur Antenne 2 et rediffusée plusieurs fois sur la même chaîne tout au long de la période concernée par cette étude. *Ibid.*

⁸⁹ Créé par la loi du 25 octobre 1946, le CNC, Centre national de la cinématographie, est né en conséquence de la concertation entre les pouvoirs publics et les professionnels du cinéma. Le 24 juillet 2009, afin d'entériner l'évolution qui conduit à l'extension de son champ d'action au-delà du seul cinéma, il est devenu le Centre national du cinéma et de l'image animée. Source : CNC <<https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/histoire>>. Visité le 24 juin 2019.

⁹⁰ La direction des programmes audiovisuels du CNC n'est créée qu'en 1985. Puis, l'année suivante, elle met en place le Compte de soutien financier à l'industrie des programmes audiovisuels (COSIP). Ce n'est donc qu'en 1985 qu'apparaît la désignation de nationalité de l'œuvre d'animation que nous utilisons dans cette étude. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote : 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « Note sur les mesures à prendre dans des sociétés nationales de programmes en faveur du dessin animé », 18 juin 1985.

⁹¹ Afin de permettre aux sociétés de production de faire reconnaître officiellement la nationalité française d'une œuvre, le CNC est habilité à attribuer, dans les mêmes conditions que pour le cinéma en *live action* (prises de vues réelles), un agrément. Même si celui-ci n'a aucun caractère obligatoire, il est en revanche impérativement requis pour les productions souhaitant bénéficier de la nationalité française. *Ibid.*, p. 6.

œuvre d'animation est considérée comme d'origine française à condition qu'au moins 50% de ses dépenses, à la fois de création et de fabrication, soient effectuées en France⁹². Il faut donc préciser que la « création » comprend : l'élaboration du concept, l'écriture du scénario, l'adaptation des dialogues, les recherches graphiques, le coût de la réalisation (réalisateur) et l'élaboration de la musique. D'autre part, la « fabrication » comprend : l'élaboration du storyboard, la composition du lay-out, la réalisation des décors, la réalisation effective de l'animation avec les dessins intermédiaires (l'intervallage), le dessin et la colorisation sur celluloids (trace-gouache), les prises de vue (banc-titre) et finalement la post-production et le mixage⁹³.

En outre, l'animation des six premières séries du corpus principal (*Procidis*) est sous-traitée en Asie, alors que les deux dernières (*DIC*), même si elles sont animées également en Asie, sont considérées comme des coproductions. Il faut donc bien préciser la différence entre la sous-traitance et la coproduction internationale. La sous-traitance est une forme de production où la conception de la série – la création de personnages, le scénario, les décors, la musique, les story-boards et le montage – est réalisée en France. Seule l'animation proprement dite, c'est-à-dire les dessins intermédiaires qui remplissent l'intervalle entre les « images clés » (*keyframes*), est faite à l'étranger. La sous-traitance est ainsi un régime de production où 100% de la phase de création est réalisée en France et seule une partie de la phase de fabrication est faite dans le pays sous-traitant ; par exemple des séries comme *Oum le dauphin blanc*⁹⁴ (René Borg et Vladimir Tarta, 1971) et tous les volets de la série « Il était une fois... » sont réalisés en sous-traitance.

D'un autre côté, la « coproduction internationale » doit être composée d'au moins deux producteurs, provenant de pays différents, qui établissent un contrat pour la réalisation d'une série. Les maisons de production concernées par le contrat de coproduction s'accordent sur le contenu et l'esthétique du projet. Dans ce cas, les maisons de productions se partagent autant la phase de création que la phase de fabrication du projet. Citons par exemple les séries comme *Ulysse 31* et *Les Mystérieuses cités d'or*. En l'occurrence, le dessin animé est le domaine de la création télévisuelle qui se prête le mieux au montage d'opérations de coproduction et à une exploitation internationale des productions⁹⁵ pourvu que les cultures des pays concernés ne soient pas trop éloignées, ce qui pourrait constituer un obstacle pour le projet⁹⁶.

⁹² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote: 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « Aides sélectives en faveur du dessin animé », 19 juin 1985.

⁹³ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁴ La toute première série d'animation d'origine française sous-traitée au Japon. Cf. Sébastien DENIS, « Entretien avec René Borg », in Marie PRUVOST-DELASPRE (dir.), *L'animation japonaise en France*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2016.

⁹⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; Cabinet : conseiller technique (1977-1988), Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour une véritable industrie française du dessin animé (Synthèse) », Département des émissions pour la jeunesse et les après-midi, le 22 octobre 1982.

⁹⁶ Les coulisses de réalisation de la série *Ulysse 31* sont abordées dans le chapitre 9. Pour plus de détails voir Maroin ELUASTI, *Ulysse 31 : l'histoire et les coulisses d'un dessin animé culte de notre enfance*, Paris, Huginn & Muninn, 2019.

Le choix du corpus principal est ainsi dû à la fois à son origine française et son approche des « technosciences » ; de plus, les séries choisies sont également les premières séries d'origine française réalisées avec la technique du dessin animé sur les feuilles de celluloid produites à large échelle, possédant 26 épisodes de 26 minutes ou davantage⁹⁷.

En revanche, durant la définition du corpus, nous réalisons que la seule analyse de la mise en scène des technosciences est insuffisante, car les premières séries du corpus mettent également en valeur l'histoire et l'évolution de l'humanité. Certes, l'histoire de l'humanité et celle des sciences ne sont pas forcément corrélées, cependant, certaines séries du corpus représentent des événements historiques que leurs réalisateurs considèrent comme marquants⁹⁸ ; c'est la raison pour laquelle nous consacrons une partie de cette étude à la compréhension de la représentation de l'histoire dans ces séries.

Ainsi, l'analyse du corpus nous amène en outre à comprendre l'historicité représentée dans les séries qui encouragent les petits Français à s'intéresser à leur histoire. Nous reprenons ainsi l'idée des régimes d'historicité, proposée par l'historien François Hartog. Dans cette optique, les images qu'un individu ou un peuple se font d'eux-mêmes et les représentations qui en découlent sont des conséquences de leur « régime d'historicité⁹⁹ ». Le chercheur Christophe Rime synthétise ce concept d'une façon qui semble pertinente :

Le régime d'historicité est en quelque sorte la représentation que la société se fait d'elle-même, dans le temps. Puisque l'homme possède une dimension temporelle, de même que les sociétés au sein desquelles il évolue, il développe une image subjective de lui-même dans le temps. Le régime d'historicité se définit donc comme le rapport que la civilisation entretient avec son propre passé, son présent et son futur, le tout élaborant une grammaire temporelle spécifique dont l'articulation est sujette à métamorphose. Les sociétés sont historiques et la représentation de leur passé évolue dans le temps. Les régimes d'historicité sont donc aussi nombreux que les projections que la société se donne d'elle-même dans le temps, et chacune de ses formules en dit beaucoup sur l'image que les collectivités se donnent d'elles-mêmes et de leur temps. En somme, le régime d'historicité est un mode d'organisation des temps, l'articulation entre passé, présent et avenir¹⁰⁰.

L'analyse de l'histoire des sciences et des techniques représentée dans les séries de dessins animés à la télévision passe d'abord par l'analyse de l'évolution de la représentation de l'Histoire de France et de son historicité. De plus, la première série de notre corpus,

⁹⁷ Ce qui implique des étapes bien précises du processus de production avant de l'arrivée du numérique : conception des personnages, scénario, story-board, conception des cadres-clés, intervallage, traçage, « gouachage » et application des personnages dessinés et coloriés sur les celluloids sur les décors conçus en amont.

⁹⁸ *Il était une fois... l'Homme* (Albert Barillé, 1978) en tête.

⁹⁹ Cf. François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

¹⁰⁰ Christophe RIME, « Quel futur pour le passé ? Mémoire contemporaine : le retour aux temps mythiques », thèse, Paris Sciences et Lettres, 2018.

chronologiquement parlant, représente exactement la mise en scène du passé historique français : la diffusion de la série *Il était une fois... l'Homme* témoigne d'une époque où la représentation de l'histoire est mise en valeur dans les séries de dessins animés produites en France¹⁰¹. Il faut remarquer en outre que les séries à visée historique du corpus mettent en scène non seulement l'histoire mondiale et européenne, mais que quelques-unes retracent également des histoires d'autres civilisations ; comme celle des Amériques dans *IEUF*¹⁰²... *les Amériques*, celle de l'Amérique précolombienne dans *Les Mystérieuses cités d'or* ou celle des « explorateurs » qui étendent les connaissances européennes à d'autres civilisations et coutumes, dans *IEUF... les Explorateurs*.

Quoi qu'il en soit, toutes les séries qui composent le corpus principal de cette étude mettent en scène l'histoire des sciences et des techniques, soit d'une façon secondaire, comme celles déjà citées, soit d'une façon plus évidente, comme dans : *IEUF... les Découvreurs*.

Certes, la série *IEUF... la Vie*¹⁰³ aborde la biologie et la médecine, deux champs d'études apparemment moins corrélés aux technosciences ; pourtant ils sont au cœur des études spatiales. La biologie et la médecine sont des sciences qui permettent de mieux comprendre les effets de la gravité sur le corps humain ; ce type de recherche permet une plus longue survie dans l'espace des êtres humains, à la fois sur orbite et pour supporter les longs voyages interplanétaires du futur. De surcroît, même si de prime abord la série *IEUF... l'Homme*¹⁰⁴ semble être une série à portée historique, il suffit de voir son générique pour réaliser qu'elle retrace en effet l'histoire de l'humanité grâce aux développements techniques, scientifiques et technologiques, de la maîtrise du feu à la fusée vers la Lune.

Finalement, nous allons montrer qu'il y a non seulement la représentation de l'anticipation et de la science-fiction dans les séries *Ulysse 31* et *IEUF... l'Espace*, mais qu'on peut aussi trouver la trace d'éléments provenant de la politique spatiale mise en place par le gouvernement français pendant cette période. Ces deux séries sont en effet diffusées au moment même où la France met en place des projets d'envergure concernant son indépendance dans le domaine spatial.

De plus, comme la diffusion des séries « made in France » est en pleine expansion entre 1975 et 1997, il est impossible de les analyser de manière exhaustive dans cette étude. Mises à

¹⁰¹ Une autre série diffuse à la même époque est *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* (Charles Sansonetti, 1976).

¹⁰² Toutes les séries réalisées par Albert Barillé qui commencent par l'expression « Il était une fois... » sont désormais abrégées « *IEUF* » pour simplifier leur écriture.

¹⁰³ Réalisation française des studios Procidis, sous-traitée au Japon par les studios Eiken, diffusée pour la première fois le 10 décembre 1986 sur Canal+ et rediffusée sur FR3 à partir du 7 septembre 1987, rediffusée par la suite plusieurs fois sur la même chaîne tout au long de la période concernée par cette étude. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

¹⁰⁴ Réalisation française de 26 épisodes de 26 minutes des studios Procidis, sous-traitée au Japon par les studios Tatsunoko, réalisée en 1978 et diffusée pour la première fois sur FR3 le 30 septembre 1978 et rediffusée plusieurs fois sur la même chaîne tout au long de la période concernée par cette étude. *Ibid.*

part les séries destinées aux tout-petits, nous avons dénombré plus de cent-cinquante séries de dessins animés inédites d'origine française réalisées entre 1975 et 1997, dont plus de quarante-cinq abordent les sciences et techniques ou représentent les voyages interplanétaires¹⁰⁵. On note au passage quelques séries qui représentent également tantôt le passé historique français et européen, tantôt l'histoire, la vie et les mœurs des peuples étrangers, en Amérique, au Japon, en Angleterre ou au Groenland. Finalement, une trentaine de ces quarante-cinq séries retiennent particulièrement notre attention, car elles représentent les technosciences d'une façon plus marquée. Du fait de leur grand nombre et du temps de visionnage de chacune¹⁰⁶, il n'est pas possible de les analyser en profondeur ; elles font donc partie du corpus secondaire de cette étude.

Celui-ci est ainsi composé des séries réalisées en France entre 1975 et 1997 dans lesquelles les technosciences sont représentées dans le récit, mais dont les épisodes ne sont pas analysés de manière approfondie. Ainsi, la première série de notre corpus secondaire à aborder ouvertement l'histoire des sciences et techniques est la série *Les Aventures de l'énergie* (Jean-Louis Besson, 1977). C'est une coproduction entre la société Vidéogrammes de France¹⁰⁷, la maison de production DIC et la Société pour le développement des applications de l'électricité (Sodel)¹⁰⁸. Cette dernière affiche, à travers la série, la volonté d'EDF d'encourager le jeune public à s'intéresser aux sciences et techniques¹⁰⁹. En l'occurrence, les messages publicitaires d'EDF aux enfants à cette époque suivent deux logiques distinctes : la sensibilisation aux questions de sécurité en termes d'électricité et la familiarisation avec la marque. C'est ainsi que naît, par la suite, le personnage Zeltron¹¹⁰. Celui-ci, dans la série *Les Aventures électriques de Zeltron* (Serge Canaud, Philippe Ronce, Pierre Rossolin, 1979) – sponsorisée également par EDF – présente au jeune public toute l'histoire de l'électricité. De plus, dans le même sillage, la série *Méthanie* (Albert Champeaux, 1982) utilise la didactique et l'humour pour diffuser des connaissances scientifiques orientées : sponsorisée par GDF, la série apprend aux enfants les techniques de collecte et de distribution du gaz naturel et son importance pour l'évolution de l'humanité.

¹⁰⁵ La liste des séries d'origine française réalisées et diffusées entre 1975 et 1997 se trouve dans les annexes.

¹⁰⁶ Il faut multiplier chacune des quarante-cinq séries par au moins 26 épisodes. De surcroît, chacun de ces épisodes dure 5 à 26 minutes.

¹⁰⁷ « Société constituée en octobre 1971, entre ORTF et Hachette : chacun des partenaires de cette société filiale détient 34% des actions représentant le capital (1 million 600 mille francs). Les autres partenaires éventuels ne sauraient se partager, en conséquence, que les 32% restants ». Cf « Vidéogrammes de France va s'ouvrir à d'autres partenaires », Paris, *Le Monde.fr*, le 16 juin 1974. <https://www.lemonde.fr/archives/article/1972/09/16/videogrammes-de-france-va-s-ouvrir-a-d-autres-partenaires_2389766_1819218.html> consulté le 30 juillet 2020.

¹⁰⁸ « Le "principe de spécialité", inscrit dans la loi de 1946, interdit à EDF de vendre d'autres produits que de l'électricité ; c'est la raison pour laquelle Sodel est créée, faux-nez de la communication d'EDF jusqu'à la fin des années 1980 ». Cf. Yves BOUVIER, « Patrimoine en poche : Électricité de France et l'objet publicitaire », *Flux*, n° 82-4, 2010, p. 24-33.

¹⁰⁹ La série est composée de 13 épisodes de 4 minutes chacun. Par la suite, à partir de l'épisode 7, l'EDF affiche son logo tout au début du générique. Source : Poste de consultation INAtèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 9 mai 2017.

¹¹⁰ Créé par François Castan et présenté pour la première fois au salon de l'Enfance en 1979. *Ibid.*

Jacques Rouxel, le père des *Shadoks*, réalise lui aussi quelques séries éducatives durant cette époque où elles sont un peu plus nombreuses sur le petit écran. Ainsi voient le jour des séries comme *Voyage en électricité* (Jacques Rouxel, 1983), *Les Aventures de Mr. Démo* (Jacques Rouxel, 1985) et *Les Matics* (Jacques Rouxel, 1986). Ces séries, par leur origine française et leur contenu lié à la diffusion des technosciences, font également partie de notre corpus secondaire.

La période concernée par cette thèse voit également la diffusion de quelques séries dans lesquelles les héros remportent les batailles contre les méchants grâce à l'utilisation de machines sophistiquées comme dans le cas d'*Inspecteur Gadget* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Toshiyuki Hiruma, 1983-1986)¹¹¹, de *Pole position* (Bernard Deyriès, 1984), de *COPS : Centre d'Opération de Police Spéciale* (Kevin Altieri, Rick Morrison, 1988), de *MASK : Mobile, Armored, Strike, Kommand* (Bruno Bianchi, Bernard Deyriès, Michael Maliani, Masanori Miura, 1985) et de *Jayce et les conquérants de la lumière* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, William R. Kowalchuk, 1985). D'autres séries glissent des éléments technoscientifiques dans leurs intrigues ; elles représentent ainsi une sorte d'anticipation post-apocalyptique. Citons, par exemple des séries comme *Les Mondes engloutis* (Michel Gauthier, 1985), *Robostory* (Michel Pillyser, 1985), *Rahan : fils des âges farouches* (Alain Sion, 1986), *Bleu, l'enfant de la Terre* (Philippe Landrot, Philippe Druillet, Gianni Corvi, 1986) et même les *Tortues Ninja* (Bill Wolf, 1987-1996) ; ces dernières acquièrent la taille humaine grâce à des mutations génétiques provoquées par un liquide radioactif.

20 000 lieues dans l'espace (Bruno Bianchi et Thomas McLaughlin, 1995) et *Les Zinzins de l'espace* (Olivier Jean-Marie, Bob Camp, Thomas Szabo et Jim Gomez, 1997) font également partie du corpus secondaire, car leurs intrigues concernent les voyages spatiaux : on ne peut atteindre l'espace qu'à travers un grand développement technoscientifique. Dans la même optique, *Wattoo Wattoo super bird* (René Borg, Hubert Ballay, 1978) est un oiseau venu de l'espace.

En outre, il y a dans le corpus secondaire d'autres séries dans lesquelles les intrigues se déroulent durant certaines époques où les technosciences sont mises en valeur : *Clémentine* (René Borg, Jean Cubaud, 1985 - 1987) par exemple, évolue durant la Belle Époque, une période célèbre pour l'évolution des techniques de transport – l'invention de la voiture, de l'avion, l'évolution des trains – et des techniques de communication, le téléphone, la radiodiffusion...

¹¹¹ Cette série arrive à un moment où l'industrie pousse le consommateur à s'intéresser à des produits innovants. Pour une discussion de la perception de l'utilité des innovations par les consommateurs, voir Delphine MANCEAU et Emmanuelle LE NAGARD-ASSAYAG, « D'*Inspecteur Gadget* au *Retour du Jedi*, dérives et transformation du marketing de l'innovation », in M.H. FOSSE (dir.), *Les paradoxes du marketing*, Eyrolles, 2011.

Par ailleurs, certaines séries diffusées durant cette période représentent également l'histoire de France. Citons par exemple les séries : *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* (Charles Sansonetti, 1976), *Molierissimo* (Bahram Rohani, 1989), *Les Enfants de la liberté* (Patrick Schwerdtle, 1988), *Marianne 1^{ère}* (Baharam Rohani, 1990). Puisque la première série de notre corpus principal – *IEUF... l'Homme* (Albert Barillé, 1978) – aborde justement l'évolution « historique » de l'humanité, les séries citées au début du paragraphe sont maintenues dans le corpus secondaire pour qu'on puisse comparer leurs approches ; surtout *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* puisqu'elles sont diffusées à la même époque.

De plus, tout comme dans les séries *Il était une fois... les Amériques* (Albert Barillé, 1991) ou *Les Mystérieuses cités d'or* (Bernard Deyriès, Hisayuki Toriumi, Katsuhiko Fujita, 1982), quelques autres séries diffusées durant cette période présentent au jeune public les coutumes et les modes de vie des peuples étrangers. La série *L'Oiseau des mers (ou Le voyage de l'Albatros)*, Dominique Leridon, Jean-François Dion, 1985-1986) par exemple, se passe à la fin du XVIII^e siècle : un jeune garçon s'embarque clandestinement à bord d'un navire et part à la découverte de nouvelles civilisations, en accompagnant une équipe de scientifiques¹¹². Dans la même veine : *La Grande chasse de Nanook* (Franck Bourgeron, Marc Perret, Stéphane Roux, 1996) présente le quotidien d'une famille inuite. *Yakari* (Atelier Graphoui, 1982-1983) et *Les Aventures de Plume d'Élan* (Claude Clément, Jean-Pierre Desagnat, 1979-1981)¹¹³ quant à elles, sont des séries qui mettent en scène les clichés véhiculés par les westerns nord-américains sur la vie des peuples amérindiens.

Certes, la représentation du corps humain et des avancées de la médecine et de la biologie sont des sujets très pointus et difficiles à aborder dans les séries pour le jeune public. Seules trois séries de notre corpus abordent donc ces sujets : *Il était une fois... la Vie* (Albert Barillé, 1986) – déjà mentionnée dans le corpus principal –, *Mission spatiale santé : Hygéa 7* (Albert Champeaux, 1978) et *Archibald le Magichien* (Bruno Bianchi, 1980), – qui font partie de notre corpus secondaire.

Par ailleurs, *Blake et Mortimer* (Stéphane Bemasconi, 1997) – dernière série d'animation de notre corpus secondaire – est une série de dessin animé adaptée et édulcorée à

¹¹² Son animation est sommaire et son graphisme assez particulier car il s'agit du tout premier dessin animé français entièrement assisté par ordinateur. Son projet provient de la directrice de l'Unité Jeunesse d'Antenne 2, Jacqueline Joubert. Comme la technologie en 1984 est assez sommaire, il faut faire les dessins à la main en traçant des contours très larges afin que l'ordinateur puisse y insérer les couleurs. Cela explique le rendu plus proche du style des films réalisés avec la technique du "papier découpé". Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

¹¹³ Notons au passage que dans cette dernière, l'objectif principal est d'apprendre aux enfants les normes de circulation routière puisqu'elle est coproduite par le ministère des Transports et par la direction des Routes et de la Circulation routière. Elle utilise des stéréotypes de western pour représenter les indiens, les costumes, les décors et des expressions comme « les visages pâles ». *Ibid.*

partir de la bande dessinée d'Edgar P. Jacobs. Dans l'intrigue, l'un des principaux personnages, le professeur Philip Mortimer est spécialiste en physique nucléaire.

Ainsi, pour la composition du corpus secondaire de cette étude¹¹⁴ nous avons choisi des séries qui apportent – ouvertement ou non – quelques « informations scolaires »¹¹⁵ historiques ou scientifiques au jeune public, sans qu'elles soient nécessairement le résultat d'une commande préalable.

Pour mieux interpréter l'évolution du marché des séries de dessins animés télévisées en France, celui-ci est divisé en quatre périodes principales. Tout d'abord, la période de 1975 à 1981, qui comprend notamment l'éclatement de l'ORTF, les premières productions françaises sous-traitées ou coproduites en Asie et la diffusion des séries avec des marionnettes¹¹⁶. Deuxièmement, il y a une courte période entre 1981 et 1986 où les acteurs du marché profitent de la mise en place du plan de relance de l'industrie d'animation : le plan « Image »¹¹⁷. Ensuite, il y a l'évolution des nouvelles technologies de fabrication de l'animation avec l'arrivée progressive de l'ordinateur comme outil de production et l'arrivée de nouvelles chaînes privées entre 1986 et 1997. Enfin, nous avons également remarqué une nouvelle étape, celle où l'ordinateur domine complètement le processus de fabrication de séries de dessins animés en remplaçant le celluloïd. Cette période commence notamment à partir de 1997¹¹⁸, cependant, comme ce nouvel outil de production bouleverse complètement le système de fabrication des séries de dessins animés, elle n'est pas concernée par cette étude.

Pour l'analyse du marché des séries de dessins animés télévisées en France, nous examinons la manière dont ces productions médiatiques s'articulent avec d'autres formes de discours (scientifiques, politiques, historiques, scolaires, journalistiques...) et comment leurs relations s'entremêlent. Cela permet d'identifier le discours qui lie l'évolution économique du pays au développement exponentiel de l'innovation technologique. La récurrence de ce genre de discours contribue à l'élaboration d'un « imaginaire technoscientifique » représenté par une

¹¹⁴ Il y a d'autres séries « made in France » diffusées durant cette période qui ne nous intéressent pas directement, car leurs représentations des technosciences est beaucoup moins évidente, voire inexistante comme dans *Blondine au Pays de l'Arc-en-Ciel* (Osamu Dezaki, Bernard Deyriès, Rich Rudish, Bruno Bianchi, 1984), *Babar* (Paul Brizzi, Gaëtan Brizzi, Laura Shepherd, Stéphane Bemasconi, 1989-1991), *Polochon* (Raymond Burlet, 1988), *Les Entrechats* (Bruno Bianchi, Toshiyuki Hiruma, 1984), *Denis la malice* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Michael Maliani, Rick Morrison, 1986), *Le Croc-Note show* (Gilles Gay, Jean-Pierre Tardivel, 1986-1990), *Denver, le dernier dinosaure* (Bruno René Huchez, 1988), *Sharky & Georges* (Jean Cubaud, Michel Haillard, 1988-1992), *La Compète* (Bernard Deyriès, 1991), bien que, dans cette dernière, les héros soient aidés par Ernest le génie de l'informatique. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

¹¹⁵ Par « informations scolaires » nous comprenons des informations que l'on peut ou doit éventuellement apprendre à l'école, mais qui sont normalement des informations trop rébarbatives pour être présentées à la télévision. Ce sujet est développé dans le chapitre 1.

¹¹⁶ Soient elles sont produites grâce à la technique de l'image par image (stop motion) soit elles sont manipulées de façon à être invisibles à l'écran. Pour plus de détails voir : A. MOREAU, *De Nounours à Casimir...*, op. cit.

¹¹⁷ Cécile NOESSER, *La résistible ascension du cinéma d'animation : Socio-genèse d'un cinéma-bis en France*, Paris, L'Harmattan, 2016.

¹¹⁸ Black et Mortimer étant la dernière « production française à avoir utilisé les celluloids avant que les réalisations ne passent désormais exclusivement par le numérique. » Source : KAHLONE, « Encyclopédie en ligne « Planète Jeunesse » - Blake et Mortimer », <http://www.planete-jeunesse.com/fiche-891-blake-et-mortimer.html>.

nation dans laquelle l'harmonie sociale n'est atteinte que grâce à une compréhension de l'histoire des sciences et des techniques et à une intégration des dispositifs technologiques au quotidien, comme le souligne le dialogue de la série *IEUF... les Découvreurs* : « Oh la France ! Le pays de la liberté... et de la science !¹¹⁹ ».

Travailler sur les séries de dessins animés diffusées en France présente diverses difficultés : la première est la question de leur temporalité. Il s'agit d'une période récente de l'histoire contemporaine qui commence, dans notre cas, en 1975. Or, la problématique posée ici est similaire à celle des historiens du contemporain : l'histoire de la seconde moitié du XX^e siècle est parfois jugée trop proche du temps présent pour être analysée historiquement. Comme le souligne l'historien Jean-François Sirinelli, dans ces cas : « il n'y a pas assez de recul »¹²⁰. Un autre problème : en tant que chercheur non-français, nous n'avons pas les mêmes origines socio-culturelles qu'un natif, ce qui nous oblige à nous plonger dans le contexte sociopolitique et culturel de la France des années concernées. Par conséquent, nous sommes parfois trop prolixes dans les descriptions de certains passages historiques, car elles répondent à un double besoin : contextualiser les analyses et faire mieux comprendre à un étranger ce qui s'est passé en France durant la période étudiée.

De plus, l'étude des séries d'animation en France, qu'elles soient japonaises ou françaises, a encore du retard par rapport à l'étude du cinéma d'animation. Contrairement au cinéma d'auteur, elles peuvent être jugées trop commerciales pour figurer dans des « lieux traditionnels de la culture légitime » : les musées, les revues généralistes ou le monde universitaire, comme le déplore Julien Bouvard dans sa préface de *L'Animation japonaise en France* de Marie Pruvost-Delaspre¹²¹. C'est pourtant négliger l'impact des séries de dessins animés en France. Ces mêmes séries d'animation, surtout celles d'origine japonaise, sont la source d'un conflit entre ses détracteurs et ses défenseurs, dès son apparition à la télévision française dans les années 1970. La série d'animation japonaise *Goldorak* (Tomoharu Katsumata, 1975), que nous allons d'ailleurs évoquer dans cette étude, se trouve au cœur de ce débat, qu'elle a déclenché en partie. De ce fait, l'industrie des séries de dessins animés en France se rend compte progressivement de ses faiblesses et cherche des moyens pour réagir à cette « invasion » japonaise.

Il ne faut pas oublier que la télévision des années 1970 et du début des années 1980 appartient à l'État. Ainsi, les enjeux politiques de l'époque représentent un poids significatif dans la décision de création et de diffusion des émissions. Par conséquent, cette étude analyse l'évolution de l'industrie du dessin animé français grâce la compréhension de l'évolution de ses

¹¹⁹ S5E22, *Marie Curie*. Albert BARILLE, *Il était une fois...les Découvreurs*, Procidis, Sony Music Video, 1994. Cet épisode sera l'objet d'une analyse dans le chapitre 2.

¹²⁰ Jean-François SIRINELLI, « Quelle identité pour l'histoire culturelle ? », in Évelyne COHEN, Pascale GOETSCHÉL, Laurent MARTIN et Pascal ORY (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, coll. « Papiers », 2017, p.17.

¹²¹ M. PRUVOST-DELASPRE (dir.), *L'animation japonaise en France...*, op. cit.

techniques, l'étude de son esthétique et la conscientisation des enjeux de son marché (négociations avec les chaînes de télévision, sous-traitances à l'étranger, financements...).

Parallèlement à l'étude de l'évolution de l'industrie du dessin animé, il faut également tenir compte de celle du paysage audiovisuel français. Au début, il n'y a que trois chaînes de télévision publiques en France, les chaînes privées arrivant au fur et à mesure de la période étudiée. Il est important ainsi de comprendre l'évolution de la télévision française. Pour ce faire, il faut comprendre les enjeux politiques qui découlent non seulement de la privatisation et de l'apparition d'autres chaînes de télévision, mais également établir un panorama de l'évolution politique de la cinquième République, du moins en ce qui concerne l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 et la cohabitation de 1986.

En outre, entre 1975 et 1997, la France se hisse au rang de troisième puissance spatiale mondiale en atteignant l'espace par ses propres moyens. Ainsi, ce travail permet également de comprendre les politiques spatiales développées durant cette période. Les principaux sujets de la recherche spatiale comportent non seulement les études des sciences et des techniques, mais aussi celles des limites du corps humain pour supporter l'apesanteur. Ainsi, l'évolution de la médecine spatiale se trouve au cœur des recherches spatiales¹²².

De plus, pour réaliser son objectif d'atteindre l'espace, la France poursuit sa politique de mise en place des technosciences dans l'enseignement et la recherche. Dans cette optique, cette étude met également en évidence l'évolution de l'apprentissage de ces thématiques dans le milieu scolaire et par conséquent dans la télévision scolaire mise en place durant cette période.

En outre, la jeunesse étant également au cœur des politiques de diffusion des connaissances technoscientifiques aussi bien dans l'apprentissage scolaire que dans les thématiques présentées à la télévision, une partie de l'étude de cette thèse porte sur la compréhension des politiques menées par les pouvoirs politiques en ce qui concerne la perception de ce public à la fois hétérogène et avide de nouveautés.

De surcroît, cette étude vise à comprendre la création et la réception de ces séries dans un cadre artistique et sociohistorique plus large et ainsi à approfondir la compréhension du lien entre télévision, enseignement, art et politique. Il se trouve que les séries « Il était une fois... » sont les seules émissions de ce genre – les séries de dessins animés d'origine française – qui poursuivent un objectif de diffusion des sciences et des techniques durant toute la période étudiée ; c'est la raison pour laquelle nous en faisons le fer de lance de notre analyse.

¹²² Les recherches spatiales comprennent non seulement les études de conception et de mise au point des lanceurs (comme Ariane), des modules orbitaux (comme Columbus) et des navettes spatiales (comme Hermès) mais aussi les études scientifiques sur des nouveaux matériaux synthétiques, sur la micro informatique, sur la robotique et sur le comportement du corps humain sous apesanteur (la médecine spatiale).

Étant donné que les séries *Il était une fois...* sont des représentations animées diffusées à la télévision, mais qui gardent pourtant une trace de la mémoire de l'histoire, nous analysons ces séries à la lumière de l'histoire culturelle – celle que Pascal Ory nomme « l'histoire sociale des représentations¹²³ ». De plus, d'après l'historien Loïc Vadelorge, « l'histoire culturelle s'identifierait à l'historiographie classique, par sa capacité à mobiliser des sources de statuts différents et à les combiner selon le questionnement de l'historien¹²⁴ ». Philippe Poirrier délimite des « territoires » de recherche : celui particulier de l'histoire culturelle « passe successivement en revue l'histoire du livre, de la Révolution française, des institutions et politiques culturelles, des intellectuels et des médiateurs, du cinéma, des médias et de la culture de masse, des sensibilités, de la mémoire, de l'historiographie et des sciences¹²⁵ ». Certes, l'exhaustivité n'est pas atteinte, car l'histoire des séries d'animation télévisées serait trop pointue à inventorier. Quoi qu'il en soit, ces séries sont également des manifestations culturelles. De surcroît, elles occupent une place grandissante dans les loisirs et dans le quotidien des jeunes Français, notamment durant la période étudiée. Nous empruntons ainsi à l'histoire culturelle des objets et des méthodes d'étude pour mener nos recherches.

Pour mieux comprendre ce contexte historique et politique, nous avons regardé à la loupe de nombreux cartons des Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine (archives issus des ministères de la Culture, de l'Économie, de la Jeunesse et des Sports, de la Recherche, de l'Industrie, du cabinet du premier Ministre et des fonds de la RTF/ORTF). Nous avons mis au jour des centaines de documents sur des sujets très divers, allant des politiques pour encourager la production de séries de dessins animés en France à la conquête spatiale, en passant par des décisions politiques en matière d'éducation scolaire, la radio-télévision scolaire, le CNDP, la télévision en France, les « unités jeunesse » des sociétés nationales de programme, le CNES, l'ESA, les recherches scientifiques associées à l'espace, l'évolution de l'image de synthèse... Nous avons également essayé de comprendre comment la jeunesse était perçue par les pouvoirs politiques durant notre période de recherche. Pour ce faire, nous avons recensé quelques études sur le comportement de la jeunesse durant les années 1970, 1980 et 1990. Tous ces documents ont été inventoriés et photographiés, puis organisés par thème et par date et enfin remis en perspective pour qu'ils puissent nous fournir une représentation plus claire de ce qui se passait en France à l'époque.

En ce qui concerne le développement du programme spatial européen et français, hormis les Archives nationales, nous nous sommes également rendus à la Cité de l'espace à Toulouse et

¹²³ Pour reprendre l'expression de Pascal Ory. Cf. Pascal ORY, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3713, 2004, p.13.

¹²⁴ Cf. Loïc VADELORGE, « Où va l'histoire culturelle ? », *Ethnologie française*, 36-2, 2006, p. 357-359.

¹²⁵ Philippe POIRRIER, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », L'histoire des débats, 2004, *apud*. Loïc VADELORGE, « Où va l'histoire culturelle ? ... », art. cité.

au musée du Cosmonaute à Moscou où nous avons répertorié plusieurs données utilisées par la suite dans nos recherches.

De surcroît, en ce qui concerne la réalisation et la diffusion des séries de dessins animés à la télévision française, nous nous sommes demandé comment constituer des ressources documentaires à partir de témoignages d'acteurs ayant participé directement aux événements. Il s'agit à la fois d'une réflexion théorique sur l'histoire orale et d'une mise en pratique à partir de témoignages pour permettre le croisement des sources écrites avec celles de l'enquête orale. Nous avons donc contacté les principaux protagonistes du dessin animé télévisé français de cette époque : les réalisateurs, les dessinateurs, les musiciens, les diffuseurs, les comédiens responsables de la voix des personnages... Certains entretiens ont été enregistrés et transcrits pour que les données puissent être utilisées dans notre étude. Nous avons emprunté aux sciences de l'information et de la communication (SIC) des méthodologies pour nous aider à comprendre les enjeux et les politiques qui jalonnent les relations entre les émetteurs (réalisateurs et diffuseurs) et les récepteurs (le public).

Finalement, pour l'analyse des contenus et de l'esthétique des séries, nous avons visionné des centaines d'heures de séries disponibles sur de nombreuses plateformes : les plateformes numériques sur Internet (*Youtube*, *Dailymotion*...), le poste INAthèque à la Bibliothèque Louis Aragon à Amiens, les DVDs... Certains dialogues sont transcrits pour mieux comprendre les intentions du réalisateur ou du dialoguiste. Nous avons également effectué des analyses esthétiques des couleurs, des dessins, des outils utilisés par les personnages, des traits, des cadrages, du montage, du son, des musiques, de bruitage... Toutes ces analyses ont été réalisées dans l'idée d'établir les rapports entre l'esthétique des séries et les sciences et technologies en vogue lors de la première diffusion des séries.

Les manifestations culturelles étudiées dans cette thèse ayant été diffusées par le biais de la télévision (communication médiatique), elles deviennent automatiquement objet d'étude des Sciences de l'information et de la communication (SIC). De plus, comme le souligne le chercheur des SIC Didier Courbet, « la plupart des chercheurs qui s'intéressent à ce type de communication la considèrent comme un processus constitué de trois pôles en interaction : la production, la diffusion par un dispositif (et l'adaptation du discours à ce dispositif) et la réception¹²⁶ ». De surcroît, les SIC n'utilisent pas une seule méthodologie spécifique pour leurs études, tout au contraire, elles s'appuient sur des ressources théoriques issues de champs multiples : la sémiotique, l'esthétique, les sciences cognitives, les recherches en marketing et en communication des organisations... Nous empruntons donc aux SIC cette pluralité

¹²⁶ Cf. Didier COURBET, « Communication médiatique : les apports de la psychologie sociale. Pour une pluralité épistémologique, théorique et méthodologique en SIC », HDR en Sciences de l'Information et de la Communication (SIC), Université de Provence - Aix-Marseille I, 2004, p. 1.

méthodologique pour étudier les séries diffusées à la télévision : un phénomène médiatique qui s'appuie sous le support des interactions entre production-dispositif-réception.

De ce fait, la méthodologie employée ici mêle l'histoire culturelle, l'analyse esthétique et les sciences de l'information et de la communication (SIC), non seulement à travers l'analyse des séries télévisées en les mettant en relation avec la réalité de l'époque, mais aussi avec des entretiens originaux et des archives papier. De surcroît, cette étude aborde également l'histoire sociale et la politique mondiale – notamment la guerre froide –, sans compter les sciences de l'éducation, notamment en ce qui concerne l'histoire de France et ses représentations à la fois dans les manuels scolaires et dans les médias. Il faut tenir compte que non seulement les séries de dessins animés diffusées à la télévision en France, mais aussi d'autres moyens d'information et d'apprentissage comme les manuels scolaires, les livres, les bandes dessinées et les émissions télévisées au sens large, éveillent également l'imaginaire des jeunes téléspectateurs.

Ce travail se trouve donc au carrefour de plusieurs champs de la pensée humaine : les *Animation Studies*, le cinéma, les sciences de l'éducation, l'histoire des sciences et des techniques, l'histoire culturelle (ou l'histoire des représentations), l'histoire des idées, l'histoire des médias et l'histoire tout court (ou plutôt l'histoire européenne). Il faut noter ici que la représentation de l'histoire, dans la perspective des séries, n'est que le prétexte à la mise en valeur d'une mythologie nationale et par conséquent de mise en valeur de l'évolution des sciences et des techniques en France et en Europe.

Pour répondre aux questions du rapport entre la diffusion des sciences et techniques dans les séries de dessins animés en France et l'évolution des technosciences, nous puisons dans des sources variées. Il s'agit bien sûr d'étudier de plus près les épisodes de ces séries de dessins animés. Pour cela, nous concentrons nos efforts sur les 26 épisodes des 8 séries du corpus principal que nous avons visionnées à la fois en DVD et dans le contexte de la case horaire à 19h55 avant *Les Jeux de 20 h* sur FR3¹²⁷, les épisodes fractionnés en tranches de 5 minutes étant disponibles à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA)¹²⁸. En se penchant sur le contexte social et politique de l'époque, notamment en ce qui concerne les politiques spatiales, nous accordons une attention particulière à la compréhension des documents historiques en consultant directement les fonds disponibles aux Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine. Pour bien percevoir la réception des séries du corpus dans la société, nous nous appuyons encore une fois sur les fonds INA avec des émissions télévisées ou radiodiffusées de référence, ainsi que sur des reportages de l'époque également disponibles aux Archives nationales.

¹²⁷ Depuis la création de FR3, le journal télévisé y est programmé à 19 h, et 20 h c'est l'heure du divertissement (contre-programmation par rapport à TF1 et Antenne 2) : *Les Jeux de 20 h* entre 1976 et 1987, puis *La Classe* de Fabrice entre 1987 et 1994, et enfin *Fa si La Chanter* de 1994 à 2010.

¹²⁸ Cet horaire est utilisé pour les premières émissions des trois premières séries du corpus chronologiquement parlant, pour plus de détails voir chapitre 6.

Au carrefour de multiples domaines de la pensée humaine, la compréhension du phénomène audiovisuel¹²⁹ doit se servir d'un dialogue interdisciplinaire. Le débat sur l'interdisciplinarité remonte à la deuxième moitié du XX^e siècle¹³⁰. En 1958, Claude Lévi-Strauss invite, au nom de la « méthode du bricolage », à établir des connexions entre l'anthropologie, la linguistique, la littérature, l'art, la psychologie, le droit, la religion...¹³¹ Edgar Morin, quant à lui, incite dans les années 1980, au-delà de la transdisciplinarité, à « écologiser les disciplines » en tenant compte de « tout ce qui est contextuel y compris des conditions culturelles et sociales » et en adoptant parfois un point de vue « métadisciplinaire ». D'après lui :

Les sciences humaines traitent de l'homme, mais celui-ci est, non seulement un être psychique et culturel, mais aussi un être biologique, et les sciences humaines sont d'une certaine façon enracinées dans les sciences biologiques lesquelles sont enracinées dans les sciences physiques, aucune de ces sciences n'étant évidemment réductible l'une à l'autre¹³².

Ce débat sur l'interdisciplinarité¹³³ est ravivé dans la revue *Questions de communication*¹³⁴ dans laquelle un article de Patrick Charaudeau en 2010, favorable à une « interdiscipline focalisée¹³⁵ », génère de multiples réactions plus ou moins favorables à cette approche¹³⁶. Il cite plusieurs penseurs et chercheurs français qui naviguent entre différentes disciplines, sans cependant théoriser une quelconque interdisciplinarité. Toutefois, si d'un côté, l'idée de l'interdisciplinarité est plus évidente dans le domaine des sciences de l'information et de la communication (SIC), de l'autre, celui de l'histoire tient ferme à une sorte de monodisciplinarité ; quoi qu'il en soit, l'histoire se sert souvent de ses « sciences annexes¹³⁷ ».

¹²⁹ Ce qui concerne aussi bien les diffusions dans les salles de cinéma, la télévision, les moyens numériques (ordinateurs, tablettes, smartphones, plateformes VOD, jeux vidéos,...) réalisées grâce à des techniques de prise de vues réelles, de l'animation traditionnelle cadre à cadre ou à l'aide de l'ordinateur.

¹³⁰ Patrick Charaudeau va plus loin en citant Kourilsky qui remonte jusqu'à Blaise Pascal : « Toutes choses étant causées et causantes, aidées et aidantes, médiates et immédiates, et toutes s'entretenant par un lien naturel et insensible qui lie les plus éloignées et les plus différentes, je tiens impossible de connaître les parties sans connaître le tout, non plus que de connaître le tout sans connaître particulièrement les parties » Cf. F. KOURILSKY (dir.), 1990, *Carrefour des sciences*, Paris, CNRS Éd. Apud. Patrick CHARAUDEAU, « Pour une interdisciplinarité « focalisée » dans les sciences humaines et sociales », *Questions de communication*, n° 17, 30 juin 2010, p. 195-222.

¹³¹ Cf. Claude LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958 et Claude LEVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

¹³² Edgar MORIN, « Sur l'interdisciplinarité », *Carrefour des sciences*, 1990, <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b2c2.php>, coll. « Éditions du CNRS ».

¹³³ Un tel échange est, en lui-même un signe que « ce postulat est si présent en sciences de l'information et de la communication (SIC) qu'il peut donner à penser que, non seulement il relève de l'évidence, mais que l'ensemble des chercheurs du secteur en maîtrisent les fondements et façons de faire ». Béatrice FLEURY et Jacques WALTER, « Interdisciplinarité, interdisciplinarités », *Questions de communication*, 18, 1^{er} décembre 2010, p. 145-158.

¹³⁴ Dans la rubrique « Échanges » de *Questions de communication*, il est régulièrement débattu de sujets en lien avec des préoccupations épistémologiques. Si le thème de l'interdisciplinarité pouvait se retrouver en arrière-fond des arguments développés par chacun (plus particulièrement quand il s'agit de traiter de l'histoire des sciences de l'information et de la communication), jamais encore il n'avait fait frontalement l'objet d'une interrogation. *Ibid.*

¹³⁵ Connaissant son origine disciplinaire et indiquant les emprunts aux autres disciplines. Cf. P. CHARAUDEAU, « Pour une interdisciplinarité « focalisée » dans les sciences humaines et sociales », art. cité, p. 171-206.

¹³⁶ De telle sorte qu'il revient à cette thématique en 2012 pour répondre aux réactions. *Ibid.*

¹³⁷ P. CHARAUDEAU, « Pour une interdisciplinarité « focalisée » dans les sciences humaines et sociales », art. cité.

Finalement, un « objet complexe » demande de multiples approches relevant de plusieurs disciplines : la réalité ne peut être comprise que comme un tout dont on ne peut examiner les parties séparément¹³⁸. Cette idée de voir les choses dans leur ensemble engage à envisager, dans notre cas, non seulement la matérialité de la production et de la fabrication des séries d'animation, mais aussi leur diffusion par différents moyens. Ainsi, l'objet audiovisuel s'approche de la réalité par des biais tous différents, allant de la sociologie à l'esthétique en passant par l'histoire culturelle, l'histoire des médias, l'histoire de la télévision, l'histoire des sciences et des technologies, sans compter évidemment les sciences de l'information et de la communication (SIC), les *Animation Studies* et finalement les sciences de l'éducation.

De plus, notre point de vue est partagé, car nous venons nous-mêmes de plusieurs champs différents. Le problème est plutôt de nous demander si nous sommes vraiment « en cinéma » ? Or la réponse est à la fois « oui », car notre étude est située dans le champ des études cinématographiques, mais aussi « pas complètement ». Tout d'abord, notre objet d'étude se situe à la télévision et non dans les salles de cinéma¹³⁹ ; puis les objets que nous analysons, pour les comprendre dans leur ensemble, nous inclinent davantage à une lecture de type interdisciplinaire. Il nous semble ainsi plus logique de travailler l'objet à partir de différents modes de lecture issus de différentes disciplines.

En outre, même si la recherche interdisciplinaire pose une question dont nous ne nions pas la complexité – sur la compétence réelle d'un individu à être interdisciplinaire – nous essayons de faire des analyses qui soient les plus riches possibles, en cherchant à acquérir les compétences nécessaires pour les réaliser¹⁴⁰. Nous sommes pourtant conscients, comme le souligne Sébastien Denis¹⁴¹, du fait qu'il n'est pas aisé de maîtriser plusieurs champs de la connaissance humaine à la fois dans la courte durée d'une vie. Sur ce point, François Kourilsky signale que :

Le chercheur qui choisit l'interdisciplinarité prend un chemin difficile et risqué. Il quitte son milieu culturel et professionnel d'origine. Après une longue formation, il doit non seulement tenir à jour ses connaissances

¹³⁸ Cf. Jean-Marie LEGAY, « Introduction » in Jean-Marie LEGAY et Anne-Françoise SCHMID, *Philosophie de l'interdisciplinarité. Correspondance (1999-2004) sur la recherche scientifique, la modélisation et les objets complexes*, Paris, Éditions Pétra, 2004.

¹³⁹ La télévision est également grande consommatrice de cinéma dès ses premières années d'existence. En 1948, dix des quatorze heures de programme hebdomadaire sont constituées de longs-métrages, pour la plupart récents, avant une régulation de la diffusion entre les salles et le petit écran qui intervient dès l'année suivante. Cf. Monique SAUVAGE et Isabelle VEYRAT-MASSON, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012, p. 44.

¹⁴⁰ C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles nous avons quitté notre patrie durant quatre longues années pour relever le défi de la compréhension d'un phénomène audiovisuel dans une culture et une langue étrangère.

¹⁴¹ Sébastien DENIS, « Cinéma, arts visuels, animation et histoire : réflexions sur une recherche interdisciplinaire et intermédiatique », HDR d'Études cinématographiques et audiovisuelles, Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle, Paris, 2013.

dans sa propre discipline, mais se familiariser avec un nouveau domaine jusqu'à le maîtriser parfaitement. Tâche impossible dans une durée de vie¹⁴².

C'est pourquoi Jérôme Bourdon, dans le débat engagé par la revue *Questions de communication*, défend que « l'interdisciplinarité n'existe pas »¹⁴³. Comme alternative, l'historien de formation – puis chercheur en sciences de l'information et de la communication – propose l'idée d'une « interméthodologie » : puisque l'on ne peut maîtriser plusieurs disciplines à la fois, on peut emprunter à plusieurs disciplines leurs méthodologies spécifiques pour mieux saisir notre objet d'étude. Le résumé de son article présente ainsi de nombreuses problématiques posées par l'interdisciplinarité et tend à les réduire à néant :

L'interdisciplinarité est une notion d'apparence sympathique [...] appréciée des autorités universitaires et des agences qui donnent les crédits. Pourtant, pour parler d'interdisciplinarité, il faudrait que nous disposions de disciplines clairement définies. Or, nous n'avons aucun critère clair de ce qui constitue une discipline. [...] De plus, les luttes de pouvoir entre disciplines sont légion ; elles considèrent volontiers leurs rivales comme des « préalables » ou des « sciences auxiliaires » pour leur propre travail. On pourrait, à la rigueur, parler de petite interdisciplinarité, ou plus modestement d'interméthodologie, comme objectif souhaitable (et souvent nécessaire au sein d'une discipline donnée). Ce sont des méthodologies que nous combinons avec fruit, et cela au sein d'une discipline spécifique. Abandonnons donc l'interdisciplinarité, concept qui ne sert qu'à lutter et/ou qu'à obscurcir (au mieux, à décrocher des crédits de recherche)¹⁴⁴.

Par exemple, en analysant une émission télévisée, l'historien raconte la genèse, le tournage, les coulisses de cette émission en fouillant dans les archives et en interrogeant les réalisateurs, producteurs et diffuseurs ; il analyse le contenu pour montrer comment elle reflète les préoccupations de la télévision de l'époque. Le sociologue s'intéresse à la réception à travers la critique, le courrier des spectateurs et les archives du centre d'études de l'audience. Le psychologue va s'intéresser aux effets de cette émission sur le jeune public. Le sémiologue/analyste du discours analyse les « systèmes de signes au sein de la vie sociale » représenté dans l'émission en respectant la clôture du texte avec un arsenal méthodologique différent. Au fond, les approches sont différentes. « Il y a des dialogues possibles, mais ils sont fragiles et très inégalement répartis¹⁴⁵ ».

¹⁴² François KOURILSKY, « Du carrefour des sciences à la reliance des sciences », dans *Ingénierie de l'interdisciplinarité. Un nouvel esprit scientifique*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 12.

¹⁴³ En l'occurrence, celui-ci est le titre de son article dans la revue. D'un côté, il souligne les difficultés d'un chercheur à maîtriser tout seul plusieurs disciplines, de l'autre la difficulté à définir clairement les critères qui constituent une discipline. Cf. Jérôme BOURDON, « L'interdisciplinarité n'existe pas », *Questions de communication*, n° 19, 30 juin 2011, p. 155-170.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 155.

¹⁴⁵ *Ibid.*

C'est justement à une telle recherche, mêlant tous ces critères indiqués par Bourdon, que nous avons essayé de parvenir. Il n'est pas impossible de faire collaborer des disciplines ou des approches différentes. Par exemple, les champs d'action politiques, médiatiques, juridiques ou éducatifs font l'objet d'études sociologiques, psychosociologiques, anthropologiques ou discursifs, mais en même temps, ces objets seront traversés par des notions communes (identités, représentations, influences et persuasions). « Il n'y a donc pas, en la matière, de domaine d'étude réservé. Chaque approche disciplinaire opère une ponction dans chacun de ces domaines, créant ainsi un lieu de pertinence d'analyse qui lui est propre¹⁴⁶ ».

Passionné de sciences et de techniques, nous avons suivi pendant six mois un cours de licence en sciences et technologies à la faculté de Physique de l'Université de São Paulo (USP) avant de poursuivre une autre formation dans le domaine des sciences de l'information et de la communication (SIC) à l'École supérieure de Publicité et de Marketing (ESPM) également à São Paulo. En tout état de cause, la passion pour les sciences dites « dures » nous accompagne tout au long de notre parcours professionnel en tant que praticien, enseignant et chercheur. Après un détour par les sciences économiques¹⁴⁷, nous avons poursuivi des études dans le domaine de la publicité commerciale. Puis, en tant qu'enseignant de planification stratégique de marketing et de méthodes de création de messages pour la publicité, nous avons réalisé que ce que l'on apprend aux étudiants dans ces universités ne sont que des méthodes pour mettre en valeur toute une gamme de produits et d'idées. De plus, nous avons écrit un livre sur la planification stratégique de communication qui est utilisé dans plusieurs universités au Brésil¹⁴⁸.

Nous nous sommes progressivement rendu compte que l'on peut utiliser les stratégies du marketing et de la communication pour diffuser autre chose que des produits futiles. Actuellement, à l'Université technologique fédérale du Paraná (UTFPR), dans le cours de design, nous apprenons aux étudiants l'histoire et les techniques d'animation. L'art de l'animation se montre finalement très porteur en termes d'apprentissage puisqu'il permet de rendre clair et lisible un message pour tous, tout comme il le fait, depuis plusieurs années pour la publicité¹⁴⁹.

En étudiant les projets mis en place par les pouvoirs politiques français pour diffuser les sciences et les techniques – notamment par le biais des séries de dessins animés – nous retrouvons le lien entre les sciences « dures » et celles de l'information et de la communication

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Où nous avons étudié les rapports de pouvoir entre les fabricants et les distributeurs de produits alimentaires. Durant cette étude de « Mestrado » à l'Université fédérale du Paraná (UFPR) nous nous sommes rendu compte du pouvoir de la persuasion de l'information sur les consommateurs.

¹⁴⁸ Marcelo Abilio PÚBLIO, *Como planejar e executar uma campanha de propaganda*, 2^a.Edição, Atlas, 2012. Malgré les différences étymologiques entre publicité et propagande, ces deux termes sont perçus au Brésil comme synonymes.

¹⁴⁹ Cf. Amélie GASTEAU, *Le film d'animation publicitaire en France: 1912 à 2007*. Livret qui accompagne le DVD réalisé à l'occasion de l'exposition: « La pub s'anime, le film d'animation publicitaire en France ». Musée des arts décoratifs, musée de la publicité à Paris du 22 novembre 2007 au 6 avril 2008, France, Chalet Pointu, 2008.

(SIC). En réalité, nous sommes persuadés que ces politiques ont pour objet d'encourager les nouvelles générations à poursuivre le rêve de repousser les frontières des connaissances scientifiques et techniques. Cela amène au développement de nouvelles méthodes de production, de nouveaux produits synthétiques, de nouveaux brevets et, par conséquent, de nouvelles exploitations commerciales pour les sciences et les techniques ; la conquête spatiale n'étant que l'aboutissement de toutes ces politiques. Tous ces produits et ces politiques utilisent les médias et d'une certaine façon la publicité pour être mis en évidence dans une société donnée.

De plus, les actions orientées de la publicité pour « vendre, éduquer et convaincre »¹⁵⁰ ne sont pas non plus très éloignées des discours éducatifs. En réalité, la publicité, la pédagogie et la propagande sont très proches, seuls leurs buts diffèrent. Dans cette optique, la publicité et la propagande se font parfois didactiques, mais pour des raisons très intéressées. C'est la raison pour laquelle nous nous intéressons à des séries de dessins animés diffusées à la télévision française. En effet, non seulement elles rendent accessibles les connaissances « technoscientifiques », mais elles valorisent aussi les connaissances historiques qui forment l'identité nationale – on pense notamment à la série *Il était une fois... l'Homme*, qui met en scène un bref panorama de l'histoire humaine « européenne » qui va de l'aube de l'humanité à l'avenir dans l'espace.

Comme le souligne Marjolaine Boutet, faire l'histoire des séries télévisées, « c'est certes retracer l'évolution des grands genres, faire l'histoire technique de ce média et de la façon de le regarder, mais c'est aussi forcément faire l'histoire de la société et de l'opinion publique aux États-Unis, sans oublier l'histoire des chaînes de télévision elles-mêmes, des hommes et des femmes qui ont créé ces programmes¹⁵¹ ». Certes, cette chercheuse aborde les séries télévisées nord-américaines, mais, cette méthode d'investigation peut être appliquée également à l'analyse des objets culturels et des phénomènes de médiation français, notamment les séries de dessins animés qui représentent l'histoire sociale française et européenne et l'histoire des sciences et des techniques. Cela nous amène à l'utilisation d'une méthode d'analyse historique privilégiant à la fois l'histoire des institutions et des politiques culturelles, l'histoire des médias et de la culture médiatique et finalement l'histoire des sciences et des techniques.

Dans cette optique, cette thèse s'articule en trois parties. La première se rapproche à la fois de l'histoire culturelle et de l'histoire des techniques ; la deuxième, quant à elle, concerne l'histoire des médias et suit à la fois l'évolution de la télévision en France et l'évolution du marché de production de séries de dessins animés pour cette télévision en évolution ; finalement la troisième partie est consacrée à l'analyse esthétique du corpus en mettant en parallèle d'un

¹⁵⁰ Pour reprendre l'expression de S. DENIS, *Le cinéma d'animation...*, op. cit.

¹⁵¹ Marjolaine BOUTET, « Histoire des séries télévisées », in *Décoder les séries télévisées*, 2^e éd., Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, coll. « Info & com », 2017, p. 11.

côté les politiques culturelles, les politiques de valorisation des sciences et des techniques et les politiques sur la conquête spatiale et de l'autre, leurs représentations dans les séries de dessins animés françaises. Ces différentes parties sont indépendantes dans leur mise en forme mais elles s'articulent pourtant chronologiquement et peuvent se lire de manière croisée. Elles joignent ainsi les procédés communs aux politiques recherchées par les acteurs – réalisateurs, diffuseurs et gouvernements –, à la technique développée et à sa mise en œuvre, pour ne former qu'une seule histoire, celle de l'émergence des séries de dessins animés « *made in France* » dans le panorama de la création audiovisuelle télévisée.

La première partie traite à la fois des politiques de diffusion de l'histoire, de l'histoire des sciences et techniques et des recherches sur l'espace. Elle est ainsi articulée autour de trois chapitres. Puisque la première série de notre corpus – *IEUF... l'Homme* – représente l'histoire de l'humanité d'un point de vue européen, notamment celui de la France, le premier chapitre de la thèse est consacré à l'analyse des politiques menées par le gouvernement qui concernent la diffusion de l'histoire. Pour ce faire, nous nous appuyons sur la compréhension de la fabrication et de la diffusion des mythes que représentent les héros nationaux et leurs grandes aventures dans l'histoire. Ces stratégies sont reprises par les séries de dessins animés qui, comme le souligne le responsable du département des émissions pour la jeunesse et des après-midi de TF1, Jacques Mousseau, sont « l'un des vecteurs les plus mythiques pour faire connaître le patrimoine culturel français¹⁵² ». Ce chapitre est ainsi consacré à la compréhension des concepts comme ceux de « mythe », « mythologie » et « mythification » en utilisant comme bases théoriques les études de chercheurs comme Lévi-Strauss¹⁵³, Roland Barthes¹⁵⁴ et Mircea Eliade¹⁵⁵; mais nous nous appuyons également sur les travaux d'historiens qui ont étudié la transmission des histoires mythiques en faisant remarquer le contrôle qu'exercent les « puissances dominantes »¹⁵⁶ sur la façon de raconter les histoires¹⁵⁷.

Notre but est de comprendre la façon dont les héros de l'histoire de France sont mis en évidence dans les politiques instaurées par lesdites « puissances dominantes ». Pour ce faire, nous nous appuyons sur les études de Christian Amalvi sur les héros de l'histoire¹⁵⁸ et le goût du

¹⁵² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture; Cabinet et services rattachés au ministre; conseiller technique (1981-1983), Cote 19870298/8 - Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Lettre de Jacques Mousseau responsable du département des émissions pour la jeunesse et les après-midi à Esteve du cabinet du ministre de la Communication », 26 février 1982.

¹⁵³ Cf. Claude LEVI-STRAUSS, *Mythologiques 4 : L'homme nu*, Paris, Plon, 2014.

¹⁵⁴ Cf. Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Collection Points Essais », n° 10, 2005.

¹⁵⁵ Cf. Mircea ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 271, 1957 et Mircea ELIADE, *Myth and Reality*, Long Grove, Waveland Press, 1998.

¹⁵⁶ Pour reprendre l'expression utilisée par Marc Ferro.

¹⁵⁷ Marc FERRO, *Comment on raconte l'histoire aux enfants*, Paris, Payot, 2004; Marc FERRO, *L'Histoire sous surveillance : science et conscience de l'histoire*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Intelligence de l'histoire », 1985; Marc FERRO et Jean PLANCHAIS, *Les Médias et l'histoire : le poids du passé dans le chaos de l'actualité*, Paris, CFPJ éditions, coll. « Médias et société », 1997.

¹⁵⁸ Christian AMALVI, *Les Héros de l'histoire de France*, Toulouse, Éditions Privat, coll. « Entre légendes et histoire », 2001.

Moyen Âge¹⁵⁹. En outre, nous nous appuyons également sur les « Lieux de mémoire », collection dirigée par Pierre Nora, qui intègrent cette dimension de patrimoine historique au-delà du patrimoine construit. À cela s'ajoute également l'image subjective de la représentation que la civilisation se fait d'elle-même, soulignée par l'historien François Hartog dans son livre *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*¹⁶⁰.

Enfin, nous nous appuyons également sur les ouvrages d'autres historiens ayant eux aussi analysé les rapports entre le mythe et les représentations d'une société, notamment Jean-Pierre Vernant¹⁶¹, Pierre Vidal-Naquet¹⁶² et Marcel Détienné¹⁶³, qui accordent une grande importance aux représentations pour la compréhension de certains faits historiques. Pour la compréhension de la fabrication des mythes nationaux et la façon dont ces mythes sont diffusés dans le milieu scolaire, nous reprenons d'une part les études de Pierre Nora sur les « Les avatars de l'identité française¹⁶⁴ » et d'autre part les études sur le « roman national » de Suzanne Citron¹⁶⁵, la « forge gauloise » d'Étienne Bourdon¹⁶⁶ ainsi que la « fabrique scolaire de l'histoire » de Laurence de Cock¹⁶⁷.

Ensuite, en se demandant « par qui la transmission des mythes historiques s'opère-t-elle ? » notamment dans le milieu scolaire, nous nous appuyons non seulement sur les travaux des historiens déjà cités, mais aussi sur ceux de quelques chercheurs des sciences de l'éducation, notamment Bruno Garnier, qui étudie la compréhension de l'éducation en dehors de la « forme scolaire classique¹⁶⁸ » et Louis Porcher¹⁶⁹ qui travaille sur les concepts issus de « l'école parallèle » présentés par Georges Friedmann dans ses articles de 1963. Nous réalisons alors les rapports existant entre « l'éducation scolaire » et l'engouement pour l'apprentissage par le biais

¹⁵⁹ Christian AMALVI, *Le goût du Moyen Âge*, 2^e édition., Paris, Boutique de l'Histoire Éd, 2002.

¹⁶⁰ Cf. F. HARTOG, *Régimes d'historicité...*, op. cit.

¹⁶¹ Cf. Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs : études de psychologie historique*, Paris, Le Grand livre du mois, 1998; Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et Religion en Grèce ancienne*, Le Seuil, 2016; Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, tome 1, Paris, La Découverte, 2001; Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, tome 2, Paris, La Découverte, 2007 et Marcel DÉTIENNE et Jean-Pierre VERNANT, *Les Ruses de l'intelligence*, Flammarion, 2018.

¹⁶² Cf. Pierre VIDAL-NAQUET, *Le monde d'Homère*, Paris, Perrin, 2002; Pierre VIDAL-NAQUET, *L'Atlantide. Petite histoire d'un mythe platonicien*, Paris, Points, 2007.

¹⁶³ Cf. Marcel DÉTIENNE, « Les Mythes entre l'oralité et l'écriture », *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, n° 85-89, 1976, p.285-295; Marcel DÉTIENNE, « Mythe - Épistémologie des mythes », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], url: <<http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/mythe-epistemologie-des-mythes/>> consulté le 12 mai 2019.

¹⁶⁴ Cf. Pierre NORA, « Les avatars de l'identité française », *Le Débat*, n° 159-2, 2010, p.4-20. Pierre NORA, « Lavis, instituteur national. Le "Petit Lavis", évangile de la République », in *Les Lieux de mémoire : la République*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, tome 1, p. 277-301 et 239-275.

¹⁶⁵ Cf. Suzanne CITRON, *Le Mythe national : l'histoire de France en question*, Paris, Éd. Ouvrières : Études et documentation internationales, 1987; Suzanne CITRON, *Enseigner l'histoire aujourd'hui : la mémoire perdue et retrouvée*, Éditions Ouvrières, 1984; Suzanne CITRON, *L'Histoire de France autrement*, Paris, Éditions de l'Atelier, 1992 et Suzanne CITRON, *Le Mythe national : L'histoire de France revisitée*, Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier, 2017.

¹⁶⁶ Étienne BOURDON, *La forge gauloise de la nation : Ernest Lavis et la fabrique des ancêtres*, Paris, ENS éditions, 2017.

¹⁶⁷ Laurence DE COCK (dir.), *La fabrique scolaire de l'histoire : illusions et désillusions du roman national*, Marseille, Agone, coll. « Passé & présent », 2009.

¹⁶⁸ Cf. Bruno GARNIER, « L'éducation informelle contre la forme scolaire ? », *Carrefours de l'éducation*, n° 45-1, 2 juillet 2018, p.13-21 et Bruno GARNIER et Pierre KAHN (dir.), *Éduquer dans et hors l'école : Lieux et milieux de formation. XVII^e-XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2018.

¹⁶⁹ Cf. Louis PORCHER, *Télévision, culture, éducation*, Paris, Armand Colin, 1994; Louis PORCHER, Bernard BLOT, Roland LAVERGNE et Jean-François LE MOVEL, *L'École parallèle - Enseignement et pédagogie*, Paris, Armand Colin, 1974.

de la télévision, à son apogée entre 1970 et 1980. Cela nous amène à aborder la Radio-Télévision scolaire en France (RTS). Dans cette optique, nous étudions, bien entendu, les travaux d'Henri Dieuzeide¹⁷⁰ mais aussi ceux de chercheurs à la fois des sciences de l'éducation et de l'histoire des médias ayant consacré leurs études à la RTS comme Max Egly¹⁷¹, Hélène Duccini¹⁷² et Viviane Glikman¹⁷³.

Finalement, pour l'analyse de la mise en scène du roman national dans la série *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* et des émissions qui représentent le héros national, nous utilisons les études menées par l'historien Christian Amalvi¹⁷⁴. Nos analyses de la représentation de l'histoire sur le petit écran s'appuient notamment sur des travaux d'Isabelle Veyrat-Masson¹⁷⁵ et de Monique Sauvage¹⁷⁶.

Ensuite, dans le deuxième chapitre, nous mettons en valeur la révolution des sciences et des technologies et les innovations technologiques qui donnent naissance à de nouveaux matériaux, de nouvelles machines, de nouvelles technologies et de nouveaux procédés de fabrication. Nous soulignons ainsi la valorisation, notamment par le biais de la télévision, des scientifiques, des chercheurs et des techniciens. Leurs recherches se répandent ainsi dans différents domaines : de la médecine à la recherche spatiale, en passant par la physique, la chimie et les études sur l'origine de l'Univers. Ainsi, nous faisons une lecture critique de l'idée communément répandue selon laquelle la rationalité scientifique est l'unique représentante de la vérité.

De cette façon, nous étudions les politiques de diffusion des savoirs scientifiques en France dans le contexte de la guerre froide. Pour ce faire, nous nous appuyons sur des idées de

¹⁷⁰ Cf. Henri DIEUZEIDE, *Les techniques audio-visuelles dans l'enseignement*, Paris, PUF, 1965.

¹⁷¹ Cf. Max EGLY, *Télévision didactique : entre le kitsch et les systèmes du troisième type ?*, Paris, Edling, 1984.

¹⁷² Cf. Hélène DUCCINI, « Histoire d'une illusion : la télévision scolaire de 1945 à 1985 », *Le Temps des médias*, n° 21-2, 2013, p.122-133; Hélène DUCCINI, « Carré blanc et signalétique télévisée en France, 1961-1998 », *Le Temps des médias*, n° 1-1, 2003, p. 65-76.

¹⁷³ Cf. Viviane GLIKMAN, « Archéologie de la télévision éducative : la dérive d'une action », in Laurent TREMEL (dir.), *Les pratiques audiovisuelles*, Les Éditions d'un autre genre, 2009, p. 19-40; Viviane GLIKMAN, « Les avatars de la télévision éducative pour adultes en France : histoire d'une "non-politique" (1964-1985) », *Revue française de pédagogie*, 110-1, 1995, p.63-74; Viviane GLIKMAN, « Évolution d'une politique en matière de technologie éducative : histoire de "RTS promotion" : une expérience française de télévision éducative pour adultes », Thèse de doctorat, Paris 5, 1989 et Emmanuel LAURENTIN, « Éduquer dans son temps : Nouveaux médias, nouveaux enseignements », *La fabrique de l'Histoire*, (podcast) Radio France Culture, 2019.

¹⁷⁴ Cf. C. AMALVI, *Les Héros de l'histoire de France...*, op.cit.; Christian AMALVI, *Les Héros des Français - controverses autour de la mémoire nationale*, Paris, Larousse, 2011 et Christian AMALVI, *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France : essais de mythologie nationale [de Vercingétorix à la Révolution]*, Paris, Michel, coll. « L'aventure humaine », 1988 et Christian AMALVI, « "L'Histoire pour tous" : la vulgarisation historique en France d'Augustin Thierry à Ernest Lavisse : 1814-1914 », Thèse de doctorat, Montpellier 3, 1994.

¹⁷⁵ Cf. Christian DELPORTE, Denis MARECHAL, Caroline MOINE, Isabelle VEYRAT-MASSON, *Images et sons de mai 68 : 1968-2008*, Nouveau Monde Éditions, 2011; Isabelle VEYRAT-MASSON, « L'histoire à la télévision française (1953-1978) », thèse, Paris, Institut d'études politiques, 1997; Isabelle VEYRAT-MASSON, « Les regards des Historiens », in *L'Écho du siècle : dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris : Issy-les-Moulineaux, Hachette; Arte, 1999, p. 491-494; Isabelle VEYRAT-MASSON, *Quand la télévision explore le temps : l'histoire au petit écran 1953-2000*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2000; Isabelle VEYRAT-MASSON, « Michel Souchon, du CECMAS à France Télévision, un itinéraire », *Le Temps des médias*, n° 3-2, 2004, p.195-205; Isabelle VEYRAT-MASSON, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

¹⁷⁶ M. SAUVAGE et I. VEYRAT-MASSON, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours...*, op. cit.

chercheurs à la fois des sciences dites « dures » comme le physicien Frédéric Chaberlot¹⁷⁷ et l'ingénieur civil spécialiste de l'espace, Pierre Baland¹⁷⁸ ; celles des historiens en sciences et technologies comme Jean Baudet¹⁷⁹ ; celles des chercheurs des sciences de l'éducation comme Claude Lelièvre¹⁸⁰, Antoine Prost¹⁸¹ et sur la description des politiques de l'éducation vouées à la diffusion des savoirs scientifiques proposées par le Parti Socialiste décrites par Louis Mexandeau, Roger Quillot¹⁸². Pour mieux comprendre les politiques mises en place par les gouvernements concernant l'éducation scolaire, nous nous appuyons également sur les travaux d'Ismail Ferhat et de Bruno Poucet¹⁸³.

Dans le deuxième chapitre nous mettons également en évidence les expériences de diffusion des savoirs scientifiques et techniques à la télévision française. Nous survolons également les expériences réalisées durant la période qui précède l'essor des séries de dessins animés en France, car nous croyons que ces expériences ont influencé la façon dont les sciences et techniques sont désormais représentées. Parmi ces expériences, celles de la représentation des sciences issues du Service de la Recherche de la RTF/ORTF occupent une place à part, c'est la raison pour laquelle nous nous appuyons sur les idées de Pierre Schaeffer¹⁸⁴, les témoignages de Jocelyne Tournet-Lammer¹⁸⁵ et les recherches de Sébastien Denis¹⁸⁶ et de Guillaume Soulez¹⁸⁷ pour le développement de ce chapitre.

¹⁷⁷ Cf. Frédéric CHABERLOT, *La Science est-elle un conte de fées?*, Paris, CNRS, 2012.

¹⁷⁸ Cf. Pierre BALAND, *De Spoutnik à la Lune: L'histoire secrète du programme spatial soviétique*, Nîmes, Chambon, 2007.

¹⁷⁹ J.-C. BAUDET, *Histoire des techniques...*, op. cit.

¹⁸⁰ Cf. Claude LELIÈVRE, « Le "socle commun" », *Carrefours de l'éducation*, vol. 41, n° 1, 2016, p. 169-182.

¹⁸¹ Cf. Antoine PROST, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation, tome IV: L'École et la Famille dans une société en mutation, depuis 1930*, Paris, Tempus Perrin, 2004 et Antoine PROST, « L'École et la famille dans une société en mutation », in *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1981, p. 729-796.

¹⁸² Cf. Louis MEXANDEAU et Roger QUILLIOT, *Libérer l'école: plan socialiste pour l'Éducation nationale*, Paris, Flammarion, 1978 et A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service industries de communication et de service (1982-1991), Cote: 199805602, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, Pierre MAUROY, JOBERT, CHEVENEMENT, CHEYSSON, CHANDERNAGOR, HERNU, DELORS, FABIUS, DREYFUS, MEXANDEAU ET ROCARD, « Relevé de décisions. Conseil restreint sur l'espace », 15 octobre 1981, p. 11.

¹⁸³ Cf. Ismail FERHAT, « Éduquer à la laïcité? Généalogie d'une pédagogisation », *Éducation et sociétés*, n° 44-2, 2019, p. 181-194; Ismail FERHAT, « Les syndicats enseignants et la loi Haby: de l'unité de circonstance à la réactivation amplifiée des divergences: (1974-1978) », in *Le collège unique: Éclairages socio-historiques sur la loi du 11 juillet 1975*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2018, p. 87-100.

¹⁸⁴ Cf. Pierre SCHAEFFER, *Machines à communiquer. Pouvoir et Communication*, Paris, Seuil, 1972; Pierre SCHAEFFER, *Essai sur la radio et le cinéma*, Paris, Éditions Allia, 2010; Pierre SCHAEFFER, *Machines à communiquer. Tome 1 Genèse des simulacres*, Paris, Seuil Coll « Pierres Vives », 1970 et Jacques PERRIAULT et Pierre SCHAEFFER, *La logique de l'usage: Essai sur les machines à communiquer de Jacques Perriault, Pierre Schaeffer*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2008.

¹⁸⁵ Cf. Jocelyne TOURNET-LAMMER, *Sur les traces de Pierre Schaeffer. Archives 1942-1995*, Paris: Institut national de l'audiovisuel, Paris, La Documentation française, 2006.

¹⁸⁶ Cf. Amandine BERTIN, Sébastien DENIS, Jessica KHON, Pascal VINEMET, Maurice CORBET, Marco DE BLOIS, Thierry DEJEAN et Gaël TEICHER, *Pour qui sont ces Shadoks qui sifflent sur vos têtes?*, Journée d'études organisée par NEF animation au Château d'Annecy, le 15 juin 2018; S. DENIS, *Les Shadoks...*, op. cit.; Sébastien DENIS, « Entretien avec René Borg », in M. PRUVOST-DELASPRE, *L'animation japonaise en France...*, op. cit.; S. DENIS, *Le cinéma d'animation - Techniques, esthétiques, imaginaires...*, op. cit.; Sébastien DENIS, « Colloque international « Des Mondes Possibles – Le Service de la Recherche de la RTF/ORTF et le cinéma d'animation ». Logis du Roy, Amiens, les 5 et 6 novembre 2018.

¹⁸⁷ Cf. Cf. Guillaume SOULEZ, « La Médiation rhétorique à la télévision. Propositions pour une analyse du présentateur comme orateur médiatique », Thèse de doctorat, Université de Metz, Metz, 1998. Guillaume SOULEZ, « Parole captée, parole capturée: de Pierre Schaeffer aux années 70 », in *Années 70: la télévision en jeu*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sociologie », 2020, p. 107-129; Guillaume SOULEZ, « Au-delà du récit, le temps ouvert », *MediaMorphoses*, 3, 2007, p. 137-177, coll. « Hors-série »; Guillaume SOULEZ, « La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel », *Communication langages*, N° 176-2, 2013, p. 3-32; Guillaume SOULEZ, « L'effet-genre. Pratique et critique de la notion de genre au Service de la Recherche

Nous soulignons également dans ce chapitre les atouts français comme l'inventivité dans les œuvres de science-fiction, notamment dans le domaine des bandes-dessinées, en nous appuyant sur des témoignages du directeur de l'association des *Humanoïdes Associés*, Jean-Pierre Dionnet¹⁸⁸ et, finalement, nous mettons en exergue le nouveau souffle qu'ont donné les « technologies nouvelles » à « la technologie de l'éducation », grâce non seulement aux idées des chercheurs en technologie de l'image comme Pierre Hénou¹⁸⁹ et Cécile Welker¹⁹⁰ mais aussi des chercheurs des sciences de l'éducation comme Louis Porcher¹⁹¹.

Atteindre l'espace par ses propres moyens est le stade le plus évolué de l'avancée scientifique et technologique, du moins durant les années 1970 et 1980. C'est la raison pour laquelle nous analysons dans le troisième chapitre les politiques menées par le gouvernement français et par le Centre national d'études spatiales (CNES) pour la conquête spatiale française et européenne. Le chapitre trois est celui qui est le plus technique par endroits, puisque nous nous appuyons en grande partie sur les documents officiels parfois difficiles à déchiffrer du fait de leurs contenus très techniques. En outre, nous utilisons également des travaux de chercheurs ayant développé des recherches sur les politiques spatiales, notamment Jacques Villain¹⁹², Isabelle Sourbès-Verger¹⁹³ et André Akoun¹⁹⁴.

La deuxième partie de cette étude traite de l'évolution des émissions destinées à la jeunesse, notamment les séries de dessins animés. Ainsi, nous nous concentrons dans un premier temps sur la compréhension de ce que les pouvoirs politiques entendent par « jeunesse » : un concept toujours en évolution, notamment du fait du contexte de bouleversement scientifique et

(ORTF, 1960-1974) », in *Le cinéma français face aux genres*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005, p. 67-76; Guillaume SOULEZ, « Animer le champ expérimental », intervention, « Colloque international « Des Mondes Possibles – Le Service de la Recherche de la RTF/ORTF et le cinéma d'animation », Logis du Roy, Amiens, les 5 et 6 novembre 2018 et Guillaume SOULEZ, « La double répétition: Structure et matrice des séries télévisées », *Mise au point*, 3, 1^{er} janvier 2011, <http://journals.openedition.org/map/979>.

¹⁸⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8 - Nouvelles images, lettre à Jack Lang, Jean-Pierre DIONNET et Hubert de MAXIMY, « Réflexion sur le dessin animé en France »..., art. cité.

¹⁸⁹ Cf. Pierre HÉNON, *Une Histoire française de l'animation numérique*, Paris, École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris, 2018.

¹⁹⁰ Cf. C. WELKER, « La fabrique des "nouvelles images" »..., *op. cit.*

¹⁹¹ Cf. L. PORCHER, *Télévision, culture, éducation...*, *op. cit.* et L. PORCHER, B. BLOT, R. LAVERGNE et J-F. Le MOUËL, *L'École parallèle - Enseignement et pédagogie...* *op. cit.*

¹⁹² Cf. Frederick I. ORDDAY et Jacques VILLAIN, « Conquête de l'espace: Des fusées aux lanceurs », in *Encyclopædia Universalis*, 2018; Jacques VILLAIN, *À la conquête de la Lune. La face cachée de la compétition américano-soviétique*, Paris, Larousse, 1998; Jacques VILLAIN, *Dans les coulisses de la conquête spatiale*, Paris, Cepaduès, 2003; Jacques VILLAIN, *À la conquête de l'espace: De Spoutnik à l'homme sur Mars*, 2^e éd., Paris, Vuibert, 2009; Jacques VILLAIN, « C.N.E.S. (Centre national d'études spatiales) », in *Encyclopædia Universalis*, 2018; Jacques VILLAIN, « Lancement d'Ariane », in *Encyclopædia Universalis*, 2018, p. 1; Jacques VILLAIN, « Lancement de la navette spatiale américaine », in *Encyclopædia Universalis*, 2018; Jacques VILLAIN, « Explosion de la navette Challenger », in *Encyclopædia Universalis*, 2018; Jacques VILLAIN et Claude ANDRE-DESHAYS, *Mir, le voyage extraordinaire*, Paris, Cherche Midi, 2001 et Jacques VILLAIN et Serge GRACIEUX, *1957-2007: 50 années d'ère spatiale. Chronologie des événements majeurs*, Paris, Cepaduès, 2007.

¹⁹³ Cf. Guillaume BRIONNET et Isabelle SOURBÈS-VERGER, « Les puissances de l'espace », *CNRS Le journal*, 1^{er} août 2017, <https://lejournal.cnrs.fr/articles/les-puissances-de-lespace>; Isabelle SOURBÈS-VERGER, « La tête dans les étoiles, les pieds sur Terre. Des représentations à la réalité », *Hermès, La Revue*, n° 34-2, 2002, p.9-18; Isabelle SOURBÈS-VERGER, « Mythes et réalités de l'espace militaire », *Hermès, La Revue*, n° 34-2, 2002, p.169-182 et Philippe CLERC, ÉRIC DAUTRIAT, Vincent FRIGANT, Isabelle SOURBÈS-VERGER, Philippe VARNOTEUX et Catherine RADTKA, « L'insertion des activités spatiales dans la sphère économique », *Entreprises et histoire*, n° 102-1, 31 mai 2021, p. 172-199.

¹⁹⁴ Cf. André AKOUN, « Du cosmos à l'espace », *Hermès, La Revue*, n° 34-2, 2002, p. 19-25.

technologique de la deuxième moitié du XX^e siècle. Ensuite, nous analysons l'évolution des unités dans les sociétés nationales de programme chargées de la diffusion des émissions destinées au jeune public ; d'abord avec les trois chaînes de télévision publiques (TF1, Antenne 2 et FR3) ensuite avec l'arrivée d'autres chaînes privées et la privatisation de TF1. Ce chapitre a également pour objet la compréhension de la manière dont les décisions sur les diffusions des émissions sont prises dans ces unités. Finalement, le sixième chapitre est consacré à la compréhension de l'évolution du marché de fabrication de séries de dessins animés en France.

Ainsi, le quatrième chapitre s'appuie quasi exclusivement sur des sources primaires issues des archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine, concernant « la Jeunesse au regard des pouvoirs publics ». Nous avons également trouvé les premières enquêtes sur l'attitude des jeunes devant la télévision et une enquête menée par l'hebdomadaire *Télérama* : « Les enfants et la télé ».

Le cinquième chapitre est consacré aux émissions des Sociétés Nationales de Programmes destinées aux jeunes publics. Pour le développement de ce chapitre, nous nous appuyons également sur des sources primaires, plus particulièrement sur les cahiers des charges des sociétés nationales de programmes et sur les témoignages recueillis grâce à des entretiens auprès des acteurs de ce secteur à l'époque : notamment auprès de la directrice de « FR3-Jeunesse », Hélène Fatou et les écrits du directeur de l'unité consacrée à la jeunesse de TF1, Jacques Mousseau. En outre, nous utilisons également les travaux des historiens des médias comme Isabelle Veyrat-Masson, Jérôme Bourdon¹⁹⁵, Agnès Chauveau¹⁹⁶, Jean Noël Jeanneney¹⁹⁷, Jean Louis Missika et Dominique Wolton¹⁹⁸, Agnès Moureau¹⁹⁹, Jacques Pessis²⁰⁰ Géraldine Poels²⁰¹, François Jost²⁰² et Marjolaine Boutet²⁰³ – dont le livre sur la série nord-

¹⁹⁵ Cf. Jérôme BOURDON, *Haute Fidélité. Pouvoir et télévision*, Paris, Seuil, 1994 ; Jérôme BOURDON, *Introduction aux médias*, 3^e éd., Paris, Montchrestien, 2009 ; Jérôme BOURDON, *Du service public à la télé-réalité : une histoire culturelle des télévisions européennes*, Paris, INA, 2011 ; Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, Paris, Transvalor, Presses des mines, 2014 ; Jérôme BOURDON, Agnès CHAUEAU, Laurent GERVEAU et Cécile MEADEL, *La Grande aventure du petit écran : la télévision française 1935-1975*, Paris, B.D.I.C., 1997 ; Jérôme BOURDON et François JOST, *Penser la télévision : Actes du colloque de Cerisy*, [14-21 juin 1997], Paris, Nathan, 1998.

¹⁹⁶ Cf. Agnès CHAUEAU, *L'audiovisuel en liberté ? Histoire de la Haute Autorité*, Paris, Presses de Sciences Po, 1997 ; Agnès CHAUEAU, « L'alternance socialiste », in *L'Écho du siècle : dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris, Issy-les-Moulineaux, Hachette, Arte, 1999, p. 49-50 ; Agnès CHAUEAU, « La naissance des télévisions privées », in *L'Écho du siècle...*, *op. cit.*, p. 50-52 ; Agnès CHAUEAU, Yannick DEHEE, Michèle COTTA et Jean-Noël JEANNENEY, *Dictionnaire de la télévision française*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2007 ; J.-N. JEANNENEY, A. CHAUEAU et S. BACHMANN, *L'Écho du siècle...*, *op. cit.*

¹⁹⁷ A. CHAUEAU, Y. DEHEE, M. COTTA et J.-N., *Dictionnaire de la télévision française*, *op. cit.* ; J.-N. JEANNENEY, A. CHAUEAU et S. BACHMANN, *L'Écho du siècle...*, *op. cit.* ; Jean-Noël JEANNENEY et Jeanne GUEROUT (dir.), *L'Histoire de France vue d'ailleurs*, Paris, Les Arènes, 2016.

¹⁹⁸ Cf. Jean-Louis MISSIKA, « La Déréglementation de l'audiovisuel en France », *Revue d'économie industrielle*, n°39-1, 1987, p.180-185 ; Jean-Louis MISSIKA et Dominique WOLTON, *La Folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques*, Paris, Gallimard, 1983.

¹⁹⁹ Cf. Agnès MOREAU, *De Nounours à Casimir...*, *op. cit.*

²⁰⁰ Cf. Jacques PESSIS, *Les années Dorothee*, Paris, Éditions Chronique, 2016.

²⁰¹ Cf. Géraldine POELS, « De Télévisius à Gulli : l'invention des enfants de la télé (1949-2005) », *Le Temps des médias*, n° 21-2, 2013, p. 104-120.

²⁰² Cf. Emmanuelle ANDRE, Jean-Luc LIOULT, François JOST et Guillaume SOULEZ, *Penser la création audiovisuelle. Cinéma, télévision, multimédia*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2009 ; Gabriela BORGES et François JOST, « Une

américaine *Cold Case*²⁰⁴ nous a notamment inspirés à regarder les séries télévisées à travers le prisme de l'histoire culturelle des civilisations.

Le sixième chapitre, le plus long de cette étude, est notamment consacré à l'évolution du marché de production de séries de dessins animés en France. Pour son développement, nous nous appuyons en particulier sur des témoignages des réalisateurs et producteurs de séries de dessins animés de l'époque et sur les documents sur « le plan de la relance du dessin animé en France ». Nous utilisons également les travaux des chercheurs du cinéma d'animation Giannalberto Bendazzi²⁰⁵, Olivier Cotte²⁰⁶, Donald Crafton²⁰⁷, Hervé Joubert-Laurencin²⁰⁸, Sébastien Denis²⁰⁹, Patrick Barrès²¹⁰, Bernard Génin²¹¹, Mélanie Lallet²¹², Cécile Noesser²¹³ et Marie Pruvost-Delaspre²¹⁴, et des chercheurs indépendants comme Maroin Eluasti²¹⁵, Sébastien Carletti²¹⁶, Laurent Valière²¹⁷, Gilles Broché²¹⁸.

culture de qualité à la télévision est-elle possible?», *Television*, n° 2-1, 2011, p.71-90; Jérôme BOURDON et François JOST, *Penser la télévision... op. cit.*; François JOST, *Introduction à l'analyse de la télévision*, 2^e édition revue et Corrigée, Paris, Ellipses Marketing, 2004; François JOST, *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris, Armand Colin, 2009; François JOST, « Culture et dépendances. Les avatars d'une mission du service public », *Le Temps des médias*, n° 14-1, 28 mai 2010, p.219-231; François JOST (éd.), *Années 70 : la télévision en jeu*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sociologie », 2020; François JOST et Marie-France CHAMBAT-HOULLON, *Parents-enfants : regards croisés sur les dessins animés : Les choix de la programmation* [n°111, 2003], 2003; François JOST et Marie-France CHAMBAT-HOULLON, « La télévision à l'essai : entre recherche et laboratoire », *Télévision*, 3-1, 2012, p. 9-29.

²⁰³ Cf. Marjolaine BOUTET, « Les Séries télévisées américaines des années 1980. Une autre histoire de la guerre du Vietnam », in *Crises et conscience de crise : dossier*, Paris, Presses de Sciences Po, 2004, p. 61-73; Marjolaine BOUTET, *Les séries télé pour les nuls*, Paris, First éd, coll. « Pour les nuls », 2009; Marjolaine BOUTET, « Les séries télévisées sont-elles l'art majeur du XXI^e siècle? », in *Nectart : Nouveaux Enjeux dans la Culture, Transformations Artistiques et Révolution Technologiques*, Toulouse, éditions de l'Attribut, n°1, 2015, p. 107-117; Marjolaine BOUTET, « Histoire des séries télévisées », in *Décoder les séries télévisées...*, op. cit. et Marjolaine BOUTET, *Vampires, au-delà du mythe*, Paris, Ellipses, coll. « Culture pop », 2011.

²⁰⁴ Cf. Marjolaine BOUTET, « *Cold case* : la mélodie du passé », Paris, Presses universitaires de France, 2013

²⁰⁵ Cf. Giannalberto BENDAZZI, *Le Film d'animation, tome 1 : du dessin animé à l'image de synthèse*, traduit par Geneviève Vidal, Grenoble, Pensée sauvage - JICA, 1985; Giannalberto BENDAZZI, *Cartoons : One Hundred Years of Cinema Animation*, Bloomington, Ind, Indiana University Press, 1995; Giannalberto BENDAZZI, *Alexeïeff : Itinéraire d'un maître : itinerary of a master*, Paris, Dreamland, 2001; Giannalberto BENDAZZI, « Defining Animation - a Proposal », 2004, http://www.giannalbortobendazzi.com/Content/resources/pdf/Animation-Essays/Defining_Animation_Giannalberto_Bendazzi2004.pdf; Giannalberto BENDAZZI, *L'Uomo che anticipò Disney. Il cinema d'animazione di Quirino Cristiani*, Tunué, 2007; Giannalberto BENDAZZI, *Animation: A World History. Volume I: Foundations - The Golden Age*, Focal Press, 2015; Giannalberto BENDAZZI, *Animation: A World History. Volume II: The Birth of a Style - The Three Markets*, Focal Press, 2015; Giannalberto BENDAZZI, *Animation: A World History. Volume III... op. cit.*

²⁰⁶ Cf. Olivier COTTE, *Le Grand livre des techniques du cinéma d'animation : Écriture, production, post-production*, Malakoff, Dunod, 2018; Olivier COTTE et Jean-Claude CARRIERE, *Il Était une fois le dessin animé*, Paris, Dreamland, 2001; Richard WILLIAMS et Olivier COTTE, *Techniques d'animation : Pour le dessin animé, l'animation 3D et le jeu video*, Paris, Eyrolles, 2011.

²⁰⁷ Cf. Donald CRAFTON, *Emile Cohl, Caricature, and Film*, Princeton, Princeton University Press, 2014; Donald CRAFTON, *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.

²⁰⁸ Cf. Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *La Lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « L'œil vivant », 1997; Hervé JOUBERT-LAURENCIN, « Du bon usage des primitifs : Émile Cohl dans les écrits d'André Martin », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 53, 1^{er} décembre 2007, p. 226-239.

²⁰⁹ Cf. S. DENIS, *Le cinéma d'animation...*, op. cit.

²¹⁰ Cf. Patrick BARRES et Serge VERNY, *Les expériences du dessin dans le cinéma d'animation*, Paris, L'Harmattan, 2016.

²¹¹ Cf. Bernard GENIN, *Le Cinéma d'animation...*, op. cit.

²¹² Cf. Mélanie LALLET, « Quelle place pour l'analyse des représentations de genre dans les séries animées en France ? », in S. ROFFAT, M. PRUVOST-DELASPRE, L. MERJEAU, C. DUCHET et S. DENIS (DIR.), *Archives et acteurs des cinémas d'animation en France...*, op. cit, p. 209-215; Mélanie LALLET, *Il Était une fois... le genre : Le féminin dans les séries animées françaises*, Bry-sur-Marne, Institut National de l'Audiovisuel, 2014.

²¹³ Cf. Cécile NOESSER, « Les Assises du cinéma d'animation, janvier 1983 : Dissolution et recomposition d'une certaine idée de l'animation française », in S. ROFFAT, M. PRUVOST-DELASPRE, L. MERJEAU, C. DUCHET et S. DENIS (DIR.), *Archives et acteurs des cinémas d'animation en France...*, op. cit, p. 227-237; C. NOESSER, *La résistible ascension du cinéma d'animation...*, op. cit.

²¹⁴ Cf. M. PRUVOST-DELASPRE (DIR.), *L'Animation japonaise en France...*, op. cit.; S. ROFFAT, M. PRUVOST-DELASPRE, L. MERJEAU, C. DUCHET et S. DENIS (DIR.), *Archives et acteurs des cinémas d'animation en France...*, op. cit.

²¹⁵ Cf. Maroin ELUASTI, *Ulysse 31 : l'Histoire et les coulisses d'un dessin animé culte de notre enfance...*, op. cit.; Maroin ELUASTI, Magalie SOUFFLET et Christophe LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis*, Paris, Huginn & Muninn, 2016; Maroin

Finalement, la troisième partie traite des représentations des sciences dans les séries du corpus en mettant en parallèle les politiques indiquées dans la première partie et leurs représentations dans les séries : d'abord celles du mythe historique et celles de l'histoire et l'historiographie en France ; ensuite, dans le huitième chapitre, celles des sciences et des technologies ; finalement dans le neuvième chapitre, celles du mythe spatial.

Tout cela nous amène à analyser la place occupée par les représentations de l'histoire des sciences et des technologies dans les objets audiovisuels des années 1970, 1980 et 1990 dans les séries de dessins animés diffusées à la télévision destinées principalement au jeune public. Finalement, tout au long de la thèse nous présentons des séries de dessins animés choisies par les Sociétés Nationales de Programme (SNP)²¹⁹ qui présentent la France comme un mythe à la fois historique, scientifique et spatial.

ELUASTI et Nordine ZEMRAK, *Les séries de notre enfance : Ulysse 31, Les Mystérieuses cités d'or, Inspecteur Gadget, Wambrechies, Pollux*, 2012.

²¹⁶ Cf. Sébastien CARLETTI, *Nos années Récré A2, 1978-1988*, Paris, Flammarion, 2013.

²¹⁷ Cf. Laurent VALIERE, Sébastien LAUDENBACH et Michel OCELOT, *Cinéma d'animation, la French Touch*, Paris, La Martinière, 2017.

²¹⁸ Cf. BROCHE, « Il était une fois... René BORG : 02. L'animographe et les Shadoks », *Il était une fois... René BORG*, 18 mars 2014 ; Gilles BROCHE et Rui PASCOAL, *Les Mystérieuses Cités d'or : Les secrets d'une saga mythique*, Toulon, Soleil, 2013.

²¹⁹ La loi votée le 7 août délègue le monopole de diffusion à TDF, et fait éclater l'ORTF en sept sociétés distinctes : trois sociétés nationales de programmes et une société radio au capital entièrement détenu par l'Etat (TF1, Antenne 2, FR3 et Radio-France), un établissement public industriel et commercial chargé de la diffusion des programmes et de l'entretien des réseaux, Télédiffusion de France (TDF), une société d'économie mixte à participation majoritaire de l'Etat, la société française de production (SFP), et un établissement public chargé des archives, l'Institut national de l'audiovisuel (INA). Même si elle instaure les principes de concurrence entre les chaînes, la loi maintient le monopole d'Etat. Pour faciliter la description, les 3 Sociétés Nationales de Programme issues de l'ORTF : TF1, Antenne 2 et FR3 (Radio-France ne sera pas concernée par cette étude) seront indiquées sur la sigle SNP.

AVANT 1975...

PROLÉGOMÈNES

Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, l'étude des séries de dessins animés diffusées en France entre les années 1975 et 1997 pose plusieurs problèmes. Nous considérons l'éclatement de l'ORTF comme le jalon initial de notre période d'étude et l'arrivée de l'ordinateur comme sa fin. Cependant, nous sommes conscient que les phénomènes étudiés dans cette thèse (évolution des séries d'animation télévisées, diffusion des connaissances technoscientifiques, course spatiale...) ne constituent que le continuum temporel d'un processus initié bien avant celui de notre recherche. Un marqueur du début des politiques de diffusion des savoirs technoscientifiques à la télévision française pourrait être, par exemple, le début des années 1950. Nous jugeons important de préciser quelques points relevant des contextes technoscientifique, sociopolitique et culturel de la France des années précédant notre période d'étude pour mieux comprendre les phénomènes analysés dans cette thèse.

0.1 - L'engouement pour l'apprentissage par le biais de la télévision

Après la Seconde Guerre mondiale, l'apparition de la télévision suscite les plus grands espoirs en ce qui concerne la diffusion des connaissances scolaires : avec les ressources de l'image et du son et avec les facilités de leur diffusion, elle peut offrir une matière plus vivante à l'enseignement. Selon Hélène Duccini, chercheuse de l'histoire des médias : « En 1966, un collège expérimental est même créé, où les classes sont équipées de récepteurs pour un enseignement "tout audiovisuel"²²⁰ ». Même si, à ses débuts, la télévision française se trouve « sous l'autorité²²¹ » du ministère de l'Information, l'idée d'une télévision utilisée comme moyen pédagogique est toujours présent. Or, la télévision, qui commence à peine à se développer, « se voulait déjà un outil d'éducation et de culture²²² ». En 1945, André Malraux²²³ « songe à utiliser la télévision « pour apprendre à lire, comme pour découvrir l'histoire de France²²⁴ ».

Toujours en 1945, cinq ans après l'ordonnance qui crée la RTF²²⁵, le Centre national de documentation pédagogique (CNDP) est transformé en établissement public autonome. Puis, la direction de la RTF crée un service spécialisé de télévision scolaire, rattaché cette fois au

²²⁰ H. DUCCINI, « Histoire d'une illusion »..., art. cité, p. 122-133.

²²¹ Selon le décret du 3 décembre 1958 : « Organisation de la radio-télévision. Elle est gérée par un directeur général sous l'autorité du ministre de l'Information avec le soutien d'un Conseil supérieur de la radio-télévision, créée par le même décret ». Décret du 3 décembre 1958. Organisation de la radio-télévision. Apud. J. BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle...*, op. cit., p. 299.

²²² J.-L. MISSIKA et D. WOLTON, *La Folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques...*, op. cit.

²²³ André Malraux est ministre de l'Information du gouvernement du général de Gaulle de 21 novembre 1945 au 26 janvier 1946. Revenu au pouvoir en 1958, Charles de Gaulle nomme Malraux ministre délégué à la présidence du Conseil et le charge de l'Information. À cette mission s'ajoutent, en juillet 1958, l'expansion et le rayonnement de la Culture française. En 1959 il est nommé ministre d'État chargé des Affaires culturelles. Il reste à ce poste de 22 juillet 1959 au 20 juin 1969. Olivier TODD, *André Malraux : Une vie*, Paris, Gallimard, 2002.

²²⁴ H. DUCCINI, « Histoire d'une illusion »..., art. cité, p. 122.

²²⁵ Ordonnance du 4 février 1959. Création d'un établissement public à caractère industriel et commercial doté d'un budget autonome : la Radio Télévision Française (RTF). Apud. J. BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle...*, op. cit., p. 299.

ministère de l'Éducation nationale. La direction en est confiée à Henri Dieuzeide. Il reste à ce poste jusqu'en décembre 1967²²⁶.

Le réalisateur Jean Benoit-Lévy, l'un des pionniers du cinéma français d'enseignement et d'éducation, écrit en 1954 un texte concernant la télévision éducative naissante en France. Dans ce texte, il dévoile certaines thématiques qui seront abordées par la suite par les séries de dessins animés, comme la vie à l'étranger, les voyages et finalement les découvertes. Ces thématiques profitent non seulement de la ressource de l'image en mouvement²²⁷, mais aussi de la facilité de diffusion :

[...] Chaque émission est basée sur un centre d'intérêt soigneusement choisi pour chaque trimestre. Les principaux centres d'intérêt ont été par exemple: villes du monde, la montagne et sa vie, voyages et découvertes²²⁸.

De plus, Benoît-Lévy indique déjà à cette époque une tendance concernant la diffusion des sciences et techniques à la télévision. Selon lui, une grande partie de ces émissions est dédiée aux techniques « modernes » de production, en remplaçant « l'apprentissage sur le tas » par des images qui présentaient aux spectateurs-élèves les techniques de production, les machines, le fonctionnement d'un laboratoire, pour les préparer au travail. D'après lui :

La troisième émission sous le titre *Techniques modernes* s'adresse plus particulièrement aux établissements relevant de la Direction générale de l'enseignement technique. Au cours de l'année scolaire, on s'efforce d'ordonner les leçons sous des rubriques telles que: *Les machines modernes*; *Les techniques de laboratoire* ; *Les moyens de locomotion* ; *Les sources d'énergie*²²⁹.

Les sources d'énergie, par exemple seront les thématiques des futures séries de dessins animés comme: *Les Aventures de l'énergie* (Jean-Louis Besson, 1977), *Les Aventures électriques de Zeltron* (Serge Canaud, Philippe Ronce, Pierre Rossolin, 1979), *Méthanie* (Albert Champeaux, 1982) et *Voyage en électricité* (Jacques Rouxel, 1983). On imagine ainsi que certains réalisateurs des séries d'animation des années 1980²³⁰ ont été des spectateurs de ce genre de formation audiovisuelle.

²²⁶ Henri Dieuzeide (1925-1993), agrégé d'anglais, ancien élève de l'École normale supérieure de Saint-Cloud. H. DUCCINI, « Histoire d'une illusion »..., art. cité.

²²⁷ Comme le faisaient les frères Lumière au début du XX^e siècle en engageant des jeunes gens pour parcourir le monde en enregistrant les coutumes et mœurs locales. Parmi les pionniers : Constant Girel, Marius Chapuis et Gabriel Veyre. Cf. Thierry FREMAUX, *Lumière ! L'Aventure commence* [film documentaire], Institut Lumière, 2017.

²²⁸ Jean BENOIT-LEVY, « La Télévision Éducative en France », *The French Review*, 28-1, 1954, p. 62-67.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Dont le réalisateur des séries *Il était une fois...*, Albert Barillé, qui a été formé en France dans les années 1940. Étant né en 1920, Albert Barillé avait 34 ans en 1954, mais comme Benoît-Lévy parle d'un temps passé; naturellement on se réfère à la période de sa formation. Cela semble avoir influencé ses travaux futurs, car il choisit constamment les mêmes thématiques élaborées à l'aube de la télévision, comme les voyages et découvertes, les machines modernes, les moyens de locomotion et les sources d'énergie. Les

Durant cette période, la production des émissions scolaires augmente progressivement de telle façon qu'en 1961, elle atteint quatre heures de diffusion hebdomadaire sur l'unique chaîne de télévision existante. À cette époque, la France connaît une forte expansion et l'ordonnance du 6 janvier 1959 de Jean Berthoin, ministre de l'Éducation, prolonge la scolarité obligatoire de deux ans et la porte à seize ans révolus pour les enfants qui auront six ans à partir du premier janvier²³¹. Le nombre d'élèves augmente tellement vite qu'il devient difficile de trouver suffisamment de candidats pour les métiers d'enseignants; de surcroît, dans une période de croissance économique les jeunes diplômés trouvent aisément des emplois mieux rémunérés sur le marché du travail. De cette façon, comme l'indique le spécialiste des questions d'éducation Antoine Prost: « l'Éducation nationale affronte, d'une part, un manque d'enseignants et, d'autre part, une formation insuffisante pour ces enseignants²³² ». L'expansion de la scolarité s'accompagne d'investissements importants. Antoine Prost signale qu'entre 1966 et 1975 on a, en moyenne, inauguré un collège par jour ouvrable²³³.

À cette occasion, le gouvernement de Georges Pompidou lance, à la suite des travaux de la « Commission interministérielle d'étude des problèmes d'enseignement et de formation par les techniques audiovisuelles²³⁴ », appelée Commission Domerg, une série de mesures qui sont publiées dans le *Bulletin officiel de l'Éducation nationale* en 1963. C'est, en effet, un plan de quatre ans qui envisage de produire à la radio des émissions de langues et, à la télévision, des émissions de mathématiques et de technologies qui concernent l'enseignement secondaire, la formation des adultes et la promotion sociale. Ce plan, non abouti, visait à remédier aux carences du système de formation initiale. Ces carences sont soulignées dans le schéma directeur de l'INRP paru 30 ans plus tard, en 1993 :

En France, au début des années 60, l'utilisation des médias dans les processus « d'instruction » est d'abord apparue comme une réponse à la question du renforcement de l'efficacité de systèmes d'éducation considérés comme faiblement performants²³⁵.

choix de ce réalisateur concernant la mise en scène de l'histoire des sciences et des techniques seront traités en profondeur dans le 8^{ème} chapitre.

²³¹ Bien que « cette ordonnance ne soit mise en œuvre qu'en 1967 ». Cf. C. Claude LELIÈVRE, « Le "socle commun" »... art. cité, p. 7.

²³² A. PROST, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation...*, op. cit.

²³³ Le budget alloué à l'Éducation nationale n'a d'ailleurs cessé d'augmenter: en 1952, il représentait 1,5% du PIB; il passe à 2,4% en 1959; en 1975, à 3,3% et en 1997, il atteint 7,3%. M.D. VASCONCELLOS, « L'évolution des politiques éducatives en France »..., art. cité.

²³⁴ Du nom de son président Henri Domerg, inspecteur d'Académie, conseiller à Matignon sur les questions d'enseignement et beau-frère de Georges Pompidou. Pour plus de détails sur les décrets liés au plan d'extension et les programmes de la radio-télévision scolaire, voir Claude MONNERAT, Robert LEFRANC et Jacques PERRIAULT, *L'enfant et l'image (1879-1979)*, Paris, CNDP, 1979.

²³⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds: Culture, Centre national de la cinématographie française (CNC) (1984-1995), Ministère des Affaires étrangères, Direction des Affaires économiques et financières, Affaires générales. Cote: 19970545/10. « Animation et programme jeunesse », *Schéma directeur INRP (Institut National de Recherche Pédagogique)*, 1993, p. 50.

Toujours en 1963, un nouveau département de la RTS²³⁶ est créé au sein de l'ORTF, chargé non seulement des créations destinées aux élèves, mais aussi des informations consacrées aux enseignants. C'est la période des « ateliers pédagogiques » alimentés par des personnalités marquantes du cinéma comme Éric Rohmer²³⁷, Nestor Almendros, Jean Douchet²³⁸. Les émissions scolaires²³⁹ regroupent les émissions du CNDP²⁴⁰ et du Centre national de télé-enseignement (CNTE)²⁴¹. Le but est de créer une télévision scolaire dans laquelle il y ait de vrais spectacles pédagogiques²⁴² pouvant atteindre une audience désireuse d'élever son niveau de connaissance. Ceci a représenté un rêve démocratique²⁴³ poursuivi non seulement par la France, mais également par plusieurs pays à travers diverses expériences²⁴⁴. Cependant, ce rêve d'une télévision scolaire n'a jamais été réalisé de façon satisfaisante, simplement parce que l'éducation scolaire est le résultat d'un ensemble de disciplines²⁴⁵. Presque cinquante années après ces expériences, Luc Ferry, alors ministre de l'Éducation nationale, témoigne en 2002 de sa difficulté à l'époque de trouver la bonne mesure pour diffuser les connaissances par le biais du petit écran ; sachant que la Philosophie n'est pas une discipline aisée à faire passer à travers le tube cathodique :

Personnellement, je le reconnais, je n'ai jamais trouvé dans mes émissions de philo [Grain de philo (Thierry Boscheron, 1997), France 3] la bonne mesure, celle qui correspondait à ce que j'avais réellement envie de faire. C'est pourquoi j'ai arrêté. Est-ce la faute de la télévision ? Je n'en suis pas sûr. Simplement il est très difficile de faire de la philosophie avec cet outil. J'ai en mémoire la télévision en noir et blanc avec

²³⁶ Le service de la radio-télévision scolaire (RTS) est créé en 1951 au sein de l'Éducation nationale. Mais s'est seulement en 1962 qu'est créée une structure administrative dénommée « radio-télévision scolaire » (RTS). Cf. Cécile KATTNIG, « Pour une histoire de l'audiovisuel éducatif (1950-2007) », 2 janvier 2008, <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2008-01-0097-007>.

²³⁷ Philippe FAUVEL, « Les films de télévision d'Éric Rohmer : des essais de cinéma. », thèse de doctorat, [http://www.theses.fr/s35320](http://www.theses.fr/http://www.theses.fr/s35320).

²³⁸ BNF, « Radio-télévision scolaire », BNF Gallica, <http://und/videos/la-radio-television-scolaire>.

²³⁹ Appelées à l'origine radio-scolaire.

²⁴⁰ Le Centre National de Documentation Pédagogique (CNDP) a été créé en 1954 (Loi n° 54-405 du 10 avril 1954, article 12) pour remplacer l'ancien « Musée pédagogique » qui était impliqué dans la production d'« auxiliaires pédagogiques » (films, diapositives, disques) et d'émissions de radio-scolaire destinées aux élèves de l'enseignement par correspondance. Il est attaché au ministère de l'Éducation et était chargé de la production des émissions destinées aux élèves des écoles primaires des premier et deuxième cycles et aux maîtres, pour plus de détails sur le CNDP et l'Institut pédagogique national, voir René GUILLEMOTEAU, *Du Musée Pédagogique à l'Institut Pédagogique National (1879-1956)*, Paris, CNDP, 1979.

²⁴¹ Le Centre national de télé-enseignement (CNTE) produisait des émissions d'enseignement à l'intention des « isolés » (malades, travailleurs, etc.) en apportant un complément aux cours par correspondance envoyés aux élèves inscrits. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, « Fonds : Office de radiodiffusion-télévision française puis Radio France. Émissions scolaires et universitaires (1964-1981), Cote : 20160625/3 : 1966-1967, organisation logistique des enregistrements et diffusion des émissions, « Bulletin de la radio-télévision scolaire » », *Institut pédagogique national (1964-1969)*, 1968.

²⁴² Expression employée par M. EGLY, *Télévision didactique : entre le kitsch et les systèmes du troisième type ?*..., op. cit.

²⁴³ Expression employée par H. DUCCINI, « Histoire d'une illusion »..., art. cité, p. 122.

²⁴⁴ En 1994, une publication de la revue *CinémaAction* est spécialement dédiée aux expériences des télévisions éducatives dans le monde. Cf. Michèle COHEN, Solange EWENCZYK et Marie-Christine FERRANDON, *Les télévisions éducatives, CinémaAction TV*, n° 9, 1994.

²⁴⁵ À ce sujet, voir notamment les critiques concernant l'éducation unifiée comme celles de Jean-Yves SEGUY, « École unique, démocratisation de l'enseignement et orientation : le rôle des compagnons de l'université nouvelle », *L'orientation scolaire et professionnelle*, 36/3, 15 septembre 2007, p. 289-311. Et celle de Catherine REVERDY, « Forme scolaire : concepts nationaux et internationaux, et réflexions sur l'Éducation nouvelle », *Éduveille*, <https://eduveille.hypotheses.org/8763>.

les plus grands penseurs de l'époque, Michel Foucault, Paul Ricœur, et tant d'autres : cela ne passait pas non plus²⁴⁶.

En outre, l'expansion de la RTS dans les années 1960 suscite la réticence des enseignants qui la considèrent comme un moyen de contourner leurs revendications en matière de recrutement et de formation et qui affirment, par la voix de leurs syndicats, que « la machine ne remplacerait jamais le maître²⁴⁷ ». De plus, la participation active de la RTS et de l'Institut pédagogique national (IPN) aux événements de mai 68²⁴⁸ détériore leur image et provoque une hostilité accrue de la part du ministère de l'Éducation nationale « qui se méfiait des innovations qui paraissaient remettre en cause les modèles de l'enseignement traditionnel²⁴⁹ ».

De surcroît, le débat récurrent et les attaques qu'illustrent de nombreux articles de partisans et de détracteurs de la RTS dans la presse quotidienne ou dans des revues spécialisées²⁵⁰, notamment la série d'articles publiés dans *Le Monde* des 7, 8, 9 et 12 janvier 1966 par le sociologue Georges Friedmann²⁵¹ et les articles de G.-A. Malec en 1968 dans *Télé-7-Jours*²⁵², témoignent de la remise en cause des missions éducatives et culturelles de la télévision en France.

En ce qui concerne les préoccupations gouvernementales sur la puissance de la télévision, le système audiovisuel français était traditionnellement supposé subir les orientations et les directives du gouvernement. En 1973, le président Pompidou est entré dans l'histoire en affirmant que l'ORTF était la « voix de la France²⁵³ ». Entre 1970 et 1990 la France a subi quatre réformes de la radiodiffusion. Aucun autre pays européen n'a connu une réorganisation aussi profonde de son système pendant cette période-là²⁵⁴. Tout d'abord, après la Seconde Guerre mondiale, l'unique chaîne de télévision appartenait à l'État et était placée sous le contrôle du ministère de l'information. En 1964, l'ORTF est placé « sous la tutelle » et non plus « sous l'autorité » du ministère de l'Information. En 1972 est créé le Haut Conseil de l'audiovisuel²⁵⁵ ;

²⁴⁶ Sylvie KERVIEL et Daniel PSENNY, « La télévision nous invite à aller plus loin. Entretien avec M. Luc Ferry, le ministre de l'Éducation Nationale », *Le Monde*, 10 août 2002, p. 4.

²⁴⁷ M. EGLY, *Télévision didactique...*, *op. cit.*

²⁴⁸ Ses locaux de la rue d'Ulm, au cœur du Quartier latin, sont occupés par les grévistes. Joseph MAJALUT, *Comptes, mécomptes, décomptes. Au service de la pédagogie : une institution (1940-1980)*, Paris, Casterman, 1980.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ « Accusée à la fois de gaspiller des sommes importantes pour des audiences assez restreintes et de n'être qu'un porte-parole gouvernemental, il faut noter que le ministre de l'Éducation Roger Peyrefitte, était l'ancien ministre de la Communication. » V. GLIKMAN, « Archéologie de la télévision éducative : la dérive d'une action »..., art cité, p. 5.

²⁵¹ Geneviève JACQUINOT-DELAUNAY, « Éducation et communication à l'épreuve des médias », *Hermès*, n°48, 2007, p. 171-178.

²⁵² V. GLIKMAN, « Archéologie de la télévision éducative »..., *op. cit.*

²⁵³ Georges POMPIDOU, « Le Président Georges Pompidou sur la télévision et le rôle des journalistes de l'ORTF ».

²⁵⁴ Cf. J. BOURDON, *Haute Fidélité...* *op. cit.*

²⁵⁵ L'article 16 de la loi n°72-553 du 3 juillet 1972 portant statut de la radiodiffusion-télévision française crée Le Haut Conseil de l'audiovisuel, une entité consultative placée auprès de l'ORTF. Le 7 août 1974, la loi n°74-469 supprime l'ORTF et confie le service public de l'audiovisuel à sept organismes dont les SNP, qui doivent suivre strictement un lourd cahier des charges. Celui de 1976 avait 42 pages et 125 articles à suivre. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9,

dix ans plus tard, la loi qui abolit le monopole de programmation crée la Haute Autorité de la communication audiovisuelle²⁵⁶, qui nomme les présidents des sociétés nationales de télévision et veille au respect des cahiers des charges²⁵⁷. Deux ans plus tard est créée la Commission nationale de la communication et des libertés (CNCL)²⁵⁸ et finalement, trois ans après, naît le Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA)²⁵⁹.

Cette création d'organismes de contrôle met en évidence l'importance donnée par les hommes politiques non seulement aux informations, mais à tous les contenus télévisés²⁶⁰. Toutefois, comme mentionné ci-dessus, la télévision est envisagée non seulement comme un instrument d'information mais aussi comme un instrument d'éducation et de divertissement. En ce qui concerne l'éducation, la télévision scolaire se trouve en tête de file. Le gouvernement et l'éducation nationale eurent beau imposer les histoires républicaines mythiques à travers le petit écran, la RTS n'a pas décollé. De surcroît, elle a été la cible des enseignants et syndicats qui se sentaient menacés par ce nouvel outil d'apprentissage. Comme l'indique Viviane Glikman :

Homis à ses débuts, la télévision éducative n'a jamais été bien vue par l'ORTF. Critiquée pour ses excès de didactisme, ou considérée comme une concurrente qui risquait de faire perdre de l'audience, elle a été marginalisée et ses programmes progressivement relégués à des plages horaires confidentielles [...] À chaque fois, la même histoire se répète : on met beaucoup d'espoirs dans un nouveau support. Puis le nouveau support ne répond pas à cette immense attente, alors on passe au « nouveau-nouveau support »²⁶¹.

Finalement, comme la RTS ne prend pas l'essor désiré, les unités d'émissions destinées à la jeunesse des SNP prennent progressivement le relais dans la diffusion des savoirs et par conséquent dans la construction de récits concernant le mythe national, sans oublier évidemment leurs missions d'informer et de distraire les jeunes.

F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision, « La loi du 7 Août 1974. Le cahier des charges : L'esprit de la lettre, les perspectives, la création », 17 mai 1976, p. 26.

²⁵⁶ Le 29 juillet 1982, la loi n°82-652 abolit le monopole de programmation et crée la Haute Autorité de la communication audiovisuelle (abrégée en Haute autorité ou HACA), un organisme « chargé de garantir l'indépendance du service public de la radiodiffusion sonore et de la télévision ».

²⁵⁷ A. CHAUVÉAU, *L'audiovisuel en liberté ?... op. cit.*

²⁵⁸ Le 30 septembre 1986, la loi n°86-1067 relative à la liberté de la communication crée la Commission nationale de la communication et des libertés (CNCL). L'ensemble des services privés de communication audiovisuelle est soumis au régime des autorisations délivrées par la CNCL. La nouvelle autorité de régulation nomme les présidents des sociétés publiques et veille au respect des cahiers des charges.

²⁵⁹ Le 7 janvier 1989, la loi n°89-25 crée le Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA). Le même jour, le Conseil constitutionnel, saisi par un groupe de parlementaires après le vote de la loi, rend une décision dans laquelle il précise le pouvoir de sanction du CSA. Le 29 juillet 1989, dans sa décision n°89-259 DC, le Conseil constitutionnel, saisi après le vote de la loi n°89-532, estime que la nomination des présidents des SNP par l'instance de régulation garantit l'indépendance de la conception et de la programmation des émissions.

²⁶⁰ Cf. BOURDON Jérôme, *Haute Fidélité... op. cit.* et J. BOURDON, A. CHAUVÉAU, L. GERVEAU et C. MEADEL, *La Grande aventure du petit écran...*, op. cit.

²⁶¹ Viviane GLIKMAN dans l'émission de radio d'Emmanuel LAURENTIN, « Éduquer dans son temps (3/4) : Nouveaux médias, nouveaux enseignements », *La fabrique de l'Histoire*, (Podcast) Radio France Culture, 2019.

En effet, la télévision peine à être considérée comme un outil d'enseignement, surtout pour les couches les plus défavorisées de la société, justement celles qui sont ciblées par la RTS. Ce constat met en cause un phénomène sociologique plus profond remarqué par la chercheuse en sciences de l'éducation, Viviane Glikman²⁶² : « la faible propension des couches les moins favorisées de la population à considérer la télévision comme autre chose qu'un outil de distraction et à y appréhender des messages éducatifs²⁶³ ». Pour contourner ce problème, en septembre 1970 l'Office français des techniques modernes d'éducation (OFRATEME)²⁶⁴, censé concevoir des messages éducatifs plus « modernes »²⁶⁵, est créé. Son équipe composée au départ de seulement quelques personnes regroupe en 1973 « une quarantaine de personnes, auteurs producteurs, réalisateurs, administratifs, évaluateurs²⁶⁶ ». Malgré cela, ses programmes « modernes » ne prennent pas leur essor.

Progressivement, comme la concurrence entre les chaînes s'impose²⁶⁷, la RTS se voit de plus en plus rejetée au profit des émissions vouées au grand public. Par conséquent, l'éclatement de l'ORTF exacerbe la concurrence entre les chaînes de télévision et accentue le renvoi des émissions éducatives vers des horaires de moindre audience, entraînant une forte augmentation du prix de location de l'heure de diffusion décidée unilatéralement par les diffuseurs²⁶⁸. Il faut remarquer que le président de TF1, lors de ses premières décisions²⁶⁹, présente la programmation de la RTS comme l'une des servitudes qui nuisent à TF1, tout comme l'absence de la couleur²⁷⁰.

De surcroît, dans le domaine des sciences de l'éducation, le combat entre les divers courants de pensée sur la télévision éducative se durcit²⁷¹. Les défenseurs d'une télévision d'enseignement (avec des contenus liés à des programmes de formation et une progression pédagogique) s'opposent aux défenseurs d'une télévision « éducative au sens large du terme ». Ils proposent plutôt une réflexion sur le monde qu'une formation sur un sujet déterminé et affirment leur volonté de rendre moins passifs les téléspectateurs, rejetant les idées des

²⁶² Viviane Glikman est maître de conférences à l'Institut National de Recherche Pédagogique (INRP) où elle mène des recherches sur les usages et les usagers des dispositifs médiatisés de formation d'adultes.

²⁶³ V. GLIKMAN, « Archéologie de la télévision éducative »..., art. cité., p. 26.

²⁶⁴ Le terme « moderne » est choisi pour différencier l'OFRATEME des anciens systèmes d'éducation qui ont été la cible des attaques des étudiants de mai 68.

²⁶⁵ L'Institut Pédagogique National (INP) était jugé dépassé et trop contestataire, tout comme la plupart des institutions gouvernementales depuis mai 1968, l'ORTF en tête.

²⁶⁶ V. GLIKMAN, « Archéologie de la télévision éducative »..., art. cité., p. 27.

²⁶⁷ D'abord, entre les trois chaînes de l'ORTF et ensuite entre TF1, Antenne 2 et FR3.

²⁶⁸ Jean-Jacques LEDOS, Jean-Pierre JEZEQUEL et Pierre REGNIER, *Le gâchis audiovisuel: histoire mouvementée d'un service public*, FeniXX, 1985.

²⁶⁹ Suite à sa nomination au poste par le premier Ministre Jacques Chirac.

²⁷⁰ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote: 19870408/3, Jean CAZENEUVE, « TF1. Conseil d'administration », 16 janvier 1975, p. 18.

²⁷¹ Cf. F. BALLE, « L'école et la télévision »..., *op.cit.* Geneviève JACQUINOT, Joëlle Le MAREC et Christian METZ, *Image et pédagogie*, Paris, Archives Contemporaines Éditions, 2012 et G. JACQUINOT-DELAUNAY, « Éducation et communication à l'épreuve des médias »..., art. cité.

philosophes de l'École de Francfort qui les jugeaient « insuffisamment conscients des réalités qui sont les leurs²⁷² ».

Les nouveaux producteurs qui arrivent sur ce créneau se laissent séduire par une tendance au rejet de l'enseignement traditionnel, honni par les idéaux de mai 1968. Ils recherchent désormais une télévision « grand public » pour s'adresser à tous les téléspectateurs avec des émissions plus informatives qu'éducatives dans un effort de « déscolarisation²⁷³ ». Malheureusement, les effets de ces modifications sur l'audience ne sont guère positifs : le grand public n'est pas atteint et les publics ciblés sont de moins en moins nombreux au rendez-vous. Comme l'indique Viviane Glikman :

Méthodes pédagogiques inadaptées, manque d'explications, manque d'illustrations concrètes, manque de références à la vie quotidienne, tables rondes et débats qui ne retiennent guère l'attention que de rares curieux, de quelques spécialistes et de certains intellectuels, niveau de langue trop élaboré, rebutent le public visé²⁷⁴.

Ces éléments entraînent une profonde remise en question des missions de la RTS, voire une importante réduction de son temps de diffusion, dans un nouveau système de concurrence entre chaînes, dictée par l'audimat²⁷⁵. Le ministère de l'Éducation²⁷⁶ après la réforme dite « Haby »²⁷⁷ s'attache surtout à la formation des maîtres, et décrète, en 1976, une nouvelle transformation : l'OFRATEME devient désormais le CNDP. L'Institut national de recherche et de documentation pédagogique (INRDP)²⁷⁸ se recentre finalement sur la recherche en devenant l'Institut national de recherche pédagogique (INRP).

Finalement, en 1976, alors que le taux d'équipement en télévision devient très élevé dans les foyers français, André Rossi, secrétaire d'État, porte-parole du gouvernement de Valéry Giscard d'Estaing, revient sur le problème posé par le rôle de l'école et de l'audiovisuel « jeunesse » lors de son discours devant le Haut Comité pour la Jeunesse et le Sport :

²⁷² V. GLIKMAN, « Archéologie de la télévision éducative »..., art. cité, p. 28.

²⁷³ Expression à la mode depuis 1968. *Ibid.*, p. 30.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Bien que ce soit en réalité une marque de Médiamétrie, l'audimat est utilisé couramment pour représenter la mesure d'audience entre les chaînes. En effet, c'est seulement en 1987 que l'on passe d'un système de mesure de l'audience dans les foyers (audimax) à l'audience individuelle (médiamat). Finalement, le médiamat est un panel de 3 150 foyers équipés d'audimètres à bouton-poussoir (soit environ 8 000 individus de 4 ans et plus). Ce panel est sélectionné en fonction de sa représentativité sociodémographique et de l'équipement audiovisuel des ménages possédant une télévision, en France métropolitaine. Chaque membre de la famille doit pousser le bouton quand il regarde la télévision ou qu'il quitte l'écoute. Le recueil de l'information s'effectue à la seconde près. Cf. François JOST, *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 55.

²⁷⁶ L'adjectif « nationale » a disparu en 1974.

²⁷⁷ Sur la loi dite Haby voir Bruno POUSET, « Réforme du système éducatif ou instauration du collège unique? : Haby et Giscard : deux visions divergentes de la réforme », in *Le collège unique : Éclairages socio-historiques sur la loi du 11 juillet 1975*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2018, p. 143-160 et Ismail FERHAT, « Les syndicats enseignants et la loi Haby : de l'unité de circonstance à la réactivation amplifiée des divergences : (1974-1978) »..., art. cité.

²⁷⁸ Le 9 septembre 1970, deux décrets ont transformé l'IPN en deux organismes, l'Office français des techniques modernes d'éducation (OFRATEME) et l'Institut national de recherche et de documentation pédagogique (INRDP).

Notre problème est donc de pouvoir intégrer ce nouveau langage dans les relations intellectuelles et affectives que les adultes entretiennent avec les enfants et les adolescents. Sans vouloir s'y étendre, je noterai au passage dans un domaine qui n'est pas le mien que le rôle de l'école est, dans ce domaine, primordial. Je regrette pour ma part la lenteur avec laquelle l'école française intègre les nouvelles techniques de communication dans ses méthodes de travail. Car c'est là le principal terrain de réforme de l'éducation²⁷⁹.

Il met donc l'accent sur l'action éducative des parents et des éducateurs, car, selon lui, il est primordial que les parents et les éducateurs « tinsent compte des informations diffusées et qu'ils les incorporent dans leur action éducative, donnant ainsi à la vie quotidienne des enfants une unité indispensable. Autrement dit, ni les parents ni les éducateurs ne peuvent marquer leur indifférence pour l'action de la télévision en se disant “pendant ce temps-là, nous avons la paix”²⁸⁰ ». Toutefois, le public, et surtout le public jeune, n'est guère intéressé par les émissions éducatives.

0.2 - La mise en images de l'histoire occidentale par les adaptations de son patrimoine littéraire : des *Théâtres de la Jeunesse* aux séries d'animation japonaises

Au-delà des actualités, la télévision utilise pour ses « dramatiques filmées²⁸¹ » à peu près les mêmes stratégies que le cinéma, c'est-à-dire l'exploitation de thèmes du théâtre et de la littérature, mais aussi de thèmes historiques reconstitués à l'aide d'acteurs²⁸².

La dramatique, c'est ainsi que l'on appelle la fiction télévisée tournée en direct et en vidéo dans les années 1950, s'impose aux contempteurs en mettant en scène des grands textes du patrimoine littéraire mais également en reconstituant des épisodes de l'histoire universelle²⁸³.

Ainsi, le patrimoine littéraire d'une nation est indubitablement l'un des vecteurs de diffusion de ses récits et de ses mythes historiques. Depuis le début de la production télévisée, ce patrimoine est constamment revisité pour servir de source d'inspiration à la fabrication d'émissions, de téléfilms et de séries, y compris de dessins animés. Comme l'explique le

²⁷⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), André Rossi, « Discours devant le Haut Comité pour la jeunesse et les sports », 29 avril 1974, p. 17.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Pour reprendre l'expression utilisée par Isabelle Veyrat-Masson.

²⁸² Cf. J.-L. MISSIKA et D. WOLTON, *La Folle du logis: la télévision dans les sociétés démocratiques...*, op.cit., notamment le premier chapitre : « L'histoire d'une télévision bien française ».

²⁸³ I. VEYRAT-MASSON, *Télévision et histoire, la confusion des genres...*, op. cit., p. 32.

chercheur en sciences de l'information et de la communication Gilles Delavaud, le débat entre production en direct et production de fiction agite les milieux professionnels entre les années 1950 et 1960²⁸⁴. Pour l'économiste Jean-Louis Missika et le sociologue Dominique Wolton : « Il s'agit en fait de deux manières de faire de la télévision et chacune a ses partisans²⁸⁵ ». Ils soulignent que les grands investissements à la suite de l'incendie des studios de Buttes-Chaumont en février 1953 pèsent alors incontestablement en faveur de la production dramatique. Les réalisateurs de l'époque adaptent alors un nombre considérable de pièces du répertoire classique et de la littérature, avant de commencer à écrire des textes pour la télévision.

L'écrivain et cinéaste Marcel Moussy, réalisateur de plusieurs émissions pour la télévision pendant cette période, affirme que cette télévision des débuts est parcourue, sur le fond, de tendances diverses dont « le néo-réalisme mais aussi théâtralité, goût de l'histoire et didactisme mais aussi sens du divertissement qu'elle essaie de combiner ou de juxtaposer²⁸⁶ ». C'est une époque où les réalisateurs essaient de trouver la bonne mesure des émissions avec une volonté d'éduquer et une réticence à distraire. Le réalisateur Claude Santelli dit que « c'est l'époque de la "télé des profs"²⁸⁷ » et l'ancien chef-opérateur de prises de vues à la RTF, à l'ORTF et à la SFP Jean-Jacques Ledos, précise qu'à cette époque des gens « [...] prenaient le micro et la caméra comme on prend la chaire, pour expliquer et éclairer²⁸⁸ ». Le journaliste et producteur Etienne Lalou affirme « qu'il préférerait faire la classe à la France entière plutôt qu'à une salle de trente élèves...²⁸⁹ ». Cette télévision, qui commence à peine à se développer, se veut alors un outil d'éducation et de culture en concevant la dramatique comme un moyen de faire connaître les grandes œuvres à un large public et « d'élever son niveau culturel²⁹⁰ ».

Le patrimoine littéraire est donc abordé dans des émissions « documentaires » comme *Lectures pour tous* (Pierre Dumayet, Pierre Desgraupes et Max-Pol Fouchet, 1953-1968), *Post Scriptum* (Michel Polac, 1970-1971) et *Bibliothèque de poche* (Michel Polac, 1966 à 1970) et aussi, dans des adaptations en fiction comme dans *Les Théâtres de la Jeunesse* (Claude Santelli, 1960-1969)²⁹¹. Ces derniers occupent une place importante non seulement dans la diffusion de la littérature et du théâtre mais aussi de l'histoire des sciences, car ils mettent en scène la vie des

²⁸⁴ Cf. Gilles DELAUAUD, *L'Art de la télévision : Histoire et esthétique de la dramatique télévisée*, Bruxelles : Bry-sur-Marne, De Boeck, 2015.

²⁸⁵ J.-L. MISSIKA et D. WOLTON, *La Folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques...*, op. cit., p. 31.

²⁸⁶ Interview de Marcel Moussy, *Bulletin du Comité d'histoire de la télévision*, n° 13, janvier 1986 apud. I. VEYRAT-MASSON, *Télévision et histoire, la confusion des genres...*, op. cit., p. 32.

²⁸⁷ Claude SANTELLI, « Culture et Communication », *Dossiers de l'Audiovisuel*, n° 32, déc. 1980.

²⁸⁸ J.-J. LEDOS, J.-P. JEZEQUEL et P. REGNIER, *Le gâchis audiovisuel...*, op. cit.

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ Pour reprendre l'expression de J.-L. MISSIKA et D. WOLTON, *La Folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques...*, op. cit., p. 33.

²⁹¹ Composés d'une quarantaine d'émissions adaptées du patrimoine littéraire « déjà classique » comme *Les Aventures de David Balfour*, *Sans Famille* ou *L'Île mystérieuse*. Source : Poste de consultation INAtèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

scientifiques²⁹² : comme l'émission consacrée à Thomas Edison²⁹³ ou celle consacrée à la vie de Marie Curie²⁹⁴.

On s'aperçoit à partir de ces émissions que la représentation de la vie de scientifiques et de personnages célèbres dans les séries de dessins animés comme « Il était une fois... » fait partie, en fait, d'une longue tradition française dont Claude Santelli est un maillon très important²⁹⁵. De plus, l'émission de Claude Santelli, diffusée sur RTF – puis sur l'ORTF – du 20 octobre 1960 au 1^{er} janvier 1969, va de pair avec les idées du « ministre d'État chargé des Affaires culturelles²⁹⁶ », André Malraux, car elle présente des dramatiques inspirées d'œuvres classiques de la littérature à destination des adolescents²⁹⁷. Selon Jérôme Bourdon, cette production est :

Une grande série dramatique et pédagogique, à base d'adaptations toujours, et toujours proche du XIX^e siècle [...] Construit à partir d'adaptations rigoureuses de la Comtesse de Ségur, de Dickens, de Hugo, il [Claude Santelli] veut faire connaître la littérature enfantine, mais une littérature enfantine déjà classique²⁹⁸.

Claude Santelli apporte sa touche pédagogique aux dessins animés lors de la production du long-métrage *Bonjour Paris !* (Jean Image)²⁹⁹ en 1969 en tant que dialoguiste. Le long-métrage a une visée pédagogique et culturelle grâce à sa façon de montrer certains lieux célèbres parisiens tels que la basilique du Sacré-Cœur, les rives de la Seine, le métro, le Moulin Rouge ou le Louvre. Selon Jérôme Bourdon, Claude Santelli est l'unique réalisateur de son époque licencié ès lettres et passé par le théâtre³⁰⁰. Cela explique sa passion pour les livres et leur adaptation dans les productions comme *Livre mon ami* (Claude Santelli et Colette Cotti, 1958-1968), *Lectures pour nous* (Claude Santelli, 1959) et *Les Cent Livres des hommes* (Claude Santelli, 1968). Il fait aussi partie d'une période où la télévision investit dans les studios et les productions

²⁹² Les émissions du *Théâtre de la Jeunesse* consacrées à l'édification du mythe scientifique sont abordées dans le deuxième chapitre.

²⁹³ *L'enfance de Thomas Edison*, une émission de la série *Les Théâtres de la Jeunesse* (Claude Santelli, 1960-1969) réalisée en 1963 par Jean-Christophe Averty. *Ibid.*

²⁹⁴ *Une jeune fille de Pologne*, inspirée de la pièce de René Wheeler. *Ibid.*

²⁹⁵ Voir notamment les actes du colloque « Claude Santelli et *Les Théâtres de la Jeunesse* » réalisé à Amiens le 16 mai 2019.

²⁹⁶ Le ministère de la Culture est créé en 1959 par le président Charles de Gaulle et attribué à André Malraux sous le nom de « ministère d'État chargé des Affaires culturelles ». JORF, *Décret n°59-212 du 3 février 1959 relatif aux attributions d'un ministre d'État (ministre de la Culture)*, 1959, p. 59.

²⁹⁷ En l'occurrence, la chronologie de diffusion de cette émission coïncide à peu près avec la période du mandat d'André Malraux en tant que « ministre d'État chargé des Affaires culturelles » du gouvernement du Général de Gaulle.

²⁹⁸ J. BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle...*, *op. cit.*, p. 133.

²⁹⁹ Un long-métrage d'animation de Jean Image, sorti en France en 1953, diffusé sur l'ORTF le 9 mars 1969. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

³⁰⁰ J. BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle...*, *op. cit.*, p. 119.

dramatisées³⁰¹ ; c'est pourquoi il réussit à réaliser des séries telles que *Le Tour de la France par deux enfants* (Claude Santelli, 1957-1959)³⁰² et *Les Théâtres de la Jeunesse*.

Après cette période, la télévision évolue constamment en cherchant toujours la meilleure façon de réaliser et de diffuser ses émissions, selon Jean-Louis Missika et Dominique Wolton :

La vérité est que la soif d'images s'est rapidement investie dans les jeux, les sports, les variétés et les feuilletons, c'est-à-dire ailleurs que dans les programmes culturels. Et ce sont ces émissions qui [...] ont tout de même produit le plus gros succès d'audience. Le divorce entre télévision culturelle et télévision de divertissement s'est rapidement noué [...] Et si les réussites culturelles sont encore dans la mémoire de tous, les choix et les habitudes appartenaient déjà à la télévision de divertissement³⁰³.

En outre, les difficultés à réaliser des émissions jeunesse et le manque de certitude concernant la diffusion de leurs œuvres n'incitent pas les rares producteurs à investir dans ce marché. De plus, même si la concurrence entre les chaînes issues de l'éclatement de l'ORTF se fait de plus en plus présente, elle révèle des méthodes qui conduisent à parler de perte de toute identité du service public : abandon ou recul aux heures tardives des émissions de culture ou de connaissance, recours aux fictions et aux animateurs populaires. Comme l'indique la presse de l'époque, au lieu de créer des programmes de qualité, ils préfèrent « bavarder autour d'un micro³⁰⁴ ». Cela constitue la stratégie d'alors de la télévision « d'apporter la distraction et le loisir, dans une société où ceux-ci prenaient une place croissante³⁰⁵ ».

Ainsi, pendant les années qui suivent, les adaptations du patrimoine littéraire occidental diminuent progressivement à la télévision. C'est pourquoi la presse évoque souvent, non sans nostalgie, des séries comme *Les Théâtres de la Jeunesse*, comme l'indique en 1977 le journaliste de *L'Écho de notre temps*, François Quenin : « on n'oubliera pas la brillante série de Claude Santelli, le grand réalisateur parti vers d'autres créations, il n'y a pas eu de relève³⁰⁶ ».

Au début des années 1980, face au manque de moyens pour produire des émissions hors programmes de plateau, les responsables des unités d'émissions destinées à la jeunesse des SNP découvrent les séries de dessins animés bon marché venues d'Asie, notamment du Japon, dont certaines mettent en vedette le patrimoine littéraire européen, et par conséquent les héros

³⁰¹ Cf. J.-L. MISSIKA et D. WOLTON, *La Folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques...*, op. cit., p. 33.

³⁰² Feuilleton de Claude Santelli de 26 épisodes inspiré du célèbre livre de lecture scolaire, *Le tour de la France par deux enfants* d'Augustine Fouillé, alias G. Bruno, qui raconte l'histoire de deux enfants cherchant leur oncle à travers toutes les régions de France. Diffusé sur la 1^{ère} chaîne de la RTF entre 1957-1959. Réalisation : William Magnin, Robert Valey et Jean Limousin. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

³⁰³ J.-L. MISSIKA et D. WOLTON, *La Folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques...*, op. cit., p. 38.

³⁰⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), Télérama, Olivier FORCHON et Janick ARBOIS, « Il est temps de prendre les jeunes au sérieux », *Télérama*, 14 février 1976.

³⁰⁵ J. BOURDON, *Introduction aux médias...*, op. cit., p. 116-117.

³⁰⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), François QUENIN, « Une télévision faite par les enfants »..., art. cité, p. 3.

occidentaux³⁰⁷. C'est pourquoi, environ 25% des cent-cinquante séries de dessins animés japonaises diffusées à l'antenne française entre 1974 et 1997 sont des adaptations du patrimoine littéraire occidental ou utilisent des paysages européens comme décor. Tout cela sera abordé dans le chapitre 8.

0.3 - Les premières expériences de diffusion des savoirs scientifiques et techniques à la télévision française

Le réalisateur Jean Benoît-Lévy, défenseur de l'apprentissage à travers les films, ne cache pas son enthousiasme pour la télévision naissante comme un puissant moyen de diffusion de connaissances scientifiques. Il met en avant ses facilités de production et de diffusion :

Si nous avons en partie gagné en Europe, c'est grâce à des générations préparées par l'université qui exige qu'un film donne une matière à penser. [...] C'est dans le même esprit que nous faisons confiance aux éducateurs et au grand public, qu'ils auront préparé, pour assurer les destinées de ce dernier-venu parmi les moyens de transmission de la pensée humaine³⁰⁸.

Avec les facilités de diffusion de la télévision, le temps de production d'un film pouvait se raccourcir. Benoît-Lévy raconte lui-même son expérience, en 1930, concernant le vaccin B.C.G. et le drame des vaccinations mortelles de Lübeck³⁰⁹. Pour lever cette dangereuse rumeur, il a fallu montrer d'une façon très détaillée la technique de préparation de ce vaccin. Benoît-Lévy souligne alors les facilités de la production télévisée par rapport au film en pellicule : « Certes [le film] atteint les buts recherchés mais il fallut le temps de le réaliser, de le monter, de tirer les copies alors que de nos jours [ce texte est publié en 1954] on peut d'un jour à l'autre faire leur démonstration qui aurait été diffusée directement par la télévision de leur laboratoire même³¹⁰ ».

Il faut remarquer qu'au début des activités de la RTF, des politiques sur la mise en valeur des sciences et leur développement technologique sont mises en place par le gouvernement : non seulement celles qui concernent le développement de la physique, et notamment de la physique nucléaire – avec les créations du Commissariat à l'énergie atomique (CEA)³¹¹ en 1945 et du

³⁰⁷ Voir à ce sujet l'ouvrage organisé par M. PRUVOST-DELASPRE (DIR.), *L'animation japonaise en France...*, op.cit. ou les actes du colloque organisé par Marie PRUVOST-DELASPRE et Sarah HATCHUEL, « Goldorak, le colloque 40 ans après ».

³⁰⁸ J. BENOÎT-LÉVY, « La Télévision Éducative en France »..., op. cit.

³⁰⁹ Dans un laboratoire de cette ville une laborantine a fait une erreur de manipulation en se trompant de souche, ce qui a eu pour effet de mettre en circulation des bacilles de Koch virulents qui furent inoculés à des bébés. Il y a eu des centaines de victimes et le B.C.G. a été accusé d'être la cause de cette hécatombe. Il s'agissait de réagir au plus tôt contre cette accusation susceptible d'arrêter net l'utilisation de ce vaccin. *Ibid.*, p. 65.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ Historiquement dénommé Commissariat à l'énergie atomique (CEA), il a changé de nom en 2010 en élargissant son champ aux énergies alternatives tout en conservant son sigle. Source: Olivier TACHE, « Le CEA a officiellement changé de nom », IRAMIS, 12 mars 2010, http://iramis.cea.fr/Phocea/Vie_des_labos/News/index.php?id_news=3942. Consulté le 1^{er} mars 2019.

Conseil européen pour la recherche nucléaire (CERN) en 1952, l'Agence nationale de la valorisation de la recherche (ANVAR) en 1967 –, mais également celles qui concernent la conquête de l'espace avec le développement du Centre national d'études spatiales (CNES) en 1961.

Malgré ses débuts compliqués³¹², la télévision française prend son essor pratiquement à partir de 1953 quand la vente de postes décolle³¹³. En 1954, l'émission *Sciences d'aujourd'hui* (Jean Loup Berger, 1954-1960) pose d'emblée des jalons pour une diffusion des sciences en proposant des thématiques comme *Les Origines de l'homme* (Jean Prat, émission du 12 mai 1954), *Les Vitamines* (Jean Loup Berger, émission du 26 mai 1954), *Le Radar* (Jean Loup Berger, émission du 08 décembre 1954), *Les Hormones* (Jean Loup Berger, émission du 11 mai 1955), *Einstein* (Jean Loup Berger, émission du 08 juin 1955), *L'Astronautique* (Jean Loup Berger, émission du 22 juin 1955) et celle dédiée au pionnier du cinéma scientifique, *Docteur Comandon* (Jean Loup Berger, émission du 10 février 1956)³¹⁴. On remarque au-delà des thématiques liées à l'astrophysique – *L'Astronautique* et *Einstein* – notamment une mise en valeur des sciences de la vie pour montrer le fonctionnement du corps et de ses réactions, avec des thématiques comme les vitamines et les hormones. En 1956, André Labarthe et Pierre Viallet proposent une émission à portée scientifique qui met en valeur les découvertes scientifiques françaises, *Les Bâtisseurs du monde* (André Labarthe et Pierre Viallet, 1956-1957). Il s'agit de 26 émissions documentaires de 13 minutes environ, illustrées par des dessins et des photos au dessus desquels la caméra navigue dans un « vol » panoramique fait en banc-titre. Pendant que ces images apparaissent à l'écran, le narrateur, André Labarthe, raconte la vie et l'œuvre du scientifique³¹⁵.

C'est grâce à leur conservation qu'on peut constater l'importance de ces émissions pour la télévision de l'époque, en sachant que jusque dans les années 1960, avant l'invention du magnétoscope, les émissions ne pouvaient être enregistrées et conservées qu'en filmant un écran sur un support cinématographique (*kinescope*). Ainsi, comme l'indique François Jost : « Du même coup, seules les émissions élevées au rang d'œuvre relevaient d'un tel traitement, les émissions de plateau (les débats, les présentations de journaux télévisés, etc.) disparaissant dans les poubelles de l'histoire³¹⁶ ».

La vie des scientifiques comme Paul Langevin, Antoine Lavoisier, Antoine Henri Becquerel, André-Marie Ampère, Claude Bernard, Alphonse Beau de Rochas, René Descartes,

³¹² Voir à ce sujet J.-L. MISSIKA et D. WOLTON, *La Folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques...*, op.cit. qui font une comparaison entre les débuts de la télévision en France et ceux aux États-Unis, en Allemagne et en Angleterre.

³¹³ « Cette année-là 53.794 postes sont en service; un an après on en compte 125.000. » Soit une augmentation de 230%. I. VEYRAT-MASSON, *Quand la télévision explore le temps...*, op. cit., p. 42.

³¹⁴ Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

³¹⁵ Source : *Ibid.*

³¹⁶ F. JOST, *Comprendre la télévision et ses programmes...*, op. cit., p. 10.

Georges Cuvier, Évariste Galois, Louis Blériot, Pierre de Fermat, Lazare Carnot, Nicéphore Niepce, Augustin-Jean Fresnel, Pierre et Marie Curie est donc préservée par la mise en scène de l'émission *Les Bâtisseurs du monde* (André Labarthe et Pierre Viallet, 1956-1957). Le tout premier épisode concerne la vie de Nicolas Copernic, selon la description à l'INA :

Le but de cette série est de montrer tout ce que la société moderne doit à une poignée d'hommes dont le génie a bouleversé les notions acquises. André Labarthe donc, grâce à l'étendue de ses connaissances scientifiques et à ses dons de vulgarisateur, fait mieux connaître ceux qui ont bâti le monde, ainsi que les conditions parfois surprenantes dans lesquelles ils ont élaboré des théories qu'ils n'eurent pas le bonheur de vérifier eux-mêmes, et dont les conséquences ont imprimé à notre civilisation un mouvement inéluctable³¹⁷.

Cette description montre que dans cette émission on cherche à mettre en valeur l'histoire des sciences et des techniques à travers la diffusion de récits sur la vie des inventeurs et des scientifiques. Pour aller plus loin, des origines de la télévision à l'éclatement de l'ORTF, il y a une grande profusion d'émissions concernant les sciences et leur vulgarisation, citons au passage *Sciences d'aujourd'hui* (Jean Loup Berger, 1954-1960), *Jeux de physique* (Jacques Planché, Robert Valey, 1959-1961), *Page des sciences* (Jacques Bloch Morhange, 1961-1963), *Visa pour l'avenir* (Jean Lallier, Roger Louis, Nicolas Skrotzky, 1962-1967), *Un certain regard* (SR de la RTF/ORTF, 1964-1975)³¹⁸ et *Eurêka* (Michel Tréguer, 1968-1971).



Figure 0.1: Génériques des émissions *Sciences d'aujourd'hui*, *Jeux de physique* et *Un Certain regard*. Source: Poste de consultation INAthèque, consulté le 22 février 2018.

Sébastien Denis fait remarquer qu'entre les années 1957 et 1975 il y a un signe fort de « nucléarisation » du pays : « [...] il existe plus de 900 émissions sur le nucléaire entre 1957 et

³¹⁷ *Les Bâtisseurs du monde*. Producteur : Pierre Viallet et André Labarthe. Coproducteur RTF - RADIODIFFUSION TÉLÉVISION FRANÇAISE. Présentée par André Labarthe, diffusée sur RTF le 3 octobre 1956 - 12min 53s. Source: Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

³¹⁸ Dans cette émission, réalisée par le SR de la RTF/ORTF, la vie des scientifiques est constamment mise en scène, comme dans le cas de l'émission de 1973 *Des enfants inconnus pour un monde inconnu*, réalisée par Guy Demoy. C'est donc un portrait de l'Américaine Margaret Mead, pionnière de l'anthropologie moderne. Dans cette émission son enfance est évoquée, ainsi que son parcours et ses théories. Le film mélange des interviews avec des photos de famille et de voyages, des dessins et des images d'archives. Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

1975 à la RTF puis à l'ORTF, et environ 500 seulement sur la période de diffusion des *Shadoks*³¹⁹ ». Ensuite, le chercheur souligne qu'à partir de 1968, le nombre d'émissions sur l'espace augmente progressivement :

[...] Quelques mentions seulement existent en 1962 et 1967, mais en mars 1968 l'émission *Séance tenante* est centrée sur la « compétition américano-soviétique dans le domaine de la conquête spatiale », avec en avril un « Hommage à Gagarine » [...], puis le 19 juillet 1969 une émission spéciale « Opération Lune » pour suivre l'événement. Suivent, de 1970 à 1974, plusieurs émissions sur l'espace, sur l'équipage d'Appolo XV, sur la conquête spatiale vue par les enfants (avec des images de Tintin, *Objectif Lune*), sur « Dix ans d'ère cosmique » (13 août 1973), ou encore l'émission spéciale de *L'Île aux enfants* « La face cachée de Casimir » (17 septembre 1974) [...] Au total, ce sont des centaines de documents qui traitent de l'espace entre 1968 et 1975 [...] ³²⁰.

La fin des années 1960 est évidemment focalisée sur les premiers pas de l'homme sur la lune³²¹. Puis, les années 1970 et 1980 voient la « nucléarisation » se tourner progressivement vers l'espace et la science-fiction³²². C'est justement durant cette époque qu'on voit l'essor des séries de dessins animés à la télévision. Par conséquent, leurs thématiques n'échappent pas à celles liées à l'espace, à la science-fiction et au développement des sciences et des techniques.

Un autre personnage emblématique de la « télévision pré-éclatement de l'ORTF » est Claude Santelli. Il est non seulement un vulgarisateur du patrimoine littéraire et historique français, mais aussi un vulgarisateur de l'histoire des sciences et des techniques. Citons par exemple l'émission *Livre mon ami* (Claude Santelli et Colette Cotti, 1958-1968) du 25 septembre 1967 entièrement dédiée à la vie du scientifique Louis Pasteur³²³. En outre, la série télévisée *Le Tour de la France par deux enfants* (Claude Santelli, 1957-1959), qui à première vue ne semble pas être une mise en scène des sciences, est projetée dans le temps présent et les personnages évoluent alors dans une période appelée « cycle de la vitesse » :

André et Julien, tels que vous allez les voir, sont bien des enfants de 1957, de vrais garçons du cycle de la vitesse... Et pourtant, leur histoire est toujours la même³²⁴.

³¹⁹ S. DENIS, *Les Shadoks...*, op. cit., p. 60.

³²⁰ *Ibid*, p. 64.

³²¹ Cf. Daniel DAYAN et Elihu KATZ, *La Télévision cérémonielle. Anthropologie et histoire en direct*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 1996, p. 40.

³²² Notons au passage qu'en cherchant sur Inathèque le descripteur « espace » et en délimitant les années entre 1975 et 1985, cette base de données nous retourne 1404 résultats concernant l'espace dans les trois chaînes qui existaient à l'époque. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

³²³ Cette idée va être reprise dans le deuxième chapitre de la thèse concernant le mythe scientifique.

³²⁴ Texte d'ouverture du premier épisode de la série *Le tour de la France par deux enfants* mise en scène par William Magnin, « Le tour de la France par deux enfants ». Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

Cette série montre en toile de fond les technologies des ports, les camions, les systèmes de transports, la modernité de la ville, l'histoire de l'aviation ; autrement dit, elle utilise comme décor l'évolution technologique et scientifique de l'Hexagone³²⁵.

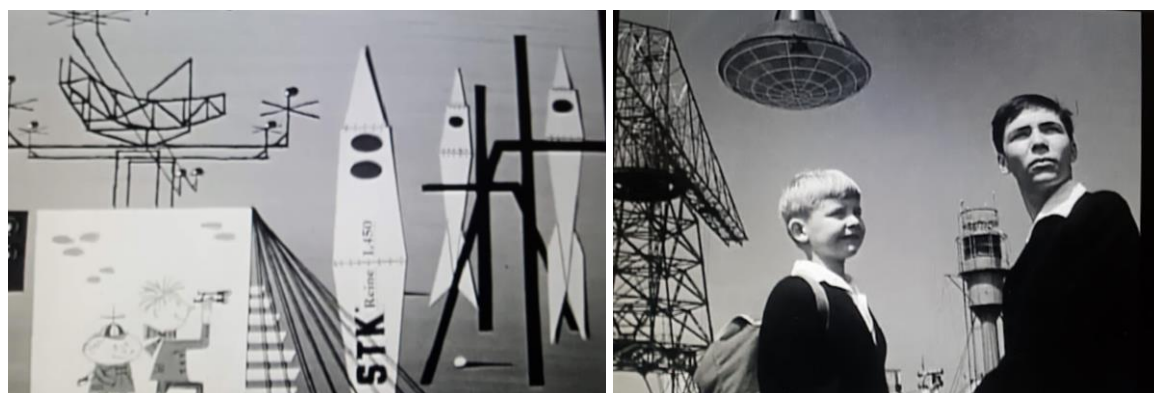


Figure 0.2: Images de la série *Le Tour de la France par deux enfants* (Claude Santelli, 1957-1959) qui montrent en toile de fond les sciences et les technologies. Source : Poste de consultation INAthèque, consulté le 9 mai 2019.

Les Théâtres de la Jeunesse (Claude Santelli, 1960-1969) n'échappent pas non plus à cette vague de diffusion des sciences et des techniques, on note quatre de ces émissions dédiées à la vie des scientifiques : *L'enfance de Thomas Edison* (réalisée par J-C Averty et diffusée le 27 janvier 1963), Marie Curie – divisée en deux parties, l'une sur sa vie en Pologne (*La Jeune fille de Pologne*, réalisée par Pierre Badel et diffusée le 14 août 1965) et l'autre qui concerne sa vie en France et ses recherches (*Le Radium*, réalisée également par Pierre Badel et diffusée la semaine suivante le 21 août 1965) – et finalement l'émission consacrée à la vie de Georges Méliès (*Méliès ou le Magicien de Montreuil-sous-Bois* réalisée également par J-C Averty et diffusée le 1^{er} octobre 1972) qui présente la technique cinématographique avec des trucages pyrotechniques dans ses films fantaisistes et de SF³²⁶.

0.4 - Le Service de la Recherche de la RTF/ORTF et la représentation des sciences et techniques dans les films d'animation

La télévision française, depuis sa naissance, s'efforce de trouver non seulement la bonne mesure entre divertissement et information, mais également un moyen de mettre des connaissances techniques et scientifiques à la portée du grand public ; en d'autres termes, c'est un moyen pour l'État de diffuser les sciences et techniques. Pendant les années 1960 et 1970, elle a beau livrer au public des contenus innovants comme le magazine mensuel *Dim Dam Dom*

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ Jacques DUCOM, « Le cinématographe scientifique et industriel (extrait) », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 39, 2003, mis en ligne le 23 avril 2008, consulté le 1^{er} juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/merlin.u-picardie.fr/1895/3102> ; DOI : <https://doi-org.merlin.u-picardie.fr/10.4000/1895.3102>

(Daisy de Galard, Michel Polac, 1965-1970) ou les émissions de J.-C. Averty³²⁷, l'innovation reste dans l'ensemble prudente³²⁸. Toutefois, en marge de la RTF (puis l'ORTF), le Service de la Recherche (1960-1974) tente de repousser les limites des possibilités d'exploitation du langage télévisuel. Sans beaucoup de moyens, mais très indépendant, il a pour mission d'agréger des activités de recherche fondamentale et appliquée concernant la radio et la télévision. Dirigé par Pierre Schaeffer – polytechnicien, mais aussi philosophe et théoricien de la musique concrète –, le SR embauche des musiciens, des ingénieurs, des auteurs et des réalisateurs à travailler de concert pour imaginer la télévision du futur³²⁹.

Dans ce creuset exceptionnel, les artistes-chercheurs jouissent d'une grande liberté. D'après le concepteur du SR, Pierre Schaeffer : « Dans l'expression artistique traditionnelle, l'artiste se servait d'un *matériel* (mots, sons, images) pour s'exprimer. Les nouveaux moyens audiovisuels lui permettent de se saisir *des objets mêmes du voir et de l'entendre*, conditionnés d'autre façon, grâce au micro, à la caméra, c'est à dire à l'enregistrement³³⁰ ». Ainsi, avec l'aide de la caméra et du microphone, les artistes du Service de la Recherche (SR) exposent autrement les matériels à l'écran. Bien qu'il y ait déjà l'Office national du film/National Film Board - ONF/NFB (de 1939 à nos jours) au Canada³³¹ et le Public Broadcast Laboratory (PBL, 1967-1969) aux États-Unis³³², Jocelyne Tournet-Lammer, qui a travaillé au SR entre 1966 et 1974, défend que l'ambiance d'innovation qui s'installe alors au sein de la RTF, une télévision publique, est « une expérience unique au monde³³³ ».

Le 10 octobre 1961, Pierre Schaeffer lance un appel à des chercheurs qui voudraient rejoindre le SR où il explique en quelques mots le travail de ces « chercheurs ». Ce résumé esquissé par Pierre Schaeffer met en lumière les fonctions du SR :

Eh bien, le service de la recherche commence par chercher des chercheurs. Faut-il leur dire qu'est-ce que c'est le service de la recherche ? Il n'est ni un service tout à fait de recherche scientifique ni tout à fait de recherche de programmes, il s'agit de joindre les deux, il s'agit par conséquent de trouver des musiciens, des cinéastes, des peintres, des plasticiens, des étudiants en lettres, en psychologie, en philosophie, que les problèmes modernes, les arts modernes, les arts techniques intéressent et il s'agit inversement de trouver

³²⁷ Citons par exemple les émissions qui font scandale comme *Les raisins verts* et *Ubu Roi*. Cf. J.-L. MISSIKA et D. WOLTON, *La Folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques...*, op. cit., p. 61.

³²⁸ Même si certaines nouveautés ont du succès comme *La Caméra invisible* (Jacques Rouland, Pierre Bellemare, 1964-1971), *Post scriptum* (Michel Polac, 1970-1971), *Le Grand échiquier* (Jacques Chancel, 1972-1989) ou *Ouvrez les guillemets* (Claude Barma et Bernard Pivot, 1973-1974). *Ibid.*

³²⁹ Guillaume SOULEZ, « Parole captée, parole capturée : de Pierre Schaeffer aux années 70 »... art. cité, p. 132.

³³⁰ Italiques du texte original de P. SCHAEFFER, *Machines à communiquer. Pouvoir et Communication...*, op. cit., p. 19.

³³¹ Voir à ce sujet l'intervention de Caroline ZEAU, « L'Office national du film du Canada : un modèle pour l'animation au Service de la Recherche ? » dans les actes du colloque international « Des Mondes Possibles – Le Service de la Recherche de la RTF/ORTF et le cinéma d'animation ». Logis du Roy, Amiens, les 5 et 6 novembre 2018.

³³² Cf. François JOST et Marie-France CHAMBAT-HOULLON, « La télévision à l'essai : entre recherche et laboratoire », *Télévision*, n°3-1, 2012, p. 9-29.

³³³ Cf. J. TOURNET-LAMMER, *Sur les traces de Pierre Schaeffer...*, op. cit.

des scientifiques, des scientifiques de l'électronique, de l'électroacoustique, de l'optique, que les problèmes d'art, les problèmes de mise en forme du cinéma, de la télévision et de la radio intéressent³³⁴.

Ainsi, le SR crée non seulement des émissions de vulgarisation des sciences comme *Un certain regard* (SR de la RTF/ORTF, 1964-1975) ou *Grain de sel* (SR de l'ORTF, 1972-1974), mais il fait également la mise en scène d'un imaginaire scientifique grâce à ses films en animation expérimentale. Ces films d'animation sont inspirés d'un imaginaire qui alimente une rêverie collective de la représentation des sciences et des techniques, car la création du SR arrive à une époque où les films scientifiques prennent leur essor³³⁵. À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle les recherches techniques appliquées à des matériaux synthétiques s'intensifient, non seulement en France, mais dans la plupart des pays développés. La vie quotidienne se transforme progressivement grâce au développement considérable des applications pratiques de nouveaux produits, notamment ceux issus de la chimie des polymères synthétiques. Le chercheur en chimie de l'environnement, Jean-Claude Bollinger, et la psychanalyste Anne Clancier décrivent ainsi l'Américain moyen du début des années 1950 : « [...] un homme heureux, avec sa chemise en Nylon™, son pantalon en Tergal™, vivant au milieu d'accessoires variés à base de polymères synthétiques³³⁶ ».

Pour souligner la valorisation des produits synthétiques issus des sciences et des techniques, il faut remarquer qu'à cette époque, Alain Resnais lui-même réalise un film de commande, *Le Chant du styrène* (Alain Resnais, 1958), un documentaire à visée commerciale. C'est une œuvre d'une grande beauté esthétique et technique qui guide le spectateur, bercé par le poème en alexandrins de Raymond Queneau, lors d'une visite des usines de matériaux synthétiques Péchiney³³⁷.

Durant la décennie suivante, le SR de la RTF/ORTF diffuse quelques séries en animation dont la thématique concerne la SF, la fabrication de machines « technologiques », l'essor des sciences et la conquête spatiale : *SOS les Zlops attaquent* (René Borg, Françoise Claude, 1967) et *Et voilà le Shadok* (Jacques Rouxel, 1968). En l'occurrence, l'exposition sur *Les Shadoks* au

³³⁴ Pierre SCHAEFFER, « Entretien auprès de Pierre Schaeffer réalisé par le journaliste Michel Péricard au JT de 20 heures sur la première chaîne le 10 octobre 1961. Source : Base de données INAthèque. Temps total de l'entretien : 2'30'' ».

³³⁵ Cf. les actes du Colloque international « Des Mondes Possibles – Le Service de la Recherche de la RTF/ORTF et le cinéma d'animation », Amiens, les 5 et 6 novembre 2018.

³³⁶ « Le Plexiglas, le Polyéthylène (qui a permis la mise au point du radar), le Nylon (amené à la Libération par les G.I., en même temps que le chewing-gum), etc. En 1953, le Prix Nobel de Chimie est décerné à l'Allemand Hermann Staudinger pour ses travaux sur la caractérisation des polymères ; à la même époque, la Sorbonne crée une chaire de chimie macromoléculaire pour le Professeur Georges Champetier, et décide l'implantation à Strasbourg d'un Centre de Recherches sur les Macromolécules ». Jean-Claude BOLLINGER et Anne CLANCIER, « "Le Chant du Styrène" : Étude Chimico-Psychanalytique », texte de la Communication Orale au 2^e Colloque International Raymond Queneau « Raymond Queneau poète », Verviers (Belgique), 30 Août – 1^{er} Septembre 1984. Disponible sur : <<https://hal-unilim.archives-ouvertes.fr/hal-00973493/document>> consulté le 13 novembre 2018.

³³⁷ Un poète qui met les mathématiques au service des lettres, de la communication, de la beauté et de l'art. En l'occurrence, dans ce film on voit les images d'un assemblage de tuyaux qui constituent un système de production industrielle ayant pu inspirer Piotr Kamler dans sa référence à la « production industrielle du temps » dans son long-métrage *Chronopolis* (Piotr Kamler, 1983).

château d'Annecy (2018) met en évidence l'essor des technosciences pendant la période de diffusion de ces séries :

Les années soixante sont de formidables années pour les sciences et techniques. La puissance de l'homme semble infinie. Après avoir maîtrisé l'atome et démontré qu'il pouvait détruire sa planète, le voilà parti à la conquête de l'espace [...] la physique nucléaire explore le cœur intime des atomes et y découvre les quarks. Ces années additionnent les premières fois, dont la première greffe cardiaque réalisée par le professeur Christiaan Barnard en Afrique du Sud³³⁸.

Durant cette période, le SR de la RTF/ORTF met en scène, grâce à ces films expérimentaux d'animation, tout l'imaginaire scientifique de l'époque. Ce sont des films qui exposent les phénomènes mathématiques et optiques de la matière et de ses réactions physico-chimiques grâce à l'image amplifiée par l'objectif de la caméra dans une ambiance sonore également amplifiée par le microphone.

L'attachement du SR à la mise en scène des sciences est visible dans la participation de ses membres à différentes réunions internationales sur les films scientifiques³³⁹. François Jost remarque le lien entre les sciences et les arts dans les films scientifiques. D'après lui : « Les 'films de recherche' sont appelés à souligner la corrélation moderne des arts et des techniques [...] aussi bien dans leur technique de réalisation que dans le choix de leur sujet³⁴⁰ ».

Lors du Festival du film scientifique à Bruxelles (1961)³⁴¹, la France est le pays qui compte le plus grand nombre de projections : au total 28 films français sont projetés dont 60% concernant les sciences « dures³⁴² ». En outre, parmi les films inscrits à ce festival, on trouve le film canadien de l'ONF/NFB *Rythmic* (Norman McLaren et Evelyn Lambart, 1956). Même s'il n'est pas français, il est intéressant car il met en scène des chiffres et leurs relations

³³⁸ Exposition Shadokorama - Jacques Rouxel & les Shadoks. Jubilé en grande pompe, Château d'Annecy, 2018.

³³⁹ Dont le Festival du film scientifique de Bruxelles en 1961, les Journées d'étude italo-françaises en 1962, la Réunion internationale sur l'éducation cinématographique et de télévision en 1962 en Norvège, la VII Rassegna internazionale del film scientifico didattico en 1962 à Padoue, le Concours annuel de films documentaires et d'enseignement en 1963 à Paris. Les catalogues de ces festivals de films scientifiques sont disponibles aux A. N. Pierrefitte-sur-Seine, Fonds de l'ORTF. Archives du Service de la Recherche (1949-1973). Cote 20170212/82, Notamment les catalogues sur : le *Neue Musik de Munich* (09/05/1961), le *Congrès culturel international sur la télévision* (26-31/11/1962), le *Prix jeunesse international* (06-12/06/1964), le *New York : Film Festival* (10-19/09/1963, et 14-26/09/1964), le *Festival du film de court-métrage* (1962, 1963 et 1964), la *Réunion internationale sur l'éducation cinématographique et de télévision* à Oslo (07-13/11/1962), la *7e Exposition internationale du film scientifique et didactique* à Padoue (du 29/10/1962 au 03/11/1962), le *Festival international du film scientifique de Bruxelles* (1961), le *Festival international du film d'animation* à Rimini (09/1962 ; 09/1963), le *Congrès Soraform* à Rome en 1961, les *Journées italo-françaises de Rome* (du 30/04/1962 au 05/05/1962), le *Congrès international sur la musique* (du 26/09/1962 au 05/10/1962), le *Festival international du cinéma spécialisé* (16-25/10/1962 et 4-12/10/1963), le *Colloque musique et télévision* à Salzbourg (08/1962), le *Congrès du film industriel* (1963), les *Séminaires de Salzbourg* (du 06/01/1963 au 14/09/1963 et du 05/01/1964 au 01/02/1964).

³⁴⁰ « Normes générales des films de recherche de cinéma-télévision », CAC 198-1978 (sans date, sans doute 1964). Apud F. JOST, M-F. CHAMBAT-HOULLON, « La télévision à l'essai : entre recherche et laboratoire »..., op. cit., p. 9-29. URL : <https://www-cairn-info.merlin.u-picardie.fr/revue-television-2012-1-page-9.htm>

³⁴¹ Entre le 5 février et le 3 mars de 1961. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'ORTF. Archives du Service de la Recherche (1949-1973). Cote 20170212/82, François MALAISSE, « Brochure du Festival international du film scientifique de Bruxelles », Bruxelles, 1961.

³⁴² Films sur la chimie (25%), films sur les mathématiques (21,4%), films sur les sciences physiques (14,3%), toutefois, il y a également des films sur la vie des animaux et des végétaux (32,2%) et pour finir une participation beaucoup moins significative des films sur la géographie (7,1%). Ibid.

algorithmiques d'une façon si harmonieuse que durant le festival le mathématicien anglais Trevor Fletcher fait remarquer sa grande valeur plastique :

Des mathématiciens expérimentés se sont plaints que certains films mathématiques se déroulaient trop vite à leur goût. Mais dans les films de McLaren un élément d'information est parfois donné à une vitesse extrême. Certains éléments du film ne durent qu'une douzaine de seconde, mais un œil expérimenté les saisit. Il me plaît de penser à l'époque où les films mathématiques ne seront plus des modèles en mieux et où les mathématiciens en auront assez l'expérience, à force d'en avoir vu, pour pouvoir extraire une information d'une demi-douzaine de dessins partiellement incohérents !³⁴³

Or, les artistes du SR recherchent cette « vitesse extrême » non seulement pour impressionner les yeux expérimentés, comme l'indique Trevor Fletcher, mais pour les forcer à voir plus loin. Au sein du festival, le film *Cardioid* (Trevor Fletcher, 1955)³⁴⁴ est également projeté. C'est un film qui met en scène la formation des « caustiques »³⁴⁵. Ce phénomène est à l'origine de l'un des films du SR qui sortira quelques mois plus tard. Même si ces films ne sont pas forcément corrélés, ils sont d'une certaine façon complémentaires. D'une part, le film *Cardioid* (Trevor Fletcher, 1955) sert à comprendre un phénomène mathématique dans toute sa beauté, d'autre part, le film *Les Caustiques* (Jaques Brissot et Gérard Patris, 1960) s'inscrit dans des recherches fondamentales initiées dans le but d'établir une forme de langage entre les objets sonores et les objets visuels. Ces expériences sont inscrites dans l'univers imaginaire de l'optique, elles sont issues de l'enregistrement des surfaces réfléchissantes de plaques métallisées accompagnées d'une musique qui utilise leurs sonorités. Sans oublier, bien entendu, que le film *Les Caustiques* (Jaques Brissot et Gérard Patris, 1960) montre également la beauté plastique et poétique d'un phénomène optique provenant d'une formule mathématique.

Parmi les expériences en animation, il y a la série *Et voilà le Shadok* (Jacques Rouxel, 1968), déjà citée, produite grâce aux procédés de la nouvelle machine à images, l'animographe³⁴⁶. Il faut noter que parmi les expériences menées sur l'animographe, plusieurs d'entre elles abordent la SF et l'espace. Hormis *Et voilà le Shadok* (Jacques Rouxel, 1968), il y a également la première série issue de l'animographe, *SOS les Zlops attaquent* (René Borg, Françoise Claude, 1967), qui aborde d'une façon comique des sujets spatiaux. De plus,

³⁴³ Trevor Fletcher, *ibid.*, p.23.

³⁴⁴ Selon Fletcher, le cinéma graphique apporte une nouvelle dimension d'affectation à la géométrie: « C'est un fait historique, qu'à l'exemple des Grecs, les mathématiciens ont choisi de développer plutôt le côté verbal et négligé le côté imagé. La raison en est simple à trouver. Une figure rigide sert très difficilement au développement d'un raisonnement continu, tandis que les signes littéraires peuvent facilement être déplacés, répétés et réutilisés dans un texte d'une certaine longueur. Le développement du symbolisme géométrique n'as pas été aussi rapide que celui du symbolisme algébrique parce que, pendant deux mille ans, la figure géométrique a été conçue comme fixe et rigide » Trevor Fletcher *apud* Dominique WILLOUGHBY, *Le cinéma graphique, une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numérique*, Paris, Textuel, 2009, p. 114.

³⁴⁵ Le terme caustique désigne d'une façon générale l'enveloppe des rayons lumineux issus d'un point à distance finie ou infinie après modification par un instrument optique [...] et la cardioïde est donc une caustique de cercle par réflexion avec la source lumineuse située sur le cercle. Robert FERREOL, « Transformation de courbes. Transformation par caustique », in *Encyclopædia Universalis*.

³⁴⁶ Pour plus de détails voir S. DENIS, *Les Shadoks...*, *op. cit.*

l'animographe a permis de produire plusieurs petits extraits d'animation³⁴⁷ qui ont servi à illustrer les émissions, comme *Un certain regard* (SR de la RTF/ORTF, 1964-1975) sur *Les extraterrestres* (1966)³⁴⁸. En l'occurrence, dans cette émission, Pierre Schaeffer utilise la thématique spatiale pour remettre en question la valeur du témoignage comme unique source du discours scientifique en faisant remarquer l'importance de la pluralité de méthodes dans la quête de vérité scientifique.

En outre, la plupart des films d'auteurs produits au sein du SR abordent des thématiques liées aux sciences et techniques. On pense non seulement au long-métrage *La Planète sauvage* (René Laloux, 1973) mais aussi à tous les films de Piotr Kamler³⁴⁹, Peter Foldès³⁵⁰, Gérard Patris³⁵¹, Jacques Brissot³⁵², René Blanchard³⁵³, Monique Lepeuve³⁵⁴, Max de Haas³⁵⁵, Maurice Pons³⁵⁶, Raymon Hains³⁵⁷, et même celles de Robert Lapoujade, André Martin, Chris Marker, Roger Leenhardt et quelques autres films de René Laloux, comme *Les Achaunés* (René Laloux, 1960) et *Tic tac* (René Laloux, 1960). La majorité de ces films n'échappe pas à des thématiques liées non seulement aux sciences et techniques, mais aussi à un imaginaire d'anticipation lié à leur utilisation.

Les premiers travaux de Piotr Kamler ressemblent de près aux films scientifiques projetés lors des festivals précités. Dans les œuvres comme *Continu Discontinu* (Piotr Kamler, 1959), *Danse* (Piotr Kamler, 1961) et *Reflets* (Piotr Kamler, 1961), on peut voir une présentation progressive des textures et des compositions de formes qui sont similaires à une quête scientifique des matériaux inconnus. Notamment dans *Continu Discontinu* (Piotr Kamler, 1959), le titre nous incite à imaginer la présence d'un matériel tangible et à questionner ses limites physiques et sa discontinuité.

³⁴⁷ La toute première production d'animation que j'ai pu trouver à l'INA issue de l'animographe est justement une production de Science-Fiction, une petite bande d'essai, destinée à servir de « chapeau » à une émission d'*Un certain regard* sur les soucoupes volantes : *Les Extraterrestres* (Monique Lepeuve).

³⁴⁸ Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

³⁴⁹ *Continu Discontinu* (Piotr Kamler, 1961), *Conte* (Piotr Kamler, 1960), *Danse* (Piotr Kamler, 1961), *Étude* (Piotr Kamler, 1961), *Lignes et Points* (Piotr Kamler, 1961), *L'Intérieur* (Piotr Kamler, 1961), *Structures* (Piotr Kamler, 1961), *Reflets* (Piotr Kamler, 1961), *Galaxie* (Piotr Kamler, 1964), *Étude 65* (Piotr Kamler, 1965), *La Planète Verte* (Piotr Kamler, 1966), *Araignéléphant* (Piotr Kamler, 1968) et *Meurtre* (Piotr Kamler, 1968). Liste non exhaustive. Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

³⁵⁰ *Appétit d'oiseau* (Peter Foldès, 1964), *Plus vite* (Peter Foldès, 1965) et *Un garçon plein d'avenir* (Peter Foldès, 1965). Liste non exhaustive. *Ibid.*

³⁵¹ *Les Caustiques* (Jaques Brissot et Gérard Patris, 1960), *Spontané III* (Gérard Patris, 1966), *Spontané IV* (Gérard Patris, 1962), *Auto portrait* (sur Dubuffet) (Jean Dubuffet et Gérard Patris, 1963), *La Chute d'Icare* (Gérard Patris, 1965, 11 min). Liste non exhaustive. *Ibid.*

³⁵² *Les Caustiques* (Jaques Brissot et Gérard Patris, 1960), *Objets Animés* (Jaques Brissot, 1960), *Fer Chaud* (Jaques Brissot, 1960). Liste non exhaustive. *Ibid.*

³⁵³ *Chimigrammes* (René Blanchard, 1962), *Le Téléspecteur* (René Blanchard, 1964). Liste non exhaustive. Source : *Ibid.*

³⁵⁴ *Objet* (Monique Lepeuve, 1961), *Concerto pour violoncelle* (Monique Lepeuve, 1962), *Rhinomorphose* (Monique Lepeuve, 1965), *Les Extraterrestres* (Monique Lepeuve, 1966). Liste non exhaustive. *Ibid.*

³⁵⁵ *Maskerage* (Max de Haas, 1964), *Jours de mes années* (Max de Haas, 1960). Liste non exhaustive. *Ibid.*

³⁵⁶ *La Dormeuse* (Maurice Pons, 1965). *Ibid.*

³⁵⁷ *Étude aux allures* (Raymond Hains, 1960). *Ibid.*

En effet, même si les films avaient l'intention de mener des expériences visuelles avec les musiques concrètes³⁵⁸, Piotr Kamler nous fait pénétrer dans un monde abstrait et coloré dont l'étrangeté et la scientificité sont encore amplifiées par la musique. Le film est construit sur une série d'oppositions : loin-proche, net-flou, clair-sombre, grand-petit, une dialectique tout à fait pertinente en termes de sciences « dures ». De plus, il y a des mouvements en profondeur tels que les études scientifiques micro et macroscopiques ; cela nous est montré en même temps que des graphiques et des vibrations d'ondes électromagnétiques dans toute leur beauté plastique. Ces dernières sont, par ailleurs, utilisées par des scientifiques pour étudier certains phénomènes microcosmiques ou macrocosmiques, voire cosmiques, pourvu que ces phénomènes ne soient pas perceptibles à l'œil nu. On y aperçoit l'essai de la mise au point des recherches, d'abord au travers d'une union entre la musique et le visuel, mais qui semble également être une quête pour comprendre la matière et les façons de la contempler. Il s'agit d'une quête voisine à celle d'une analyse scientifique de la forme matérielle et de sa composition interne.

Dans le film *Danse* (Piotr Kamler, 1961), on peut observer une forme rectangulaire plate et colorée, qui pourrait évoquer tantôt une feuille de papier (qui est la matière première d'une recherche fondamentale), tantôt une feuille de métal (qui est celle d'une production technique industrielle). Autrement dit, c'est une feuille saisie dans un mouvement rotatif, tournoyant dans l'espace, à différentes vitesses sur un fond noir. Ce fond noir ne nous permet pas de saisir visuellement le décor et laisse le spectateur libre de l'interpréter. Tout d'abord, comme les formes géométriques sont éparpillées et bougent dans des directions opposées, on peut imaginer qu'elles ne sont pas encore organisées, comme si elles étaient extraites de la nature. Ensuite, ces formes sont organisées, classées, triées comme dans un processus scientifique ou industriel. Dans un troisième temps, l'appareil cherche à pénétrer dans la matière et analyser sa composition interne pour mener l'« action de décomposer un tout en ses parties afin d'en saisir les rapports³⁵⁹ ».

De plus, la façon dont les feuilles se déplacent et leur flexibilité nous amènent à penser à des feuilles de matériau brut comme dans des films scientifiques tels que *L'Électrolyseur à électrodes unipolaires verticales* (1966) lui aussi projeté dans les festivals de films scientifiques où les membres du SR étaient présents. Dans ce film, les plaques de zinc (plutôt bleues) et de cuivre (plutôt rouges) sont sélectionnées, triées et organisées, puis elles subissent un processus électrochimique pour donner forme à d'autres éléments, telles que les formes issues du film de Kamler.

³⁵⁸ D'abord la musique de Luc Ferrari, dans un premier temps, ensuite celle de Iannis Xenakis dans un deuxième temps, et enfin les expériences avec la musique de François Bayle.

³⁵⁹ Définition du mot « analyse » dans le dictionnaire Larousse.

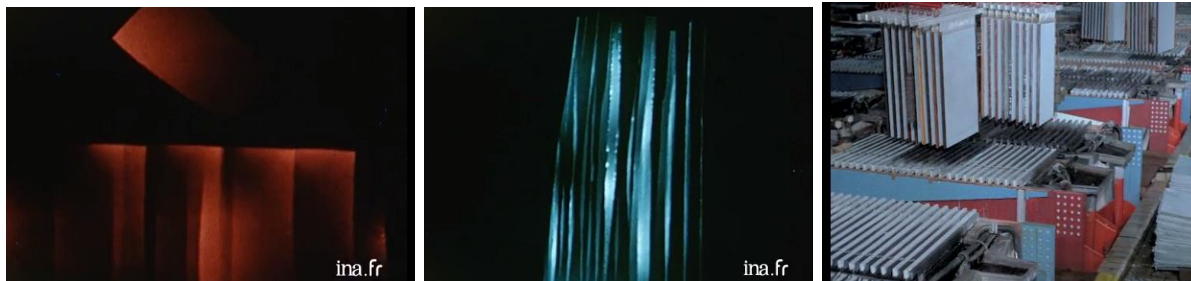


Figure 0.3 : À gauche et au centre, captures d'écran du film *Danse* de Piotr Kamler, 1961. À droite, capture d'écran du film *L'Électrolyseur à électrodes unipolaires verticales*, de Dallet, J., direction scientifique de Robin, J. MCF INSA de Lyon, documentaire, 20 min, SFRS - Service du Film de Recherche Scientifique, France, 1966. Source : <https://fresques.ina.fr/artsonores/>, consulté le 12 mai 2018.

Gérard Patris a également réalisé au sein du SR *La chute d'Icare* (Gérard Patris, 1965), un film abstrait où la notion d'objet visuel repose «sur sa représentation dans une dimension décontextualisée afin que l'objet n'existe que par lui-même»³⁶⁰. Il s'agit de véritables voyages au centre de la matière, alliés à des jeux de lumières et de couleurs capables de révéler un monde complet à explorer. Dans ce film, Gérard Patris nous expose le grossissement de la matière à travers l'appareil audiovisuel. La notion d'objet visuel y est privilégiée par les gros plans, comme le travail d'un chercheur en train de dégager une matière de son contexte afin de saisir sa constitution interne.

Pour aller plus loin, René Blanchard, réalise lui aussi au SR un film appelé *Chimigrammes* (René Blanchard, 1962) issu des images photographiques³⁶¹ obtenues directement sur du papier en y versant des produits chimiques. Il ne faut pas oublier également le poème graphique *Jeux des images et du hasard* (Jacques Brissot, 1964), diffusé dans l'émission *Un certain regard* (SR de la RTF/ORTF, 1964-1975) le 14 septembre 1964. Cette émission est présentée en l'occurrence par un robot. Les explosions, la technologie, la vitesse, le feu, la destruction, il y a 1 000 à 1 200 ans, et la présentation des machines à mémoire, font de cette émission une sorte de poème d'anticipation. Dans le même esprit, le célèbre film *La Jetée* (Chris Marker, 1962)³⁶² présente un futur sombre où la Terre est ravagée par une guerre atomique et où des espions entraînent le personnage principal dans une boucle infernale. En outre, le film *Plus vite* (Peter Foldès, 1968) critique l'évolution accélérée de la technologie vers l'inconnu ; les personnages évoluent dans leurs moyens de locomotion jusqu'à arriver dans une fusée – ils se demandent : « Mais où allons nous ? »

Dans le sillage du SR, les expériences visuelles menées à la même époque par le physicien Maurice Françon à l'aide de l'objectif de la caméra servent aussi à dévoiler les phénomènes optiques et physiques en montrant à ses pairs toute la beauté plastique d'un monde invisible. Ce n'est donc pas anodin qu'il soit apprécié par la ORTF, ayant d'ailleurs collaboré à

³⁶⁰ « Artsonores - Gerard PATRIS, La chute d'Icare - Ina.fr », Arts sonores, <http://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00806/gerard-patris-la-chute-d-icare.html>.

³⁶¹ Du photographe Pierre Cordier.

³⁶² Fait également avec l'aide du SR.

diverses émissions, notamment à un épisode consacré à la radiation solaire dans l'émission *Si vous voulez savoir : la radiation solaire* (Robert Valey et Maurice Françon, le 1^{er} août 1960)³⁶³.

Finalement, ceux qui passent par le SR côtoient la vulgarisation des sciences par la suite. Michel Treguer, après son passage par le SR, crée pour l'ORTF le magazine scientifique *Eurêka* (Michel Tréguer, 1968-1971)³⁶⁴. Dans cette émission, il essaie de vulgariser les sciences exactes et les sciences humaines. Il envisage que l'émission soit à la fois une revue de sciences et un laboratoire d'essais. C'est donc un magazine mensuel orienté vers le grand public qui fonctionne principalement comme une vitrine pour la production scientifique-commerciale française. Dans la même voie, Henri False, qui a coordonné le Plan Recherche Image et créé TDI³⁶⁵, était à la base ingénieur au SR de 1969 à 1975 où il travaillait avec des images animées issues des outils techniques ; autrement dit, il mettait déjà en valeur les sciences et les techniques pour la production d'images animées³⁶⁶.

Si d'une part la présence d'ingénieurs au sein de la direction du SR et la constante exposition de leurs membres aux films scientifiques³⁶⁷ les tourment vers la mise en scène de ces phénomènes, d'autre part l'ambiance technoscientifique de l'époque et les recherches sur les nouveaux matériaux exigent un nouvel imaginaire sur la matière audiovisuelle. Par conséquent, en cherchant de nouveaux moyens de mettre en scène ces objets audiovisuels, les artistes-chercheurs du SR diffusent non seulement « l'étude fondamentale des corrélations entre les œuvres sonores et visuelles et les moyens techniques de leur création et de leur diffusion³⁶⁸ », mais mettent également en exergue la beauté esthétique des phénomènes scientifiques à la fois optique, chimique, physique, mathématique et acoustique.

Ainsi, avec la ressource de l'enregistrement de l'animation image par image, les artistes-chercheurs du SR pénètrent dans la matière extraite de la nature et explorent ses limites physiques, ses discontinuités, ses temporalités et ses sonorités. À l'aide d'outils audiovisuels tels que les microphones, les caméras et les bancs-titres, ces artistes fabriquent tout un nouvel imaginaire à la fois scientifique et artistique, autour des matériaux et de leurs compositions.

³⁶³ Dans cette émission sur la radiation solaire et son application : le four solaire. Le physicien Maurice Françon expose, devant un public d'étudiants, les définitions des différents processus de circulation. Puis, avec l'assistante de laboratoire, il met en images les mouvements de l'air issus des variations de chaleur. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

³⁶⁴ Une émission de ton davantage journalistique réalisée avec la ressource des micros-trottoirs. Diffusée le 25 septembre 1968. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

³⁶⁵ Thomson Digital Image, filiale de Thomson et de l'INA destinée à la production audiovisuelle.

³⁶⁶ Diplômé de l'École centrale de Paris en 1967, il avait travaillé au SR avant de rejoindre l'INA dès sa création, où il dirigeait les Actions expérimentales (1975-1979), puis le département de la Recherche de INA jusqu'en 1989. Henri FALSE, « Du Service de la Recherche à l'INA, vingt ans de "recherche-action" », novembre 2010, <http://www.ina-sup.com/ressources/dossiers-de-laudiovisuel/les-e-dossiers-de-laudiovisuel/service-de-la-recherche-de-lina-vingt-ans-de-recherche-action>, consultée le 23 janvier 2018.

³⁶⁷ Vu que les artistes étaient constamment invités à des festivals et des colloques sur les films scientifiques.

³⁶⁸ Mission première du SR reformulée en 1964. *Apud* F. JOST et M.-F. CHAMBAT-HOUILLOIN, « La télévision à l'essai : entre recherche et laboratoire »..., art. cité, p. 15.

De 1960 à 1974, le SR de la RTF/ORTF joue le rôle d'un « banc d'essai³⁶⁹ » dans la recherche de genres, de styles et d'auteurs, en mettant également en scène les sciences et la découverte. En revanche, dans les années qui suivent sa disparition, ce rôle est pris par les trois chaînes publiques dans lesquelles sont proposées des émissions comme *Clés pour demain* (Robert Clarke, Nicolas Skrotzky, 1979 sur TF1), *Objectif demain* (Laurent Broomhead, 1979-1981 sur TF1), *Au delà du visible* (1981, Antenne 2). De plus, en ce qui concerne l'interface entre les sciences et le jeune public, ce sont finalement les unités responsables d'émissions pour la jeunesse qui prennent le relais ; mais avec leur petit budget, elles ont donc besoin de « beaucoup d'imagination³⁷⁰ ».

0.5 - Panorama des propositions de films d'animation et de séries de dessins animés dans les années 1960 et 1970

En ce qui concerne le secteur des séries de dessins animés en France, on observe que depuis la création de la télévision jusqu'en 1980, ce secteur a du mal à trouver sa place. Si, d'une part, il n'y a pas de véritable industrie de production de séries de dessins animés, d'autre part, il y a une pression grandissante de la concurrence nord-américaine et japonaise. D'après le SNPA : « Notre principal handicap est que la France ne représente pas, en soi, un marché comparable au marché américain ou japonais. En plus, ces deux principaux marchés au monde se sont fortement prémunis contre la pénétration des séries étrangères »³⁷¹.

Malgré les difficultés, la France réalise quelques séries notables comme les premières adaptations en dessins animés pour la télévision³⁷² des *Aventures de Tintin* (coproduction entre la RTF et le studio belge Belvision) : *Le Sceptre d'Ottokar* (Anne-Marie Ullmann, 1957)³⁷³ et *L'Oreille Cassée* (De Brabander, 1959)³⁷⁴. Hergé adapte lui-même les scénarii et les cases de ses B.D. pour créer une sorte de B.D. animée, voire sonorisée, car il n'y a presque pas de mouvements de caméra ni de personnages.

³⁶⁹ Pour reprendre le titre d'une émission réalisée au sein du SR de la RTF/ORTF, *Banc d'essai* (SR de la RTF/ORTF, 1964-1967). Cette émission a pour objectif de mettre à l'épreuve les nouvelles formules de programmes expérimentées par les créateurs (auteurs, réalisateurs, techniciens) du Service de la Recherche. L'objectif de cette émission est de proposer au téléspectateur une série de programmes qui analysent et mettent en œuvre les relations qui existent entre le contenu, le mode d'expression et les moyens techniques.
Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

³⁷⁰ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

³⁷¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote : 19870298/10, Cinéma, document, Jean IMAGE, Per Olaf CSONGOVALI et Stéphane SANSONETTI, « Réflexions et propositions du Syndicat National de la Production et des Industries Techniques du film d'animation »..., art. cité.

³⁷² *Le Crabe aux pinces d'Or* est adapté auparavant, en 1947, sous forme de long-métrage de 58 minutes avec des marionnettes animées image par image par le studio belge Wilfried Bouchery & Cie. Giannalberto BENDAZZI, *A World History. Volume III: Contemporary Times...*, op. cit.

³⁷³ Série de 15 épisodes d'environ 13 minutes diffusée à partir du 28 novembre 1957 sur l'unique chaîne de la RTF. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

³⁷⁴ Série de 15 épisodes d'environ 13 minutes diffusée à partir du 4 juillet 1959 sur l'unique chaîne de la RTF. *Ibid.*

De l'autre côté de l'Atlantique, toujours en 1957, le studio nord-américain Hanna-Barbera Productions ouvre ses portes pour se dédier au marché naissant des séries d'animation pour la télévision ; William Hanna et Joseph Barbera veulent ainsi profiter du succès de leur série de courts-métrages *Tom et Jerry*³⁷⁵.

Quelques années plus tard, en France, Jean Image³⁷⁶ ouvre la voie à la production de séries télévisées en dessins animés en adaptant son long-métrage *Jeannot l'intrépide* (Jean Image, 1950) dans une série appelée *Joe chez les abeilles* (Jean Image, 1960)³⁷⁷. Par ailleurs, le producteur de plusieurs séries pionnières françaises René Borg est, à cette époque, intervalliste chez Jean Image³⁷⁸. Par la suite, d'autres séries télévisées profitent du premier succès de Jean Image : *Joe chez les fourmis* (Jean Image, 1962)³⁷⁹, suivi de *Joe au royaume des mouches* (Jean Image, 1964)³⁸⁰. Les personnages de ces trois séries télévisées ont les traits simplifiés par rapport au long-métrage – leurs yeux, par exemple, sont désormais deux ellipses noires – cela leur donne un aspect plus enfantin. Ces séries satisfont en outre le désir du jeune public d'apprendre et de mieux connaître le monde qui les entoure, ce qui devient un leitmotiv dans la production de séries françaises³⁸¹. Ainsi, la reine des abeilles – et celle des fourmis – proposent à Joe d'être « le plus savant du monde » en découvrant les coulisses de leur ruche ou de leur fourmilière. Grâce à la voix du narrateur Roger Carel, Jean Image présente la taille des insectes, le *modus operandi* des ruches et des fourmilières et les distances parcourues par les abeilles et les mouches pendant leur vol. Ces données sont présentées comme si les insectes étaient aussi grands que l'être humain.

Cependant, malgré ces efforts, les séries françaises restent dans l'ombre des séries nord-américaines³⁸² tout au long des années 1960 et 1970. Comme le souligne le SNPA : « Les séries

³⁷⁵ Cf. William HANNA, Bill HANNA et Tom ITO, *A Cast Of Friends*, Hachette Books, 2000, p. 82.

³⁷⁶ Jean Image est le responsable du tout premier long-métrage français réalisé avec la technique du dessin animé. Cf. Giannalberto BENDAZZI, *A World History. Volume III: Contemporary Times...*, op. cit.

³⁷⁷ Série de 13 épisodes de 5 minutes diffusée en 1960 sur la RTF. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

³⁷⁸ Il entre dans ces studios en 1960, comme intervalliste (niveau le plus bas de l'échelle des métiers du dessin animé), puis animateur et se voit confier la direction des studios au bout de 8 mois seulement. Gilles BROCHE, « Il était une fois... René BORG : 01. Débuts chez Jean Image », *Il était une fois... René BORG*, 17 mars 2014, <http://reneborg.blogspot.com/2014/03/reneborg01.html>. Consulté le 15 juin 2017.

³⁷⁹ Série de 13 épisodes de 5 minutes diffusée en 1962 sur la RTF. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

³⁸⁰ Série de 13 épisodes de 5 minutes diffusée en 1964 sur la RTF. *Ibid.*

³⁸¹ Contrairement aux séries nord-américaines et japonaises, on perçoit dans les séries d'animation télévisées françaises une volonté de toujours apporter non seulement du divertissement, mais aussi quelques connaissances.

³⁸² *Tom et Jerry* (William Hanna, Joseph Barbera), *Inspecteur Willoughby* (Walter Lantz, 1960), *Les Pierrafeu* (William Hanna, Joseph Barbera, 1960), *Magilla le gorille* (William Hanna, Joseph Barbera, 1964), *Yippee, Yappee et Yahooey* (William Hanna, Joseph Barbera, 1964), *Woody Woodpecker* (Walter Lantz, 1941-1972). Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

nord-américaines, par le fait d'être rentabilisées sur leur territoire, peuvent se permettre d'exporter leur fabrication au prix défiant toute concurrence »³⁸³.

De plus, durant les années 1960, la production d'animation télévisée française pour le jeune public s'oriente plutôt vers les tout-petits avec l'animation de marionnettes³⁸⁴. D'abord, la célèbre émission avec le marchand de sable : *Bonne nuit/Nounours/Bonne nuit les petits* (Claude Laydu, 1962-1973 ; 1976 ; 1992-1997)³⁸⁵. Ensuite, dans le même sillage, *Le Manège enchanté*³⁸⁶, puis *Papouf et Rapaton* (Martine Gervais et Raymond Chaurriaud, 1965)³⁸⁷. Par la suite, Jean Image réalise *Kiri le clown* (Jean Image, 1966) avec des marionnettes. D'autres séries de marionnettes seront produites depuis 1969 comme *Pépin la Bulle* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, 1969), *Aglaé et Sidonie* (Jean-Marie Jack, 1969), *Les Aventures de Colargol* (Albert Barillé et Tadeuzs Wilkosz, 1969) et *Les Poucetofs* (Serge Danot, 1969)³⁸⁸.

Le paysage audiovisuel français pour le jeune public est ainsi rempli de marionnettes. La plupart d'entre elles sont animées en Europe de l'Est. R. Desreumaux, gérant d'Ara Films, fait part de son indignation dans une lettre à Jean Cazes, chargé de mission du ministère de la Culture :

Je me suis toujours demandé pourquoi la France importait des dessins animés « made in les pays de l'Est », souvent grotesques dans leurs traits. S'agirait-il de ces fameux marchés à compensation ? Où, à la signature du contrat, l'exportateur français s'aperçoit qu'il doit compenser à hauteur de 30%. C'est-à-dire qu'une partie du paiement se fait en marchandises (en 1979, 75% des exportations françaises vers les pays de l'Est faisaient l'objet d'achat de contrepartie). Mais qu'il s'agisse de marché à compensation ou non, peu importe, le résultat est qu'il y a l'importation avec les toutes conséquences économiques que cela implique, alors que nous nous le faisons ici en France. Comme pour la filière bois c'est l'étranger qui produit et profite de la valeur ajoutée. En outre, si l'on considère que toute importation représente une « exportation d'emplois » c'est-à-dire une opportunité manquée de création d'emplois ici en France, eh bien les télévisions françaises (sociétés nationales) font d'abord travailler les pays étrangers !³⁸⁹

³⁸³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote : 19870298/10, Cinéma, document, Jean IMAGE, Per Olaf CSONGOVALI et Stéphane SANSONETTI, « Réflexions et propositions du Syndicat National de la Production et des Industries Techniques du film d'animation »..., art. cité, p. 1.

³⁸⁴ Durant les années 1960, mis à part les animations de marionnettes et quelques autres animations de Jean Image, il n'y a presque pas de production française en dessin animé pour la télévision, du moins celles qui ciblent les enfants de sept à quinze ans. En considérant, bien entendu, que la série *Et Voilà le Shadok* (Jacques Rouxel, 1968) est destinée aux adultes, même si quelques enfants la regardent quelquefois le soir. Cf. S. DENIS, *Les Shadoks...*, op. cit.

³⁸⁵ Réalisation Michel Manini et Jacques Samyn, émission diffusée sur RTF en 1962. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

³⁸⁶ Réalisation Serge Danot, émission réalisée en France entre 1963 et 1967, puis en 1973 et également en 1989, l'émission est diffusée sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF à partir de 1964, puis à partir de 1975 sur TF1. *Ibid.*

³⁸⁷ Martine Gervais et Raymond Chaurriaud, émission réalisée en France en 1965 et diffusée la même année sur l'ORTF. *Ibid.*

³⁸⁸ Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

³⁸⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Gilles MENAGE, « Réquisitoire pour une production française. Lettre de R. Desreumaux, gérant d'Arafilm, à Jean Cazes, chargé de mission du ministère de la Culture », 8 décembre 1982.

Ainsi, à cette époque, le dessin animé français demeure cher et artisanal. Les maisons de production de plus de 200 personnes constituent des exceptions dans le monde, à l'exception en – termes d'aide à la production – de celles des pays de l'Est, du Japon et des États-Unis. En ce qui concerne les pays de l'Est européen, Jean-Pierre Dionnet souligne que : « Plusieurs pays de l'Est (URSS, Chine, Tchécoslovaquie, Hongrie, Pologne, etc.) avaient des studios lourds, normalement appartenant à l'État. [...] Si le personnel est compétent, il est souvent peu motivé et les productions, du fait des contraintes pesant sur la création, sont souvent techniquement parfaites mais de peu d'intérêt narratif³⁹⁰ ». On note que *Les Aventures de Colargol* (Albert Barillé et Tadeuzs Wilkosz, 1969) est réalisée dans un studio polonais, « Se-ma-for »³⁹¹. En outre, d'autres productions polonaises arrivent également sur les écrans de l'ORTF la même année : *Bolek et Lolek* (Wladyslaw Nehrebecki et Leszek Mech, 1963)³⁹² et *Rexie* (Lechoslaw Marszalek, Edward Wator, Józef Cwiernia, 1967-1988)³⁹³.

Par la suite, en 1971, apparaît la première série de dessins animés française sous-traitée au Japon, *Oum le dauphin blanc* (René Borg et Vladimir Tarta, 1971). Les années qui suivent voient l'arrivée des premières séries japonaises en France : *Le Roi Léo* (Osamu Tezuka, 1965)³⁹⁴ diffusée en 1972 et *Princesse Saphir* (Osamu Tezuka, 1967-1968) diffusée en 1974³⁹⁵. Elles arrivent pourtant timidement, au contraire de la série *Goldorak*, qui marque de manière indélébile les jeunes esprits français en 1978.

On voit progressivement apparaître dans les séries un engouement pour les sciences et les technologies et pour les aventures spatiales. En 1973, avant l'éclatement de l'ORTF, Jean Image réalise la série *Arago X-001* (ou *Pluk, Naufragé de l'Espace*, Jean Image, 1973) diffusée sur la 3^{ème} chaîne de l'ORTF, rediffusée en 1977 sur TF1. C'est un dessin animé qui représente l'histoire de Niki : un jeune garçon ingénieux, passionné de SF et d'astronautique qui veut atteindre l'espace par ses propres moyens. Par ailleurs, en 1975, la mise en orbite des seconds modèles des satellites technologiques *Castor (D-5B)* et *Pollux (D-5A)* – par le lanceur français

³⁹⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8 - Nouvelles images, lettre à Jack Lang, Jean-Pierre DIONNET et Hubert de MAXIMY, « Réflexion sur le dessin animé en France »..., art. cité.

³⁹¹ Le Studio de Cinéma de l'Armée Polonaise est créé en 1945, suivi en 1948 de l'institution la plus célèbre, l'École de cinéma Leon Schiller de Łódź d'où sont issus tous les grands cinéastes représentant l'« école polonaise ». À ses côtés, plusieurs studios de films de fiction, d'animation (le studio Se-Ma-For), de copie, de montage, font de Łódź la capitale du cinéma en Pologne dans les années 1960-70. Lydia Coudroy de LILLE, *Politique culturelle et revitalisation urbaine à Łódź*, Paris, Éditions du Manuscrit, 2014.

³⁹² Une série polonaise de 159 épisodes d'environ 9 minutes diffusée pour la première fois en mai 1970 sur la deuxième chaîne de l'ORTF. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

³⁹³ Une série polonaise de 65 épisodes d'environ 10 minutes diffusée pour la première fois le 19 janvier 1970 sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF. *Ibid.*

³⁹⁴ Série japonaise réalisée par Osamu Tezuka en 1965 et diffusée en France sur la première chaîne de l'ORTF à partir du 20 décembre 1972. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

³⁹⁵ Série japonaise réalisée en 1967 également par Osamu Tezuka et diffusée en novembre 1974 sur la première chaîne de l'ORTF. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

Diamant BP4, depuis la base de Kourou –, consolide la position de la France comme l'une des grandes puissances spatiales mondiales³⁹⁶.

Dans *Arago X-001* (ou *Pluk, Naufragé de l'Espace*, Jean Image, 1973), Niki construit tout seul un astronef afin d'explorer l'espace. Il invite pour le voyage vers les étoiles son amie Babette et son chien Jupiter (une sorte de savant fou touche-à-tout très maladroit). Les personnages évoluent dans un décor de style technologique. C'est le laboratoire de Niki avec plusieurs machines : des transformateurs de Tesla, des bobines, des interrupteurs et des lumières clignotantes. En arrière-plan, on voit des fenêtres qui montrent le ciel : c'est toujours la nuit et le noir du ciel est rempli d'étoiles. Le ton de la série est humoristique et les dialogues enfantins. Les personnages représentés ressemblent à des enfants de 8 ans ; nous suivons ainsi leurs aventures tout au long d'épisodes courts d'environ 5 minutes³⁹⁷.

Les épisodes soulignent l'importance de la persévérance pour atteindre ses buts. Par exemple : dans le premier épisode, Niki ne trouve pas le moyen d'allumer les moteurs de son astronef ; par la suite, Jupiter, qui sait tout faire, propose son aide d'une façon hélas catastrophique : il brûle alors l'astronef tout entier. Niki, sans se fâcher, se remet au travail ; c'est donc une façon de montrer au jeune public que le travail – particulièrement dans les sciences et techniques – requiert de la résilience et de la persévérance.

De plus, l'humour omniprésent transpose l'intrigue dans un cadre fictionnel et les solutions proposées sont plutôt de l'ordre du fantastique voire du magique que de l'ordre du scientifique. C'est pourtant grâce à la technologie que Niki arrive à réaliser ses rêves, tout comme le souligne les paroles de la chanson du générique : « Là-haut, nous serons vainqueurs ! ». En outre, c'est grâce à l'intelligence artificielle de Pluk, le robot extra-terrestre doté de pouvoirs extraordinaires, que Niki arrive à mettre au point son astronef « Arago X-001 » pour qu'ils puissent se propulser dans l'espace. C'est donc une façon de montrer l'importance du partage des technologies entre les nations pour la réussite d'un projet spatial.

En fait, à cette époque, le thème de l'espace n'est encore que très peu évoqué, surtout dans le domaine de l'animation française. De plus, Céline Épalle qui fait sa maîtrise sur la diffusion et la réception des *animes* en France, notamment sur *Goldorak*, souligne que :

Les dessins animés portant sur la science-fiction dans les années 1970 semblent partir d'un modèle commun, basé sur l'humour. La technologie est utilisée comme un ressort magique, sans explication donnée, ni volonté d'ancrer celle-ci dans une science futuriste. Les actions et les pouvoirs du futur sont acceptés d'une manière humoristique, mais non réaliste. La science-fiction n'est qu'un prétexte pour

³⁹⁶ Dix ans plus tôt, le 26 novembre 1965, le gouvernement français met sur orbite sa première capsule technologique « A-1, "Asterix" ». Cela fait de la France la troisième nation capable de mettre sur orbite un satellite d'une manière autonome au moyen d'un lanceur national. Pour plus de détails voir chapitre 3.

³⁹⁷ Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

raconter une histoire plus de « fiction » que de "science". Les épisodes sont assez courts et visent un public d'enfants plutôt jeunes³⁹⁸.

En outre, l'analyse des œuvres des maisons de production découvertes aux Archives nationales³⁹⁹ met en évidence le fait qu'une grande partie des producteurs de cette période s'intéressent à des animations « utiles »⁴⁰⁰, celles qui, d'après Sébastien Denis, se mettent « au service d'un message politique ou d'un produit : publicités, films d'information et de propagande, clips vidéo »⁴⁰¹.

En effet, il est fréquent que les producteurs de film de commande se lancent également dans la production de séries de dessins animés télévisées. L'histoire du cinéma d'animation française se confond donc avec celle du film d'animation publicitaire. Toutefois, même si depuis les propos d'André Martin de 1957, de nombreux ouvrages sur l'histoire du film d'animation ont vu le jour, ils ne font qu'évoquer superficiellement son usage dans la publicité⁴⁰². Or, d'après Sébastien Denis, ce sont les mêmes artistes à la pointe des recherches visuelles qui travaillent également pour les films de commande : « la plupart des auteurs ou artistes font des travaux alimentaires – publicité, institutionnel, etc. – ou de l'enseignement pour financer leurs recherches »⁴⁰³. L'animateur Italo Bettioli (Belokapi) explique que : « la publicité est le seul endroit où l'on pouvait exploiter notre plaisir, notre capacité »⁴⁰⁴. Dans le même esprit, l'animateur Pierre Coffin confirme « que la publicité est une manne financière importante mais aussi un esprit ludique et surtout qui lui permet de changer tout le temps, à la différence des séries télévision »⁴⁰⁵.

Ce croisement entre le cinéma d'animation et la publicité remonte à l'aube de l'animation. Le chercheur Donald Crafton souligne qu'Émile Cohl, le doyen des réalisateurs des films d'animation, réalise davantage de films d'animation publicitaires que de films de spectacle⁴⁰⁶. En outre, durant la période qui suit la Grande Guerre, le dessin animé n'existe en

³⁹⁸ Cf. Céline ÉPALLE, « La télévision pour enfants avant Goldorak : émissions et programmes à destination des enfants de 1972 à 1978 », Mémoire de Master 2, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2018, p. 59.

³⁹⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19880469/111, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), 1980.

⁴⁰⁰ On note une tendance des maisons de production françaises de la fin des années 1970 à s'orienter vers la réalisation de films scientifiques pour la télévision. Par ailleurs, en 1980, pour le marché international des programmes de télévision (MIP/TV), la maison de production Création Graphique Volume Sonorisé (CGVS) propose sa participation avec quelques films à portée scientifique comme *Et Vogue la Malassise* (1979), *Des Fleurs et des abeilles* (1979), *La Pollinisation dirigée* (1979). *Ibid.*

⁴⁰¹ S. DENIS, *Le cinéma d'animation. Techniques, esthétiques, imaginaires...*, op. cit., p. 8.

⁴⁰² A. GASTE AU, *Le film d'animation publicitaire en France...*, op. cit.

⁴⁰³ S. DENIS, *Le cinéma d'animation - Techniques, esthétiques, imaginaires...*, op. cit., p. 8-9.

⁴⁰⁴ Cf. A. GASTE AU, *Le film d'animation publicitaire en France...*, p. 112.

⁴⁰⁵ Cf. Raymond CHALMANDRIER, « Le film publicitaire », in *Publicité 1938*, Arts et Métiers Graphiques., Paris, coll. « Arts et métiers graphiques », 1938, p. 119.

⁴⁰⁶ Il réalise entre 1908 et 1921 quatre films de publicité pour *Campbell Soups*, *Réclames Marques W.T et M.W* et *Diana Marques* [...], de plus, à partir de 1921, il réalise 46 publicités contre seulement 16 films de spectacle. Cf. Donald CRAFTON, *Emile Cohl, Caricature, and Film...*, op. cit., p. 374.

France que sous une forme publicitaire. Robert Lortac crée à Montrouge le premier studio d'animation en Europe⁴⁰⁷. L'arrivée du parlant et des couleurs au cinéma coïncide avec la période où des artistes comme Alexeïeff se lancent dans ce type de film : « la publicité cinématographique, parent pauvre de l'écran, allait devenir un spectacle »⁴⁰⁸. Les commandes publicitaires sont aussi responsables de la survie d'artistes comme Paul Grimault et André Sarrut⁴⁰⁹. Par la suite, après la Seconde Guerre mondiale, Alexeïeff est engagé par les Cinéastes Associés⁴¹⁰. À cette époque, en conséquence du plan Marshall, fleurissent les nouveaux modèles de communication commerciale : « La société française se transforme et devient, sur le modèle américain, une société de consommation⁴¹¹ ».

En outre, la télévision occupe une place de plus en plus importante dans le quotidien des Français à partir des années 1950. 1959 voit la naissance d'une des maisons de production pionnière dans la production de films d'animation pour la télévision : Films Albert Champeaux (FAC). Celle-ci réalise en l'occurrence plusieurs films publicitaires d'animation comme *Opalin ou la lampe merveilleuse* pour les lampes électriques, *À toute vapeur* (Albert Champeaux, 1965-1968) pour l'autocuiseur ou encore *La Boîte métal* (Albert Champeaux, 1965-1968) pour les conserves⁴¹².

L'arrivée en 1968 des films publicitaires à la télévision porte un sérieux coup aux maisons de production de films d'animation pour le cinéma publicitaire. De surcroît, durant cette période, les images en prises de vues réelles sont les plus utilisées dans la publicité télévisée pour gagner en réalisme et en crédibilité. Ainsi, même si la publicité continue à constituer une source de revenus importante, Albert Champeaux détourne progressivement son attention créative vers deux autres marchés apportés par la télévision : les séries pour enfants et les habillages de chaînes⁴¹³.

⁴⁰⁷ Qui comptera jusqu'à quinze salariés et cinq bancs-titres et qui restera en activité jusqu'en 1945. Cf. Sébastien ROFFAT, « L'Atelier Lortac : Cinéma d'animation et publicité dans l'entre-deux-guerres en France », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n°59, décembre 2009, p. 218-234.

⁴⁰⁸ Notons au passage *Le Trône de France* pour Lévitane (Alexandre Alexeïeff, 1936) et *La Parade des Sooks* (Alexandre Alexeïeff, 1936), *La Journée d'André* pour les chaussures André (Berthold Bartosch, 1934), puis *Le Petit Chaperon bleu* pour la charcuterie Olida (1934) et *La Fabrication des vêtements* (1936) pour Bayard qui sont de véritables chefs-d'œuvre de l'animation pour convaincre le public d'acheter les produits des sponsors qui les financent. R. CHALMANDRIER, « Le film publicitaire »..., art. cité.

⁴⁰⁹ Qui fondent la maison de production Les Géneaux en 1936. Leurs premières commandes sont des films comme *Natasha* pour le Comptoir du textile artificiel et le film *Phénomènes électriques* en 1937 pour la Compagnie parisienne d'électricité (CPDE). Par la suite, ils réalisent six films publicitaires dont *Le Messager de la lumière* pour Mazda, sélectionné pour représenter le dessin animé français à l'Exposition universelle de New York 1939-1940. Les bénéfices leur permettent de continuer leurs travaux d'artistes. A. GASTEAU, *Le film d'animation publicitaire en France...*, op. cit., p. 117.

⁴¹⁰ De Jacques Forgeot. L'équipe fondatrice, constituée d'Avenir de Monfred, d'André Heinrich et de Raoul Franco, est très vite rejointe par les plus grands animateurs européens de l'époque : Alexandre Alexeïeff, Étienne Raik, Paul Casalini et le trio Bettioli-Lonatti-Bettioli. « C'était le luxe de la publicité » se souvient Raoul Franco (entretien avec A. Gastaut). A. GASTEAU, *Le film d'animation publicitaire en France...*, op. cit.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² Afin d'éviter une concurrence trop grande avec les autres médias, et plus particulièrement avec le cinéma publicitaire, la publicité de marque à la télévision est interdite jusqu'en 1968 ; n'existant auparavant que sous la forme de publicité compensée, c'est-à-dire une publicité pour un produit en faveur d'un groupe de fabricants ou de distributeurs. *Ibid.*

⁴¹³ En plus du petit mineur du générique « Balzac 001 » pour la régie Jean Mineur, Albert Champeaux crée également la pomme pop art symbole d'Antenne 2. *Ibid.*

En outre, à la fin des années 1970, à l'époque où la France consolide sa place comme puissance dans la production énergétique nucléaire, la maison de production d'Albert Champeaux réalise quelques séries d'animation télévisées « de commande » comme par exemple *Les Aventures électriques de Zeltron* (Serge Canaud, Philippe Ronce, Pierre Rossolin, 1979) sponsorisée par EDF. L'objectif de cette série est d'apprendre aux enfants l'histoire de l'électricité et les possibilités qu'elle génère. Albert Champeaux réalise également la série *Méthanie* (Albert Champeaux, 1982), sponsorisée par GDF. Une série qui a pour but de raconter l'histoire du gaz comme source d'énergie et de montrer ses bénéfices. FAC réalise également quelques séries en prises de vues réelles enrichies par des séquences réalisées en animation : *Mission spatiale santé : Hygée 7* (Albert Champeaux, 1978) et *La Belle Santé* (Albert Champeaux et Olivier Champeaux, 1980). Ces séries sont diffusées dans *Les Visiteurs du Mercredi* (Christophe Izard, 1975-1982) sur TF1.

D'un autre côté, même si le film d'animation publicitaire disparaît quasiment des écrans de cinéma après 1960, il migre toutefois vers la télévision, plus particulièrement sous forme de personnages de dessins animés : « Mère-Grand » pour Mamie-Nova (Publicis, 1980), « Prosper l'ours » pour Vandamme (1980), « les Bébés » du lait Candia (1979), « l'ours en peluche » pour la lessive Cajoline, « le super-héros » des chewing-gums Malabar (1980), « le Berger » pour la confiture Andros (1983), « la Frite pin-up » pour Végétaline (1981), « la jeune Fermière » pour le fromage Belle des Champs (1980) et « le Lapin » pour Nesquik (Richard Williams, 1979)⁴¹⁴. Il y a encore d'autres cas dans lesquels le personnage du dessin animé est utilisé par les entreprises pour devenir leurs mascottes, comme *Oum le dauphin blanc* adopté par Nestlé pour son chocolat Galak. D'après René Borg :

Pour la production d'*Oum le dauphin*, Yves Ciampi avait fait appel au dialogiste Gaston Pomier Layrargues et puis à Marc Bonnet pour créer les personnages. À Los Angeles, on tournait la 2^{ème} série de *Flipper le dauphin* (Ricou Browning et Jack Cowden, 1966-1969), pour entrer en concurrence en animation avec ce charmant animal, il fallait que le personnage *Oum* soit unique. Borg propose un dauphin blanc avec un bleu autour de l'œil qui lui donne un côté plus gentil. Ciampi le refuse, mais huit jours plus tard, il l'accepte [...] un an après, Yves Ciampi l'appelle et lui dit que Nestlé lançait un chocolat blanc et qu'ils voulaient acheter les droits d'*Oum*. Et à chaque fois que vous mangez un morceau de chocolat, au bout de deux carrés, ça fait « bling » dans cette poche depuis 1971⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Ibid.

⁴¹⁵ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Conférence de René Borg et Bruno Bianchi lors du Japan Expo 2002 au CNIT à la Défense ».

En outre, il y a d'autres personnages issus de la publicité qui deviennent des stars de séries de dessins animés télévisées : le petit poussin *Caliméro* (Nino Pagotto, Antonio Pagotto, 1972) et *La Linea* (Osvaldo Cavandoli, 1972), tous les deux issus de la publicité italienne⁴¹⁶.

Il ne faut pas oublier non plus les films d'entreprise et ceux de commande – un véritable laboratoire pour la mise en scène des technosciences – par exemple, en 1988, Jerzy Kular est embauché chez Ex Machina⁴¹⁷ pour travailler sur une importante commande d'État pour le bicentenaire de la Révolution française⁴¹⁸.

De plus, quelques maisons de production célèbres réalisent des films de commande telles que « aaa » de Jacques Rouxel, d'où provient la logique absurde des *Shadoks* « dans des notions scientifiques très sérieuses et parfois à la pointe des découvertes de l'époque »⁴¹⁹. Depuis 1972, Jacques Rouxel démontre son esprit scientifique et ses talents de pédagogue dans des films institutionnels de commande⁴²⁰. D'autres studios français proposent également leurs talents pour des films de commande et de la publicité : le studio DIC, par exemple, qui débute à Tours en 1968 sous le nom OGAP⁴²¹, est responsable de la fabrication de séries comme *Archibald le Magicien* (Bruno Bianchi, 1980), commandée par le ministère de la Santé – Comité Français d'Éducation pour la Santé – et diffusée sur TF1 en 1981.

⁴¹⁶ *Caliméro* (Nino Pagotto, Antonio Pagotto, 1972) est un personnage créé par les frères Pagotto pour la publicité de la lessive Ava (*Ava comme lava*, diffusée en 1962 en Italie). C'est une publicité composée d'un petit film d'animation de 2 minutes où un petit poussin maladroit à la recherche sa mère tombe dans la boue et devient noir. Sa mère le renie désormais car il est noir et pas blanc comme ses frères. Finalement, il est sauvé par la lessive Ava et redevient blanc comme ses frères. *La Linea* (Osvaldo Cavandoli, 1972), quant à elle, est un dessin animé imaginé par Osvaldo Cavandoli d'abord destiné à la publicité italienne (appareils de cuisine Lagostina). Par la suite, 35 films d'animation d'environ 2 minutes seront réalisés entre 1969 et 1971. Cf. Marco GIUSTI, *Dizionario dei cartoni animati*, 1. ed., Milan, A. Vallardi, coll. « Scacchi », 1993.

⁴¹⁷ Société de production née de la fusion de Via-Sogitec et de Thomson Digital Image.

⁴¹⁸ Le film est projeté en boucle au jardin des Tuileries pendant toute la durée des célébrations du Bicentenaire de la Révolution de 1789 entre mai et novembre 1989. C'est une production de Tuileries 89, Initial groupe, Club d'investissement Media. Cf. P. HENON, *Une Histoire française de l'animation numérique...*, op. cit.

⁴¹⁹ Exposition « Shadokorama - Jacques Rouxel & les Shadoks. Jubilé en grande pompe », Château d'Annecy, 2018.

⁴²⁰ *La Communication dans l'entreprise* (Jacques Rouxel, 1972) est un film réalisé sur commande de la CNPF qui gagne le prix du meilleur film de formation en 1972. Dès lors, les commandes de clients prestigieux affluent chez Rouxel : EDF, Citroën, Aéroport de Paris. Grâce à ces commandes, Rouxel met sur pied, en 1973, la société de production aaa. La qualité de ces films de commande est régulièrement récompensée : *Le Sang* (Jacques Rouxel, 1982), reçoit une douzaine de prix, dont une nomination aux Césars et le prix du film éducatif et scientifique au festival d'Annecy en 1983. Ibid.

⁴²¹ Office de Gestion et d'Action Publicitaire (OGAP) qui rachète, en 1969, le studio de films publicitaires « Pierre Dubiau » où Jean Chalopin et Bernard Deyriès commencent à faire des films d'animation publicitaires avec une caméra semi-professionnelle 16mm. En 1971, grâce à l'apport financier du quotidien régional *La Nouvelle République*, l'OGAP devient DIC (Diffusion Information Commerciale). Cf. M. ELUASTI et N. ZEMRAK, *Les Séries de notre enfance...*, op. cit., p. 8-12.

PREMIÈRE PARTIE

LES POLITIQUES DE DIFFUSION DE L'HISTOIRE, DE L'HISTOIRE DES SCIENCES ET TECHNIQUES, ET DES RECHERCHES SUR L'ESPACE

Le dessin animé, qui puiserait dans le patrimoine, est un moyen de faire connaître au monde notre culture, nos valeurs, notre langue. Parce qu'il s'adresse aux enfants. Mais aussi parce que le passage fugitif d'une image sur les écrans est prolongé par les productions que nous mentionnons : disques, livres, albums à colorier, bandes dessinées. La télévision n'est pas une action isolée ; elle est une locomotive qui tire de nombreux wagons. Un livre reste sur une table, on y revient. Une image reste sur un mur, on la regarde⁴²².

L'historien Marc Ferro, dans son livre *Comment on raconte l'histoire aux enfants*, nous alerte sur l'impact des histoires qui sont racontées aux enfants. Non seulement l'histoire du passé, mais toutes les histoires racontées aux enfants, les marquent d'une manière indélébile. Selon lui : « sur cette représentation, qui est aussi pour chacun une découverte du monde, du passé des sociétés, se greffent ensuite des opinions, des idées fugitives ou durables, comme un amour..., alors que demeurent, indélébiles, les traces de leurs premières curiosités, de nos premières émotions⁴²³ ». Ainsi, progressivement, les histoires apprises et les expériences vécues vont composer le répertoire de tout un chacun.

À cela s'ajoute l'image subjective que nous développons de nous-mêmes et des sociétés au sein desquelles nous évoluons dans le temps. L'historien François Hartog, dans son livre *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps* attire notre attention non seulement sur le rapport que la civilisation entretient avec son propre passé, son présent et son futur, mais aussi sur la représentation qu'elle se fait d'elle-même⁴²⁴. Il souligne également que cette représentation évolue dans le temps, étant sujette à des métamorphoses. L'historien Christophe Rime explique ainsi l'évolution de cette représentation :

Les sociétés sont historiques et leur représentation de leur passé propre évolue dans le temps. Les régimes d'historicité sont donc aussi nombreux que les projections que la société se donne d'elle-même dans le temps, et chacune de ses formules en dit beaucoup sur l'image que les collectivités se donnent d'elles-mêmes et de leur temps⁴²⁵.

En outre, Marc Ferro fait remarquer le contrôle qu'exercent les « puissances dominantes⁴²⁶ » sur la façon de raconter ces histoires, que ce soit dans les écoles, les livres, ou à travers les médias. Selon lui :

Il est grand temps de confronter aujourd'hui toutes ces représentations car, avec l'élargissement du monde, avec son unification économique mais son éclatement politique, le passé des sociétés est plus que jamais un

⁴²² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; conseiller technique (1981-1983), Cote 19870298/8 - Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Lettre de Jacques Mousseau responsable du département des émissions pour la jeunesse et les après-midi à Esteve du cabinet du ministre de la Communication »..., art. cité, p.4.

⁴²³ M. FERRO, *Comment on raconte l'histoire aux enfants*..., op. cit., p. 7.

⁴²⁴ Cf. F. HARTOG, *Régimes d'historicité*..., op. cit.

⁴²⁵ C. RIME, « Quel futur pour le passé ? Mémoire contemporaine : le retour aux temps mythiques »..., art. cité, p. 13.

⁴²⁶ Pour reprendre l'expression utilisée par Marc Ferro.

des enjeux des confrontations entre États, entre Nations, entre cultures et ethnies. Contrôler le passé aide à maîtriser le présent, à légitimer dominations et mises en cause. Or, ce sont les puissances dominantes – États, Églises, partis politiques ou intérêts privés – qui possèdent et financent médias ou appareils de reproduction, livres scolaires ou bandes dessinées, films ou émissions de télévision. De plus en plus, ils livrent à tous et à chacun un passé uniforme⁴²⁷.

Marc Ferro nous met donc en garde quant aux intentions desdites « puissances dominantes » en ce qui concerne les représentations de l'histoire non seulement dans les manuels scolaires, mais aussi dans les livres, les bandes dessinées, les films et les émissions télévisées. Christian Amalvi, quant à lui, souligne l'importance des images dans les manuels scolaires. D'après lui : « Sur le plan didactique, la plupart des pédagogues sont, à juste titre d'ailleurs, convaincus que si le texte du manuel vise l'intelligence et la mémoire de l'élève, cherche à le convaincre par des arguments logiques et rationnels, la gravure, elle, frappe l'imagination enfantine et stimule son inventivité⁴²⁸ ».

Or, si la gravure, dans les manuels scolaires « frappe l'imagination enfantine », que dire des séries de dessins animés qui rendent vivantes ces images du passé ? Ainsi, ces images – premièrement celles des manuels scolaires et ensuite celles des dessins animés – font du jeune public « un spectateur quasi contemporain du passé, invité à réagir tantôt avec indignation, lorsqu'il assiste à une action "honteuse" comme le traité de Troyes en 1420, tantôt avec enthousiasme lorsqu'il participe rétrospectivement à un événement glorieux tels le retour victorieux de Philippe Auguste à Paris après Bouvines, la prise de la Bastille, etc.⁴²⁹ »

Dans cette optique, Christian Amalvi, dans l'ouvrage dirigé par Robert Berlot, *Tous républicains !*⁴³⁰, écrit un chapitre sur les modèles et symboles nationaux dont le titre a attiré notre attention sur la fabrication du « Roman national » : « Le Roman national, ou comment la République a, par le culte des grands hommes, à l'école et en place publique, rendu familière à tous les Français l'histoire de France : 1880-1970 ». Dans ce texte, il définit le « Roman national » comme « une construction épique, héroïque, mythologique de l'histoire de France, héritée de Michelet, et adaptée, par Ernest Lavis, au public populaire de l'école primaire et du foyer familial, et diffusée, dans la France profonde, par les fameux "Hussards noirs de la République"⁴³¹ ».

⁴²⁷ M. FERRO, *Comment on raconte l'histoire aux enfants...*, op. cit., p. 7.

⁴²⁸ C. AMALVI, *Les Héros de l'histoire de France...*, op. cit., p. 35.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁴³⁰ Robert BELOT (dir.), *Tous républicains ! Origine et modernité des valeurs républicaines*, Paris, Colin, coll. « Recherches », 2011.

⁴³¹ Christian AMALVI, « Le Roman national, ou comment la République a, par le culte des grands hommes, à l'école et en place publique, rendu familière à tous les Français l'histoire de France : 1880-1970 », in *Tous républicains ! Origine et modernité des valeurs républicaines*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 125-132.

De surcroît, les années 1980 voient « une demande de restauration de l'éducation civique et des valeurs républicaines⁴³² ». Selon Laurence de Cock, les années 1980 sont le moment d'un retour en force des valeurs civiques dans les politiques et les discours publics en matière éducative. Cette restauration est particulièrement forte sous le ministère de Jean-Pierre Chevènement (1984-1986)⁴³³. Ismail Ferhat souligne que « la conjoncture s'y prêtait. D'une part, la crise du marxisme poussait une partie des forces politiques à se retourner vers un socle culturel et idéologique rassurant, à savoir la réaffirmation républicaine, opposée au risque d'une américanisation de la société française⁴³⁴. D'autre part, les mutations de celle-ci, traversée par la crise économique, la montée du Front national et une modernisation multiforme, étaient intenses⁴³⁵ ».

Ainsi, cette première partie de la thèse se concentre sur les politiques mises en place par lesdites « puissances dominantes » et sur leur façon de représenter l'histoire du passé et d'insuffler, par le biais de la mise en valeur des mythes scientifiques, la passion pour les technosciences. Ces politiques conduisent les spectateurs à s'intéresser à l'histoire des sciences, des techniques⁴³⁶, des technologies⁴³⁷ et plus particulièrement à la recherche spatiale.

Notre but est de dégager les mythes et les héros, mis en évidence par les politiques instaurées par les pouvoirs publics, des récits de l'Histoire de France. Dans ce sens, Christian Amalvi questionne pourquoi et comment Ernest Lavisse a pu devenir, selon l'expression de Pierre Nora, ce véritable « Instituteur national⁴³⁸ » et son manuel, « réédité jusqu'à la fin des

⁴³² Ismail FERHAT, « Éduquer à la laïcité ? Généalogie d'une pédagogisation » art. cité, p. 184.

⁴³³ Cf. Laurence DE COCK, « Question identitaire et curricula d'histoire et éducation civique depuis les années 1980 », *Carrefours de l'éducation*-38(2), 2014, p.33.

⁴³⁴ Cf. Vincent MARTIGNY, *Dire la France : culture(s) et identités nationales (1981-1995)*, Paris, Les Presses de Sciences Po, coll. « références académiques », 2016.

⁴³⁵ I. FERHAT, « Éduquer à la laïcité ? Généalogie d'une pédagogisation »... art. cité, p. 184.

⁴³⁶ Le spécialiste de l'histoire des sciences et des techniques Jean-Claude Baudet désigne le terme « Technique » comme « l'ensemble des techniques, qui sont l'agriculture, l'élevage, la cuisine, la confection d'outils, la construction de bâtiments, la préparation de médicaments, la fabrication de véhicules, de jouets, de vêtements, de parfums, d'objets décoratifs, de mobilier, d'ordinateurs, de téléphones, de téléviseurs, de fusées spatiales, de livres, de disques, et de bien d'autres choses encore. Une technique est alors une stratégie (un ensemble de réflexions et d'actions) pour tenter de satisfaire un besoin ou un désir. [...] La Technique est donc l'ensemble des techniques, comme l'Art est l'ensemble des beaux-arts, ou comme la Science est l'ensemble des disciplines scientifiques. » J-C. BAUDET, *Histoire des techniques...*, op. cit., p. 7.

⁴³⁷ Jean C. Baudet souligne la différence entre technique et technologie : « Pour de nombreux auteurs, "technologie" n'est qu'un doublet du terme "technique", et ce terme ne devrait son succès qu'à la prégnance du terme du mot anglais *technology*. On peut accepter ce point de vue, et traiter "technologie" et "technique" comme des synonymes. Toutefois, l'étude de l'histoire des techniques m'a convaincu qu'il y avait dans cette histoire une coupure épistémologique décisive, correspondant au passage de l'ère technique (des origines à environ 1800) à l'ère technologique (de 1800 à nos jours). Pendant des siècles et des siècles, la technique est une production "naïve" [...] tout à fait indépendante du développement de la science, la cuisson des viandes, la navigation à voiles, l'imprimerie... Il ne faut pas de théorie compliquée pour mettre au point ces inventions. Mais, aux alentours de 1800, la science qui s'est considérablement développée depuis la révolution héliocentrique de Nicolas Copernic et les travaux surtout de Galilée, d'Isaac Newton, d'Antoine-Laurent de Lavoisier, commence à féconder la technique, qui se transforme en technologie, laquelle va atteindre l'extraordinaire efficacité et l'époustouflante difficulté de réalisations comme les centrales nucléaires ou les satellites artificiels. [...] un ordinateur ou un avion ou une centrale nucléaire ne peuvent être produits que par des équipes spécialisées utilisant les données les plus élaborées de la science. Je dirai donc que la technique est spontanée et archaïque, préscientifique, et que la technologie est intellectuellement très raffinée, moderne, scientifique. » *Ibid.*, p. 8.

⁴³⁸ Cf. Pierre NORA, « Lavisse, instituteur national. Le "Petit Lavisse", évangile de la République », in *Les Lieux de mémoire... op. cit.*, p. 277-301 et 239-275.

années quarante, un authentique "bréviaire" civique ?⁴³⁹ ». Suzanne Citron, fait également une déconstruction très méthodique du récit national et défend dans son livre *Mythe National : L'histoire de France en question* que l'image de la nation, telle qu'elle existe aujourd'hui, est le fruit du travail « des Pères de la République, imprégnés d'une religion de la France qui assignèrent à l'enseignement de l'histoire un objectif patriotique : à tous les enfants du pays [...] seraient inculqués l'amour de la patrie une et indivisible et la foi en la supériorité de la France⁴⁴⁰ ».

Or, si l'histoire de chaque nation est le résultat d'un empilement d'événements, de textes et de leurs interprétations visant à la louange du pouvoir en place, comme l'indique Marc Ferro⁴⁴¹, la mise en scène de ces interprétations dans les médias ne fait qu'amplifier, au moins en termes d'écoute, ces discours contrôlés par les pouvoirs publics. Cette idée est mise en évidence dans l'allocution du général de Gaulle lors de l'inauguration de la Maison de la Radio en 1963 :

L'idée que nous nous faisons de la France et l'idée que s'en font les autres dépendent maintenant, dans une large mesure, de ce qui est, à partir d'ici, donné à voir, à entendre, à comprendre, et qui frappe, au même instant, une innombrable multitude⁴⁴².

Dans la même mesure, non seulement l'image du passé, mais aussi l'idée que nous nous faisons des sciences et des techniques, est également transformée par la prolifération des informations diffusées dans ces mêmes médias. Dans ce sens, le philosophe des sciences Paul Feyerabend souligne notamment que l'État choisit, selon ses intérêts, ce qui va devenir réalité scientifique et ce qui ne dépassera pas le statut de fiction :

L'image de la science du XX^e siècle, dans l'esprit des scientifiques et des profanes, repose sur des miracles technologiques tels que la télévision en couleurs, les tirs lunaires, les fours à rayons infrarouges [...] des sortes de contes de fées touchant la manière dont ces miracles sont produits. Selon ces contes, le succès de la science provient d'une combinaison soigneusement équilibrée de créativité et de contrôle⁴⁴³.

Bien que Paul Feyerabend souligne l'étroite liaison entre l'État et la Science, il présente cette dernière comme une idéologie, tout comme la religion ou les mythes. Ainsi, l'État moderne étant idéologiquement neutre, la société moderne traite les sciences d'une manière particulière lui accordant des privilèges dont ne jouissent pas les autres idéologies. Selon lui : « Le soutien

⁴³⁹ C. AMALVI, « Le Roman national, ou comment la République a, par le culte des grands hommes, à l'école et en place publique, rendu familière à tous les Français l'histoire de France : 1880-1970 »..., *op. cit.*

⁴⁴⁰ S. CITRON, *Le Mythe national : L'histoire de France revisitée...*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁴¹ M. FERRO, *Comment on raconte l'histoire aux enfants...*, *op. cit.*, p. 277.

⁴⁴² CHARLES DE GAULLE, *Allocution de Charles de Gaulle lors de l'inauguration de la maison de la Radio*, 1963.

⁴⁴³ PAUL FEYERABEND, *Contre la méthode - Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Seuil, 1988, p. 338-339.

financier aux idéologies n'excède pas le soutien financier alloué à des partis ou à des groupes privés⁴⁴⁴ ». Alors que l'État et l'idéologie, l'État et l'Église, l'État et le mythe sont soigneusement séparés, d'immenses sommes sont dépensées pour le progrès des idées scientifiques⁴⁴⁵.

Les séries choisies pour composer notre corpus présentent ainsi la France comme un mythe historico-scientifique-spatial. Le premier chapitre vise alors à montrer les politiques de mise en valeur du mythe national durant la période concernée. Bien que ces politiques aient été mises en place depuis la III^{ème} République⁴⁴⁶, elles demeurent dans l'imaginaire historique français. C'est pourquoi Suzanne Citron se demandait en 2009 : « Mais *in fine* pourquoi l'histoire de France à l'école élémentaire est-elle restée, malgré quelques ajouts, immuable dans son tracé traditionnel pensé à partir de l'hexagone métropolitain du XIX^e siècle ?⁴⁴⁷ ». Évidemment, il ne s'agit pas ici de remettre en question la « fabrique scolaire de l'histoire⁴⁴⁸ », mais tout simplement de montrer que cet imaginaire est repris par la télévision à partir de certaines émissions à caractère historique⁴⁴⁹, dont certaines séries de dessins animés.

Ces politiques de fabrication du mythe national servent de point de repère pour l'analyse des séries de dessins animés à portée historique diffusées entre 1975 et 1997 telles que *l'Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* (Charles Sansonetti, 1976), *Les Images d'Épinal* (Jean Image, 1977), *Les Paladins de France* (Renée Kammerscheit et Gilles Amado, 1980), *IEUF... l'Homme* (Albert Barillé, 1978), *Les Mystérieuses cités d'or* (Bernard Deyriès, Hisayuki Toriumi, Katsuhiko Fujita, 1982), *Les Enfants de la liberté* (Patrick Schwerdtle, 1989), *Marianne 1^{ère}* (Baharam Rohani, 1990), *IEUF... les Amériques* (Albert Barillé, 1991) et *IEUF... les Explorateurs* (Albert Barillé, 1996).

Le deuxième chapitre vise à montrer les politiques de mise en valeur de l'histoire des sciences et des techniques. Bien que la politique de diffusion de l'histoire des sciences et des techniques soit progressivement instaurée depuis la troisième république, suivie par la création du CNRS en 1939, elle a gagné en force avec les facilités de diffusion de la télévision. La valorisation du mythe scientifique français est relayée par certaines émissions à caractère scientifique, dont quelques séries de dessins animés comme *Les Aventures de l'énergie*, *Les Aventures électriques de Zeltron*, *Méthanie*, *Les Matics*, *IEUF... les Découvreurs*. En outre, les sciences de la vie ne sont pas négligées dans les séries ; elles sont abordées dans *IEUF... la Vie*,

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ Pour exemplifier cette idée, le troisième chapitre présente les dépenses françaises concernant les projets scientifiques spatiaux.

⁴⁴⁶ Comme pointé par S. CITRON, *Le Mythe national: L'histoire de France revisitée...*, op.cit. Claude NICOLET, *La fabrique d'une nation: la France entre Rome et les Germains*, Paris, Perrin, 2006 et Jean-François CHANET, « La fabrique des héros. Pédagogie républicaine et culte des grands hommes, de Sedan à Vichy », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°65-1, 2000, p. 13-34.

⁴⁴⁷ Suzanne Citron dans la préface de L. DE COCK (dir.), *La fabrique scolaire de l'histoire...*, op. cit., p. 21.

⁴⁴⁸ Pour reprendre le titre du livre de L. DE COCK (dir.), *Ibid.*

⁴⁴⁹ Cf. M. FERRO, *L'histoire sous surveillance...*, op. cit et M. FERRO et J. PLANCHAIS, *Les médias et l'histoire: le poids du passé dans le chaos de l'actualité...*, op. cit.

Mission spatiale santé: Hyg a 7, et même dans les séries plus anciennes comme *Joe chez les abeilles* (Jean Image, 1960), *Joe au royaume des mouches* (Jean Image, 1963), *Joe chez les fourmis* (Jean Image, 1961).

Finalement, le troisième chapitre de cette première partie de la thèse analyse les politiques spatiales françaises et européennes dans un contexte géopolitique de guerre froide. La description de ces politiques nous sert à vérifier comment ces histoires sont racontées par les livres scolaires, bandes dessinées, films et émissions de t l vision⁴⁵⁰, en se concentrant plus spécifiquement sur les éléments du corpus – les séries de dessins animés diffusées à la télévision entre 1975 et 1997 – et sur le rôle joué par la télévision dans l’encouragement du public à s’intéresser aux sciences et dans la fabrication d’un mythe spatial⁴⁵¹.

Il faut remarquer que les politiques spatiales mettent en évidence non seulement l’évolution de l’astronomie comme l’une des retombées de la recherche spatiale, mais aussi l’approfondissement des recherches sur les sciences de la Vie et de la Terre (SVT). Ces retombées sont issues des analyses de la géologie, de la géophysique, de la géographie physique et de la météorologie. Les sciences de la Vie, à leur tour, bénéficient du développement de la physiologie humaine, de la médecine, de la biologie et des études sur la microgravit ⁴⁵². Il n’est donc pas anodin que dans les séries de dessins animés qui mettent en évidence les sciences de la Vie, comme *Mission spatiale santé: Hyg a 7* et *IEUF... la Vie*, quoique microscopiques, les personnages se déplacent au moyen de fusées et de vaisseaux spatiaux. De plus, ces personnages portent souvent des « combinaisons spatiales ».

Les retombées scientifiques de l’investissement sur la politique spatiale sont indiquées également dans le rapport interministériel français sur l’espace de 1987 :

Les programmes spatiaux ont pu ainsi faire reculer les frontières de la science et contribuer au progrès général des connaissances. Une bonne illustration de cette synergie est fournie par les rapports très étroits qui existent entre science spatiale et de nombreux domaines de la physique fondamentale. Il faut également noter les retombées directes, utiles aux applications, puisque par son dynamisme et ses exigences la recherche dans l’espace a conduit à la mise au point, au développement et   la démonstration de techniques nouvelles. Ces techniques bénéficient ensuite aux programmes appliqués pour lesquels les contraintes de

⁴⁵⁰ Ce sont les moyens de diffusion des histoires indiqués par Ferro, cf. M. FERRO, *Comment on raconte l’histoire aux enfants...*, op. cit., p. 7.

⁴⁵¹ Le nombre de Français qui ont acheté leur premier poste de télévision entre 1960 et 1970 est loin d’être négligeable : une bonne partie d’entre eux, par ailleurs, ont fait pour regarder l’arrivée du premier homme sur la Lune. « En dix ans, de 1958   1968, le taux d’équipement des ménages passe de 5% à 62% ». J. BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, op. cit., p.11. En 1965, lors de l’élection présidentielle, 40 % des Français possèdent un téléviseur, soit 6 500 000 postes de télévision. Ce chiffre atteint 9 250 000 postes en 1968. Stéphanie MALPHETTES et Bertrand DELAIS, *Pouvoir et télévision : L’Information aux ordres*, France 5, 2005.

⁴⁵² Voir notamment le rapport sur les 25 ans de l’espace aux A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l’Industrie; Direction générale de l’industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991); Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d’Information, « 25 ans d’espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L’Espace, une ambition pour la France, une chance pour l’Europe...*, op. cit., p. 28.

rentabilité empêchent de retenir les méthodes ou solutions techniques tant qu'elles n'ont pas été qualifiées dans l'espace ou que leur fiabilité n'a pas été démontrée⁴⁵³.

Le troisième chapitre vise donc à démystifier les politiques spatiales européennes et françaises et à analyser leur mise en valeur relayée par la télévision. Ce chapitre sert de point de repère pour l'analyse postérieure des séries de dessins animés qui mettent en évidence les sciences spatiales comme *Arago X-001* (ou *Pluk, Naufragé de l'Espace*, Jean Image, 1976), *IEUF... l'Espace* (Albert Barillé, 1982), *Ulysse 31*, *Les Mondes engloutis* (Michel Gauthier, 1985)⁴⁵⁴, *Robostory* (Michel Pillyser, 1985), *20 000 lieues dans l'espace* (Bruno Bianchi et Thomas McLaughlin, 1995) et *Les Zinzins de l'espace* (Olivier Jean-Marie, Bob Camp, Thomas Szabo et Jim Gomez, 1997).

En outre, il y a une multitude de séries japonaises diffusées en France durant cette période qui valorisent l'aventure technologique spatiale comme *Goldorak* (*Ufo Robot Grendizer*, Tomoharu Katsumata, série d'animation réalisée au Japon en 1975 et diffusée en France en 1978 sur Antenne 2), *La Bataille des Planètes* (Kagaku Ninjaitai Gatchaman, Hisayuki Toriumi, 1976), *Capitaine Flam* (Tomoharu Katsumata, série d'animation réalisée au Japon en 1978 et diffusée en France en 1981 sur TF1), *Bomber X* (Akira Takahashi, Michio Mikami, Noriyasu Ogami, série d'animation de marionnettes réalisée au Japon en 1980 et diffusée en France en 1983), *Albator 84* (*Waga Seishun no Arcadia - Mugen Kidô SSX*, Tomoharu Katsumata, Masamitsu Sasaki, série d'animation réalisée au Japon en 1982 et diffusée en France en 1984 sur Antenne 2), *Astro le petit robot* (Noboru Ishiguro, série d'animation japonaise d'Osamu Tezuka réalisée en 1980 et diffusée en France en 1986 sur TF1), pour n'en citer que quelques unes⁴⁵⁵.

⁴⁵³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « L'effort scientifique du CNES », *Mission scientifique et technique*, Ministère de l'Éducation nationale, MRES - Ministre délégué chargé de la Recherche et de l'Enseignement supérieur, 3 mars 1987.

⁴⁵⁴ Même si cette série représente une sorte de « Voyage au centre de la Terre », les intrigues de plusieurs épisodes se déroulent comme s'ils étaient des voyages interplanétaires. Par exemple dans S1E19, *Le Guérisseur des étoiles*, l'intrigue se passe dans une station orbitale et S1E17, *L'Homme tambour*, représente une planète étrange qui possède deux soleils.

⁴⁵⁵ De plus, il y a également quelques séries nord-américaines, moins nombreuses, mais qui n'échappent pas à cette vague de thématique spatiale, comme *Arok le barbare* (Joe Ruby, Ken Spears, série d'animation créée aux États-Unis en 1980 et diffusée en France à partir de 1983), *Les Cadets de l'espace* (William Hanna, Joseph Barbera, série d'animation créée aux États-Unis en 1966 et diffusée en France à partir de 1975), *Le Fantôme de l'Espace* (William Hanna, Joseph Barbera, série d'animation créée aux États-Unis en 1966 et diffusée en France à partir de 1976), *Flash Gordon* (Hal Sutherland, Lou Zukor, Don Towsley, série d'animation créée aux États-Unis en 1979 et diffusée en France à partir de 1984) et *Les Jetsons* (William Hanna, Joseph Barbera, série d'animation créée aux États-Unis en 1962 et diffusée en France à partir de 1998).

Chapitre 1 - La fabrication des mythes : les héros nationaux et leurs grandes aventures dans l'Histoire

Les séries de dessins animés diffusées à la télévision en France, ainsi que les manuels scolaires, les livres, les bandes dessinées et les émissions télévisées au sens large, éveillent l'imaginaire des jeunes téléspectateurs en ce qui concerne les mythes historiques. Leurs récits mettent en valeur les origines des peuples, la Gaule, la Révolution, les Lumières, les faits héroïques, les batailles, les découvertes, etc. Dans ce chapitre, nous mettons en exergue les principales politiques utilisées par les « puissances dominantes⁴⁵⁶ », particulièrement par l'État français, dans la fabrication des mythes historiques et des héros nationaux. Pour cela, il faut d'abord définir le « mythe », un terme que l'anthropologie, à la suite des Grecs, a choisi pour baptiser les récits des sociétés traditionnelles. Pour ce faire, nous allons approfondir ce que les structuralistes et les ethnologues, à l'instar de recherches de Lévi-Strauss et de Roland Barthes, entendent par l'idée de mythe moderne.

Une fois compris le mythe moderne et son importance pour la communication, nous poursuivrons par l'analyse des tensions qui sont apparues entre l'enseignement scolaire et la télévision. Divergences qui concernent surtout la fabrication et le contrôle des récits historiques. Il faut remarquer que les gouvernements, dès le début de la télévision, envisagent son utilisation dans l'enseignement scolaire. Cependant, le premier mariage entre la télévision et l'école, le service de la radio-télévision scolaire (RTS), s'est terminé par un divorce⁴⁵⁷.

Progressivement, après l'écclatement de l'ORTF, les unités responsables des émissions pour la jeunesse des SNP prennent le relais de la fabrication des récits historiques à la télévision dans les séries d'animation destinées au jeune public. À titre d'exemple, citons la toute première série « d'animation⁴⁵⁸ » du corpus, *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »*, qui met en scène les batailles de l'histoire depuis Vercingétorix jusqu'à la Libération. Cependant, la politique de diffusion de récits historiques de FR3 devient la source de différends entre « FR3-Jeunesse » et le Centre national de documentation pédagogique (CNDP), comme nous allons le voir dans ce chapitre.

Ensuite, nous nous pencherons sur l'étude de la politique de la « forge gauloise de la nation⁴⁵⁹ ». L'historien Pierre Nora, au début des années 1960, fait une lecture critique de l'idée

⁴⁵⁶ Expression utilisée par Marc Ferro. Cf. M. FERRO, *Comment on raconte l'histoire aux enfants...*, op. cit., p. 7.

⁴⁵⁷ Pour reprendre l'idée initiale de Francis BALLE, « L'école et la télévision », *Communication & Langages*, n°100-1, 1994, p.79-88.

⁴⁵⁸ En effet, il s'agit d'une animation faite en banc-titre où seulement la caméra bouge et l'ambiance est construite à travers les bruitages.

⁴⁵⁹ Pour reprendre le titre le ouvrage d'Étienne BOURDON, *La forge gauloise de la nation...* op. cit.

de « Roman national⁴⁶⁰ ». Il permet alors aux historiens de s'émanciper de l'idéologie de l'État républicain en mettant à profit toutes les richesses de la nation française véhiculées par les différentes communautés mémorielles qui la composent. De même, Pierre Nora montre les limites de la « grande histoire héroïque » qui fait à l'époque de De Gaulle l'héritier direct de Vercingétorix, Louis XIV et Napoléon. Pour Pierre Nora : « cette façon de raconter l'histoire constituait une sorte de catéchisme républicain qui distinguait d'un côté, "une histoire sacrée, celle de la patrie qui méritait le sacrifice de sa vie" et de l'autre, "des mémoires de groupe", des mémoires minoritaires, nécessairement privées qui n'avaient pas leur place dans le panthéon national⁴⁶¹ ». C'est donc sur cette division que l'identité française traditionnelle s'est construite.

Bien que l'idée de « Roman national » soit évoquée par Pierre Nora au début des années 1960⁴⁶², elle est remise à l'ordre du jour en 1987, avec la parution du livre de Suzanne Citron *Le Mythe national : l'histoire de France en question*⁴⁶³. Elle souligne dans ce livre que l'histoire enseignée à l'école est, en réalité, un récit fabriqué par l'idéologie de la III^e République et par son désir d'unifier les différents éléments de la société française autour d'une mémoire unique fondée sur la nation. Il s'agit donc d'une politique d'apprentissage scolaire qui met en valeur les héros mythiques de l'histoire de France et leurs actions moralisatrices et patriotiques, comme dans ce passage du manuel d'Ernest Lavis : « Dans tout le royaume, on admirait et on aimait le connétable Du Guesclin, parce qu'il servait bien son seigneur le roi Charles et la France sa patrie⁴⁶⁴ ».

⁴⁶⁰ Cf. Pierre NORA, « Ernest Lavis : son rôle dans la formation du sentiment national », *Revue Historique*, n°228-1, 1962, p.73-106. et C. AMALVI, « "L'histoire pour tous" : la vulgarisation historique en France d'Augustin Thierry à Ernest Lavis : 1814-1914 »..., *op. cit.*

⁴⁶¹ Pierre NORA, *Esquisse d'ego-histoire : Suivi de L'historien, le pouvoir et le passé. Précédé de l'histoire selon Pierre Nora*, Paris, Desclée de Brouwer, 2013, p. 21.

⁴⁶² « En 1961, j'ai écrit un article sur le petit manuel Lavis. Nous étions encore en pleine histoire économique et sociale, et j'avais lu ce manuel en Algérie. Je voyais, d'un côté, la violence de la guerre et de l'autre, le récit de Lavis : la conquête coloniale, nos ancêtres, nos explorateurs, nos missionnaires, nos militaires, etc. J'ai été frappé du contraste entre ce roman colonial et la réalité. D'autant plus que je connaissais l'influence et la diffusion qu'avait eues ce manuel. Tiré à des millions d'exemplaires, il a probablement constitué l'un des nerfs de l'armement moral de la France et des Français avant 1914. Il a incarné la militance républicaine, la formation du citoyen et du soldat. Il a joué un rôle fondamental pour la formation de la mémoire collective de la nation. [...] Mon travail sur Lavis a beaucoup joué pour m'attirer vers l'historiographie. C'est lui qui m'a également permis de thématiser ce que j'ai appelé le « moment Lavis » de l'histoire française. J'entends par là le complexe idéologique, ou le roman national, que Lavis a fixé dans son *Histoire de France* en vingt-sept volumes, et qui constitue, presque jusqu'à nos jours, la standard édition. Pour avoir ressuscité cet homme et fait revivre ce moment, on a fait de moi l'acteur de la résurrection de ce roman national. C'est l'inverse. Il n'est évidemment plus du tout adapté. D'une part, il suppose un moment très précis : la réconciliation de l'Ancien Régime et de la Révolution dans une synthèse de type républicaine ; d'autre part, comme tout bon roman, il suppose une happy end. À l'époque, la victoire de 1918 jouait ce rôle. Tout le récit national était orienté vers cette apothéose dont on sait aujourd'hui qu'il s'agissait sans doute d'une fausse victoire. Quoi qu'il en soit, ce "moment Lavis" m'a très fortement poussé vers l'histoire, la nation, et la nation à travers son historiographie ». *Ibid.*, p. 57-58.

⁴⁶³ S. CITRON, *Le Mythe national : l'histoire de France en question...*, *op. cit.*

⁴⁶⁴ Ernest LAVISSE, *Histoire de France : cours élémentaire*, Paris, Librairie Armand Colin, 1913.

1.1 - Mythe, mythologie et mythification

Dans l'idée de mythe, selon l'usage linguistique actuel, s'entrecroisent plusieurs discours parfois contradictoires. Le mot mythe se prête à une interprétation distincte dans chaque domaine et dans chaque situation. Selon Mircea Eliade, mythologue et historien des religions, cette confusion dans l'interprétation du vocable « mythe » est due aux nouvelles études des ethnologues. Ce sont eux qui, à partir du XX^e siècle, ont donné une nouvelle perspective à ce terme. Les chercheurs ont donc analysé le vocable « mythe » tel qu'il était compris par les sociétés archaïques, c'est-à-dire, un récit d'une histoire qu'elles croyaient être vraie. Or, depuis longtemps le sens usuel de « mythe » était associé à une fable, une invention, une fiction. Si la perception de ce vocable est si contradictoire, c'est parce que sa valeur sémantique a été complètement bouleversée au XX^e siècle⁴⁶⁵.

Pour y voir plus clair, nous avons consulté le dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, *Le Petit Robert*, ainsi que la lexicographie du *Centre national de ressources textuelles et lexicales*⁴⁶⁶, dont nous en avons tiré les interprétations les plus courantes.

Selon une première interprétation, la plus proche de l'acception des mythes grecs, l'idée de mythe comporte les récits qui se prêtent à expliquer les origines des choses. C'est un « récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social⁴⁶⁷ », comme par exemple le *mythe de Prométhée*. Dans ce cas, le mythe représente un récit fantaisiste, ce qui correspond à sa première définition dans le dictionnaire : « Récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine⁴⁶⁸ ». Toutefois, dans ce premier cas, le dictionnaire fait des renvois aux concepts de fable et de légende.

Selon une deuxième interprétation, le mythe tend à représenter plus particulièrement l'expression allégorique d'une idée abstraite. C'est l'artifice utilisé par certains philosophes, dont Platon, pour exposer une théorie ou une doctrine sous une forme imagée, comme dans le cas célèbre du *mythe de la caverne*.

⁴⁶⁵ Cf. M. ELIADE, *Myth and Reality...*, op. cit.

⁴⁶⁶ Créé en 2005 par le CNRS, le CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales) fédère au sein d'un portail unique, un ensemble de ressources linguistiques informatisées et d'outils de traitement de la langue.

⁴⁶⁷ CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES OU LEXICALES, « Mythe: Définition de Mythe », CNRTL, 2012, <https://www.cnrtl.fr/definition/mythe>.

⁴⁶⁸ Paul ROBERT, « Mythe », in *Le petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, 2013, p. 1666.

Une troisième interprétation du mythe, cette fois dans un sens complètement opposé à la représentation d'une idée abstraite, est celle d'une invention, d'un mensonge. On pourrait dire que dans cette acception, le mythe et la fable se confondent avec l'invraisemblable, le mensonge, la tromperie, la « mystification ». Pour exemplifier cette interprétation, le Petit Robert utilise l'expression suivante : « *Son oncle à héritage ? C'est un mythe. Il n'existe pas*⁴⁶⁹ ».

Une quatrième interprétation de l'idée de mythe est liée à la « construction de l'esprit, fruit de l'imagination, n'ayant aucun lien avec la réalité, mais qui donne confiance et incite à l'action⁴⁷⁰ ». Ce type d'interprétation est évoqué dans le livre du romancier Charles Letellier, alias Francis Ambrière, sur la vie des prisonniers de guerre français en 1939-1945 :

La paix entre la France et l'Allemagne allait être signée le 11 novembre et les prisonniers libérés aussitôt après. Cette rumeur démente fut de toutes, celle qui prit le plus de corps, et joua pendant une quinzaine à Beckersbruch le rôle d'un mythe véritable⁴⁷¹.

Dans ce dernier cas, les mythes gagnent une force telle que même les dénégations et les démentis, y compris ceux des autorités compétentes, sont difficilement reçus, tant le mythe bénéficie d'une sorte de force d'inertie. Edgard Morin, qui avait analysé en profondeur la rumeur d'Orléans, indique à propos de la médiatisation de ces mythes qu'il s'agit d'un système très difficile à déconstruire : « le mythe était frappé et disloqué, mais il se morcelait en un grouillement de mini-mythes⁴⁷² ».

Or, ce type de rumeur, trompeur ou non, est utilisé également par la propagande pour façonner un mythe belliqueux, comme le mythe de l'Invincible Armada espagnole, et les défilés patriotiques et militaires menés par les puissances guerrières « où les troupes et le public sont installés de façon à renforcer l'impression de puissance⁴⁷³ ».

En outre, selon une cinquième interprétation, le mythe peut, parfois, façonner une croyance concernant un fait, un homme, une idée, un métier. Comme l'indique le dictionnaire : « une image simplifiée, souvent illusoire, que des groupes humains élaborent ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement ou leur appréciation⁴⁷⁴ ». Comme par exemple le « mythe du bon sauvage, le mythe de l'argent, le mythe de la vitesse, ou même mythe de la grève générale⁴⁷⁵ ».

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ CNRTL, « Mythe : Définition de Mythe », *op. cit.*

⁴⁷¹ Francis AMBRIERE, *Les grandes vacances (1939-1945)*, Paris, Éditions de l'Imprimerie Nationale, 1946, p. 69.

⁴⁷² Pour plus de détails sur la rumeur d'Orléans et celle d'Amiens voir Edgar MORIN et Claude FISCHLER, *La rumeur d'Orléans*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1969.

⁴⁷³ Fabrice d'ALMEIDA, *Une histoire mondiale de la propagande : de 1900 à nos jours*, Paris, Éditions de la Martinière, 2013, p. 16.

⁴⁷⁴ LAROUSSE, « Définitions : mythe », in *Dictionnaire de français Larousse*, Paris, Larousse, 2019, p. 297.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

Selon une sixième interprétation, la littérature et le théâtre utilisent parfois l'idée d'un « modèle parfait, type idéal représentant des symboles inhérents à l'homme ou des aspirations collectives⁴⁷⁶ » pour construire des légendes telles que Don Juan, Don Quichotte, Hamlet, Faust, des « personnages imaginaires dont plusieurs traits correspondent à un idéal humain, un modèle exemplaire⁴⁷⁷ ». Il semble en effet que de nos jours cette utilisation littéraire du terme « mythe » ait des répercussions sur certains êtres vivants. De cette façon est donc considéré « mythique ou légendaire ce qui dépasse la réalité ordinaire et nous fait rêver à d'inimaginables potentialités physiques, mentales ou émotionnelles⁴⁷⁸ ».

Un peu plus éloignée, une septième interprétation est plus proche de la légende : le mythe peut également indiquer une « chose rare, ou si rarement rencontrée, qu'on pourrait supposer qu'elle n'existe pas⁴⁷⁹ ». Dans ce cas, le mot mythe est généralement employé dans sa version adjectivée : une arme mythique, une armée mythique, un courage mythique, une beauté mythique.

Le mythe indique enfin « l'évocation légendaire relatant des faits ou mentionnant des personnages ayant une réalité historique, mais transformés par la légende⁴⁸⁰ ». Comme dans le cas du « mythe napoléonien » ou du « mythe de Pétain ». Il s'agit ici d'un « ensemble de croyances, de représentations idéalisées autour d'un personnage, d'un phénomène, d'un événement historique, d'une technique et qui leur donnent une force, une importance particulières⁴⁸¹ ». Cette huitième interprétation est celle qui nous intéresse le plus car elle a un rapport avec des événements historiques et le façonnage des héros. Dans la même optique, l'historien Maurice Agulhon, dans son analyse sur le mythe de Charles de Gaulle, indique que :

Légitimement ou non, la famille de mots « mythe », « mythologie » est devenue, en fait, une façon commode de désigner ceux des personnages de la geste nationale qui émergent, ceux dont se souviennent vaguement même les gens qui ont tout oublié de l'Histoire, ceux dont le nom évoque des images fortes, des locutions familières, voire des exemples moraux⁴⁸².

En outre, la mythologie, ou les mythologies, ont été profondément analysées par les structuralistes, surtout dans leur forme. Pierre Vidal-Naquet et Jean-Pierre Vernant, qui fondent une école de pensée relative à la Grèce antique, appelée parfois « École de Paris », ont questionné le monde grec de l'Antiquité d'un point de vue structuraliste, illustré par des

⁴⁷⁶ CNRTL, « Mythe : Définition de Mythe »..., art. cité.

⁴⁷⁷ LAROUSSE, « Définitions »..., art. cité.

⁴⁷⁸ « Ainsi, tel-le chanteur-se de rock, tel-le joueur-se de tennis, tel-le joueur-se d'échec, tel-le scientifique est devenu-e un mythe vivant ou une légende vivante. » F. CHABERLOT, *La Science est-elle un conte de fées?...*, op. cit., p. 49.

⁴⁷⁹ CNRTL, « Mythe : Définition de Mythe »..., art. cité.

⁴⁸⁰ Ibid.

⁴⁸¹ LAROUSSE, « Définitions »..., art. cité.

⁴⁸² Maurice AGULHON, *De Gaulle : histoire, symbole, mythe*, Paris, Hachette Littératures, 2001, p. 99.

ouvrages devenus des classiques⁴⁸³. D'après leurs études, le mythe demeure un assemblage d'énoncés discursifs et de pratiques narratives. Pour Marcel Détienne, directeur d'études à l'École pratique des hautes études et spécialiste de la parole et de l'autochtonie dans la Grèce ancienne :

Après la grande marée structuraliste, sans doute faut-il interroger le statut ambigu de ce que nous appelons « mythologie », d'un mot où, dans notre usage linguistique, s'entrecroisent plusieurs discours [...] Car, par mythologie, nous désignons aussi spontanément un ensemble d'énoncés discursifs et de pratiques narratives – récits et histoires que tout le monde connaît au XVIII^e et au XIX^e siècle – que le discours sur les mythes, le savoir qui entend parler de mythes en général, de leur nature ou de leur essence⁴⁸⁴.

Roland Barthes définit la mythologie moderne comme une forme de discours : « un système de communication, un message⁴⁸⁵ ». Dans sa conception, *le mythe aujourd'hui* est une parole⁴⁸⁶. Somme toute, même si dans le débat structuraliste « la question de sa vérité est en suspens⁴⁸⁷ », nous continuons à concevoir le mythe en tant que récit en insistant non seulement sur l'interrogation sur ce qu'il représente, mais surtout en exposant les intentionnalités de ceux qui les façonnent, surtout dans les cas où les récits comportent des messages sur l'histoire des peuples. Il y a donc clairement un glissement de sens et un rapprochement indiqué par les renvois du dictionnaire à la fois aux mots « mythe » et « mythologie » vers des idées de fable, de légende et de conte. Bien que tous trois soient de l'ordre de l'imaginaire et de l'invention, cela ne signifie pas qu'ils ne contiennent que de la fiction ; ils peuvent parfois également comporter des vérités psychologiques et dans certains cas des vérités historiques décrites d'un façon allégorique⁴⁸⁸.

Mircea Eliade souligne les caractéristiques fondamentales qui composent le mythe : « modèle exemplaire, répétition, rupture de la durée profane et intégration du temps primordial, les deux premières au moins sont consubstantielles à toute condition humaine⁴⁸⁹ ». Ces caractéristiques liées aux mythes sont reprises dans diverses formes de discours. Selon le mythologue :

⁴⁸³ En particulier J-P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, tome 1..., *op. cit.* et J-P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, tome 2..., *op. cit.*

⁴⁸⁴ La compréhension de « mythe » de Marcel Détienne, rejoint celle de Pierre Vidal-Naquet et de Jean-Pierre Vernant puisqu'ils appartenaient au même courant dans les études grecques (méthodes de l'anthropologie structurale). Ils ont par ailleurs fondé l'« École de Paris ». Celle-ci accorde de l'importance aux représentations pour la compréhension de certains faits historiques. Cf. Marcel DÉTIENNE, « Mythe - Épistémologie des mythes », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], url: <<http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/mythe-epistemologie-des-mythes/>> consulté le 12 mai 2019.

⁴⁸⁵ R. BARTHES, *Mythologies...*, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ Paul RICŒUR, « Mythe, l'interprétation philosophique », *Encyclopædia Universalis*, 2019, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mythe-l-interpretation-philosophique/>. Consulté le 15 juin 2017.

⁴⁸⁸ Vladimir Propp a exploité les rapports entre les mythes, les rites, les légendes et leurs origines dans *Les racines historiques du conte merveilleux*. Cf. Vladimir Yakovlevich PROPP, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983.

⁴⁸⁹ M. ELIADE, *Mythes, rêves et mystères...*, *op. cit.*, p. 31.

Ainsi, il n'est pas difficile de reconnaître dans ce qu'on appelle, chez les modernes, l'instruction, l'éducation, la culture didactique, la fonction remplie par le mythe dans les sociétés archaïques. Ceci est vrai, non seulement parce que les mythes représentent à la fois la somme des traditions ancestrales et les normes qu'il importe de ne pas transgresser, et que la transmission – la plupart du temps secrète, initiatique – des mythes équivaut à l'« instruction » plus ou moins officielle d'une société moderne [...] ⁴⁹⁰.

La question qui se pose ensuite, avec le développement des moyens de communication de masse, est de déterminer si les histoires qui se prêtent à la fabrication des mythes peuvent être contrôlées par les puissances dominantes. Cet idéal historique façonné par les mythes est appelé par Lévi-Strauss « mythisme ». Cela représente donc une forme de contrôle social particulièrement contraignante, qui désigne un mécanisme essentiel dans le fonctionnement d'une mémoire, dans sa manière de produire du mémorable. Selon Lévi-Strauss : « Les œuvres individuelles sont toutes des mythes en puissance, mais c'est leur adoption sur le mode collectif qui actualise, le cas échéant, leur “mythisme” ⁴⁹¹ ». Paul Valéry résume de la façon suivante le fait de mythifier les histoires :

En vérité, il y a tant de mythes en nous et si familiers qu'il est presque impossible de séparer nettement de notre esprit quelque chose qui n'en soit point. On ne peut même en parler sans mythifier encore ⁴⁹².

Finalement, nous allons nous intéresser à la propagation des mythes, surtout des mythes modernes, issus des manières contemporaines de raconter des histoires, dont celles des manuels scolaires, des livres, des bandes dessinées et des émissions télévisées. Bien que les façons de les raconter se soient modernisées, leur mythification demeure imprécise, ce que Marcel Détienne remet en question dans la propagation du mythe :

Si l'on admet que toute création littéraire, chaque histoire racontée, est au départ individuelle, à peine a-t-elle quitté les lèvres de son premier locuteur qu'elle entre dans la tradition orale ou, du moins, subit l preuve de l'oreille et de la bouche des autres. Que se passe-t-il pour qu'elle devienne inoubliable ou, si l'on préfère, mémorable ? ⁴⁹³

Georges Sorel, l'un des pères de la psychologie sociale, dénonce au début du XX  siècle, dans son œuvre polémique, *Réflexions sur la violence* ⁴⁹⁴, les mobilisations collectives issues de

⁴⁹⁰ Ibid.

⁴⁹¹ C. LÉVI-STRAUSS, *Mythologiques 4...*, op. cit., p. 560.

⁴⁹² Paul VALÉRY, *Variété I et II*, Paris, Folio, 1998, p. 232.

⁴⁹³ M. DÉTIENNE, « Les Mythes entre l'oralité et l'écriture »..., op. cit., p. 285-295.

⁴⁹⁴ Cf. Georges SOREL, *Réflexions sur la violence*, Paris,  ditions du Seuil, 1990.

« la propension incitante » des mythes telles que : la nation, la révolution, la grève générale ou la société idéale. Dans *l'Introduction à l'économie moderne*⁴⁹⁵, Sorel a donné au mythe un sens plus général, qui, selon lui, dépend étroitement du sens strict employé dans *Réflexions sur la violence*. Ici les mythes sont interprétés comme de puissantes images mentales, comme des représentations. Selon lui :

Au cours de ces études j'avais constaté une chose qui me semblait si simple que je n'avais pas cru devoir beaucoup insister: les hommes qui participent aux grands mouvements sociaux se représentent leur action prochaine sous forme d'images de batailles assurant le triomphe de leur cause. Je proposais de nommer *mythes* ces constructions dont la connaissance offre tant d'importance pour l'historien [...]. Je voulais montrer qu'il ne faut pas chercher à analyser de tels systèmes d'images, comme on décompose une chose en ses éléments, qu'il faut les prendre en bloc comme des forces historiques, et qu'il faut surtout se garder de comparer les faits accomplis avec les représentations qui avaient été acceptées avant l'action⁴⁹⁶.

D'après les études de Sorel, celui qui détient le pouvoir de fabriquer et de diffuser les récits est tellement proche de la fabrication de mythes qu'il possède le pouvoir de mobiliser un certain public. Il met en évidence la puissance des mythes comme une représentation collective mobilisatrice : « Bien des gens ne chercheraient pas dispute à la théorie des mythes si ceux-ci n'avaient pas des conséquences si belles⁴⁹⁷ ».

Ainsi, progressivement on assimile la fonction de la mythologie au rôle de l'instruction parce que l'une des conceptions caractéristiques du mythe mise en valeur par Mircea Eliade est « celle qui consiste précisément à créer des modèles exemplaires pour toute une société. On reconnaît d'ailleurs là une tendance qu'on peut appeler généralement humaine, à savoir : transformer une existence en paradigme et un personnage historique en archétype. Cette tendance survit même chez les représentants les plus éminents de la mentalité moderne⁴⁹⁸ ».

Finalement, les « puissances dominantes » ont inévitablement gagné en force dans la création de ces récits d'instruction grâce à la facilité de fabrication et de diffusion des images offertes par la télévision.

⁴⁹⁵ Cf. Georges SOREL, *Introduction à l'économie moderne*, 2^e éd., Paris, Librairie des sciences politiques et sociales, coll. « Études sur le devenir social », 1922.

⁴⁹⁶ G. SOREL, *Réflexions sur la violence...*, op. cit., p. 21.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁹⁸ M. ELIADE, *Mythes, rêves et mystères...*, op. cit., p. 32.

1.2 - Par qui la transmission des mythes historiques s'opère-t-elle ? Les conflits entre l'enseignement scolaire et la télévision.

La chercheuse en sciences de l'éducation Maria Drosila Vasconcellos souligne que : « L'école est en France l'objet de vifs débats. Rares sont les pays où les questions d'enseignement soulèvent tant de passion. Cela tient sans doute à l'importance des finalités qui lui sont assignées relevant plutôt des enjeux politiques ou économiques que ceux strictement pédagogiques ou éducatifs⁴⁹⁹ ». En revanche, à partir de l'émergence du cinéma et de la télévision, la diffusion de récits qui racontent des mythes historiques n'est plus désormais du domaine exclusif de l'école (ni des manuels scolaires, ni de la littérature). Progressivement, depuis 1950, la télévision fait face à la forme scolaire dans la diffusion des récits historiques. Cette politique provoque ainsi plusieurs conflits entre ces deux institutions.

Sous l'appellation de « forme scolaire » nous soulignons le processus, et la notion, qui entraînent l'émergence d'une institution ou d'un ensemble d'institutions chargées de l'éducation. Nous voudrions donc y regrouper toutes les institutions de formation et d'enseignement par lesquelles chaque individu d'une société donnée devrait, ou pourrait, passer lors de sa formation, de la maternelle à l'université. Nous incluons donc les institutions académiques qui ont pour but d'enseigner et de faire apprendre les savoirs aux enfants, jeunes ou adultes d'une société telles que : les écoles maternelles, les écoles primaires, les collèges, les lycées, les grandes écoles, les universités, etc...⁵⁰⁰.

Certes, ce sont des institutions spécialisées chacune dans leur fonction d'éducation, mais elles partagent en effet un certain nombre de principes fondamentaux et sont soumises à un ensemble de règles et d'obligations communes⁵⁰¹. Pour atteindre leurs buts, elles emploient des professionnels diplômés et qualifiés. De cette façon ces institutions forment un ensemble plus ou moins homogène dans chaque société. Parmi elles, l'école occupe une place privilégiée tout au long du XX^e siècle, sachant qu'elle est non seulement indispensable, mais, comme le précise la loi de la plupart des pays, obligatoire. Selon François Bayrou, ministre de l'Éducation nationale :

L'école est la plus vaste institution française. On a dit longtemps que c'était la troisième entreprise du monde après la General Motors et l'Armée rouge [...] Au total, c'est nettement plus du quart de la population française qui est impliqué directement dans l'institution éducative. Le budget de l'éducation

⁴⁹⁹ Maria Drosila VASCONCELLOS, « L'évolution des politiques éducatives en France », in *L'école, l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2000, p. 64.

⁵⁰⁰ Pour plus de détails sur le concept de l'éducation scolaire voir Jean-Yves SEGUY (dir.), *Variations autour de la forme scolaire: mélanges offerts à André D. Robert*, 2018 et Olivier MAULINI et Montandon CLEOPATRE (dir.), *Les formes de l'éducation: variétés et variations*, Bruxelles, De Boeck, 2005.

⁵⁰¹ Normalement imposées nationalement comme : les conditions d'accès, les programmes, les horaires, les systèmes d'évaluation, la délivrance des diplômes, etc..

nationale est le plus important de la nation [...] l'école est la seule institution française où séjournent obligatoirement tous les habitants et toutes les habitantes du pays⁵⁰².

Comme le clament systématiquement les éducateurs et les hommes politiques⁵⁰³, toute société a besoin d'éducation : les enfants doivent être préparés à prendre place dans un monde humain et travailler pour sa perpétuation ; nul ne conteste l'importance de l'éducation dans les sociétés démocratiques. Comme l'indique Philippe Foray, professeur en sciences de l'éducation : « L'éducation est donc un enjeu social et politique important. Notre société a besoin d'éduquer des citoyens conscients de l'importance de la démocratie et de la république, mais aussi de la fragilité et des faiblesses de ces régimes⁵⁰⁴ ». Cette citation renvoie aussi à une spécificité française, à savoir, l'importance que le modèle républicain français accorde à l'école, surtout en ce qui concerne l'enseignement de l'Histoire et de la Géographie. Comme le souligne l'historien François Audigier :

Pour dire autrement la finalité première de l'Histoire et de la Géographie : elles ont été installées, en tant que disciplines scolaires dans nos systèmes éducatifs, en vue de contribuer à insérer les jeunes dans une communauté de destin, de développer un sentiment d'appartenance et de transmettre une forme d'identité collective en vue d'unifier la collectivité politique⁵⁰⁵.

Bien qu'on donne la priorité, voire l'exclusivité à l'école dans ces domaines, il faut tenir compte de la croissance d'autres moyens d'acquisition des savoirs. L'historienne, sociologue des médias et politologue Isabelle Veyrat-Masson souligne, depuis le début de la télévision, la croissance d'émissions dont la thématique est liée à l'Histoire : « Le nombre et la part des émissions historiques dans l'ensemble des programmes ne cessent d'augmenter entre 1953 et 1978⁵⁰⁶ ». Les études scientifiques concernant ce phénomène n'arrivent en France que tardivement, à la fin des années 1990⁵⁰⁷ quand les chercheurs commencent à s'intéresser à « l'éducation non-scolaire⁵⁰⁸ ». Dans ces études⁵⁰⁹, sont également mises en question les

⁵⁰² Discours de François Bayrou, ministre de l'Éducation nationale, le 3 avril 1993 *apud.* L. PORCHER, *Télévision, culture, éducation...*, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁰³ Surtout pendant leurs campagnes électorales.

⁵⁰⁴ Philippe FORAY, « Les valeurs de la République, un enjeu d'éducation partagée », *Intervention, Académie de Nantes*, 6 octobre 2016, p. 1-9.

⁵⁰⁵ François AUDIGIER, « Les enseignements d'histoire et de géographie aux prises avec la forme scolaire », in *Les Formes de l'éducation : variétés et variations*, Bruxelles, De Boeck, 2005, p. 110.

⁵⁰⁶ Citons par exemple les émissions *Les Bâisseurs du monde* (André Labarthe et Pierre Viallet, 1956-1957), *La Caméra explore le temps* (1957) et *Les Dossiers de l'écran* (1967).

⁵⁰⁷ La thèse d'Isabelle VEYRAT-MASSON, « *L'histoire à la télévision française (1953-1978)* » est soutenue en 1997.

⁵⁰⁸ En 2014 a été réalisé le colloque « Histoire des éducations dans et hors l'école », tenu du 9 au 11 octobre 2014 à l'Université de Corse Pasquale Paoli, organisé par l'Association transdisciplinaire pour les recherches historiques sur l'éducation (ATRHE), une association née en 2011, à l'initiative d'enseignants et de chercheurs de plusieurs disciplines, et qui a pour finalité la promotion des études historiques sur l'éducation. Elle s'intéresse particulièrement aux questions sur l'éducation, dont l'intelligibilité requiert le recours aux recherches historiques, dans une démarche pluridisciplinaire.

tensions, concurrences ou complémentarités que l'émergence d'éducatons « non-formelles » et « informelles⁵¹⁰ » peuvent entretenir avec la forme scolaire institutionnelle d'éducation. Autrement dit, des tensions sont apparues, depuis plusieurs décennies, entre une forme scolaire française traditionnellement fondée sur la transmission de savoirs « curricularisés⁵¹¹ », et des variétés d'éducation informelle assez diverses, dont la télévision, qui a gagné en importance pendant les années 1970 et 1980, comme le souligne le chercheur en sciences de l'éducation Bruno Garnier :

On peut aussi constater que la plupart des variétés d'éducation informelle ou non-formelle envisagées ici se déploient à la fois dans et hors l'institution publique d'éducation, mais qu'au sein de celle-ci, leur prise en compte dans le *curriculum* d'enseignement formel fait débat et est perçue par nombre d'acteurs comme une menace, une déstabilisation, et plus rarement, comme une ouverture ou une heureuse évolution de la forme scolaire existante⁵¹².

L'analyse de ces études permet de dégager une première définition de l'éducation informelle. Selon Bruno Garnier, cela concerne « les activités d'instruction non-structurées, dans lesquelles le processus d'apprentissage est un processus d'osmose entre l'apprenant et son environnement⁵¹³ ». Tout cela est mis en valeur dans la publication auprès de l'Unesco, *La Planification de l'éducation non formelle*, de David Evans⁵¹⁴, où il explique que : « C'est donc de l'éducation informelle que relève la plus grande partie des connaissances et des compétences qu'acquiert un individu au cours de sa vie⁵¹⁵ ».

Toutefois l'imbrication entre l'éducation non-scolaire et sa forme scolaire a généré des tensions entre les différents acteurs de ces processus, leurs modalités d'intervention et leurs valeurs de référence. Selon Bruno Garnier, « Ces conflits démontrent les résistances exprimées par les syndicats d'enseignants aux réformes qui, selon eux, portent préjudice à la primauté de la transmission des savoirs et aux modes de socialisation qui leur ont été associés⁵¹⁶ ». Ces tensions sont également confirmées par la réaction violente des enseignants contre les unités responsables

⁵⁰⁹ Cf. Bruno GARNIER et Pierre KAHN (dir.), *Éduquer dans et hors l'école : Lieux et milieux de formation. XVII^e-XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2018 et F. BALLE, « L'école et la télévision »..., art. cité.

⁵¹⁰ « C'est dans les années 1970 qu'apparaît la trilogie "formel, non-formel, informel" proposée par les programmes internationaux d'aide aux pays en développement, en matière éducative. L'éducation informelle a d'abord désigné l'éducation que recevaient les populations faiblement voire non-scolarisées. Il s'agissait d'un emploi pragmatique, l'informel servant à désigner l'éducation traditionnelle et ancestrale, donnée dans les familles, dans les villages, dans les pays du tiers-monde ou en voie de développement, du Sud » Pour plus de détails voir B. GARNIER, « L'Éducation informelle contre la forme scolaire ? »..., *op. cit.*, p.13-21 et Paulo FREIRE, *Pédagogie des opprimés*, Paris, La Découverte, 1982.

⁵¹¹ Pour reprendre le néologisme de Bruno Garnier.

⁵¹² B. GARNIER, « L'Éducation informelle contre la forme scolaire ? » art. cité.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ Professeur à l'Université du Massachussets.

⁵¹⁵ David R. EVANS, *La Planification de l'éducation non formelle*, Paris, Unesco : Institut international de planification de l'éducation, 1981.

⁵¹⁶ B. GARNIER, « L'Éducation informelle contre la forme scolaire ? » art. cité.

d'émissions pour la Jeunesse des SNP lorsqu'elles abordent des thèmes scolaires considérés comme sacrés : c'est le cas de *l'Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »*⁵¹⁷.

De ce fait, l'évolution de la télévision et des médias de masse a interféré non seulement dans les thématiques historiques abordées par les institutions d'éducation, mais aussi dans la diffusion des nouvelles recherches scientifiques et techniques émergentes dans les années 1970 et 1990, comme celles sur l'espace (et leurs retombées sur les Sciences de la Vie), sur le nucléaire et sur les nouveaux matériaux synthétiques⁵¹⁸. Sans oublier, bien entendu, les enjeux économiques et politiques de l'éducation, de la recherche et de leur diffusion pendant cette période.

1.3 - La mise en scène télévisée du roman national suite à la fin de l'ORTF : le cas de *l'Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »*

Dans la deuxième moitié des années 1970, les sujets historiques deviennent les sujets les plus recherchés pour les scénarios dramatiques télévisés⁵¹⁹. C'est par ailleurs à cette période que Michel Rougevin-Baville⁵²⁰ écrit à Antoine de Clermont-Tonnerre⁵²¹ pour indiquer qu'au Conseil d'administration de FR3 du 29 septembre 1976, le directeur de la chaîne nationale FR3 « [...] propose d'utiliser la donation "création" pour produire une dramatique historique mensuelle qui pourrait s'intituler *Les samedis de l'histoire*⁵²² ». Par la suite, selon le compte-rendu de la séance du Conseil d'administration du 23 février 1977, le président de FR3 fait « connaître les sujets retenus pour les 12 *dramatiques historiques*, dont les scénarii seraient rédigés par des hommes politiques⁵²³ ».

Six émissions sont finalement diffusées entre mai 1977 et septembre 1978. Ce sont des émissions dans lesquelles une personnalité politique⁵²⁴ propose un sujet autour d'un fait ou d'une figure historique qui lui tient à cœur. Le compte rendu du 23 février 1977 pointe également le risque de ce projet en ce qui concerne l'objectivité historique : « Kielholz [membre du Conseil de FR3] souligne le risque ainsi pris d'un manque d'objectivité pour traiter certains sujets

⁵¹⁷ Ces réactions seront abordées à la fin de ce chapitre.

⁵¹⁸ Cela sera abordé dans les chapitres 2 et 3.

⁵¹⁹ Cf. M. SAUVAGE et I. VEYRAT-MASSON, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours...*, op. cit.

⁵²⁰ Administrateur représentant l'État au Conseil d'administration de FR3.

⁵²¹ Conseiller technique au Cabinet du premier Ministre.

⁵²² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote : 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision, Michel ROUGE VIN-BAVILLE, « Procès-Verbal de la réunion du conseil d'administration », 29 septembre 1976, p. 5.

⁵²³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote : 19870408/3, Compte rendu, « Conseil d'administration de FR3 », 23 février 1977, p. 3.

⁵²⁴ Les six numéros de la série ont mis à contribution Alexandre Sanguinetti, Jean-Pierre Chevènement, Edmond Maire, Michel Poniatowski, Michel Debré et Edgar Faure.

historiques⁵²⁵ ». En examinant de plus près les archives des fonds de Jean-François Delassus⁵²⁶ nous réalisons que les craintes de Kielhoz peuvent être fondées. À titre d'exemple, Michel Poniatowski, alors ministre de l'Intérieur du gouvernement de Valéry Giscard d'Estaing, propose pour *Les samedis de l'histoire* une émission sur Henri VI. Il suggère ainsi quelques adaptations dans les dialogues :

J'espère que vous aurez pu glisser les formules politiques dont nous avons convenu, sans alourdir le texte. J'y en ajouterais une seule, le cas échéant, dans la bouche d'Henry IV ou de De Rosny, commentant les excès des uns et des autres : "La France n'accepte pas les idées absurdes plus d'un certain temps". C'est une phrase que dit souvent M. Giscard d'Estaing !⁵²⁷

Une autre émission à portée historique est proposée à la même époque, mais cette fois, elle cible le jeune public. Dans le compte-rendu de FR3 du 12 juillet 1977, le président de la chaîne souligne la coproduction entre les éditions Larousse et FR3 pour l'émission *l'Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »*. Il tient informé le Conseil des conditions du renouvellement de la convention qui prévoit une participation plus importante de la société Larousse aux frais de production de l'émission⁵²⁸. Pour continuer avec les sujets historiques, peu de temps après, FR3 coproduit la série destinée à la jeunesse, *IEUF... l'Homme*.

Depuis sa création en 1976, « FR3-Jeunesse » diffuse un certain nombre d'émissions consacrées à l'apprentissage de l'Histoire. Parmi ces émissions on cite : *L'Histoire des enfants* (1975), *Les Enfants d'ailleurs* (1976), *Les Indiens d'Amérique* (1976), *l'Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* et *IEUF... l'Homme*. Bien que toutes soient des émissions à visée éducative, les deux dernières nous intéressent davantage car elles sont réalisées grâce la technique du dessin animé⁵²⁹.

Les vendredis à 18h45, avant l'émission littéraire *Des livres pour nous* (Michèle Jouhaud Castro, 1976), FR3 diffuse une émission de cinq minutes environ : *l'Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »*⁵³⁰. Une série diffusée en parallèle avec la parution de la

⁵²⁵ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote : 19870408/3, Compte rendu, « Conseil d'administration de FR3 », 23 février 1977..., art. cité, p. 2.

⁵²⁶ Les documents préparatoires concernant la collection de fictions historiques et politiques « Les samedis de l'Histoire » peuvent être trouvés dans les Fonds Jean-François Delassus à l'Inathèque de France.

⁵²⁷ INATHèque, Fonds Jean-François Delassus « Lettre de Michel Poniatowski à Jean Bernard-Luc », Paris, le 1^{er} octobre 1977.

⁵²⁸ Un projet de *video-disc* était également à l'étude, toutefois il n'a pas abouti. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote : 19870408/3, Compte rendu, « Conseil d'administration de FR3 », 12 juillet 1977, p. 2.

⁵²⁹ Soit le dessin animé traditionnel, soit avec la technique du dessin enregistré par la caméra à travers le banc titre en utilisant des effets de mouvement de caméra sans pourtant faire du cadre à cadre. C'est donc le cas de la série *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* (Charles Sansonetti, 1976). En tout état de cause, l'image exposée à l'écran est issue d'un dessin.

⁵³⁰ Réalisée par Charles Sansonetti avec les cadrages de Jean Fabre et la direction du son de Jean-François Holuigue et Bernard Pouille. La première diffusion date du 8 octobre 1976. La série se poursuit jusqu'au 22 septembre 1978 sur FR3. Elle est rediffusée

publication de la bande dessinée chez Larousse⁵³¹. En réalité, quelques mois auparavant, Hélène Fatou a appris que les éditions Larousse voulaient publier l'*Histoire de France en bandes dessinées*. Comme elle est passionnée d'histoire et veut que son public s'intéresse à ce sujet, elle contacte le responsable des éditions pour lui proposer une émission télévisée :

La B.D., c'était une chose que les enfants lisaient, mais là c'était un peu austère, parce que c'était de l'Histoire, donc j'ai été voir le patron de Larousse je lui ai dit : les éditeurs n'ont jamais coproduit avec la télévision parce que ce sont des chiffres astronomiques, l'édition c'était deux zéros, la télévision c'était cinq zéros [...] mais on peut, peut-être, faire quelque chose ensemble, parce que ça ne sera pas trop cher pour moi, quand même j'ai peu de moyens, et ça devrait vous aider considérablement⁵³².

La maison d'édition et FR3 décident donc de travailler ensemble, même si leurs échelles d'investissement ne sont pas équitables. Quoi qu'il en soit, l'émission n'était pas trop chère pour FR3 puisque Larousse avait déjà les recherches historiques⁵³³, les récits et les dessins : « il y avait les illustrateurs, il y avait le texte, et c'était eux qui concevaient la B.D.⁵³⁴ » ; de surcroît, l'émission télévisée pouvait considérablement favoriser la vente des publications. La responsable de « FR3-Jeunesse » explique :

Et je lui ai dit : je vous propose... à partir de votre projet de B.D. : on va faire du banc-titre, une caméra verticale, des bruitages, et des paroles. Donc on a fait l'*Histoire de France en bandes dessinées 'animées'*, avec une diffusion de 5 minutes le soir quand il y a eu tout le monde, les parents et les enfants [...] ⁵³⁵.

L'idée d'Hélène Fatou était de réunir toute la famille autour du poste de télévision pour discuter autour de l'histoire de la nation française. Quoi qu'il en soit, cette émission est liée à une maison d'édition qui ne nie pas ses intentions commerciales. Certains historiens⁵³⁶ et

dans les années 80, également sur FR3. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

⁵³¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), François QUENIN, « Une télévision faite par les enfants », *L'Écho de notre temps*, octobre 1977.

⁵³² Hélène Fatou, Paris, le 2 octobre 2017.

⁵³³ Par ailleurs, le conseiller historique de l'ouvrage est Hervé Pinoteau, né en 1927, c'est un héraldiste français, vice-président de l'Académie internationale d'héraldique, président-fondateur de la Société française de vexillologie et président de la Société nationale des antiquaires de France. Spécialiste de l'héraldique, de la vexillologie et de la phaléristique, il est également connu pour avoir contribué au renouveau du courant légitimiste en France. Hervé PINOTEAU, Michel PASTOUREAU, Michel POPOFF, *Les origines des armoiries : 1^{er} Colloque international d'héraldique, Bressanone/Brixen 5-9.X.1981*, Léopard d'Or, 1983.

⁵³⁴ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

⁵³⁵ Ibid.

⁵³⁶ Cf. Marielle COUSIN, Marie HOURS et Jean-Louis MARGOLIN, « Vieux vin - nouvelle bouteille. L'histoire de France en bandes dessinées », *Espace Temps*, 6-1, 1977, p.46-62 ; Jean-Louis MARGOLIN, « Engagement & scientificité. Un programme de travail », *Espace Temps*, 7-1, 1978, p.67-71 ; Henry ROUSSO, « Rémiscences de guerre dans la bande dessinée », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 3-1, 1984, p.129-132 ; Michel THIEBAUT, « Histoire et bande dessinée », *Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité*, 404-1, 1989, p.447-464 et Michel THIEBAUT « Le temps du soupçon », *Espace Temps*, 29-1, 1985, p. 2-4.

d'autres chercheurs des sciences de l'éducation⁵³⁷ réagissent à la suite des premières émissions/publications en dénonçant leurs intentions commerciales et idéologiques.

D'après les chercheurs en sciences de l'éducation, André Baur, Philippe Dilues, Noël Nel et Pierre Pégeot, l'*Histoire de France en bandes dessinées* est présentée dans le communiqué de presse qui lui est consacrée comme une arme pour révolutionner l'enseignement, les habitudes culturelles, les mentalités et l'école. D'après le communiqué de Larousse : « Le 1^{er} octobre 1976 : une date historique dans tous les sens du terme. D'abord, parce que le premier numéro d'une nouvelle publication est toujours un événement. Ensuite, parce que ce nouveau mensuel relate une histoire qui n'est autre que... l'Histoire de France ; et, plus encore, parce que cette Histoire de France nous est contée en bandes dessinées. Enfin, cette petite révolution est signée Larousse⁵³⁸ ». Ce discours publicitaire s'appuie « sur de puissantes complicités » – comme celle de FR3 – qui permettent à la « marchandise » d'être rapidement consommée. Pourtant, les instituteurs réagissent presque instantanément :

L'appareil de l'édition, fortement soutenu par l'appareil de la presse – en l'occurrence FR3, qui diffuse chaque vendredi à 18 h 45 une émission à ce propos – tente de mettre dans la « combine » l'appareil scolaire tout entier [...] Contrairement au critique officiel du Syndicat National des Instituteurs, les instituteurs, de même que tous les enseignants d'Histoire et de Français, ne se laisseront pas abuser par la médiocrité de la réalisation et son caractère ouvertement idéologique⁵³⁹.

La publication reprend en effet la vieille conception mythologique d'une histoire événementielle faite par quelques héros guerriers menant les masses soumises. C'est l'Histoire des anciens manuels d'avant 1914 avec leurs clichés, c'est l'Histoire des historiens du XIX^e ou même des chroniqueurs⁵⁴⁰. L'Histoire est donc racontée en présentant comme principaux faits historiques, les guerres, les batailles et les conflits. Les héros nationaux sont les guerriers et les généraux. Ainsi, les personnalités majeures de ces 2 000 années d'Histoire de France sont mises en valeur : de Vercingétorix au général de Gaulle.

Le magazine *Monde de l'Éducation* de janvier 1977 pointe du doigt les études de marché effectuées par la maison Larousse ; il dévoile ainsi tout l'intérêt qu'il pouvait y avoir, financièrement parlant, à rester dans la voie la plus traditionnelle de la représentation historique⁵⁴¹. D'après le reportage :

⁵³⁷ Cf. André BAUR, Patrick DILLIES, Noël NEL et Pierre PEGEOT, « A propos de l'Histoire de France en bandes dessinées », *Pratiques*, 14-1, 1977, p.131-133 et André BAUR, Patrick DILLIES, Noël NEL et Pierre PEGEOT, « Mise en bandes et mise en pièces de l'histoire. L'Histoire de France en bandes dessinées n° 2 », *Pratiques*, 18-1, 1978, p. 30-48.

⁵³⁸ Communiqué de presse de Larousse du 30 septembre 1976 envoyé à tous les clients. *Apud.* A. BAUR, P. DILUES, N. NEL et P. PEGEOT, « A propos de l'Histoire de France en bandes dessinées »..., art. cité.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁴¹ M. COUSIN, M. HOURS et J-L. MARGOLIN, « Vieux vin - nouvelle bouteille »..., art. cité.

L'étude de marché réalisée par l'IFOP pour la Librairie Larousse avant le lancement de *l'Histoire de France en bandes dessinées* révèle que 86% des jeunes de 8 à 15 ans interrogés lisent des bandes dessinées, que 60% d'entre eux s'intéressent "beaucoup" ou "assez" à l'Histoire de France, et que 62% des adultes interrogés liraient "peut-être" ou "certainement" une Histoire de France en bandes dessinées. Il apparaît donc clairement qu'il y avait là une lacune à combler sur le marché de l'édition.

On note ainsi que la finalité de Larousse n'a pas strictement le caractère culturel et pédagogique qu'elle revendique : les éditions Larousse ne lancent en effet leur entreprise de grande envergure qu'après avoir assuré leurs arrières à travers une grande étude de marché afin de connaître le goût de son public potentiel. En 2013, l'historien Pascal Ory revient sur cette publication/émission pour souligner l'absence d'historiens à la fois dans le développement de leurs récits et comme conseillers techniques des histoires racontées :

La principale réussite du genre se situe significativement au début de la période de légitimation. *L'Histoire de France en bandes dessinées*, éditée en 1976-1977 chez Larousse et rééditée par la suite, comptera vingt-quatre volumes, mobilisera une douzaine de dessinateurs, souvent entrés par la suite dans le parnasse de la bd (tels Guido Buzzelli, Milo Manara ou Raymond Poïvet), mais on notera que les scénaristes en furent essentiellement des vieux routiers de la fiction historique en bd comme Roger Lécureux ou Jean Ollivier, les historiens professionnels étant réduits à la portion congrue⁵⁴².

L'analyse esthétique de cette publication, et par conséquent, de cette émission, n'est pas aisée, car, si d'un côté il s'agit de deux moyens différents de diffusion – la bande dessinée et l'animation en banc-titre – d'un autre côté, l'objet d'analyse est lui-même complexe : il s'agit de 24 volumes de bandes dessinées, qui racontent certes l'histoire de France, mais dont chaque volume est écrit et illustré par des différents auteurs⁵⁴³. De surcroît, « réduire l'analyse de la B.D. à un modèle de narration fondé sur la logique formelle, c'est tomber dans le travers qui consiste à tout réduire au langage. Or la B.D. est enchaînement du récit linguistique (le linéaire) à l'organisation graphique-chromatique de l'icône (le spatial)⁵⁴⁴ ».

En ce qui concerne la mise en page, deux chemins sont possibles : fractionner l'espace-temps de la fiction dans un compartimentage respectant les impératifs d'une parfaite lisibilité ; ou briser la rigidité du cadre des vignettes, l'invariabilité de leurs formes, le principe de leur séparation. En observant l'ensemble des publications de *l'Histoire de France en B.D.*, on réalise

⁵⁴² Pascal ORY, « L'histoire par la bande ? », *Le Débat*, n° 177-5, 21 novembre 2013, p. 90-95.

⁵⁴³ Les auteurs sont : Jacques Bastian, Robert Bielot, André Bérélowitch, Pierre Castex, Christian Godard, Roger Lécureux, Victor Mora et Jean Ollivier et les illustrateurs sont : José Bielsa, Guido Buzzelli, Eduardo Teixeira Coelho, Gerald Forton, Victor de la Fuente, Milo Manara, Xavier Musquera, Raymond Poïvet, Raphaël Marcello, Julio Ribera, Enric Sió.

⁵⁴⁴ A. BAUR, P. DILLIES, N. NEL et P. PEGEOT, « Mise en bandes et mise en pièces de l'histoire. *L'Histoire de France en bandes dessinées* n° 2 », art. cité.

que la plupart des dessinateurs – Ribera, Manara, Sió et Musquera – ont tendance à briser la rigidité du cadre alors que seuls quelques autres – Poïvet et Bielsa – restent dans la linéarité de leurs quadratures. Ce choix indique une tendance de la publication vers une modernité ciblant un public plus accoutumé au langage de la B.D., comme le confirment les études de marché de Larousse.

En ce qui concerne les échelles de plan utilisées pour représenter les actions des personnages dans les vignettes de la B.D., on observe, chez tous les dessinateurs, une grande variation de cadrages, avec une variation constante de plans d'ensemble – qu'ils utilisent pour montrer l'ambiance – et des gros plans – qui servent à exposer les expressions des personnages ; ces personnages en gros plans sont normalement tournés vers le spectateur qu'ils semblent regarder, mettre dans la confidence... En outre, les cadres ne sont pas toujours horizontaux : en réalité, les dessinateurs profitent de la versatilité du langage de la B.D. pour utiliser des cadres carrés et verticaux au profit de leurs récits. Cependant, cette stratégie pose des problèmes de cadrage dans l'adaptation télévisée qui gardait à l'époque la proportion de 4:3.

Par ailleurs, comme le récit de la B.D. survole l'histoire de France, il y a un changement constant de l'espace où se déroule l'intrigue. Par exemple dans l'épisode sur l'année 1948, sur une seule page, les cases représentent les « gants jeunes » sur les boulevards de Paris, les soulèvements dans les bourgs, Brignoles, le Massif des Maures, les Basses-Alpes, la campagne, la mairie de Paris et un navire où se trouvent les déportés⁵⁴⁵.

En outre, les traits des dessins chez tous les dessinateurs de la B.D. s'apparentent à une pratique graphique proche de l'esquisse. L'analyse est rendue plus difficile par le fait que ligne, contour, détail sont fort peu marqués. Quoi qu'il en soit, malgré la différence subtile des styles de trait, tous les dessinateurs s'efforcent de représenter les personnages d'une manière plus ou moins réaliste. Il n'y a pas d'exagérations caricaturales des personnages⁵⁴⁶. Les illustrateurs font constamment recours aux hachures pour renforcer l'idée de tridimensionnalité des dessins et modeler la lumière, ce qui donne aux images un aspect sale et apparemment peu soigné. Tout cela renforce le dynamisme des images et l'effet de réalisme, comme si les dessins étaient faits directement dans la foulée des événements. Comme le soulignent Baur, Dillies, Nel et Pégeot : « Les codes de position, liés aux variations de cadrage, relayés par les codes de l'expressivité

⁵⁴⁵ Jean OLLIVIER, Raymond POIVET, Pierre CASTEX et José BIELSA, *Histoire de France en bandes dessinées. Tome 19, Ô République universelle et Louis-Napoléon Bonaparte*, Paris, Larousse, 1980, p. 886-887.

⁵⁴⁶ Sauf dans les cas précis, par exemple, la caricature en forme de poire de Louis-Philippe est représentée accrochée au mur dans la B.D. sur la révolution de 1948 et commentée par le narrateur : « À la grande joie des foules, le caricaturiste fixe les traits du souverain chassé par la révolution... » *Ibid.*, p. 870. ou dans l'épisode sur la Commune de Paris où Thiers est « Caricaturé par Gill » Maurillo MANARA, Jean OLIVIER, Enric SIO et Jacques BASTIAN, *Histoire de France en bandes dessinées. Tome 20, Paris en armes et la République en place*, Paris, Larousse, 1980, p. 936.

aboutissent à la manifestation la plus forte des sentiments, au risque de recourir à l'exagération⁵⁴⁷ ».

Tantôt sur le plan du récit historique, tantôt sur celui de la réalisation graphique, les *Histoires de France en bandes dessinées* sont représentées d'une façon linéaire, avec un récit fondé sur le héros et l'image servant essentiellement à illustrer le texte.

Pour la version télévisée, la réalisation est faite au moyen de banc-titre : mouvements de caméra sur les images de la B.D. enrichies par la bande son. De ce fait, pendant ces courts épisodes historiques, les spectateurs entendent les bruits des chevaux en train de galoper, les cliquetis des armes, les cris des soldats ; ces bruitages sont toujours accompagnés d'une musique martiale. En effet, tout au long des 95 épisodes⁵⁴⁸, on entend, dès le générique (qui comporte les symboles de FR3 et de Larousse), un orchestre de cuivres accompagné d'instruments à percussion. La bande son, tout au long de l'émission, est donc remplie de hurlements des soldats, de bruits des détonations de bombes, de tintements des épées, de coups de feu pendant les batailles ; le narrateur a même du mal à se faire entendre au milieu de tout ce bruit.

Tout cela renforce l'idée que l'histoire de France n'est composée que de batailles et de conquêtes. André Baur, Patrick Dillies, Noël Nel et Pierre Pégeot, en analysant le tome 2 de *l'Histoire de France en bandes dessinées*, soulignent que sur les 192 vignettes analysées, ils retrouvent 40 images de batailles et 80 images violentes qui « ont pour but de montrer que les guerres constituent une articulation essentielle de l'histoire⁵⁴⁹ ». Même si le pacifisme est évoqué par le narrateur du récit des histoires, la guerre s'impose : à la fois reflet de l'agressivité humaine et école de courage et de virilité. Malgré la violence des batailles⁵⁵⁰, l'émission est considérée par Hélène Fatou comme un succès puisque les bandes dessinées de Larousse, mises en vente les lendemains des émissions, s'épuisaient en quelques heures : « Tous les fascicules se sont vendus avant la fin de la journée du samedi ! Partout ! Un succès sans précédent. Alors, ils ont été obligés de le rééditer⁵⁵¹ ». Le premier volet de la publication mensuelle est paru le 30 octobre 1976, après les quatre premières émissions télévisées⁵⁵².

⁵⁴⁷ A. BAUR, P. DILLIES, N. NEL et P. PEGEOT, « Mise en bandes et mise en pièces de l'histoire. L'Histoire de France en bandes dessinées n° 2 »..., art. cité, p. 37.

⁵⁴⁸ Bien qu'il y ait 97 épisodes répertoriés par l'INA, il est possible que deux ou trois titres soient issus d'erreurs d'archivage : la série comporterait alors 94 ou 95 épisodes.

⁵⁴⁹ A. BAUR, P. DILLIES, N. NEL et P. PEGEOT, « Mise en bandes et mise en pièces de l'histoire. L'Histoire de France en bandes dessinées n° 2 »..., art. cité, p. 39.

⁵⁵⁰ Les diffusions du dessin animé japonais *Goldorak* seulement deux ans plus tard, en 1978 ont suscité une réaction presque immédiate dans les médias généraux en ce qui concerne la violence de leurs scènes. Cf. Liliane LURÇAT, *À cinq ans, seul avec Goldorak : le jeune enfant et la télévision*, Paris, Syros, 1981. Alors que nous n'avons trouvé, ni dans la presse généraliste, ni dans la presse spécialisée, ni même dans la littérature, aucune trace de réaction contre la violence des scènes de bataille de *l'Histoire de France en bande dessinée « télévisée »*.

⁵⁵¹ Ibid.

⁵⁵² D'après les informations contenues dans la B.D., la publication de Larousse comptait 24 fascicules.

En outre, l'historien Eric Fournier revient sur la publication de Larousse pour souligner que les images de la B.D. participent en effet à la construction d'une mémoire où la troisième République est issue de l'action des jeunes insurgés :

Avec moins d'audace, les bandes dessinées prolongent fidèlement la vulgate de la mémoire des vaincus. La Commune est mise en bande dessinée pour la première fois en 1978 dans « L'histoire de France en bandes dessinées » des éditions Larousse⁵⁵³. Ne serait-ce que par les traits et les coloris, le moins qu'on puisse dire c'est que la tonalité spectrale disparaît au profit d'une Commune très vivante, presque frénétique, animée par une pluralité d'acteurs, célèbres ou anonymes, dont beaucoup de femmes et d'enfants. Conformément à cette histoire de France conçue comme un roman national de gauche, tous les épisodes emblématiques et toutes les vignettes iconiques de la Commune sont représentés, confirmant que les images de 1871 restent essentiellement des abrégés des mémoires globales. Les pages consacrées à la Semaine sanglante montrent, certes, toujours des mourants héroïques, cependant, l'aurore des révolutions à venir est annoncée, non par des revenants, mais par un jeune insurgé bien vivant et combatif⁵⁵⁴.

D'un autre côté, l'historien Christian Amalvi fait remarquer que la mise à l'honneur des héros de la France n'est pas l'apanage de cette série. En effet, il dénombre plusieurs livres et manuels scolaires qui mettent, non seulement en récit, mais aussi en images – grâce à des illustrations – les sanglantes batailles des héros français. D'après lui : « L'enfant, en parcourant ces planches encombrées de cadavres défigurés où le sang coule à flots, découvre la valeur supérieure et sacrée de la *Furia francese*, la nécessité du sacrifice suprême pour assurer la salut de la France. Mais aussi la force des liens du sang qui unissent, depuis les origines, les différents maillons de la chaîne héroïque, dont on espère bien qu'il sera, le jour venu, le glorieux aboutissement⁵⁵⁵ ».

Pour aller plus loin, le narrateur du récit des *Histoire(s) de France en bandes dessinées* tout comme celui de l'histoire racontée par les anciens manuels d'Ernest Lavisse⁵⁵⁶, présente la France comme un être historique « marqué par des caractères ethniques et culturels uniques, par une identité propre⁵⁵⁷ ». De ce fait, au fil du récit, le narrateur pose des questions, comme un enseignant de collège, pour ensuite enchaîner avec une réponse « savante » qui met en valeur son caractère pédagogique :

⁵⁵³ M. MANARA, J. OLIVIER, E. SIO et J. BASTIAN, *Histoire de France en bandes dessinées. Tome 20, Paris en armes et la République en place...*, op. cit.

⁵⁵⁴ Eric FOURNIER, « La Commune de 1871 : un sphinx face à ses images », *Sociétés et Représentations*, n° 46-2, novembre 2018, p.245-257. Pierre Castex, Milo Manara, « Paris en arme », *La Commune. La Troisième république*, Paris, SEM, 2008 [1977], p. 937.

⁵⁵⁵ C. AMALVI, *Les Héros de l'histoire de France...*, op. cit., p. 131.

⁵⁵⁶ Cf. Ernest LAVISSE et Dimitri CASALI, *Histoire de France - De la Gaule à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2014.

⁵⁵⁷ É. BOURDON, *La Forge gauloise de la nation...*, op.cit., p.77. Pour plus de détails voir Ernest LAVISSE, *L'Enseignement historique en Sorbonne et l'éducation nationale*, coll. « Extrait de la revue des deux mondes », 1882, p.872 et Ernest LAVISSE et Serge DOESSANT, *Vue générale de l'histoire politique de l'Europe*, Paris, Éd. Glyphe, 2011.

Et c'est avec ces hommes que commence l'histoire de la Gaule [...] Celtes ou Gaulois? La question a soulevé quantité de controverses. Les deux termes concernent un même peuple car les Celtes de Gaule devinrent les Gaulois... nos ancêtres les Gaulois⁵⁵⁸.

L'émission télévisée dispose des mêmes atouts que la bande dessinée. *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »*⁵⁵⁹ est donc une série qui reprend les albums de la B.D. pour raconter, dans un format d'environ cinq minutes, les faits historiques et les grandes batailles de l'Histoire de France. Diffusées essentiellement les vendredis à 18h45, les épisodes ont donc occupé ce créneau horaire durant deux années sans interruption. Sur la même chaîne, une semaine après la fin de cette série⁵⁶⁰, débute la première diffusion d'une autre série historique, *IEUF... l'Homme*, avec un ton plus humaniste⁵⁶¹.

Bien qu'elle soit issue de la B.D., l'émission n'emploie pas de bulles⁵⁶². Vu leur absence, des comédiens doivent prêter leurs voix aux personnages et au narrateur. Le réalisateur Charles Sansonetti a donc choisi d'utiliser un narrateur⁵⁶³ pour raconter le déroulement des événements, en interprétant lui-même quelques personnages⁵⁶⁴. Il faut remarquer que les récits, aussi bien de la B.D. que de l'émission télévisée, sont composés presque exclusivement des descriptions du narrateur. Il n'y a presque pas de dialogues. Le contenu scientifique de l'histoire est alimenté à l'écran par les illustrations, par les effets de la caméra et du montage et par les bruitages. Tout cela avait pour but de rendre l'Histoire un peu plus vivante. L'émission constitue finalement une sorte de vulgarisation de l'Histoire de France, voire de l'histoire des batailles en France⁵⁶⁵. Comme l'indique Hélène Fatou :

Les parents [étaient] ravis de voir leur Histoire, les enfants ravis de les voir bouger. Même s'ils ne bougeaient pas beaucoup, les enfants avaient cette impression avec les mouvements de caméra, les bruitages, etc... Et les enfants n'étaient pas autant exigeants qu'aujourd'hui⁵⁶⁶.

⁵⁵⁸ Victor MORA, Pierre CASTEX, Victor DE LA FUENTE et RAPHAËL, *Histoire de France en bandes dessinées*, Paris, Larousse, coll. « Histoire de France en bandes dessinées », 1976, p. 4.

⁵⁵⁹ L'adjectif « télévisées » n'apparaît qu'à partir du septième épisode indiqué sur le carton du générique. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

⁵⁶⁰ Par la suite, *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* (Charles Sansonetti, 1976) est rediffusée sur la même chaîne, du 7 au 27 juin 1980, au créneau horaire de 19h55 occupée auparavant par *IEUF... l'Homme* (Albert Barillé, 1978).

⁵⁶¹ La série *IEUF... l'Homme* (Albert Barillé, 1978) et sa mise en scène du mythe national seront analysées en profondeur dans la troisième partie de cette thèse.

⁵⁶² Puisque les images demandaient une narration pour être mieux comprises, la lecture de longs textes pouvait être gênante sur le petit écran, de surcroît, l'emploi de bulles pouvait exclure les enfants qui ne savaient pas encore lire.

⁵⁶³ Jean-Marc CHOTTEAU. Source : planete-jeunesse.com - *Histoire de France en bandes dessinées*. FR3, Larousse. Fiche publiée le 12 mars 2018 - Dernière modification le 12 septembre 2018.

⁵⁶⁴ Robert Lefèvre et Serge Martel. Source : *Ibid.*

⁵⁶⁵ Les principaux personnages mis en lumière dans l'ensemble des publications et des épisodes, sont : les Gauloises, surtout Vercingétorix, Attila le roi des Huns, Clovis le roi des Francs, Charles Martel, Charlemagne le roi vainqueur et empereur d'Occident, Hugues Capet et les premiers rois Capétiens, Guillaume le conquérant, Philippe Auguste le conquérant, Philippe le Bel, Philippe VI, Jean le Bon, Bertrand Du Guesclin, Charles VI, Jeanne d'Arc, Louis XI, François 1^{er}, Jacques Cartier, Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV le Bien-Aimé, La Fayette et la révolution américaine et Napoléon 1^{er}.

⁵⁶⁶ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

Parmi les batailles de la fin du XIX^e et du XX^e siècle mises en récit, les deux supports (B.D. en version papier et en version télévisée) mettent en lumière la Grande armée, la guerre de 1870, le siège de Paris, la Grande Guerre (*Août 1914, La Marne, De Verdun à Rethondes*), la Seconde Guerre mondiale avec les années sombres, et enfin le débarquement et la Libération. La série montre également l'épuration de l'après-guerre (la chasse aux collaborateurs), la décolonisation, la fin du gouvernement de Charles de Gaulle, la suite avec Georges Pompidou. Dans le dernier épisode, *Bonne chance Marianne*, on représente l'élection de Valéry Giscard d'Estaing. Parmi ces épisodes, celui qui paraît le moins sanglant est celui qui raconte l'histoire de la Belle Époque : c'est dans cet épisode que l'évolution des sciences et des technologies est mise en lumière. Tout au début de l'épisode, le XIX^e siècle commence par le mythe de l'évolution scientifique et technologique :

1900, un siècle se termine, un autre commence sous le signe des sciences et des techniques qui, jour après jour, modifient la vie quotidienne des Français⁵⁶⁷, la TSF qu'Édouard Branly expérimente à la Tour Eiffel et le téléphone qui compte déjà 70 000 abonnés, transmettent instantanément la pensée à de grandes distances, grâce à cette urgence bienvenue, on met en service les 150 kilomètres du métropolitain de la capitale, le moteur à explosion assure le succès de cette nouvelle venue : l'automobile. Les nouveaux modèles atteignent la vitesse de 60 km/h et provoquent la panique dans les campagnes. De nombreux chercheurs français et américains tournent leurs regards vers le ciel [...] ⁵⁶⁸.

En effet, les découvertes scientifiques et techniques sont insérées à dessein au milieu de toutes les histoires racontées. Citons par exemple, dans l'épisode sur l'aide française à l'indépendance américaine⁵⁶⁹, la présence de Lavoisier et ses découvertes scientifiques, de Pilâtre de Rozier et sa montgolfière, de Buffon et ses études sur les minéraux, ainsi que celles des philosophes Voltaire et Diderot. Il est notable que les découvertes scientifiques sont montrées avec un peu moins d'importance que les batailles. De plus, pour saisir la pensée de l'époque, l'émission consacrée à la Belle Époque souligne l'évolution de l'enseignement scolaire et le mépris croissant envers celui de l'Église : « L'enseignement donné par les congrégations religieuses est néfaste⁵⁷⁰ ». Finalement, l'émission reprend goût pour les batailles et la guerre en

⁵⁶⁷ Dans la B.D. la phrase est la suivante : « Mise au service de l'industrie, la science modifie la vie quotidienne des Français » V. MORA, P. CASTEX, V. DE LA FUENTE et RAPHAËL, *Histoire de France en bandes dessinées...*, op. cit., p. 4.

⁵⁶⁸ « La Belle Époque », épisode de la série *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* (Charles Sansonetti, 1976), diffusée le 7 juillet 1977, 18h55 sur FR3. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

⁵⁶⁹ Jean OLLIVIER, Raymond POIVET et Eduardo COELHO, *Histoire de France en bandes dessinées. Tome 14, Le règne de Louis XV et l'indépendance américaine*, Paris, Larousse, 1977.

⁵⁷⁰ Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

indiquant, à la veille de la Grande Guerre, les cris d'encouragement des partisans : « Reprenons l'Alsace et la Lorraine...⁵⁷¹ ». Ainsi, la façon dont le récit est construit dans cette émission reprend celle de l'éducation scolaire, au moins jusqu'aux mouvements de mai 1968.

1.4 - Le petit écran, relais du mythe national scolaire

Il ne s'agit pas ici d'approfondir les études sur la « forge gauloise » et le façonnage du mythe national républicain dénoncé par les historiens il y a presque un demi-siècle⁵⁷². Néanmoins, leurs retombées, dont l'expression « nos ancêtres les Gaulois », ont indubitablement influencé la construction des récits des séries télévisées à portée historique.

Certes, il y a des émissions historiques dès l'époque de la RTF, comme *La Caméra explore le temps* (Stellio Lorenzi, André Castelot et Alain Decaux, Michelle O'Glor, 1957-1966) et *Les Dossiers de l'écran* (Armand Jammot, 1967-1991)⁵⁷³, entre autres, mais celles ciblées spécifiquement vers le jeune public n'apparaissent qu'après l'éclatement de l'ORTF. Or, la « forge gauloise⁵⁷⁴ » est plus présente dans ces dernières, puisque l'histoire est présentée d'une façon plus chronologique et donc plus proche de celle de l'éducation scolaire. C'est la raison pour laquelle la mise en scène de l'histoire dans l'émission de 1976 *L'Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* va de pair avec cette idée de construction du mythe national dénoncé par les historiens :

Nos ancêtres les Gaulois, Clovis, Charles Martel, Hugues Capet... les soldats de l'an II, la France qui a inventé la liberté... Nous vivons sur une mise en scène du passé, destinée dans les années 1880 à « nationaliser » et républicaniser les petits Français. Ernest Lavisse fut l'inspirateur d'une histoire scolaire à la gloire de l'État-nation, dont l'écho se retrouve dans les manuels actuels⁵⁷⁵.

Entre 1870 et 1970, les manuels scolaires narrent d'une manière familière les principaux événements de l'Histoire nationale. Cela est particulièrement explicite dans le titre du manuel de Lavisse *Récits et entretiens familiers sur l'histoire de France*⁵⁷⁶. Certes, d'une façon moins

⁵⁷¹ Ibid.

⁵⁷² Cf. P. NORA, « Ernest Lavisse : son rôle dans la formation du sentiment national », art. cité ; C. AMALVI, *L'histoire pour tous...*, op.cit. ; S. CITRON, *Le Mythe national : L'histoire de France revisitée...*, op.cit. ; É. BOURDON, *La Forge gauloise de la nation...*, op.cit. ; L. DE COCK (dir.), *La Fabrique scolaire de l'histoire...*, op.cit. ; William BLANC, Aurore CHERY, Christophe NAUDIN et Nicolas OFFENSTADT, *Les Historiens de garde : De Lorant Deutsch à Patrick Buisson, la résurgence du roman national*, Paris, Inculte Éditions, 2013. ; J.-F. CHANET, « La fabrique des héros. Pédagogie républicaine et culte des grands hommes, de Sedan à Vichy », art. cité ; M. FERRO, *Comment on raconte l'histoire aux enfants...*, op.cit. et J.-N. JEANNENEY et J. GUEROUT (dir.), *L'histoire de France vue d'ailleurs*, Paris, Les Arènes, 2016.

⁵⁷³ Voir I. VEYRAT-MASSON, *Quand la télévision explore le temps...*, op. cit.

⁵⁷⁴ Pour reprendre l'expression d'É. Bourdon : *La Forge gauloise de la nation...* op. cit.

⁵⁷⁵ S. CITRON, *Le Mythe national : L'histoire de France revisitée...*, op. cit.

⁵⁷⁶ Cf. Ernest LAVISSE, *Récits et entretiens familiers sur l'histoire de France jusqu'en 1328*, Paris, Armand Colin, 1884 et E. BURLE, *L'Histoire nationale racontée aux enfants. Récits et entretiens familiers sur les principaux personnages et les grands faits de notre*

flagrante, cette façon familière de raconter l'Histoire reste toujours présente dans les manuels des cours élémentaires. Citons par exemple ce texte qui se trouve dans le manuel scolaire des années 1980 et qui met en valeur l'ingéniosité de « nos ancêtres les Gaulois » : « La civilisation gauloise est brillante ; les Gaulois sont ingénieux et habiles ; ils labourent avec une charrue meilleure que celle des Romains [...] »⁵⁷⁷. Cette ingéniosité des Gaulois, associé à leur esprit sauvage, est également présente dans l'émission à portée historique de FR3 : « Guerrier, pâtre, laboureur, le Gaulois est aussi artisan habile. Amateur de bière, il a inventé le tonneau. Il sait travailler les métaux. Le fer et le bronze n'ont plus de secrets pour lui. Le verrier est voisin du forgeron »⁵⁷⁸.

Par ailleurs, Étienne Bourdon, spécialiste de l'histoire des savoirs et qui a analysé les *Petits Lavis* dans le contexte des débats de l'époque (scientifiques, culturels, sociaux et politiques) souligne que le cours d'Histoire est également l'occasion d'une instruction morale et civique contre l'alcoolisme ; c'est pourquoi les Gaulois sont décrits comme de gros consommateurs d'alcool, ce qui renforçait leur « caractère querelleur »⁵⁷⁹.

On parlait beaucoup pendant les repas ; on buvait beaucoup aussi malheureusement, et quand on avait trop bu, on se querellait. Souvent même on se levait, on prenait ses armes, on se battait : le sang coulait »⁵⁸⁰.

Ce caractère combatif des Gaulois est également représenté d'une façon humoristique dans les histoires de Goscinny et Uderzo⁵⁸¹ : les Gaulois sont « irréductibles, courageux, teigneux, têtus, ripailleurs, bagarreurs et rigolards »⁵⁸². De nombreux historiens soulignent que *Les Aventures d'Astérix* sont aussi le moyen d'une belle leçon d'histoire⁵⁸³, « à condition bien sûr d'admettre que cette leçon ne porte pas sur la Gaule romaine [...] il faut en effet reprendre une à une ces images »⁵⁸⁴ et expliquer en quoi elles nous trompent »⁵⁸⁵. Quoi qu'il en soit, la Gaule d'Astérix est également l'héritière de l'imaginaire mis en place au XIX^e siècle et diffusé par

histoire, Paris, Librairie Alcide Picard et Kaan, 1886 et Edgar ZEVORT, *L'histoire nationale racontée aux adolescents : entretiens et récits familiaux sur les principaux personnages et les grands faits de notre histoire*, Paris, Alcide Picard et Kaan, 1898.

⁵⁷⁷ Marie-José HINNEWINKEL, Jean-Claude HINNEWINKEL, Jean-Michel SIVIRINE et Marc VINCENT, *Découvrir, comparer, connaître. Histoire*, Paris, Nathan, coll. « cours moyen - nouveau programme », 1981, p. 15.

⁵⁷⁸ Victor MORA, Pierre CASTEX, Victor DE LA FUENTE et RAPHAËL, *Histoire de France en bandes dessinées. Tome 1, Vercingétorix et César*, Paris, Larousse, 1976.

⁵⁷⁹ É. BOURDON, *La Forge gauloise de la nation...*, op. cit., p. 198.

⁵⁸⁰ E. LAVISSE, *Récits et entretiens familiaux sur l'histoire de France jusqu'en 1328...*, op. cit., p. 5.

⁵⁸¹ Cf. Frédéric MAGUET, « Astérix : un objet d'étude légitime ? », in *Astérix : un mythe et ses figures*, Paris, Presse universitaire de France, coll. « Ethnologie Française », 2002, p. 293-295. Et Jean-Pierre THOMAS, « Sagesse et barbarie en terre gauloise. La violence fondatrice dans la bande dessinée Astérix », *@nalyse. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 2013, <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/834>.

⁵⁸² René GOSCINNY et Albert UDERZO, *Le combat des chefs*, Paris, Dargaud, coll. « Une aventure d'Astérix », n° 7, 1992, p. 5.

⁵⁸³ Cf. William BLANC, « "Astérix" ou la nostalgie d'un monde rural », *Le Point*, 25 mars 2020 ; Olivier Coquard, « Astérix le Glorieux », *Libération*, 29 mars 2020.

⁵⁸⁴ Cf. Jean-Louis BRUNAUX et NICOLBY, *Histoire dessinée de la France*, tome II, « La Revue dessinée », Paris, La Découverte, 2017.

⁵⁸⁵ Sylvain VENAYRE, « Astérix chez les historiens », *L'Histoire*, N° 472-6, 7 juillet 2020, p. 20-21.

l'école républicaine⁵⁸⁶. La grandeur du chef gaulois exprimait alors la grandeur de la nation vaincue en 1871 par ce « Kaiser » allemand qui se voulait l'héritier des « Césars » romains⁵⁸⁷.

Finalement, dans la fabrication du roman national l'ethnogenèse française est occultée ; il s'agit normalement d'un peuple, voire d'une nation, qui semble toujours avoir été là depuis le commencement du monde. L'homme préhistorique n'est qu'une courte étape qui n'occupe pas plus d'une demi-page de l'Histoire. Il le représente comme « un être sauvage qui tue des hommes et se nourrit de la chair humaine⁵⁸⁸ » ; ce personnage ne mérite pas d'être abordé aussi longtemps qu'un être aussi majestueux que Vercingétorix qui a fait la preuve de son courage en affrontant les Romains dans « l'épisode⁵⁸⁹ » du siège d'Alésia. Suzanne Citron affirme même que le mythe de la Gaule vient de nulle part et indique le commencement d'une nation qui n'a pas encore été bâtie :

L'historien Ernest Lavisse fixa, pour les écoles, un TEXTE⁵⁹⁰ du passé, organisé autour d'une France sans commencement incarnée dans une Gaule mythique, succession d'actes de guerre et de conquêtes licites puisqu'ils construisaient une patrie préexistant à sa formation. Les abus de pouvoir servant la grandeur et l'unité de l'État étaient soit légitimés, soit occultés⁵⁹¹.

Toutefois, même si le titre du livre fait référence au « mythe », elle n'explique pas ce terme, ce qui sous-entend que le *Mythe national* est, pour elle, une évidence. Toutefois, nous avons montré au début de ce chapitre que l'idée qui concerne le mythe est pluri-sémantique, et de ce fait controversée. Bien que toutes les définitions du terme de « mythe » ne soient pas forcément convergentes, nous essayons de les interpréter à travers les récits des séries de dessins animés télévisées à portée historique. Ainsi les mythes sont, dans cette thèse, les histoires racontées qui ont pour but de revisiter, de refaçonner, ou tout simplement de décrire le déroulement des événements et des personnages historiques (au travers de l'histoire des peuples, de l'histoire des sciences et des techniques et de l'histoire de la conquête spatiale). Ces histoires parlent forcément de « quelque chose ». C'est donc à la fois sur ce « quelque chose » que les récits nous racontent et sur la façon dont ce « quelque chose » est raconté que nous voulons nous concentrer. À ce propos, le philosophe Paul Ricœur explique que :

⁵⁸⁶ En 1959, dans *Astérix le Gaulois*, Uderzo s'inspire d'un tableau de Lionel Royer de 1899 qu'Ernest Lavisse reprendre, sous forme de gravure, dans son *Cours élémentaire d'histoire de France*. Ibid.

⁵⁸⁷ Ibid.

⁵⁸⁸ E. LAVISSE, *Récits et entretiens familiers sur l'histoire de France jusqu'en 1328...*, op. cit., p. 3.

⁵⁸⁹ Le fait historique est présenté ici tel qu'un récit, un épisode, car il n'est plus possible de dégager le « fait » et l'histoire issue de ce fait.

⁵⁹⁰ Cet mot est écrit en majuscule dans le texte original.

⁵⁹¹ S. CITRON, *Le Mythe national : L'histoire de France revisitée...*, op. cit., p. 19.

Si le mythe est un discours, c'est-à-dire une suite d'énonciations ou de phrases qui portent sens et référence, il faut admettre que le mythe *dit quelque chose sur quelque chose*⁵⁹².

Finalement, qui a le pouvoir de contrôler la façon dont ce « quelque chose » est raconté, et quelle est la potentialité de ce « quelque chose » de devenir un mythe, voire un mythe national? C'est là, à notre avis, l'une des sources des conflits entre l'éducation scolaire et la télévision. Quand il s'agit de raconter un fait historique, l'école perd progressivement du terrain par rapport à d'autres moyens de diffusion de l'information : la radio, le cinéma et la télévision. Comme l'indique Marc Ferro :

Avec le développement de la télévision, l'empire de l'image n'a cessé d'accroître son territoire. Alors qu'auparavant la connaissance historique émanait d'un savoir diffusé dans les établissements scolaires et universitaires, additionné de quelques lectures et agrémenté de romans historiques ou de pièce de théâtre de même contenu, aujourd'hui, le cinéma d'abord puis la télévision surtout ont peu à peu conquis le champ réservé naguère à l'écrit, avec des effets qu'il est urgent d'analyser⁵⁹³.

Malgré l'engouement pour la narration à travers les nouvelles technologies, la question posée par Lévi-Strauss dans les années 1960 concernant les Mythologies demeure⁵⁹⁴ : quelles histoires ont-elles le pouvoir de devenir mythiques grâce à ces nouvelles technologies ?⁵⁹⁵ Sachant que, selon Lévi-Strauss, toutes les histoires ont ce potentiel :

On ne peut dire parlants que des sujets, et tout mythe doit, en dernier ressort, prendre son origine dans une création individuelle. Cela est vrai sans doute, mais, pour passer à l'état de mythe, il faut précisément qu'une création ne reste pas individuelle et perde, au cours de cette promotion, l'essentiel des facteurs dus à la probabilité qui la compénétraient au départ et qu'on pouvait attribuer au tempérament, au talent, à l'imagination et aux expériences personnelles de son auteur⁵⁹⁶.

Grâce à la puissance des images télévisées et à la croissance de la quantité de postes dans les foyers, ces histoires prennent leur essor, au moins en termes d'écoute⁵⁹⁷. Comme les histoires racontées par la télévision ont un potentiel croissant à devenir des mythes, ces médias vont progressivement intéresser les pouvoirs publics. L'historien et sociologue spécialiste des médias

⁵⁹² P. RICEUR, « Encyclopædia Universalis »..., art. cité.

⁵⁹³ M. FERRO et J. PLANCHAIS, *Les Médias et l'histoire : le poids du passé dans le chaos de l'actualité...*, op. cit., p. 11.

⁵⁹⁴ C. LEVI-STRAUSS, *Mythologiques 4...*, op. cit.

⁵⁹⁵ Il ne faut pas oublier les récits qui sont déjà mythiques, et utilisent ces nouveaux médias pour gagner en puissance, comme par exemple le mythe de la Gaule, cités à plusieurs reprises dans cette thèse. Pour plus de détails sur le mythe de la Gaule vu d'ailleurs, et ses adaptations dans d'autres moyens de diffusion au-delà de l'enseignement scolaire, voir J.-N. JEANNENEY et J. GUEROUT (dir.), *L'Histoire de France vue d'ailleurs...*, op. cit.

⁵⁹⁶ C. LEVI-STRAUSS, *Mythologiques 4...*, op. cit., p. 560.

⁵⁹⁷ La télévision, c'est le tiers du temps libre des citadins. En 1981, 91% des ménages sont équipés d'un poste de télévision, 80% des gens la regardent chaque jour (70% à titre d'activité principale de loisir). Cf. Caroline ROY et Daniel VERGER, « Le point sur la télévision », *Économie et Statistique*, 143-1, 1982, p. 79-86.

Jérôme Bourdon nous avertit que : « Pour comprendre le travail des médias, il faut d'abord se défaire de ces théories modernes du complot qui réduisent leur histoire au rôle d'un ministre ou d'un patron tout puissant et de ses affidés⁵⁹⁸ ». Toutefois, il démontre lui-même que les gouvernements se souciaient du pouvoir de ces images et de la puissance de leurs récits. De ce fait, il attire l'attention sur la forte intervention de l'État sur les médias des années 1960 et 1970, surtout dans les pays occidentaux :

À lire la presse des pays occidentaux, l'action des gouvernants se partage en deux tâches. D'un côté, dans la lumière, l'on vote des grandes lois, des textes qui régissent les conditions de financement ou de soutien [...]. De l'autre, dans l'ombre, on nomme, on fait pression, on téléphone, pour obtenir des faveurs, s'assurer des personnalités « amicales » aux postes clés (diversement définis selon les époques), obtenir une couverture favorable pour telle initiative ministérielle, voire provoquer la ruine d'une entreprise ou la chute d'un dirigeant peu apprécié⁵⁹⁹.

Quoi qu'il en soit, la France est l'un des premiers pays européens à doter son audiovisuel public d'un service pédagogique. On croit alors en la capacité de la télévision à œuvrer à une transmission des savoirs plus démocratique. Des réalisateurs comme Eric Rohmer⁶⁰⁰ et des intellectuels comme Michel Foucault ou Paul Ricœur attestent de la légitimité qu'a la télévision à l'époque. Cependant, on oppose systématiquement la télévision et la transmission de savoirs. Malgré d'innombrables essais, ce mariage s'avère trop problématique. Malgré tout, les récits historiques diffusés à la télévision poursuivent les mêmes objectifs que le système scolaire républicain : mettre en valeur le mythe national. Le cas de *l'Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* est le premier depuis l'éclatement de l'ORTF. La responsable de cette émission mentionne que cette initiative est par ailleurs critiquée par le CNDP. Celui-ci l'accuse d'occuper un terrain qui n'est pas le sien, et même de faire passer des connaissances à la télévision alors que, selon le CNDP, la fonction de la télévision était purement distractive :

Il y avait donc un sous-produit au-delà du divertissement, il y avait un sous-produit là ! C'est vrai que la télévision était un outil de divertissement, une entreprise de divertissement, mais cela n'empêche pas qu'on peut utiliser le divertissement pour apprendre des choses, surtout pour les enfants ! [...] Alors, comme ça ne se fait pas, en France ça ne se fait pas. On dit toujours, je ne sais pas si c'est vrai, on dit que le Français est très casanier, c'est-à-dire qu'il a ses habitudes, et quand on change ses habitudes, a priori, ça le bouleverse, il n'aime pas, il se méfie. Ils se méfient⁶⁰¹.

⁵⁹⁸ J. BOURDON, *Introduction aux médias*, op. cit., p. 105.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁰⁰ Cf. Philippe FAUVEL, « Les films pédagogiques d'Éric Rohmer : un cinéma in vitro : le cas exemplaire de la littérature », Thèse de doctorat, Amiens, 2018.

⁶⁰¹ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

1.5 - La mise en scène progressive des sciences et des évolutions technologiques dans la programmation des SNP

En 1978, quelques émissions sur des contenus scientifiques sont construites sur le modèle du « débat-miroir » d'une heure composée d'un plateau où des membres du public interrogent des spécialistes sur un sujet donné. L'évaluation de ces programmes montre que le public s'ennuie rapidement⁶⁰². Les SNP reprennent donc en main leurs missions d'origine, celles d'informer, d'instruire et surtout de distraire leur public. Ces missions ont également guidé les actions des nouvelles unités responsables d'émissions pour la Jeunesse des SNP qui voulaient présenter des programmes intéressants à leurs publics sans toutefois les fatiguer. D'après Hélène Fatou, la responsable de « FR3-Jeunesse » :

Oui, c'est ça ! Éducatif, c'est... quel ennui ! Et je peux dire aussi que d'ailleurs en France le CNDP, le Centre national de Production de... CNDP ce sont ceux qui s'occupaient de faire des films pour les professeurs, etc. Et ça, a été, ouf... très ennuyeux⁶⁰³.

Quelques années plus tard, en 1981, la gauche arrive au pouvoir avec François Mitterrand alors qu'« une effervescence passagère s'efforce de prouver la capacité du CNDP à s'insérer dans un projet de quatrième chaîne 'éducative et culturelle', projet qui n'aboutira pas⁶⁰⁴ » puisque la quatrième chaîne (Canal Plus), cryptée et payante, est finalement consacrée essentiellement au cinéma⁶⁰⁵.

La seule production « éducative » du CNDP à cette époque est consacrée à la troisième chaîne qui se montre encore sensible aux objectifs de l'éducation à l'antenne avec l'émission *Entrée libre*⁶⁰⁶ où une personnalité invitée, appartenant au monde des lettres ou des médias, sert de fil conducteur à une série de séquences qui visent à éduquer tout en distrayant. À la fin de l'année scolaire 1984, de nouvelles restrictions budgétaires entraînent la suppression de ce programme dont l'audience demeurait dérisoire au « regard des objectifs proclamés⁶⁰⁷ ».

En 1985, après une « succession de rendez-vous manqués⁶⁰⁸ », la télévision éducative s'effondre dans ses dernières diffusions. La France devient un des rares pays développés à ne

⁶⁰² V. GLIKMAN, « Archéologie de la télévision éducative »..., art. cité, p. 32.

⁶⁰³ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

⁶⁰⁴ V. GLIKMAN, « Archéologie de la télévision éducative »..., art. cité, p. 33.

⁶⁰⁵ Cf. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote: 19870408/3, « Clause financière de la concession de Canal Plus », 8 juin 1983, p. 3.

⁶⁰⁶ Diffusée le samedi après-midi, d'abord de trois heures, ensuite réduites à deux heures pour en diminuer le coût. V GLIKMAN, « Les avatars de la télévision éducative pour adultes en France : histoire d'une « non-politique » (1964-1985) »..., *op. cit.*

⁶⁰⁷ V. GLIKMAN, « Archéologie de la télévision éducative »..., art. cité, p. 34.

⁶⁰⁸ G. JACQUINOT, J.L. MAREC et C. METZ, *Image et pédagogie...*, *op. cit.*

plus posséder une télévision éducative⁶⁰⁹. En résumé, elle « a été interrompue après n'avoir que partiellement et momentanément rempli la fonction qu'elle revendiquait, celle de contribuer à la lutte contre les inégalités scolaires et sociales⁶¹⁰ ». Dix ans plus tard, en 1996, apparaît toutefois un nouveau projet, nommé *La Cinquième* : la chaîne « du savoir, de la formation et de l'emploi⁶¹¹ » qui a donné un nouveau souffle à des émissions « éducatives » à travers des coproductions de documentaires avec les chaînes de télévision, notamment France 5. Comme l'indique Hélène Duccini :

L'ouverture de chaînes privées, plus nombreuses, quelquefois très ambitieuses, offre des programmes de plus en plus diversifiés à des téléspectateurs qui regardent la télé en famille. Il est temps d'abandonner la télévision « scolaire » et d'inventer la télévision « éducative ». Ce sera le pari de la Cinquième annoncée en 1996, et gagné par Jean-Marie Cavada. La chaîne éducative est diffusée par voie hertzienne, sur le câble et par satellite, on est entré dans une nouvelle ère de la communication⁶¹².

Enfin, tandis que la télévision scolaire cherche son créneau, les SNP produisent, voire coproduisent, à travers leurs unités d'émissions pour la jeunesse, de nouveaux programmes pour satisfaire les goûts d'une nouvelle jeunesse éblouie par les dessins animés d'origine japonaise. Hantées par les missions de l'audiovisuel français (informer, éduquer et distraire), les unités responsables d'émissions pour la jeunesse des SNP prennent le relais pour diffuser des récits historiques auprès de ces publics. Par conséquent, leur diffusion contribue à renforcer des mythes où sont mis en scène des récits très simplifiés de batailles où s'opposent les forces du bien et du mal.

Finalement, ces récits, à la fois fictifs et mythiques, sont repris dans certaines séries de dessins animés qui d'un côté mettent en évidence l'esprit républicain et les héros nationaux, et d'un autre côté ridiculisent les ennemis dans une sorte de caricature, comme la série : *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »*.

En outre, les unités d'émissions consacrées à la jeunesse des SNP essaient progressivement d'offrir des émissions attractives (sans être abrutissantes) et éducatives (sans être rébarbatives), dans une ambiance de compétition accrue entre les chaînes. Nous avons donc tenté de mettre en relief les thématiques les plus abordées dans les émissions dédiées aux jeunes publics, en particulier dans les séries de dessins animés « *made in France* ».

⁶⁰⁹ H. DUCCINI, « Histoire d'une illusion »..., art. cité.

⁶¹⁰ V. GLIKMAN, « Archéologie de la télévision éducative »..., art. cité, p. 33.

⁶¹¹ Comme l'annonçait la loi du 23 décembre 1993. « Le terme "télévision éducative" n'a pas été repris par crainte de donner une connotation vieillotte voire poussiéreuse à un projet qui doit mobiliser des énergies et susciter des enthousiasmes ». M. COHEN, S. EWENCZYK et M.-C. FERRANDON, *Les télévisions éducatives...*, op. cit., p. 6.

⁶¹² H. DUCCINI, « Histoire d'une illusion »..., art. cité, p. 131.

Au niveau de la mise en scène de l'histoire, remontons à la fin du XIX^e siècle. À cette époque pour les écoles, plusieurs auteurs de manuels scolaires prennent pour référence une représentation du passé organisée « autour d'une France sans commencement, incarnée par une Gaule mythique⁶¹³ ». De surcroît, ils présentent une nation construite à travers une succession d'actes de guerre. Les manuels scolaires de la période suivant la Seconde Guerre mondiale conservent ces empreintes⁶¹⁴. Ainsi, cette façon de présenter l'histoire de France va orienter, par la suite, les politiques de leur mise en scène à la télévision. Vraisemblablement, les récits des séries à portée historique comme ceux d'Albert Barillé – *IEUF... l'Homme*, *IEUF... les Amériques*, *IEUF... les Découvreurs* et *IEUF... les Explorateurs*⁶¹⁵ – perpétuent, d'une certaine façon, le « mythe national⁶¹⁶ ».

En outre, l'Éducation Nationale surveille attentivement les cours d'Histoire, puisque les manuels scolaires jouent un rôle très important pour la formation de l'identité de la France. Toutefois, ces mêmes manuels sont soumis à deux forces contraires : d'un côté, la vigilance de l'Éducation nationale, de l'autre, les règles du marché. Comme le soulignent Benoît Falaize et Françoise Lantheaume : « Il faut également prendre en compte à la fois la matérialité de l'objet, les débats dans lesquels ils s'inscrivent et les fonctions qui sont les leurs. Les manuels d'Histoire relèvent d'une double logique, institutionnelle – autrement dit, civique – et commerciale⁶¹⁷ ». Puisque notre thèse traite de la diffusion des savoirs historico-scientifiques et techniques à la télévision, il n'est pas question ici d'analyser le marché des manuels scolaires ; mais quelques chiffres toutefois semblent importants pour comparer les deux logiques. Selon Benoît Falaize et Françoise Lantheaume, « Le chiffre d'affaires du manuel scolaire en 1998 s'élève à 322,5 millions d'euros, soit 16% du chiffre d'affaires global de l'édition de France⁶¹⁸ ».

Du côté des émissions de télévision, mis à part quelques feuillets hors créneau jeunesse⁶¹⁹ la majeure partie du paysage audiovisuel français est remplie de programmes de plateau, de jeux, de fictions étrangères et d'actualités. En ce qui concerne ces derniers programmes, certains sont dédiés à la formation de la Jeunesse comme *Les Infos* (Claude Pierrand, 1975-1976), *La Chronique du mois* (1977) et l'émission *Flash* (1977). Hélène Fatou

⁶¹³ Pour reprendre l'expression employée par Suzanne Citron quand elle suscite l'apprentissage scolaire encadré par l'utilisation des manuels d'Ernest Lavisse. Cf. S. CITRON, *Le Mythe national : L'histoire de France revisitée...*, op. cit., p. 19.

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ Les récits de ces séries seront analysés en profondeur dans les chapitres qui suivent.

⁶¹⁶ Terme employé par S. CITRON, *Le Mythe national...*, op. cit.

⁶¹⁷ Benoît FALAIZE et Françoise LANTHEAUME, « Entre pacification et reconnaissance : les manuels scolaires et la concurrence de mémoires », in Pascal BLANCHARD, Philippe ARTIERES et Benjamin STORA (dir.), *Les Guerres de mémoires : la France et son histoire : enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2008, p. 179.

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ Comme *Les Cousins de la Constance* (Paul Guimard, 1970), *Lagardère* (Marcel Julian, 1967), *Les Secrets de la Mer Rouge* (Claude Guillemot, Pierre Lary, 1968-1975), *La Cloche tibétaine* (Étienne Laroche, 1974), *Deux enfants en Afrique* (1974), cités plus loin.

raconte que l'idée de l'émission *Flash* (1977) lui est venue à partir des enquêtes qu'elle faisait auprès de son public :

J'écoutais beaucoup les enfants et je me rendais compte qu'ils entendaient par exemple parler d'un *Ayatollah* et ils ne savaient pas ce que c'était, donc je voulais, dans une petite partie de l'émission d'information, faire des explications sur l'information actuelle, ce qui se passait, pour qu'ils comprennent, parce que ce que je voulais c'était susciter chez eux une démarche personnelle donc une réflexion⁶²⁰.

Sur « FR3-Jeunesse », il y a quelques émissions plus orientées vers l'apprentissage de l'Histoire comme : *L'Histoire des enfants* (1977), *Les Enfants d'ailleurs* (1977), *Les Indiens d'Amérique du Sud* (Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin, 1975), *Les Indiens d'Amérique du Nord* (Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin, 1975), *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* et *IEUF... l'Homme*. Ainsi, la télévision devient progressivement un vecteur de diffusion de connaissances historiques. Comme le remarquent William Blanc, Aurore Chéry, Christophe Naudin et Nicolas Offenstadt : « Même si l'histoire appartient à tout le monde, le passé n'est pas un privilège réservé aux seuls historiens universitaires⁶²¹ ». Cependant, la diffusion à l'antenne de contenus historiques pour le jeune public incite l'indignation de certains enseignants. Hélène Fatou raconte l'un de ces épisodes :

Les enfants étaient fascinés, mais le CNDP n'était pas content. On m'a demandé de venir assister à une réunion, dans le 5^{ème} arrondissement. J'arrive dans une salle et on commence à m'attaquer, « en feu roulant ». Ils étaient toujours hostiles à ma personne en me disant : – vous prenez nos places ! C'est à nous d'enseigner « l'Histoire de France ! »⁶²².

La responsable de « FR3-Jeunesse », ne considère pas la télévision comme étant concurrentielle avec l'école ; bien au contraire, elle la considérait comme étant une complémentarité à la formation scolaire. Certes, la télévision a le souci de les distraire, mais aussi de leur apprendre quelque chose. Ainsi, l'unité d'émissions pour la jeunesse « n'est absolument pas concurrentielle avec les cours d'Histoire. Cela n'est pas l'Histoire chronologique, c'est tout simplement de mettre en fiction des histoires que les enseignants leur apprennent⁶²³ ».

Progressivement, les thématiques historiques abordées par les émissions vouées aux jeunes publics cèdent la place à des séries qui mettent en valeur les sciences et les découvertes technoscientifiques. De plus, l'engouement pour des émissions comme *Goldorak* indique que le

⁶²⁰ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

⁶²¹ W. BLANC, A. CHERY, C. NAUDIN et N. OFFENSTADT, *Les Historiens de garde...*, op. cit., p. 17.

⁶²² Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

⁶²³ Ibid.

jeune public s'intéresse à des thématiques liées à l'espace et aux technologies : les sciences et leurs découvertes s'installent, à partir de 1978, dans les récits des séries de dessins animés diffusées en France.

Chapitre 2 - Le mythe scientifique : la mise en scène des sciences et technologies et l'archétype du chercheur solitaire dans son laboratoire

En poursuivant l'analyse des séries de dessins animés qui composent le corpus de cette thèse, nous nous penchons sur la mise en scène des sciences et des techniques à la télévision. Ce chapitre met en évidence non seulement le contexte scientifique des années 1970, 1980 et 1990, mais aussi les politiques de diffusion de l'histoire des sciences et des techniques mises en place par le pouvoir politique.

En remontant le temps, après la naissance des sciences considérées comme modernes, au XVII^e siècle, nous vivons dans une société qui affiche en grande partie l'idée selon laquelle la rationalité scientifique est l'unique représentante de la vérité. Selon le physicien et historien de l'astronomie Frédéric Chaberlot, c'est une idée tellement répandue que, de nos jours, dans la presse écrite on peut lire des déclarations du type : « telle croyance n'était en fait qu'un mythe, comme l'a démontré l'étude scientifique menée par un groupe de chercheurs...⁶²⁴ » ou inversement : « tel mythe s'est avéré une réalité d'après les recherches menées par certains groupes de chercheurs⁶²⁵ ». À travers ces déclarations, on se rend compte que l'emploi du mot mythe en opposition avec les sciences prend le sens d'un mensonge ou d'une représentation déformée de faits réels. Malgré tout, les sciences utilisent, elles aussi, des récits potentiellement mythiques pour atteindre un large public. Par exemple le célèbre mythe de Pasteur, largement répandu en France, représente le chercheur dans son laboratoire travaillant pour le bien de l'humanité. Cette construction des mythes scientifiques sera mise en évidence dans l'analyse des politiques scientifiques et technologiques tout au long de ce chapitre.

Tout d'abord, ce chapitre expose les politiques mises en place par le pouvoir politique en ce qui concerne la diffusion des savoirs dans le contexte de la guerre froide. Il faut remarquer que le discours technoscientifique, très en vogue au XX^e siècle, a encore gagné en puissance depuis la Seconde guerre mondiale avec le développement des recherches sur le nucléaire. De plus, il a pris une nouvelle ampleur depuis les années 1960, quand les Russes ont réalisé le tour de force d'être les premiers dans l'espace avec leur satellite Spoutnik, ce qui a déclenché le début de la course à l'espace.

Par la suite, nous montrerons comment la télévision a pris le relais en tant que principal vecteur de diffusion des savoirs scientifiques en France en proposant, dès ses débuts, des émissions à portée scientifique. Sans oublier que la télévision elle-même est issue du

⁶²⁴ F. CHABERLOT, *La Science est-elle un conte de fées?...*, op. cit., p. 48.

⁶²⁵ *Ibid.*

développement technologique et scientifique : technologie de diffusion d'ondes électromagnétiques, fabrication de récepteurs, émetteurs, technologie de l'image, système SECAM, magnétoscopes, satellites, câbles, etc. Ainsi, nous mettrons en évidence les expériences de diffusion des savoirs techniques et scientifiques à la télévision, à partir de diverses émissions proposées pendant la période étudiée. De plus, à cette époque, la publicité scientifique du CNRS vers un public plus large prend également son essor ; un sous-chapitre est destiné à comprendre les politiques du CNRS pour la diffusion et vulgarisation des savoirs techniques et scientifiques.

Comme on l'a vu, certains films d'animation du Service de la Recherche (SR) de la RTF/ORTF (1960-1974) participaient déjà à la formation de l'imaginaire scientifique diffusé à la télévision française. Après l'éclatement de l'ORTF, l'inventivité française est remise en cause, principalement parce que le financement des fictions à portée scientifique s'avère alors problématique à la télévision. Ainsi, les différentes politiques mises en place par le gouvernement pour contourner la difficulté de production et de réalisation de fictions télévisées d'origine française sont également analysées dans ce chapitre.

Finalement, pendant la période étudiée, les « technologies nouvelles » de fabrication d'images animées prennent leur essor. Ce phénomène est d'abord exploité par les recherches scientifiques ; il représente toutefois un nouvel espoir pour la « technologie de l'éducation » que le gouvernement veut mettre en place depuis 1950, avec l'avènement de la télévision. Les politiques mises en place par le gouvernement concernant les nouvelles technologies de l'éducation par l'image sont ainsi également abordées dans ce chapitre.

2.1 - La diffusion des savoirs scientifiques en France dans le contexte de la guerre froide

Après la Seconde Guerre mondiale, tandis qu'en Europe le traité de Rome⁶²⁶ institue l'Europe communautaire, dans la France de Charles de Gaulle, la réforme dite « Berthoin » de 1959, prolonge la scolarité obligatoire. C'est une époque de forte croissance à la fois démographique, économique et technique qu'ont connue non seulement la France mais aussi tous les pays de l'Europe de l'Ouest. Leurs sociétés sont en pleine expansion, c'est la période que Jean Fourastié a nommé : « les trente glorieuses⁶²⁷ ». Ainsi, la réforme de la scolarité alliée à la croissance démographique française requiert progressivement plus d'efficacité dans la formation d'élèves de plus en plus nombreux⁶²⁸. Claude Lelièvre, historien de l'éducation française, fait remarquer que : « De la fin des années 50 à la fin des années 60, le nombre d'étudiants est multiplié par 2,5. Le budget du supérieur, en francs constants, fait plus que suivre puisqu'il est multiplié par 4⁶²⁹ ».

De plus, l'évolution technologique de l'après-guerre, surtout celle concernant les recherches sur l'énergie nucléaire et sur l'espace, alliée à la polarisation du monde en deux puissances politiques, a remis en cause le système éducatif de la plupart des pays occidentaux. Or, la méconnaissance de l'évolution technologique des pays de l'Est et la « surprise » mondiale de la mise sur orbite du satellite soviétique Spoutnik le 4 octobre 1957⁶³⁰, poussent le général de Gaulle à mettre en œuvre une politique prioritaire en matière d'enseignement technologique et la mise à niveau des enseignements supérieurs.

Durant cette période, les questions technologiques et scientifiques et l'intérêt de la France pour la course à l'espace sont constamment ravivés par les médias. On remarque qu'Albert Barillé, réalisateur des séries de dessins animés du corpus, avait lui-même une passion pour l'évolution technologique, la vitesse, les fusées et l'espace. Il suffit de voir, à ce titre, les génériques de toutes les séries *Il était une fois...* créées par sa maison de production Procidis⁶³¹. Sa passion pour l'évolution technologique est née, peut-être, pendant sa période scolaire en France entre 1930 et 1940. De surcroît, avant de se lancer dans la production de dessins animés, Albert Barillé, qui exerçait un autre métier, est choisi par le gouvernement français pour être l'un des entrepreneurs formés aux États-Unis. Il a donc connu une nation en pleine expansion technologique, car les États-Unis à cette époque étaient en train de relever le défi de la conquête

⁶²⁶ Signé en 1957.

⁶²⁷ Cf. Jean FOURASTIÉ, *Les Trente glorieuses ou la Révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979.

⁶²⁸ Cf. A. PROST, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation...*, op. cit.

⁶²⁹ C. Claude LELIÈVRE, « Le "socle commun" »... art. cité.

⁶³⁰ Pour plus de détails sur l'entreprise soviétique concernant son programme spatial voir P. BALAND, *De Spoutnik à la Lune...*, op. cit.

⁶³¹ À l'exception de sa toute première série : *L'Ours Colargol* ou *Les Aventures de Colargol* (Albert Barillé et Tadeuzs Wilkosz, 1969).

spatiale lancé par les Soviétiques. Ainsi, comme l'indiquent l'animateur 2D Maroin Eluasti, sa femme Magalie Soufflet et l'animateur Christophe Lambert qui ont écrit un livre sur l'histoire de la maison de production Procidis :

Nous sommes en 1945. La France panse ses blessures et cherche à se relever économiquement. Le gouvernement va alors donner un coup de pouce aux jeunes entrepreneurs. Parmi eux, un certain Albert Barillé, qui s'est lancé récemment dans la confection de vêtements en fourrure. L'État va lui financer un voyage aux États-Unis, l'aidant ainsi à établir des contacts et à s'inspirer des méthodes de production américaines⁶³².

En outre, c'est à la suite des « trente glorieuses » qu'a lieu la première alternance de la V^e République avec l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981. Nous avons découvert un projet du Parti socialiste concernant l'éducation nationale paru en 1978, peu de temps avant l'élection de François Mitterrand. Dans ce projet, « la conquête d'une croissance économique maîtrisée et d'une indépendance nationale accrue passe par la restauration de l'innovation technique⁶³³ ». Même s'il n'est appliqué qu'en 1981, ce projet accorde la priorité de la croissance économique « à travers la réconciliation de l'épanouissement individuel et le dynamisme du système productif par la libération de l'innovation créatrice⁶³⁴ ». Cela indique que l'innovation créative et technique était considérée par le PS comme la clef de voute de la croissance économique.

Ainsi, cet engouement pour l'innovation technologique, bien que biaisé par son esprit commercial, constitue le fil conducteur de la politique des découvertes, non seulement durant les « trente glorieuses », mais aussi dans les années qui suivent⁶³⁵. On ne peut ignorer que ce genre de discours sur l'importance des innovations scientifiques et technologiques peuplait les écoles techniques et d'ingénierie depuis longtemps, bien avant la création du CNRS en 1939. Nous considérons que c'est bien le progrès scientifique et technologique qui a été le principal moteur de sa création.

Cet enthousiasme pour la diffusion des découvertes scientifiques n'a pas tardé à arriver à la Radio-télévision française, non seulement par le biais d'émissions comme *Page des sciences* (Jacques Bloch Morhange, 1961-1963) ou *Jeux de physique* (Jacques Planché, Robert Valey, 1959-1961) – où le professeur Maurice Françon explique au jeune public les phénomènes de la

⁶³² M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit.

⁶³³ L. MEXANDEAU et R. QUILLIOT, *Libérer l'école : plan socialiste pour l'Éducation nationale...*, op. cit., p. 101.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁶³⁵ En effet, tout au long de nos recherches en France nous avons rencontré un discours récurrent, surtout dans les livres qui parlent de la technique, selon lequel la France avait du mal à franchir l'étape de l'exploitation commerciale de ses découvertes. À titre d'exemple, dans le livre de Missika et Wolton, qui parle aussi du développement technologique de la télévision, nous avons trouvé le passage suivant : « La France n'a pas su profiter de son avance technique ou plus exactement elle n'a pas su, déjà, passer du stade de la conception technique à celui de la commercialisation. » J.-L. MISSIKA et D. WOLTON, *La Folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques...*, op. cit. p. 21.

Physique –, mais aussi avec la création du Service de la Recherche (SR) de la RTF. Or, le fondateur et directeur du SR, Pierre Schaeffer était lui-même polytechnicien, ainsi qu'une partie des membres de l'encadrement du SR. En l'occurrence, c'est l'une des institutions les plus importantes pour l'animation française dans les années qui précèdent notre étude. De surcroît, l'essor de l'animation est profondément lié à ce moment d'exaltation pour les découvertes scientifiques et technologiques⁶³⁶.

Dans les archives du Service de la Recherche de l'ORTF⁶³⁷ on trouve une proposition du cabinet de conseil Paul Planus⁶³⁸ adressée à André Voisin, le directeur des programmes et de la prospective du SR de la RTF ; cette proposition met en relief l'importance de la recherche scientifique pour la croissance économique industrielle et nationale à cette période⁶³⁹. Son point de repère est la comparaison entre la croissance économique française et celle des États-Unis : « Les économistes américains sont maintenant convaincus que les investissements les plus rentables sont ceux que l'on peut consacrer à la Recherche⁶⁴⁰ ». À titre de comparaison en « 1961 le budget de la recherche aux États-Unis était équivalent au budget total de l'État français⁶⁴¹, sur 800 000 scientifiques en activité aux États-Unis 320 000 (40%) se consacrent à la recherche⁶⁴² ». En 1950, devant le président de la Commission nationale des Économies, Edgar Faure, Paul Planus déclare « [...] que la meilleure façon d'atteindre notre but — nous, Commission nationale des Économies — serait de faire dépenser beaucoup plus d'argent pour la recherche scientifique et l'enseignement technique⁶⁴³ ».

Le cabinet de conseil Paul Planus travaille avec presque toutes les entreprises françaises liées à la science et à la technologie⁶⁴⁴. Certes, il s'agit d'un dépliant commercial, cependant, il

⁶³⁶ Cf. S. DENIS, *Les Shadoks...*, op. cit.

⁶³⁷ Créé en 1924, le développement du bureau de Paul Planus est d'abord lent puisqu'en 1939, il ne compte encore que 19 personnes. Un tournant décisif est pris à la fin des années 1940. En 1957, l'Organisation Paul Planus compte désormais 70 ingénieurs et 6 directeurs. Source : A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'ORTF, Archives du Service de la Recherche (1949-1973). Cote : 20170212/69, Projets et études (1961-1965), « Brochure de présentation du cabinet de conseil : L'Organisation Paul Planus à ses amis, André GILLONNIER, « Priorité à la Recherche », Brochure : L'Organisation Paul Planus à ses amis, juin 1961.

⁶³⁸ Cf. Isabel BONI-LE GOFF, « Les façades symboliques du conseil en gestion. Mise en image et mise en récit d'un groupe professionnel », in *Images du travail, Travail des images* [en ligne], Dossier 1, Poitiers, Université de Poitiers, coll. « Quand les groupes professionnels se mettent en images », 2016.

⁶³⁹ La rencontre entre cette organisation de conseil et le Service de la Recherche a été, par ailleurs, recommandée par la direction de la RTF.

⁶⁴⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'ORTF, Archives du Service de la Recherche (1949-1973). Cote : 20170212/69, Projets et études (1961-1965), « Brochure de présentation du cabinet de conseil : L'Organisation Paul Planus à ses amis, André GILLONNIER, « Priorité à la Recherche »..., art. cité, p. 3.

⁶⁴¹ Les budgets de recherche (*Research and Development*) aux États-Unis à l'époque suivent une évolution constante : en 1955, 8,5 milliards de dollars ; en 1960, 14 milliards de dollars \$ soit 7.000 milliards d'anciens francs ; en 1961, 25 milliards de dollars. *Ibid.*

⁶⁴² La brochure ne précise pas exactement s'il s'agit de recherche appliquée ou fondamentale, cependant, comme il s'agit d'un cabinet de conseil à but commercial composée presque exclusivement d'ingénieurs, son discours vise plutôt la « Recherche et le développement industriel » (*Research and Development*, R&D), autrement dit, la recherche dont le but est le développement de nouveaux produits, de nouveaux procédés de production ou de nouveaux matériaux pour l'industrie.

⁶⁴³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'ORTF, Archives du Service de la Recherche (1949-1973). Cote : 20170212/69, Projets et études (1961-1965), « Brochure de présentation du cabinet de conseil : L'Organisation Paul Planus à ses amis, André GILLONNIER, « Priorité à la Recherche »..., art. cité, p. 2.

⁶⁴⁴ Il faut noter que dans la liste de plus de 250 clients du Cabinet de Conseil Paul Planus on trouve, par exemple, le ministère du Travail, le ministère de la Guerre, le ministère de la Justice, la société de films Tobis, les messageries Hachette, la Société Nationale de Chemins de Fer Français (SNCF), le ministère des Pensions, le ministère de la Production Industrielle, la société JOB, la Société

montre que tous les organismes d'État et les entreprises partagent alors plus ou moins la même idée de mise en valeur des recherches scientifiques. C'est en effet au début du XX^e siècle, notamment sous l'influence des ingénieurs « tayloriens » américains, qu'émerge en France ce nouveau métier qui va suivre les transformations des structures du capitalisme occidental : mouvements de concentration du capital, développement de la dualité patron, managers, salariés. Les premiers cabinets de conseil sont composés en partie d'ingénieurs formés dans de grandes écoles, en partie d'anciens ouvriers ayant par exemple suivi un cursus au Conservatoire des arts et métiers⁶⁴⁵. D'après Isabel Boni-Le Goff, qui analyse la place occupée par l'image dans la communication institutionnelle réalisée par les professionnels du conseil en management :

Dès les premières interventions des ingénieurs conseil en organisation apparaît nettement la question de la légitimité fragile des expertises relatives à l'organisation. Le besoin d'acquérir une forme de stabilité « juridictionnelle⁶⁴⁶ » et d'établir la crédibilité de ces savoirs apparaît clairement dans les publications indigènes à visée mi-savante, mi-prescriptive et publicitaire, qui commencent à paraître en France dès les années 1920, et dont le journal de la firme de Paul Planus est un exemple intéressant⁶⁴⁷.

À cela s'ajoute que, dans le contexte mondial, la prise de conscience des Américains lors du lancement de Spoutnik 1 par les Soviétiques, déjà évoquée, est à l'origine de leurs préoccupations en matière de défense nationale. Il y avait également d'autres domaines d'activités qui présentaient un intérêt militaire, et qui pouvaient avoir des retombées commerciales civiles par la suite⁶⁴⁸, l'industrie de l'espace en tête, d'où « le budget de recherche de 1 300 millions de US\$ en 1960 devrait en 1968 être aussi important aux États-Unis que l'industrie automobile du monde entier aujourd'hui⁶⁴⁹ ».

Nationale de Constructions aéronautiques du Sud-Est, à Toulouse, la Société Industrielle Navale, le ministère du Ravitaillement, le ministère de l'Air, le Comité d'organisation d'Industries chimiques, le ministère des Finances, le ministère des Communications (PTT), l'École des sciences politiques, le ministère de l'Économie nationale, le ministère des Armées, surtout le Bureau scientifique de l'Armée, la Société Nationale d'étude et de Construction de Moteurs d'Aviation, le Secrétariat d'État à l'Enseignement technique, la Société des Automobiles Peugeot, le Commissariat à l'Énergie atomique et EDF-GDF pour des questions concernant la Centrale Atomique de Chinon. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'ORTF, Archives du Service de la Recherche (1949-1973). Cote : 20170212/69, Projets et études (1961-1965), « Organisation industrielle, commerciale et administrative Paul Planus, Curriculum : (1) Organisation ; (2) Formation ; (3) Promotion des Ventes », *Brochure : L'Organisation Paul Planus à ses amis*, juin 1961.

⁶⁴⁵ Cf. Odile HENRY, *Les Guérisseurs de l'économie. Sociogenèse du métier de consultant (1900-1944)*, Paris, CNRS, col. « Culture & société », 2012 et Aimée MOUTET, *Les Logiques de l'entreprise. La rationalisation dans l'industrie française de l'entre-deux-guerres*, Éditions de l'EHESS, Paris, 1997.

⁶⁴⁶ Cf. Andrew ABBOTT, *The System of Professions – An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988.

⁶⁴⁷ I. BONI-LE GOFF, « Les façades symboliques du conseil en gestion. Mise en image et mise en récit d'un groupe professionnel »..., art. cité.

⁶⁴⁸ Pensons par exemple à des satellites de transmission d'images télévisées ou à ceux de géolocalisation qui, de nos jours, font partie du quotidien des gens à travers les GPS des voitures et des téléphones portables.

⁶⁴⁹ Le texte fait référence à l'industrie automobile mondiale de 1961. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'ORTF, Archives du Service de la Recherche (1949-1973). Cote : 20170212/69, Projets et études (1961-1965), « Brochure de présentation du cabinet de conseil : L'Organisation Paul Planus à ses amis, André GILLONNIER, « Priorité à la Recherche »..., art. cité, p. 2.

À cette période-là, la France ne consacre encore « que 1,1% à 1,2% de son revenu national à la recherche⁶⁵⁰ ». Selon André Gillonnier, le président du cabinet de conseil Paul Planus à l'époque, il y aurait un doublement de cet effort dans les 2 ou 3 années suivantes grâce à la loi-programme adoptée qui consacrait à la recherche « 320 millions de NF sur 5 ans⁶⁵¹ ». Toutefois, d'après lui, l'image du chercheur en France demeure un mythe :

Avouons d'ailleurs que la prise de conscience est loin d'être entière chez les Français; nous considérons trop que les plus belles découvertes ne peuvent venir que des génies isolés : l'image de Pasteur dans son laboratoire nous hante. Or, si les chercheurs isolés ont encore leur efficacité dans la recherche fondamentale, il faut pour la recherche appliquée, des équipes dotées de moyens considérables (un bateau océanographique par exemple). De plus, entre la recherche appliquée et l'exploitation industrielle se place la phase des usines-laboratoires dont on imagine aisément le coût⁶⁵².

À partir donc de la découverte d'un chercheur isolé dans son laboratoire, il est convenu de procéder à de nombreuses mesures dans des conditions expérimentales différentes pour déterminer les lois de comportement de ce qu'il vient de découvrir. L'ensemble de ces expériences suppose souvent un travail considérable et il est important de choisir une grande variété d'expériences nécessaires et suffisantes pour dégager les lois. Le même document contient des formules provocatrices quant à l'innovation et à l'inventivité françaises :

On reconnaît bien volontiers aux Français un don particulier pour découvrir [...]. Mais on nous accorde aussi une sérieuse dose d'inaptitude pour faire passer nos découvertes dans le concret. La France doit tenir le record du monde des idées mortes en bas âge. Combien de fois est-ce par des applications américaines que nous avons connu des découvertes françaises datant de plusieurs années et parfaitement inconnues chez nous ? Autrement dit, nous savons mal vendre nos idées⁶⁵³.

Dans le contexte mondial, c'est une époque où les films scientifiques prennent leur essor. Dans les années 1950, les recherches techniques appliquées à des matériaux sont mises en évidence dans la plupart des pays développés. La vie quotidienne change progressivement. Dans ce contexte d'essor scientifique et technique, le système d'enseignement se trouve systématiquement dans un délicat équilibre entre la modernisation des méthodes et des systèmes et l'ennui d'un apprentissage considéré comme trop conservateur par une jeunesse en constante évolution. C'est pourquoi l'enseignement est l'un des facteurs qui motive plusieurs

⁶⁵⁰ Ibid.

⁶⁵¹ Ibid., p. 3.

⁶⁵² Ibid.

⁶⁵³ Ibid., p. 5.

manifestations en France à cette époque. La télévision est appelée encore une fois à combler cet espace entre l'éducation scolaire et la diffusion des sciences et des techniques.

2.2 - L'expansion en France des politiques de diffusion de la culture scientifique, technique et industrielle (CSTI)

Durant les années 1970, l'expression « culture scientifique et technique » (CST) se généralise progressivement en France, notamment dans les sphères politiques, universitaires ou culturelles. Cette expression désigne non seulement les actions qui visent à développer la dimension scientifique et technique, mais aussi par extension leurs liaisons avec les aspects culturels. D'après Olivier Las-Vergnas le terme CST est employé pour désigner « un ensemble d'actions et d'organisations visant à modifier la culture scientifique à l'échelle de la société dans l'esprit de la création d'un Groupe de liaison pour l'action culturelle scientifique (GLACS) ou de la démultiplication d'initiatives croisées de différents acteurs issus des sphères scientifiques, culturelles, éducatives et socio-éducatives⁶⁵⁴ ».

Par la suite, peu de temps après l'arrivée de la gauche au pouvoir, la loi d'orientation de la recherche – promulguée le 15 juillet 1982 – marque l'institutionnalisation de l'expression « Culture scientifique et technologique (CST) ». Ses articles 7 et 24 préconisent ainsi dans les missions assurées par les métiers de recherche : « la diffusion de la culture et de l'information scientifique et technique dans toute la population⁶⁵⁵ ». On lit dans son annexe publiée au JO sous le titre de « Rapport sur la programmation et l'orientation de l'effort national de recherche et de développement technologique », dont nous soulignons les passages qui sont en résonance avec les phénomènes suscités dans notre étude :

Le second volet du programme a pour ambition de réintégrer la dimension scientifique et technique dans l'information, l'éducation et la culture. En liaison avec le ministère de l'Éducation Nationale, un effort sera réalisé pour donner une place accrue aux disciplines et aux méthodes scientifiques pour développer l'esprit critique, la créativité et l'aptitude au jugement personnel. Cet effort prendra notamment appui sur *l'histoire et les perspectives des sciences et des techniques*. En liaison avec les ministères de la Culture, du Temps libre, de la Communication et les autres ministères concernés, des actions culturelles seront conduites visant à associer les *grands moyens d'information, en particulier les stations de radio et les chaînes de télévision*, les régions, le mouvement associatif, les entreprises, les syndicats et, d'une manière générale, le monde du travail au *développement de l'information et de la culture scientifique et technique*. [...]Le

⁶⁵⁴ Olivier LAS-VERGNAS, « L'institutionnalisation de la "culture scientifique et technique", un fait social français (1970-2010) », *Savoirs*, 1^{er} avril 2012, p. 3.

⁶⁵⁵ Loi n° 82-610 du 15 juillet 1982 d'orientation et de programmation pour la recherche et le développement technologique de la France.

renforcement des centres régionaux de culture scientifique et technique et la création de la Cité des Sciences et Techniques de La Villette constitueront des instruments de cette politique⁶⁵⁶.

De plus, de nombreux systèmes ont contribué à mettre socialement en scène la CST, (souvent étendue à la CSTI pour intégrer la dimension industrielle) : le Conseil national de la CSTI est créé en 1983 ; puis, le programme mobilisateur de la CSTI est lancé en octobre 1985 par le ministre de la Recherche et de la Technologie Hubert Curien. En l'occurrence, ce dernier est l'ancien président du CNES et a été le premier président de l'ESA avant de devenir ministre. Au programme mobilisateur de la CSTI ont succédé de multiples assises ou états généraux. Ainsi, le réseau des centres *ad hoc*, les CCSTI, est institutionnalisé⁶⁵⁷. Plusieurs CCSTI se mettent alors en place, Grenoble par exemple, cas précurseur fondé dès 1979 et modèle des centres ultérieurs ; puis entre 1984 et 1987 Rennes, Midi-Pyrénées, Côtes-d'Armor, Marseille, Poitou-Charentes... ; ensuite Angers en 1992, le premier à voir le jour dans la région des Pays de la Loire, suivi en 1995 par Maine Sciences, dans la Sarthe, et en 1996 par la Maison des Sciences de Laval.

Il existe alors une volonté politique explicite d'élargir la base populaire de la réception des connaissances scientifiques ; mais la CSTI devient également un thème omniprésent durant le premier septennat de François Mitterrand. Le chercheur indépendant Benjamin Buisson souligne par ailleurs que d'autres aspects de la politique mitterrandienne dans les années qui suivent sont également irrigués par cette « culture scientifique » ; il cite par exemple la décentralisation, dans le cadre des politiques d'aménagement du territoire, qui connaît une accélération et une transformation en 1982-1983. Ces lois de décentralisation attribuent aux collectivités territoriales des compétences en matière scientifique. De ce fait, différents acteurs sont créés pour mettre en œuvre une politique scientifique et technologique articulée entre l'État et la Région : les Comités Consultatifs Régionaux pour la Recherche et le Développement Technologique (CCRRDT), les Directions régionales de l'industrie, de la recherche et de l'environnement (DRIR)⁶⁵⁸ et les Délégations régionales à la recherche et à la technologie (DRRT). « On retrouve ainsi dans les missions de ces trois institutions la diffusion de l'information scientifique et technique⁶⁵⁹ ». Le mot d'ordre de Jean-Marc Lévy-Leblond, l'un des promoteurs emblématiques de la CSTI en France à partir de 1986, est : « mettre la science en

⁶⁵⁶ JO du 16 juillet 1982, p. 2276 et aussi <http://www.dsi.cnrs.fr/RMLR/textesintegaux/volume1/11-l82-610.htm>. Consulté le 21 avril 2028.

⁶⁵⁷ Olivier LAS-VERGNAS, « L'institutionnalisation de la "culture scientifique et technique"... », art. cité, p. 8.

⁶⁵⁸ Suite à un décret de 1992, elles prennent le nom de DRIRE pour intégrer l'« Environnement ».

⁶⁵⁹ Benjamin BUISSON, « Une culture scientifique en mouvement : évolution des missions et enjeux d'un centre de culture scientifique, technique et industrielle - Terre des Sciences - Angers de 1992 à nos jours », in *Techno-sciences en société*, Paris, De Boeck Supérieur, coll. « Innovations », n° 52, 2017, p. 67.

culture⁶⁶⁰ ». En outre, l'enjeu éducatif de la vulgarisation est également motivé par son impact économique. Pour le montrer, on souligne souvent son rôle dans l'éveil des vocations scientifiques chez les enfants et adolescents.

Olivier Las-Vergnas souligne des exemples de rapports et de discours commandés par les pouvoirs publics entre 1979 et 1989 et faisant référence au développement de la CSTI pour tous en France : rapport pour la création du Musée National des Sciences, des Techniques et de l'Industrie (MNSTI) élaboré par Maurice Lévy en 1979 ; discours du ministre de la Recherche et de la Technologie Jean-Pierre Chevènement sur la politique de recherche et l'action de l'Anvar, le 15 octobre 1981 ; rapport du groupe de travail constitué à la demande du Délégué à l'aménagement du territoire, sous la présidence d'Yves Malécot en mars 1981 ; rapport pour le développement des CCSTI, élaboré en 1985 par Bernard Maitte pour le Gouvernement et le ministère de la Recherche et de la Technologie ; rapport Créer et diffuser de la CSTI, élaboré également par Bernard Maitte en 1989, pour n'en citer que quelques-uns⁶⁶¹. D'après le chercheur, « ces discours déplorent tous une "désaffection" à l'égard des sciences, une "perte de confiance" et envisagent des solutions pour y remédier : le développement d'un enseignement plus concret des sciences à l'école, une présence plus forte de la science dans des médias attractifs pour un plus large public (TV, expositions dans des lieux culturels, renforcement du réseau de Centres de culture scientifique) ainsi que l'association des citoyens aux choix technoscientifiques majeurs⁶⁶² ».

D'autres initiatives de valorisation des sciences sont également mises en place durant cette période. Il faut noter qu'en 1991, Hubert Curien, alors ministre de la Recherche et de l'Espace, annonce le lancement du premier événement national célébrant la science, prévu pour l'année suivante. Il veut ainsi encourager les jeunes à s'engager dans les métiers de la recherche et de la technologie. La première édition de la Fête de la science, alors nommée « La Science en fête », se tient donc en 1992. D'après Hubert Curien : « La recherche et la technologie sont l'affaire de tous ».

2.3 - La représentation de la vie de Marie Curie, une scientifique qui a contribué au rayonnement culturel de la France à l'étranger

⁶⁶⁰ Jean-Marc LEVY-LEBLOND, *Mettre la science en culture*, Nice, Anais, 1986, *apud*. Elodie BORDAT-CHAUVIN et Sylvia GIREL, « Histoire de la culture scientifique en France. Institutions et acteurs », *Lectures*, 14 juin 2016, <http://journals.openedition.org/lectures/20993>. Consulté le 12 avril 2019.

⁶⁶¹ Cette liste n'est pas exhaustive. C.f. Olivier LAS-VERGNAS, « L'institutionnalisation de la "culture scientifique et technique"... », art. cité, p.22.

⁶⁶² Ibid.

Même si *Les Théâtres de la Jeunesse* (Claude Santelli, 1960-1969) ne font pas partie du corpus de notre étude, il semble pertinent de faire une analyse comparative entre l'émission sur Marie Curie réalisée en prise de vue réelles et diffusée dans le cadre des *Théâtres de la Jeunesse* (Claude Santelli, 1960-1969) en 1965 et celle réalisée par Albert Barillé grâce à la technique du dessin animé dans la série *IEUF... les Découvreurs* (Albert Barillé, 1994), sachant qu'entre ces deux émissions il y a presque 30 ans d'écart. Nous avons privilégié cette analyse car ce personnage historique est celle qui semble la plus proche de la représentation d'un « mythe scientifique français ». Bien qu'elle soit polonaise, ses recherches font partie du patrimoine scientifique français. De plus, elle incarne certaines valeurs clichés de l'histoire des sciences : le scientifique dans son laboratoire en train de mener ses recherches avec persévérance, passion pour son travail, le manque de reconnaissance du grand public – au moins dans un premier temps –, la quête de découvertes scientifiques qui peuvent résoudre certains problèmes universels, etc.

Santelli produit en 1965 la biographie de Marie Curie, avec la mise en scène de Pierre Badel, adaptée des textes de René Wheeler⁶⁶³ et Maria Benedicto⁶⁶⁴. Trente ans plus tard, en 1994, Albert Barillé choisit lui aussi de mettre en images la vie de cette chercheuse franco-polonaise⁶⁶⁵. Évidemment, il s'agit de deux techniques de mise en scène complètement différentes, l'une étant réalisée avec la technique de prise de vues réelles et l'autre avec la technique du dessin animé. De plus, les deux séries sont diffusées avec trente années d'écart, dans des contextes politiques, techniques et sociaux fort différents.

Quand on touche à la vie de Marie Curie, on aborde forcément les difficultés et la persévérance d'une femme venue d'une famille modeste de Pologne, surtout parce que les recherches scientifiques étaient considérées jusqu'alors comme un domaine masculin. Toutefois, nous voudrions nous concentrer plutôt sur les traces de la valorisation des sciences en insistant sur les différences ou les proximités entre les deux projets. La vie de Marie Curie est mise en images pour la première fois à la télévision en 1956 dans une émission documentaire classique avec des images d'archives rythmées par la voix d'un narrateur omniprésent : *Les Bâtisseurs du monde, Curie*, d'André Labarthe et Pierre Viallet⁶⁶⁶, diffusée le 12 décembre 1956. Toutefois, sa mise en scène « dramatique⁶⁶⁷ », c'est-à-dire avec le jeu des acteurs, demeure inédite jusqu'en 1965.

⁶⁶³ Scénariste et réalisateur français. Par ailleurs, Santelli lui confie également *L'Enfance de Thomas Edison*.

⁶⁶⁴ Maria Benedicto est l'épouse de René Wheeler et elle écrit avec lui.

⁶⁶⁵ S5E22, *Marie Curie*. Albert BARILLÉ, *Il était une fois...les Découvreurs*, Procidis, Sony Music Video, 1994. Épisode diffusé le lundi 30 mai 1994 sur Canal+, puis le 30 janvier 1995 sur France 3. Source: Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 23 février 2018.

⁶⁶⁶ Pierre VIALLET et André LABARTHE, *Les Bâtisseurs du Monde*, Émission télévisée, RTF, 1956. Diffusé le 12 décembre 1956 sur RTF. Source: Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mars 2017.

⁶⁶⁷ Pour reprendre l'expression utilisée par Isabelle VEYRAT-MASSON, *Télévision et histoire, la confusion des genres...*, *op. cit.*

Pour raconter l'histoire de Marie Curie, le metteur en scène Pierre Badel choisit de la diviser en deux parties : la première concerne la vie de « Maria⁶⁶⁸ » dans une Pologne occupée par les Russes⁶⁶⁹ et la deuxième est consacrée à sa vie à Paris. Nous nous concentrons sur la deuxième, *Le Radium* (Pierre Badel, 1965 émission diffusée dans le cadre de l'émission *Les Théâtres de la Jeunesse*, Claude Santelli, 1960-1969)⁶⁷⁰, car le sujet est plus en corrélation avec les sciences et avec la représentation postérieure d'Albert Barillé. Dans le deuxième épisode, contrairement au premier, Badel construit un temps narratif non-linéaire : il s'agit ici de Marie Curie⁶⁷¹ en train de raconter ses souvenirs à une femme journaliste, Marie Rose, en début de carrière. Celle-ci profite de sa ressemblance avec la jeune fille, Julie, pour interviewer Marie Curie. Julie est la fille qui était à la charge de Marie dans l'émission précédente où elle « était préceptrice pour subvenir aux besoins de sa famille⁶⁷² » dans un foyer polonais bourgeois de province⁶⁷³.

Dans la mise en scène de Barillé, il y a également la stratégie de la non-linéarité du récit. Par ailleurs, depuis *IEUF... les Amériques* (Albert Barillé, 1991)⁶⁷⁴ ses histoires ne se déroulent plus au fil du temps, mais appartiennent à la mémoire du savant Maestro. Celui-ci, entouré d'enfants, leur raconte les histoires en les enrichissant avec des anecdotes et des curiosités.

En ce qui concerne la mort de Pierre Curie, Badel la montre comme une rupture, ce qui met en évidence la persévérance de Marie pour surmonter cette horrible perte. Bien qu'elle soit représentée à peu près de la même façon dans les deux représentations, elle prend beaucoup plus de place chez Badel que chez Barillé : Pierre percuté par un carrosse, montré par des plans et cadrages similaires. En deux mots, une morte violente conséquence d'une banale distraction. Toutefois, dans le travail de Badel, ce malheur est représenté non seulement au début de l'épisode, mais aussi à sa fin, en amorçant l'entrée de Marie comme professeure à la Sorbonne. Ce sont des souvenirs qui la poursuivent comme des fantômes pendant 15 ans. La constante présence de Pierre est représentée par le recours à la voix off à la fin de l'épisode. En revanche, dans l'épisode d'Albert Barillé, la mort de Pierre est montrée seulement à la fin de l'épisode.

En outre, les deux représentations montrent la place que les sciences occupent dans la vie quotidienne des chercheurs. La rencontre entre Pierre et Marie chez Badel est marquée par la phrase prononcée par Pierre qui représente l'état de l'art des sciences : « Je pense comme

⁶⁶⁸ Dans la première des deux émissions, Marie Curie porte son nom de jeune fille : Maria Skłodowska. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

⁶⁶⁹ P. BADEL, *Jeune fille de Pologne...*, op. cit.

⁶⁷⁰ P. BADEL, *Le Radium...*, op. cit.

⁶⁷¹ Joué par la comédienne Claude Winter. P. BADEL, *Jeune fille de Pologne...*, op. cit. et P. BADEL, *Le Radium...*, op. cit.

⁶⁷² Expression extraite de Pierre BADEL, *Jeune fille de Pologne*, *Les Théâtres de la Jeunesse*, 1965. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

⁶⁷³ En l'occurrence, c'est la même comédienne, Caroline Cellier, qui joue ces deux rôles.

⁶⁷⁴ Albert BARILLE, *Il était une fois ...Les Amériques*, Procidis, Sony Music Video, 1991.

Pasteur : la Science et la paix triompheront de l'ignorance et de la guerre...⁶⁷⁵ ». Pasteur est évoqué, par ailleurs, tant par Badel que par Barillé.

Les deux représentations comparent l'accueil du public nord-américain et français par rapport aux sciences. Cela est représenté à travers le comportement des journalistes des deux nations. Chez Badel, alors que Marie raconte ses souvenirs à Marie Rose en se plaignant de l'absence de son mari quant elle avait été reçue avec les honneurs aux États-Unis, les autres journalistes se ruent sur le boxeur Georges Carpentier qui arrive dans le même train. Badel choisit, sans doute pour une question budgétaire, de ne pas mettre en scène l'arrivée de Marie aux États-Unis. Il fait pourtant une claire comparaison de la mise en valeur des sciences dans les deux pays. Cette idée est renforcée quand Marie Rose demande à Marie Curie : « Pourquoi la France ? Et non l'Allemagne ou les États-Unis ?⁶⁷⁶ » et l'épisode s'achève avec la réponse en gros plan avec un regard caméra de Marie Curie : « Pourquoi pas ? On ne sait pas très bien pourquoi, mais on préfère la France !⁶⁷⁷ » Autrement dit, dans cet épisode, Badel renforce cette image attractive mythique de la France, malgré le mépris des journalistes et par conséquent, le mépris du grand public envers les scientifiques.

Barillé, qui est né à Varsovie et venu en France tout petit en 1920⁶⁷⁸, représente, à son tour, l'attraction mythique de la France d'une autre manière. Dans l'épisode sur Marie Curie, celle-ci est interpellée par le contrôleur du train : « Trop de bagages ! ». Mais, quand elle lui dit qu'elle va étudier à Paris, il la laisse passer en remarquant les mythes de l'image de la France à l'étranger : « Oh, la France, le pays de la liberté... et de la Science !⁶⁷⁹ ». Barillé associe ainsi les sciences aux devises de la nation française. Cela reflète également ce que l'historien Christian Amalvi souligne comme l'un des finalités des biographies individuelles qui, depuis 1789, célèbrent la mémoire des héros français. D'après lui :

Ce sont différentes collections qui, à partir de 1879, fournissent en livres de prix, à la couverture rouge et or et à la tranche dorée, les municipalités républicaines. À l'intérieur de ces différentes séries se distinguent trois catégories complémentaires d'ouvrages : des « anthologies nationales », des « livres-panthéons », enfin des centaines de biographies individuelles qui célèbrent la mémoire des héros de France. [...] Dans les monographies individuelles on valorise également des bienfaiteurs de l'humanité – inventeurs, comme Denis Papin ; savants, comme Pasteur et Marcellin Berthelot ; philanthropes, comme Frédéric Passy ; écrivains, comme Victor Hugo – dans la mesure où ils ont largement contribué au rayonnement culturel de la France à l'étranger et donc à sa grandeur nationale⁶⁸⁰.

⁶⁷⁵ P. BADEL, *Le Radium...*, op. cit.

⁶⁷⁶ Dialogues dans l'émission de P. BADEL, *Le Radium...*, op. cit.

⁶⁷⁷ Ibid.

⁶⁷⁸ Cf. M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit.

⁶⁷⁹ Albert BARILLE, *Il était une fois... Les Découvreurs*, Procidis, Sony Music Video, 1994.

⁶⁸⁰ C. AMALVI, *Les Héros de l'histoire de France...*, op. cit., p. 31.

En revanche, même si le réalisateur met en valeur l'image de la France à l'étranger, il met également en exergue les difficultés auxquelles la chercheuse est confrontée avant d'être reconnue comme une grande scientifique dans l'Hexagone. Pour cela, il met en images, grâce aux facilités du dessin animé, l'arrivée de Marie Curie aux États-Unis avec tous les honneurs qui lui sont dus, toujours entourée par la foule : « Un véritable triomphe !⁶⁸¹ » dit Maestro. En revanche, en arrivant à Paris, Barillé montre que seuls deux journalistes l'attendent pour lui poser des questions « capitales » : « Que pensez-vous, madame, du match de boxe Carpentier-Dempsey ?⁶⁸² ». En l'occurrence, Albert Barillé profite de cet épisode pour pointer du doigt la différence d'intérêt des Français envers les sciences par rapport aux distractions sportives.

En outre, en ce qui concerne la différence entre les techniques, Badel a choisi de ne pas mettre en images l'engagement de Marie Curie pendant la Grande Guerre⁶⁸³. Apparemment, la mise en images de cet engagement entraînerait une grosse augmentation du budget de tournage : décors de guerre, équipements, voitures, locaux, figurants, maquillages, etc. En revanche, dans la technique du dessin animé, cette mise en images n'est pas aussi coûteuse qu'en prise de vues réelles, ce qui a permis à Albert Barillé de travailler plus profondément ce sujet.

Chez Barillé, le savant Maestro décrit Marie comme « Une femme, une femme remarquable. [...] et elle est polonaise. Varsovie vient d'être occupée par les Russes, et personne ne pouvait imaginer que la petite Sklodowska va devenir la femme la plus célèbre du monde⁶⁸⁴ », la répétition du mot femme montre déjà l'esprit de l'épisode. Pour rattraper son retard, par rapport à ses camarades, elle travaille d'arrache-pied, ce qui montre aux enfants spectateurs la valeur des efforts dans les études pour devenir chercheur. Le savant Maestro commente la question de différences de genres⁶⁸⁵ : « Il faut dire qu'à l'époque on ne voyait guère de femme à l'université, leur droit n'est encore qu'une utopie, une ouvrière gagnait quatre fois moins qu'un ouvrier⁶⁸⁶ ». La maison de Marie et Pierre est montrée dans le dessin animé avec beaucoup de simplicité, il n'y a presque pas d'objets dans le décor. De plus, en ce qui concerne leurs dialogues, ils ne parlent que de sciences et ne font pas attention à leur entourage, ce dont profite Barillé pour glisser quelques gags.

⁶⁸¹ Ibid.

⁶⁸² Ibid.

⁶⁸³ En revanche, cet engagement est souligné dans le documentaire d'André Labarthe et Pierre Vialet. Cf. P. VIALLET et A. LABARTHE, *Les Bâtisseurs du Monde...*, op. cit.

⁶⁸⁴ S5E22, *Marie Curie*. A. BARILLÉ, *Il était une fois...les Découvreurs...*, op. cit.

⁶⁸⁵ Pour plus de détails sur la représentation des genres dans les séries de dessins animés françaises cf. M. LALLET, *Il était une fois... le genre...*, op. cit.

⁶⁸⁶ S5E22, *Marie Curie*. A. BARILLÉ, *Il était une fois...les Découvreurs...*, op. cit.

Barillé présente également la nomination de Marie Curie à l'Académie de sciences de Paris : « C'est une grande scientifique polonaise et catholique, que voulez-vous de plus ?⁶⁸⁷ ». D'une façon cocasse, ses détracteurs essaient de truquer le vote pour l'élection de Marie Curie comme membre de l'Académie des sciences (France); tandis que la même année, l'Académie royale des sciences de Suède lui décerne le prix Nobel de chimie.

Les deux productions télévisées mettent donc en évidence le mépris du grand public par rapport aux scientifiques. Selon ces émissions télévisées, les scientifiques sont reconnus d'abord dans les pays étrangers, bien avant d'être reconnus en France. C'est donc un appel à mettre en valeur les recherches réalisées à l'intérieur, un appel à remettre en cause la maxime : « Nul n'est prophète en son pays ! » De plus, nous voudrions remarquer que dans les adaptations dramatiques qui ciblent la jeunesse à la télévision française, les réalisateurs attribuent constamment un rôle joué par les sciences et les techniques, soit d'une façon évidente comme dans l'épisode *Le Radium* (Pierre Badel, 1965 émission diffusée dans le cadre de l'émission *Les Théâtres de la Jeunesse*, Claude Santelli, 1960-1969), soit d'une façon un peu moins évidente comme dans la série *Le Tour de la France par deux enfants* (Claude Santelli, 1957-1959) déjà mentionnée.

2.4 - La diffusion des sciences et des techniques à la télévision française après l'éclatement de l'ORTF

La politique de diffusion des savoirs scientifiques, techniques et spatiaux à la télévision française perdure après l'éclatement de l'ORTF et la disparition de son Service de la Recherche. Ainsi, de nouvelles émissions à portée scientifique, notamment celles qui abordent les sujets spatiaux, voient le jour à partir de la deuxième moitié des années 1970. Citons au passage une série de quatre émissions du programme *Trois deux un contact* (Bernard Losier, 1982) consacrée à l'espace dans sa dimension scientifique. L'émission mobilise une équipe internationale constituée de jeunes reporters français et américains venus interroger la NASA⁶⁸⁸.

Casimir, le personnage de l'émission enfantine *L'Île aux enfants* (Christophe Izard, 1975-1982) par exemple s'entraîne, le 17 septembre 1974, pour devenir le premier personnage

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ De plus, dans le même sillage il y a également les émissions : *Clés pour demain* (Robert Clarke, Nicolas Skrotzky, 1979), *Objectif demain* (Laurent Broomhead, 1979-1981), *À la poursuite des étoiles* (Marceau Ginesy, Robert Clarke, Nicolas Skrotzky, 1979), *Question de temps* (Claude Gaignaire, 1980), *Trois deux un contact* (Bernard Losier, 1982), *Temps X* (Jacques Mousseau, Igor Bogdanoff et Grichka Bogdanoff, 1979-1987), *2002 l'Odyssée du futur* (Jacques Mousseau, Igor Bogdanoff et Grichka Bogdanoff, 1982), *Futur's* (Igor Bogdanoff et Grichka Bogdanoff, 1989). Il y a également une émission à portée historique enrobée d'un contexte de science-fiction, *Les Voyageurs de l'histoire* (Jacques Martin et Alain Decaux, 1981-1984). Source : Poste de consultation INAtèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

de son royaume à atteindre la Lune. Ensuite, à partir du 8 janvier 1975, la nouvelle émission proposée pour le jeune public sur la Une est désormais présentée par deux êtres venus de l'espace, *Les Visiteurs du Mercredi* (Christophe Izard, 1975-1982)⁶⁸⁹. Les épisodes sont assez courts et visent un public d'enfants plus jeunes. Néanmoins, même si la SF n'est qu'un prétexte pour raconter des histoires enfantines de fiction, les sciences, surtout les sciences spatiales, sont déjà évoquées dans leurs récits. Cela annonce ainsi le début d'une « ère spatiale » dans les émissions destinées aux jeunes publics français.

Quoi qu'il en soit, le jalon incontournable de la représentation de la conquête spatiale dans les séries de dessins animés en France n'est posé qu'en 1978, avec l'arrivée fracassante de *Goldorak*. Cette arrivée en fanfare est soulignée par le chercheur indépendant Jacques Romero :

Bien que l'arrivée de la série d'animation japonaise *Goldorak*, le 3 juillet 1978 sur Antenne 2 dans le cadre de l'émission jeunesse *Récré A2* ne soit pas une révolution, si ce n'est au travers de la particularité de sa nature alors fort imposante, son succès retentissant cet été-là, et la médiatisation qui s'ensuivit aussitôt, en ont fait dans le paysage audiovisuel de l'Hexagone l'année zéro de l'animation japonaise en France⁶⁹⁰.

D'après le chercheur, *Goldorak* marque également le monde des séries de dessins animés destinées au jeune public en France par la longueur de ses épisodes car « il était rare de voir sur le petit écran français une série d'animation faite de dessins animés autre que dans un format dont l'épisode était d'une durée moyenne de 5 à 10 minutes⁶⁹¹ ». Guillaume Soulez souligne ce caractère inédit de la série :

Or, si la science-fiction n'était pas absente, il y avait tout de même peu de robots. Ce fut une première rupture. La deuxième rupture n'était pas tant la « violence » du dessin animé, dénoncée par certaines associations familiales (les *comics* étaient sans doute plus violents du point de vue des actions et de leurs conséquences, sans parler d'une certaine noirceur psychologique, ou des batailles de jouets et figurines suscitées par ces histoires), le *rythme graphique inhabituel* de l'*anime*, du point de vue de la géométrie visuelle (lien entre la dynamique des formes et des actions, composition de l'image, etc.) et du montage entre les séquences ou à l'intérieur des séquences (une temporalité inédite, fait de saccades et de temps arrêtés) qui intriguaient la sensibilité des jeunes téléspectateurs que nous étions⁶⁹².

En réalité, les séries de dessins animés proposées au début des années 1970 dans leur majorité se ressemblent. Il existe une très forte dominance des dessins animés nord-américains,

⁶⁸⁹ *Les Visiteurs du Mercredi*, émission diffusée à partir du 8 janvier 1975 sur TF1. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

⁶⁹⁰ Jacques ROMERO, « L'animation japonaise en France avant le 3 juillet 1978, d'une évocation à l'autre », in M. PRUVOST-DELASPRE (DIR.), *L'animation japonaise en France...*, op. cit., p. 23-42.

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² Guillaume SOULEZ, « Avant-propos. De l'enfant au chercheur », in *Goldorak : l'aventure continue*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sérial », 2018, p. 11.

surtout les *cartoons* humoristiques. Celle-ci renforce une perception des dessins animés comme étant destinés aux « bébés », ce qui crée l'impression chez le public que ce sont des productions sans prétention. En revanche, *Goldorak* introduit de nouveaux éléments jusqu'alors absents des dessins animés : la guerre, la science-fiction, la violence, la mort, mais aussi les préoccupations écologiques, les progrès technologiques, l'avenir de la Terre, les drames familiaux, le souvenir de l'enfance sur une planète lointaine... *Goldorak* inaugure ainsi une nouvelle vague de séries de dessins animés qui abordent des sujets différents de ceux des petits dessins animés « tout gentillets ou humoristiques de type Scooby-Doo venus des États-Unis, avec des histoires épisodiques fermées sur elles-mêmes et des enjeux très basiques »⁶⁹³. D'après Marie Pruvost-Delaspre :

Malgré la fin de l'ORTF en 1974, les jeunes téléspectateurs français ont surtout accès à des séries en marionnettes animées, sur le modèle du *Manège enchanté* (1964-1971), de *Titus le petit lion* (1967- 1968) ou *d'Aglé et Sidonie* (1969). Si *Récré A2*, inauguré en juillet 1978, a gardé de ses prédécesseurs un ton bon enfant et la devise « apprendre en s'amusant », l'émission ne va pas moins rompre avec la tradition en termes de programmation. L'écart de la série avec les programmes habituellement diffusés explique probablement les premières réactions hostiles qui s'expriment alors aussi bien du côté des parents et des associations familiales que de la presse. La genèse de la version française est révélatrice de ces tensions dans un contexte où les critères déterminant ce qui est ou non japonais sont souvent fondés sur des conceptions préalables – *Goldorak* est perçu comme tel, en raison de sa tonalité guerrière, mais pas le bucolique et européen *Heidi* (*Alps no shôjo Heidi*, 1974) réalisé par Isao Takahata d'après le roman de Johanna Spyn⁶⁹⁴.

Ainsi, la fin des années 1970 et le début des années 1980 marquent la hausse massive de dessins animés étrangers présents sur le petit écran français⁶⁹⁵. Cette augmentation répond à la fois au désir des enfants et à la logique économique des chaînes. D'après Marie-Hélène Nique-Dépret, la responsable du département des télévisions régionales du CSA : « Cette hausse est notamment marquée par la diffusion de dessins animés japonais, atteignant 178 h en 1986 sur Antenne 2 et France 3⁶⁹⁶ ». De fait, tout au long des années 1980, il y a une multitude de séries japonaises diffusées en France qui mettent en exergue l'aventure technologique spatiale : *La Bataille des Planètes* (Kagaku Ninjatai Gatchaman, Hisayuki Toriumi, 1976), *Capitaine Flam* (Tomoharu Katsumata, série d'animation réalisée au Japon en 1978 et diffusée en France en

⁶⁹³ Nicolas BADRIGNANS et Sarah HATCHUEL, « Le « choc » Goldorak : décryptage avec l'universitaire montpelliéraine Sarah Hatchuel », *Midi Libre*, Montpellier, 23 septembre 2018, <https://www.midilibre.fr/2018/09/14/le-choc-goldorak-decryptage-avec-luniversitaire-montpellieraine-sarah-hatchuel,4697640.php>, consulté le 3 septembre 2019.

⁶⁹⁴ M. PRUVOST-DELA SPRE, « Goldorak adapté à la télévision française », in *Goldorak : l'aventure continue...*, op. cit., p. 34.

⁶⁹⁵ Cf. Elisabeth BATON HERVE, *Les enfants téléspectateurs – Programmes, discours, représentations*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 160.

⁶⁹⁶ Cf. Marie-Hélène NIQUE-DEPRET, *Les programmes pour la jeunesse, les études du Conseil Supérieur de l'audiovisuel*, CSA, 1993, p.14.

1981 sur TF1), *Bomber X* (Akira Takahashi, Michio Mikami, Noriyasu Ogami, série d'animation de marionnettes réalisée au Japon en 1980), *Albator 84* (*Waga Seishun no Arcadia – Mugen Kidô SSX*, Tomoharu Katsumata, Masamitsu Sasaki, série d'animation japonaise réalisée entre 1982 et 1983 et diffusée en France en 1984 sur Antenne 2), *Astro le petit robot* (Noboru Ishiguro, série d'animation japonaise d'Osamu Tezuka réalisée en 1980 et diffusée en France en 1986 sur TF1), pour n'en citer que quelques-unes. La série *Goldorak*, quant à elle, fait une entrée fracassante sur les petits écrans français. Testée discrètement pendant l'été 1978, à raison de deux épisodes par semaine, elle poursuit à partir de la rentrée ses aventures dans *Récré A2* (Jacqueline Joubert, 1978-1988). Pendant les années 1970, le producteur Bruno-René Huchez, qui habite alors au Japon, découvre un dessin animé qui le fascine : *UFO Robo Grendizer*⁶⁹⁷. C'est l'histoire de Daisuke Umon/Duke Fleed (Actarus), prince héritier d'Euphor, qui combat les troupes de Véga à bord de son robot Grendizer (*Goldorak*). Après l'anéantissement de sa planète par les armes nucléaires de Véga, Daisuke Umon/Duke Fleed trouve refuge sur Terre et dissimule son identité pour ne pas être identifié comme un extraterrestre et ne pas attirer l'attention de ses ennemis. Il est ainsi recueilli sur Terre par un scientifique, Genzō Umon (professeur Procyon).

Celui-ci est le directeur du centre de recherches spatiales *Uchū kagaku* situé au pied des Monts Yatsugatake à quelques heures de Tokyo⁶⁹⁸, où travaillent d'autres scientifiques : M. Antarès qui s'occupe du télescope et des instruments radio, M. Argoli chargé de surveiller le radar et de signaler toute activité anormale et M. Cochyre qui est responsable de tout ce qui relève de la programmation et des ordinateurs. Ces ingénieurs-chercheurs mettent au point toute une panoplie de machines technologiques d'observation et de défense de la Terre : le télescope-radar, le centre de recherches qui devient une forteresse, le chasseur Alcorak, le chasseur sous-marin Venusiak, le chasseur excavateur Phossoirak, le sous-marin Aquarak, la fusée interplanétaire Cosmorak... Hormis les deux premiers, ces engins sont adaptés pour pouvoir s'arrimer à *Goldorak* pour lui transférer de la force et de nouvelles compétences : un signal fort de l'importance du transfert de technologies venues d'ailleurs pour soutenir l'évolution des technosciences et la conquête de l'espace.

Le personnage Koji Kabuto (Alcor), héros de la série précédente de Gō Nagai, *Mazinger Z* (Tomoharu Katsumata, 1972) est présenté dans la version française de *Goldorak* comme étant un ingénieur de la Nasa. Dans la VF, il vient tout juste d'arriver du centre spatial nord-américain pour mener ses recherches aux côtés du professeur Procyon. De surcroît, Alcor arrive au « Ranch

⁶⁹⁷ Inspirée du manga de Gō Nagai *UFO Robo Grendizer* (1975-1976). Cf. S. HATCHUEL et M. PRUVOST-DELASPRE, *Goldorak...*, op. cit.

⁶⁹⁸ La localisation géographique de la série n'est mentionnée nulle part dans la version française : « La version de Gatineau ne cherche pas à ancrer le récit dans un cadre géographique qui serait celui de la France ». Cf. Marie PRUVOST-DELASPRE, « *Goldorak* adapté à la télévision française », in S. HATCHUEL et M. PRUVOST-DELASPRE, *Goldorak : l'aventure continue...*, op. cit., p. 29-52.

du Bouleau Blanc »⁶⁹⁹ à bord de sa machine volante, l'OVTerre fabriqué par ses soins. Le « Ranch du Bouleau Blanc » est une propriété agraire fictive qui se trouve à côté du centre spatial. Le propriétaire de ce ranch, Rigel, est le président autoproclamé du « Comité d'accueil des hommes de l'espace », dont il semble être le seul membre. De surcroît, Alcor travaille dans cette propriété comme palefrenier. Actarus est, par ailleurs, passionné par la nature qui entoure cette propriété.

À chaque épisode, Actarus se transforme en prince d'Euphor – il porte un masque pour dissimuler son identité – et pilote sa machine de guerre pour affronter le danger : le « robot Goldorak ». Celui-ci est une sorte de prothèse qui prolonge et renforce les actions du corps et lui offre également de nouvelles capacités d'attaque : « *fulguropoing, hélicopunch, astérohache, cornofulgure, mégavolts, missiles gama, planitron...* ».

Le jeune spectateur découvre ainsi le genre du *mécha*, un sous-genre de la SF très présent dans la culture japonaise⁷⁰⁰. Gô Nagai, le créateur de *Grendizer* – connu en France sous le nom de *Goldorak* – crée d'abord deux autres robots : *Mazinger Z* et *Great Mazinger* (Tomoharu Katsumata, 1974, série inédite en France). En fait, la série *Goldorak* ne reçoit pas le même accueil au Japon qu'en France⁷⁰¹, car étant venue après les deux autres séries, elle est perçue comme une sorte de trahison. Il faut noter que dans *Mazinger Z*, le héros n'est autre qu'Alcor alors que dans *Goldorak*, ce personnage est relégué au second plan derrière Actarus.

La série *Goldorak* adopte donc un ton beaucoup plus adulte que *Mazinger Z*. Elle se concentre davantage sur la psychologie des personnages que sur les combats des robots. Comme le souligne l'éditeur de la revue *AnimeLand*, Yvan West Laurent : « *Goldorak* se distingue des précédentes productions de Tôei par un soin en qualité d'animation et de dessin qu'on ne trouvait pas du tout dans les précédentes séries⁷⁰² ». Il souligne également la question de « l'animation limitée » très présente dans les séries japonaises. D'après Yvan West Laurent cette « sale

⁶⁹⁹ Une ferme d'élevage de chevaux et de vaches où Actarus travaille en tant que palefrenier. Le ranch se trouve près du centre spatial du professeur Procyon. C'est là qu'Alcor arrive dans le premier épisode de la série avec sa machine volante, l'OVTerre et qu'il est pris pour un extra-terrestre par Rigel, le propriétaire du ranch.

⁷⁰⁰ Qui renvoie à la présence d'armures robotisées ou de robots géants pilotés par des personnages humains. S. HATCHUEL et M. PRUVOST-DELASPRE (DIR.), *Goldorak...*, op. cit.

⁷⁰¹ En l'occurrence, la France n'est pas le seul pays européen à voir ses petits écrans envahis par une multitude de séries de dessins animés japonaises. D'après Marco Pellitteri : « Quant à la France, bien que le nombre de séries japonaises diffusées à la télévision soit plus limité qu'en Italie, la pénétration de la culture populaire japonaise à travers les séries et les films animés japonais a été identique à ce qui s'est passé en Italie. En particulier dans la phase la plus cruciale de cette pénétration, c'est-à-dire entre 1978 et la fin des années 1980, on peut dire sans aucun doute que la France et l'Italie ont vécu des histoires parallèles [...] par exemple la diffusion de *Goldorak* (*Atlas UFO Robot* en Italie) en 1978 dans les deux pays, rencontre un immense succès – ainsi qu'une couverture presse et des polémiques – de même ampleur dans les deux contextes nationaux, ou la popularité de séries telles que *Candy*, *Ken le survivant* (*Ken il guerriero* en Italie), *Olive et Tom* (*Holly e Benji, due fuoriclasse*) et beaucoup d'autres encore, avec une production massive de produits commerciaux dérivés ». Cf. Marco PELLITTERI, « Le boom des anime en Italie, 1978-1984 : l'exceptionnel succès de l'animation japonaise en Italie et les parallèles avec la France », in M. PRUVOST-DELASPRE (DIR.), *L'animation japonaise en France...*, op. cit. p. 55-72.

⁷⁰² Yvan West Laurent, entretien dans l'émission *Tous les Mickey du monde* sur France Inter le 28 juin 2018. Laurent VALIERE et James BARON, « Goldorak ». Podcast, France Inter, 2019.

manie⁷⁰³ » est alors énormément exploitée par Tôei, par manque de moyens et de budget, notamment dans *Mazinger Z* et *Great Mazinger* : « quand on regarde objectivement ces séries de 1972 et 1973, [elles ne] sont quand même franchement pas terribles, alors que visiblement pour *Goldorak*, ils avaient mis les petits plats dans les grands et le dessin autant que l'animation sont absolument magnifiques⁷⁰⁴ ».

Quoi qu'il en soit, c'est à partir de *Mazinger Z* que Gô Nagai a l'idée de représenter les robots géants pilotés⁷⁰⁵. D'après lui : « Avec *Mazinger Z*, j'ai très vite eu le désir de voir l'homme et la machine s'unifier. J'ai eu cette idée dans un embouteillage à Tokyo. Je me suis dit que ce serait intéressant si on pouvait être dans la machine, plutôt que dans un robot télécommandé⁷⁰⁶ ». Ainsi, comme souhaité par son créateur, *Goldorak* se pilote de l'intérieur et l'emplacement du poste de pilotage ne doit rien au hasard. D'après Gô Nagai : « La tête était un endroit logique. C'est le lieu de la pensée et de l'information. Faire bouger le robot avec des manettes me semblait trop compliqué. Pour le rendre plus rapide, je l'ai fait réagir au son de la voix. Cela le rend plus proche du personnage principal, Actarus »⁷⁰⁷. *Goldorak* anticipe ainsi la commande vocalique des applications technologiques du XXI^e siècle.

Le récit de la série est donc lié à la croissance formidable du Japon de l'époque et à l'apparition de géants de l'électronique (Sony, Toshiba ou Panasonic) qui vont peu à peu devenir les leaders du marché mondial. Comme le souligne Julien Bouvard : « ce robot géant qui sauve l'humanité peut être observé comme une image du Japon conquérant non seulement en matière économique mais aussi technologique et scientifique⁷⁰⁸ », image relayée aussi bien par les pays concernés que par les critiques occidentaux qui consacrent, à partir de la fin des années 1970, de nombreux ouvrages au « miracle économique » japonais.

De plus, les clins d'œil aux sciences et techniques ne sont pas seulement présents dans l'intrigue originale de la série. La VF propose de nouveaux rapports scientifiques opposant l'astronomie et la mythologie dans les noms des personnages. Si d'un côté, ces adaptations occultent le sens originel de la série (dans la VO les noms anglophones sont placés du côté des

⁷⁰³ Pour reprendre son expression lors de l'entretien : « [...] malheureusement, je dis malheureusement parce que c'est lui-même qui le disait... Osamu Tezuka a lancé, avec *Astro Boy* en 1963 une "sale manie" des Japonais qui est ce qu'on appelle l'animation limitée : c'est-à-dire dire qu'au lieu de faire toutes les phases des dessins qu'il faut pour animer un personnage, ils vont faire, peut-être, que deux dessins sur douze. Au final, on se retrouve plus avec un diaporama qu'autre chose. Ça donne les fameuses scènes qu'on a l'impression de voir un dessin qui est en train de passer d'un côté à l'autre de l'écran et ce n'est pas qu'une image, c'est la réalité. C'est ce qu'il se passe réellement d'un côté à l'autre de l'écran avec la caméra qui bouge ». Yvan West Laurent, entretien dans l'émission *Tous les Mickey du monde* sur France Inter le 28 juin 2018. *Ibid.*

⁷⁰⁴ Yvan West Laurent, entretien dans émission Yvan West Laurent, entretien dans l'émission *Tous les Mickey du monde*, *Ibid.*

⁷⁰⁵ Contrairement à *Astroboy* ou à *Tetsujin-28* (*Tetsujin 28-gô*), qui mettent en scène des robots indépendants dans le cas du premier ou téléguidés dans le second, l'idée révolutionnaire de *Mazinger* est d'associer robot géant et héros humain, de sorte que l'un ne puisse rien faire sans l'autre. Cf. Julien BOUVARD, « Gô Nagai, père de *Goldorak* ? », in *Goldorak : l'aventure continue...*, op. cit., p. 87-104.

⁷⁰⁶ Gô Nagai, entretien dans émission Yvan West Laurent, entretien dans l'émission *Tous les Mickey du monde*, *Ibid.* L. VALIERE, « *Goldorak* »..., op. cit.

⁷⁰⁷ *Ibid.*

⁷⁰⁸ J. BOUVARD, « Gô Nagai, père de *Goldorak* ? »..., art. cité, p. 94.

envahisseurs)⁷⁰⁹, de l'autre, elles apportent une nouvelle dimension scientifique et mythologique à la série. D'après Marie Pruvost-Delaspre :

Jean-Pierre Steimer, propriétaire de la société de doublage Interfilms, à laquelle a été confié en 1977 le doublage de *Goldorak*, propose à Michel Gatinéau, alors acteur de cinéma et comédien, de rédiger l'adaptation des vingt premiers épisodes de la série et de choisir les comédiens de doublage. Pour son adaptation, Gatinéau compose, à partir du matériau original, un nouveau réseau de références et de signifiants, illustré en particulier par une toponymie et une homonymie entièrement renouvelées⁷¹⁰.

Gatinéau établit ainsi un nouveau vocabulaire, à consonance scientifique, emprunté à l'astronomie autant qu'à la mythologie. Les nouveaux noms des personnages mélangent des références astronomiques, plutôt attribuées aux humains (Procyon, Orion, Rigel, Mizar, Alcor), tandis que les références mythologiques (Phénicia, Eurydie, Stykadès, Minos) renvoient aux extraterrestres. Cette stratégie oppose donc les sciences, dont l'astronomie, aux mythes, aux mythologies et aux croyances. Cela montre que seuls ceux qui se trouvent du côté des sciences sont dignes de remporter la bataille⁷¹¹. Cette idée est renforcée par la présence du personnage comique de la série : Rigel (mythomane, personne ne le prend au sérieux, probablement parce qu'il n'est ni ingénieur, ni scientifique). Il est d'ailleurs représenté comme un membre naïf d'un groupe qui croit à l'accueil pacifique des extra-terrestres.

D'après le chercheur Jean-Étienne Pieri, *Goldorak* influence également certains *animes* diffusés par la suite, comme *Capitaine Flam* (*Captain Future*, Tomoharu Katsumata, 1978-1979) ou *Cobra Space Aventure* (Osamu Dezaki, Yoshio Takeuchi, 1982), qui empruntent à leur tour des éléments provenant de la culture occidentale pour séduire les spectateurs européens et américains⁷¹². Le grand succès rencontré par *Goldorak* en Europe contribue également à l'émergence, au cours des années 1980, de coproductions franco-japonaises telles que les séries *Ulysse 31* et *Les Mystérieuses cités d'or*⁷¹³. D'après Jean-Étienne Pieri : « Loin de n'être qu'un simple *spin-off* de *Mazinger Z*, *Goldorak* peut donc être perçu bien au contraire comme une

⁷⁰⁹ Cf. M. PRUVOST-DELASPRE, « *Goldorak* adapté à la télévision française », art. cit.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 34-35.

⁷¹¹ La VF de la série associe le nom du héros à l'étoile Arcturus, « suivant la logique du réseau de référents astronomiques –, une double identité qui le désigne comme le lien unissant ces deux univers ».

⁷¹² *Capitaine Flam* est en effet l'adaptation d'une série de romans de science-fiction écrits dans les années 1940 par l'Américain Edmond Hamilton, considéré comme l'un des auteurs majeurs du sous-genre du *space opera*. Quant à *Cobra*, le point de départ de l'intrigue de la série (et auparavant du manga créé en 1978 par Buichi Terasawa) reprend celui d'une nouvelle de Philip K. Dick, « Souvenirs à vendre » (« *We Can Remember It for You Wholesale* », 1966), qui est ensuite adaptée par Paul Verhoeven sous le titre *Total Recall* en 1990. Cf. Jean-Étienne PIERI, « *Goldorak* occidentalisé ? », in *Goldorak : l'aventure continue...*, art. cité, p. 139-156.

⁷¹³ Ces séries sont abordées dans la troisième partie de cette étude.

œuvre-charnière dans l'histoire des échanges entre l'univers de l'animation japonaise et celui des productions occidentales⁷¹⁴ ».

La Bataille des Planètes est une autre série japonaise qui surfe sur le succès de *Goldorak*. Elle est réalisée en 1976 par la maison de production Tatsunoko et diffusée en France en 1979. D'après le chercheur indépendant Sébastien Carletti : « En fait, Sandy Frank Film a acheté les droits d'exploitation de *Kagaku Ninjatai Gatchaman* et a demandé au studio Galerie international d'en faire un dessin animé pour enfants, en y intégrant des éléments de *space opéra*. La trame est changée, de l'humour injecté, mais surtout, les scènes trop violentes sont coupées⁷¹⁵ ». Ainsi, elle présente cinq « ninjas scientifiques » qui travaillent à l'ISO (*International Science Organization*) combattant une organisation internationale de terroristes qui utilise la technologie comme force de frappe.

Dans le générique, la série emprunte à « l'imaginaire techno-scientifico-spatial » l'image d'une capsule en train de pénétrer dans l'atmosphère de la Terre. Dans la représentation des personnages, leurs yeux n'étant pas énormes – comme dans le cas de la plupart des séries japonaises de l'époque – on perçoit une intention de se rapprocher des dessins nord-américains. En l'occurrence, les héros empruntent à la jeunesse hippie nord-américaine des années 1970 la façon de s'habiller : ils portent des t-shirts⁷¹⁶ et des pantalons à pattes d'éléphant. Le côté fictif est toutefois évident grâce à la représentation de l'intelligence artificielle très avancée des robots et à la puissance des machines volantes capables de parcourir des milliers de kilomètres en quelques secondes et d'échapper aisément à la force gravitationnelle de la Terre. D'après l'encyclopédie en ligne planète-jeunesse : « la série [*La Bataille des Planètes*] était voulue en France comme le concurrent direct de *Goldorak* pour TF1. Une quête spatiale ambitieuse mêlant robots et extraterrestres et surfant sur la vague *Star Wars*. Pourtant, [...] elle n'a jamais réellement joué dans la même cour que le grand robot comu, malgré son succès⁷¹⁷ ».

L'autre série japonaise de cette tendance spatiale est *Capitaine Flam*. C'est une réalisation de Tōei Animation de 1978 qui est inspirée de l'œuvre originale de SF de l'auteur nord-américain Edmond Hamilton. Elle est diffusée en France à partir de 1981 sur TF1. Son intrigue se passe, bien entendu, dans le futur – le personnage d'Edmond Hamilton s'appelle, en l'occurrence, *Captain Future* : « c'est l'histoire d'un jeune garçon dont les parents ont disparu lors d'un accident intersidéral, et qui veut lutter contre les forces maléfiques d'une autre planète. [...] Il s'ensuit, bien évidemment, une foule d'aventures plus palpitantes les unes que les autres,

⁷¹⁴ J.-É. PIERI, « Goldorak occidentalisé ? », art. cité, p. 154.

⁷¹⁵ S. CARLETTI, *Nos années Récré A2...*, op. cit., p. 51.

⁷¹⁶ Les héros de la série portent d'une part, quand ils se reposent, des t-shirts numérotés pour montrer leur rang dans l'équipe et d'autre part, durant les combats, des uniformes en forme d'oiseau.

⁷¹⁷ KAHLONE, « La Bataille des Planètes - Kagaku Ninjatai Gatchaman / Battle of Planets © Tatsuo Yoshida / Tatsunoko, Sandy Frank Entertainment. Fiche publiée le 8 septembre 2003 - Dernière modification le 19 mai 2020 », <http://www.planete-jeunesse.com/fiche-32-la-bataille-des-planetes.html>. Consulté le 21 février 2021.

à bord de son somptueux vaisseau spatial, le Cyberlab, auquel s'adjoint un autre petit engin, le Cosmolem⁷¹⁸ ».

Les dialogues de la série présentent un mélange de théories scientifiques plus ou moins fantaisistes narrées de façon « scientifique » pour être crédibles. Quoi qu'il en soit, la représentation des voyages interplanétaires, des machines technologiques, des robots androïdes, des laboratoires avec des technologies très avancées ne cache pas l'intention du réalisateur de mettre en valeur les technosciences. Le Capitaine Flam, étant lui-même fils de scientifiques – ses parents William Curtis et Hélène Newton sont morts lors de l'explosion de la station spatiale qui gravite autour de la Lune – est élevé par deux androïdes – Grag et Mala – et par un scientifique, le professeur Simon Wright. Le Capitaine Flam propose donc toujours des solutions technoscientifiques aux problèmes posés tout au long de la série. Son « mentor » est par ailleurs un célèbre scientifique dont le cerveau est prélevé juste avant sa mort et placé dans un réservoir spécifique situé sur une plateforme antigravitationnelle. En l'occurrence, ce réservoir est conçu par le père du Capitaine Flam. Le professeur Simon Wright devient donc une « pure intelligence » dont le corps est désormais dématérialisé.

En outre, la série critique l'utilisation démesurée des médias de masse : le méchant professeur Zaro est un prophète apolitique qui profite du pouvoir des médias pour faire croire aux humains que la Terre est menacée de disparition à cause de l'impact d'une autre planète qui se rapproche progressivement. Il leur fait donc croire qu'il est le seul capable de sauver la Terre grâce aux technologies scientifiques. Il pousse ainsi le peuple à la révolte contre les pouvoirs politiques au fur et à mesure que la panique grandit à l'approche de l'astre.

Bomber X (Akira Takahashi, Michio Mikami, Noriyasu Ogami, 1980) est une autre série japonaise qui représente les sciences spatiales. Celle-ci est toutefois l'une des rares séries d'animation japonaises de SF réalisées grâce à la technique du stop motion et diffusées en France. Son intrigue se passe en l'an 2999, quand la troisième guerre de l'espace s'achève finalement. Cependant, un nouveau vaisseau ennemi apparaît, qui semble indestructible : celui de l'empire Uranor. Pour s'opposer à lui, les Terriens disposent d'un prototype de vaisseau de combat secret : le Bomber X. Les cadets les plus doués de l'école de combattants de l'espace se voient confier les commandes de cette fantastique machine de guerre.

C'est en fait une série également inspirée d'un manga créé par Gô Nagai. Ce n'est donc pas un hasard si l'on découvre, à partir du quatrième épisode, un robot géant, le Grand Dan, qui s'est assemblé à partir des trois véhicules d'attaque cachés dans Bomber X. Cette série souligne également la militarisation de l'espace avec les guerres, les batailles et les noms des vaisseaux empruntés à des avions de combat comme les « astrochasseurs » et les bombardiers (*bomber*). Il

⁷¹⁸ « Cette semaine sur TF1 : Capitaine Flam, le dernier des super-héros », *Télé Junior*, 15 janvier 1981.

ne faut pas oublier qu'à cette époque les tensions globales augmentent durant la guerre froide, surtout avec l'IDS (Initiative de défense stratégique) rendue publique en 1983⁷¹⁹.

Albator est une autre série japonaise qui met en scène les sciences et les technologies du futur. Il s'agit en réalité de deux séries distinctes diffusées en l'espace de quatre ans : *Albator, le Corsaire de l'Espace* (*Uchû Kaizoku Captain Harlock*, Rintarô, 1978-1979) diffusée en 1980 dans *Récré A2* et *Albator 84*, diffusée en 1984 également dans *Récré A2*. Quoi qu'il en soit, les deux séries s'inscrivent dans une continuité de la « vague des héros de l'espace ».

Albator, le Corsaire de l'Espace (*Uchû Kaizoku Captain Harlock*, Rintarô, 1978-1979) arrive dans *Récré A2* le 7 janvier 1980. L'intrigue se passe en 2980 ; les êtres humains du futur conquièrent l'espace et créent des colonies contrôlées par des robots pour extraire les richesses des planètes. Les humains sont eux-mêmes contrôlés grâce à des divertissements comme la télévision et les jeux vidéo qui les plongent dans une torpeur sans fin : leur liberté est donc contrôlée et leur capacité de réflexion inhibée. Les « Sylvidres », une race « d'humanoïdes végétales aux traits féminins », décident de conquérir la Terre. Elles combattent *Albator* et son équipage à bord du vaisseau *Atlantis*. Ce vaisseau est inspiré des galions d'antan, avec sa cabine à l'arrière et des destroyers de la Seconde Guerre mondiale avec des tourelles et des canons. D'après Sébastien Carletti, le père de Leiji Matsumoto, le créateur du manga, était membre de la marine japonaise.

La série suivante, *Albator 84* est diffusée dans *Récré A2* à partir du 12 janvier 1984. Cette série, qui doit le nom de la VF à l'année de sa diffusion en France, n'est pourtant pas tirée des mangas de Leiji Matsumoto, contrairement à *Albator, le Corsaire de l'Espace*. Cette nouvelle série se situe juste après l'histoire du long-métrage *Albator : l'Atlantis de ma jeunesse* (*Waga seishun no Arcadia*, Tomoharu Katsumata, 1982) qui raconte la rencontre d'*Albator* et de l'ingénieur Alfred (Toshiro Oyama). *Albator 84* est donc une série qui représente leur combat face aux humanoïdes et la recherche d'une planète idéale. En France, cette deuxième série est plus célèbre que la première, du fait de son grand nombre de rediffusions. Chaque série a sa propre histoire, sans aucun lien chronologique avec la précédente, et les personnages sont sensiblement différents.

Astro le petit robot (Noboru Ishiguro, 1980) est une autre série japonaise qui s'inscrit dans cette vague qui fait l'éloge des technosciences. Elle est diffusée en France à partir de 1986. Celle-ci est en réalité la deuxième adaptation animée du célèbre manga d'Osamu Tezuka – *Tetsuwan Atomu* – publié au Japon à partir de 1951 et adapté en *anime* pour la télévision

⁷¹⁹ Cf. Donald R. BAUCOM, « Ballistic Missile Defense Organization, Missile Defense Milestones, 1944 - 1997 », FAS, <https://web.archive.org/web/20160305141524if/http://fas.org/websiteimprovementform.html>. Consulté le 21 juin 2019.

japonaise en 1963⁷²⁰. D'après Jacques Romero, il s'agit de la toute première série d'animation japonaise qui donne l'impulsion nécessaire pour lancer la nouvelle industrie animée du petit écran japonais⁷²¹.

En France, on découvre ce personnage deux décennies plus tard sous le nom d'Astro, le petit robot (Astro Boy), grâce à la deuxième série (réalisée au Japon en 1980 et diffusée en 1986 sur TF1)⁷²². La chanson du générique souligne la puissance du petit robot qui tire sa force des technosciences et plus particulièrement de l'énergie nucléaire. Dans ce générique, il s'envole pour saluer les passagers d'un avion puis traverse ensuite la terre et émerge dans ce qui ressemble à une Suisse futuriste, avec des trains à grande vitesse dans des paysages bucoliques. Tout cela souligne le mariage dynamique entre les sciences et le développement économique d'une nation. D'après David Javet, chercheur en représentations des imaginaires technologiques dans le cinéma et les jeux vidéo au Japon, la chanson du générique souligne le pouvoir du robot qui provient du développement scientifique : « L'enfant de la science ! Il a la puissance de 10 000 chevaux, Astro le petit robot !⁷²³ ».

Notons au passage qu'Astro Boy entretient un lien très fort avec l'énergie nucléaire dont il tire son énergie et qui constitue son cœur – comme le rappelle sans équivoque son nom japonais « Atome ». D'après, David Javet, « Ce même Astro sera celui qui, en décembre 1966, dans l'ultime épisode de sa première série télévisée diffusée sur les écrans japonais, se sacrifiera en se jetant dans le Soleil pour l'apaiser et protéger l'humanité et la Terre. La science, et donc le nucléaire, se fait par son action pacifiste, la servante de l'homme et de la nature⁷²⁴ ». Cela fait écho à la politique japonaise de forte opposition à tout programme national d'armement nucléaire⁷²⁵.

En résumé, ces six séries mettent en scène tout un imaginaire technologique non seulement japonais – pays de leurs origines – mais ils créent aussi une nouvelle dimension pour l'imaginaire scientifique des jeunes publics français lors de leurs adaptations et de leurs diffusions en France. Leurs thématiques et leurs intrigues relèvent ainsi d'un discours qui relie le bien-être d'un peuple au développement de ses innovations technologiques. La réussite à la fois politique, économique et parfois guerrière d'une nation – ou d'une planète – est finalement ancrée dans le développement des sciences et des technologies.

⁷²⁰ J. ROMERO, « L'animation japonaise en France avant le 3 juillet 1978, d'une évocation à l'autre »..., art. cité.

⁷²¹ Cf. J. ROMERO, « Tōei vs. Mushi, la guerre du feu », *AnimeLand*, n°147, décembre 2008.

⁷²² L'univers de Tezuka est donc le premier à apparaître sur le petit écran japonais en 1963. En France, cet univers n'est découvert, grâce à la deuxième série d'Astro le petit robot (*Shin Tetsuwan Atom*, 1980) que très tardivement à partir de 1986. J. ROMERO, « L'animation japonaise en France avant le 3 juillet 1978, d'une évocation à l'autre »..., *op. cit.*

⁷²³ David JAVET, « La science-fiction japonaise à l'ère de la techno-utopie : Étude de la représentation des technologies dans les productions médiatiques », Thèse de doctorat, Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, Lausanne, 2020, p. 17.

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ Masataka KOSAKA, « La politique nucléaire du Japon », *Politique étrangère*, n°38-4, 1973, p. 485-502.

2.5 - La diffusion « sponsorisée » des technosciences par le biais des séries de dessins animés françaises

Au-delà de la représentation de la conquête spatiale dans les séries d'animation japonaises, on voit également apparaître sur les petits écrans français des séries d'origine française – la plupart sponsorisées par EDF, GDF, le ministère de l'Énergie... – qui représentent elles aussi les technosciences.

Ainsi, le 7 novembre 1977, TF1 diffuse *Les Aventures de l'énergie* (Jean-Louis Besson, 1977). C'est une série réalisée par la maison de production Diffusion Information et Communication (DIC) en coproduction avec la société Vidéogrammes de France⁷²⁶ et la Société pour le développement des applications de l'électricité (Sodel). La série est composée de 13 épisodes de 4 minutes chacun. C'est la première série d'animation de notre corpus secondaire – chronologiquement parlant – à aborder ouvertement l'histoire des sciences et des techniques en utilisant un langage à la fois humoristique et didactique. Certes, le format très court des épisodes et le traitement de la narration ne permettent de décrire que succinctement les sujets évoqués, mais la série éveille pourtant la curiosité des jeunes spectateurs sur ces sujets : elle leur donne ainsi un premier aperçu sur l'histoire des sciences et des techniques.

De plus, la série permet à la maison de production DIC, alors encore spécialisée dans les spots publicitaires, de se lancer sur le marché complexe des séries de dessins animés pour la télévision. À cette époque, le siège de la DIC est établi à Tours et cette maison de production se consacre entièrement à la publicité⁷²⁷. Il est à noter que cette série constitue l'un des premiers grands travaux d'animation de Bernard Deyriès. Par la suite, il mélange la fiction et les sciences et techniques pour réaliser des séries comme *Ulysse 31*, *Les Mystérieuses cités d'or*, *Jayce et les conquérants de la lumière* et *MASK : Mobile, Armored, Strike, Kommand*. Il est à noter que les séries réalisées par la DIC, notamment par Bernard Deyriès, présentent assez souvent des machines aux technologies avancées, pilotées.

En outre, *Les Aventures de l'énergie* (Jean-Louis Besson, 1977) sert également d'expérience à de nouveaux artistes dont l'illustration de séries de dessins animés pour la télévision devient ensuite le métier. Notons par exemple la présence d'Afrula Hadjiyanakis dans le générique : elle crée par la suite les décors des séries « *Il était une fois...* ». De plus, *Les Aventures de l'énergie* est la première série d'origine française diffusée par les toutes nouvelles Sociétés Nationales de Programme⁷²⁸ qui met l'accent sur les technosciences d'une façon à la

⁷²⁶ Société constituée en octobre 1971, entre ORTF et Hachette : chacun des partenaires de cette société filiale détient 34% des actions représentant le capital (1 million 600 mille francs). Les autres partenaires éventuels ne sauraient se partager, en conséquence, que les 32% restants. Cf. « Vidéogrammes de France va s'ouvrir à d'autres partenaires », *Le Monde.fr*.

⁷²⁷ Par ailleurs, le réalisateur Jean-Louis Besson (1932-2003) est également publicitaire.

⁷²⁸ JORF, Loi n° 74-696 du 7 août 1974 relative à la radiodiffusion et télévision, 1974.

fois pédagogique⁷²⁹ et divertissante. Les sujets présentés exploitent la dimension temporelle de l'histoire de l'humanité à travers l'évolution de la science, tout comme Albert Barillé l'année suivante avec *IEUF... l'Homme*.

Pour apporter plus de crédibilité aux histoires, la série est représentée comme une sorte de documentaire. Ainsi, les dessins sont accompagnés de la narration en « voix off » du comédien Michel Galabru qui accentue l'humour du texte grâce à sa voix malicieuse qui crée une atmosphère agréable pour le public. Cela évoque la narration de Claude Piéplu pour les *Shadoks* (Jacques Rouxel, 1968, 1969, 1974)⁷³⁰, construite également sur le ton « scientifique » d'un documentaire, mais avec la malice en plus. En outre, Michel Galabru reprend la formule de Claude Piéplu en ajoutant quelques anecdotes à la narration pour attirer l'attention du jeune public sur l'histoire des sciences et des techniques. Cette stratégie est également utilisée dans d'autres séries qui composent notre corpus.

Au niveau du contenu, *Les Aventures de l'énergie* explore d'une façon pédagogique l'histoire de l'humanité en mettant l'accent sur l'importance des sources d'énergie pour sa survie. Elle présente ainsi l'histoire des sciences grâce à la représentation des diverses sources d'énergie découvertes et maîtrisées par l'humanité : des premières étincelles de feu produites par le frottement d'une pyrite et d'un silex à la fission nucléaire. La série présente ainsi l'ensemble des ressources énergétiques et des inventions qui en découlent. À l'origine, c'est l'énergie du Soleil qui fait naître la vie sur notre planète. Le premier épisode représente donc les premières années de vie sur Terre.

Faisant clairement l'éloge des technosciences, la série est coproduite par la Société pour le développement des applications de l'électricité (Sodel). Par la suite, à partir du septième épisode, un nouveau générique de début apparaît avec le logo d'EDF. On réalise donc que la série a également pour but de valoriser la politique d'EDF pour encourager les jeunes publics à s'intéresser aux sciences et aux techniques.

Même si le but principal de cette série est la représentation de la maîtrise de l'énergie par l'Homme, elle représente également l'évolution technologique de l'humanité : des premiers outils à la fission nucléaire. En l'occurrence, le philosophe belge Jean Baudet, fondateur de la revue *Tecnologia*, consacrée à l'histoire des Science et des technologies, fait remarquer qu'à cette époque les scientifiques et les ingénieurs commencent à s'intéresser au passé de leur profession et à l'histoire des sciences et des technologies. D'après lui:

⁷²⁹ Il y a également la série déjà citée *Arago X-001* (ou *Pluk, Naufragé de l'Espace*, Jean Image, 1973), mais son côté pédagogique est léger voire inexistante.

⁷³⁰ Cf. S. DENIS, *Les Shadoks...*, op. cit.

Il faut se souvenir qu'en Europe, en 1978, l'attention de l'intelligentsia – philosophes, historiens, écrivains –, si elle s'intéressait (assez peu) à la science, ne se préoccupait guère de technique [...] Bien sûr, les ingénieurs étaient nombreux en Europe, région où est née l'industrialisation, mais ils « faisaient » de la technique, ils ne la critiquaient pas (au sens philosophique du terme), et bien peu dans la corporation étaient ceux qui s'intéressaient au passé de leur profession⁷³¹.

La série *Les Aventures de l'énergie* arrive donc dans une période charnière pour la prise de conscience de l'importance de l'évolution technoscientifique pour une nation qui se veut être à la tête de l'évolution économique mondiale. Le message final de la série souligne que l'énergie provenant de la fusion nucléaire est l'énergie du futur.

Dans le contexte mondial, le premier choc pétrolier d'octobre 1973 bouleverse la condition énergétique internationale et provoque des répercussions immédiates sur EDF. Non seulement le programme électronucléaire est considérablement accéléré, contribuant ainsi à la restructuration du parc de production, mais la stratégie commerciale de l'entreprise est réduite à néant lorsqu'en 1974, le gouvernement interdit la publicité qui incite à la consommation d'énergie. Dès lors, EDF réoriente son discours de communication et lance une campagne intitulée « ne jetons pas les kWh par les fenêtres » qui lui permet de poursuivre la diffusion de publicités tout en respectant la loi⁷³².

Or, les messages publicitaires d'EDF ciblant le jeune public suivent, à cette époque, deux logiques distinctes : l'éducation en matière de sécurité électrique et la familiarisation avec la marque. C'est ainsi que naît le personnage Zeltron⁷³³. Celui-ci va poursuivre avec la série *Les Aventures électriques de Zeltron* (Serge Canaud, Philippe Ronce, Pierre Rossolin, 1979) – sponsorisée également par EDF – la stratégie de présenter aux jeunes publics toute l'histoire de l'électricité d'une façon pédagogique et divertissante. Dans le même sillage, la série *Méthanie* (Albert Champeaux, 1982) utilise la didactique et l'humour pour diffuser des connaissances scientifiques d'une façon également intéressée – sponsorisée cette fois par GDF – : la série apprend aux enfants les techniques de collecte et de distribution du gaz naturel et son importance pour l'évolution de l'humanité.

Dans cette optique, les thématiques abordées par les émissions jeunesse réalisées en France basculent progressivement vers la mise en scène des sciences et des découvertes technoscientifiques. De surcroît, si d'un côté, les thématiques liées à l'histoire et l'identité nationale diffusées à la télévision sont très surveillées par les organismes de l'Éducation nationale, de l'autre, des organismes liés aux technosciences – Électricité de France (EDF), Gaz

⁷³¹ J.-C. BAUDET, *Histoire des techniques...*, op. cit., p. 5.

⁷³² Cf. Y. BOUVIER, « Patrimoine en poche : Électricité de France et l'objet publicitaire »..., art. cité, p. 24-33.

⁷³³ Créé par François Castan et présenté pour la première fois au salon de l'Enfance en 1979.

de France (GDF), l'Agence de l'Informatique (AGI), le Commissariat à l'énergie atomique (CEA)⁷³⁴ et le Centre national de recherche spatial (CNES) – cherchent alors des moyens de diffuser les sujets qui les concernent.

En outre, à cette époque, les débats politiques sur la valorisation et la dissémination des sciences vers le grand public s'intensifient. En 1979, la mission de l'Agence nationale de valorisation de la recherche (Anvar)⁷³⁵ est réorientée par le décret n° 79-616 vers « le soutien à l'innovation et au progrès technologique⁷³⁶ » ; elle se voit ainsi confier « la gestion de l'aide à l'innovation, cette fois directement auprès d'entrepreneurs, porteurs des projets et proches des besoins du marché, avec la mise en place de directions régionales Anvar, pour favoriser les activités de recherche et développement privées et les partenariats public-privé⁷³⁷ ».

Or, à l'époque où la télévision française propose une nouvelle orientation dans les thématiques des séries d'animation⁷³⁸ vers la diffusion des sciences et des techniques, le CNRS met en œuvre, lui aussi, de nouveaux moyens pour promouvoir ses publications scientifiques et techniques⁷³⁹. En 1973, cet organisme dévoile, à travers le rapport « Diffusion des publications du CNRS⁷⁴⁰ », ses objectifs d'amplifier l'éventail de publicité scientifique, en écho avec la pensée de l'époque qui veut valoriser les actions de la communauté scientifique et ses productions techniques. Presque dix ans plus tard, les débats sur la diffusion des sciences se poursuivent : du 13 au 16 janvier 1982 ont lieu au Palais des Congrès de Paris les Journées nationales « Recherche et Technologie ». Le rapport « Un autre regard sur recherche et communication » souligne l'importance de la valorisation de la recherche et de sa diffusion⁷⁴¹. De plus, l'information du public conditionne la possibilité d'une démocratisation des choix techniques et scientifiques. De ce fait, il faut encourager le débat entre le savant et les publics « non-savants » :

⁷³⁴ Rebaptisé en 2010 Commissariat à l'énergie atomique et aux énergies alternatives.

⁷³⁵ L'Agence nationale de valorisation de la recherche (ANVAR) – un établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC) autonome financièrement – est créée par la loi n° 67-7 du 3 janvier 1967 pour « accélérer le progrès technique et réduire le temps séparant l'exploitation des technologies de l'expansion économique ». Zeting LIU, « Le début de la valorisation de la recherche en France », in *Politiques d'innovation et PME en France. Une histoire de liens faibles*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'esprit économique », 2013, p. 39-43.

⁷³⁶ Décret n° 79-616 du 13 juillet 1979.

⁷³⁷ Ibid.

⁷³⁸ À la fois d'origine française ou japonaise, ayant jusque là abordé des sujets enfantins mais qui commencent alors à aborder des sujets liés aux sciences, aux technologies et à la conquête spatiale.

⁷³⁹ Pour plus de détails sur la formation du CNRS voir notamment Denis GUTHLEBEN, *Histoire du CNRS de 1939 à nos jours : une ambition nationale pour la science*, Paris, Armand Colin, 2009.

⁷⁴⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Recherche, Recherche et technologie (1959-1973). Cote : 19920193/22, Centre national de la recherche scientifique (CNRS) - Directoire, « Annexe 7 - Diffusion des publications du CNRS », CNRS, 1973, p. 7.

⁷⁴¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, cabinet et services rattachés au Ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, nouvelles images, Assises régionales de la recherche et de la technologie, Île-de-France, commission 10 : Information scientifique et communication, « Un autre regard sur recherche et communication » (Texte élaboré par la Commission n° 10 des Assises régionales Île de France-Centre, d'après l'étude du Rapport n° 10 : « Recherche et communication » des Journées Nationales « Recherche et Technologie », Paris (Palais des Congrès), du 13 au 16 janvier 1982.

La communication ne doit plus se faire à sens unique, par voie descendante du chercheur vers le public, mais doit être, à partir de la demande sociale, un échange entre le public et les chercheurs, sinon on observe échecs, rejets, blocages et réticences⁷⁴².

Ceci implique que l'évaluation professionnelle de l'activité du chercheur ne s'établisse pas uniquement sur des critères de publication dans des revues scientifiques spécialisées, mais sur sa capacité à vulgariser ses découvertes auprès d'un public le plus large possible.

Nous préconisons de multiplier les interfaces entre le tissu social dans toute sa diversité et les organismes officiels. L'intervention directe entre chercheurs et grand public paraît souhaitable, en plus et à côté de l'institution. Les structures souples, légères, ouvertes seront géographiquement et administrativement décentralisées⁷⁴³.

Donc, il ne suffit pas alors de doubler l'enveloppe budgétaire de la recherche scientifique pour améliorer la relation entre le citoyen et les sciences, il faut que les chercheurs deviennent eux aussi des vulgarisateurs. En outre, ces discussions montrent que les questions sur les recherches nucléaires, qui sont finalement au cœur des débats sur la communication scientifique, sont encore vues comme des tabous. D'après le rapport « Un autre regard sur recherche et communication », les comptes-rendus provenant des Journées nationales « Recherche et technologie » de 1982 ne font aucune allusion au problème de la recherche nucléaire, très discuté et qui fait l'objet d'une rétention d'informations :

L'indépendance financière et administrative devrait permettre de lever le secret de l'information qui sévit trop souvent dans des domaines où chacun de nous se sent impliqué directement, dont le nucléaire, l'espace, la pollution, la sophistication de la médecine, par exemple⁷⁴⁴.

En outre, les documents provenant des « Journées nationales Recherche et Technologie » de 1982 mettent également en exergue la question de l'indépendance scientifique française : l'enjeu essentiel défini en 1982 est « la nécessité de contrecarrer notre dépendance croissante à l'égard des États-Unis⁷⁴⁵ ».

Par ailleurs, tout cela fait écho non seulement à la politique scientifique mais aussi à la politique culturelle menée par le Parti Socialiste contre l'hégémonie nord-américaine. Jack Lang, avant de devenir ministre de la Culture, organise entre 1979 et 1981 de nombreuses rencontres entre des personnalités du monde des arts et des lettres et François Mitterrand (alors premier

⁷⁴² *Ibid.*, p. 2.

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 1.

secrétaire du PS). De plus, il organise également plusieurs manifestations afin de regrouper artistes et membres du PS, notamment l'organisation des « Rencontres européennes pour le cinéma et l'image », en juin 1980 à Hyères, qui réunit cinéastes et hommes de télévision pour « échapper à la loi du profit et de l'américanisation »⁷⁴⁶. Pour Philippe Urfalino, « L'instrumentalisation de cet argumentaire aurait permis de critiquer Valéry Giscard d'Estaing accusé de trahison nationale en favorisant les produits culturels américains⁷⁴⁷ ».

Certes, la politique culturelle n'est pas forcément corrélée à la politique scientifique, mais le gouvernement perçoit vraisemblablement, à travers les actions du ministère de la Culture, la possibilité de promouvoir également la culture scientifique nationale pour faire face à l'hégémonie culturelle, économique et scientifique nord-américaine⁷⁴⁸. Ainsi, le tournant des années 1970 et 1980 est marqué par la valorisation des politiques culturelles françaises et par un processus croissant d'« anti-américanisation ». Par conséquent, il y a une valorisation de la culture et de l'économie françaises et de ses sciences et technologies au niveau national⁷⁴⁹.

Selon Pierre Hénou, responsable du programme de recherche sur l'histoire de la synthèse d'images en France, durant cette période « la France a particulièrement brillé grâce à la conjonction favorable de trois acteurs : la recherche, la création, le pouvoir politique [...] Au plus haut sommet de l'État, François Mitterrand est élu Président de la République en mai 1981 avec une conviction forte sur le rôle de la science et des technologies⁷⁵⁰ ». Selon l'économiste Jacques Attali : « Pour lui [Mitterrand], la science est le facteur essentiel du progrès et la modernisation de la France passe par l'introduction à marches forcées des dernières technologies⁷⁵¹ ».

Somme toute, il ne faut pas oublier que la télévision, avec les ressources du son, de l'image animée et la facilité de ses diffusions, dispose de tous les atouts nécessaires pour s'établir non seulement comme un média de divertissement, mais aussi comme un média de d'information et d'éducation, voire de diffusion des savoirs scientifiques auprès du jeune public.

⁷⁴⁶ François HOURMANT, « Un Chateaubriand sous le leader au repos », in *François Mitterrand, le pouvoir et la plume. Portrait d'un président en écrivain*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le Noeud Gordien », 2010, p. 57-98.

⁷⁴⁷ Cf. Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle...*, op. cit.

⁷⁴⁸ Ibid.

⁷⁴⁹ Ibid.

⁷⁵⁰ P. HÉNON, *Une Histoire française de l'animation numérique...*, op. cit., p. 7.

⁷⁵¹ Jacques ATTALI, *Verbatim (Chronique des années 1981-1986)*, Paris, Fayard, 1996, apud. P. HÉNON, *Une Histoire française de l'animation numérique...*, op. cit., p. 7.

2.6 - La qualité et l'inventivité française reconnue dans le monde : l'impact des bandes dessinées de science-fiction sur les dessins animés

Si la période de grande croissance économique européenne entre les années 1950 et 1970 – appelée par Jean Fourastié les « trente glorieuses »⁷⁵² – est marquée par l'intégration des sciences modernes dans l'enseignement et dans la recherche, les années qui suivent sont alors marquées par la consolidation de leur valorisation. Dans ce contexte, la télévision semble être un vecteur important de diffusion de ces thématiques auprès du grand public⁷⁵³ en cherchant la bonne mesure entre divertissement et éducation. De plus, il y a progressivement un projet politique d'internationalisation de la culture française, surtout à partir de la diffusion des créations audiovisuelles, comme cela est indiqué dans le rapport « Le cahier des charges : l'esprit de la lettre, les perspectives, la création » :

Par son histoire, sa tradition culturelle, sa situation politique, la France peut et doit occuper une place de choix dans la communication sociale, notamment par l'audiovisuel. L'existence d'une créativité française est une des composantes de la force de pénétration des techniques et supports sur les marchés internationaux et précède les autres produits nationaux. Comment la préserver, la valoriser ?⁷⁵⁴.

Il ne faut pas oublier que l'inventivité française dans le domaine de la SF est reconnue à l'étranger à travers non seulement le talent des auteurs comme Jules Verne, mais aussi grâce à des dessinateurs comme Jean Giraud, dit « Moebius », Jean-Claude Mézières, Pierre Christin, Jean-Pierre Dionnet, Philippe Druillet, René Laloux, Jean-Claude Forest et Philippe Bouchet, dit « Manchu ».

Jean Giraud travaille au début de sa carrière dans le domaine de la vulgarisation de l'histoire ; il collabore avec Jean-Claude Mézières⁷⁵⁵ à l'encyclopédie Hachette *Histoire des Civilisations* parue entre 1961 et 1966. À partir de 1963, il dessine dans *Hara-Kiri* « des histoires d'humour noir et de fantastique surréaliste que préfigurent la période science-fiction de *Métal Hurlant*⁷⁵⁶ ». Le talent de Moebius est donc reconnu aux États-Unis grâce à sa passion pour l'Amérique. Selon sa biographie disponible aux Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine, il dévore littéralement la culture des USA, le jazz, le rock, le cinéma, la SF, les romans noirs : « Lieutenant Blueberry est une des plus éclatantes réussites dans le domaine très fréquenté de la bande western. Son héros, transfuge de l'armée, a vite perdu sa ressemblance initiale avec

⁷⁵² Cf. J. FOURASTIÉ, *Les Trente glorieuses ou la Révolution invisible de 1946 à 1975...*, op. cit.

⁷⁵³ Cf. S. DENIS, *Les Shadoks...*, op. cit.

⁷⁵⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision, « La loi du 7 Août 1974. Le cahier des charges : L'esprit de la lettre, les perspectives, la création »..., op. cit., p. 26.

⁷⁵⁵ Le père de la série en bandes dessinées *Valérian et Laureline* réalisée avec Pierre Christin.

⁷⁵⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, cabinet et services rattachés au Ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, « Biographie de René Laloux », *Propos recueillis par Gérard Piloquet pour Unifrance films*, 1983.

l'acteur Jean-Paul Belmondo, et parcouru un Ouest saturé des mythes du western classique⁷⁵⁷ ». En 1975, Moebius fonde, avec Jean-Pierre Dionnet et Philippe Druillet, la revue *Métal Hurlant*, où il mêle de façon très personnelle le fantastique, la poésie et la SF, en racontant dans des histoires sans paroles les aventures d'Arzach (Harzack), du Major Grubert ou de Jerry Cornelius et son garage hermétique⁷⁵⁸. Cette revue, éditée par Les Humanoïdes Associés, connaît un succès immédiat dès sa parution. En 1977, elle commence à être éditée aux États-Unis sous le nom de *Heavy Metal*⁷⁵⁹.

Bien qu'elle soit par définition fictive, la SF constitue certainement un fort vecteur de diffusion de la pensée scientifique. De plus, pour renforcer les liens entre la SF et les dessins animés français, la presse de l'époque mentionne que le film *Métal Hurlant* (*Heavy Metal*, Gerald Potterton, 1981) est l'une des œuvres qui valorise de la « relance du cinéma d'animation français⁷⁶⁰ ». Jean-Pierre Dionnet montre dans ce reportage une légitime fierté lors du lancement du film :

Je suis heureux qu'un producteur américain, Ivan Reitman, se soit intéressé aux bandes dessinées de notre mensuel. Il a senti que des dessinateurs français avaient révolutionné un genre en s'adressant cette fois à des adultes et en choisissant des thèmes jusqu'ici tabous : le sexe, la violence et les lendemains de la guerre atomique !⁷⁶¹

René Laloux est également un autre artiste français mondialement reconnu dans le domaine de la SF, grâce à son célèbre film *La Planète sauvage* (René Laloux, 1973)⁷⁶². En 1965, il écrit et réalise avec Roland Topor le court-métrage *Les Escargots* (René Laloux, 1960)⁷⁶³. Ils commencent alors les story-boards de *La Planète sauvage* en 1969. Cette œuvre est basée sur le roman de Stefan Wul, *Oms en série*. Le film est présenté en 1973 au festival de Cannes où il

⁷⁵⁷ *Ibid.*

⁷⁵⁸ La même année, il illustre l'histoire du scénariste nord-américain Dan O'Bannon pour la bande dessinée *The Long Tomorrow* où O'Bannon introduit la mythologie du roman noir dans l'univers de la SF. Par la suite, après une collaboration avortée avec Alejandro Jodorowsky pour la préparation du film *Dune* (Alejandro Jodorowsky, non-abouti), Moebius réalise avec lui la bande-dessinée *Les Yeux du Chat* en 1978. Moebius collabore alors avec H.R. Giger pour le film de Ridley Scott : *Alien, le huitième passager* (Ridley Scott, 1979). L'année suivante, il collabore avec René Laloux pour le story-board du film d'animation *Les Maîtres du Temps* (René Laloux, 1982) et en 1981 Moebius illustre le story-board du film de SF de Walt Disney : *Tron* (Steven Lisberger, 1982). *Ibid.*

⁷⁵⁹ Cf. Gilles POUSSIN et Christian MARMONNIER, *Métal Hurlant 1975-1987 : La Machine à Rêver*, Paris, Denoël, 2005.

⁷⁶⁰ Titre du reportage dans le quotidien *France Soir* du 6 novembre 1981, écrit par le journaliste François Pasteau. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, cabinet et services rattachés au Ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, nouvelles images, François PASTEAU, « *Métal Hurlant* relance le cinéma d'animation », 6 novembre 1981.

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² De 1955 à 1959, il travaille dans un atelier de peinture et monte des spectacles de marionnettes à la clinique psychiatrique de Cour-Cheverny avec le docteur Jean Oury et Félix Guattari. En 1960, il écrit et réalise le film *Les dents du singe* (René Laloux, court-métrage, 1960) avec une équipe de malades de la clinique, pour lequel il obtient le prix Émile Cohl, le grand prix de Mannheim et le Prix à la Qualité du CNC. Source : A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, cabinet et services rattachés au Ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, « Biographie de René Laloux »..., *op. cit.*

⁷⁶³ Pour lequel il obtient le grand prix de Mamaïa, le grand prix à Prades, le prix spécial du jury à Cracovie et le prix spécial du jury à Trieste. Source : *Ibid.*

obtient le prix spécial du Jury⁷⁶⁴. Dans le même sillage, hormis plusieurs films publicitaires en animation, René Laloux écrit également le scénario et les chansons de *La montagne qui accouche* (Jacques Colombat, 1972), *Le Jeu* (René Laloux, 1975) et *Les Maîtres du temps* (René Laloux, 1982) qu'il commence en 1979. La production de longs-métrages d'animation s'étant s'avérée très difficile en France, le film *Les Maîtres du temps* (René Laloux, 1982) est réalisé à Budapest et monté à Paris en 1982. L'univers futuriste du film et son graphisme lui permettent d'obtenir un succès relatif dans le monde, surtout aux États-Unis, à la suite du film *Heavy Metal* (Gerald Potterton, 1981).

Après une conversation avec le ministre de la Culture, Jack Lang, sur les problèmes connexes entre la bande dessinée et le dessin animé, Jean Pierre-Dionnet lui écrit en 1982 pour proposer quelques réflexions sur la relance du dessin animé en France, puisqu'il venait de produire le film d'animation basé sur les histoires de sa B.D., *Métal Hurlant* (*Heavy Metal*, Gerald Potterton, 1981). Dans cette lettre, Jean Pierre-Dionnet raconte qu'il reçu l'aide d'Hubert de Maximy, selon lui, un spécialiste du genre. Il indique par ailleurs que, selon son expérience, aux États-Unis et au Japon, les deux principaux producteurs de séries d'animation au monde, la B.D. et les dessins animés « s'interpénètrent et s'aident l'un l'autre sans cesse⁷⁶⁵ ». Il explique, dans cette lettre qu'il nomme « Réflexion sur le dessin animé en France », que plusieurs talents français sont plus valorisés par les Nord-Américains qu'en France, tout comme plus généralement l'inventivité française dans le domaine de la SF. Tout cela est la conséquence, selon lui, de l'inexistence d'une véritable industrie d'animation en France. D'après lui :

Il se passe en France très peu de grands événements dans ce domaine. *Le Roi et l'Oiseau* met 30 ans à être réalisé et René Laloux reste 10 ans sans travail entre *La Planète sauvage* et les *Maîtres du temps*, tout cela parce que les structures de fabrication françaises ont disparu et n'ont pas été remplacées⁷⁶⁶.

En réalité, comme le soulignent les travaux de Sébastien Denis, Sébastien Roffat et Cécile Noesser, jusqu'alors une véritable industrie d'animation en France n'a jamais existé⁷⁶⁷. Dans cette optique, Jean Pierre-Dionnet souligne que le cas de la France est caractérisé par une grande faiblesse en termes d'infrastructure, mais aussi par une grande force de créativité. Cette

⁷⁶⁴ Ce film est internationalement reconnu comme un chef-d'œuvre : prix du film international au XI^e festival du film de SF de Trieste, Médaille d'Or au Festival d'Atlanta aux États-Unis et trois grands prix au festival de films de Téhéran.

⁷⁶⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8 - Nouvelles images, lettre à Jack Lang, Jean-Pierre DIONNET et Hubert de MAXIMY, « Réflexion sur le dessin animé en France »..., art. cité.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ Cf. S. ROFFAT, M. PRUVOST-DELASPRE, L. MERDEAU, C. DUCHET et S. DENIS (DIR), *Archives et acteurs des cinémas d'animation en France...*, op. cit. ; S. DENIS, *Le cinéma d'animation...*, op. cit. ; Sébastien DENIS, « Cinéma d'animation. Une "French Touch" au succès planétaire », *Nectart*, n°8, 2019, p. 145-151 ; C. NOESSER, *La résistible ascension du cinéma d'animation...*, op. cit. et Sébastien ROFFAT, *Esthétique et réception du dessin animé français sous l'Occupation : l'émergence d'une école française ?*, Paris, L'Harmattan, 2014, 348 p. Préface de Sébastien Denis.

force est caractérisée non seulement par une foule de passionnés, qui à travers des essais souvent réalisés sans moyens ont prouvé leur talent et leur fougue, mais aussi par une tradition culturelle extrêmement riche, aussi bien en « histoires » qu'en graphismes, alliée par ailleurs à l'une des productions les plus reconnues au monde dans des bandes dessinées. Tout cela montre la force française dans l'alliage entre la B.D. et la production audiovisuelle, d'après Jean Pierre-Dionnet :

Druillet a participé à la *Guerre des Etoiles* (USA), Giraud (Mœbius) a créé les costumes d'*Alien* (USA). Ces deux films ne sont pas des dessins animés mais s'en rapprochent par beaucoup d'aspects. Giraud encore, a participé à *TRON* (USA) et a créé les personnages et les décors de *Maître du Temps*. Peyo (*Les Schtroumpfs*) travaille sur une série de dessins animés américaine. Morris (Lucky Luke) et Uderzo (Astérix) ont été à l'origine de dessins animés long-métrage de qualité. Mézières, l'auteur de la bande dessinée *Valérian* et Caza travaillent sur des projets qui devraient bientôt sortir si... (le projet Caza/La loux n'arrive pas à boucler⁷⁶⁸ son budget)⁷⁶⁹.

Ce potentiel de la bande dessinée française revêt donc une importance toute particulière pour les dessins animés. L'évolution de la B.D. est particulièrement éclairante et certainement transposable au dessin animé. Selon Dionnet, la B.D. française est sortie du « ghetto de l'enfance », d'abord pour la qualité de ses dessinateurs, ensuite parce que la B.D. est une « lecture image-texte » particulière⁷⁷⁰. Qui n'en a pas beaucoup lu dans son enfance, ne sait pas la lire : « Les lecteurs adultes de la B.D., et ils sont si nombreux que la B.D. est un des secteurs de l'édition qui marche le mieux, ont en général moins de 50 ans. Ils sont ceux qui, nourris pendant leur enfance à la B.D., n'ont jamais perdu leur appétit pour ce genre⁷⁷¹ ».

En ce qui concerne les techniques informatiques pour la production d'images, Jean-Pierre Dionnet indique qu'il « est paradoxal de voir qu'aujourd'hui le pays qui peut-être est le plus avancé dans l'utilisation TV de l'animation électronique, est le Brésil avec TV GLOBO »⁷⁷². Dans l'idée de Jean-Pierre Dionnet, la France est en retard dans le domaine de la production de « l'image électronique⁷⁷³ » : « il faut bien se dire que les très rapides évolutions techniques récentes ont pris tout le monde de court, si nous retrouvons nos manches immédiatement, nous

⁷⁶⁸ Gandahar est finalement sorti en 1987.

⁷⁶⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8 - Nouvelles images, lettre à Jack Lang, Jean-Pierre DIONNET et Hubert de MAXIMY, « Réflexion sur le dessin animé en France »..., *op. cit.*, p. 4.

⁷⁷⁰ Voir à ce sujet Rodolphe TÖPFFER, Thierry GROENSTEEN et Benoît PEETERS, *L'Invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, coll. « Collection Savoir. Sur l'art », 1994.

⁷⁷¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8 - Nouvelles images, lettre à Jack Lang, Jean-Pierre DIONNET et Hubert de MAXIMY, « Réflexion sur le dessin animé en France »..., *op. cit.*, p. 4.

⁷⁷² *Ibid.*

⁷⁷³ Pour reprendre son expression.

serons non pas des 'suiveurs habiles' mais peut être des 'leaders'⁷⁷⁴ ». Une question se pose alors : la France doit-elle développer ses propres systèmes informatiques ou former des hommes maîtrisant ces systèmes aux immenses possibilités ?

La France à un retard de plusieurs années par rapport à des systèmes comme celui du New-York Institute of Technology, mais Dionnet insiste en affirmant qu'un film « a plus de valeur de par son contenu, né du talent de l'équipe de réalisation, que du fait des matériels employés à sa fabrication⁷⁷⁵ ». Finalement, l'un des fondateurs de la B.D. qui a très tôt penché vers la SF, montre la voie à suivre pour que le dessin animé français devienne adulte, cherche de nouvelles audiences et de nouvelles possibilités, non seulement à travers des thématiques variées, mais aussi avec l'aide des nouvelles technologies qui, progressivement, sont en train de se développer.

2.7 - Les « technologies nouvelles » de fabrication des images animées : un nouvel espoir pour la « technologie de l'éducation »

Comme mentionné dans la partie sur l'aperçu des années précédant notre cadre temporel, les programmes de la Radio-Télévision scolaire destinés aux élèves et aux enseignants ont connu leur déclin à l'antenne dès le milieu des années 1970. Cependant, d'un autre côté, le développement de travaux sur l'automatisation de la transmission des connaissances a contribué à l'évolution de ce que l'on nomme, depuis les années 1970, la « technologie de l'éducation »⁷⁷⁶ ou « l'ingénierie éducative⁷⁷⁷ ». Cette mise à l'écart des émissions de la télévision scolaire de la programmation à l'antenne génère un soulagement de la part des dirigeants des SNP. Lorsque la convention qui lie TF1 à l'OFRATEME prend fin le 30 juin 1975, les dirigeants de TF1 sont préoccupés « par le futur renouvellement des accords qui lieraient l'OFRATEME et la société⁷⁷⁸ ». Ainsi, ils mettent sur pied un projet où « la société obtienne à l'avenir un droit de regard sur des programmes qui, actuellement, ne sont pas adaptés à leur public, et contiennent

⁷⁷⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8 - Nouvelles images, lettre à Jack Lang, Jean-Pierre DIONNET et Hubert de MAXIMY, « Réflexion sur le dessin animé en France »..., art. cité, p. 4.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁷⁶ C'est un concept né dans les années cinquante en Amérique du Nord pour désigner la rationalisation de l'acte d'enseigner, en particulier, grâce à l'introduction d'outils techniques (médias, machines à enseigner, puis ordinateurs). A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la cinématographie française (CNC) (1984-1995), Ministère des Affaires étrangères, Direction des Affaires économiques et financières, Affaires générales. Cote : 19970545/10. « Animation et programme jeunesse »..., art. cité, p. 50.

⁷⁷⁷ Pour reprendre le terme employé par Jeannine Deunff lors de la préface du livre Gérard MOTTET et Jeannine DEUNFF, *De la vulgarisation aux activités scientifiques : un dessin animé à l'école. Il était une fois la Vie*, Paris, INRP, coll. « Technologies nouvelles et éducation », 1996.

⁷⁷⁸ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote : 19870408/3, Jean CAZENEUVE, « TF1. Conseil d'administration »..., art. cité.

même des inexactitudes⁷⁷⁹ ». Les conseils que la société peut être amenée à donner à l'OFRATEME ne devraient pas « donner l'impression d'être une censure⁷⁸⁰ » ; néanmoins, comme le précise Jean-Louis Guillaud, directeur général de TF1 en 1976 :

La société TF1 est responsable de son réseau, et donc, en fin de compte, de tout ce qui y est diffusé. Si une émission scolaire devait donner lieu à un procès, la responsabilité juridique de TF1 serait engagée⁷⁸¹.

Ainsi, lorsque l'OFRATEME reprend le nom de CNDP – et que l'INRP, à son tour, reprend les objectifs d'offrir des ressources documentaires en éducation⁷⁸² – les recherches s'orientent vers l'informatique et ses instruments⁷⁸³. La situation de l'INRP, au carrefour d'un certain nombre de réseaux tant scientifiques qu'éducatifs, lui permet de mener dans le domaine des technologies de l'information et de la communication, « des recherches dont les résultats pouvaient être transmis à l'ensemble de la communauté éducative⁷⁸⁴ ». Pourtant, même si les opérations menées par l'INRP culminent, en 1985, avec le plan « informatique pour tous »,⁷⁸⁵ ses recherches et celles qui concernent le développement des images de synthèse en France sont extrêmement éloignées les unes des autres. Selon le schéma directeur de l'INRP :

C'est donc à une large révision de nos moyens de représentation et de lecture du monde qui nous incite en fait à ce développement des « nouvelles images ». C'est pourquoi, conscient de l'importance des enjeux économiques, industriels mais aussi culturels de cette évolution, le gouvernement français a décidé de développer, par un effort sans précédent, une politique hardie sur l'ensemble des applications du traitement et de la synthèse d'images⁷⁸⁶.

Il faut également remarquer que durant cette période l'expression « techniques modernes d'éducation » est remplacée par l'expression « technologies nouvelles⁷⁸⁷ » comme résultat de la prise de conscience au plus haut niveau de l'État français de l'intérêt et de l'urgence d'investir dans ce nouveau domaine⁷⁸⁸. Il ne faut pas oublier que, dans le domaine des

⁷⁷⁹ Ibid.

⁷⁸⁰ Ibid., p. 13.

⁷⁸¹ Ibid., p. 11.

⁷⁸² Comme indiqué dans le chapitre précédent.

⁷⁸³ Ce qui englobe également les images numériques.

⁷⁸⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la cinématographie française (CNC) (1984-1995), Ministère des Affaires étrangères, Direction des Affaires économiques et financières, Affaires générales. Cote : 19970545/10. « Animation et programme jeunesse »..., art. cité, p. 36.

⁷⁸⁵ Ibid., p. 37.

⁷⁸⁶ Jacques Pomonti, président de l'Ina, discours d'ouverture du Forum international des nouvelles images, février 1983. *apud*. Gilbert DUTERTRE, « La formidable aventure de l'image de synthèse », *Quand les images rencontrent le numérique, Médiamorphoses*, n°6, 2002, p. 31-39.

⁷⁸⁷ Pierre Hénon a écrit un ouvrage complet sur la thématique du numérique en France en interviewant les principaux agents de l'époque : P. HENON, *Une Histoire française de l'animation numérique...*, *op. cit.*

⁷⁸⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la cinématographie française (CNC) (1984-1995), Ministère des Affaires étrangères, Direction des Affaires économiques et financières, Affaires générales. Cote : 19970545/10. « Animation et programme jeunesse »..., art. cité, p. 35.

technologies nouvelles destinées à l'éducation, la fabrication des images numériques et des images de synthèse⁷⁸⁹ prend une place grandissante. En 1974, de l'autre côté de l'Atlantique, le Siggraph⁷⁹⁰ est créé aux Etats-Unis : un séminaire bénévole de passionnés de ce type d'image qui permet aux informaticiens, chercheurs et industriels de confronter leurs travaux lors d'un rendez-vous annuel. La manifestation prend très vite une dimension internationale. Regrettant l'absence d'Européens au Siggraph, qui réunit « à peine une centaine de Français au niveau des inscriptions »⁷⁹¹, une poignée de passionnés crée le Siggraph France en 1984, première branche du Siggraph conçue hors des États-Unis. Son objectif est de rassembler tous les gens intéressés par les images numériques et les images de synthèse sous toutes leurs formes : les scientifiques, les industriels, les artistes, le monde de l'audiovisuel⁷⁹².

En outre, l'informatique et l'image numérique sont développées *a priori* à des fins commerciales, notamment dans les industries militaires, technologiques et aérospatiales. C'est d'ailleurs à partir du développement de simulateurs de vol militaires que l'entreprise Thompson a conduit les premiers réseaux d'amateurs d'images numériques à développer ce type d'animation en France⁷⁹³.

Les applications possibles des nouvelles images sont elles-mêmes d'ordre à la fois scientifiques (la visualisation comme outil fondamental de la découverte), industrielles (l'image comme information de base pour l'automatisation), économiques (la vision par ordinateur comme marché à la fois grand public, via la télévision et le cinéma, mais aussi atout décisif pour l'augmentation de la productivité) et enfin culturelles (la visualisation comme moyen essentiel du dialogue et de la maîtrise de nouvelles formes de création)⁷⁹⁴.

C'est la raison pour laquelle les nouvelles images ont pris une importance mondiale au niveau des investissements ; en revanche leurs retombées dans les technologies d'apprentissage ne sont venues que quelques années plus tard ainsi que celles sur les applications audiovisuelles⁷⁹⁵.

Comme l'indique Michel Romand Monnier, chargé de mission pour les nouvelles technologies de communication dans les années 1980, les images de synthèse se trouvent

⁷⁸⁹ Sachant que les images numériques sont celles créées à partir soit d'un scanner – ou carte CCD/CMOS – soit de logiciels de dessin tandis que les images de synthèse sont celles créées à partir des logiciels spécifiques communément appelés logiciels 3D. Philippe MARTIN et Dominique MARTIN, « Image numérique et image de synthèse », in *Encyclopædia Universalis*.

⁷⁹⁰ Special Interest Group in Computer Graphics.

⁷⁹¹ Interview de Guy Fontenier, président du Siggraph France, Lettre de l'Image n°10/11, août-septembre 1984, Dossier spécial Siggraph 1984, apud. C. NOESSER, *La résistible ascension du cinéma d'animation...*, op. cit., p. 43.

⁷⁹² Ibid.

⁷⁹³ Voir notamment l'ouvrage de P. HENON, *Une Histoire française de l'animation numérique...*, op.cit. ou le travail de C. WELKER, « La fabrique des "nouvelles images" »..., art. cité.

⁷⁹⁴ C. NOESSER, *La résistible ascension du cinéma d'animation...*, op. cit., p. 14.

⁷⁹⁵ Comme le remarquait *Le Monde* en 1986. « Cinquième forum international des nouvelles images. Un frisson d'alchimiste. Les artistes reprennent le pouvoir aux ingénieurs », *Le Monde*, 16 janvier 1986, boîte « relance du dessin animé-Octet », archives AFCA, apud. Ibid., p. 43.

également au carrefour des intérêts du pouvoir en France puisque le rapport Farnoux – à l'origine du programme baptisé PAFE (Programme d'Action pour la Filière Electronique) – indique déjà le souhait que la France devienne « la troisième puissance technologique de l'an 2000⁷⁹⁶ ». Par la suite, Laurent Fabius propose le programme intitulé « l'informatique pour tous », qui préconise un ordinateur pour chaque élève à l'école primaire. De même, quelques années auparavant, le rapport Nora-Minc de décembre 1977 mettait déjà en évidence l'utilisation des ordinateurs chez les citoyens ordinaires :

C'est le début de la grande période télématique, Minitel... Les politiques commencent à comprendre que l'informatique n'est pas seulement pour les militaires et les industriels, mais aussi pour le service public et le citoyen de base⁷⁹⁷.

Les images numériques sont également à la base de diverses recherches spatiales, qui sont à leur tour à la base d'une course mondiale pour affirmer la position dominante de certaines nations dans le monde⁷⁹⁸. Enfin, pour réussir la conquête spatiale, thème qui sera abordé dans le chapitre suivant, il faut maîtriser non seulement la technologie informatique, mais aussi la fabrication des images numériques et de synthèse ; cela donne une dimension du degré d'imbrication entre la technologie, les images numériques et les démonstrations du pouvoir des nations. C'est également l'engouement pour les images de synthèse qui mène des artistes chercheurs comme Marcel Martin et Peter Foldès, au sein du SR de l'ORTF, à se lancer dans des expériences visuelles numériques de cinéma d'animation avec des expériences visuelles comme le film *La Faim* (Foldès, 1973) réalisé par l'ONF/NFB qui reçoit le Prix du jury dans la catégorie « court métrage » au Festival de Cannes de 1974 et une nomination aux Oscars en 1974 ; et le film *Maison Vole* (André Martin et Philippe Quéau, 1983), réalisé à la Sogitec, qui est d'ailleurs considéré comme le premier film narratif français avec des images de synthèse.

En l'occurrence, la France joue un rôle de précurseur en Europe dans le domaine de l'image de synthèse, en particulier par l'intermédiaire de l'INA (héritier du SR de la RTF/ORTF), qui organise depuis 1981 une rencontre de professionnels traitant des « Images de demain ». Cette rencontre deviendra par la suite, en 1986, « Imagina », le forum international qui rassemble chaque année – entre 1981 et 2000 – tous les acteurs internationaux de ces nouvelles images⁷⁹⁹. Par la suite, un accord signé entre l'INA et l'entreprise de technologie française Thomson crée la TDI – Thompson Digital Image – société spécialisée dans la fabrication des

⁷⁹⁶ Michel ROMAND-MONNIER, « L'impulsion des pouvoirs publics » sur : <http://hist3d.ensad.fr/seminaire/impulsion-des-pouvoirs-publics/>. Consulté le 23 février 2017.

⁷⁹⁷ Ibid.

⁷⁹⁸ Ce sujet sera approfondi dans le Chapitre 3.

⁷⁹⁹ G. DUTERTRE, « La formidable aventure de l'image de synthèse »..., art. cité, p. 33.

images de synthèse, dont la plus grande partie du chiffre d'affaires provient de films publicitaires. L'objectif était que 6 MF sur ses 15 MF de chiffre d'affaires en 1986 proviennent des films publicitaires⁸⁰⁰.

Progressivement, ces développements des images de synthèse permettent de concevoir et d'expérimenter des dispositifs et des environnements d'apprentissage. Un réseau de pôles de recherche se constitue ainsi en France, que ce soit dans le domaine de l'audiovisuel ou dans celui de l'informatique, en collaboration avec des équipes étrangères. Ce mouvement se développe avec le lancement de projets européens⁸⁰¹.

Il incombe à la télévision de la seconde moitié des années 1980 de conjurer la peur du public face aux ordinateurs en diffusant des séries d'animation qui ont pour objectif de dévoiler les technologies mathématiques derrière leur fabrication. C'est l'époque où Jacques Rouxel fait son retour sur TF1 avec sa série *Les Matics* (Jacques Rouxel, 1986)⁸⁰². Trois ans plus tard, Antenne 2 diffuse également une série qui démystifie les mystères des sciences pour les enfants. Pour cela, la série utilise un personnage narrateur pour répondre à leurs interrogations : l'*Ordy ou les Grandes Découvertes* (Kazuyoshi Yokota, 1983). Plus de la moitié des épisodes de la série, soit 28 sur 52, sont consacrés à des technologies telles que les fusées, la conquête spatiale, les robots, les ordinateurs et l'énergie nucléaire. Il est curieux de voir que dans cette série, le savant est remplacé par une « machine » savante, de la même façon que « Métro » le robot de la série *IEUF... l'Espace* (Albert Barillé, 1981) remplace le vieux savant de la série *IEUF... l'Homme*⁸⁰³.

En outre, en ce qui concerne les recherches sur les technologies pour l'enseignement, on voit paraître une convergence entre les chercheurs, dû en particulier à l'apparition du « multimédia » – système permettant de traiter, sur un support matériel intégré, des données numérisées de différents types, textes, images et sons – et au développement de formations « multimédias », faisant appel à la combinaison de plusieurs supports pédagogiques⁸⁰⁴. Trois faits marquants sont observables à l'époque : le développement des sciences cognitives, le

⁸⁰⁰ La lettre de sciences & techniques, n°68, 25 février 1985. <http://histoire3d.siggraph.org/images/9/95/1986-02-25_Lettre-S%26T-JS.pdf> consulté le 29 août 2018.

⁸⁰¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la cinématographie française (CNC) (1984-1995), Ministère des Affaires étrangères, Direction des Affaires économiques et financières, Affaires générales. Cote : 19970545/10. « Animation et programme jeunesse »..., art. cité, p. 35.

⁸⁰² « Par son intermédiaire, TF1 s'associe à l'Agence pour le Développement de l'Informatique et au ministère de la Culture pour produire la moitié des Matics (Jacques Rouxel, 26 épisodes de 3 minutes, 1986, production aaa-ADI-INA-TF1) à l'aide d'ordinateurs. Sur 26 épisodes de trois minutes, sept sont conçus sur le système d'interpolation vectorielle DAAO 2D de Comparetti acheté par la chaîne, et sept autres sur Psyché 3 à l'INA. Cf. C. WELKER, « La fabrique des "nouvelles images" »..., art. cité, p. 212.

⁸⁰³ Ce sujet est approfondi dans le chapitre 9.

⁸⁰⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la cinématographie française (CNC) (1984-1995), Ministère des Affaires étrangères, Direction des Affaires économiques et financières, Affaires générales. Cote : 19970545/10. « Animation et programme jeunesse »..., art. cité, p. 35.

développement des recherches de sociologie de l'éducation et la visibilité sociale des dispositifs technologiques de traitement, de communication et d'information⁸⁰⁵.

En définitive, le développement des technologies, notamment celles qui permettent de produire, de diffuser et de manipuler des images, renouvelle l'accès aux connaissances scolaires, en faisant le plus souvent appel à la diversité et à la puissance des représentations imagées (images, symboles, graphiques, schémas...)⁸⁰⁶, ce qui donne progressivement plus de liberté à la télévision pour exploiter d'autres genres⁸⁰⁷.

En tout état de cause, la télévision, même après presque 50 ans d'expériences, représente encore un chantier en friche. Ainsi, certains auteurs-réalisateurs-producteurs indépendants ont carte blanche pour exploiter des séries à mi-chemin entre le documentaire et le divertissement. Comme l'indique le schéma directeur de l'INRP de 1993 :

Média largement répandu, la télévision reste aujourd'hui une importante source de savoirs, dont l'articulation aux connaissances dispensées à l'école reste encore à définir. Comment les élèves apprennent-ils de la télévision ? Comment les aider à en tirer le meilleur profit éducatif ? Par-delà ces questions, dont l'intérêt reste très actuel, ce sont toutes les nouvelles formes d'images et leurs incidences sur les apprentissages qui attirent particulièrement l'attention des chercheurs⁸⁰⁸.

Ces questions posées par l'INRP restent encore sans réponse. De surcroît, l'apprentissage par le biais des médias audiovisuels prend finalement un nouvel essor grâce à la démocratisation de l'ordinateur et des réseaux numériques. Ces derniers deviennent progressivement des moyens de diffusion des connaissances. La télévision quant à elle, depuis toujours, reste un média en transition à la recherche d'une identité.

En outre, les récits des *space opera* de SF et d'anticipation, notamment dans les séries de dessins animés, mettent petit à petit en valeur le mythe scientifique chez les jeunes durant les années 1980. Cela s'intensifie dans le contexte de la guerre froide, non seulement avec la diffusion des technosciences par le biais des séries de dessins animés d'origine française, mais aussi avec l'importation de séries venues d'Asie qui représentent l'évolution des sociétés au travers des avancées scientifiques et technologiques. Tout cela se passe justement dans une période charnière pour la conquête spatiale : le CNES met alors en place un ambitieux projet de lanceurs lourds pour garantir l'indépendance technologique de la France et de l'Europe.

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁰⁷ Pour plus de détails sur les genres exploités par la télévision, notamment le mélange de genres qui donne naissance à de nouvelles formes d'imbrication entre la fiction et le documentaire, voir I. VEYRAT-MASSON, *Télévision et histoire, la confusion des genres...*, *op. cit.*

⁸⁰⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la cinématographie française (CNC) (1984-1995), Ministère des Affaires étrangères, Direction des Affaires économiques et financières, Affaires générales. Cote : 19970545/10. « Animation et programme jeunesse »..., art. cité, p. 37.

Chapitre 3 - Le mythe spatial : la politique spatiale européenne et française au centre des tensions de la guerre froide

L'épisode *Armstrong, la Lune et l'espace* d'*IEUF... les Découvreurs* (Albert Barillé, 1994)⁸⁰⁹ grâce à une métaphore autour d'un match de tennis de table, présente les principales conquêtes de la course spatiale. Charles de Gaulle fait alors son apparition aux côtés des présidents des deux principales puissances spatiales mondiales :

Pardon, vous permettez ? Merci beaucoup... Français, Françaises... notre pays est maintenant de la partie !
Oui, la fusée *Diamant* vient de mettre notre premier satellite en orbite ! Vive la France ! Vive la France !⁸¹⁰

L'épisode fait référence au lancement du satellite *A1*, rebaptisé *Astérix*, lancé le 26 novembre 1965 par un lanceur national. Cet événement confirme l'autonomie de la France en matière de lancement de satellites. Plus tard, en 1996, dans le dernier épisode du volet suivant, *IEUF... les Explorateurs* (Albert Barillé, 1996), la thématique spatiale réapparaît :

Que reste-t-il à explorer sinon l'infini du cerveau humain et l'infini de l'espace ? Voilà deux domaines qui proposent à l'homme de nombreux défis et qui l'amèneront, au cours des prochaines décennies, à redoubler d'ingéniosité et de savoir-faire⁸¹¹.

Ces deux exemples, certes anecdotiques, soulignent toutefois l'ambition d'Albert Barillé de mettre en exergue l'importance des recherches spatiales pour une nation : le premier, pour affirmer son autonomie en pleine guerre froide et le deuxième pour présenter les recherches spatiales comme garantes de sa future autonomie économique. Sans compter qu'en 1981, Albert Barillé crée un volet entièrement consacré à l'espace : *IEUF... l'Espace*. De surcroît, le dernier épisode d'*IEUF... les Explorateurs* – S6E26 : *Vers les étoiles* – synthétise toutes les séries antérieures en mettant l'accent sur l'histoire de sciences et des technologies. Pour ce faire, il survole les inventions et découvertes scientifiques ayant aidé l'humanité à aller dans l'espace. Certes, ce n'est qu'un épisode de fiction, mais celui-ci montre comment les sciences et technologies peuvent finalement transformer le monde.

⁸⁰⁹ S5E25 : *Armstrong, la Lune et l' Espace*, 25^{ème} épisode du 5^{ème} volet de la série *Il était une fois... les Découvreurs*, diffusé pour la première fois le lundi 31 octobre 1994 de 17h09 à 17h35 sur France 3. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mars 2017. Albert BARILLE, *Il était une fois... Les Découvreurs*, Procidis, Sony Music Video, 1994.

⁸¹⁰ *Ibid.*

⁸¹¹ S6E26 : *Vers les étoiles*. Diffusé pour la première fois le lundi 05 mai 1997 de 17h55 à 18h20 sur Canal+, puis diffusé le 31 mars 1998 sur FR3. Source : INA, Poste de consultation multimédia, consulté le 23 février 2018. Albert BARILLE, *Il était une fois... les Explorateurs*, Procidis, Sony Music Video, 1997.

Il faut remarquer que les séries *Il était une fois...* sont diffusées, dans leur majorité, durant la même décennie où l'Europe se lance dans l'ambitieux projet des lanceurs spatiaux. En fait, ce n'est qu'en 1973 que les Européens, alors totalement dépendants des technologies des États-Unis pour la mise en orbite de leurs satellites, décident d'unir leurs efforts, sous la houlette de la France, afin de développer un lanceur fiable assurant à l'Europe son indépendance technologique. La suite est connue : dès 1984, la fusée *Ariane-1* cède la place à des versions plus puissantes de lanceurs (*Ariane-2* et *Ariane-3*), puis en 1988 *Ariane-4* obtient progressivement la confiance des clients internationaux avec 45 tirs consécutifs réussis. Puis, afin de permettre à l'Europe de maintenir sa position de leader au niveau mondial, le projet d'*Ariane-5* est lancé.

En outre, au niveau médiatique, si d'un côté l'évolution du nucléaire suscite la méfiance d'une société traumatisée par les bombes d'Hiroshima et Nagasaki, de l'autre, la course spatiale fait rêver. De surcroît, chaque pays qui parvient à lancer un satellite par ses propres moyens montre très clairement au reste du monde son potentiel technologique. Les conquêtes des nations dans l'espace paraissent finalement, contrairement à l'arme nucléaire, « *a priori* pacifiques »⁸¹². La politique spatiale mondiale est ainsi directement associée au contexte de guerre froide dans lequel le monde est alors plongé depuis la Seconde Guerre mondiale. En l'occurrence, la première chose qui attire l'attention des visiteurs quand ils arrivent à la Cité de l'espace⁸¹³ à Toulouse est l'affiche suivante :

En pleine guerre froide, une compétition spatiale. Après la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis et l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques (URSS) s'opposent dans une guerre froide. Ces deux grandes puissances ne combattent plus sur les champs de bataille mais rivalisent sur les plans politique, économique et technologique⁸¹⁴.

Comme déjà cité dans le chapitre précédent, la fin des années 1960 est une période de bouleversements mondiaux avec les avancées des recherches sur la technologie, en particulier avec le concept unificateur industriel appelé « *research and development* » (R&D). Ce concept est né, par ailleurs, de l'impulsion de l'Organisation de coopération et de développement économiques (OCDE)⁸¹⁵. De plus, le contexte technoscientifique mondial se trouve en effervescence du fait de la compétition géopolitique. Par conséquent, la façon dont l'école enseigne les sciences évolue progressivement. Comme le précise Claude Lelièvre, historien de l'éducation :

⁸¹² Pascal BONIFACE, *La géopolitique : 48 Fiches pour comprendre l'actualité*, Paris, Eyrolles, 2018.

⁸¹³ La Cité de l'espace de Toulouse est un centre de culture scientifique, technique et industrielle de médiation scientifique à destination du grand public consacré à la fois à l'histoire de la conquête spatiale, à la vulgarisation de l'astronomie et des techniques et à la présentation d'équipements spatiaux. Inaugurée à Toulouse en 1997. Cité de l'espace, Toulouse, France, 2019.

⁸¹⁴ *Ibid.*

⁸¹⁵ Voir Pierre PAPON, *L'Europe de la science et de la technologie*, Grenoble, PUG, coll. « TransEurope », 2001.

La mise en orbite par l'Union soviétique du *Sputnik* en 1957 – le premier satellite terrestre – interpelle l'ensemble des pays de l'Ouest et met en cause leurs suprématies scientifiques et technologiques. C'est le début de la « bataille des cerveaux » qui va mettre en cause les systèmes d'enseignement et les diffusions des savoirs⁸¹⁶.

Étant donné que c'est une période où la télévision se consolide en tant que vecteur de diffusion des conquêtes scientifiques, les nations se servent de son pouvoir pour démontrer leur maîtrise scientifique. On pense notamment à l'alunissage d'*Apollo 11* le 20 juillet 1969 : « en France, nous sommes le 21 juillet, il est 3 h 56 du matin. Les enfants sont réveillés pour assister à la marche lunaire. [...] 600 millions de Terriens suivent en direct cet exploit⁸¹⁷ ». Les sociologues des médias Daniel Dayan et Elihu Katz soulignent les grands moments diffusés « en direct » pour des centaines de millions de téléspectateurs, comme les premiers pas sur la Lune :

L'intervention des organismes de télévision consiste à prendre le public à témoin. Les commentaires soulignent l'immensité de l'exploit en cours et les énormes risques encourus. Le récit diffusé se présente comme un récit ouvert. Nul ne connaît le mot de la fin⁸¹⁸.

Le gouvernement français, quant à lui, conscient de l'importance des activités spatiales et dans l'intention de devenir l'une des grandes puissances spatiales mondiales, décide en 1962 de créer le CNES.⁸¹⁹ Il faut remarquer que la course à la Lune et le programme Apollo commencent le 25 mai 1961 quand le président nord-américain John F. Kennedy « proclame devant le Congrès sa décision d'envoyer un Américain sur la Lune et de le ramener sain et sauf avant la fin de la décennie⁸²⁰ ». Le ministre français chargé de la Recherche et de l'Enseignement supérieur, Jacques Valade, souligne l'effort scientifique spatial de l'époque :

Les sciences de l'univers lointain, et en particulier l'astronomie, ont été les premières à bénéficier des possibilités de faire des mesures dans l'espace ; elles ont longtemps constitué un volet majeur des sciences spatiales. Cependant, l'importance évidente pour l'homme de mieux connaître la planète Terre conduit à souhaiter, pour les géosciences et l'observation de la Terre en général, une place substantielle dans l'activité spatiale future. Enfin, le développement des vols habités et de l'utilisation de plateformes

⁸¹⁶ C. Claude LELIÈVRE, « Le "socle commun" »... art. cité.

⁸¹⁷ Source : Cité de l'espace, Toulouse, France, 2019.

⁸¹⁸ D. DAYAN et E. KATZ, *La télévision cérémonielle...*, op. cit., p. 40.

⁸¹⁹ Le Centre national d'études spatiales a été créé le 19 décembre 1961, mais sa création n'est devenue effective que le 1^{er} mars 1962 selon la brochure A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie ; Direction générale de l'industrie ; Service des industries de communication et de service (1982-1991) ; Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 », CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, art. cité, p. 28.

⁸²⁰ Cité de l'espace, Toulouse, France, 2019.

visibles ou récupérables nous conduira à développer, d'une manière encore insuffisamment évaluée, des recherches fondamentales en microgravité (physiologie humaine et physico-chimie en microgravité)⁸²¹.

Ainsi, non seulement l'astronomie bénéficie des efforts scientifiques spatiaux, mais aussi la géologie – avec l'observation de la Terre –, la physiologie et la physico-chimie – avec les études des effets de l'apesanteur.

Notre objectif dans ce chapitre, après un petit retour en arrière jusqu'à la création du « Comité de recherche spatiale » en 1959⁸²², est de démontrer comment la France alimente ses ambitions de devenir une puissance spatiale. Étant donné son retard à l'allumage par rapport aux États-Unis et à l'Union soviétique, elle ne peut réaliser ses ambitions qu'au moyen d'une politique de communication à la fois au niveau national et au niveau européen. Elle procède par ailleurs de la même manière pour la recherche atomique⁸²³ en mettant en place des stratégies qui permettent à la France d'atteindre le statut « d'État nucléaire officiel » lors de la signature du TNP, le « Traité de non-prolifération d'armes nucléaires », en 1968⁸²⁴.

Ce chapitre présente donc l'évolution des politiques spatiales de la France, notamment au sein de l'ESA, entre 1975 et 1997. Hormis d'autres projets de l'ESA développés durant la période concernée par cette thèse, nous nous concentrons en particulier sur le développement des projets du lanceur lourd Ariane et de la navette spatiale européenne Hermès. Ce sont des projets dans lesquels la France est engagée d'une façon plus effective durant cette période.

En outre, une partie de ce chapitre est consacrée à la compréhension des choix techniques des grandes puissances spatiales mondiales, que nous appelons « *Benchmarking* des politiques spatiales mondiales ». La compréhension de leurs choix permet à la France et à l'Europe de poursuivre leurs projets de conquête spatiale. Quoi qu'il en soit, à la fin de ce cycle, les difficultés du lanceur lourd⁸²⁵ et les obstacles pour faire décoller le projet de l'avion spatial Hermès⁸²⁶ conduisent les pouvoirs publics français, notamment le ministre de l'Industrie des P&T et du Tourisme, Alain Madelin, chargé de l'espace, à faire le point sur la politique spatiale

⁸²¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'Industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, Jacques VALADE, « Effort scientifique spatial: Stratégie et Volume. Ministre délégué chargé de la Recherche et de l'Enseignement supérieur. Le comité interministériel sur l'espace. Projet et relevé de décisions », CNES, mars 1987, p. 11.

⁸²² Créé le 7 janvier 1959. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991); Cote 19980560/1, Politique spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, op. cit., p. 3.

⁸²³ En créant le CEA en 1945. Georges H. GALLET, « La France s'est mise à l'heure atomique », *Sud Ouest*, 15 janvier 1956, http://nouveau.europepress.com/Link/BUCOMPIEGNET_2/news-19560115-SO-1-10073005. Consulté le 5 juin 2019.

⁸²⁴ Parmi ses stratégies pour accomplir les missions de recherche et également de communication au niveau national, le président Charles de Gaulle avait créé en 1956 le poste de secrétaire à l'Énergie atomique. *Ibid.*

⁸²⁵ Après l'explosion de la première fusée Ariane 5, survenue le 4 juin 1996, 37 secondes après le décollage. (Olivier PROVOST, « Vers un mariage entre Ariane et Soyouz », *La Tribune (France)*, 8 janvier 1996, http://nouveau.europepress.com/Link/BUCOMPIEGNET_2/news-19960108-TR-01db19f0e1b0f66e1c3c1256b6200400ab6. Consulté le 5 juin 2019.

⁸²⁶ « Bonn enterre définitivement Hermès », *Les Echos*, 30 septembre 1992, http://nouveau.europepress.com/Link/BUCOMPIEGNET_2/news-19920930-EC-16234048. Consulté le 5 juin 2019.

européenne⁸²⁷. Celle-ci doit désormais faire face à la nouvelle concurrence des lanceurs modernisés⁸²⁸ et à celle des nouvelles plateformes⁸²⁹.

Il faut remarquer que l'année de fin de notre période d'étude, 1997, coïncide également avec la commémoration du 18^e anniversaire de la fusée Ariane ; mieux encore, c'est l'année de son centième lancement. En l'occurrence, c'est aussi la fin de la période concernée par la fabrication de séries de dessins animés de façon traditionnelle⁸³⁰. Par ailleurs, la façon dont les chaînes de télévision françaises choisissent les séries de dessins animés semble être en phase avec les intérêts politiques et commerciaux de l'État. C'est pourquoi nous présentons les politiques mises en place par le gouvernement français pour promouvoir « l'éveil de la découverte spatiale chez les jeunes Français⁸³¹ », grâce notamment à l'utilisation de la télévision et des séries de dessins animés. Ainsi, la France réalise progressivement ses ambitions de devenir une puissance spatiale mondiale.

3.1 - La prédominance de la politique spatiale française en Europe

Au début, dans les années 1950, alors que les deux nouvelles puissances mondiales issues de la Seconde Guerre se mènent un combat scientifique et technologique, l'Europe se reconstruit. C'est la raison pour laquelle le projet spatial européen prend du retard par rapport à ceux des États-Unis et de l'URSS.

Bien que les objectifs des recherches spatiales de la France et de l'Europe soient différents, ils sont imbriqués : c'est pourquoi ils sont abordés conjointement. En fait, la mise en orbite du satellite *Sputnik 1* en 1957 provoque une réaction en chaîne⁸³². L'engagement des nations se légitime non seulement par la nécessité de relever les défis technologiques, mais

⁸²⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Recherche ; Direction générale de la Recherche et de la Technologie ; Mission scientifique et technique (1985-1998). Cote : 19980513/17 - INRP (Institut national de recherche pédagogique), François Fillon, « lettre de François Fillon, ministre délégué à la Poste, aux Télécommunications et à l'Espace, à Alain Bensoussan, président du Cnes », 25 juin 1996, p. 6.

⁸²⁸ Aux lanceurs américains Atlas, Delta et Titan modernisés viennent se joindre les Proton russes, les Zénith russo-ukrainiens et les Longue-Marche chinois. Fabrice NODE-LANGLOIS, « Ariane 5 : il n'est pas facile d'être une riche héritière », *Le Figaro*, 29 octobre 1997, coll. « La vie scientifique », p. 12.

⁸²⁹ Sea Launch, consortium américano-russo-ukraino-norvégien créé en 1995, qui a lancé la fusée Zénith en 1999 depuis une plateforme remorquée dans le Pacifique et positionnée sur l'équateur. « Top départ pour Sea Launch », *Le Figaro*, no. 16989, p. 12, 27 mars 1999, p. 12.

⁸³⁰ 19 avril 1997, diffusion sur Canal + de la dernière production française qui utilisait les celluloids dans son système de production : *Blake et Mortimer* de Stéphane Bernasconi, Yannick Barbaud. L. VALIERE, S. LAUDENBACH et M. OCELOT, *Cinéma d'animation, la French touch...*, op. cit., p. 90.

⁸³¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'Industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Insertion des Sciences spatiales dans l'effort de recherche national et coordination avec les grands organismes de recherche », *Bilan du ministère de l'Économie*, 3 mars 1987.

⁸³² Pour plus de détails sur les coulisses de la conquête spatiale, voir les ouvrages de Jacques Villain : J. VILLAIN et S. GRACIEUX, 1957-2007 : 50 Années d'ère spatiale..., op. cit. ; Jacques VILLAIN, *Dans les coulisses de la conquête spatiale*, 2003 ; J. VILLAIN, *À la conquête de l'espace...*, op. cit. et J. VILLAIN, *À la Conquête de la lune...*, op. cit.

également par « des raisons de sécurité nationale et de prestige⁸³³ ». L'Europe ne veut pas rester à l'écart. Après la création du « Comité de recherche spatiale » en janvier 1959, l'espace occupe progressivement une place stratégique importante dans les politiques internationales à la fois scientifiques et industrielles françaises et européennes, comme le confirme Jacques-Louis Lions, président du CNES :

L'espace illustre le rôle essentiel, fondamental, des collaborations internationales, tout particulièrement scientifiques, mais aussi industrielles ce qui n'exclut pas les compétitions. [...] La science, notre fil directeur⁸³⁴, bénéficie et bénéficiera de plus en plus des possibilités offertes par la technologie spatiale⁸³⁵.

Dans les années qui suivent, tandis que les Soviétiques affirment leur hégémonie spatiale en envoyant le 12 avril 1961 le premier humain dans l'espace (Yuri Gagarine), l'Europe crée différentes organisations composées principalement d'industriels européens de l'espace : l'Euro-espace, l'ELDO/CECLES⁸³⁶, l'ESRO⁸³⁷ et CETS⁸³⁸. Ce grand nombre d'organisations révèle toutefois les maladresses de l'Europe dans ce domaine et engendre, bien évidemment, des problèmes d'harmonisation des décisions⁸³⁹. D'une part, l'Europe organise, en janvier 1960, la première Conférence intergouvernementale de Meyrin (Suisse)⁸⁴⁰ où elle met en place la COPERS⁸⁴¹, d'autre part, à la fin de la même année, la SEREB⁸⁴², en France, propose la

⁸³³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, MARGERIE, « Motivations américaines à la présence de l'homme dans l'espace », *Conférence Européenne de l'Espace - La Haye - Propositions CNES*, 25 septembre 1987, p. 68-71.

⁸³⁴ En gras dans le texte original.

⁸³⁵ Jacques-Louis Lions, président du CNES en 1987. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991); Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». *CNES. L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, art. cité, p. 4.

⁸³⁶ De l'anglais *European Launcher Development Organisation* ou en français le Centre Européen pour la Construction de Lanceurs d'Engins Spatiaux. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991), Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace, 1986-1987, « Réunions des conseils du CECLES/ELBO et du CERS/ESRO et de la conférence des ministres du CECLES/ELDO », *Ministère des Affaires Étrangères*, 15 octobre 1968, p. 8.

⁸³⁷ *European Space Research Organisation* ou Organisation Européenne de Recherches Spatiales. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Conférence des Ministres du CECLES/ELDO (2^{ème} session et 31^{ème} session du Conseil de l'Organisation) », *Ministère des Affaires Étrangères. Direction des Affaires Economiques et Financières. Affaires Générales*, 7 octobre 1968, p. 1.

⁸³⁸ Conférence Européenne des Télécommunications Spatiales, une institution chargée de définir une politique européenne en matière de télécommunications spatiales. *Ibid.*

⁸³⁹ Par exemple, en juillet 1968, la France demande l'arrêt des projets du *Centre européen pour la Construction de Lanceurs d'Engins spatiaux* (ELDO/CECLES) si le Royaume-Uni maintient son refus d'y participer. Le refus de la participation du Royaume-Uni pose des problèmes politiques en Europe ce qui décourage d'autres pays, notamment la République fédérale d'Allemagne. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace, 1986-1987, Jean-François DENISSE « Procès-Verbal de la cinquante-septième réunion du Conseil d'administration du CNES », *CNES*, 26 septembre 1968, p.4.

⁸⁴⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991); Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». *CNES. L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, art. cité, p. 8.

⁸⁴¹ Commission Préparatoire Européenne pour la Recherche Spatiale. *Ibid.*

fabrication du lanceur de satellites *Diamant*. Or, même si la coopération européenne est considérée comme « la seule capable financièrement d'entrer en compétition avec les industries aéronautiques américaine et soviétique⁸⁴³ », l'Europe est confrontée à des problèmes de compétition interne : la France développe le lanceur *Diamant* alors que le Centre européen pour la Construction de Lanceurs d'Engins spatiaux (ELDO/CECLES) développe le lanceur *Europa*.

En ce qui concerne les satellites, le 26 novembre 1965, le gouvernement français met en orbite, grâce à son lanceur national *Diamant* le satellite A1, la première capsule technologique française à atteindre l'espace⁸⁴⁴. La France devient la sixième nation à disposer d'un satellite opérationnel, mais elle devient également la troisième nation à le mettre en orbite d'une manière autonome au moyen d'un lanceur national⁸⁴⁵. Lors de sa mise en orbite, la capsule technologique A1 est rebaptisée *Astérix* en hommage au héros de la bande dessinée *Astérix, le Gaulois*⁸⁴⁶. De surcroît, *Astérix* représente l'identité nationale des années gaulliennes, comme l'indique l'historienne spécialiste d'histoire culturelle, Anne-Marie Thiesse : « De fait, la France des années gaulliennes a fait un large succès à *Astérix*, qui jouait du comique d'anachronisme en projetant sur "nos ancêtres les Gaulois" la "check-list" identitaire nationale⁸⁴⁷ ».

En outre, en 1967, la France et la RFA signent leur première convention de coopération dans le domaine spatial prévoyant la fabrication d'une série de satellites de télécommunications : *Symphonie*. De plus, en 1969, alors que l'Europe cherche sa voie dans la politique spatiale mondiale, la France poursuit sa politique de lanceurs lourds dans son centre spatial de Kourou⁸⁴⁸. Les Nord-Américains, quant à eux, font étalage de leur puissance devant le monde entier par le

⁸⁴² Société d'étude et de réalisation d'engins balistiques créée le 17 Juillet 1959 pour la réalisation des missiles porteurs de l'arme atomique française. Source : JORF, *Décret du 4 juillet 1959 relatif à la participation de l'office national d'études et de recherches aéronautiques au capital de la Société pour l'étude et la réalisation d'engins balistiques (Sereb)*, 1959. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991); Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, art. cité, p. 8.

⁸⁴³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991), Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Lettre adressée au Général Aubinière, le Directeur du Groupe de Projet SYMCOMSAT, signée par le Min Dir Mayer : "Projet Symphonie" », *Brétigny*, 30 avril 1968.

⁸⁴⁴ « A-1, 'Astérix', lancé le 26 novembre 1965 par un lanceur national. Aujourd'hui inactif, *Astérix* est toujours en orbite pour encore plusieurs décennies. Cette capsule technologique a ouvert la voie, quelques semaines plus tard, à plusieurs générations de satellites scientifiques du CNES (*FR1*, *Diapason*, *Diadème*, *D1D*) ». Cité de l'espace, Toulouse, France, 2019.

⁸⁴⁵ L'Union soviétique met en orbite son *Sputnik 1* de manière autonome en 1957 tout comme les États-Unis avec *Explorer 1* en 1958. Le Royaume-Uni (*Ariel 1*, 1962), le Canada (*Alouette 1*, 1962) et l'Italie (*San Marco 1*, 1964) utilisent des lanceurs nord-américains. Frank LEHOT et Jean-François CLERVOY, *Histoire de la conquête spatiale*, De Boeck Supérieur, 2017.

⁸⁴⁶ La bande dessinée *Astérix, le Gaulois*, est créée le 29 octobre 1959 par le scénariste René Goscinny et le dessinateur Albert Uderzo dans le premier numéro du journal *Pilote*. Frédéric BONNAUD, Jean-Pierre MERCIER et Aymar DU CHATENET, « Exposition Goscinny et le cinéma », *La Cinémathèque Française*, du 4 octobre 2017 au 4 mars 2018.

⁸⁴⁷ Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales. Europe, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2014, p. 25.

⁸⁴⁸ Suite aux accords d'Évian de 1962, en 1964 le gouvernement français prend la décision de construire un centre de lancement spatial à Kourou en Guyane française puisque la proximité de l'équateur permet l'accélération maximale de la rotation de la Terre, ce qui exige moins d'énergie d'un lanceur. Romain PETIT, *Ariane & Mars : Espace, défense et société en Guyane française*, Ibis Rouge, 2013.

biais de la télévision avec l'arrivée sur la Lune de leurs astronautes Neil Armstrong et Edwin Aldrin à bord du module lunaire du vaisseau Apollo 11, le 20 juillet 1969⁸⁴⁹.

C'est l'apogée de la propagande spatiale mondiale. Dès lors, la France se rend vite compte qu'elle doit coordonner les décisions européennes sur l'espace pour faire face aux avancées américaines et soviétiques. Il n'est donc pas anodin que le rapport de décisions gouvernementales français s'intitule : « La France moteur de l'Europe spatiale⁸⁵⁰ ». En 1970, le « Conseil restreint sur l'espace » se réunit donc à l'Élysée sous la présidence de Georges Pompidou pour donner la priorité aux programmes spatiaux et à une politique visant à disposer en Europe de lanceurs indispensables aux satellites d'application. Le « Rapport du groupe de travail de politique spatiale⁸⁵¹ » (confidentiel à l'époque) marque nettement l'objectif français de fédérer les nations européennes :

Une politique européenne saine doit se fonder sur la concrétisation d'une volonté politique, commune aux États participants, orientée vers des objectifs définis et vers une exploitation en commun des résultats de l'effort entrepris. [...] la création d'une capacité autonome de transfert de l'information devait constituer la motivation centrale d'un programme spatial européen⁸⁵².

À partir de ce rapport, il est possible de saisir, dès les premiers balbutiements du programme spatial français, ses ambitions concernant la maîtrise de la communication⁸⁵³ et la place importante qu'occupe la télévision, surtout dans le domaine de l'éducation, de la publicité et de la propagande :

Or, la technique spatiale tend à se substituer très rapidement aux techniques classiques dans tous les domaines du transfert de l'information : télécommunication de point à point, réseaux d'interconnexion domestiques, transfert de données digitales, interconnexion d'ordinateurs, distribution à des collectivités ou diffusion à des particuliers d'informations télévisuelles : éducation, publicité, propagande, etc....⁸⁵⁴

Progressivement, la politique spatiale française prend en charge le développement de la politique spatiale européenne, surtout en ce qui concerne la politique de développement des

⁸⁴⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991); Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, op. cit., p. 10.

⁸⁵⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, 1986-1987, « La France moteur de l'Europe spatiale », *Réunions interministérielles sur l'espace, décisions du Gouvernement*, 15 octobre 1987, p. 2.

⁸⁵¹ Réalisé par des représentants de la RFA, de la Belgique, de la France et des observateurs des Pays-Bas. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991), Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace, 1986-1987, GAEDKE, DUBOIS et LEBEAU « Rapport intérimaire du Groupe de Travail de Politique Spatiale », CNES, septembre 1968.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 2.

⁸⁵³ La communication entre les ordinateurs, déjà en 1968. *Ibid.*

⁸⁵⁴ *Ibid.*

lanceurs lourds. La première moitié des années 1970 est néanmoins marquée par plusieurs échecs dans la course spatiale européenne et française. Citons par exemple l'échec du seul tir F-11 effectué depuis Kourou de la fusée européenne Europa-II de l'ELDO⁸⁵⁵ suivi de l'arrêt de ses programmes, tout comme l'échec du lancement de Diamant-B emportant le satellite D-2A Polaire⁸⁵⁶. Par ailleurs, cette persistance des scientifiques spatiaux est une source d'inspiration pour Jacques Rouxel, le père des *Shadoks*, qui remarque ironiquement cette persévérance au travers de « l'obstination des shadoks à rater les 999 999 premiers essais de fusée "pour être sûrs que le millionième marche"⁸⁵⁷ ».

Quoi qu'il en soit, la France occupe une position privilégiée en Europe grâce à son nouveau Centre spatial guyanais⁸⁵⁸. De plus, si d'un côté les événements se succèdent jusque-là rapidement – en permettant à la France de devenir la 3^e puissance spatiale dans le monde –, d'un autre côté, à la suite des échecs répétés du lanceur *Europa*, l'Europe spatiale traverse une crise. La France envisage ainsi, à travers le CNES, de reprendre la main pour diriger en Europe le projet des lanceurs lourds. Pour cela, elle veut persuader non seulement ses alliés européens, mais aussi des forces politiques qui soutiennent son action sur le plan national. Le 14 octobre 1974, son « Conseil restreint sur l'Espace » décide l'abandon du programme Diamant⁸⁵⁹ pour se consacrer désormais exclusivement au programme du nouveau lanceur Ariane. La même année, les liens avec la RFA se renforcent à partir du lancement d'un satellite du projet franco-allemand *Symphonie* depuis le Centre Kennedy par une fusée de la NASA. L'année suivante, avec la création de l'ASE/ESA, le 30 mai 1975, les seconds modèles des satellites technologiques Castor (D-5B) et Pollux (D-5A)⁸⁶⁰ sont mis en orbite par le lanceur français Diamant BP4, depuis la base de Kourou⁸⁶¹.

Pour l'Europe, le milieu des années 1970 est une période importante de transition. L'ESRO et l'ELSO, après les échecs déjà mentionnés, fusionnent leurs services dans l'Agence

⁸⁵⁵ Il faut remarquer que tous les tirs de la fusée *Europa-I*, depuis la base australienne de Woomera, ont précédemment échoué. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991); Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, art. cité, p. 8.

⁸⁵⁶ *Ibid.*

⁸⁵⁷ Exposition « Shadokorama - Jacques Rouxel & les Shadoks. Jubilé en grande pompe », Château d'Annecy, 2018.

⁸⁵⁸ Pour plus d'informations sur le centre spatial guyanais voir Karol BARTHELEMY et Jean-Yves LE GALL, *5° nord Kourou. Port spatial de l'Europe*, Cherche Midi, 2018 ou Romain PETTI, *Ariane & Mars : Espace, défense et société en Guyane française*, Paris, Ibis Rouge, 2013.

⁸⁵⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, CANNAC, BARRE, FRANÇOIS-PONCET, BOURGES, MONORY, PAPON, GIRAUD, LECAT, SEGARD, « Politique spatiale de la France: Relevé des décisions du conseil restreint », 20 février 1979, p. 8.

⁸⁶⁰ Pour l'anecdote, bien que Pollux, issu de la mythologie, soit également l'un des satellites naturels de la planète Saturne, il est en outre un personnage de la série enfantine télévisée *le Manège enchanté*, de Serge Danot, diffusée par l'ORTF depuis le 5 octobre 1964. Ce choix du CNES, après celui d'appeler le satellite antérieur Astérix, souligne une fois de plus son intention d'attirer l'attention des enfants sur les conquêtes spatiales françaises.

⁸⁶¹ Suite à l'échec du 5 *Diamant-B* emportant les satellites technologiques *DSB* (Castor) et *D5A* (Pollux), le 21 mai 1973. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991); Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, art. cité, p. 8.

Spatiale Européenne (*European Space Agency*, ESA) en 1975⁸⁶². Trois grands axes de recherche sont alors définis, chacun placé sous la responsabilité d'un pays : la France réaffirme ses intentions en se chargeant des lanceurs (*Ariane*)⁸⁶³, la RFA prend en charge le laboratoire spatial modulaire habité (*Spacelab*)⁸⁶⁴ et la Grande-Bretagne assume la gestion des satellites de télécommunications (*Marecs*)⁸⁶⁵. Le gouvernement français, en plus d'*Ariane*, décide alors de poursuivre ses efforts dans trois domaines principaux : les télécommunications avec des liaisons à gros débits entre entreprises et la retransmission de chaînes de télévision en dehors de l'Hexagone⁸⁶⁶, l'observation de la Terre⁸⁶⁷ et les applications scientifiques. Cela explique pourquoi de nombreux laboratoires, notamment au CNRS, réalisent des expériences qui placent alors la France au deuxième rang des puissances scientifiques spatiales dans le monde occidental⁸⁶⁸.

En ce qui concerne l'importance des satellites pour la communication intercontinentale en construction⁸⁶⁹, le rapport d'exécution des prescriptions des cahiers des charges de FR3 souligne, par exemple, qu'en 1975 trois émissions par jour sont envoyées vers les stations d'outre-mer par liaison satellite⁸⁷⁰. La deuxième moitié des années 1970 est par ailleurs non seulement la période de la formation des nouvelles Sociétés Nationales de Programme (SNP), mais également celle de l'éveil de l'industrie spatiale française, encouragée par le gouvernement pour faire face aux possibilités à exploiter économiquement les possibilités de l'espace. Or, deux

⁸⁶² Les onze États membres européens signent la convention qui donne naissance à l'Agence Spatiale Européenne le 30 mai 1975, mais elle fonctionne *de facto* à compter du 31 mai 1975. Cependant, l'ESA n'existe juridiquement qu'à partir du 30 octobre 1980, date de ratification de cette convention. Cf. Claude GORMAND, *L'industrie aéronautique et spatiale: logique économique, logique de marché*, L'Harmattan, 1993.

⁸⁶³ À l'initiative essentiellement de la France qui assure 63 % du financement. Le premier vol intervient en 1979. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, direction générale de l'industrie, service des industries de communication et de services (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, réunions interministérielles sur l'espace, 1986-1987, compte rendu, « 25^{ème} session du Conseil du CERS/ESRO », Ministère des Affaires Étrangères. Direction des Affaires Économiques et Financières. *Affaires Générales*, 15 octobre 1968, p. 1.

⁸⁶⁴ Lancement de la coopération avec les États-Unis avec 55 % du financement à la charge de la RFA – module *Spacelab* embarqué dans la navette – le premier vol a lieu en 1983. *Ibid.*

⁸⁶⁵ Une action plus « modeste » – qui concerne les satellites de télécommunication à usage maritime – *MARECS* – mis en orbite en 1981 et financée par la Grande-Bretagne à hauteur de 55 %. , p. 2.

⁸⁶⁶ Deux satellites *TELECOM 1 A* et *B* respectivement en 1984 et 1985 assurèrent les liaisons téléphoniques avec les DOM-TOM.

⁸⁶⁷ Avec le satellite *SPOT 1* lancé début 1986.

⁸⁶⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, François LAGRANGE, Philippe NICOLET et Jean-Louis CHARON, « La coopération européenne dans le domaine spatial. Mission sur la Coopération Européenne en matière d'Industrie et de Recherche », mars 1984, p. 102.

⁸⁶⁹ Le premier satellite de communication est le *Telstar* lancé le 10 Juillet 1962 (*Telstar 1*) et le 7 mai 1963 (*Telstar 2*). Ils sont issus d'une coopération entre AT&T (USA), Bell Labs (USA), NASA (USA), GPO (United Kingdom) et PTT National (France). A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991); Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, op. cit., p. 8.

⁸⁷⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds: Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision « Rapport d'exécution du cahier des charges », 1 juin 1976, p. 48.

industries nationales, Aérospatiale et Thomson⁸⁷¹, font partie du consortium mené par Philco-Ford qui remportent l'appel d'offres pour la réalisation du satellite Intelsat-V⁸⁷².

De plus, le 20 février 1979, devant le « Conseil restreint pour la politique industrielle française », le président Valéry Giscard d'Estaing déclare que « la France doit s'assurer la maîtrise des technologies indispensables pour favoriser la croissance d'industries avancées, appelées à de grands développements et fortement exportatrices⁸⁷³ ». Pour donner une idée de l'importance stratégique de la politique spatiale pour le gouvernement, il faut remarquer la quantité de ministères ayant participé à ce « Conseil », tenu par ailleurs sous la direction du Président de la République lui-même : les enjeux économiques et stratégiques de la politique spatiale incombent à la fois au ministère de l'Économie, à celui de l'Industrie et à celui du Budget ; ceux des affaires internationales reviennent au ministère des Affaires étrangères ; ceux qui concernent la défense et la sécurité territoriale au ministère de la Défense ; enfin ceux de la communication et de la culture échoient au ministère de la Culture et de la Communication et au secrétaire d'État aux Postes et Télécommunications⁸⁷⁴.

Finalement, le premier vol couronné de succès du lanceur Ariane 1 en 1979 justifie les choix techniques et l'organisation industrielle :

Six ans après avoir pris la décision d'assurer elle-même son indépendance en matière de lancement de satellites, l'Europe procède le 24 décembre 1979 au lancement du premier exemplaire de son lanceur *Ariane*, à partir du Centre spatial guyanais de Kourou. [...] le 24 décembre, le lanceur s'élève finalement dans le ciel de Guyane à 14 h 14 min. Le vol va se dérouler parfaitement. La capsule technologique qui fait office de satellite est placée sur une orbite de transfert géostationnaire⁸⁷⁵.

Ce n'est donc pas anodin que tout au long de la période des années 1970, les thématiques spatiales apparaissent progressivement à la télévision française, non seulement dans les émissions scientifiques comme *L'Avenir du futur* (Jean-Pierre Hutin, 1975-1987), *Clés pour demain* (Robert Clarke, Nicolas Skrotzky, 1979) ou *Temps X* (Jaques Mousseau, Igor Bogdanoff

⁸⁷¹ Par ailleurs, le groupe français Thomson, dans le cadre des simulateurs de vol, est à l'origine de l'animation numérique pionnière en France, pour plus de détails voir P. HENON, *Une Histoire française de l'animation numérique...*, op. cit. et C. WELKER, « La fabrique des "nouvelles images" »..., op. cit.

⁸⁷² En 1977, la France décide également de répondre à l'appel d'offre international pour la fourniture à la Ligue des États arabes d'un système régional de télécommunications. Elle est choisie, associée à la firme américaine Ford Aérospatiale. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'Industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, CANNAC, BARRE, FRANÇOIS-PONCET, BOURGES, MONORY, PAPON, GIRAUD, LECAT, SEGARD, « Politique spatiale de la France : Relevé des décisions du conseil restreint »..., op. cit., p. 8.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 2.

⁸⁷⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'Industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, Jacques VALADE, « Effort scientifique spatial: Stratégie et Volume. Ministre délégué chargé de la Recherche et de l'Enseignement supérieur. Le comité interministériel sur l'espace. Projet et relevé de décisions »..., op. cit.

⁸⁷⁵ Jacques VILAIN, « C.N.E.S. (Centre national d'études spatiales) », *Encyclopædia Universalis*.

et Grichka Bogdanoff, 1979-1987), mais aussi dans les émissions non-scientifiques : Sébastien Denis remarque que le 13 août 1973 a lieu l'émission spéciale de *L'Île aux enfants* (Christophe Izard, 1974-1982) « La face cachée de Casimir⁸⁷⁶ » où celui-ci s'entraîne pour devenir le premier astronaute de *L'Île aux enfants* à atteindre l'espace et pour pouvoir ainsi répondre aux enfants qui s'interrogent sur la conquête spatiale. Cette émission montre également quelques images de la B.D. *Tintin Objectif Lune*⁸⁷⁷. Il faut remarquer qu'en 1974, un an avant la création de l'ESA, la France signe l'accord CNES/ESRO sur la réalisation du programme Ariane sous son contrôle. Curieusement, après 1975, le petit écran diffuse de plus en plus d'émissions liées aux thématiques spatiales, les téléspectateurs voient donc progressivement apparaître une grande profusion d'émissions de SF, de *space-opéras*, de vulgarisation scientifique. En résumé, c'est à cette époque que la thématique spatiale prend son essor à la télévision française.

3.2 - Le projet du lanceur européen Ariane et l'essor des projets spatiaux français

Après son premier vol le 24 décembre 1979, Ariane devient l'un des principaux lanceurs spatiaux mondiaux. En 1980, la société Arianespace⁸⁷⁸, la première entreprise commerciale de transport spatial au monde, est créée afin d'assurer l'activité commerciale du lanceur européen⁸⁷⁹ :

Le programme *Ariane* décidé en 1973 à l'initiative de la France n'a pas seulement assuré à l'Europe un accès garanti à l'espace. Il a aussi permis le développement de la plupart des programmes européens nationaux ou multilatéraux dans le cadre de l'ESA tout en constituant une ressource commerciale qu'Arianespace exploite au bénéfice de l'industrie européenne⁸⁸⁰.

Le libre accès à l'espace et la capacité de faire face à la concurrence directe des États-Unis constituent désormais un véritable atout européen. En effet, environ 85% du marché commercial ouvert à Ariane est composé de satellites de télécommunications. Une telle proportion justifie l'optimisation des lanceurs pour satisfaire au mieux cette clientèle. De ce fait,

⁸⁷⁶ S. DENIS, *Les Shadoks...*, op. cit.

⁸⁷⁷ Poste de consultation INAtèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

⁸⁷⁸ Avec 64,10% de son capital appartenant à la France, dont 34,68% au CNES, 27,42% à l'*Airbus Safran Lauchers Holding*. « Repartition of Arianespace Capital. Arianespace's Capital is Held by 20 Shareholders Representing the Entire European Space Industry », *Arianespace*, <http://www.arianespace.com/shareholders-horizontal/>, Consulté le 12 février 2021.

⁸⁷⁹ Depuis février 2003, seule la version 5 est utilisée. Selon la chronologie du CNES : *Ariane 1*, 11 succès entre 1979 et 1986 ; *Ariane 2*, 5 succès entre 1986 et 1989 ; *Ariane 3*, 10 succès entre 1984 et 1989 ; *Ariane-4*, 113 succès (taux de réussite supérieur à 96 %) entre 1988 et 2003. J. VILLAIN, « Lancement d'Ariane »..., art. cité.

⁸⁸⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, dossier gris, CAPLAN, « Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye: "Ariane V" », 9 novembre 1987, p. 63.

la tendance à l'accroissement du poids des satellites pousse⁸⁸¹ progressivement le « Conseil restreint sur l'espace » à favoriser la poursuite des études sur les lanceurs lourds, jusqu'à la réalisation du programme Ariane 5. Ce dernier vise à la fois l'amélioration de la performance et de la fiabilité du lanceur pour réduire ses coûts de lancement et le maintien de l'autonomie européenne en matière de vols habités. Il s'agit donc de consolider les acquis de la filière Ariane pour maintenir sa réussite commerciale dans un contexte qui évolue. Pour cela, il faut persuader les partenaires européens de la viabilité du projet⁸⁸².

Comme déjà mentionné, en France, le « Conseil restreint sur l'espace » comprend des représentants des ministères de la Défense, de l'Industrie, de la Recherche et de la Technologie, des Postes et Télécommunications et des Relations extérieures⁸⁸³. Les enjeux politiques au sein de l'ESA apparaissent lorsque les Français déterminent que d'« autres programmes européens sont menés sous réserve d'une conclusion positive de la négociation sur *Ariane 4*⁸⁸⁴ ». Or, pour accomplir les ambitions françaises, le discours du « Conseil restreint » est souvent centré sur la coopération européenne :

L'espace est, avec l'aéronautique, le domaine où la coopération européenne est la plus soutenue avec un foisonnement d'initiatives gérées, selon le cas, de façon bilatérale. De nombreux programmes sont en cours, s'étendant pour plusieurs années. [...] Il y a des marchés importants à conquérir. [...] Aucune nation européenne n'a de chance d'être réellement présente dans les activités spatiales des prochaines décennies par ses seules forces. La coopération européenne, ou au moins bilatérale est en ce domaine un impératif⁸⁸⁵.

La France est en outre convaincue que les lanceurs, domaine principal du CNES, sont la clé de voûte d'une politique spatiale européenne autonome⁸⁸⁶. Elle envisage alors la croissance de la concurrence entre Ariane et la navette de la NASA, qui est progressivement devenue

⁸⁸¹ Selon les études de tendance, les satellites plus lourds (ceux de 1 400 à 2 000 kg et ceux de 2 000 à 2 800 kg), qui représentent moins de 10% de ceux lancés en 1985, doivent former respectivement 25 % et 50 % des satellites lancés en 1995, tandis que le lancement de ceux de poids entre 1 000 kg et 1 400 kg qui représentent, en 1985, 65 % du marché, sera tombé en dessous de 15 %. *Ibid.*

⁸⁸² L'objectif est de disposer d'un lanceur opérationnel à la fin de l'année 1980, capable de placer des charges d'une masse de 1,7 t en orbite de transfert pour une mission de type géostationnaire. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, CANNAC, BARRE, FRANÇOIS-PONCET, BOURGES, MONORY, PAPON, GIRAUD, LECAT, SEGARD, « Politique spatiale de la France : Relevé des décisions du conseil restreint », art. cité.

⁸⁸³ Le financement des mesures décidées est assuré, outre par les crédits inscrits dans la loi de finances au budget du CNES, de la façon suivante: le ministère des PTT contribue pour 10 % au financement du programme Ariane 4 (6 MF en 1982) ; le ministère de la Défense contribue au financement du programme de microgravité, pour 3 MF en 1982 ; le ministère de la Recherche et de la Technologie accorde un crédit de 17 MF au budget du CNES dont 10 MF sont prélevés sur le fonds de la recherche pour permettre un accroissement de la recherche technologique de base ; le ministère de l'Industrie contribue en tant que besoin au financement de l'adaptation des produits aux marchés extérieurs. *Ibid.*, p. 5.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁸⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, François LAGRANGE, Philippe NICOLET et Jean-Louis CHARON, « La coopération européenne dans le domaine spatial. Mission sur la Coopération Européenne en matière d'Industrie et de Recherche », art. cité, p. 1.

⁸⁸⁶ Jusqu'à la mise en œuvre du programme Ariane, la NASA imposait des contraintes très sévères pour le lancement de tout satellite à vocation commerciale. *Ibid.*, p. 8.

opérationnelle. En effet, le début des années 1980 est marqué par le lancement du premier vol de la navette nord-américaine, le 12 avril 1981. Cet événement marque l'origine de la période appelée par la NASA *Space Shuttle Era*⁸⁸⁷. Cependant, la concurrence s'arrête le 15 août 1986, six mois après l'explosion de *Challenger*⁸⁸⁸, avec l'annonce par le président Reagan de la fin des lancements commerciaux par la navette.

En principe, le lancement d'un satellite par Ariane aurait dû coûter beaucoup moins cher que celui de la navette nord-américaine⁸⁸⁹, malgré les subventions massives de la NASA. De surcroît, selon les responsables de la « Mission sur la coopération européenne en matière d'industrie et de recherche » : « il aurait alors été inacceptable pour les Nord-Américains de voir Ariane s'adjuger la quasi-totalité du marché⁸⁹⁰ ». Petit à petit, avec les changements du marché dus à l'explosion de *Challenger*, la compétition d'Ariane avec les lanceurs conventionnels américains est ravivée⁸⁹¹. En 1984, la France conduit déjà les débats européens en ce qui concerne notamment les projets du moteur HM-60 (Vulcain) et du lanceur lourd Ariane 5. On perçoit au sein des textes officiels une certaine fierté par rapport au programme Ariane : « un succès technique qui donne pendant 10 ans à l'Europe les moyens d'une indépendance dans le domaine spatial⁸⁹² ». François Lagrange, Philippe Nicolet et Jean-Louis Charon, les responsables

⁸⁸⁷ Cf. Sarah LOFF, « Space Shuttle Era », NASA, 10 mars 2015, http://www.nasa.gov/mission_pages/shuttle/flyout/index.html. Consulté le 15 juin 2018.

⁸⁸⁸ L'explosion de la navette Challenger a lieu le 28 janvier 1986. Les États-Unis diffusent traditionnellement à la télévision les événements majeurs de leurs politiques spatiales pour montrer au monde leur puissance dans ce domaine. Cela va provoquer un choc au niveau mondial puisque de nombreuses personnes assistaient en direct au lancement de la navette, dont des écoliers élèves de l'institutrice, Christa McAuliffe, choisie pour le projet « *Teacher in Space* ». J. VILLAIN, « Explosion de la navette Challenger »..., art. cité,

⁸⁸⁹ En effet, le tir d'une navette (qui peut emporter 4 satellites) revient en 1983 à environ 270 millions de dollars alors qu'avec Ariane 3, qui peut emporter 2 satellites, on se situe plutôt dans la zone des 350 millions de francs (62 millions de dollars). Les coûts du lancement doivent être pris avec précaution car ils peuvent varier sensiblement selon le type de satellite et l'orbite demandée. Il convient également de tenir compte d'autres coûts comme les primes d'assurance qui sont un peu plus élevées sur Ariane, puisqu'à la différence de la navette nord-américaine, Ariane n'a pas été conçue pour permettre la présence de l'homme, ce qui signifie qu'elle avait un taux de fiabilité prévisionnelle d'environ 93 %, contre 99 % pour la navette nord-américaine. En tout état de cause, les coûts d'exploitation pour l'utilisation du lancement de satellites, Ariane possède une supériorité écrasante par rapport à la navette nord-américaine. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, François LAGRANGE, Philippe NICOLET et Jean-Louis CHARON, « La coopération européenne dans le domaine spatial. Mission sur la Coopération Européenne en matière d'Industrie et de Recherche »..., art. cité.

⁸⁹⁰ *Ibid.*

⁸⁹¹ En ce qui concerne les autres pays, Japon, Chine et URSS, il est difficile de prévoir l'impact de la concurrence. Pour le Japon qui développe le HII, lanceur aux performances légèrement inférieures à celle d'Ariane 4, la difficulté résulte d'un grand nombre d'inconnues sur les coûts, les améliorations éventuelles, dues à la date encore lointaine de sa commercialisation (1994) ; toutefois on ne peut que craindre le dynamisme japonais. Pour la Chine et l'URSS, qui pratiquent des coûts d'appel, la comparaison est si clairement impossible à fonder sur des critères purement économiques que la compétition ne peut pas se situer sur le terrain de la logique économique. C'est sur le plan politique que ce problème de concurrence peut se régler. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, dossier gris, CAPLAN, « Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye : "Ariane V" », *op. cit.*, p. 2.

⁸⁹² Le programme Ariane aurait dû coûter 11 milliards de francs (coûts actualisés en francs 1983), ce qui est peu comparé aux 16 milliards de dollars investis dans le programme de développement de la navette américaine. À cette époque, le dollar coûtait 7,6 francs, ce qui signifie que les 11 milliards de francs du programme Ariane équivalaient à presque 2 milliards de dollars à l'époque. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, François LAGRANGE, Philippe NICOLET et Jean-Louis CHARON, « La coopération européenne dans le domaine spatial. Mission sur la Coopération Européenne en matière d'Industrie et de Recherche »..., art. cité, p. 7.

de la « Mission sur la coopération européenne en matière d'industrie et de recherche », mettent également en évidence l'exploitation commerciale d'Ariane :

Il reste à faire du succès technique un succès industriel et commercial. Même si le succès commercial a déjà commencé puisque *Arianespace* dispose de 6 milliards de francs de commandes, ce succès demande à être confirmé compte tenu de la pression de la concurrence⁸⁹³.

Le chiffre d'affaires prévu d'Arianespace est de trois milliards de francs par an⁸⁹⁴, dont plus de la moitié pour la France, ce qui représente alors « une contribution majeure à la construction de l'industrie européenne de l'espace⁸⁹⁵ ». Les « responsables de la Mission sur la coopération européenne en matière d'industrie et de recherche » mettent en outre l'accent sur l'importance de l'Allemagne comme partenaire : « C'est avec l'Allemagne qu'il faut d'abord s'entendre⁸⁹⁶ » puisque le projet est de faire passer l'Europe de la situation de sous-traitante à celle de partenaire⁸⁹⁷.

En outre, en 1985, le « Conseil de l'ESA », tenu au niveau ministériel, fixe comme objectif à long terme l'autonomie en matière d'intervention en orbite et de vols habités. Il approuve ainsi la conduite des programmes préparatoires aux projets Ariane 5⁸⁹⁸ et Columbus et prend bonne note de la décision française d'entreprendre le programme d'avion spatial habité Hermès afin d'introduire dès que possible ce projet dans les programmes de l'ESA⁸⁹⁹.

Le programme Ariane 5 repose sur un consensus de l'Europe. Les nations membres de l'ESA qui participent au programme préparatoire adhèrent à la poursuite du projet. Ainsi, 600 Millions d'Unités de Compte (MUC) sont engagées afin de disposer au plus tôt du lanceur Ariane 5. La participation française à hauteur de 45 % lui garanti la maîtrise de son développement et de son industrialisation. La gestion du programme Ariane 5 est ainsi déléguée par l'ESA au CNES. Par ailleurs, les industries françaises Aérospatiale, Matra et la Société

⁸⁹³ *Ibid.*

⁸⁹⁴ Comme le marché prévoyait environ 300 satellites pour les années à venir, approximativement, on peut imaginer un marché de 90 milliards de francs pour le marché des satellites de télécommunications. Dans ce domaine, les pays les plus engagés sont la France, l'Allemagne, la Grande-Bretagne, l'Italie et la Suède. Le rapport indique aussi que le premier satellite de télévision direct déjà en orbite était d'origine japonaise et que pour l'année 1986, l'Angleterre avait l'intention de lancer 3 satellites. *Ibid.*, p. 20.

⁸⁹⁵ *Ibid.*

⁸⁹⁶ La France et l'Allemagne finançaient environ des deux tiers du projet. *Ibid.*

⁸⁹⁷ *Ibid.*

⁸⁹⁸ Ariane 5 prévoit de lancer en orbite de transfert géostationnaire, 6,8 tonnes en lancement simple et 5,9 t en lancement double. Cette capacité est légèrement supérieure aux capacités maximales exigées par les actuelles prévisions du marché de l'époque qui étaient de 2 satellites de 2,8 t. Une marge souhaitable pour faire face à l'évolution du marché à l'horizon 2000. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, dossier gris, CAPLAN, « Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye : "Ariane V" », art. cité, p. 3.

⁸⁹⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991); Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, art. cité, p. 6.

Européenne de Propulsion (SEP) assurent la majeure partie des responsabilités « système » et de l'encadrement des développements les plus critiques⁹⁰⁰.

La figure 3.1 montre le « barème de contributions » du programme préparatoire et l'estimation des investissements pour la phase de développement d'Ariane 5 partagée entre les pays membres de l'ESA.

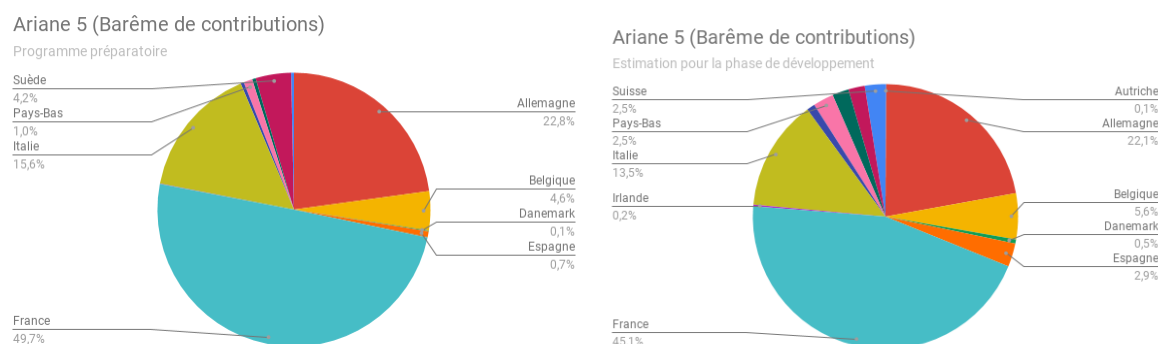


Figure 3.1: « Barème de contributions » (1985) du programme préparatoire et estimation des investissements pour la phase de développement d'Ariane 5 partagée entre les pays collaborateurs. Source : A. N. Pierrefitte-sur-Seine, « Fonds de l'Industrie ; Direction générale de l'industrie ; Service industries de communication et de service (1982-1991), Cote : 19980560/2, dossier gris, Caplan, Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye, « Ariane V », 9 novembre 1987, p. 10.

En outre, pour la réalisation des vols habités, le CNES élabore depuis 1976 le système de transport Ariane 5/Hermès. En effet, le choix est fait dès le départ de séparer les vols automatiques des vols habités. Cependant, si d'un côté, le succès de la filière Ariane confirme que pour envoyer des satellites les lanceurs automatiques sont plus efficaces, plus économiques et plus sûrs⁹⁰¹ que les navettes et cela bien avant l'accident de *Challenger*, d'un autre côté, le projet de la navette européenne pour les vols habités ne décolle pas⁹⁰². Néanmoins, l'intérêt opérationnel du concept d'un lanceur totalement réutilisable, le potentiel des retombées technologiques à court et moyen termes et surtout les possibilités de montrer au monde la puissance spatiale européenne grâce à la possession d'une navette réutilisable font alors pencher la décision en faveur de la concentration des efforts de l'industrie française sur le projet Hermès⁹⁰³.

⁹⁰⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, dossier gris, CAPLAN, « Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye : « Ariane V » », art. cité, p. 5.

⁹⁰¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie ; Direction générale de l'industrie ; Service des industries de communication et de service (1982-1991) ; Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, op. cit., p. 7.

⁹⁰² Récemment, une première monographie sur le programme Hermès a été publiée, grâce à un accès inédit aux sources techniques de l'ESA sur le sujet : Luc van den ABELEN, *Spaceplane Hermes. Europe's Dream of Independent Manned Spaceflight*, Cham : Springer, 2017.

⁹⁰³ Il est à noter que depuis plusieurs années, les pays qui envisageaient une desserte systématique de l'orbite basse (États-Unis, URSS, Europe et Japon) ont annoncé qu'ils avaient entrepris ou qu'ils prévoyaient le développement de navettes spatiales. L'Europe, l'URSS et le Japon ont d'ailleurs opté pour des concepts très proches les uns des autres. Frederick I. ORDWAY et Jacques

En effet, la politique spatiale de la France repose sur la notion fondamentale d'autonomie, du moins en matière de transport : les mêmes discussions ayant mené, par le passé, la France aux développements militaires et au programme civil Diamant. Cet axe essentiel du transport automatique de satellites est préservé au travers des spécialisations et des responsabilités que l'ESA délègue au CNES.

Dans l'histoire de l'astronautique, deux voies sont possibles pour le transport des humains dans l'espace : les capsules récupérables et la navette réutilisable. La France ayant prouvé sa force dans le domaine des capsules récupérables, elle veut désormais prouver sa maîtrise dans celui des navettes. Au-delà des nombreux avantages opérationnels⁹⁰⁴, la possession d'une navette démontre clairement une puissance économique, scientifique et technologique. C'est pourquoi elle propose au Conseil de l'ESA à Rome, en 1984, d'obtenir et de garantir la totale autonomie en matière de transport humain.

Le projet Hermès est donc conçu conjointement au projet Ariane 5 : « Simplement, Hermès utilise le même véhicule propulsif que les satellites commerciaux : Ariane 5 ; là réside un avantage de coûts de développement pour l'Europe, assorti toutefois d'une contrainte calendaire⁹⁰⁵ ». La mission de référence d'Hermès consiste à desservir deux fois par an le module autonome et visitable européen Columbus/MTFF⁹⁰⁶. Le CNES souhaite également obtenir la responsabilité technique et financière du développement du centre de contrôle en vol d'Hermès. Cet élément du segment sol constitue une véritable extension de l'avion spatial sans lequel celui-ci ne peut accomplir ses missions. Compte tenu du rôle que souhaite jouer la France dans ce programme et de sa constante volonté de développer, grâce à Hermès, des missions d'intérêt national, il est de la plus haute importance qu'elle garde la main.

Le coût du développement d'Hermès est évalué au départ à 4 400 MUC. Selon les informations consultées, les coûts d'opération du système de la navette nord-américaine et du système Hermès/Ariane 5, pour des missions analogues, sont relativement équivalents⁹⁰⁷. En

VILLAIN, « Conquête de l'espace : des fusées aux lanceurs », in *Encyclopædia Universalis*, 2018 et A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'Industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Pourquoi pas de capsules ? », *Document demandé en complément au bilan économique de l'industrie spatiale française*, 1986.

⁹⁰⁴ Sur le plan des opérations, l'avion peut manœuvrer pendant la phase de rentrée, ce qui n'est pas possible pour les capsules. L'avion peut aussi atterrir sur un site prévu, au moins une fois par jour, ce qui évite les moyens coûteux maritimes et aéroportés nécessaires à la récupération d'une capsule en mer. Sa rentabilisation peut également être amortie sur des nombreuses missions puisque la plupart de l'avion est récupérable. Ainsi, du point de vue économique, même si les coûts de l'avion spatial sont très supérieurs à ceux des capsules, ses coûts de fonctionnement sont, en revanche, beaucoup plus bas. Il y a également les retombées en aérodynamique et dans le domaine des matériaux. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, dossier gris, CAPLAN, « Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye : "Hermès" », 9 novembre 1987, p. 63.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁹⁰⁶ Une fois arrivé, Hermès permettra d'accéder à l'intérieur du MTFF et d'y apporter les équipements scientifiques et le matériel nécessaire à la maintenance en orbite.

⁹⁰⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, dossier gris, CAPLAN, « Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye : "Hermès" »..., *op. cit.*, p. 2.

effet, le coût initial de l'année 1987 du système Hermès/Ariane 5 s'élève à 4 429 MUC (530 MUC pour la phase 1 et 3 899 MUC pour la phase 2 et les premiers vols expérimentaux). En 1991, ces coûts s'élèvent alors à 5 880 MUC soit 40 milliards de francs⁹⁰⁸, soit 30 % d'augmentation⁹⁰⁹.

L'avion spatial Hermès représente plus des 2/3 du coût global du programme envisagé par l'ESA. L'organisation industrielle en place s'appuie sur les co-maîtrises d'œuvre d'Aérospatiale et Dassault regroupant l'activité des industriels européens responsables des 11 sous-systèmes de la navette. La France souhaite ainsi assurer non-seulement la maîtrise de la conception et de la réalisation de la navette spatiale européenne, mais aussi les tâches les plus critiques du développement du programme. La participation de ses équipementiers à un programme générateur d'innovation est donc favorable à l'image de marque des industriels impliqués. Ainsi, la maîtrise de la conception de la navette spatiale, la nécessité de contrôler les développements les plus critiques – dont la protection thermique, la sélection des équipementiers français ayant proposé les meilleures offres grâce à des compétences exclusives –, rendent nécessaire une participation française d'au moins 45 % à ce programme pour relever le défi technique que constitue Hermès.

La figure 3.2 montre le « barème de contributions » du programme préparatoire et l'estimation des investissements pour la phase de développement d'Hermès repartis entre les pays membres de l'ESA. Malheureusement, l'Europe, qui au milieu des années 1980 ambitionne de faire partie du club très restreint des nations ayant envoyé un homme dans l'espace par ses propres moyens grâce à son avion spatial Hermès, abandonne finalement ce projet en 1992 « faute d'une réelle volonté politique et de moyens financiers ambitieux⁹¹⁰ ».

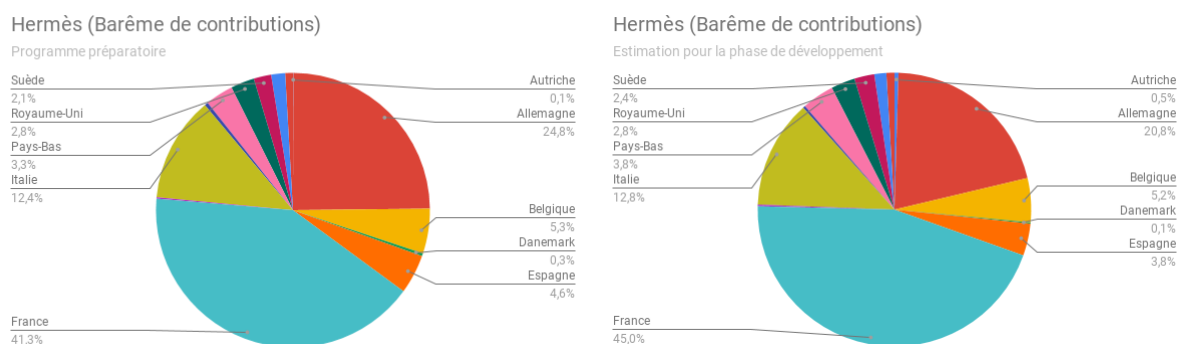


Figure 3.2: « Barème de contributions » (1985) du programme préparatoire et estimation des investissements pour la phase de développement du programme Hermès repartis entre les pays membres de l'ESA. Source: A. N. Pierrefitte-sur-Seine, « Fonds de

⁹⁰⁸ Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 40 000 000 000 francs en 1991 est donc le même que celui de 9 132 046 590 euros en 2019. Source: « Insee - Institut national de la statistique et des études économiques », 27 février 2020, <https://www.insee.fr>.

⁹⁰⁹ Patrick BAUDRY, *Le rêve spatial inachevé. De Youri Gagarine au voyageur universel*, Paris, Tallandier, 2001.

⁹¹⁰ F.I. ORWAY et J. VILLAIN, « Conquête de l'espace : des fusées aux lanceurs »..., art. cité.

Le troisième projet d'envergure présenté dans les « Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye⁹¹¹ » est celui de la station orbitale Columbus. En fait, le projet initial Spacelab marque la volonté politique de la RFA de s'imposer en Europe dans le domaine des laboratoires spatiaux habités. Il est la conséquence d'un effort important de ce pays dans les domaines suivants : missions nationales, charges utiles, microgravité et segment sol associés. Cela permet à la RFA de se situer à la pointe de l'Europe dans le domaine des laboratoires spatiaux habités. Même si Spacelab fournit à l'Europe un moyen d'expérimentation en orbite, ses conditions de développement et d'utilisation montrent les limites concrètes d'une coopération avec les États-Unis. L'annonce, début 1984, par le Président Reagan du lancement du programme de station spatiale ouvert à la coopération internationale suscite un intérêt réel mais, l'expérience Spacelab suscite une réponse prudente de la part de l'ESA. On peut lire, ainsi, dans la « résolution de Rome » de 1984 : « l'Europe accepte cette offre sous réserve que soient atteints les objectifs fondamentaux suivants [...] donner à l'Europe la responsabilité de la conception, du développement, de l'exploitation et de l'évolution d'un ou de plusieurs éléments identifiables de la station spatiale et la responsabilité de leur gestion⁹¹² ».

Après la conférence de Rome, les discussions avec les États-Unis permettent de préciser les éléments constitutifs de l'apport européen à la station orbitale internationale (ISS) avec Columbus et de discuter des conditions des participations européennes. Dans un premier temps, l'ESA propose un concept de module pressurisé habité et détachable de la station spatiale grâce à un module de ressources qui le rend autonome. Le concept de module détachable ayant été refusé par les États-Unis, l'Europe modifie alors sa proposition qui comprend désormais : un module pressurisé attaché à la station (APM)⁹¹³, un module autonome et visitable (MTFF)⁹¹⁴, une plateforme polaire (PPF)⁹¹⁵ et une plateforme co-orbitante. Cette configuration est finalement acceptée début 1987 par les États-Unis⁹¹⁶ à condition d'une reformulation du module autonome et visitable MTFF.

⁹¹¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, dossier gris, CAPLAN, « Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye : "Columbus" », 9 novembre 1987, p. 63.

⁹¹² *Ibid.*, p. 63.

⁹¹³ Columbus Attached Pressurized Module.

⁹¹⁴ Man Tended Free Flyer.

⁹¹⁵ Polar Platform.

⁹¹⁶ Trois éléments sur les quatre qui composent Columbus se trouveraient sur l'orbite de la station spatiale, soit environ 500 km d'altitude et 28°5 d'inclinaison. L'APM et la plateforme co-orbitante devraient être lancées par la navette nord-américaine respectivement en 1996 et 1994 tandis que le MTFF devrait être lancé par Ariane 5 en 1998 et desservi par Hermès tous les 6 mois. En effet, ce que recherchent les Européens est l'autonomie de leurs actions spatiales sans que les difficultés qui ont marqué l'ère Spacelab ne se reproduisent. À l'issue du Conseil des ministres européens de l'espace de novembre 1992 à Grenade, seuls le module pressurisé attaché à la station (APM) et la plateforme polaire (PPF) sont maintenus, le MTFF est abandonné en même temps que la navette Hermès qui doit le desservir.

Par ailleurs, la participation industrielle française au programme Columbus s'inscrit dans la continuité du programme Spacelab, auquel la France participe à hauteur de 10%. Matra, le principal industriel français de ce programme, est le responsable de son système de gestion informatique. Le maintien de Matra dans le consortium Columbus (reconduction du consortium Spacelab), lui permet de figurer dans l'équipe industrielle de premier niveau avec Mbb/Emo, Dornier et Aeritalia. Matra assure les 2/3 de la participation française, une place plus modeste étant occupée par les deux autres grands industriels : Aerospatiale, dans le contrôle thermique et les éléments de structure, Ates, dans le système de communication et de visualisation⁹¹⁷.

La figure 3.3 montre le « barème de contributions » du programme préparatoire et l'estimation des investissements pour la phase de développement du projet Columbus repartis entre les pays membres de l'ESA, dont une grande partie revient à l'Allemagne et à l'Italie.

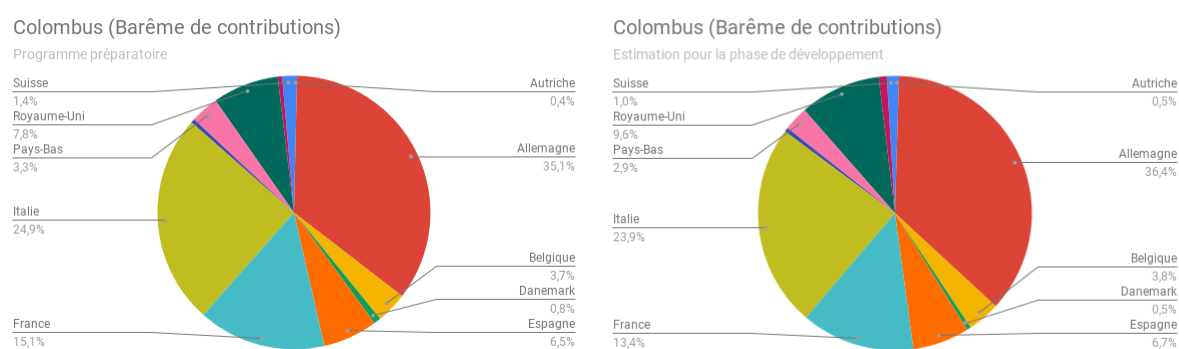


Figure 3.3: Le « barème de contributions » (1985) du programme préparatoire et estimation des investissements pour la phase de développement de la station orbitale *Columbus* repartis entre les pays membres de l'ESA. Source: A. N. Pierrefitte-sur-Seine, « Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service industries de communication et de service (1982-1991), Cote: 19980560/2, dossier gris, Caplan, Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye, "Columbus" », 9 novembre 1987, p. 8.

La figure 3.4 montre en outre l'augmentation des estimations financières engagées par la France pendant le développement de ces trois programmes majeurs de l'ESA qui visent en l'occurrence l'autonomie européenne dans les recherches spatiales.

⁹¹⁷ La participation globale des trois industriels est d'environ 12% ; elle laisse dans une hypothèse de contribution à 15%, des possibilités à des équipementiers français. Saft, par exemple, est actuellement bien placé pour devenir le fournisseur des accumulateurs Nickel-Hydrogène, et par ailleurs Matra pourra entraîner avec lui d'autres fournisseurs. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, dossier gris, CAPLAN, « Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye : "Columbus" », art. cité, p. 63.

Estimations présentées dans le programme du CNES

Echéancier de paiements en MF

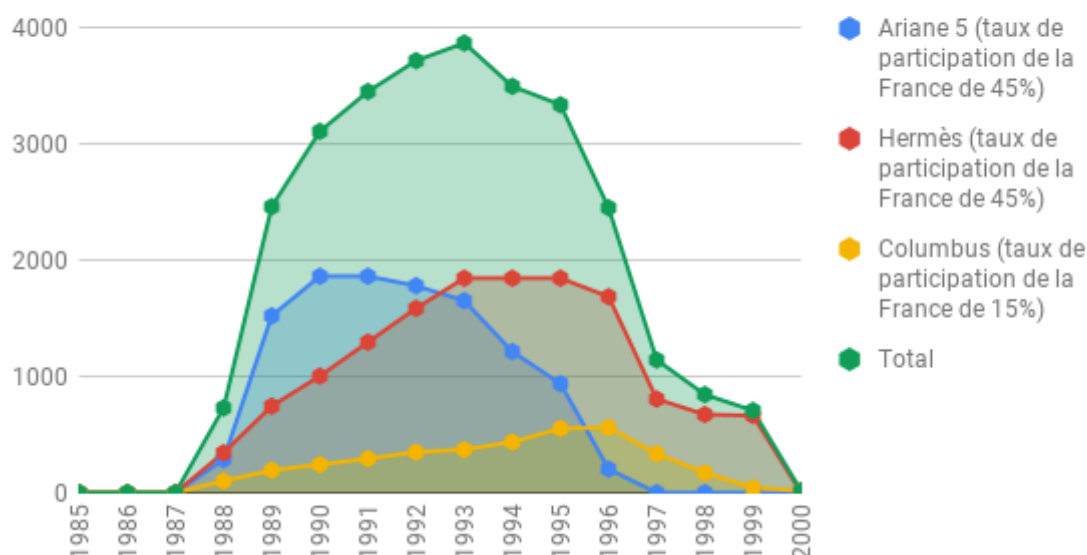


Figure 3.4: Estimations présentées (en MF de 1988) par le programme du CNES concernant les projets : Ariane 5, Hermès et Columbus. Source: A. N. Pierrefitte-sur-Seine, « Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service industries de communication et de service (1982-1991), Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, Caplan, "Conférence Européenne de l'Espace - La Haye - Propositions CNES", 9 novembre 1987. Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 1 000 000,00 francs en 1988 est donc le même que celui de 252 498,98 euros en 2019. Source: « Insee - Institut national de la statistique et des études économiques », 27 février 2020, <https://www.insee.fr>.

Finalement, les bouleversements géopolitiques intervenus à partir de 1989⁹¹⁸ et la réorientation des programmes spatiaux nord-américains et russes imposent une remise à plat des intentions et des objectifs français et européens dans la course spatiale. De plus, le projet de la navette spatiale européenne Hermès est finalement abandonné en 1992⁹¹⁹ et le projet du laboratoire européen Columbus est adapté pour qu'il fasse partie de la Station spatiale internationale (ISS)⁹²⁰.

⁹¹⁸ En 1989, les Soviétiques annoncent leur retrait d'Afghanistan et à la fin de l'année le mur de Berlin disparaît. La situation géopolitique mondiale change, ce qui entraîne, deux ans plus tard, la dissolution de l'URSS. Eric AUBURTIN, Bruno BILLMANN et Pascal BRENNEUR, *Toute la géopolitique du monde contemporain - De 1913 à nos jours*, Paris, Foucher, 2017.

⁹¹⁹ Cf. « Bon enterrement définitivement Hermès », art. cité.

⁹²⁰ Son lancement a lieu le 7 février 2008 par la navette spatiale américaine et il est attaché à ISS depuis le 11 février 2008. Cf. Luc van den ABELEN, *Spaceplane HERMÈS : Europe's Dream of Independent Manned Spaceflight*, art. cité.

3.3 - Le CNES et l'insertion des sciences spatiales dans les efforts de recherche nationaux

François Mitterrand arrive au pouvoir au moment où les investissements astronomiques en matière de lanceurs, navettes et stations spatiales sont remis en cause par l'ESA. Les arguments du CNES pour justifier ces investissements insistent sur les retombées scientifiques et économiques de la recherche spatiale. Ses rapports placent alors la recherche scientifique au premier rang des bénéficiaires des recherches spatiales⁹²¹. La France cherche ainsi le maintien de son indépendance scientifique dans ce domaine. Le relevé de décisions du « Conseil restreint sur l'espace » de 1981 emphatise l'importance de l'investissement de la recherche sur la technologie de base : « Pour qu'elle soit en mesure de soutenir efficacement la concurrence internationale, d'assurer pleinement son autonomie, un effort vigoureux de recherche technologique de base est indispensable pour les vingt années suivantes⁹²² ». L'ambition de l'autonomie politique de la France est encore renforcée par l'accent mis sur la maîtrise technique des moyens modernes de transmission de l'information et pour « le maintien à long terme de notre rang de puissance spatiale qui suppose les efforts de recherche et développement adéquats⁹²³ ».

Puisque les moyens spatiaux bouleversent profondément les méthodes d'observation dans plusieurs disciplines – permettant des progrès significatifs dans la compréhension de l'Univers et de ses origines –, les programmes spatiaux peuvent alors faire évoluer les sciences et contribuer au progrès général des connaissances. Le « bilan du ministère de l'Économie » souligne ainsi l'importance de la recherche spatiale pour l'évolution des sciences :

La recherche scientifique a été parmi les premiers bénéficiaires de l'espace. [...] Elle a ainsi ouvert, dans les années 60, des champs d'investigation nouveaux en astronomie, en science planétaire, en physique des plasmas spatiaux, en physique solaire et physique des relations Soleil-Terre. Par la suite, les améliorations apportées aux technologies ont permis d'aborder des thèmes d'études originales en physique, biologie et médecine, en mettant à profit l'état d'impesanteur régnant à bord d'un véhicule en orbite⁹²⁴.

⁹²¹ Avec les programmes de radiocommunication, de l'observation de la Terre, de localisation et de collecte des données, de sciences spatiales, d'avancements de la biologie et de la médecine spatiale, les études en microgravité et les programmes de recherche et développement de nouveaux matériaux. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991); Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, art. cité, p. 28.

⁹²² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service industries de communication et de service (1982-1991), Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, Pierre MAUROY, JOBERT, CHEVENEMENT, CHEYSSON, CHANDERNAGOR, HERNU, DELORS, FABUS, DREYFUS, MEXANDEAU ET ROCARD, « Relevé de décisions. Conseil restreint sur l'espace »..., art. cité, p. 3.

⁹²³ *Ibid.*, p. 1.

⁹²⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Insertion des Sciences spatiales dans l'effort de recherche national et coordination avec les grands organismes de recherche », *Bilan du ministère de l'Économie...*, op. cit., p. 2.

Les actions du CNES permettent en outre de développer, dans un cadre national de coopérations, un programme de recherche dans de nombreuses disciplines à fort potentiel de découvertes. Même si le CNES n'a pas vocation à créer en son sein des laboratoires de recherche, il développe des coopérations à la fois avec les grands organismes de recherche (CNRS, CEA, ONERA, CNET, IFREMER, INRA, INSERM) et le monde universitaire. Ces coopérations constituent une communauté scientifique solide capable de développer, de façon compétitive sur le plan international, une activité de recherche dans l'espace⁹²⁵. De plus, une constante de la politique spatiale française mérite d'être signalée : la création, chaque fois que possible, de sociétés d'exploitation commerciale s'appuyant notamment sur une politique de filialisation du CNES (Arianespace, Spotimage,...)⁹²⁶. La communauté scientifique française participe donc activement aux recherches sur la Lune et sur certaines planètes du système solaire (Vénus, Mars, Jupiter, Saturne et Uranus) grâce aux sondes de survol ou aux atterrisseurs⁹²⁷. Les thèmes centraux de la recherche spatiale sont donc variés : de l'exploration des planètes (Vénus, Mars...) à la recherche de petits corps célestes tels que les comètes et les astéroïdes. De surcroît, l'astronomie partage avec les sciences de la Vie et de la Terre les interrogations fondamentales quant à la nature et à l'évolution de l'Univers⁹²⁸. Les analyses scientifiques des corps célestes mènent les scientifiques à des recherches sur les origines des planètes et sur leurs compositions physico-chimiques.

En outre, les performances des observations astronomiques sont, jusqu'à l'avènement des moyens spatiaux (ballons, satellites), fortement limitées par l'effet perturbateur de l'atmosphère terrestre : « La possibilité de disposer d'instruments évoluant au-dessus de l'écran atmosphérique a ouvert à l'astronomie la voie de découvertes importantes⁹²⁹ ».

Cependant, même si l'effort spatial, en particulier dans le domaine scientifique, doit être soutenu par les grands organismes de recherche, il faut en contrepartie un effort constant pour convaincre les plus réticents que la recherche spatiale demande parfois longtemps pour produire ses fruits :

Contrairement aux autres sciences, où, parfois, très peu d'années suffisent pour que des idées nouvelles et des découvertes modifient la physionomie de toute une discipline, dans le secteur spatial il s'écoule parfois

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁹²⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991), Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Lettre adressée au Général Aubinière, le Directeur du Groupe de Projet SYMCOMSAT, signée par le Min Dir Mayer: "Projet Symphonie" »..., art. cité.

⁹²⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Insertion des Sciences spatiales dans l'effort de recherche national et coordination avec les grands organismes de recherche », *Bilan du ministère de l'Économie...*, art. cité, p. 3.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 7.

dix ans entre le moment où un instrument est imaginé pour résoudre un problème scientifique et le moment où la réponse est apportée⁹³⁰.

En ce qui concerne les investissements scientifiques du CNES, puisque les questions sur l'espace sont d'une importance capitale pour la défense nationale, la plupart des budgets sont soit occultés, soit surévalués⁹³¹. Malgré cela, nous avons trouvé un document officiel du CNES⁹³² avec les prévisions de son plan financier à long terme (figure 3.5), qui comprend la période étudiée dans cette thèse.

Le budget scientifique du CNES (données de 1987)

ESA, coopération bilatérale (USA/URSS/Europe), programme national et programme Poséidon

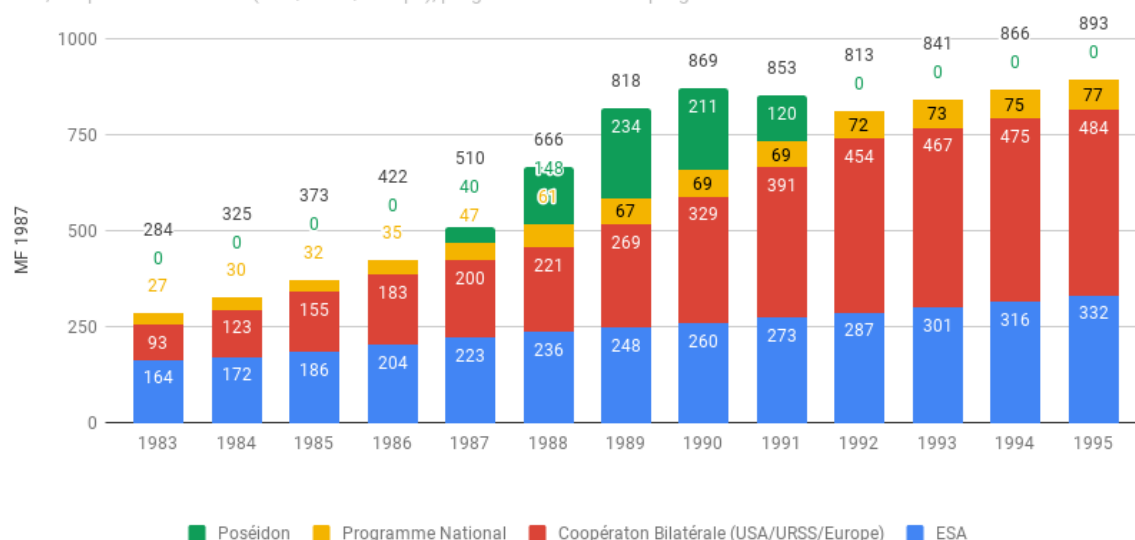


Figure 3.5: Budget scientifique du CNES entre 1983 et 1995 en MF 1987. Source : A. N. Pierrefitte-sur-Seine, «Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991), Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, "Le budget scientifique du CNES"», 19 février 1987, p.7. Le budget de 1987 de 510 MF équivaut à 132 241 810,44 euros en 2019. Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 1 000 000,00 francs en 1987 est donc le même que celui de 259 297,67 euros en 2019. Source : «Insee - Institut national de la statistique et des études économiques », 27 février 2020, <https://www.insee.fr>.

Certes, l'astronomie prospère grâce aux investissements dans la recherche spatiale, mais c'est également le cas des sciences de la vie et de l'étude des matériaux synthétiques en apesanteur. Autrement dit, les recherches scientifiques sur les nouveaux produits synthétiques et sur les limites du corps humain dans l'espace bénéficient des avancées de la recherche spatiale.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁹³¹ Cf. I. SOURBES-VERGER, « Mythes et réalités de l'espace militaire »..., art. cité.

⁹³² L'évolution détaillée de ce budget scientifique depuis 1983: le budget initial de l'année « n », tel qu'il est établi au cours de la discussion budgétaire et approuvé par le Conseil d'Administration du CNES en décembre de l'année « n-1 »; le budget final de l'année « n », établi en tenant compte des ouvertures et annulations de crédits survenues en cours d'année ainsi que des virements internes effectués par le CNES à l'occasion des modifications budgétaires, la dernière étant généralement présentée au Conseil d'Administration en décembre de l'année « n ». A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, « Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'Industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991), Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Le budget scientifique du CNES » », *Ministère de l'Industrie, des P&T et du Tourisme*, 19 février 1987, p. 7.

Alain Madelin, alors ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme, souligne la quête de l'être humain qui s'interroge sur ses origines et de son futur incertain : « L'homme interroge le ciel pour y trouver la réponse aux questions qu'il se posait sur son destin, sur le sens de sa vie. Aujourd'hui, l'heure n'est plus seulement à l'interrogation, mais à la conquête⁹³³ ». Par la suite, il revient à une grande question sur laquelle les sciences s'interrogent depuis longtemps, l'infiniment petit et l'infiniment grand, autrement dit, l'étude entre les similarités des deux mondes et des deux forces : le monde des planètes et leurs forces gravitationnelles et le monde des atomes, avec leurs forces d'attraction et de répulsion :

Ce dernier quart de siècle nous a permis de progresser dans la voie des deux infinis : l'infiniment petit et l'infiniment grand. L'infiniment petit, c'est l'avancée prodigieuse de la Physique des particules et de la Biologie moléculaire, la connaissance des mécanismes intimes de la matière et de la vie. C'est en explorant la matière que certains physiciens en viennent à souligner le rôle que pourrait jouer l'esprit dans l'organisation même de la matière. L'infiniment grand, c'est l'exploration d'une minuscule province de notre galaxie, mais c'est aussi l'observation du Cosmos qui nous permet de remonter plus près des origines, du *big-bang* initial. En partant à la quête de l'avenir, les astrophysiciens découvrent les racines de notre Univers. La conquête de l'espace s'inscrit dans le champ d'un formidable bouleversement de nos connaissances, de nos manières d'agir et de penser⁹³⁴.

Le ministre reprend donc l'idée de l'infiniment grand et de l'infiniment petit dans une opposition entre les deux sujets le plus pointus des sciences : les études sur le nucléaire et sur le Cosmos. L'immensité du Cosmos est d'ailleurs abordée dans les séries d'animation de *space opera* d'origine française telles qu'*Ulysse 31* ou *IEUF... l'Espace*, tandis que la miniaturisation est le thème de séries comme *IEUF... la Vie*⁹³⁵. En l'occurrence, cette dernière reprend les mêmes personnages habillés des mêmes combinaisons spatiales que la série *IEUF... l'Espace*, ce qui suggère que les héros qui explorent l'infiniment petit du corps humain proviennent directement de l'infiniment grand de l'exploration spatiale. En outre, ces séries incitent la jeunesse à comprendre le corps humain et ses limites. Les projets d'utilisation et d'exploitation d'une infrastructure orbitale habitée (Columbus) et de vols habités à bord d'avions spatiaux (Hermès)⁹³⁶ conduisent le CNES à consentir un important effort de recherche en physiologie et biologie, ce qui permet une profonde réflexion sur le corps humain. Une recherche semblable est

⁹³³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote : 19980560/1, Alain MADELIN, « Discours du ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme pour l'inauguration du "Ticket pour l'espace" », *La Villette*, 18 avril 1987.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 4-5.

⁹³⁵ Réalisation française des studios Procidis, sous-traitée au Japon par les studios Eiken, diffusée pour la première fois le 10 décembre 1986 sur Canal+ et rediffusée sur FR3 à partir du 7 septembre 1987, rediffusée par la suite plusieurs fois sur la même chaîne tout au long de la période concernée par cette étude. *Ibid.*

⁹³⁶ Qui se trouve alors en chantier et qui demande beaucoup d'investissement, comme ceux effectués par les Nord-Américains lors du projet de leur navette spatiale.

par ailleurs entreprise par les Nord-Américains dans les années 1960 dans leur projet Apollo, comme le montre le documentaire *Moonwalk One* (Theo Kamecke, 1972)⁹³⁷.

Ainsi, les recherches sur les limites du corps humain découlent d'une double préoccupation : d'un côté, acquérir les compétences nécessaires aux vols habités et à leur déroulement en toute sécurité et, de l'autre, faire progresser les connaissances fondamentales en biomédecine en bénéficiant des conditions expérimentales exceptionnelles qu'offre la microgravité. Alain Madelin souligne également que l'homme s'affranchit des écrans atmosphériques pour mieux observer le Cosmos et remonter ainsi plus près des origines de l'Univers. D'après lui, l'humanité va explorer par la suite Mars et elle va construire de vastes laboratoires orbitaux où pourront s'élaborer en apesanteur une nouvelle métallurgie, une nouvelle chimie, une nouvelle micro-électronique : « Cette aventure, qui s'ouvre à peine, donne le vertige. Ce n'est plus de la science-fiction. C'est encore du rêve, un rêve réalisable, nous le savons, et qui se réalisera, parce que l'homme cherchera toujours à repousser ses frontières et qu'aujourd'hui notre nouvelle frontière est dans l'espace⁹³⁸ ».

En outre, la technologie spatiale met en évidence les faiblesses du corps humain et le rôle essentiel du progrès de l'intelligence artificielle et de la robotique. Il faut remarquer que la figure du robot est alors très présente dans les discours sur l'espace, comme le signale Jacques-Louis Lions, président du CNES et membre de l'Institut pour les propositions du CNES à la conférence de La Haye :

Le chemin à suivre pour la conquête spatiale est clair : il faut travailler à la fois sur la Médecine Spatiale et sur les Robots spatiaux et faire intervenir, ensemble, dans l'espace, les humains – symboles irremplaçables ! – et les robots⁹³⁹.

Au-delà de l'utilisation des robots et de l'intelligence artificielle, les vols habités introduisent également une dimension nouvelle dans les sciences grâce aux programmes d'investigation sur les propriétés physiques des matériaux en impesanteur. Selon le rapport sur l'effort scientifique du CNES :

⁹³⁷ Film documentaire de Theo Kamecke tourné entre 1969 et 1970 avec le soutien de la NASA, qui raconte les coulisses de la mission spatiale Apollo 11 ayant conduit aux premiers pas sur la Lune. Theo KAMECKE, *Moonwalk one*, États-Unis, ED Distribution, 1972.

⁹³⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote: 19980560/1, Alain MADELIN, « Projet de Discours du Ministre Technospace Colloque de l'ENA : « L'Espace à qui entreprendre » », *discours prononcé à l'ENA*, Bordeaux, le 4 décembre 1986.

⁹³⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, Jean-Louis LIONS, « L'Espace, L'Homme et le Robot » *Prologue de la « Conférence Européenne de l'Espace - La Haye - Propositions CNES »*, 9 novembre 1987, p. 63.

L'existence à bord des véhicules spatiaux d'un champ de pesanteur résiduelle très faible (équivalent à la gravité au sol réduite d'un facteur 10^3 à 10^6) a ouvert à la recherche spatiale un champ d'expérimentation nouveau aux Sciences de la vie (médecine, biologie) et en physique (sciences des matériaux, physique des fluides)⁹⁴⁰.

Les recherches sur les effets de gravité⁹⁴¹ ont également un impact sur l'activité spatiale non seulement pour l'intérêt scientifique des problèmes qu'ils dégagent mais également par leurs débouchés potentiels au niveau pratique. En effet, la réduction substantielle de la gravité permet l'obtention de produits plus homogènes et plus purs que sur Terre ⁹⁴². À terme, on fabriquera dans l'espace des matériaux qu'il n'est pas possible d'obtenir sur Terre. Selon Alain Madelin :

En proportion relative la microgravité dont on apprécie le rôle important dans la maîtrise des vols habités et de l'activité humaine dans l'espace, verra un accroissement de ses moyens supérieur à celui dont bénéficieront les sciences traditionnelles⁹⁴³.

La figure 3.6 montre ainsi l'effort scientifique du CNES dans les recherches relatives aux sciences de la vie et dans celles relatives à la conception de nouveaux matériaux synthétiques.

⁹⁴⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « L'Effort scientifique du CNES »..., art. cité.

⁹⁴¹ L'effort de recherche concerne, en priorité, l'investigation des processus physiques et chimiques sous l'effets de l'impesanteur: phénomènes de transport dans les fluides, transitions de phases, structure de la matière (formation d'interface, instabilités morphologiques, propagation d'un front) et processus de croissance cristalline. *Ibid.*, p. 6.

⁹⁴² Ces utilisations pratiques s'étendent également au domaine des biotechnologies, par exemple pour les études de bio-séparation ou de cristallisation des protéines. La maîtrise des processus physico-chimiques fondamentaux en microgravité ouvre la voie à des applications dans différents domaines : pharmaceutique, semi-conducteurs et métallurgie. *Ibid.*

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 7.

Effort scientifique spatial (Propositions CNES - octobre 1986) (Hors dépenses de personnel)

Uniquement les sciences de la vie et celles des matériaux

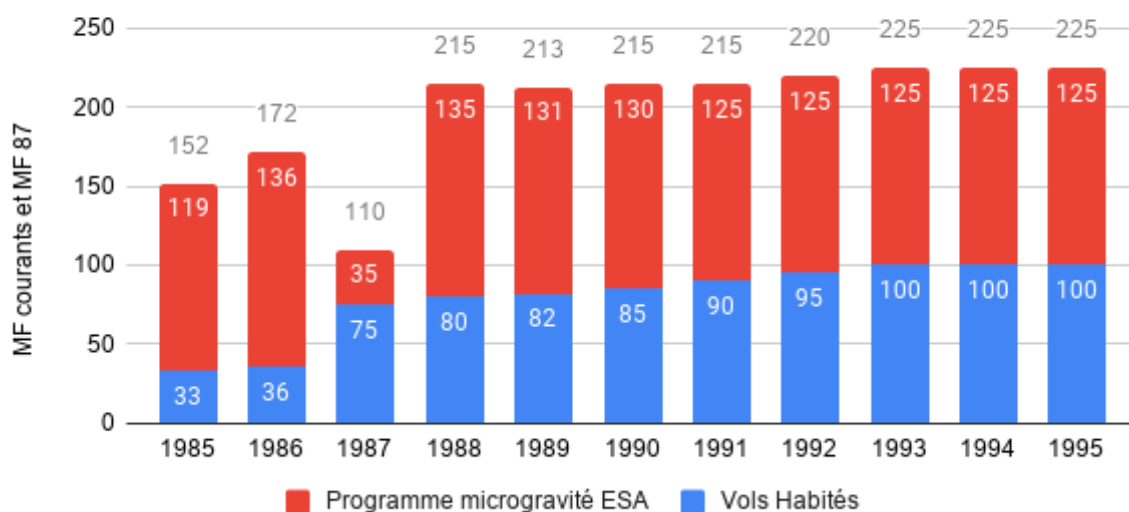


Figure 3.6: Effort scientifique spatial (Propositions CNES – octobre 1986, hors dépenses de personnel). Ces dépenses concernent uniquement celles investies dans les programmes de recherche des sciences de la vie et celles de nouveaux matériaux synthétiques. Source : A. N. Pierrefitte-sur-Seine, «Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991), Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, "Le budget scientifique du CNES"», 19 février 1987, p.7. Le budget de 1987 de 510 MF équivaut à 132 241 810,44 euros en 2019. Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 1 000 000,00 francs en 1987 est donc le même que celui de 259 297,67 euros en 2019. Source : «Insee - Institut national de la statistique et des études économiques», 27 février 2020, <https://www.insee.fr>.

Cela correspond à une somme d'environ 90 milliards de francs pendant une douzaine d'années dont plus d'un tiers pris en charge par la France. En 2 ans, les moyens du CNES sont augmentés de 600 MF par le gouvernement, qui traduit ainsi la priorité majeure accordée à ce domaine (crédits budgétaires de 5 425 MF en 1988). L'ensemble des programmes exige donc une contribution financière supérieure de 50 % : « C'est ambitieux, mais pas hors de portée : l'effort spatial de l'Europe n'est que le dixième de celui des États-Unis alors que le Produit Intérieur Brut de l'Europe est supérieur⁹⁴⁴ ».

En outre, en ce qui concerne l'exploitation commerciale des recherches spatiales, il faut remarquer qu'en 1993 le CNES fédère un groupe de huit sociétés industrielles et quatre groupements d'intérêt économique qui exercent leurs activités principalement dans le transport spatial, l'observation de la Terre, la localisation par satellites, le transfert des technologies spatiales, les essais et l'aménagement de la ville de Kourou ; il participe aussi à cinq

⁹⁴⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'Industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991), Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Le Budget scientifique du CNES »... art. cité.

groupements d'intérêt économique et quatre groupements d'intérêt public dont l'activité est liée au domaine spatial⁹⁴⁵.

En 1994, le Premier ministre, Édouard Balladur, renforce la poursuite des politiques spatiales françaises, en mettant l'accent sur l'importance stratégique et scientifique de l'autonomie nationale : « l'espace demeure un domaine stratégique et de souveraineté nationale qui nécessite une action déterminée de l'État⁹⁴⁶ ». Pour poursuivre ce déploiement scientifique et commercial, le Premier ministre décide de confier au ministre de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, François Fillon, dans le contexte de la préparation de la réunion ministérielle de l'ESA courant 1995 à Paris, une mission de réflexion « sur la recherche spatiale civile et les activités scientifiques à long terme »⁹⁴⁷. Parmi les objectifs de cette réflexion, il est chargé de proposer les éléments constitutifs d'une « vision scientifique à long terme (dix à vingt ans) compte tenu du développement prévisible des programmes américains, russes et japonais⁹⁴⁸ ».

En résumé, dès sa création en 1960 et jusqu'à la fin du XX^e siècle, le budget du CNES n'a cessé de croître, traduisant la volonté des gouvernements successifs de faire de la France l'une des premières nations spatiales mondiales, en affirmant à cet égard son rôle moteur en Europe⁹⁴⁹. Nous présenterons donc dans le chapitre 9 la manière dont l'industrie de l'animation s'est emparée de ces ambitions pour créer ses récits de science-fiction et d'anticipation.

3.4 - L'éveil à la découverte spatiale chez les jeunes Français

Le 18 mars 1987, Alain Madelin prononce un discours à la Villette pour l'inauguration de l'« exposition Ticket pour l'espace ». Selon lui : « Ce n'est pas seulement le rêve et l'avenir qu'évoque ce "Ticket pour l'espace", c'est le présent, et c'est la réalité quotidienne à l'heure de l'espace⁹⁵⁰ ». De même, quelques mois plus tôt, le 4 décembre 1986, a lieu à Bordeaux le colloque de l'ENA *Technospace*. Ces deux événements, à la fin des années 1980, marquent le moment charnière dans lequel se trouve le CNES pour le maintien du rêve spatial français au

⁹⁴⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Recherche, Direction générale de la Recherche et de la Technologie, Mission scientifique et technique (1985-1998). Cote : 19980513/17 - INRP (Institut national de recherche pédagogique), « Activités des filiales. Centre National d'Études Spatiales. Conseil d'Administration », CNES, 9 avril 1985, p. 19.

⁹⁴⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Recherche ; Direction générale de la Recherche et de la Technologie ; Mission scientifique et technique (1985-1998), Cote : 19980513/17 - INRP (Institut national de recherche pédagogique), « Missions du ministre sur la politique spatiale ». *Mission Scientifique et Technique, Ministre de la Recherche et de l'Enseignement supérieur*, 16 novembre 1994, p. 6.

⁹⁴⁷ Ibid.

⁹⁴⁸ Ibid., p. 2.

⁹⁴⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'Industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, Jacques VALADE, « Effort scientifique spatial : Stratégie et Volume. Ministre délégué chargé de la Recherche et de l'Enseignement supérieur. Le comité interministériel sur l'espace. Projet et relevé de décisions »..., art. cité.

⁹⁵⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote : 19980560/1, Alain MADELIN, « Discours du ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme pour l'inauguration du "Ticket pour l'espace" »..., *op. cit.*, p. 2.

sein de l'Europe. Le ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme ouvre, en réalité, la voie à une nouvelle entreprise de l'État, celle du lanceur lourd Ariane 5. En février 1987, le président Mitterrand, lors de son discours à l'occasion de la commémoration du 25^e anniversaire du CNES, déclare que « la France et l'Europe doivent disposer d'un lanceur fiable répondant aux besoins »⁹⁵¹. Le président invite alors les constructeurs d'Ariane 5 à « ne pas faire l'économie du temps de développement, économie que l'on paierait, ensuite par une immobilisation coûteuse [...] la grande force du programme européen, a-t-il ajouté, c'est le lanceur, arrivé au bon moment et répondant aux besoins du marché »⁹⁵².

L'année 1987 est donc un tournant pour les exploits spatiaux de l'Europe. Non seulement c'est l'année où les décisions finales pour les programmes Ariane 5, Hermès et Columbus sont prises, mais c'est aussi le 25^{ème} anniversaire du CNES et le 30^{ème} anniversaire du premier satellite jamais lancé, le Spoutnik. De surcroît, c'est l'année où les Nord-Américains précisent leur projet de station orbitale (ISS) auquel l'Europe est associée. Ainsi, Alain Madelin remarque que « l'aventure spatiale doit donc devenir plus que jamais une aventure collective, où pas une énergie, pas une force d'entreprise ne manque »⁹⁵³.

En 1987, la reprise des vols de la fusée Ariane constitue un tournant pour la politique spatiale française. Au début de cette année, l'effectif industriel direct, hors sous-traitance, affecté aux activités spatiales, atteint presque 10 000 salariés. Le programme Ariane représente à lui seul plus de la moitié de l'activité spatiale de ce secteur en raison de la progression des ventes à l'exportation⁹⁵⁴. Finalement, pour que la France parvienne à tenir ses ambitions d'essor spatial, il faut parallèlement encourager les nouvelles générations à poursuivre ce rêve. C'est la raison pour laquelle la télévision française de cette époque diffuse constamment des sujets liés aux sciences, aux techniques et à la conquête spatiale : Jean-Loup Chrétien et Patrick Baudry deviennent progressivement des célébrités à la télévision⁹⁵⁵.

⁹⁵¹ Quelques mois auparavant, la situation étant gênante, le lanceur Ariane 3 reste cloué au sol pour onze mois à la suite d'une défaillance de son troisième étage. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote 19980560/1, Politique Spatiale, 25 ans d'espace en France. 1962-1987, Maurice ARVONNY et Jean-François AUGEREAU, « Le vingt-cinquième anniversaire du CNES : pour Ariane 5 "il ne faut pas faire l'économie du temps de développement, estime M. Mitterrand" », *Le Monde*, 16 février 1987.

⁹⁵² *Ibid.*

⁹⁵³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote : 19980560/1, Alain MADELIN, « Discours du ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme pour l'inauguration du "Ticket pour l'espace" »..., *op. cit.*, p. 15.

⁹⁵⁴ Dans le secteur aérospatial, les trois maîtres d'œuvre - AEROSPATIALE, MATRA, SEP, totalisent 5 100 salariés qui assurent la plus grande partie des activités de production. Des nombreuses autres sociétés électroniques participent aux programmes spatiaux. Il convient de citer au niveau des équipements de bord : CROUZET, CIMS-SINTRA, DEUTSCH, ESD, FIL OTEX, AMD, SFIM, SAFT, SAGEM, SODERN... Au niveau des équipements au sol : ATNE, CEIS Espace, CSEE, ENERTEC, INTERTECHNIQUE, SILAT, SOURIAU, STAREC... A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « L'Industrie spatiale française. Bilan économique de ses effectifs actuels et futurs », 1986, p. 7.

⁹⁵⁵ Cf. Jean-Loup CHRETIEN et Catherine ALRIC, *Rêves d'étoiles*, Monaco, Alphonse-Jean-Paul Bertrand, 2009.

Le rapport sur l'action scientifique du CNES « La France moteur de l'Europe spatiale »⁹⁵⁶ souligne encore une fois que la recherche scientifique est l'un des premiers bénéficiaires de l'espace. Le rêve spatial doit mobiliser des industries et des milliers de chercheurs, d'ingénieurs, de techniciens et d'ouvriers. Ce rêve révolutionne les techniques et permet l'émergence de nouveaux produits et services⁹⁵⁷. Ainsi, pour que ce rêve puisse s'accomplir, il est urgent d'éveiller l'imaginaire des jeunes afin qu'ils le prolongent en tant que chercheurs, ingénieurs, techniciens et ouvriers de demain⁹⁵⁸.

En 1986, au moment où le budget scientifique du CNES est en augmentation⁹⁵⁹, Alain Madelin met en valeur l'importance du rêve spatial pour les générations futures. La conquête spatiale doit être l'objet d'un « effort collectif sans précédent. Il faut y associer l'opinion tout entière, et les jeunes en particulier »⁹⁶⁰. L'insistance de ce ministre à invoquer la jeunesse n'est donc pas anodine, puisque le rêve spatial constitue une ambition déjà bien ancrée chez les scientifiques et les chercheurs, qui doit désormais « être relayée avec force par l'opinion publique, surtout chez les jeunes⁹⁶¹ » :

La conquête de l'espace s'inscrit dans le champ d'un formidable bouleversement de nos connaissances, de nos manières d'agir et de penser. L'espace secrète sa mythologie et sa littérature, il produit ses héros, il nourrit les rêves d'aventure d'une jeunesse dont l'horizon est trop souvent bouché⁹⁶².

Le ministre met également en évidence l'identité nationale et présente la conquête spatiale comme « un rêve à la mesure de notre histoire, de nos valeurs et de nos ambitions [...] une qualité où la France a joué un rôle pionnier »⁹⁶³. Il fait donc appel à des pionniers en indiquant que la France a su prendre les devants avec entre autres l'exemple de Pilâtre de Rozier : « C'est un Français qui en 1783, réalise une ascension captive de 4 minutes 25 secondes et la même année il réalise un vol libre ; le premier vol d'un engin plus lourd que l'air lui aussi français ; français également, le premier vol d'un hydravion, le premier vol de nuit, le premier

⁹⁵⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, 1986-1987, « La France moteur de l'Europe spatiale », *Réunions interministérielles sur l'espace, décisions du Gouvernement...*, op. cit., p. 2.

⁹⁵⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds: Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote: 19980560/1, Alain MADELIN, « Discours du ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme pour l'inauguration du "Ticket pour l'espace" »..., op. cit., p. 4.

⁹⁵⁸ *Ibid.*

⁹⁵⁹ Voir figures 3.4 et 3.5.

⁹⁶⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds: Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote: 19980560/1, Alain MADELIN, « Projet de Discours du Ministre Technospace Colloque de l'ENA: « L'Espace à qui entreprendre » »..., op. cit., p. 5.

⁹⁶¹ *Ibid.*

⁹⁶² *Ibid.*, p. 7.

⁹⁶³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds: Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote: 19980560/1, Alain MADELIN, « Discours du ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme pour l'inauguration du "Ticket pour l'espace" »..., op. cit., p. 6.

courrier postal aérien, le premier vol d'un avion métallique⁹⁶⁴ ». Après avoir présenté toute une panoplie de découvertes scientifiques des Français, il revient à la situation présente où la France joue un rôle moteur dans la conquête spatiale ayant fait de l'Europe la 3^{ème} puissance mondiale dans ce domaine :

Nous avons une bonne maîtrise des lanceurs et des satellites. Arianespace, depuis 1980, occupe la moitié du marché de lancement de satellites commerciaux occidentaux. Et cela, dans un contexte de très vive compétition où apparaissent de nouveaux concurrents : non seulement les États-Unis, non seulement l'Union Soviétique, mais aussi la Chine et le Japon, d'autres bientôt. Cette place, la France l'a acquise avec des moyens incomparablement plus modestes : le budget du CNES est le 1/10^{ème} du budget civil de la NASA. Ce qui démontre la qualité de nos équipes⁹⁶⁵.

Il évoque finalement, à travers les récits de science-fiction et d'anticipation, l'ancien rêve de l'humanité de conquérir l'espace : « Au début du 21^e siècle, nous commencerons la conquête industrielle du système solaire [...] Nous devons avoir conscience que l'expansion spatiale de notre système technique est, à long terme, une des solutions aux problèmes d'approvisionnement en énergie et en matières premières, et aux problèmes de pollution. [...] L'enjeu spatial réclame la mobilisation des talents et des imaginations, des compétences et des volontés⁹⁶⁶ ».

Or, pour que la France puisse mobiliser les « talents, imaginations, compétences et volontés » évoqués, il faut d'abord « communiquer à la jeunesse la fièvre de l'espace, le goût de l'aventure et la passion d'un avenir qui transcende les horizons bornés⁹⁶⁷ ». La jeunesse semble donc être le public le plus sensible aux recherches spatiales :

Le savoir ne suffit pas : il faut aussi l'enthousiasme, le rêve, l'imagination ; tout ce que les clubs et associations, qui se consacrent à l'espace, peuvent apporter. [...] La jeunesse européenne doit renouer avec les mythes d'Icare et de Prométhée, mais, cette fois, transformer le mythe en exploit, le rêve en succès⁹⁶⁸.

Pour renforcer l'idée d'exploration de l'espace, le ministre évoque l'intrépidité des explorateurs, avec exactement le même argument qu'utilise la série *IEUF... les Explorateurs* dix ans plus tard pour diffuser les sciences techniques et spatiales⁹⁶⁹. D'après Alain Madelin : « Aujourd'hui, nous ne cherchons plus les Indes, mais nous explorons le système solaire, nos caravelles sont des fusées et des satellites et les navigateurs du lointain s'appellent

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 6-7.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 7-8.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 11-12.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁶⁹ S6E26 : *Vers les étoiles*. A. BARILLE, *Il était une fois... les Explorateurs...*, op. cit.

spationautes⁹⁷⁰ ». Le message est clair. Pour que ce rêve soit réalisable, il faut motiver les ambitions des institutions publiques et privées sur les questions concernant la recherche et l'espace⁹⁷¹ et susciter également l'intérêt des générations futures.

3.5 - *Benchmarking* des politiques spatiales mondiales : les choix techniques des puissances mondiales dans la « course à l'espace »

En ce qui concerne les coopérations internationales, on remarque que le programme spatial français se déroule dès le début dans le cadre à la fois de coopérations bilatérales (essentiellement avec l'URSS et les États-Unis) et multilatérales (au sein du programme obligatoire de l'ESA). La coopération avec l'Union soviétique ouvre notamment à la communauté française l'accès à des projets d'une grande portée scientifique comme le premier vol habité franco-soviétique en 1982, avec les expériences de physiologie cardiovasculaire et neurosensorielle conduites par Jean-Loup Chrétien⁹⁷². Cette coopération permet en outre le lancement, en 1988, d'un télescope français d'une tonne, *SIGMA*⁹⁷³; la France participe également au projet soviétique *Phobos* (1988), première étape du programme d'exploration de Mars⁹⁷⁴. D'un autre côté, la coopération avec les États-Unis, en dehors du vol de Patrick Baudry en 1985 à bord de la navette *Discovery* pour l'étude de la physiologie cardiovasculaire, se limite à l'interprétation de données issues de certains projets de la NASA, dont le projet *Voyager*, pour l'étude de Jupiter, Saturne et Uranus.

⁹⁷⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote : 19980560/1, Alain MADELIN, « Discours du ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme pour l'inauguration du "Ticket pour l'espace" »..., *op. cit.*, p. 16.

⁹⁷¹ En particulier pour tous ceux que la télévision directe intéresse. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote 19980560/1, Politique Spatiale, 25 ans d'espace en France. 1962-1987, Jean-François AUGEREAU, « La politique spatiale devrait faire davantage appel au financement privé », *Sciences*, 16 février 1987.

⁹⁷² En effet, suite au colloque de Deauville ayant confirmé l'intérêt des vols de longue durée (de quelques semaines à quelques mois) pour la compréhension des facteurs susceptibles de limiter la durée de l'activité humaine dans l'espace, un accord au plus haut niveau des deux États conduit à la décision du programme Aragatz (vol de quatre semaines en 1988) qui comprend quatre volets principaux : physiologie du système cardiovasculaire et étude des mécanismes de régulation hormonale, physiologie neurosensorielle, biologie du tissu osseux et rythmes biologiques du cosmonaute. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Insertion des Sciences spatiales dans l'effort de recherche national et coordination avec les grands organismes de recherche », *Bilan du ministère de l'Économie...*, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁷³ C'est un projet pour observer les rayonnements gamma issus des interactions entre les particules les plus énergétiques ayant pour objet l'étude des processus violents concernant les étoiles et les galaxies.

⁹⁷⁴ Les instruments fournis par les équipes françaises permettront l'étude de l'atmosphère de Mars et celle de la composition du sol de *Phobos*. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Insertion des Sciences spatiales dans l'effort de recherche national et coordination avec les grands organismes de recherche », *Bilan du ministère de l'Économie...*, *op. cit.*, p. 8.

Quoi qu'il en soit, les missions spatiales font progressivement appel à des techniques de plus en plus pointues « à la limite de l'état de l'art⁹⁷⁵ ». De surcroît, leur coût dépasse aisément les possibilités d'un seul pays. Leur réalisation demande donc l'association de l'ensemble des nations spatiales pour atteindre des objectifs d'exploration majeurs. Pour analyser le marché international, le CNES confie à un groupe de spécialistes – dans le contexte de la préparation de la Conférence européenne de l'espace, le 9 et 10 novembre 1987, à La Haye – une mission de réflexion « sur les choix techniques des États-Unis, de l'URSS et du Japon⁹⁷⁶ ». Leur objectif est de composer une sorte d'analyse de la concurrence – *benchmarking* – pour les aider à comprendre les politiques mises en place par ces trois puissances mondiales.

L'étude sur les stratégies des États-Unis⁹⁷⁷ divise l'histoire de leur course spatiale en trois périodes précises : la course vers la Lune entre 1961 et 1969, la période post-Apollo entre 1969 et 1984 et finalement la période qui suit la remise en cause de leurs actions spatiales par le président Reagan après 1984. La première période débute avec la course vers la Lune : « Le 25 avril 1961 : pari lancé. Suite à de grandes premières spatiales, toutes réalisées par les Soviétiques, le président John Fitzgerald Kennedy annonce le lancement d'un programme spatial d'envergure qui verra "un Américain sur la Lune avant la fin de la décennie". La course à la Lune et le programme Apollo commencent⁹⁷⁸ ». En 1964, la NASA relève ainsi le défi de la course spatiale en présentant un budget de 5 milliards de dollars afin d'envoyer des hommes sur la Lune⁹⁷⁹.

Durant les années 1960, le rêve de conquête spatiale alimente l'imaginaire des auteurs nord-américains des œuvres d'anticipation. On voit la sortie de séries télévisées comme *Star Trek* (Gene Roddenberry, 1966-1969) et de romans comme *Dune* (Frank Herbert, 1965), *Révolte sur la Lune* (Robert A. Heinlein, 1966) et *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* (Phillip K. Dick, 1966); sans compter, à la fin de la décennie, le long-métrage *2001 : l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968)⁹⁸⁰. Pendant la période suivante, appelée « ère post-Apollo » (1969-1984), le programme nord-américain est bâti autour de la présence humaine dans l'espace

⁹⁷⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « L'effort scientifique du CNES »..., *op. cit.*, p. 11.

⁹⁷⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, CAPLAN, « Conférence Européenne de l'Espace », *Propositions CNES*, La Haye, le 9 novembre 1987, p.63, dossier bleu : support aux décisions, notes spécifiques.

⁹⁷⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, MARGERIE, « Motivations américaines à la présence de l'homme dans l'espace »..., *op. cit.*

⁹⁷⁸ Cité de l'espace, Toulouse, France, 2019.

⁹⁷⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, MARGERIE, « Motivations américaines à la présence de l'homme dans l'espace »..., *op. cit.*

⁹⁸⁰ De surcroît, il y a également quelques représentations sporadiques de la course spatiale dans les séries de dessins animés télévisés nord-américains comme dans les épisodes de *Tom et Jerry : Mouse into Space* (Gene Deitch, 1961) ou *O-Solar-Meow* (Chuck Jones, 1967).

avec notamment le développement de stations permanentes habitées. Ils envisageant alors la création des bases lunaires pour mener des expéditions planétaires⁹⁸¹. C'est donc la période de l'approfondissement des recherches sur le corps humain pour qu'il puisse survivre le plus longtemps possible dans le vide de l'espace.

Cependant, le développement spatial des États-Unis change de cap durant les années 1970. En effet, leur puissance est considérablement affaiblie par la guerre du Viêt Nam (accords de Paris, 1973), par le scandale du Watergate (Nixon contraint à la démission en 1974), par la crise après la suspension de la convertibilité du dollar en or (1971) et par le premier choc pétrolier (1973). C'est la raison pour laquelle la première partie des années 1970 n'est pas très fructueuse pour les Nord-Américains dans le domaine spatial.

Par ailleurs, c'est durant cette période que l'on voit apparaître la révolution de la SF appelée *New Wave* où les auteurs « introduisent en force dans la SF les sciences sociales au détriment des sciences dures »⁹⁸². C'est pourquoi les œuvres qui viennent par la suite, surtout celles d'anticipation issues du cinéma hollywoodien, présentent systématiquement un futur plus sombre et compliqué que celles réalisées dans les années 1960. On pense notamment à : *La Planète des Singes* (5 films entre 1968 et 1973), *Rollerball* (Norman Jewison, 1975), *Alien, le huitième passager* (Ridley Scott, 1979), *Mad Max* (George Miller, 1979), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Dune* (David Lynch, 1984), *Scanners* (David Cronenberg, 1981) ou *Terminator* (James Cameron, 1984), entre autres.

Concrètement, après les difficultés subies par l'administration Nixon, il ne reste du projet spatial nord-américain⁹⁸³ que les navettes (Enterprise⁹⁸⁴, Columbia, Challenger et Discovery). Ce choix singulier dérive par ailleurs d'un débat sur la poursuite de leur programme ayant duré trois ans, entre 1969 et 1971. Finalement, pour les Nord-Américains, la navette à elle seule suffit à maintenir leur avance et sauvegarder leurs ambitions de sécurité nationale et de prestige mondial⁹⁸⁵. La décennie suivante, 1980, marque bien le retour des États-Unis sur la scène internationale : « *America is back!* »⁹⁸⁶. La navette spatiale désormais opérationnelle devient le

⁹⁸¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, MARGERIE, « Motivations américaines à la présence de l'homme dans l'espace »..., art. cité.

⁹⁸² Jacques BAUDOU, *La science-fiction*, Presses universitaires de France, 2003, p. 37.

⁹⁸³ Qui concernait le développement de stations permanentes habitées et de bases lunaires.

⁹⁸⁴ À l'origine nommée Constitution elle est rebaptisée Enterprise en référence à la série télévisée Star Trek. Melvyn SMITH, Space shuttle, Sparkford, Nr. Yeovil, Somerset, England; Newbury Park, Calif., USA, Haynes, coll. « A Foulis aviation book », 1985.

⁹⁸⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, MARGERIE, « Motivations américaines à la présence de l'homme dans l'espace »..., art. cité.

⁹⁸⁶ Cf. E. AUBURTIN, B. BILLMANN et P. BRENNER, *Toute la géopolitique du monde contemporain - De 1913 à nos jours...*, op. cit.

cheval de bataille de la NASA⁹⁸⁷. Selon Jacques Villain, président de l'Institut français d'histoire de l'espace⁹⁸⁸ :

Afin de réduire les coûts de lancement, les États-Unis envisagent alors d'utiliser des fusées partiellement récupérables. C'est ainsi que naît en 1971 le concept d'une navette spatiale composée d'un véhicule orbiteur d'une masse à vide au décollage d'environ 100 tonnes contenant l'équipage et la charge utile et flanquée de deux accélérateurs à poudre chargés de communiquer l'essentiel de la poussée au décollage⁹⁸⁹.

Pour les Nord-Américains, l'espace devient une nouvelle « frontière » et la fin du XX^e siècle est une période d'occupation et d'exploration permanente. En l'occurrence, leurs navettes Discovery et Endeavor portent le nom de navires de la flotte de l'explorateur anglais James Cook. Du point de vue technique, on assiste à l'essor des concepts de technosciences et de « *research and development* » (R&D), aussi bien à la NASA qu'au département de la Défense. Les sciences et les entreprises privées travaillent alors main dans la main pour que les coûts de transport spatial soient réduits et pour faciliter la présence et le travail humains et ceux des machines dans l'espace. C'est donc une période d'expansion pour les grandes structures de la robotique, de l'automatisation et de l'intelligence artificielle. Ce sont par ailleurs des thèmes très souvent utilisés dans les récits d'anticipation et de SF.

Idéologiquement, avec la coopération internationale, les Nord-Américains cherchent non seulement à élargir leurs possibilités de collaboration, mais aussi à renforcer leur « *leadership* ». De surcroît, cet étalement de leur culture, de leur science et de leurs produits permet au modèle de société américain de se propager plus facilement⁹⁹⁰ :

La question que se posent les Américains est de savoir s'ils pourront maintenir leur « *leadership* », avec quels partenaires si nécessaire, à quel rythme, et quels seront les programmes technologiques qui faciliteront cet accès et en réduiront le coût. Quoi qu'il en soit, la présence de l'homme dans l'espace est jugée par eux comme irremplaçable⁹⁹¹.

Il est important de remarquer que les États-Unis occupent une position unique dans le domaine des navettes spatiales. Ils sont les seuls dans le monde à les avoir construites et mises en

⁹⁸⁷ Le premier vol de ce nouveau type de lanceur a lieu le 12 avril 1981 avec la navette *Columbia*. J. VILLAIN, « Lancement de la navette spatiale américaine »..., art. cité.

⁹⁸⁸ Membre en outre de l'Académie de l'air et de l'espace et de l'*International Academy of Astronautics*.

⁹⁸⁹ J. VILLAIN, « Lancement de la navette spatiale américaine »..., art. cité.

⁹⁹⁰ Comme mentionné dans le chapitre précédent sur l'utilisation de nouveaux matériaux synthétiques tels que le *Nylon*, le *Tergal* et les polymères issus de l'industrie chimique en pleine expansion.

⁹⁹¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, MARGERIE, « Motivations américaines à la présence de l'homme dans l'espace »..., *op. cit.*

service⁹⁹². Bien que les Soviétiques aient eux aussi fabriqué leur propre navette, Bourane (Буран), elle n'est lancée qu'une seule fois, le 15 novembre 1988⁹⁹³. Malgré l'hégémonie nord-américaine, la destruction de Challenger, cinq ans après son premier lancement, le 26 janvier 1986, dans un spectacle effrayant, relayé mondialement par la télévision⁹⁹⁴, conduit à la remise en cause de son utilisation par la NASA. En effet, après l'accident « les missions de la navette nord-américaine sont dès lors uniquement gouvernementales, militaires et scientifiques, plus spécifiquement pour des vols nécessitant la présence humaine, comme les missions Spacelab, ou l'assemblage et la desserte des éléments de la future station spatiale internationale⁹⁹⁵ ».

L'arrivée du projet du lanceur européen Ariane 5 sur le marché mondial n'est guère appréciée par les Nord-Américains, puisqu'ils disposent jusque-là du quasi monopole des lancements en Occident. Très rapidement, Ariane s'impose, car elle est plus compétitive que leur navette et apparemment moins dangereuse : elle ne transporte pas d'êtres humains. En outre, les Nord-Américains prévoient le remplacement probable de leurs navettes entre 2010 et 2020, sans savoir encore quel type de système leur succèdera. Finalement, la NASA met fin au programme des navettes spatiales en 2011 sans avoir de relève⁹⁹⁶.

De plus, au début des années 1980, les concepteurs nord-américains du lanceur Titan cherchent de nouveaux clients car les commandes de l'Armée de l'air sont désormais prises en charge par la navette de la NASA. Ils décident donc de développer une nouvelle version commerciale tournée vers le marché des satellites de télécommunications civils, un marché exploité avec succès par le lanceur européen Ariane. Ce dernier voit, par ailleurs, son carnet de commandes subitement rempli à la suite de l'accident de Challenger. Or, le lanceur commercial nord-américain, Titan, n'arrive que le 14 juin 1989. Un véritable combat de titans a alors lieu entre les concepteurs nord-américains de la fusée Titan et les concepteurs européens de la fusée Ariane :

Trois lanceurs sont sur le marché américain : le *Delta* qui peut lancer des satellites de masse inférieure à 1800 kg et menace donc d'attaquer la clientèle des « petits satellites », nécessaires aux lancements doubles d'*Ariane 4*, l'*Atlas Centaur* dont la version actuelle n'est pas très bien adaptée au marché (environ 2 tonnes en orbite de transfert) et le *Titan 3*, qui par ses performances est le concurrent le plus redoutable d'*Ariane 4*.

⁹⁹² M. SMITH, *Space shuttle...*, op. cit.

⁹⁹³ *Museum of Cosmonautics* - Музей космонавтики, Moscou, Russie, coll. « Musée Cosmonautique de Moscou », 2019.

⁹⁹⁴ Par ailleurs, ce triste épisode de la course spatiale est diffusé en direct, par différentes chaînes de télévision dans le monde : dans un premier temps, les gens applaudissent l'explosion car ils pensent que c'est un spectacle préparé par la NASA, sans se rendre compte qu'il s'agit d'un grave accident. Cf. *Challenger: The Final Flight*, Bad Robot, Zipper Bros Films, Sutter Road Picture Company, 2020.

⁹⁹⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, François LAGRANGE, Philippe NICOLET et Jean-Louis CHARON, « La Coopération européenne dans le domaine spatial. Mission sur la Coopération Européenne en matière d'Industrie et de Recherche »..., art. cité.

⁹⁹⁶ Sur le site officiel de l'agence spatiale nord-américaine, la NASA, la période entre 1980 et 2010 est considérée comme la « *Space Shuttle era* » ce qu'on peut traduire par « l'ère des navettes spatiales ». S. LOFF, « Space Shuttle Era »..., art. cité.

Le *Titan 3* peut en effet combiner des satellites de 2,5 tonnes avec des satellites de 1,7 tonne ou bien lancer simultanément 2 satellites de 2,2 tonnes. Dans ces deux cas, *Ariane 4* est pénalisée puisqu'elle ne peut prétendre à ses performances⁹⁹⁷.

En outre, les Nord-Américains envisagent également, avec l'évolution de leurs recherches, que dans 20 ans, un nouveau système pourra remplacer celui des navettes : « le système qui lui succèdera ensuite pourra bénéficier de l'énorme effort de recherche et de développement sur le vol et la propulsion aérobie hypersoniques d'ores et déjà entrepris par les États-Unis »⁹⁹⁸. Ils sont les pionniers en matière d'aviation hypersonique grâce à leur projet NASP (*National Aerospace Plane*) engagé en 1986 à l'initiative du Président Reagan. Ce projet vise le développement d'un prototype d'avion à propulsion hypersonique. Selon Jacques Villain, faute de disposer des technologies appropriées, le projet NASP X-30 est abandonné en 1995, tout comme la plupart des projets semblables⁹⁹⁹. Finalement, tout cela fait encore partie du domaine de la SF et de l'anticipation¹⁰⁰⁰.

Quoi qu'il en soit, les avions hypersoniques inspirent les dessinateurs de vaisseaux spatiaux, non seulement dans les revues scientifiques consacrées à l'espace, mais aussi dans les bandes dessinées et les dessins animés. Par exemple en France, Philippe Bouchet, alias Manchu, qui dessine les vaisseaux *d'IEUF... l'Espace* et ceux d'*Ulysse 31* et illustre *La Grande Anthologie de la science-fiction*¹⁰⁰¹, se dit très influencé par l'astronomie, l'astronautique et les programmes spatiaux nord-américains : « L'univers futuriste combiné à l'astronomie sont ses terrains de prédilection. Dès 1980, Manchu illustre des articles scientifiques du magazine *Ciel & Espace*¹⁰⁰² ».

D'un autre côté, en ce qui concerne les projets spatiaux de l'URSS, on note qu'elle poursuit ses investissements dans la recherche spatiale, mais d'une façon moins spectaculaire que les États-Unis. En effet l'URSS accumule, entre 1971 et 1986, « une grande expérience dans l'exploitation de stations spatiales semi-permanentes occupées pour des périodes allant jusqu'à sept mois par des équipages principaux de 2 à 3 cosmonautes [...] »¹⁰⁰³. Depuis 1986, elle met

⁹⁹⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, CAPLAN, « Conférence Européenne de l'Espace », *Propositions CNES...*, op. cit., p. 2.

⁹⁹⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, MARGERIE, « Motivations américaines à la présence de l'homme dans l'espace »..., art. cité.

⁹⁹⁹ F.I. ORDWAY et J. VILLAIN, « Conquête de l'espace : des fusées aux lanceurs »..., art. cité.

¹⁰⁰⁰ Pour ce qui est vrai et ce qui relève du domaine de la SF dans la conquête spatiale, cf. I. SOURBES-VERGER, « Mythes et réalités de l'espace militaire »..., art. cité.

¹⁰⁰¹ Publiée entre 1983 et 1985 sous la direction de Jacques Goimard, Demètre Loakimidis et Gérard Klein. Cf. M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 69.

¹⁰⁰² M. ELUASTI, *Ulysse 31 : l'histoire et les coulisses d'un dessin animé culte de notre enfance...*, op. cit., p. 119.

¹⁰⁰³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, PAGNEZ,

en place progressivement une station spatiale permanente évolutive et modulaire : le complexe *Mir*, comportant jusqu'à quatre modules spécialisés, scientifiques ou techniques.

Pour l'URSS la conquête spatiale est une sorte de propagande pour la suprématie soviétique, non seulement pour les républiques qui font partie de l'Union soviétique et pour les pays membres de l'Organisation du traité de l'Atlantique nord (OTAN), mais aussi pour le reste du monde. L'établissement de records va donc de pair avec le culte du mythe du héros soviétique : premier homme dans l'espace, plus longue durée en orbite, première sortie extravéhiculaire... En 1971 la sonde soviétique Mars 2 est la première à se poser sur Mars, et la même année, la première station spatiale soviétique, le Saliout 1, est mise en orbite¹⁰⁰⁴. En outre, cette supériorité se traduit par la présence quasi permanente de cosmonautes soviétiques sur orbite retransmise en direct à la télévision lors de chaque commémoration politique (1^{er} mai, 7 novembre) : « Les cosmonautes ont joué eux aussi leur rôle dans la propagande de l'URSS, en insistant dans leurs interviews sur la petitesse et la fragilité apparente de la Terre¹⁰⁰⁵ ».

Ainsi, parmi les objectifs généraux de son activité spatiale, on distingue d'une part l'affirmation de sa suprématie scientifique, technologique et militaire et d'autre part des motivations « aussi bien politiques que diplomatiques, stratégiques, idéologiques, scientifiques et économiques¹⁰⁰⁶ ». De plus, les vols habités permettent des expériences médicales de plus en plus poussées – à mesure que la longueur des vols s'accroît –, parfois précédées de simulations au sol. De surcroît, les investissements de l'URSS dans la recherche spatiale ciblent également des buts économiques et commerciaux. À court terme, l'utilisation de la station *Mir* permet des manipulations en microgravité ; à long terme, la présence humaine peut ouvrir la voie à une utilisation industrielle de l'espace. Ainsi : « la présence de l'homme dans l'espace fait partie intégrante de l'activité spatiale de l'URSS depuis plus d'un quart de siècle. Elle constitue l'un des aspects les plus spectaculaires d'une des réussites de prestige de ce pays¹⁰⁰⁷ ».

En ce qui concerne le transport spatial soviétique, dans un premier temps, le complexe *Mir*¹⁰⁰⁸ fait appel aux fusées classiques Vostok et Soyuz qui datent respectivement de 1960 et 1966. Cependant, après avoir utilisé pendant plus de 20 ans un matériel spatial à la technologie

« Motivations soviétiques à la présence de l'homme dans l'espace », *Conférence Européenne de l'Espace - La Haye - Propositions CNES*, 25 septembre 1987, p. 64-67.

¹⁰⁰⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie ; Direction générale de l'industrie ; Service des industries de communication et de service (1982-1991) ; Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, art. cité, p. 28.

¹⁰⁰⁵ Même si l'on dénombre, en 1987, 62 cosmonautes soviétiques contre 120 astronautes américains, les missions soviétiques sont généralement de longue durée, de plus d'un mois. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, PAGNIEZ, « Motivations soviétiques à la présence de l'homme dans l'espace »..., *op. cit.*

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁰⁷ Cf. P. BALAND, *De Spoutnik à la Lune...*, *op. cit.*

¹⁰⁰⁸ En opération entre 19 février 1986 et 23 mars 2001.

sommaire et aux capacités limitées¹⁰⁰⁹, à la fin des années 1980 l'Union soviétique s'apprête à mettre en service une toute nouvelle génération de moyens spatiaux plus performants. Elle envisage alors de remplacer les fusées classiques par deux systèmes de transports spatiaux : un lanceur classique partiellement réutilisable¹⁰¹⁰ et un avion spatial de classe Hermès¹⁰¹¹, dont le premier vol est attendu pour la période 1988-90¹⁰¹². Cependant, suite à la dissolution de l'URSS en 1991, le projet de la navette soviétique est finalement abandonné faute de budget¹⁰¹³.

Même si le contexte spatial mondial est principalement polarisé entre la « navette nord-américaine » et les « Soyuz soviétiques », le « *benchmarking* » français essaye de regarder dans d'autres directions pour mieux saisir la globalité du marché international des recherches spatiales. C'est pourquoi le rapport du CNES de 1987¹⁰¹⁴ fait également référence à la technologie spatiale japonaise¹⁰¹⁵. Selon l'économiste et japonologue Evelyne Dourille-Feer, « le Japon est alors considéré comme une puissance économique en plein essor dans les années 1980¹⁰¹⁶ ». Bien que les investissements japonais dans le domaine spatial n'atteignent pas les niveaux prévus, il est intéressant de comprendre ce que l'on attend du Japon dans cette époque¹⁰¹⁷.

Les Japonais, tout comme les Nord-Américains, se rendent très vite compte de l'importance de la télévision dans le système médiatique¹⁰¹⁸. De plus, ils sont largement influencés par le mode de vie américain suite à la période d'occupation de l'armée nord-

¹⁰⁰⁹ Il faut remarquer que ce lanceur est toujours en service. Depuis 2011, le centre spatial de Kourou en Guyane, accueille aux côtés d'Ariane 5 et du lanceur franco-italien Vega, la célèbre fusée russe Soyuz dont le premier vol date du 26 novembre 1966. Cette fusée est assemblée à Samara, dans le sud de la Russie, elle est ensuite transportée jusqu'au port de Saint-Petersbourg, puis convoyée par bateau, avec une partie du carburant, jusqu'en Guyane. Cité de l'espace, Toulouse, France, 2019.

¹⁰¹⁰ Le SL-16 est mis en service en 1985. De même catégorie que le lanceur lourd Proton, mais plus fiable et de technologie cryotechnique. Masse de 15 à 20 t, charge utile de 2 à 3 t, équipage de 2 à 3 cosmonautes. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, PAGNIEZ, « Motivations soviétiques à la présence de l'homme dans l'espace »..., art. cité.

¹⁰¹¹ Comme indiqué précédemment, la navette *Bourane* « Буря́н », ne sera lancée qu'une seule fois : le 15 novembre 1988. *Museum of Cosmonautics - Музей космонавтики...*, op. cit.

¹⁰¹² Ses caractéristiques sont les suivantes : longueur 32 m ; envergure 23m ; empennage central avec aile en double delta ; masse sèche 60 à 70 t ; charge utile 20 à 30 t, équipage de 8 à 12 cosmonautes. Contrairement à la navette américaine cet avion spatial n'inclut pas la propulsion principale du lanceur et sert uniquement à la desserte des éléments de la station spatiale (et non au transport de satellites ou de sondes automatiques). A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, PAGNIEZ, « Motivations soviétiques à la présence de l'homme dans l'espace »..., op. cit.

¹⁰¹³ F.I. ORDWAY et J. VILLAIN, « Conquête de l'espace : des fusées aux lanceurs »..., art. cité.

¹⁰¹⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, CAPLAN, « Conférence Européenne de l'Espace », *Propositions CNES*..., art. cité, p. 2.

¹⁰¹⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, DORIN, « Motivations du Japon à la présence de l'homme dans l'espace », *Conférence Européenne de l'Espace - La Haye - Propositions CNES*, 25 septembre 1987, p. 72-75.

¹⁰¹⁶ Evelyne DOURILLE-FEER, « Japon (Le territoire et les hommes) - L'économie », in , Encyclopædia Universalis.

¹⁰¹⁷ Cf. David JAVET, « Le Péril chrome: Études des représentations populaires de la technologie dans les films et jeux vidéo japonais (1945-2014) », *Projet de thèse en faculté de lettres (UNIL)*, 2017, https://www.academia.edu/6652984/PHD_Subject_Le_P%C3%A9ril_chrome_Etudes_des_repr%C3%A9sentations_populaires_de_la_technologie_dans_les_films_et_jeux_vid%C3%A9o_japonais_1945-2014. Consulté le 14 août 2020.

¹⁰¹⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, DORIN, « Motivations du Japon à la présence de l'homme dans l'espace »..., art. cité.

américaine entre 1945 et 1952¹⁰¹⁹. Après avoir subi la défaite lors de la Seconde Guerre mondiale, ainsi que l'horreur des deux bombes atomiques, le Japon se redresse très vite et s'oriente ensuite vers des recherches à des fins pacifiques. L'historien de l'art spécialiste de l'Extrême-Orient, Vadime Elisseeff, explique qu'en 1968, à l'occasion de la visite du porte-avions américain à propulsion nucléaire USS Enterprise à la base navale de Sasebo, d'importantes manifestations aboutissent à la formulation, par le gouvernement japonais, des « trois principes non-nucléaires de non-production, non-possession et non-introduction d'armes nucléaires¹⁰²⁰ ».

Malgré tout, les conséquences des bombes atomiques au Japon ont une grande influence sur leurs créations médiatiques, par exemple, plusieurs *mangas* exposent systématiquement les effets de la radioactivité sur les humains. Par conséquent, puisqu'une grande partie des séries de dessins animés japonaises sont inspirées des *mangas*, on observe également une augmentation progressive des séries télévisées qui abordent ce sujet¹⁰²¹. Ces émissions abordent en outre, non seulement les effets de la radioactivité, mais aussi régulièrement des thématiques liées à la robotique, à la SF et à l'anticipation. Dans quelques-unes de ces séries, les humains sont progressivement remplacés par des robots¹⁰²². Cette mise en évidence des robots est justifiée par l'intérêt grandissant des Japonais pour leur évolution technologique¹⁰²³ : en 1986, l'entreprise Honda développe le premier robot à marche bipède, puis en 1993, elle met également au point le premier robot humanoïde, baptisé ASIMO ; en 1999, Sony présente au public Aibo, le premier robot-chien¹⁰²⁴.

En outre, en ce qui concerne le développement des navettes spatiales, le Japon présente un retard relatif par rapport aux États-Unis, l'URSS et l'Europe. Son attitude très prudente dans le domaine des futures navettes s'explique en partie par le développement limité de son industrie aéronautique¹⁰²⁵. Leur seul projet est celui d'un avion spatial automatique appelé HOPE¹⁰²⁶ (pour

¹⁰¹⁹ E. DOURILLE-FEER, « Japon (Le territoire et les hommes) - L'économie »..., art. cité.

¹⁰²⁰ Vadime ELISSEEFF, Paul AKAMATSU, Valérie NIQUET et Céline PAJON, « Japon (Le territoire et les hommes) - Histoire », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/japon-le-territoire-et-les-hommes-histoire/>.

¹⁰²¹ Sans compter des long-métrages – comme *Godzilla* (Ishiro Honda, 1954) – largement influencés par le traumatisme atomique tout comme les « *Super Sentai* » – *Ultraman* (Hajime Tsuburaya, Akio Jissoji, 1966), *Spectreman* (Keinosuke Tsuchiya, Kôichi Ichiguro, 1971), *X-Or* (Yoshiaki Kobayashi, Atsuo Okunaka, 1982), *Jaspion* (Yoshiaki Kobayashi, Michio Konishi, Takeshi Ogasawara, Shôhei Tojo, 1983)... – et d'autres séries en prise de vues réelles comme *Moonlight Mask* (Gekko Kamen, Tsuneo Kobayashi, 1958), *National Kid* (Minoru Kisegawa, Ichirô Miyagawa, 1960), *Invasion of the Neptune Man* (Koji Ota, 1961) ou *San Ku Kai* (Minoru Yamada, Tomômi Yoda, Miki Wakabayashi, 1978). Cf. J. Du VERGER, « Goldorak et le spectre du nucléaire », in *Goldorak : l'aventure continue...*, op. cit. p. 157-178.

¹⁰²² Soit dotés d'intelligence artificielle comme dans *Tetsuwan Atomu* d'Osamu Tezuka (*manga* 1952-1968, *anime* 1963-1966), soit télécommandés comme dans *Tetsujin 28-gô* (*manga* de Mitsuteru Yukohama, 1956, *anime* 1963-1966), soit pilotés comme dans les séries de Gô Nagai (*Mazinger Z*, *Great Mazinger*, *Grendizer/Goldorak*) ou ceux apparus durant la décennie suivante comme *Mobile Suit Gundam* (Yoshiaki Tomino, 1979-1980) ou encore *Neon Genesis Evangelion* (Hideaki Anno, 1995). Cf. S. HATCHUEL et M. PRUVOST-DE LASPRE, *Goldorak : l'aventure continue...*, op. cit.

¹⁰²³ Cf. D. JAVET, « Le Pêril chrome »..., art. cité.

¹⁰²⁴ V. ELISSEEFF, P. AKAMATSU, V. NIQUET et C. PAJON, « Japon (Le territoire et les hommes) - Histoire »..., art. cité.

¹⁰²⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, DORIN, « Motivations du Japon à la présence de l'homme dans l'espace »..., art. cité.

H2 Orbiting Plane) prévu pour être lancé par sa future fusée H-2. Inachevé, le projet est abandonné en 2003¹⁰²⁷.

Malgré le développement limité de son industrie aéronautique et par conséquent de son industrie spatiale, le Japon met en place durant les années 1980 et 1990 une politique de promotion de l'évolution de ses technologies dans le domaine de l'électronique, de la microélectronique et de la robotique. On voit également émerger des technologies qui marient environnement et technologie de pointe. Elles sont représentées à travers la robotique et apparaissent comme très proches à la fois du public et de la nature. Tout cela est très médiatisé, surtout dans la culture populaire de la jeunesse, comme l'indique David Javet :

L'utilisation des formes du manga pour faire la promotion d'un programme de politiques scientifiques et technologiques est symptomatique du fonctionnement de la techno-utopie qui, même lorsqu'elle est mobilisée par des idéologies, est présentée sous la forme d'un monde fictionnel. Les imaginaires de la techno-utopie sont ceux d'un «non-lieu» de perfectionnement technologique (au sens étymologique du terme *utopia*), d'un État idéal qui prend les traits du Japon¹⁰²⁸.

Finalement, cette mise en valeur des technologies va de pair avec les intérêts politiques et scientifiques en France. De surcroît, dans le choix entre les vols habités et les vols automatiques, la France – et l'Europe – optent pour la maîtrise de la technologie de ces derniers (les vols habités étant maîtrisés par les Russes avec leur fusée Soyuz et par les Nord-Américains avec leurs navettes spatiales). Cela permet donc un rapprochement entre la France et le Japon, un pays qui promeut justement les technologies automatiques, robotiques et électroniques. Il n'est donc pas anodin que dans les séries de dessins animés qui viennent par la suite, fruits de coproductions franco-japonaises, les technologies robotiques, la micro-électronique et la valorisation de l'environnement soient mises en exergue.

De nos jours, le Japon est encore considéré comme une puissance spatiale moyenne, alors que la Chine prend une place grandissante sur ce marché. La France, quant à elle, est en 2017 la deuxième puissance mondiale spatiale, du moins en ce qui concerne le montant des investissements dans ce secteur. Selon media-presse.info (MPI) :

Le Top 6 mondial représente 70 % du marché mondial, qui se monte à 530 milliards de \$. Les États-Unis sont bien évidemment en tête, avec un marché de 220 milliards de \$ pour une branche employant 624.000

¹⁰²⁶ Selon les informations du rapport « Cet avion aurait une masse de 10 t, une longueur de 12 m, une envergure de 10 m et une charge utile de 3 t. Ses essais en vol subsonique commenceraient dès 1991 et il serait opérationnel en 1995. Il pourrait emporter des expériences automatiques (pour l'étude des matériaux par exemple) et sans doute aussi servir à partir de 2001 à la desserte, toujours automatique, de la plateforme visitable prévue dans le même plan à long terme. » *Ibid.*

¹⁰²⁷ F.I. ORDWAY et J. VILLAIN, « Conquête de l'espace : des fusées aux lanceurs »..., art. cité.

¹⁰²⁸ D. JAVET, « La science-fiction japonaise à l'ère de la techno-utopie : Étude de la représentation des technologies dans les productions médiatiques »..., art. cité., p. 45.

employés. La France est en second, avec 60 milliards de \$ et 143.000 employés. Elle devance la Chine, 39 milliards de \$ pour 625.000 employés. Le Royaume-Uni est 4^e avec 38 milliards de \$ et 100.000 employés, devançant de justesse l'Allemagne, 36 milliards de \$ et 97.000 employés. Dernier pays du Top 6, le Canada, avec 23 milliards et 87.000 employés. La Russie, le Brésil, l'Inde, le Japon, la Corée du Sud, l'Italie, l'Espagne et l'Indonésie ont également une industrie aérospatiale. La plupart des pays d'Europe sont impliqués dans l'Agence Spatiale européenne¹⁰²⁹.

Cependant, comme l'indique Isabelle Sourbès-Verger, géographe et spécialiste des politiques spatiales, l'espace stimule énormément l'imagination et les fantasmes, et l'on a du mal à discerner le mythe de la réalité. Selon elle : « La conquête et la mise en valeur de l'espace ont été largement nourries par l'imagination, la science-fiction prenant le relais des mythes »¹⁰³⁰. Pendant les années 1980, le débat récurrent sur les armes nucléaires spatiales, dont le sommet est l'annonce faite par le président Ronald Reagan, le 23 mars 1983, de la *Strategic Defense Initiative (SDI)*¹⁰³¹ surnommée *Guerre des Étoiles*, ne semble pas susciter l'intérêt de la presse, ni celui de l'opinion publique souvent mal informée des enjeux réels de la militarisation de l'espace. Les jeux subtils d'information-désinformation joués par les deux principales puissances mondiales conduisent le public à une relative accoutumance, voire à un désintérêt total. On ne sait plus ce qui est vrai et ce qui relève de la SF. Selon Isabelle Sourbès-Verger : « Le secret est, par définition, une composante essentielle de l'espace militaire [...]. Dans ce contexte, l'imagination pouvait trouver libre cours, qu'elle se réfère à la SF ou à la surreprésentation des manifestations de puissance¹⁰³² ».

Finalement, durant ces trois décennies, le gouvernement français, sous la houlette du CNES, mène une politique constante d'insertion des sciences spatiales dans les efforts de recherche nationaux et en parallèle alimente l'éveil à la découverte spatiale chez les futures générations de Français.

¹⁰²⁹ Xiep HRISTO, « La France, deuxième puissance aérospatiale mondiale », *Medias-presse.info*, 24 décembre 2017, <https://www.medias-presse.info/la-france-deuxieme-puissance-aerospatiale-mondiale/85317/>. Consulté le 21 août 2020.

¹⁰³⁰ I. SOURBES-VERGER, « La tête dans les étoiles, les pieds sur Terre. Des représentations à la réalité »..., art. cité.

¹⁰³¹ Donald R BAUCOM, « Ballistic Missile Defense Organization, Missile Defense Milestones, 1944 - 1997 », *FAS*, <https://web.archive.org/web/20160305141524if/http://fas.org/websiteimprovementform.html>. Consulté le 21 août 2020.

¹⁰³² I. SOURBES-VERGER, « Mythes et réalités de l'espace militaire »..., art. cité.

DEUXIÈME PARTIE

LES UNITÉS RESPONSABLES DES ÉMISSIONS POUR LA JEUNESSE ET LA DIFFUSION DES SAVOIRS HISTORIQUES, SCIENTIFIQUES ET TECHNIQUES

La deuxième moitié du XX^e siècle connaît une révolution sans précédent dans les sciences et les technologies. C'est une période marquée par le progrès et les innovations technologiques. Cette révolution donne naissance à de nouveaux matériaux, à de nouvelles machines, à de nouvelles technologies et à de nouveaux procédés de fabrication. C'est une période de mise en valeur des scientifiques, des chercheurs et des techniciens. Leurs recherches se répandent dans différents domaines, de la médecine à la recherche spatiale en passant par la physique, la chimie et les études sur l'origine de l'Univers.

La médecine réalise de multiples progrès concernant les connaissances sur le fonctionnement du corps humain. C'est également durant cette période que l'ADN est découvert¹⁰³³ puis déchiffré¹⁰³⁴. L'évolution de la médecine voit également la parution de nouvelles techniques de diagnostic telles que la radio, le tomodynamomètre et les analyses médicales. C'est également la période des premières greffes cardiaques et de l'évolution des procédés chirurgicaux. Dans le domaine des technologies de l'information et de la communication, l'informatique progresse largement : la deuxième moitié du XX^e siècle voit donc l'évolution de la télévision, de la transmission d'images par satellites et de la formation d'images de synthèse générées par ordinateur. Le XX^e siècle est également marqué par le développement des moyens de transport : non seulement les automobiles, les trains, les bateaux et les avions sont de plus en plus performants, mais c'est aussi l'époque où l'homme se lance dans la conquête de l'espace.

La 2^{ème} partie de cette étude est donc consacrée aux politiques destinées à la jeunesse dans ce contexte d'évolution scientifique et technologique qui bouleverse le monde lors de la deuxième moitié du XX^e siècle. Pour cela, dans le quatrième chapitre nous approfondirons la description des études concernant en particulier les décisions des pouvoirs publics sur l'évolution des sciences et des technologies en mettant en exergue leurs politiques durant les années 1960 et 1970 concernant la jeunesse et son avenir¹⁰³⁵. Par la suite, dans le cinquième chapitre nous nous efforcerons de comprendre les enjeux qui mènent à la formation des unités consacrées à la jeunesse dans les nouvelles Sociétés Nationales de Programme (SNP). Ce chapitre a également pour objet la compréhension de la manière dont les décisions sur les diffusions des émissions sont prises dans ces unités. Finalement, puisqu'une partie grandissante d'émissions consacrées à la jeunesse dans les SNP est composée de séries de dessins animés, nous présentons dans le

¹⁰³³ La structure de l'ADN est proposée par l'Américain James Watson et l'Anglais Francis Crick en 1953. Ils ont reçu le prix Nobel en 1962. Cf. James D. WATSON et Francis H. C. CRICK, « Molecular Structure of Nucleic Acids: A Structure for Deoxyribose Nucleic Acid », *Nature*, 171-4356, avril 1953, p. 737-738.

¹⁰³⁴ En 1961, Marshall Nirenberg et Johann Matthaei déchiffrent pour la première fois une partie du code génétique. Cf. Michel MORANGE, « Le décryptage du code génétique », in *Histoire de la biologie moléculaire*, Paris, la Découverte, 2003, p. 156-179.

¹⁰³⁵ Même si notre travail concerne principalement les années qui suivent l'éclatement de l'ORTF, la compréhension des objectifs des pouvoirs publics sur la Jeunesse à la veille de cet événement est prépondérante pour comprendre la création et l'évolution des unités jeunesse des SNP et leurs rapports avec les séries de dessins animés françaises.

sixième chapitre l'évolution de leur production en France. Du fait qu'elles sont porteuses de messages destinés aux enfants et aux jeunes, les séries de dessins animés sont privilégiées par la politique menée par le gouvernement, qui a pour but l'encouragement de la production de films d'animation en France. Cette politique dynamise l'industrie d'animation qui était alors moribonde.

On a donc vu sur le petit écran, aux côtés des séries japonaises comme *Goldorak*, *Albator 84* et *Candy* (Tetsuo Imazawa et Hiroshi Shidara, 1976-1978), la naissance de séries françaises comme *IEUF... l'Homme*, *Ulysse 31*, *IEUF... l'Espace*, *Inspecteur Gadget* et *Les Mystérieuses cités d'or*.

Chapitre 4 - La jeunesse au regard des pouvoirs publics

La période entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et les années 1960 est fortement agitée par la tension qui apparaît entre les deux grandes puissances : l'URSS et les États-Unis. Par conséquent, l'Europe, divisée par le « rideau de fer » – la ligne imaginaire qui marque leurs zones d'influence –, est prise entre ces deux puissances. Alors que le côté communiste referme progressivement ses frontières à l'influence esthétique des pays occidentaux, la situation de l'Europe de l'Ouest est différente. Comme l'indique l'historien Fabrice d'Almeida : « Le géant américain ne prétend à aucun moment imposer une esthétique officielle. Les échanges culturels sont même réglementés dans certains pays pour limiter une 'américanisation' massive de la culture¹⁰³⁶ ». Ainsi le gouvernement français met en place certains instruments de contrôle, en particulier ceux qui concernent les publications jeunesse. Malgré cela, l'accord Blum-Byrnes favorise la diffusion des films nord-américains dans les salles de cinéma françaises et montre finalement les intentions des Nord-Américains de diffuser leur esthétique et leur « *way of live* » à travers le cinéma¹⁰³⁷. Selon le politologue Zbigniew Brzezinski :

La domination culturelle des États-Unis a jusqu'à présent été un aspect sous-estimé de sa puissance globale. Quoi que l'on pense de ses qualités esthétiques, la culture de masse américaine exerce, sur la jeunesse en particulier, une séduction irrésistible. Malgré l'hédonisme superficiel et les styles de vie stéréotypés qu'elle vante, son attrait n'en demeure pas moins irréfutable. Les programmes américains alimentent les trois quarts du marché mondial de la télévision et du cinéma¹⁰³⁸.

En contrepartie, la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse citée ci-dessus, limite fortement l'accès aux publications étrangères sur le marché national, surtout en ce qui concerne les bandes dessinées, considérées comme trop violentes pour le public français. D'après cette loi :

Les publications destinées à la jeunesse ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques ou sexistes. Elles ne doivent comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse¹⁰³⁹.

¹⁰³⁶ F. d'ALMEIDA, *Images et propagande...*, op. cit., p. 126.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰³⁸ Zbigniew BRZEZINSKI, *Le grand échiquier. L'Amérique et le reste du monde*, Paris, Bayard Culture, 1997, p. 51.

¹⁰³⁹ Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse.

Cette loi institue donc une Commission de surveillance et de contrôle des publications qui « finit par exprimer une sorte de consensus de la société autour des valeurs dont elle admet la transmission vers les plus jeunes¹⁰⁴⁰ ».

Encore balbutiante, la télévision n'est pas touchée par les lois de contrôle sur les émissions jeunesse. En réalité, jusqu'à la moitié des années 1970, le jeune public n'est pas encore vraiment concerné par les émissions télévisées¹⁰⁴¹. Pendant cette période, la jeunesse n'est pas considérée comme un public homogène, ce qui pose des problèmes de stratégie pour la création des émissions. René Schaeffer, le rédacteur en chef de la revue *Demain* indique dans le *Bulletin exprès* de mars-mai 1976 du Centre national d'information, d'études et d'action sociale pour les jeunes travailleurs (CNJT)¹⁰⁴² que jusqu'alors, la jeunesse n'attire pas trop l'attention des pouvoirs publics, au moins en matière d'émissions télévisées. Selon lui :

[...] les moins de 20 ans. Jamais ils n'ont intéressé la télévision, même lorsque, par le jeu de la démographie, ils étaient particulièrement nombreux. En effet, ce qui intéresse la télévision, c'est la clientèle homogène la plus vaste. Or, les moins de 20 ans sont fractionnés en 4 ou 5 publics différents, aux centres d'intérêt très dissemblables, tandis qu'on peut faire une relative unanimité grâce à certaines émissions pour les 25-30 ans¹⁰⁴³.

Ce mépris envers le jeune public se remarque par l'inexistence d'émissions qui lui sont destinées. C'est pourquoi la presse condamne le fait que, « en France, jusqu'à ces dernières années, on ne s'est guère préoccupé des jeunes téléspectateurs [...] aucune réelle politique qui fasse de la télévision autre chose qu'un distributeur de films policiers ou de grandes dramatiques, qui ennuiant les enfants¹⁰⁴⁴ ». De surcroît, en proportion, le pourcentage des jeunes dans la population française ne fait que diminuer de façon constante en raison de la diminution de la natalité et de la prolongation de la durée de vie. D'après G. Déroulède, le président de la « commission information » du CNJT :

¹⁰⁴⁰ F. d'ALMEIDA, *Images et propagande...*, op. cit., p. 126.

¹⁰⁴¹ Certes, il y a quelques émissions destinées au jeune public comme *Les Aventures de Télévisius* (Christian de Lanaut, 1949-1953), *Bonne nuit/Nounours/Bonne nuit les petits*, *Le manège enchanté* (Serge Danot, 1963-1967 ; 1971-1973 ; 1989-1990), *Kiri le clown* (Jean Image, 1966), *La Maison de Toutou* (Georges Croses, 1967-1973), *Le Petit lion (Titus)* (Aline Lafargue, 1966), *Pépin la Bulle* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, 1969), *Aglaé et Sidonie* (Jean-Marie Jack, 1968-1975), *Les Aventures de Colargol* (Albert Barillé et Tadeuz Wilkosz, 1969), *Les Poucetofs* (Serge Dannot, 1969) et *Chapi Chapo* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, 1974), mais il n'y a pas encore de stratégie des chaînes de l'ORTF consacrée spécifiquement à ce public. Cf. A. MOREAU, *De Nounours à Casimir...*, op. cit.

¹⁰⁴² Créé le 28 décembre 1959 et supprimé en 1990. Source : A. N. de PIERREFITTE-SUR-SEINE dans le fonds de l'Union nationale pour l'habitat des jeunes (UNHAJ) : 20140158/173 et 174.

¹⁰⁴³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), René SCHAEFFER, « Quelle télévision pour l'an 2000 ? », *Bulletin Exprès, Conseil Français des Mouvements de Jeunesse*, avril 1976.

¹⁰⁴⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), François QUENIN, « Une télévision faite par les enfants »..., art. cité., p. 3.

Le pourcentage de la population française de moins 19 ans est passé de 34,2% (1966) à 32% (1975), en revanche, le pourcentage de la population de plus de 60 ans est passé de 17,6 % (1966) à 18,3 % (1975)¹⁰⁴⁵.

En outre, les difficultés initiales de mise en route d'une maison de production pour la fabrication d'émissions jeunesse et les incertitudes sur les diffusions de ces émissions n'encouragent guère les producteurs potentiels.

Dans ce chapitre nous allons donc aborder les premiers sondages sur les jeunes et leurs rapports avec la télévision. Celles-ci servent de jalons pour les politiques gouvernementales consacrées aux jeunes, à leurs loisirs et aux émissions de télévision destinés aux jeunes publics et en particulier aux séries de dessins animés.

4.1 - Les premières enquêtes sur l'attitude des jeunes devant la télévision

L'étude pionnière de la recherche sur les enfants et la télévision est publiée par Hilde Himmelweit en Grande-Bretagne en 1958¹⁰⁴⁶. En France, les premiers sondages sur ce sujet sont effectués à partir de 1964 auprès d'un certain nombre de mouvements de jeunesse et de différents associations¹⁰⁴⁷. À partir de 1965 le Conseil Français des Mouvements de Jeunesse (CFMJ)¹⁰⁴⁸ – dont l'un des rôles essentiels était de faire le lien entre les associations, les mouvements de jeunesse et les pouvoirs publics – commence à publier son *Bulletin d'information* pour : « faire connaître les options et les méthodes de travail fixées en commun pour améliorer l'efficacité et la coordination, consulter la base et provoquer des échanges entre ceux qui participent, à tous les échelons, à la "politique de la jeunesse" »¹⁰⁴⁹.

L'un de ces bulletins, celui de 1976, est entièrement dédié à la télévision. En l'occurrence, celui-ci affirme que la télévision divise l'opinion des spécialistes, des parents, des professeurs et même des jeunes. Le président de la « commission information » du CNJT, G.

¹⁰⁴⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « L'attitude des jeunes devant la télévision », *Bulletin Express, Conseil Français des Mouvements de Jeunesse*, avril 1976, p. 4.

¹⁰⁴⁶ Pour plus de détails sur les méthodologies utilisées dans les études Jeunesse et leurs rapports avec leurs milieux sociaux voir Érik NEVEU, « Pour en finir avec l' "enfantisme". Retours sur enquêtes », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 17-92, 1999, p. 175-201.

¹⁰⁴⁷ Le Guides et Scouts de France et leur journal *Demain* en sont un des membres permanents, avec l'effort d'associations très diverses comme : Mouvement Rural de Jeunesse Chrétienne (MRJC), Fédération Française de Football (FFF), Jeunesse Ouvrière Chrétienne (JOC), Jeunes Chambres Economiques, Conseillers du commerce extérieur de la France (CCEF), entre autres. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), René SCHAEFER, « Quelle télévision pour l'an 2000 ? »..., art. cité, p. 5.

¹⁰⁴⁸ Fondé en 1947 sous l'appellation Conseil français pour l'Assemblée mondiale de la jeunesse, il devient Conseil Français des Mouvements de Jeunesse (CFMJ) en 1949. Source : BnF, « Cote BnF : 4° Jo. 19462. Mouvements et organisations de jeunesse, Michel Rigal, Bulletin d'Information CFMJ, n° 1, 1965, p.1 », *Bulletin CFMJ*, 1965.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*

Déroulède, remarque les controverses autour de la télévision de l'époque : « adorée par les uns, honnie par les autres, la télévision n'en constitue pas moins un prodigieux moyen de développement¹⁰⁵⁰ ». En lisant ce bulletin, on se rend compte que la télévision envisagée pour l'avenir est déjà au centre des débats européens. Le bulletin souligne l'importance des débats sur la télévision de demain lors de la réunion de la Fondation Internationale de Télévision pour la Jeunesse à Munich.

Dès les années 1960, et même avant¹⁰⁵¹, il est possible de remarquer que la télévision est perçue par les pouvoirs publics comme un vecteur positif de développement de la jeunesse, pourvu qu'elle soit en même temps une télévision d'« incitation et une télévision de confrontation » :

Une télévision d'incitation parce qu'elle doit inciter les spectateurs à lire, à bricoler, à faire de la musique, à pratiquer du sport, à prendre leur part active de la vie sociale locale, à choisir leurs spectacles de théâtre ou de cinéma, à rechercher la relation avec les autres. Et pour la confrontation, la télévision doit récuser, en une période de profonde mutation, les idées toutes faites en même temps qu'elle doit aider chacun à faire les choix de sa vie¹⁰⁵².

À partir de 1966, en même temps que s'installe un nombre de plus en plus élevé de récepteurs de télévision dans les foyers français, on voit apparaître une littérature abondante et de nombreuses études sur ce média. D'après G Déroulède : « Les sociologues se sont intéressés notamment à l'impact qu'elle pouvait avoir sur les jeunes et des enquêtes ont été menées à cet effet¹⁰⁵³ ». Ces études concernent toutefois la télévision plutôt comme un média, au sens large du terme, sans s'attarder sur l'analyse de ses émissions. Néanmoins, ces études nous permettent de sonder l'opinion des jeunes à l'égard du média télévision. En 1966 encore, une enquête menée par Alain de Sedouy et André Harris¹⁰⁵⁴ met en évidence une opinion largement répandue à l'époque selon laquelle les jeunes apprécient très peu la télévision ; ils préfèrent en réalité les disques et la radio, et de ce fait leur audience est beaucoup plus faible que celle des adultes. Alain de Sedouy souligne alors que :

Les jeunes de 16 à 20 ans ne regardent pas la télévision, c'est un instrument familial et les jeunes n'ont pas

¹⁰⁵⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « L'attitude des jeunes devant la télévision »..., art. cité, p. 1.

¹⁰⁵¹ Cf. J. BENOIT-LEVY, « La Télévision Éducative en France »..., art. cité.

¹⁰⁵² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), René SCHAEFER, « Quelle télévision pour l'an 2000 ? »..., art. cité, p. 6.

¹⁰⁵³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « L'attitude des jeunes devant la télévision »..., art. cité, p. 8.

¹⁰⁵⁴ Producteurs de l'émission *16 millions de jeunes* (1964) et par la suite de l'émission *Zoom* (1968). Leur enquête a été présentée lors du colloque organisé par l'Association presse information jeunesse (APIJ) en 1966 sur le thème : « Les jeunes et les moyens d'information ». *Ibid.*

envie de rester en famille pour la regarder. Ils la regardent peu, soit parce qu'ils ne s'y reconnaissent pas, soit parce que, reçue en milieu familial, ils n'ont pas le choix des programmes¹⁰⁵⁵.

Pour Alain de Sedouy et André Harris, dans la mesure où les jeunes cherchent à conquérir leur indépendance vis-à-vis de leur famille, ils ont tendance à refuser l'objet qui symbolise leurs rapports familiaux et à se désintéresser de l'appareil en tant que tel. Le souci des jeunes par rapport à la télévision recouvre finalement celui de l'affrontement des enfants et des parents. Le manque d'intérêt relatif dont ils font preuve, à partir de l'adolescence, résulte, dans une certaine mesure, du poids des contraintes familiales que la télévision symbolise¹⁰⁵⁶.

La même année, en 1966, l'enquête stéphanoise réalisée par le sociologue Michel Souchon « La télévision des adolescents » confirme la place médiocre que la télévision occupe dans le choix des loisirs des adolescents. Le petit écran vient « bien après le sport, les sorties avec les camarades, les activités dans un mouvement de jeunesse, le cinéma, le bricolage¹⁰⁵⁷ ». Cette constatation est renforcée un peu plus tard en 1968, lors d'une enquête effectuée grâce au Service de la recherche de l'ORTF : « Les jeunes et l'audiovisuel¹⁰⁵⁸ ».

De ce fait, jusque dans les années 1970 prévaut ce constat selon lequel les jeunes ne s'intéressent guère au petit écran. Les programmeurs ne s'intéressent pas non plus à cette tranche d'âge. Cependant, en 1972, cette idée est nuancée par les nouveaux résultats de certains sondages comme l'étude réalisée par le Service des études d'opinion de l'ORTF¹⁰⁵⁹. Ces nouvelles études révèlent, au contraire : « l'audience de la télévision, réputée beaucoup plus faible chez les adolescents, est en réalité très voisine de celle des adultes, que ce soit sur le plan de l'audience elle-même (niveau d'écoute et choix des chaînes) ou sur celui des préférences. [...] Les adultes et les adolescents réagissent de manière très voisine concernant les émissions de télévision¹⁰⁶⁰ ».

Les jeunes préfèrent finalement les mêmes émissions que les adultes : films, feuilletons et certaines variétés. Néanmoins, selon ce sondage, ils se désintéressent plus nettement que les

¹⁰⁵⁵ Alain de Sedouy, discours proféré le 10 décembre 1966 à Paris lors du colloque de l'APIJ concernant « Les jeunes et les moyens d'information ». Source : A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « Résultats des enquêtes précédentes choisies comme référence », *Bulletin Exprès, Conseil Français des Mouvements de Jeunesse*, avril 1976.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*

¹⁰⁵⁷ Recherche réalisée par le sociologue Michel Souchon en 1966 dans un CET et dans l'ensemble des établissements scolaires de Saint-Etienne auprès de jeunes entre 16 et 18 ans. *Ibid.*

¹⁰⁵⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « L'attitude des jeunes devant la télévision »..., art. cité, p. 26.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁶⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « Résultats des enquêtes précédentes choisies comme référence »..., art. cité, p. 27.

adultes des dramatiques et des documentaires et l'« attache psychologique¹⁰⁶¹ » des jeunes à la télévision est bien moindre que chez leurs aînés.

Durant la deuxième moitié des années 1970, la période de la fin du monopole télévisé avec l'éclatement de l'ORTF et la formation des Sociétés Nationales de Programme (TF1, Antenne 2 et FR3), les émissions destinées à la jeunesse sont désormais mises en valeur. C'est pourquoi de nombreuses enquêtes sur le sujet apparaissent à cette période. En mars 1976, le CFMJ publie les résultats d'une recherche réalisée entre juillet et août 1973, et entre avril et juillet 1974 auprès de jeunes de 16 à 20 ans¹⁰⁶². D'après René Schaeffer :

S'agissant enfin des émissions pour l'enfance, un courant de plus en plus fort s'est dessiné dans les 15 dernières années pour refuser des émissions dont le but est simplement de fixer les enfants devant le petit écran pour les 'occuper'. Une importante enquête, réalisée au printemps 1974, a mis en lumière le souci des parents, des éducateurs et des jeunes eux-mêmes de voir naître des émissions constituant une incitation à des loisirs personnels actifs¹⁰⁶³.

Avant d'être remplacé à son poste en 1973, Arthur Conte – alors PDG de l'ORTF – demande au Comité des Programmes de la télévision d'étudier ce que devrait être, à l'égard de la jeunesse, la télévision en l'an 2000. Selon lui : « On peut se réjouir du fait que ce Comité comprenait des représentants des mouvements de jeunesse (Guides et scouts de France) et d'associations d'éducation populaire (Ligue de l'Enseignement). Ainsi est-il possible, compte tenu de ces premiers échanges et d'un certain nombre d'études ultérieures, de livrer ici quelques éléments utiles à la réflexion de chacun¹⁰⁶⁴ ».

Cette étude met donc en perspective une double réalité pour le futur : l'évolution des techniques de communication et de diffusion et l'évolution du public – ou plutôt des publics, car en ce qui concerne l'évolution du public pour l'avenir, le rapport remarque qu'il n'y a pas « UN public, mais DES publics, puisque ses goûts ne sont pas homogènes¹⁰⁶⁵ ». Un groupe de travail est donc constitué à la demande de la Commission « Information » du CNJT¹⁰⁶⁶.

¹⁰⁶¹ Expression utilisée par G. Déroulède 1.4 – Les jeunes téléspectateurs de 15 à 19 ans. Étude sur les comportements et les attitudes des jeunes téléspectateurs. Service des études d'opinion, ORTF, 1972. *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁶² Étude réalisée par le Conseil français des mouvements de jeunesse (CFMJ) à la demande de la Commission « Information » du Centre National d'Information, d'Études et d'Action Sociale pour les Jeunes Travailleurs (CNJT). L'étude a été réalisée sous la houlette de M. G. Déroulède, président de la Commission. Deux méthodes sont employées pour mener cette étude : l'entretien individuel et l'entretien de groupe. Vingt-quatre interviews ont été retenues pour la synthèse des résultats : dix-huit scolaires, six jeunes travailleurs. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « L'attitude des jeunes devant la télévision »..., art. cité, p. 7.

¹⁰⁶³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), René SCHAEFFER, « Quelle télévision pour l'an 2000 ? »..., art. cité, p. 6.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁶⁵ Majuscules identiques au texte original. *Ibid.*, p. 4.

¹⁰⁶⁶ Cette enquête est réalisée grâce au dévouement de jeunes responsables de ces mouvements qui, selon le compte-rendu de l'enquête, « ont bien voulu préparer au cours d'un stage animé par des membres du service de la recherche de l'ORTF la grille des interviews qu'ils ont ensuite réalisées auprès de certains de leurs camarades ». L'enquête est également menée avec l'aide de Michel

Les enquêtes concernant la jeunesse et la télévision réalisées durant les années 1970 ont aidé les SNP, récemment créées, à affirmer leur intention « d'être attentives aux problèmes que leur pose la jeunesse¹⁰⁶⁷ ». Selon l'étude de 1976, les deux maîtres-mots pour la télévision de l'avenir sont encore et toujours l'incitation et la confrontation, sans oublier que les pressions du marché et de la publicité continuent à augmenter. Le rapport met donc en relief l'opposition entre la loi du marché et le souci de l'éducation par le petit écran :

Répondre par la télévision aux besoins de la jeunesse, c'est-à-dire faire en sorte qu'elle soit, pour eux, y compris en les distrayant, facteur de développement, suppose donc qu'on abandonne la loi du marché et qu'on accepte une démarche inspirée par le souci d'éducation, au sens le plus large du mot¹⁰⁶⁸.

Pour faire face à cette évolution de la société, le spectacle télévisé doit lui-même évoluer. Le rapport mentionne donc deux styles de télévision : « Il y a un style de la télévision pour les esclaves du "métro-boulot-dodo". Il y a un tout autre style lorsque l'homme devient maître de l'aménagement de son temps, que ce soit dans la journée (travail à la carte), pour la semaine (style des weekends), pour les vacances (qu'il veut ou non créatives)¹⁰⁶⁹ ». En considérant qu'en l'an 2000 la vie sociale des Français aura profondément changé, leur rapport à la télévision sera également profondément modifié. On voit donc chez les jeunes une quête de relations, de communication, de découverte, de partage et un retour à la création, à l'invention et à la responsabilité. Graduellement, on demande à la télévision d'être « bien plus qu'un spectacle : un moyen privilégié de connaître les hommes et leurs sociétés, et de les connaître en vérité. La pression des jeunes accélérera sans aucun doute cette évolution¹⁰⁷⁰ ».

En outre, selon cette étude, il existe chez les jeunes un goût très fort pour les émissions qui demandent une recherche active (jeux, émissions policières). De plus, la télévision leur apporte également des informations sur les pays étrangers, sur les techniques nouvelles, sur les événements politiques nationaux et internationaux. Même si ces informations ne sont pas très structurées et souvent désordonnées, elles leur procurent indéniablement un enrichissement. De surcroît, le rapport d'enquête distingue « trois groupes d'émissions préférées » : en majorité les groupes sont intéressés « par les émissions scientifiques ou littéraires ou les émissions

Souchon et de Serge Grégory-Brive, tous deux membres du *Service de la recherche de l'ORTF*, de Jean Louvet, de la mission de l'action éducative de l'ORTF et de M. F. Cahour, animateur du groupe de recherche et d'animation audiovisuelle du *Centre national de formation à l'animation de l'Union française des centres de vacances et de loisirs* (UFCV) à Fublaines. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « L'attitude des jeunes devant la télévision »..., art. cité, p. 2.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰⁶⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), René SCHAEFER, « Quelle télévision pour l'an 2000 ? »..., *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁷⁰ René Schaefer, Rédacteur en chef de la revue *Demain*. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « L'attitude des jeunes devant la télévision »..., art. cité, p. 31.

d'information. Leur principal reproche est la monotonie et l'absence d'effort de renouvellement dans les programmes¹⁰⁷¹ ».

Cette enquête met donc en lumière l'intérêt des jeunes publics pour l'information et les connaissances. Cet intérêt va être exploité par les unités jeunesse des SNP. C'est pourquoi celles-ci sont à la recherche de réalisateurs décidés à se lancer dans des productions qui concernent l'information et la connaissance du monde. Pourtant, les réalisateurs sont peu nombreux puisque la fabrication d'une émission visant à faire connaître « les hommes et leurs sociétés, et de les connaître en vérité¹⁰⁷² » exige une vaste recherche en amont¹⁰⁷³.

En outre, c'est le moment où l'histoire française s'ouvre aux autres sciences sociales, non seulement à la sociologie mais aussi à l'anthropologie et l'ethnologie. L'historien François Hartog fait une comparaison entre le métier de l'historien et celui de l'ethnologue, selon lui :

L'historien doit produire du recul et du décalage pour obtenir l'équivalent du regard éloigné que l'ethnologue créait en se déplaçant dans l'espace[...] C'en est bien fini des vieilles lunes évolutionnistes, mais aussi des innombrables variations sur l'altérité, dernier avatar de l'eurocentrisme et du colonialisme¹⁰⁷⁴.

Avec les balbutiements du phénomène de la mondialisation, on commence à vouloir mieux connaître les sociétés d'ailleurs et les jeunes sensibles à cette mondialisation s'interrogent sur d'autres sociétés et d'autres modes de vie. Pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, la France remet en question son historicité (au sens d'Hartog) et sa connaissance du monde en reprenant les propos d'ethnologues comme Lévi-Strauss, dont la notoriété se ressent dans le monde à partir de la fin des années 1950. Durant cette période, on voit également sur les petits écrans français des émissions d'exploration d'autres mondes comme les voyages du commandant Cousteau, dont les séries sont présentes pendant pratiquement toute la deuxième moitié du XX^e siècle.

Toutefois, le manque de financement et, par conséquent, le manque d'intérêt des réalisateurs pour créer des programmes qui ciblent la tranche d'âge entre 8 et 13 ans – justement ceux qui ont un grand appétit de télévision selon les nouvelles enquêtes – complique la création de nouveaux programmes. Selon le reportage de *Télérama*, à cette époque « il n'y a donc ni auteur, ni réalisateur qui consacre le meilleur de lui-même à créer ce qu'attendent ces enfants : le

¹⁰⁷¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « Résultats des enquêtes précédentes choisies comme référence »..., art. cité, p. 28.

¹⁰⁷² Comme l'indique le résultat de l'enquête. *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁷³ Soit en prise de vues réelles, soit en animation image par image. Lors d'un entretien auprès de Benjamin Renner, il félicite Marion Moutagne pour ses travaux concernant la série *Tu mourras moins bête!* Il précise qu'il ne se lance pas dans ce type de projet car il exige une immense recherche en amont. Benjamin Renner, Lille, décembre 2017.

¹⁰⁷⁴ François HARTOG, *Croire en l'Histoire*, Paris, Flammarion, 2013, p. 47-48.

rêve, l'émerveillement, l'émotion authentique¹⁰⁷⁵ ».

Bien qu'il y ait des contraintes à la production d'œuvres originales telles que le manque d'animateurs et la nécessité d'une recherche en amont, le domaine du dessin animé image par image apparaît finalement comme une solution technique et esthétique beaucoup moins chère que l'enregistrement d'images en prise de vues réelles tout autour du monde. C'est dans cet environnement qu'Albert Barillé réalise le premier volet de sa série en dessin animé sur l'évolution de l'humanité, *IEUF... l'Homme*. Par la suite, ce sont donc avec des séries comme *Les Mystérieuses cités d'or*, *IEUF... les Amériques*, *IEUF... les Explorateurs* que les unités d'émissions consacrées à la jeunesse des SNP vont satisfaire ce désir de leurs publics de connaître « les autres, leur manière de vivre¹⁰⁷⁶ ».

L'étude de 1976 sur « L'attitude des jeunes devant la télévision » indique que la télévision est un témoin d'une époque riche en découvertes techniques. C'est la raison pour laquelle, non seulement elle a pris rapidement une place importante dans la vie quotidienne des Français, mais elle est également utilisée comme un moyen privilégié de diffusion des découvertes scientifiques afin de les mettre en valeur¹⁰⁷⁷.

Cette même étude souligne toutefois que pour les jeunes, la télévision apparaît comme étant liée à l'appareil d'État. Les jeunes la jugent « "inobjective" et utilisée comme un instrument de propagande et d'intoxication. [...] Dans n'importe quel pays, sous n'importe quel régime, la télévision et la radio seront toujours soumises à un contrôle ; leur influence est trop importante pour ne pas être contrôlée, voire censurée...¹⁰⁷⁸ ». André Rossi, secrétaire d'État et porte-parole du gouvernement de Valéry Giscard d'Estaing, remarque en 1974, que le caractère immédiat du langage audiovisuel comporte différents risques, selon lui :

L'absence de réflexion, de recul, de jugement fait de la télévision une arme culturelle très délicate à manier. Il y a certainement peu d'éléments capables, chez un jeune, de rivaliser avec la puissance de ce langage universel qui parle de tout, qui explique tout, qui montre tout, qui impose tout¹⁰⁷⁹.

Malgré cela, certains jeunes considèrent que la télévision pourrait être un facteur de développement de la communication « si les programmes étaient plus intéressants, et si les émissions qui relèvent le niveau ne se faisaient de plus en plus rares, la télévision, alors plus

¹⁰⁷⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), Téléràma, O. FORCHON et J. ARBOIS, « Il est temps de prendre les jeunes au sérieux »..., art. cité.

¹⁰⁷⁶ Fille scolaire, 17 ans. Source: A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « L'attitude des jeunes devant la télévision »..., op. cit., p. 20.

¹⁰⁷⁷ Ibid., p. 8.

¹⁰⁷⁸ Étudiant, 19 ans. Ibid., p. 13.

¹⁰⁷⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), André ROSSI, « Discours devant le Haut Comité pour la jeunesse et les sports »..., art. cité, p. 17.

éducative, faciliterait les discussions en groupe¹⁰⁸⁰ ». De cette façon, l'importance du rôle éducatif que peut jouer la télévision de l'avenir est profondément ressentie chez les jeunes eux-mêmes. Pour que la télévision soit plus distrayante, les jeunes suggèrent de supprimer les feuilletons, de diffuser plus de films, de passer plus de films actuels et surtout d'éviter les rediffusions : « Moi, j'aime la télé, mais on peut reprocher qu'il y a trop de variétés et pas assez de films...¹⁰⁸¹ ». Ils recherchent donc des productions originales de qualité.

Très conscients du rôle éducatif que pourrait jouer la télévision, la grande majorité des jeunes interviewés, pour ne pas dire la totalité, constatent une grave carence sur ce point. Ils suggèrent donc davantage d'heures d'antenne et de matières enseignées avec une qualité adaptée à leur niveau. Comme le dit un étudiant de 20 ans : « Il faudrait qu'une chaîne spéciale soit consacrée à l'éducation, mais il faudrait que cette éducation par les cours télévisés soit faite d'une manière différente, actuellement, ils visent trop haut, ils prennent les gens à partir d'un niveau qui frôle la spécialisation, seuls ceux qui ont fait des études supérieures peuvent y trouver un intérêt¹⁰⁸² ».

On peut également noter que l'idée de diffusion des recherches scientifiques et technologiques à travers la télévision est récurrente chez les jeunes quand ils sont incités à penser à la télévision de l'avenir. Pour eux, la télévision aurait un rôle à jouer dans tous les domaines où les sciences progressent : découvertes médicales, découvertes et utilisations de nouvelles sources d'énergie (atome, métaux) et d'éléments naturels (air, mer), conquête des planètes... Elle pourrait également sensibiliser les téléspectateurs à certains problèmes concernant les travailleurs immigrés et leurs familles : alphabétisation, logement... et faire appel à la collaboration des habitants d'une localité pour les résoudre. La télévision serait donc un instrument destiné à être utilisé dans la lutte contre la pollution pour la protection de l'environnement¹⁰⁸³. On remarque également dans l'étude sur « L'attitude des jeunes devant la télévision » les préoccupations des jeunes concernant le caractère utile de la télévision. D'après l'une des jeunes interviewées : « Elle [la télévision] perdra son caractère mythique et deviendra proprement utilitaire : ce sera un outil de travail, une télévision au service de l'Homme¹⁰⁸⁴ ».

Pour l'anecdote, les jeunes interrogés en 1976 décrivent ce que pourrait être les plateformes de vidéo du futur, selon eux : « On pourrait concevoir une télévision (à l'aide d'un ordinateur) qui pourrait délivrer des programmes différents à chaque particulier¹⁰⁸⁵ ». De plus, ils expriment leur désir d'en être partie intégrante :

¹⁰⁸⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « L'attitude des jeunes devant la télévision »..., art. cité, p. 13.

¹⁰⁸¹ Jeune employé, 18 ans. *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁸² Étudiant, 20 ans. *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁸³ Étudiante, 19 ans. *Ibid.*

¹⁰⁸⁴ Étudiant, 20 ans. *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁸⁵ Étudiant, 20 ans. *Ibid.*

Elle permettra aux téléspectateurs de faire preuve d'invention, de dialoguer, de s'exprimer librement, de renouer des liens: «- Si on peut faire chacun son émission, ce sera intéressant... on ne verra plus toujours les mêmes têtes... voir un copain, c'est plus amusant... Au plan communal, ce sera intéressant d'informer par la télé, au lieu de le faire par affiches ou par le garde champêtre ; ce sera plus vite fait et plus efficace¹⁰⁸⁶ ».

Individuellement, les jeunes qui ont répondu à l'enquête veulent plus d'émissions destinées à la jeunesse, des jeux à la portée de leurs connaissances, des informations sur les jeunes et pour les jeunes, avec des possibilités de loisirs et aussi, des émissions expliquant les jeunes aux adultes¹⁰⁸⁷. De même, l'enquête indique un intérêt croissant des jeunes pour la production de programmes: « Je crois qu'on devrait augmenter, si ce n'est créer, la participation du public à la réalisation de certaines émissions...¹⁰⁸⁸ ». En outre, « ce qu'il faudrait, c'est que la télévision devienne une grande communauté, un lieu où les gens puissent parler et où on les écoute...¹⁰⁸⁹ ». Il n'est donc pas anodin que peu de temps après cette enquête, les sociétés de programme fassent apparaître des émissions qui sont faites par les jeunes et pour les jeunes, comme l'émission *Jeunes-pratique* (1976) et *La Minute des Jeunes* (Sylvie Barthet, 1976) sur TF1, l'émission *Flash* (1977) et les *Tribunes libres* (1976) sur FR3 et les émissions *La Télévision et les téléspectateurs* (1976) et *Un sur cinq* (Armand Jammot et Patrice Laffont, 1975-1978) sur Antenne 2. Ce sont des émissions qui s'inspirent clairement de l'Article 39 des Cahiers des charges de 1976 où l'on explique que :

La Société doit inclure régulièrement dans ses programmes, des flashes d'informations pratiques en vue de répondre aux questions spécifiques que se posent les jeunes dans tous les domaines de la vie sociale, économique et culturelle [...]. La durée totale de ces flashes n'est pas inférieure à deux minutes par semaine¹⁰⁹⁰.

On constate donc des liens entre les résultats des enquêtes menées à cette époque et les

¹⁰⁸⁶ Employé, 20 ans. *Ibid.*

¹⁰⁸⁷ L'enquête indique finalement trois profils de spectateur jeunesse: les dépendants, les distants et les culpabilisés. Pour les « dépendants », la télévision est un univers complet, à la fois distraction et éducation, seule porte ouverte sur le monde extérieur. Pour les « distants », un peu plus âgés, la télévision est un instrument utile dont on use en connaissance de cause, car elle peut être dangereuse (aliénante) lorsqu'on ne sait pas s'en servir. Pour les « culpabilisés », la télévision est un danger tant au niveau individuel (passivité, facilité, fascination de l'image) qu'au niveau politique et social (la télévision, élément d'intoxication et de propagande aux mains du gouvernement). Cependant, malgré leurs critiques, ils sont quand même attirés par l'image et regardent la télévision un peu contre leur volonté, d'où un très fort sentiment de culpabilité. *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁸⁸ Étudiante, 18 ans. *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁸⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « L'attitude des jeunes devant la télévision »..., art. cité.

¹⁰⁹⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Jean POUTARAUD, « Présentation des activités des associations de télévision », *Haut Comité de la Jeunesse, des sports et des loisirs*, 1976.

adaptations dans les cahiers des charges des nouvelles SNP. Finalement, pour la majorité des jeunes interviewés, malgré les dangers que la télévision peut présenter en devenant « envahissante », les services qu'elle rendra leur paraissent cependant bénéfiques, surtout sur le plan éducatif, si l'on sait s'en servir¹⁰⁹¹.

4.2 - L'enquête *Télérama* « Les enfants et la télé »

Certes, à partir des événements de mai 1968, la jeunesse, jusqu'alors écartée par la télévision, est désormais valorisée. Cependant, c'est finalement à partir de l'éclatement de l'ORTF qu'apparaissent les unités exclusivement consacrées aux émissions destinées à la jeunesse dans les nouvelles SNP. Au fur et à mesure que les jeunes s'intéressent à la télévision, de nouvelles enquêtes voient le jour pour compléter les sondages. L'enquête « Les enfants et la télé » réalisée par *Télérama* remet en question les contenus des programmes qui leur sont destinés : « La télé, on savait déjà que les enfants en raffolent. Mais que regardent-ils ? Combien de temps passent-ils devant la lumineuse lucarne ?¹⁰⁹² ». Ainsi, le 10 février 1976, le magazine *Télérama* présente, lors d'une conférence de presse, les résultats d'un sondage réalisé par l'IFOP et complété par une enquête réalisée par ses soins. Ces résultats, abondamment relayés par la grande presse, présentent quelques éléments notables. Tout d'abord, ce qui suscite le plus d'intérêt chez les jeunes publics français, c'est encore la télé des « grands » même si les spectateurs de 8-13 ans se plaignent des difficultés à la comprendre¹⁰⁹³. L'enquête met donc en lumière le comportement des enfants face au petit écran :

70 % des enfants de 8 à 15 ans (63 % selon les parents) s'assoient chaque jour devant le petit écran familial. 41 % d'entre eux y restent même jusqu'à 22 h (30 % des 8-13 ans et 62 % des 14-15 ans), la majorité (60 %) suivant en moyenne une à trois heures de programme. Les jours de congé, on ne se quitte plus : le mercredi, 72 % des enfants (74 % des 8-13 ans) restent devant le récepteur pendant deux à quatre heures et plus ; en week-end, le taux atteint 88 %, dont 60 % pendant quatre heures et plus par jour. C'est d'ailleurs la télé qui arrive largement en tête des activités de loisirs pour 40 % d'entre eux, loin devant le sport (24 %) et la lecture (12 %)[...] Les plus petits en sont fous – 63 % des 8-13 ans aiment « beaucoup » la regarder – et les 14-15 ans (52 %) reconnaissent encore avec plus de réserves que cela leur plaît « assez ». D'ailleurs

¹⁰⁹¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « L'attitude des jeunes devant la télévision »..., art. cité, p. 21.

¹⁰⁹² Questions posées par la presse pour présenter les résultats de l'enquête de *Télérama* « Les enfants et la Télé ». A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Marie-Odile FARGIER, « Les Enfants de la Télé. En tête des loisirs mais... », *Quotidien de Paris*, 10 février 1976, p. 16-17.

¹⁰⁹³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), « Les montreurs de marionnettes. Elle amuse ou elle barbe ? », *Télérama*, 18 février 1976.

tous, ou presque – 81 % – sont fort déçus de rater une émission régulièrement suivie, et sans nul doute, la télé, si elle leur était enlevée, manquerait peu ou prou à 90 %¹⁰⁹⁴.

En guise de comparaison entre les enquêtes, pour *Télérama* 71 % des jeunes sont déçus de manquer une émission qu'ils suivent régulièrement, tandis que pour l'IFOP « 81 % sont déçus de manquer une émission qu'ils suivent régulièrement. 83 % s'il s'agit de 8-13 ans¹⁰⁹⁵ ». Avec de tels chiffres, il est évident que la télévision est un élément constitutif de loisir pour ces publics.

Faute de mieux, la télévision s'impose de plus en plus comme une option de loisir avérée chez les enfants, alors que la représentation de sa fonction évolue petit à petit chez les parents. Inquiets, désarmés, souvent maladroits, les parents ont cependant le sentiment que la télévision est beaucoup plus qu'un gadget. Lors de cette enquête, seulement 32 % des parents considèrent encore la télévision « comme un mal à supporter¹⁰⁹⁶ » alors que 78 % la jugent instructive. Une grande majorité des parents interrogés n'accusent pas la télévision d'être l'ennemie du travail scolaire : au contraire, en étant bien utilisée, elle pourrait être un excellent instrument pour les enseignants. Cette idée, pourtant, n'a pas franchi les portes des écoles. Seul un enseignant sur dix (pour les 8-13 ans) ou sur quatre (pour les plus de 13 ans) essaie de tirer parti de la télévision pour son enseignement ou tout simplement pour mieux comprendre ses élèves¹⁰⁹⁷. Selon le reportage :

En ce qui concerne l'égard des parents envers cet instrument avec son côté raisonnable, franc et finalement éducateur. On doit reconnaître que leurs réactions sont souvent contradictoires et traduisent plus l'incertitude que la sérénité. Ils pensent que la Télévision ouvre l'esprit (87 %), qu'elle est instructive (78 %), qu'elle leur donne envie de poser des questions (72 %), mais aussi qu'elle leur montre trop de violence (82 %), qu'elle les fatigue (63 %) et qu'elle les empêche de lire (63 %)¹⁰⁹⁸.

En ce qui concerne le contenu des émissions télévisées, le sondage révèle que les jeunes publics estiment ne pas avoir suffisamment d'émissions comiques, ni de dessins animés, ni de documentaires sur les animaux ou sur les travaux manuels. Par contre, ils trouvent qu'il y a trop de publicité, de films de guerre¹⁰⁹⁹ et de chanteurs. Leurs émissions préférées sont donc les

¹⁰⁹⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Marie-Odile FARGIER, « Les Enfants de la Télé. En tête des loisirs mais... », art. cité.

¹⁰⁹⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), *Télérama*, O. FORCHON et J. ARBOIS, « Il est temps de prendre les jeunes au sérieux »..., art. cité.

¹⁰⁹⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), « Les parents ont-ils peur de la télé ? », *Télérama*, 18 février 1976, p. 7-9.

¹⁰⁹⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), « Un fossé entre l'école et la télé », *Télérama*, 18 février 1976, p. 9-10.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹⁹ L'appréciation concernant les films de guerre est assez révélatrice : il n'en y avait pratiquement pas dans les émissions pour la jeunesse, ce qui montre que pour les enfants, les émissions télévisées forment un tout : toutes les émissions qu'ils regardent sont perçues comme des émissions « pour eux ». A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3

westerns (44 %), les films comiques (40 %), les dessins animés (36 %); en revanche, « on aimerait bien moins de marionnettes¹¹⁰⁰ ».

Pour l'anecdote, même s'ils demandent moins de publicité, 60 % des enfants interrogés par *Télérama* avouent leur intérêt pour les films publicitaires. Les spots publicitaires diffusés à la télévision sont réputés pour utiliser l'humour pour attirer l'attention des spectateurs et les convaincre d'acheter une marque déterminée¹¹⁰¹. L'animation, depuis l'origine de la publicité télévisée, est l'une des techniques de mise en scène les plus plébiscitées pour fabriquer des spots publicitaires. Amélie Gasteau, conservatrice au musée de la Publicité à Paris et responsable de l'exposition « La pub s'anime, le film d'animation publicitaire en France », explique que la publicité animée désarme à travers le rire : « On fera rire le spectateur, car le rire désarme. Et c'est le triomphe du dessin animé¹¹⁰² ».

En outre, le sondage de *Télérama* établit une liste des présentateurs qui plaisent aux enfants, en tête de laquelle se trouve Jacques Martin (90 %), loin devant un peloton de vedettes¹¹⁰³. Cela signifie que les jeunes valorisent ceux qui savent les faire rire. Lors de cette enquête, les enfants demandent qu'on leur raconte des histoires passionnantes et qu'on les fasse un peu rire. Comme l'indiquent les journalistes de *Télérama*, Olivier Forchon et Janick Arbois :

Les émissions jeunesse jusqu'alors oscillaient entre le feuilleton stéréotypé et les tables rondes qui distillent un ennui poli. Au lieu de les mettre en contact avec les richesses de leur propre culture on nourrit les enfants d'histoires américaines débitées au mètre et dont le principal mérite est de ne pas coûter cher. L'appel aux stocks américains et l'abus des rediffusions de stocks français sont inquiétants dans la mesure où ils dispensent de tout effort de création¹¹⁰⁴.

Le problème est souvent le même ; il n'y a pas assez d'argent. Chacune des trois chaînes tente alors de résoudre la quadrature du cercle à sa façon, c'est-à-dire, en produisant avec des bouts de ficelle.

(FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Jacqueline FINOT, « Du nouveau du côté des émissions-jeunesse », avril 1976.

¹¹⁰⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Marie-Odile FARGIER, « Les Enfants de la Télé. En tête des loisirs mais... »..., art. cité

¹¹⁰¹ Voir Amélie GASTEAU, *Le film d'animation publicitaire en France : 1912 à 2007*. Livret qui accompagne le DVD réalisé à l'occasion de l'exposition : « La pub s'anime, le film d'animation publicitaire en France »..., op. cit., p. 7.

¹¹⁰² Parmi les spots publicitaires en animation des années 1950 et 1960, citons : *Syndicat de la soie*, *La légende de la Soie* (Paul Grimault, production Les Films Paul Grimault, 1951), *Esso, Sève de la terre* (Alexeïeff, production Les Cinéastes Associés, 1955), *Job, Fait la cigarette meilleure* (Omer Boucquey, 1955), *Bic, Elle court, elle court* (Etienne Raïk, production Les Cinéastes Associés, édition Agence Française de Propagande, 1954), *Potasse d'Alsace*, *La poudre magique* (Omer Boucquey, 1962), *Zebrasif, Toujours coquette* (Bettiol - Lonati - Bettiol, production Les Cinéastes Associés, 1959), *Esso, Les deux Extra* (Raoul Franco et Paul Casalini, production Les Cinéastes Associés, 1955), *EDF/GDF, Eau Chaude 61* (Raoul Franco et les Sœurs Clerfeuille, production Jean Mineur - Cinéma Nouveau, agence RLDupuy, 1961). *Ibid.*

¹¹⁰³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), « Les montreurs de marionnettes. Elle amuse ou elle barbe ? »..., op. cit.

¹¹⁰⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), *Télérama*, O. FORCHON et J. ARBOIS, « Il est temps de prendre les jeunes au sérieux »..., art. cité.

Ainsi, les programmes familiaux de la télévision française sont composés le plus souvent de films (achetés et non produits par la TV) et de variétés. Des films, parmi lesquels de nombreuses séries de télé américaines, et des chansonnettes ! Ces deux mots résument l'effort consenti par la TV en faveur de la jeunesse ! Il n'y a pas de quoi être très fier¹¹⁰⁵.

En tout cas, ce que ces jeunes préfèrent, ce sont les émissions pour adultes (43 %). On peut remarquer une différence entre l'enquête de l'IFOP et celle de *Télérama* : pour *Télérama* deux émissions enfantines – *L'Île aux enfants* (Christophe Izard, 1975-1982) (59 %) et *Les Visiteurs du Mercredi* (Christophe Izard, 1975-1982) (56 %) – sont les plus regardées par les petits de 9 ans et moins. En revanche, pour IFOP, c'est l'émission *Samedi est à vous* (Guy Lux, 1973-1976) qui a la préférence des jeunes téléspectateurs (93 %), suivie du *Petit Rapporteur* (Jacques Martin, 1975-1976) (38 %) et de *Ring parade* (Guy Lux, 1975-1976) (77 %)¹¹⁰⁶. Ce qui montre encore une fois la diversité et l'hétérogénéité de ces publics et l'attention que l'on doit porter à l'interprétation de ces résultats.

En somme, cette communauté de goûts avec les adultes faciliterait, d'emblée, le choix des programmes familiaux. Parmi les présentateurs, les enfants préfèrent aussi ceux des émissions des « grands » : ils parlent non seulement de Jacques Martin (90 %), mais également de Guy Lux (76 %), de Majax (74 %), de Drucker (71 %) et de Danièle Gilbert (64 %). Du reste, ils détestent qu'on les prenne pour des petits enfants¹¹⁰⁷.

En outre, l'enquête indique que 41 % des parents laissent leurs enfants regarder toutes, ou presque, les émissions (ce taux monte à 61 % à en croire les enfants eux-mêmes). La majorité des parents (85 %) sont persuadés que si leurs enfants restent devant l'écran, c'est que l'émission les intéresse. Toutefois, malgré les efforts constants des chaînes, les parents regrettent le nombre insuffisant d'émissions pour les jeunes (40 %)¹¹⁰⁸. Or, les émissions destinées à la jeunesse à cette époque totalisent moins d'une heure par jour :

Pour TF1 six heures et trente-cinq minutes par semaine, pour A2 elles atteignent cinq heures quarante par semaine, depuis peu, et pour FR3, deux heures par semaine à peine. Tandis qu'au Canada, par exemple, les émissions pour la jeunesse représentent 20% des programmes¹¹⁰⁹.

¹¹⁰⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Janick ARBOIS et Olivier FORCHON, « Il n'y a pas de quoi être fier », *Télérama*, 18 février 1976, p. 5-11.

¹¹⁰⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Marie-Odile FARGIER, « Les Enfants de la Télé. En tête des loisirs mais... »..., art. cité.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

¹¹⁰⁸ *Ibid.*

¹¹⁰⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), *Télérama*, O. FORCHON et J. ARBOIS, « Il est temps de prendre les jeunes au sérieux »..., art. cité.

Ainsi, le magazine *Télérama* remarque que « beaucoup de parents et de jeunes nous ont écrit pour demander un programme jeunesse le mardi soir¹¹¹⁰ ». Les enfants et les jeunes se plaignent de la diffusion de programmes existants dans ce créneau, comme l'indique l'un des jeunes interviewés :

Il se trouve que le mardi soir souvent sont diffusées des émissions de télévision qui sont « pour adultes ». Pourtant, cela est le seul jour où les jeunes peuvent veiller, car le lendemain est un jour de congé scolaire. Pendant les autres jours de la semaine scolaire, nous ne pouvons nous coucher tard le soir¹¹¹¹.

C'est donc dans cette ambiance confuse que les nouvelles unités d'émissions destinées à la jeunesse des SNP doivent proposer des émissions à leurs publics. Ces émissions doivent ainsi plaire aux enfants, aux jeunes, à leurs parents et à leurs enseignants et aussi aux pouvoirs publics – représentés à cette époque par le Haut-Comité de la Jeunesse des Sports et des Loisirs. Ce dernier met en place une importante structure nationale de dialogue et de concertation entre les pouvoirs publics et les associations sportives de jeunesse et d'activités socio-éducatives. Son rôle est de traduire certaines aspirations et certains des besoins qui se manifestent dans la société, notamment ceux qui intéressent les jeunes. En outre, son rôle est également de classer les priorités et étudier les problèmes majeurs qui concernent la jeunesse, l'éducation populaire, le sport et les loisirs pour éclairer l'action des pouvoirs publics en lui soumettant des propositions¹¹¹².

4.3 - La Commission « Information des jeunes par les moyens audiovisuels » du Haut-Comité de la Jeunesse des Sports et des Loisirs

À la fin de l'année 1974, le gouvernement fait introduire dans les cahiers des charges d'Antenne 2 et de TF1 un certain nombre de clauses visant à développer les émissions en direction des jeunes. Ainsi, le Haut-Comité de la Jeunesse crée, au deuxième trimestre 1975, une commission spécialisée, intitulée « Information des jeunes par les moyens audiovisuels ». Cette commission est composée de représentants d'associations ou mouvements de jeunesse et de

¹¹¹⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), « Les montreurs de marionnettes. Elle amuse ou elle barbe ? »..., art. cité.

¹¹¹¹ Gabriel C. 13 ans – Caen. *Ibid.*

¹¹¹² Le Haut Comité de la Jeunesse des Sports et des Loisirs est créé auprès du Premier ministre par décret du 14 mai 1970. Il regroupe les deux Hauts Comités spécialisés qui ont cessé de fonctionner depuis 1968 : le Haut Comité Jeunesse, institué en 1955 et le Haut Comité Sports, créé en 1961. Il est composé par : le Premier ministre, le ministre de la Qualité de la Vie, le président par délégation : le Secrétaire d'État chargé de la Jeunesse et des Sports, le Secrétaire Général, plus 100 membres dont 25 nommés sur proposition des organismes de jeunesse, 25 nommés au titre des organismes sportifs, 20 désignés en raison de leur compétence (une moitié ayant moins de 30 ans et l'autre avec plus de 30 ans), 20 représentants des Ministères intéressés, 6 représentants des corps de fonctionnaires du Secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports et 4 directeurs du Secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « L'attitude des jeunes devant la télévision »..., art. cité, p. 35.

fonctionnaires de différents ministères intéressés¹¹¹³.

Or, si d'un côté les programmeurs sont à la recherche d'informations susceptibles d'intéresser les jeunes, d'un autre côté, les associations jeunesse cherchent désespérément à faire connaître leurs activités. Pour pallier ces difficultés de communication, les pouvoirs publics imaginent comme solution d'insérer des clauses dans les cahiers des charges des sociétés de télévision concernant « les émissions à destination des jeunes¹¹¹⁴ ». Le Haut-Comité de la Jeunesse crée donc début 1975 une autre commission nommée « Information des jeunes par les mass media ». Le premier rôle de cette nouvelle commission est la formation des jeunes et des responsables d'organismes de jeunesse en matière de techniques audiovisuelles. Par cette approche, les associations peuvent développer de nouveaux moyens d'expression au sein de leurs propres structures tout en rendant plus attractive la présentation de leurs réalisations. Quoi qu'il en soit, les associations ont beau bénéficier de temps d'antenne importants, la basse qualité de ce qu'elles proposent fait que leur taux d'écoute est très limité. Certes, l'aide des techniciens est essentielle dans ce domaine, mais rien ne remplace la préparation à long terme acquise grâce à une familiarisation constante avec les méthodes journalistiques de grande diffusion¹¹¹⁵.

Une deuxième démarche effectuée par la commission « Information des jeunes par les mass media » est la réhabilitation de l'image de marque de la télévision auprès des associations. Comme l'indique le journaliste Hervé Collet :

Beaucoup d'éducateurs ont tendance à ne voir, dans les programmes télévisés, que les séquences de variétés et les films à grand spectacle. Or, il existe, sur l'ensemble des chaînes, des émissions de réelle valeur éducative, même si elles passent souvent à des heures de faible écoute¹¹¹⁶.

La principale activité de cette commission est de faire l'inventaire des thèmes susceptibles de concerner les jeunes de 15 à 25 ans et d'imaginer la manière dont ceux-ci pourraient être traités d'une façon plus attractive. Les thèmes suivants sont ainsi proposés : l'emploi, le logement, le cadre de vie, l'éducation au-delà de l'école, l'orientation scolaire et professionnelle, les chantiers de jeunes, les vacances et les loisirs, les activités socio-éducatives, la nature et le sport de plein air, la formation des animateurs, les handicapés physiques et mentaux, l'animation sociale, le bénévolat, les échanges internationaux et, enfin, un thème plus global : « qu'est-ce qu'être majeur ? ».

Des contacts sont pris avec les producteurs pour la création de nouvelles séquences à

¹¹¹³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Jacqueline FINOT, « Du nouveau du côté des émissions-jeunesse », art. cité, p. 33.

¹¹¹⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Hervé COLLET, « Le rôle des associations face à la télévision », avril 1976.

¹¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹¹⁶ *Ibid.*

l'intention des jeunes. Ainsi, depuis début avril 1976, tous les samedis à 12 h 45 l'émission *Jeunes-pratique* (1976) est diffusée sur TF1. C'est une émission consacrée à des informations assez courtes sur un sujet donné. De la même façon, sur Antenne 2, un magazine de dix minutes est programmé tous les samedis à 19 h sur un thème particulier avec présentation d'activités réalisées par des adolescents¹¹¹⁷.

En outre, la commission « Information des jeunes par les mass media » critique l'ensemble des productions s'adressant aux adolescents. De ce fait, elle entend se faire l'interprète des associations et des ministères concernés par l'amélioration des programmes pour les jeunes¹¹¹⁸. Selon André Rossi : « il n'existait pas du temps de l'ORTF de dispositions contraignantes visant à faire prendre en compte les aspirations et les problèmes de la jeunesse dans les programmes¹¹¹⁹ ». Il fait donc référence aux nouveaux cahiers des charges des SNP de 1976 qui prévoient : « D'une part, de programmer des émissions destinées à la jeunesse qui, tout en gardant un caractère distractif prépondérant, intègrent des préoccupations d'éveil et d'initiation ; et, d'autre part, de prévoir des flashs d'informations pratiques, en vue de répondre aux questions spécifiques que se posent les jeunes dans tous les domaines de la vie sociale, économique et culturelle¹¹²⁰ ».

Au-delà des heures d'antenne consacrées aux jeunes, il est important de noter que l'application des cahiers des charges suscite une intense réflexion sur la question de la jeunesse et la télévision, puisqu'elle constitue un terrain de controverse pour certains sociologues et éducateurs¹¹²¹. Les propositions ne manquent pas de consacrer davantage d'heures d'antenne à des « réalisations de qualité » pour développer le sens critique des jeunes, faire une place plus importante aux activités des associations de jeunesse et faire participer les jeunes eux-mêmes à la préparation et à la fabrication des émissions. Pour ce faire, ces propositions font appel à l'ensemble des grandes organisations de jeunesse pour entreprendre l'inventaire des expériences susceptibles de faire l'objet d'un reportage ou d'une présentation à la télévision. Les associations de jeunesse qui pensent que telle ou telle activité d'un groupe d'enfants ou de jeunes peuvent « passer à la télévision, doivent contacter le Haut Comité de la Jeunesse¹¹²² ».

Toutefois, la qualité des programmes n'est pas suffisante pour garantir un réel taux d'écoute. La formule des « Tribunes libres » de FR3 en est un exemple. Le Haut Comité regrette

¹¹¹⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Jacqueline FINOT, « Du nouveau du côté des émissions-jeunesse »..., art. cité, p. 33.

¹¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹¹⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), André ROSSI, « Discours devant le Haut Comité pour la jeunesse et les sports »..., *op. cit.*, p. 1.

¹¹²⁰ *Ibid.*

¹¹²¹ *Ibid.*

¹¹²² Le Haut Comité de la jeunesse expose dans la presse son intérêt d'accueillir de nouveaux talents pour la programmation jeunesse. Les personnes intéressées doivent envoyer leurs projets au 82, rue de Lille, 75007 Paris. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Jacqueline FINOT, « Du nouveau du côté des émissions-jeunesse »..., *op. cit.*, p. 33.

que ce type d'émission ne soit guère accessible aux associations d'éducation populaire, si ce n'est par le biais d'un engagement de type idéologique. Il faudrait pouvoir donner la parole aux grands secteurs de la vie associative avec le maximum de liberté d'expression possible sur les trois chaînes de télévision disponibles.

André Rossi souligne déjà en 1974 que le Haut Comité souhaite « un budget propre du personnel et des créneaux horaires en rapport avec l'importance des jeunes dans la Nation¹¹²³ ». Il complète cette information en attirant l'attention sur le fait que la quantité ne doit pas être l'unique préoccupation de l'autorité de tutelle et que « des émissions même courtes peuvent apporter tout autant à la jeunesse, que des émissions trop largement "délayées"¹¹²⁴ ». Il pointe du doigt la qualité des programmes en renforçant la nécessité de la réflexion exigée par le président de la République et plus spécialement la créativité, qui est « à la fois un cadre et un stimulant en la matière¹¹²⁵ ».

C'est la raison pour laquelle la partie VII des cahiers des charges des SNP est introduite. L'article 38 indique que les émissions doivent garder un caractère « distractif » en intégrant des préoccupations d'éveil et d'initiation¹¹²⁶. Cela montre que ce type d'émissions a un réel potentiel. Cependant, quels sont les sujets à traiter dans ces émissions d'éveil et d'initiation ? Comment les développer pour qu'elles soient à la fois distrayantes et éducatives ?

André Rossi mentionne également les sondages menés par l'IFOP et *Télérama* : « il est important, certains diraient même inquiétant, puisque 50 % des enfants interrogés passent le mercredi après-midi devant le poste de télévision : soit 3 ou 4 heures¹¹²⁷ ». Il souligne également les risques pour les jeunes de cette assiduité devant la télévision : « la diffusion d'émissions présentant un monde peuplé de héros tantôt médiocres, tantôt réussis oblige à faire constamment appel au symbolisme de l'enfant sans toujours lui laisser le soin de faire la différence entre le réel et l'imaginaire. L'identification pour l'enfant est alors immédiate, sans discussion, sans choix. C'est dans ce sens que la télévision est violente¹¹²⁸ ».

Pourtant, la question de la violence à la télévision ne concerne pas seulement les productions de fiction : « même si l'enfant arrive à supporter la violence contenue dans un western, il n'en est pas toujours de même avec les reportages¹¹²⁹ ». Les enfants peuvent ressentir

¹¹²³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), André ROSSI, « Discours devant le Haut Comité pour la jeunesse et les sports »..., *op. cit.*, p. 11.

¹¹²⁴ *Ibid.*

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹¹²⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « L'attitude des jeunes devant la télévision »..., art. cité

¹¹²⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), André ROSSI, « Discours devant le Haut Comité pour la jeunesse et les sports »..., *op. cit.*, p. 4.

¹¹²⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, « Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35 – Émissions Jeunesse (1975-1979), « Le Haut Comité de la Jeunesse souhaite le développement des informations télévisées à l'intention des jeunes », *Le Monde*, 9 juin 1976, p. 1.

¹¹²⁹ *Ibid.*

de la peur face à la violence montrée dans les reportages, car, en l'occurrence, ils se trouvent confrontés au réel. La violence n'est plus stéréotypée. Mais ses effets dépendent avant tout de la personnalité du jeune téléspectateur, car devant un même spectacle, les réactions peuvent être diverses. En effet, cela peut mener à un comportement mimétique qui conduit à la reproduction d'actes violents observés à l'écran. En revanche, un autre jeune téléspectateur peut se satisfaire de voir ainsi exprimées ses pulsions agressives par autrui¹¹³⁰. Dans cette optique, André Rossi exprime sa préoccupation non seulement envers les émissions consacrées à la jeunesse, mais également envers l'ensemble des émissions diffusées à la télévision :

J'ajoute, et cela n'est pas sans intérêt, que les enfants de 8 à 15 ans avouent, globalement du moins, préférer les émissions pour adultes aux émissions enfantines. C'est dire encore une fois que notre préoccupation à l'égard de la jeunesse ne doit pas seulement s'inscrire dans le cadre strict des émissions qui leur sont réservées, mais concerne l'ensemble des programmes de radio et de télévision¹¹³¹.

De plus, André Rossi souligne l'importance d'observer les expériences menées par les télévisions à l'étranger : « l'initiative prise par la BBC qui a institué des journaux d'information quotidiens pour enfants. Le succès en est aujourd'hui réel au point que l'opération s'est instituée entre ces journaux et les journaux d'actualité pour le grand public, si bien que parfois même la première d'une information peut être donnée aux enfants¹¹³² ». Il exprime donc le souhait que les chaînes françaises puissent s'engager sur une réflexion concernant les journaux d'information quotidiens pour les enfants et les jeunes. D'après lui, il semble nécessaire que les jeunes puissent se reconnaître dans les émissions qui leur sont destinées. Il est nécessaire de penser à « des réalisations où chaque jeune se sentira lui-même en jeu. La télévision ne doit pas être, pour lui, une déesse lointaine, mais un instrument familier et accessible¹¹³³ ».

Bien que reconnaissant envers TF1 et FR3 pour leurs efforts concernant la promotion d'émissions pour les jeunes, la Commission sur « l'information des jeunes par les mass media » estime qu'ils sont insuffisants¹¹³⁴. En l'occurrence, la presse constate que les enfants qui regardent la télévision aussi avec les adultes presque chaque soir jusqu'à 21 h 30 possèdent de solides connaissances en histoire et géographie. Ils situent par exemple très bien les différentes époques. Ils interrogent leurs parents sur le monde arabe, les guerres et les conflits actuels. D'après le reportage du 18 février 1976 de *Télé 7 jours* :

¹¹³⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), André ROSSI, « Discours devant le Haut Comité pour la jeunesse et les sports »..., *op. cit.*, p. 5.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 4.

¹¹³² *Ibid.*, p. 10.

¹¹³³ *Ibid.*, p. 11.

¹¹³⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, « Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35 – Émissions Jeunesse (1975-1979), « Le Haut Comité de la Jeunesse souhaite le développement des informations télévisées à l'intention des jeunes » »..., *op. cit.*

Les enfants de la télé tels que les voient leurs parents sont curieux, ouverts, baignent dans une nouvelle culture qui doit peu à l'ancienne, celle des livres, mais ils sont aussi nerveux, fatigués et trop enfermés. En face d'eux, on trouve deux catégories de parents. Ceux qui sont actifs se servent de la télé comme du reste pour élever leurs enfants, et ceux qui sont dépassés utilisent la TV comme un tranquillisant ou un martinet¹¹³⁵.

Ce qu'il faudrait pour l'information des jeunes, selon le rapport du Haut Comité, c'est davantage de personnes compétentes et spécialisées. Les SNP devraient donner un plus libre accès aux associations et « préparer les jeunes à l'utilisation des moyens audiovisuels¹¹³⁶ ». André Rossi reconnaît finalement que les émissions destinées à la jeunesse se trouvent sur la bonne voie : « [...] des réalisateurs, des producteurs de qualité sont affectés aux émissions de jeunesse, et des créneaux horaires sont largement prévus, encore qu'un effort supplémentaire puisse, demain être fait¹¹³⁷ ».

4.4 - L'information des jeunes par les moyens audiovisuels et les adaptations dans les cahiers des charges des Sociétés Nationales de Programmes

Au début des années 1976, Jean Poutaraud, le rapporteur de la « Commission de l'information des jeunes par les moyens audiovisuels », interpelle les présidents des sociétés de programme avec ces mots :

Vous représentez des milliers de jeunes... vous favorisez des centaines d'activités de jeunes et d'éducation populaire. Pourtant, tous les sondages le confirment, les jeunes vous connaissent mal: à quelle porte frapper pour trouver un emploi ou un logement, choisir une formation, partir en voyage, exercer une activité sportive ou socioculturelle? Cette situation provoque souvent l'isolement des jeunes, leur marginalisation, parfois la délinquance... Les jeunes, mal informés ? ... Mais qui informe ?¹¹³⁸.

Apparemment, cette « Commission » envisage que l'information télévisée puisse combler tous les problèmes de loisirs, de formation et d'emploi de la jeunesse. Il ne faut pas oublier que du fait du *baby-boom*, la jeunesse représente en 1975 « plus du quart de la Nation

¹¹³⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, « Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), « Un tranquillisant ou un martinet » », *Télé 7 Jours*, 18 février 1976, p. 5-7.

¹¹³⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, « Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35 – Émissions Jeunesse (1975-1979), « Le Haut Comité de la Jeunesse souhaite le développement des informations télévisées à l'intention des jeunes »..., art. cité.

¹¹³⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), André ROSSI, « Discours devant le Haut Comité pour la jeunesse et les sports »..., *op. cit.*, p. 11.

¹¹³⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Jean POUTARAUD, « Présentation des activités des associations de télévision »..., *op. cit.*, p. 1.

française¹¹³⁹ », cela est justement l'une des raisons pour lesquelles le gouvernement avait créé en 1970 le Haut Comité de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs¹¹⁴⁰.

Les commissions d'étude de ce comité portent en réalité sur différents domaines : l'éducation physique et le sport, les relations internationales, les loisirs¹¹⁴¹ et enfin, celle de « l'information des jeunes par les moyens audiovisuels ». Cette dernière est créée en 1975 à la suite des déclarations faites par le Premier ministre Jacques Chirac devant le Haut Comité de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs sur la nécessité d'aider les jeunes à « se déterminer, dans tous les domaines qui les préoccupent, en toute connaissance de cause¹¹⁴² ». Cette Commission considère que les programmes de radio et de télévision, loin d'obéir aux lois du marché, « devraient accorder une place aux préoccupations de la jeunesse, à sa formation, à son avenir¹¹⁴³ ».

Pendant six mois¹¹⁴⁴ cette commission s'efforce d'étudier les modalités d'application des cahiers des charges des SNP¹¹⁴⁵ : « Aux jours et heures où ce public est disponible, les sociétés de programme doivent programmer des émissions destinées aux adolescents traitant notamment de l'emploi, du logement et de la formation et présentant les activités que déploient les jeunes à titre individuel ou au sein d'associations ou de groupes¹¹⁴⁶ ».

Jean Poutaraud met nettement en avant les initiatives de « FR3-Jeunesse » par rapport aux unités de programmes destinés à la jeunesse d'autres chaînes. Il dénonce, en l'occurrence, certaines émissions trop souvent « bêtifiantes ou oniriques¹¹⁴⁷ », celles de TF1 et d'Antenne 2. De surcroît, il pointe du doigt des programmes inégaux du mercredi après-midi où un jeune employé « est à l'usine¹¹⁴⁸ ». En même temps, il loue l'initiative de l'émission *Flash* (1977) de FR3 à laquelle participent des enfants et des adolescents¹¹⁴⁹. Son rapport remarque également

¹¹³⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Note d'information adressée aux responsables des Associations nationales de Jeunesse, d'Éducation Populaire, Sportives et d'Activités de Plein Air et de Loisirs, « Bilan des travaux du Haut Comité de la Jeunesse, des sports et des loisirs pour 1975 », *Haut Comité de la Jeunesse, des sports et des loisirs*, 16 février 1976, p. 12.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁴¹ Créée en l'occurrence sur recommandation du ministère de la Qualité de la Vie.

¹¹⁴² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Note d'information adressée aux responsables des Associations nationales de Jeunesse, d'Éducation Populaire, Sportives et d'Activités de Plein Air et de Loisirs, « Bilan des travaux du Haut Comité de la Jeunesse, des sports et des loisirs pour 1975 »..., *op. cit.*, p. 2.

¹¹⁴³ *Ibid.*

¹¹⁴⁴ Selon Bertrand Cousin, Secrétaire général de FR3 de 1976 à 1979 : « La Commission sur l'Information des jeunes par les moyens audiovisuels a tenu treize réunions : quatre séances plénières, deux séances consacrées à la projection de films sur la jeunesse ou réalisés par les jeunes, soit individuellement, soit au sein d'associations, et sept réunions restreintes qui ont permis de dégager les orientations et d'approfondir la réflexion ». A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Bertrand COUSIN, « Commission sur l'Information des jeunes par les moyens audiovisuels », *Note d'information*, 12 février 1976, p. 3.

¹¹⁴⁵ Pour TF1 et Antenne 2, les articles 38 et 39 et pour FR3 l'article 38. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Jean POUTARAUD, « Présentation des activités des associations de télévision »..., *op. cit.*, p. 1

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 2.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹¹⁴⁹ Émission diffusée à FR3 le lundi à 19 h dont le taux d'écoute était de 2 %. *Ibid.*

que cette chaîne a, de son propre chef, « entrepris de diffuser sur le plan régional des émissions destinées à la jeunesse¹¹⁵⁰ ».

Trois ans plus tard, en 1979, Jean-Jacques Bresson, président du Comité national de prévention de la violence et de la criminalité¹¹⁵¹, demande à FR3 de recueillir des éléments d'information sur les émissions qu'elle diffuse sur le thème des relations entre parents et enfants¹¹⁵². À cette occasion, le président de FR3, Claude Contamine, rassure Jean-Jacques Bresson : « D'ores et déjà, je suis en mesure de vous indiquer que les préoccupations qui vous animent devraient être largement prises en compte au cours de l'année 1979¹¹⁵³ ». Le président de FR3 regrette toutefois le petit nombre d'émissions consacrées aux jeunes publics. D'après lui :

Il résulte des observations recueillies à l'occasion de l'inventaire effectué tant au plan des programmes nationaux que des programmes régionaux que la période de référence ne comporte qu'un nombre relativement restreint d'émissions traitant de façon précise du thème indiqué. Celui-ci se trouve en fait abordé dans maintes émissions spécialement destinées aux jeunes et notamment le mercredi matin dans les tranches radiophoniques régionales sans qu'il puisse en être fait un relevé précis¹¹⁵⁴.

Quoi qu'il en soit, FR3 prévoit de diffuser un certain nombre d'émissions visant à marquer de façon significative l'Année Internationale de l'Enfance ; Claude Contamine propose notamment de procéder à la retransmission du spectacle théâtral monté par le Théâtre de la Colline¹¹⁵⁵, intitulé *Quand je serai petit*, d'après lui « une émission qui comporte un débat entre parents et enfants sur le thème des relations au sein de la famille¹¹⁵⁶ ». En fait, dès 1974, FR3 souligne les préoccupations qui balisent les créations de ses émissions :

Tout en gardant un caractère distractif, elles intègrent des préoccupations d'éveil et d'initiation au monde contemporain, aux événements d'actualité, en respectant les diversités sociales et culturelles. Pour faciliter

¹¹⁵⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Note d'information adressée aux responsables des Associations nationales de Jeunesse, d'Éducation Populaire, Sportives et d'Activités de Plein Air et de Loisirs, « Bilan des travaux du Haut Comité de la Jeunesse, des sports et des loisirs pour 1975 »..., *op. cit.*, Annexe 1.

¹¹⁵¹ Demande du 23 Janvier 1979 du Président du Comité National de Prévention de la Violence et de la Criminalité Jean Jacques de Bresson. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Note à l'attention de Jean-Jacques Bresson, président du comité national de prévention de la violence et de la criminalité », 1 mars 1979.

¹¹⁵² Celles diffusées entre le 1^{er} octobre et le 31 décembre 1978. *Ibid.*

¹¹⁵³ *Ibid.*

¹¹⁵⁴ *Ibid.*

¹¹⁵⁵ Même si le Théâtre de la Colline n'est inauguré qu'en 1988, la note de Claude Contamine fait déjà référence à cette institution en 1979 pour la réalisation du spectacle *Quand je serai petit*.

¹¹⁵⁶ FR3 a dédié, dans son magazine *Île de France* du 8 novembre 1978, entre 19 h 40 et 19 h 55, une page spéciale aux relations parents enfants. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Note à l'attention de Jean-Jacques Bresson, président du comité national de prévention de la violence et de la criminalité »..., *art. cité*.

notamment leur entrée dans la vie active et, dans ce but, traitent notamment de l'emploi, du logement et de la formation¹¹⁵⁷.

En 1977, l'article 50 des cahiers des charges des SNP indique encore que « la société doit inclure régulièrement, dans ses programmes, de brèves séquences d'information sur les questions spécifiques que se posent les adolescents et les jeunes dans tous les domaines de la vie sociale, économique et professionnelle »¹¹⁵⁸. Pour pallier ces demandes, il faut noter que plusieurs programmes sont proposés dans les trois SNT, comme *La Minute des Jeunes* (Sylvie Barthet, 1976) sur TF1 et l'émission *Je veux être toi* (Agnès Vincent, 1977-1982), sur Antenne 2¹¹⁵⁹.

Ces émissions créent par ailleurs quelques « créneaux » accessibles aux associations : TF1 crée ainsi, ou plutôt adapte, les émissions *Restez donc avec nous le Lundi* (Martine Rousseau, Patricia Walbecques, 1976-1978)¹¹⁶⁰, *Restez donc avec nous le Mardi* (Martine Rousseau, Patricia Walbecques, 1976-1978)¹¹⁶¹, *Les Visiteurs du Mercredi* (Christophe Izard, 1975-1982)¹¹⁶², *La Minute des Jeunes* (Sylvie Barthet, 1976)¹¹⁶³. Ce sont des émissions qui peuvent inclure des documents audiovisuels provenant d'associations pour les jeunes. Antenne 2, quant à elle, crée et adapte également des émissions comme *La Télévision et les téléspectateurs* (Jacques Locquin, 1976)¹¹⁶⁴ et *Un sur cinq* (Armand Jammot et Patrice Laffont, 1975-1978)¹¹⁶⁵. Finalement, FR3 crée des émissions comme *Flash*¹¹⁶⁶, les *Tribunes Libres*¹¹⁶⁷ et des émissions régionales qui peuvent intéresser les mêmes associations. Tout cela montre que les SNP, surtout au sein de leurs unités d'émissions destinées à la jeunesse, cherchent à offrir des émissions pour à la fois plaire aux jeunes et combler les exigences des cahiers des charges.

La demande grandissante de créations originales peut également englober la création de séries françaises de dessins animés, car les dessins animés sont réputés être une valeur sûre pour les jeunes publics, comme le remarque le rapport de FR3 intitulé « Politique FR3 Jeunesse pour un dessin animé d'inspiration française » :

¹¹⁵⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision « Rapport d'exécution du cahier des charges »..., art. cité, p. 48.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 19-24.

¹¹⁵⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Jean POUTARAUD, « Présentation des activités des associations de télévision »..., *op. cit.*, p. 1

¹¹⁶⁰ Des producteurs Maurice Brusek et Eve Ruggieri. *Ibid.*

¹¹⁶¹ Des producteurs Marc Briones et Claudine Kirgener. *Ibid.*

¹¹⁶² Du producteur Christof Izard avec des possibilités d'intervention dans le cadre des émissions *Le Club* et *Les Infos*. *Ibid.*

¹¹⁶³ La première partie de cette émission était consacrée à l'examen d'un problème de fond, illustré par un reportage, des vues fixes ou des dessins. La seconde à la présentation d'informations pratiques par Stéphane Paoli, assisté de Sophie Baudailler avec la production de Sylvie Barthet. *Ibid.*

¹¹⁶⁴ Une émission consacrée aux œuvres d'amateurs en Super 8, du producteur Jacques Locquin. *Ibid.*

¹¹⁶⁵ Émission d'information et de distraction s'adressant aux 15-20 ans du producteur Patrice Laffont. *Ibid.*

¹¹⁶⁶ Une production d'Hélène Fatou destinée aux enfants et à la jeunesse et réalisée avec leur participation. *Ibid.*

¹¹⁶⁷ Du producteur Jean Pierre Michelot. *Ibid.*

Toutes les enquêtes le prouvent : les enfants aiment les dessins animés. Quand on leur demande leurs goûts en matière de programme, c'est toujours eux qui ont la première place. Quel que soit leur contenu, la technique même des dessins animés leur assure le succès. De même que les dessins d'un livre pour enfants sont plus faciles à décrypter qu'une illustration photographique qui fournit trop de détails, le dessin animé simplificateur souvent caricatural se lit plus facilement que le fil narratif de l'histoire, c'est leur rythme la musique, le jeu des mouvements et des couleurs qui captivent l'enfant et lui procurent un plaisir vif qu'il cherche à revivre d'un épisode à l'autre¹¹⁶⁸.

Cependant, pour que le marché des dessins animés télévisés français prenne son essor, il manque à la fois aux maisons de production l'expertise pour réaliser une production de qualité suffisante à faible coût et l'expérience de négociation de la part des diffuseurs. Or, la fabrication d'un dessin animé voire d'une série de dessin animé demande un savoir-faire spécifique et un investissement important, à la fois en temps et en argent. La tentation est grande pour les SNP de se contenter d'en acheter plutôt que d'en produire. En effet, on trouve sur les marchés internationaux des dessins animés 10 à 40 fois moins chers que ceux qui peuvent être réalisés en France¹¹⁶⁹.

Toutes les télévisions du monde sont donc tributaires des marchés internationaux dans ce domaine¹¹⁷⁰. Ces marchés sont alors dominés par les productions nord-américaines et japonaises. Les deux pays disposent de séries déjà amorties sur leurs marchés intérieurs et qui peuvent, par le biais des droits dérivés, rapporter de l'argent à leurs maisons de production. Ces dernières peuvent ainsi en réaliser d'autres. Seule une volonté délibérée des responsables des programmes destinés à la jeunesse peut éviter le monopole japonais et nord-américain.

4.5 - La place de la télévision dans les loisirs de la jeunesse française

Au début de l'année 1977, Jean-Pierre Soisson, le secrétaire d'État auprès du ministre de la Qualité de la Vie, chargé de la Jeunesse et des Sports, prend la décision d'organiser un colloque sur les jeunes, la radio et la télévision, vue « la place prépondérante qu'occupent la radio et la télévision dans le temps de loisir des jeunes¹¹⁷¹ ». En outre, à la fin de la même année, le 20 septembre 1977, le Président Valéry Giscard d'Estaing de concert avec Paul Dijoud,

¹¹⁶⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Jeunesse et sports, Direction de la jeunesse, Sous-direction des activités socio-éducatives, Bureau réglementation, protection des mineurs (1949-1988). Cote : 19900208/20 « Politique "FR3-Jeunesse" pour un dessin animé d'inspiration française »..., art. cité, p. 14.

¹¹⁶⁹ Ce sujet sera abordé plus profondément dans le chapitre sur la situation du marché des séries d'animation en France dans les années 1980.

¹¹⁷⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Jeunesse et sports, Direction de la jeunesse, Sous-direction des activités socio-éducatives, Bureau réglementation, protection des mineurs (1949-1988). Cote : 19900208/20 « Politique "FR3-Jeunesse" pour un dessin animé d'inspiration française »..., art. cité, p. 14.

¹¹⁷¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), « Colloque : Les Jeunes, la Radio et la Télévision », Lettre de Jean-Pierre Soisson à Claude Contamine, *France Régions FR3*, 17 février 1977.

secrétaire d'État à la Jeunesse et aux sports, lance les « 58 directions de recherche pour une politique de la jeunesse pour relancer la politique sportive¹¹⁷² ». Les directions présentées suivent les politiques jusqu'alors discutées concernant les jeunes : « un cadre de vie plus conforme aux aspirations des jeunes ; des échanges plus faciles entre les jeunes et les adultes ; l'entrée dans la vie active ; l'accès de tous et spécialement des enfants et des adolescents à des activités intéressantes pendant les jours de loisirs ; ouvrir le monde aux jeunes¹¹⁷³ ».

Quoi qu'il en soit, les « 58 directions de recherche » concernent également la radio et la télévision puisqu'elles proposent un « enseignement original¹¹⁷⁴ » grâce à des documents audiovisuels afin d'expliquer aux jeunes les mécanismes de l'environnement naturel et les équilibres à respecter. De plus, parmi les actions proposées, il y a celle d'encourager les médias à informer les jeunes sur leurs problèmes. En résumé, le gouvernement veut utiliser les documents audiovisuels existants pour informer les jeunes sur le monde contemporain :

De nombreux films et documents sonores, témoignages vivants de notre époque, existent dans les archives des sociétés de radio et de télévision ainsi qu'à l'Institut National de l'Audiovisuel. L'histoire récente enseignée à la fin des études secondaires pourrait être abordée de manière attrayante à l'occasion des loisirs. Les jeunes devraient pouvoir avoir accès à ces documents, qui pourraient être diffusés dans les centres de loisirs, les centres de vacances ou des « téléthèques » spécialement créées à cet effet¹¹⁷⁵.

Comment utiliser ces archives d'une façon attrayante pour qu'elles puissent retenir l'attention des jeunes pendant leurs moments de loisir sans les ennuyer ? Même si les 58 directions proposent également de répondre aux besoins de loisirs éducatifs des adolescents, le problème de l'attractivité du matériel audiovisuel est une entrave. Depuis 1977, la scolarité obligatoire est prolongée de 14 à 16 ans, mais les propositions de loisir pour les jeunes n'ont pas toujours évolué favorablement durant cette période. Les attentions sont tournées vers la télévision, les recherches indiquent que la jeunesse s'intéresse de plus en plus à elle pendant ses moments de loisir. Pour améliorer sa valeur éducative, le secrétaire d'État à la Jeunesse et aux sports propose une meilleure protection de la jeunesse pendant ses loisirs grâce à un contrôle accentué des publications et des films destinés au jeune public, surtout pour protection de l'enfance.

Le gouvernement présente donc son vœu d'orienter les loisirs des jeunes vers les connaissances scientifiques. Cela peut permettre à chacun d'utiliser ce temps non seulement pour

¹¹⁷² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), « 58 directions de recherche pour une politique de la jeunesse pour relancer la politique sportive », *Direction de la Jeunesse et des activités socio-éducatives*, 20 septembre 1977.

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 1.

¹¹⁷⁴ Pour reprendre l'expression du rapport. *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 22.

se reposer et se distraire, « mais aussi pour accéder à un meilleur niveau de culture, de relations humaines et sociales, de compréhension du monde actuel, de responsabilité et d'engagement¹¹⁷⁶ ». La politique pour la jeunesse propose ainsi des activités techniques et scientifiques de loisirs : clubs scientifiques, clubs de fusées, clubs de modèles réduits, clubs électroniques¹¹⁷⁷. Le gouvernement présente de cette façon toute une panoplie d'actions pour guider la jeunesse vers la connaissance scientifique et technique. Non seulement il allonge la durée de la scolarité obligatoire, mais il aménage également leur temps de loisir.

C'est au sein de la chaîne régionale FR3 que le gouvernement perçoit la plus grande proximité avec la jeunesse. Paul Dijoud, à plusieurs reprises, demande de l'aide à Claude Contamine pour diffuser à l'antenne des informations du secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports.

En outre, Martine Roger-Machard, attachée au Service de la Recherche de l'INA, qui accompagne le *Prix Jeunesse International de Munich* depuis son origine, en 1964, indique en 1976 qu'elle regrette « que les responsables français de la télévision pour enfants n'aient pas cru devoir consacrer plus de temps à cette manifestation, seule FR3 avait cru devoir envoyer un délégué permanent¹¹⁷⁸ ». En effet, la société de programmes FR3 semble être la SNP la plus intéressée à ce qui se passe à l'étranger concernant la jeunesse. Lors du compte rendu du « groupe de travail des programmes pour la jeunesse¹¹⁷⁹ », qui a lieu à Dubrovnik du 9 au 12 septembre 1976, on voit d'emblée que FR3, dès son origine, participe à diverses rencontres internationales concernant la jeunesse. Quand nous l'interrogeons sur ces rencontres internationales, Hélène Fatou indique qu'elle n'était pas la seule :

Je n'étais pas la seule, nous étions trois chaînes, il y avait ce qu'on appelait les réunions de l'UER, l'Union Européenne de Radiodiffusion et donc là, je représentais FR3. [...] Il n'y a pas eu tout de suite à l'Antenne 2, émission pour la jeunesse, mais il y en a eu à TF1 tout de suite, et puis ensuite Antenne 2 est arrivé aussi. Nous étions trois, mais les deux autres n'avaient pas du tout le pouvoir de décision que j'avais¹¹⁸⁰.

Cependant, les documents que nous avons rassemblés autour des unités responsables d'émissions pour la jeunesse des SNP aux Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*

¹¹⁷⁸ En 1976, à l'occasion de la réunion de la Fondation Internationale de Télévision pour la Jeunesse à Munich, quarante-deux organismes de télévision présentent dans les locaux de la *Bayerischer Rundfunk* 69 programmes venus de 33 pays différents. C'est un excellent moyen de découvrir les messages que chaque nation adresse à ses futures générations, et plus encore, ceux que les organismes de l'audiovisuel de chaque pays ont choisi de présenter à un festival international. Source : A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981), Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Martine ROGER-MACHARD, « Enfants, familles, sociétés à Munich », *Le Monde*, 9 mai 1976, p. 1.

¹¹⁷⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981), Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), « Compte rendu du groupe de travail des programmes pour la jeunesse de l'UER Dubrovnik 9-12 septembre 1976 », *France Régions FR3*, 9 septembre 1976, p. 1.

¹¹⁸⁰ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

soulignent prioritairement la participation d'Hélène Fatou et de FR3 à ces rencontres, malheureusement nous n'avons pas trouvé assez de comptes rendus de ces manifestations internationales pour constituer une statistique.

Ainsi, seulement un an après sa naissance, en 1976, FR3 entreprend auprès d'une centaine d'enfants de 11 à 12 ans de milieux sociaux très diversifiés la réalisation d'enquêtes sur les centres d'intérêt des enfants « en matière de documentaires¹¹⁸¹ ». De plus, FR3 s'engage également dans une « proposition de coproduction pour « l'Année Internationale de l'Enfance », en 1979, avec le Fonds Mondial de la Nature (WWF)¹¹⁸². Le compte rendu souligne également que la directrice de « FR3-Jeunesse » est invitée au Canada pour une rencontre Europe-Amérique qui se déroule en 1979¹¹⁸³. Très clairement, à la fin des années 1970, les SNP, notamment FR3, cherchent à créer des émissions qui peuvent plaire aux jeunes. En tenant compte de leurs contraintes financières et de leurs cahiers des charges, les SNP regrettent le manque de moyens pour réaliser des œuvres de fiction et « pas seulement de réunir des gens pour bavarder autour d'un micro¹¹⁸⁴ ».

Et alors, moi j'avais vu qu'on avait [des moyens] qui étaient en sous-emploi donc j'ai décidé d'utiliser ce sous-emploi pour faire des tournages pour la jeunesse avec toujours très peu d'argent et, en même temps, je ne voulais pas faire des sous-produits donc c'était difficile, il fallait beaucoup d'imagination¹¹⁸⁵.

En résumé, on note une constante évolution, voire une fugacité, du concept abstrait qui définit la « jeunesse » : si d'une part ce concept prend divers visages dans la réalité, puisqu'il s'agit d'une époque de grandes transformations dans la vie des individus, d'autre part, le regard que les pouvoirs publics porte sur cette tranche d'âge évolue, lui-aussi, constamment. De plus, les premières enquêtes sur l'attitude des jeunes publics devant la télévision, réalisées durant les années 1960, indiquent que ceux-ci ne s'intéressent presque pas au petit écran, alors que les enquêtes menées durant la décennie suivante montrent au contraire un intérêt croissant des jeunes publics, non seulement aux rares émissions qui leur sont consacrées, mais aussi pour les émissions destinées aux adultes. On note donc, comme le souligne Géraldine Poels, spécialiste de l'histoire de la télévision, deux tendances qui marquent l'interprétation de ce qui définit jeune public : d'abord « la difficulté à le définir – et donc à lui proposer des programmes "ciblés" –

¹¹⁸¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), « Compte rendu du groupe de travail des programmes pour la jeunesse de l'UER Dubrovnik 9-12 septembre 1976 »..., art. cité.

¹¹⁸² *Ibid.*

¹¹⁸³ *Ibid.*

¹¹⁸⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), Télérama, O. FORCHON et J. ARBOIS, « Il est temps de prendre les jeunes au sérieux »..., art. cité.

¹¹⁸⁵ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

d'une part, et le poids des discours normatifs, qui interdisent aux concepteurs des programmes de se positionner en fonction de la seule "demande", d'autre part¹¹⁸⁶ ».

La place de plus en plus importante qu'occupe la télévision dans les loisirs des jeunes publics associée à l'évolution du regard que les pouvoirs publics – et les dirigeants des chaînes de télévision – porte sur ces publics amènent à la création, au sein des sociétés nationales de programme, d'unités entièrement consacrées à la diffusion d'émissions pour les jeunes publics.

Ces « unités jeunesse » seront désormais les principales responsables pour stimuler la réalisation des séries de dessins animés soit à l'étranger, soit à l'intérieur, grâce à leur intense diffusion sur le petit écran. C'est donc la période durant laquelle l'on voit la création d'émissions comme *Les Visiteurs du Mercredi* (Christophe Izard, 1975-1982), *Récré A2* (Jacqueline Joubert, François Arrignon, Christian Mouchart, 1978-1988), *Club Dorothée* (Jean-François Porry, 1987-1997), *Youpi! L'école est finie* (1987-1982), *Graffiti 6* (1987-1990), *M6 Kid* (Xavier Couture, 1992-...), *Eric et Compagnie* (Christophe Izard, 1989-1990), *Cabou Cadin* (Pierre Lecure, 1984-1990). Une grande partie de ces émissions est donc consacrée à la diffusion de séries de dessins animés.

¹¹⁸⁶ Géraldine POELS, « De Télévisius à Gulli »..., art. cité, p. 114.

Chapitre 5 - Les émissions des Sociétés Nationales de Programme destinées aux jeunes publics

Comme mentionné dans le chapitre précédent, durant les premières décennies de l'existence de la télévision, les jeunes publics sont négligés par les directeurs de la télévision française. Néanmoins, comme les jeudis sont les jours de congé des enfants pendant les années 1950 et 1960, la télévision leur propose quelques dessins animés signés Walt Disney et aussi certains jeux et des émissions comme : *Les Beaux Jeudis* (Jean-Wilfrid Garrett, 1947-1965), *Les Aventures de Télévisius* (Christian de Lanaut, 1949-1953), *Le Club du jeudi* (Bernard Hecht, 1950-1961), *Martin et Martine* (Jean-Loup Berger, 1953-1957) et *L'Antenne est à nous* (William Magnin, 1957-1965). En outre, pendant cette période, il y a quelques feuilletons étrangers en prises de vues réelles ciblés vers la jeunesse comme *Zorro* (Johnston McCulley, 1957-1961) diffusé à partir de 1965 sur l'ORTF et *Rintintin* (Lee Duncan, 1954-1959) diffusé sur RTF en 1959 puis sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF en 1967¹¹⁸⁷.

Ainsi, précédée seulement par quelques émissions hebdomadaires, la toute première émission ciblée jeune public, *Les Aventures de Télévisius* (Christian de Lanaut, 1949-1953) – également nommée *Les Découvertes de Télévisius* – présente un savant, vêtu d'une longue robe sombre et d'une perruque blanche. D'après Agnès Moreau, le thème des découvertes scientifiques sert alors de fil directeur à ces fictions¹¹⁸⁸. Cela dévoile les ambitions des dirigeants de la télévision française, dès ses débuts, d'éveiller l'imagination de la jeunesse grâce à la valorisation des découvertes scientifiques. L'émission comporte en outre des rubriques comme : réponses au courrier des téléspectateurs, initiations scientifiques et intrigues policières. Certes, l'apparition de cette première émission consacrée aux jeunes a un impact considérable sur eux, mais en définitif le paysage audiovisuel public pour les jeunes ne subit de grands changements qu'à la fin de l'ORTF. D'après Géraldine Poels :

La télévision ne fait que reprendre des segmentations déjà classiques au sein des autres médias : presse, livres, radio et cinéma. Avec *Le Club du jeudi* (1950), elle reprend la tradition radiophonique des émissions consacrées aux jeunes en ce jour de congé des écoliers (jusqu'en septembre 1972). Des programmes spéciaux sont aussi diffusés pendant les vacances scolaires. Pour prendre soin de ce public et coordonner les programmes, un service des émissions pour la jeunesse est rapidement créé. Il est dirigé par William Magnin de 1952 à 1961, puis par Pierre Mathieu jusqu'en 1972, et enfin par Jacqueline Joubert entre 1972 et 1974¹¹⁸⁹.

¹¹⁸⁷ Cf. J. PESSIS, *Les années Dorothée...*, *op. cit.*

¹¹⁸⁸ A. MOREAU, *De Nounours à Casimir...*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁸⁹ G. POELS, « De Télévisius à Gulli »..., art. cité, p. 116.

Il faut remarquer en outre que tout au long de l'histoire des médias, ceux-ci sont soumis aux pouvoirs publics. Selon le modèle proposé par Jérôme Bourdon, historien et sociologue des médias, même si les entreprises de presse ne sont pas directement dépendantes de l'État, elles sont fortement surveillées. Il cite justement comme exemple la télévision publique française du début des années 1960 : « Issue d'un régime de fonction publique, la radio télévision publique est devenue en 1959 un établissement public industriel et commercial, placé sous l'autorité du ministre de l'Information¹¹⁹⁰ ».

À cette époque, les médias audiovisuels sont perçus par les pouvoirs publics comme un moyen d'exercer une influence positive. C'est la raison pour laquelle on confère à l'audiovisuel les missions d'informer, de cultiver et d'éduquer, des notions apparues avant-guerre inscrites dans le droit positif. En France, la loi du 27 juin 1964, qui correspond à la création de l'ORTF évoque la nécessité de « satisfaire les besoins d'information, de culture, d'éducation et de distraction du public¹¹⁹¹ ». Selon Jérôme Bourdon, l'ordre d'apparition de ces trois bases est important puisque la priorité est donnée à l'information. Ensuite, il faut cultiver ce qui apparaît comme une extension ou un accompagnement de la mission de l'école, non sans difficulté pratique comme nous l'avons montré dans le premier chapitre. Finalement, en troisième lieu, l'idée de distraire est importante, mais pas à n'importe quel prix : distraire en respectant les normes de qualité exigées dans l'accomplissement des missions.

Or, les missions culturelles de la télévision publique sont très vite remises en question. Les dirigeants doivent poursuivre les missions d'éducation et de culture en sachant que le public, tel qu'il est alors représenté quantitativement, préfère la distraction. Par la suite, la concurrence entre chaînes renforce la mise en avant du divertissement, puisque la distraction et le loisir prennent une place croissante dans la société¹¹⁹².

Pour attirer l'attention des jeunes, les émissions destinées à la jeunesse rejettent donc les formats qui rappellent l'école et la Radiotélévision scolaire (RTS). Ces émissions s'éloignent ainsi de la fonction « cultiver » de la télévision publique. L'enseignement « scolaire » est perçu par les concepteurs de ces émissions comme « assez rébarbatif ». De surcroît, l'apprentissage scolaire des sciences et de l'histoire ne fait jamais partie des sujets les plus attractifs à l'antenne. La stratégie des SNP est donc nettement perceptible : la mise à l'écart de l'enseignement scolaire. Par ailleurs, cela est confirmé par l'utilisation de titres d'émissions qui mettent en

¹¹⁹⁰ J. BOURDON, *Introduction aux médias...*, op.cit., p. 116-117.

¹¹⁹¹ C'est la version française du triptyque britannique, « l'éducation n'ose pas s'y affirmer en deuxième place et vient après la culture, aux contours plus vagues mais aux connotations politiques fortes en France, pays de la 'politique culturelle' ». J. BOURDON, *Du service public à la télé-réalité...*, op. cit., p. 33.

¹¹⁹² J. BOURDON, *Introduction aux médias...*, op. cit., p. 116-117.

évidence les moments de loisir des jeunes : les vacances, la cour de récréation ou le mercredi, journée de congé scolaire¹¹⁹³.

Même si l'école semble éloignée du petit écran, les missions de l'audiovisuel public inquiètent les responsables des unités d'émissions destinées à la jeunesse des SNP. En l'occurrence, la presse fait souvent référence à la télévision en utilisant des expressions comme « l'enseignement non-académique ». Or, la télévision, au contraire de la presse écrite, entretient avec l'école une relation conflictuelle alors que, selon Marc Ferro : « l'enseignement et la presse écrite ne s'étaient jamais perçus comme des instances rivales¹¹⁹⁴ ». *Télérama*, dans son édition du 14 février 1976, met en lumière les préoccupations de « FR3-Jeunesse » en indiquant que celle-ci fait participer des enfants à l'émission. À cette occasion, les journalistes Olivier Forchon et Janick Arbois emploient l'expression utilisée par Georges Friedmann en 1963,¹¹⁹⁵ « l'école parallèle » :

Depuis février 1975, la troisième chaîne a mis en place un ensemble cohérent d'émissions pour les enfants, diffusées tous les jours à 18 h 45. L'équipe de « FR3 – jeunesse » ne se contente pas de fabriquer des programmes. Elle veut associer les enfants de chaque région à l'élaboration des émissions. Une école parallèle en quelque sorte¹¹⁹⁶.

Ainsi, le petit écran constitue-t-il vraiment à l'époque une école parallèle ? Comment peut-on susciter le goût pour les sciences durant les moments de vacances et loisirs ? Enfin, qui s'intéresse à la diffusion des sujets scientifiques pour les jeunes ? Durant cette période, même si les pédagogues, les sociologues et les philosophes s'intéressent progressivement à l'analyse du média télévision, il n'y a presque aucune étude concernant les contenus spécifiquement destinés à la jeunesse, et encore moins sur la diffusion de contenus « scientifiques » dans les séries de dessins animés.

Ainsi, les unités responsables des émissions consacrées à la jeunesse des SNP se créent dans cet univers d'évolution du regard des pouvoirs publics sur la télévision et sur la jeunesse. À l'issue de l'éclatement de l'ORTF, Christophe Izard¹¹⁹⁷ est chargé de l'unité consacrée aux

¹¹⁹³ *Vacances animées* (Gérard Calvet, 1974-1977), *Les Visiteurs du Mercredi* (Christophe Izard, 1975-1982), *Récré A2* (Jacqueline Joubert, François Arrignon, Christian Mouchart, 1978-1988), *Youpi ! L'école est finie* (1987-1982) et *Croque-vacances* (Gérard Boulouys, 1980-1987), pour ne citer que quelques émissions.

¹¹⁹⁴ M. FERRO et J. PLANCHAIS, *Les médias et l'histoire : le poids du passé dans le chaos de l'actualité...*, op. cit., p. 15.

¹¹⁹⁵ Expression utilisée dans la revue *Communications*, « L'école et les communications de masse : opinions, documents », *Communications*, n°2-1, 1963, et ensuite utilisée dans le titre du livre de Louis Porcher qui porte en particulier sur les relations entre institutions éducatives et médias. Cf. L. PORCHER, *Télévision, culture, éducation...*, op. cit.

¹¹⁹⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), *Télérama*, O. FORCHON et J. ARBOIS, « Il est temps de prendre les jeunes au sérieux »..., art. cité.

¹¹⁹⁷ Les directeurs des programmes consacrés à la jeunesse de TF1 entre 1975 et 1997 sont Christophe Izard (du 6 janvier 1975 au 1^{er} mai 1987), Frédérique Hoschedé (Dorothée) (du 1^{er} mai 1987 au 31 août 1997) et Dominique Poussier (du 1^{er} septembre 1997 à octobre 2010). Cf. J. PESSIS, *Les années Dorothée...*, op. cit.

émissions pour la jeunesse de TF1¹¹⁹⁸, Hélène Fatou¹¹⁹⁹ est chargée de « FR3-Jeunesse »¹²⁰⁰. Jacqueline Joubert¹²⁰¹, peu de temps après, prend en charge l'unité consacrée aux émissions pour la jeunesse d'Antenne 2¹²⁰².

Selon le rapport d'Antenne 2 sur les « problèmes de la création et de la qualité à la télévision¹²⁰³ », la télévision française contrairement à d'autres sociétés nationales – la BBC par exemple – n'emploie pratiquement aucun producteur à plein temps : le système français ne met pas en valeur le travail du programmeur qui est considéré par ce rapport comme le point de rencontre entre l'offre et la demande en matière d'émission.

Toutefois, les unités d'émissions destinées à la jeunesse, qui viennent tout juste de se former, possèdent un point fort important : la présence de directeurs avec les pleins pouvoirs de décision. Or, si la figure du programmeur n'apparaît pas clairement dans la plupart des productions télévisées, dans les unités d'émissions destinées à la jeunesse, elle acquiert une importance majeure. Les programmeurs d'émissions pour les jeunes publics recherchent ainsi avidement des nouveautés à offrir à leurs publics. La directrice de « FR3-Jeunesse », Hélène Fatou, explique dans un entretien comment cela fonctionne :

[...] il faut que je vous dise comment ça fonctionnait. J'ai fait appel (moi j'étais le chef du service, je diffusais, j'organisais...), j'ai fait appel donc à des producteurs... ceux que l'on appelle producteurs à la télévision ne sont pas des producteurs comme au cinéma qui apportent de l'argent : les producteurs de la télévision ce sont ceux qui apportent une idée ! Donc, j'ai fait appel à des tas de producteurs en leur disant : « – Je cherche des programmes pour les 10-12 ans...¹²⁰⁴ »

En outre, bien que la télévision française soit très liée à la politique, les unités de programmation destinées à la jeunesse ne sont pas encore visées par les pouvoirs politiques en place.

¹¹⁹⁸ TF1 est à l'époque sous la direction générale de Jean Cazeneuve. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision, Jean CAZENEUVE, « Réflexions sur la notion de création en matière de télévision », 1976, p. 14.

¹¹⁹⁹ Les directeurs des programmes consacrés à la jeunesse de FR3 entre 1975 et 1997 sont Hélène Fatou (du 1^{er} janvier 1975 au 21 octobre 1985) et Mireille Chalvon (du 21 octobre 1985 au 6 septembre 1992).

¹²⁰⁰ FR3 est sous la direction Claude Contamine. Il est nommé PDG de FR3 en 1975 : « il y demeurera jusqu'au changement de gouvernement en 1981 ». Pour plus d'informations voir Monique DAGNAUD et Dominique MEHL, « Savoir faire insaisissable », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 8-3, 1990, p. 67-76, coll. « Patrons de chaîne ».

¹²⁰¹ Les directeurs des programmes consacrés à la jeunesse d'Antenne 2 entre 1975 et 1997 sont Jacqueline Joubert (de 1977 à juin 1988), Christophe Izard (de juin 1988 au 31 décembre 1989) et Marie-France Brière (du 1^{er} janvier 1990 au 7 septembre 1992).

¹²⁰² Antenne 2 est sous la direction de Maurice Ulrich qui remplace Marcel Jullian le 1^{er} janvier 1978. Source : « Anciens sénateurs de la V^e République : ULRICH Maurice », *Sénat : un site au service des citoyens*, 21 octobre 2019, http://www.senat.fr/senateur/ulrich_maurice93003p.html. Consulté le 14 juillet 2020.

¹²⁰³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS, radiodiffusion et télévision, non-signé, « Problèmes de la création et de la qualité à la télévision », 19 mai 1976, p. 10.

¹²⁰⁴ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

D'un autre côté, d'après Isabelle Veyrat-Masson, les études sérieuses des historiens concernant la télévision n'apparaissent qu'à la fin de l'ORTF. C'est donc durant cette période que les regards des historiens se tournent vers la télévision. Selon l'historienne : « jusqu'aux années 1970, les historiens ne s'intéressaient pas vraiment à la télévision en tant que telle, la première préoccupation issue du champ de l'Histoire concernant la télévision revient à Pierre Miquel qui, en 1972, écrit un ouvrage survolant l'histoire de la radio et de la télévision dans le monde¹²⁰⁵ ». Dès lors, l'histoire de « l'institution télévision » devient finalement digne d'intérêt, surtout à partir du moment où elle apparaît comme « un enjeu de la vie politique¹²⁰⁶ ».

Ce rapport entre la télévision et la vie politique est confirmé par une bonne partie des fonctionnaires de télévision de l'époque, dont la directrice de « FR3-Jeunesse » qui affirme, lors de l'arrivée de la gauche au pouvoir, que la télévision était encore plus politique qu'elle l'avait imaginé :

C'était fou, parce que, moi j'ai fait travailler énormément de réalisateurs : soit communistes, soit socialistes, tout égal ! À partir du moment où le projet est bien et qu'il correspond à mes critères : la valorisation de l'enfant, l'ouverture au monde, etc. Mais c'est égal, même de droite, et éventuellement d'extrême droite (là je ne crois pas, mais... si ça me plaît...), dès le moment où les programmes respectaient la neutralité totale politique, parce que ce n'était pas mon propos de faire des programmes politiques. Je faisais des programmes intéressants pour les enfants¹²⁰⁷.

Durant cette période de transition politique, Hélène Fatou se souvient que ses amis lui demandaient : « – Dis donc, tu es toujours à FR3, alors qu'ils ont changé de gouvernement ?¹²⁰⁸ ». Elle finit par se rendre compte du pouvoir de la politique à la télévision : « [la télévision] est un microcosme de la vie politique. [...] Moi j'étais classée comme étant de droite. Puisque j'étais à la télévision à l'époque où la droite était au pouvoir [...] ¹²⁰⁹ ».

En tout état de cause, malgré les enjeux politiques et les contraintes financières, les trois directeurs des unités d'émissions consacrées à la jeunesse disposent à cette époque d'une grande liberté de décision. Selon Hélène Fatou :

Ça a été le pouvoir de décider, de choisir, d'imposer un certain idéal, une certaine exigence pour les programmes pour enfants et de les diffuser. Le pouvoir de diffusion est essentiel dans ce genre de chose parce que c'est vous qui allez balancer telle chose sur l'antenne, donc comme j'étais libre de faire ce que je

¹²⁰⁵ I. VEYRAT-MASSON, « Les regards des Historiens », in *L'Écho du siècle: dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France...*, op. cit., p. 493.

¹²⁰⁶ Ibid.

¹²⁰⁷ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

¹²⁰⁸ Ibid.

¹²⁰⁹ Ibid.

voulais, tout cela marchait bien, et je ne demandais pas d'argent, à part, les grandes séries de dessins animés où je demandais un peu d'argent, mais sinon, je restais dans mon budget¹²¹⁰.

Néanmoins, bien que la période qui s'étend de 1975 à 1981 constitue une transition politique en France, le ministre de la Culture a un droit de regard sur les émissions. De plus, les obligations culturelles contraignantes formulées par les cahiers des charges des SNP montrent bien que le gouvernement est loin d'avoir abandonné les médias audiovisuels au pur divertissement et aux marchands¹²¹¹. Un peu plus tard, les années 1980 sont marquées par l'explosion des offres d'émissions destinées à la jeunesse. Selon Géraldine Poels : « Entre 1983 et 1993, le volume de programmes jeunesse passe de 535 à 3 600 heures annuelles¹²¹² ». D'après la chercheuse, l'année 1985 constitue un tournant marqué par l'ouverture de plages matinales de dessins animés et le lancement sur FR3 du Disney Channel le samedi soir. Finalement, à partir de 1987 les chaînes commerciales telles que Canal+ et La Cinq surtout, viennent compléter le paysage des émissions jeunesse.

En ce qui concerne le paysage des séries télévisées, Marjolaine Boutet fait remarquer que malgré le fait du nombre de chaînes qui augmente progressivement, non seulement en France, mais aussi en Europe continentale, « peu ont les moyens de produire des programmes originaux. Les années 1980-1990 voient les séries américaines déferler sur le monde en proportion inédite¹²¹³ ». La chercheuse souligne également le peu d'intérêt suscité par les séries télévisées à la fois chez le grand public et les chercheurs : « Principalement diffusées l'après-midi ou en fin de soirée, elles sont peu remarquées du grand public, mais acculturent la jeunesse et quelques amateurs éclairés comme, en France, Jean-Jacques Jelot-Blanc, Jacques Baudou, Jean-Jacques Schleret, Christophe Petit, Alain Carrazé et Martin Winckler, qui publient des essais et des dictionnaires consacrés uniquement aux séries télévisées. Quelques universitaires comme Noël Nel, Sabine Chalvon-Demersay, Stéphane Benassi et Florence Dupont s'intéressent aux séries télévisées, mais leur travail reste marginal et rencontre peu d'intérêt de la part des autres chercheurs, qui méprisent encore largement la télévision en général et la fiction télévisée en particulier¹²¹⁴ ».

Quoi qu'il en soit, Noël Burch et Geneviève Sellier, en analysant les séries télévisées françaises, mettent notamment en exergue les transformations que subit le paysage audiovisuel français tout au long des années 1980 :

¹²¹⁰ Ibid.

¹²¹¹ I. VEYRAT-MASSON, *Quand la télévision explore le temps...*, op. cit., p. 219.

¹²¹² G. POELS, « De Télévisius à Gulli »..., art. cité.

¹²¹³ Marjolaine BOUTET, « Les séries télévisées sont-elles l'art majeur du XXI^e siècle ? »..., art. cité, p. 115.

¹²¹⁴ Ibid.

D'abord avec l'attribution en 1985 par un gouvernement "socialiste" d'une licence à Silvio Berlusconi qui venait de polluer massivement le paysage audiovisuel italien avec la caricature du "style américain" dont il est l'inventeur. Sa 5^e chaîne ne durera que quelques saisons, mais l'engrenage de la privatisation était lancé. Le relais sera pris par des grands groupes français dont l'un va créer M6 et l'autre bénéficier de la privatisation par François Mitterrand de la chaîne française la plus importante en termes d'audience, TF1¹²¹⁵.

Ainsi, au cours des années 1980, de nouvelles chaînes apparaissent dans le paysage audiovisuel français. Un haut fonctionnaire surnommé Cathodon ayant analysé la transformation de l'audiovisuel en France entre 1972 et 1993 décrit ainsi « les lignes de force, faux pas et questions en suspens » au cours de ces vingt années de l'évolution de la télévision française :

1972, la radiotélévision est monopole d'État. Un établissement public unique, l'ORTF, regroupe en son sein les activités de production, de programmation et de diffusion des émissions [...] Sauf en zone frontalière, les Français ne disposent que de trois chaînes de télévision, toutes publiques [...] Avril 1993. Le secteur public comprend cinq sociétés nationales de programme (France 2, France 3, Radio France, RFO, RFI) et une société binationale (ARTE). Les dirigeants de ces sociétés (sauf celui de RFI) ne sont plus désignés par le gouvernement et ne peuvent plus être révoqués par lui. Le contenu de leurs émissions échappe désormais à tout contrôle ministériel [...] Aux côtés de ce secteur public existe un secteur privé fort de trois chaînes hertziennes terrestres à diffusion nationale (TF1, Canal Plus, M6), treize télévisions hertziennes locales¹²¹⁶, dix chaînes thématiques distribuées par câble ou diffusées par satellite¹²¹⁷, une douzaine de « canaux locaux » du câble, plus de 200 réseaux câblés [...] Une centaine de producteurs privés concourent, avec la SFP, à la création d'œuvres audiovisuelles. L'exploitation des réseaux câblés marie capitaux publics et privés. Érigée en société, TDF (Télédiffusion de France), qui, depuis 1986, ne détient plus le monopole de la diffusion, offre ses prestations de service techniques sur un marché désormais concurrentiel. L'INA assure des missions d'archivage, de formation et de recherche qui bénéficient à l'ensemble du système audiovisuel¹²¹⁸.

De plus, on ne compte pas moins de cinq changements majeurs depuis 1970 (1972, 1974, 1982, 1986, 1989). Le texte de la loi du 30 septembre 1986 est à lui seul modifié 14 fois le 1^{er} janvier 1993¹²¹⁹. Si grossière soit-elle, cette confrontation de deux instantanés du paysage

¹²¹⁵ Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *Ignorée de tous... sauf du public : quinze ans de fiction télévisée française (1995-2010)*, Bry-sur-Mame, INA Éditions, 2014, p. 8.

¹²¹⁶ Cinq en métropole : Télé Toulouse, Télé Lyon Métropole, Huit Mont Blanc, Aqui TV et Télé Bleue ; huit outre-mer : Canal Réunion, Antenne Réunion, TV Sud, TCI-Guadeloupe, TCI- Martinique, ATV-Martinique, Canal-Antilles et Archipel 4.

¹²¹⁷ Planète, Canal J, Canal Jimmy, Paris Première, Ciné-Cinéfil, Ciné-Cinéma, TVSport, Eurosport, Euromusique et Série Club.

¹²¹⁸ CATHODON [Pseudonyme d'un haut fonctionnaire], « La législation de l'audiovisuel en France au cours des vingt dernières années : lignes de force, faux pas et questions en suspens », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 11-n° 59, 1993, p.25-51.

¹²¹⁹ Sans tenir compte des dispositions nouvelles qui auraient pu trouver place dans la loi de 1986, comme le téléachat (loi du 6 janvier 1988), le dépôt légal des documents audiovisuels (loi du 20 juin 1992), les relations sport-télévision (loi du 13 juillet 1992), les textes restreignant la publicité en faveur de certains produits, etc. Le nombre de décrets d'application est encore plus impressionnant (environ 300). Le recueil des textes concernant le droit de la communication audiovisuelle, publié par la direction

audiovisuel français, pris à vingt ans d'intervalle, donne la mesure du chemin parcouru au cours de la période.

Comme le budget des unités d'émissions consacrées à la jeunesse des SNP n'augmente pas depuis leur origine, cette explosion de programmes amène à l'importation massive de dessins animés étrangers. C'est donc le triomphe du modèle *Club Dorothée* (Jean-François Porry, 1987-1997) dans lequel alternent des séquences de plateau et des séries de dessins animés, notamment celles nord-américaines et japonaises.

Dans ce contexte, les pouvoirs publics se soucient de plus en plus de ce qu'on montre aux petits Français. Cela explique en partie l'évolution des cahiers de charges des SNP, qui priorisent progressivement les séries d'animation d'origine française.

5.1 - L'évolution des cahiers de charges concernant les émissions destinées à la jeunesse au sein des Sociétés Nationales de Programmes

Dès les débuts de la télévision en France, l'intervention des pouvoirs publics est prépondérante, d'abord avec Radio France, ensuite Radio Télévision France, l'ORTF et les SNP qui suivent.¹²²⁰ Dans sa quête d'autonomie, en 1964, l'ORTF est placé « sous la tutelle, et non plus sous l'autorité, du ministère de l'Information »¹²²¹. Quelques années plus tard, son démantèlement donne plus d'indépendance aux médias audiovisuels. De plus, le monopole de programmation est enfin aboli en 1982, en même temps que la Haute Autorité de la communication audiovisuelle est créée¹²²².

La loi supprimant l'ORTF est votée le 7 août 1974¹²²³, seulement deux mois après l'élection de Valéry Giscard d'Estaing, le 19 mai 1974. À cette occasion, le Premier ministre Jacques Chirac annonce le démantèlement de l'ORTF et la création de sept sociétés : TF1, Antenne 2, FR3, TDF (Télédiffusion de France), SFP (Société française de production), INA (Institut national de l'audiovisuel) et Radio France¹²²⁴. Le 2 janvier 1975¹²²⁵, Jean Cazeneuve¹²²⁶

des JO en février 1990, compte un millier de pages... Cf. CATHODON [Pseudonyme d'un haut fonctionnaire], « La législation de l'audiovisuel en France au cours des vingt dernières années », art. cité.

¹²²⁰ Cf. J. BOURDON, *Haute Fidélité. Pouvoir et télévision...*, op. cit.; F. JOST, *Comprendre la télévision et ses programmes*, op. cit. et I. VEYRAT-MASSON, *Quand la télévision explore le temps...*, op. cit.

¹²²¹ CSA, « Histoire de la régulation audiovisuelle. Histoire de l'audiovisuel. Clés de l'audiovisuel. », CSA, <https://clesdelaudiovisuel.fr/Connaitre/Histoire-de-l-audiovisuel/Histoire-de-la-regulation-audiovisuelle>.

¹²²² Loi n°82-652 du 29 juillet 1982. Sous la présidence de Michèle Cotta, la *Haute Autorité* a pour fonction de nommer les présidents des sociétés nationales de radio et de télévision et de veiller au respect des cahiers de charges. *Ibid.*

¹²²³ Le dernier Conseil des ministres présidé par Georges Pompidou avait adopté le 27 février un plan de décentralisation de l'Office préparé par son PDG, Marceau Long. Le président Pompidou a disparu le 2 avril 1974; la loi réformant l'audiovisuel date du 7 août de la même année. I. VEYRAT-MASSON, *Quand la télévision explore le temps...*, op. cit., p. 214.

¹²²⁴ JORF, Loi n° 74-696 du 7 août 1974 relative à la radiodiffusion et télévision, 1974.

¹²²⁵ JORF, Décret du 2 janvier 1975, nomination des présidents pour 3 ans, à compter du 1^{er} janvier 1975, des sociétés nationales de radiodiffusion et télévision.

¹²²⁶ Entre 1974 et 1987, TF1 voit se succéder cinq présidents : Jean Cazeneuve (1975-1977), Jean-Louis Guillaud (1978-1981), Jacques Boutet (1981-1982), Michel May (1982-1983) et Hervé Bourges (1983-1987).

est nommé PDG de la première chaîne, Marcel Jullian¹²²⁷ assume la tête de la deuxième chaîne et Claude Contamine¹²²⁸ revient à la tête de la troisième chaîne. En outre, Jean-Charles Edeline est nommé PDG de la Société Française de Production (SFP)¹²²⁹, Pierre Emmanuel de l'Institut national de l'audiovisuel (INA)¹²³⁰, Jean Autin de TéléDiffusion de France (TDF)¹²³¹ et Jacqueline Baudrier de la Radio France.

Les cahiers des charges des SNP occupent une importance majeure au fur et à mesure que les SNP deviennent de plus en plus indépendantes. Désormais, le service public de diffusion est censé suivre une série de règles dont la fonction est d'assurer que tous les collaborateurs, directeurs et fournisseurs sont d'accord avec les missions de l'entreprise. Certes, ces cahiers des charges évoluent progressivement avec l'évolution sociale, politique et économique de la France, mais les missions de l'audiovisuel public demeurent les mêmes. Pour les analyser, nous avons rassemblé les principaux documents qui concernent l'intervention et l'orientation de l'État sur les SNP entre le lendemain de l'écclatement de l'ORTF à la privatisation de TF1.

Tout d'abord, le problème de la violence exposée sur le petit écran est mis en évidence dans les discussions concernant la télévision et l'enfance au fur et à mesure que la quantité de postes de télévision augmente en France. Cette préoccupation guide une bonne partie des règles imposées par l'État concernant l'audiovisuel. Du fait du caractère très complexe de ce sujet, la direction générale de l'ORTF indique déjà en 1968 que « ce serait une erreur de vouloir le résoudre par un ensemble de règles trop rigides¹²³² ». Donc, tout au long des années 1960 – une décennie marquée par les manifestations des étudiants¹²³³ – le Conseil d'Administration de l'ORTF juge « que le problème posé par l'expression audiovisuelle de scènes de violence et par

¹²²⁷ Le 7 septembre 1992, Antenne 2 devient France 2. Entre 1974 et 1992 elle voit se succéder huit présidents : Marcel Jullian (de 1975 à 1977), Maurice Ulrich (de 1978 à 1981), Pierre Desgraupes (de 1981 à 1984), Jean-Claude Héberlé (de 1984 à 1985), Jean Drucker (de 1985 à 1986), Claude Contamine (de 1986 à 1989), Philippe Guillaume (présidence commune A2 / FR3 de 1989 à 1990) et Hervé Bourges (également présidence commune A2 / FR3, de 1990 à 1992).

¹²²⁸ Claude Contamine était directeur général adjoint et directeur de la télévision de 1964 à 1967, puis de 1973 à 1974.

¹²²⁹ Société française de production et de création audiovisuelles, société anonyme de droit privé, à capitaux publics majoritaires (99,74 %), chargée de fabriquer des émissions selon les besoins des trois chaînes nationales. Les PDG de la SFP jusqu'en 1997 sont: Jean-Charles Edeline (de 1975 à 1978), Bertrand Labrusse (de 1978 à 1979), Antoine de Clermont-Tonnerre (de 1979 à 1981), Bertrand Labrusse (de 1981 à 1986), Philippe Guillaume (de 1988 à 1989), Jean-Pierre Hoss (de 1989 à 1993), Michel Bassi (de 1993 à 1996), Jacques Bayle (de 1996 à 1997).

¹²³⁰ Les présidents de l'INA jusqu'en 1997 sont: Pierre Emmanuel (de 1975 à 1979), Gabriel de Broglie (de 1979 à 1981), Joël Le Tac (de 1981 à 1983), Jacques Pomonté (1983 à 1987), Janine Langlois-Glandier (1987 à 1990), Georges Fillioud (1990 à 1994), Jean-Pierre Teyssier (de 1994 à 1999).

¹²³¹ Les présidents de la TDF jusqu'en 1997 sont: Jean Autin (de 1975 à 1980), Maurice Rémy (de 1980 à 1983), François Schoeller (de 1983 à 1986), Claude Contamine (1986), Xavier Gouyou Beauchamps (de 1986 à 1992), Bruno Chetaille (de 1992 à 2006).

¹²³² ARCHIVES PERSONNELLES D'HELENE FATOU, Direction Générale ORTF, Comité des programmes de télévision, Jean-Pierre Dubois-Dumée, « Note d'orientation sur la représentation de la violence à la télévision. », *Office de Radiodiffusion-Télévision Française*, 1968, p. 11.

¹²³³ Il n'y a pas de date précisée dans le document et la propriétaire de cette archive n'a pas su non plus préciser s'il s'agit d'un document paru avant ou après les manifestations de mai 1968.

l'incidence de ces scènes sur le public, en particulier sur les jeunes, était d'une extrême importance¹²³⁴ ».

Cette note d'information de l'ORTF paraît à l'époque où les préoccupations concernant la violence à la télévision sont mises en évidence par les travaux du Centre d'Études des Communications de Masse (CECMAS)¹²³⁵. Il n'est donc pas anodin que cet appel de l'ORTF contre l'exposition de la violence sur le petit écran soit publié durant la même période que les manifestations de mai 68. De plus, bien qu'il soit destiné à la fois aux producteurs et aux parents, il souligne principalement la responsabilité des parents en ce qui concerne des programmes que leurs enfants regardent. Selon la direction générale de l'ORTF : « Aucune mesure extérieure de contrôle ou de censure ne peut résoudre un problème d'autorité et un problème d'éducation positive et individuelle¹²³⁶ ».

Toutefois, ce même rapport souligne qu'il « n'a jamais pu être prouvé que le spectacle de la violence incite directement à la violence¹²³⁷ », c'est pourquoi vingt ans plus tard, suite à diverses études¹²³⁸, les SNP font paraître un autre document sur le même sujet. Même si les conclusions des travaux antérieurs n'ont mis en cause que de manière très relative et partielle le rôle joué par la télévision concernant la violence, l'attention des responsables des Sociétés de programmes est toutefois attirée d'une manière précise sur la nécessité d'une extrême vigilance à cet égard. Selon la note des SNP de 1980 :

Les mécanismes par lesquels la télévision peut influencer sur les comportements individuels ou collectifs sont encore mal connus [...] On ne saurait déterminer dans quelle mesure le spectacle de la violence est susceptible d'émousser le degré de sensibilité des téléspectateurs. Il peut au contraire se produire que ce spectacle joue un rôle de 'défoulement' ou même provoque un sentiment utile de réprobation. Il n'en reste pas moins que des circonstances peuvent exister où, par un certain effet d'imitation, la représentation de la violence en vient à déterminer chez certains téléspectateurs des réflexes de peur et d'agressivité, qu'il s'agisse d'actes de violence sur des individus ou sur des choses¹²³⁹.

¹²³⁴ ARCHIVES PERSONNELLES D'HELENE FATOU, Direction Générale ORTF, Comité des programmes de télévision, Jean-Pierre Dubois-Dumée, « Note d'orientation sur la représentation de la violence à la télévision. », *op. cit.*, p. 1.

¹²³⁵ Cf. Isabelle VEYRAT-MASSON, « Michel Souchon, du CECMAS à France Télévision, un itinéraire », *Le Temps des médias*, n° 3-2, 2004, p. 195-205.

¹²³⁶ ARCHIVES PERSONNELLES D'HELENE FATOU, Direction Générale ORTF, Comité des programmes de télévision, Jean-Pierre Dubois-Dumée, « Note d'orientation sur la représentation de la violence à la télévision », *op. cit.*, p. 10.

¹²³⁷ ARCHIVES PERSONNELLES D'HELENE FATOU, Sociétés Nationales de Télévision, « La violence à la télévision. Observations et recommandations des sociétés nationales de télévision », 1980, p. 7.

¹²³⁸ Ces études sont mentionnées non seulement dans la « Note d'orientation sur la représentation de la violence à la télévision », ORTF, 196[?], mais aussi dans le rapport du *Groupe d'Étude* présidé par Christian Chavanon à Paris en 1976, le rapport du Comité d'Études présidé par Alain Peyrefitte à Paris en 1977 et les publications émanant du Comité National de Prévention de la violence et de la criminalité.

¹²³⁹ ARCHIVES PERSONNELLES D'HELENE FATOU, Sociétés Nationales de Télévision, « La violence à la télévision. Observations et recommandations des sociétés nationales de télévision », *op. cit.*, p. 7.

Selon cette note des SNP, le désir d'imitation, le réflexe d'identification sont les principaux effets négatifs que l'on peut reprocher à toute mise en scène de la violence dans une émission de fiction : « Le héros brutal, même présenté comme mauvais, peut fasciner certaines catégories de téléspectateurs¹²⁴⁰ ». Dans une comparaison entre la note des SNP de 1980 et la note de l'ORTF publiée dans les années 1960, on peut remarquer le reproche fait à la production audiovisuelle de ne pas être assez vigilante. En même temps, il y a une diminution de la responsabilité portée par les parents face à ce que leurs enfants regardent sur l'écran :

Les services de presse doivent appeler particulièrement l'attention des organes de presse sur les dangers que peuvent présenter certaines émissions et sur la responsabilité qui revient aux parents et aux éducateurs¹²⁴¹.

En outre, il n'est pas aisé de retrouver tous les cahiers des charges des SNP de la période concernée par notre recherche. Néanmoins, puisque les SNP doivent adresser chaque année un rapport sur l'exécution des dispositions des cahiers des charges, nous avons pu les analyser grâce à ces rapports¹²⁴². Ainsi, il nous est possible de comprendre l'étendue des travaux des SNP concernant chacun des articles de leurs cahiers des charges. En l'occurrence, pour ne pas exposer la violence sur petit écran, FR3 informe, dans son rapport annuel de 1975, qu'elle renonce à la diffusion du film *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) et supprime la diffusion du film *Le Voyou* (Claude Lelouch, 1970) « le 2 septembre 1976 au moment de l'affaire dans l'évènement à Troyes¹²⁴³ ». C'est à cette période que Patrick Henry, le meurtrier présumé du jeune Philippe Bertrand, est jugé. Même s'il échappe à la peine de mort, il est condamné à une peine de réclusion criminelle à perpétuité¹²⁴⁴.

En outre, en ce qui concerne la diffusion et l'enrichissement du patrimoine culturel national, on note, à partir des cahiers des charges des SNP de 1984, qu'ils demeurent l'un des piliers majeurs de la communication audiovisuelle en France :

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

¹²⁴² Le rapport doit être adressé avant le 30 juin de chaque année au Premier ministre ou au ministre délégué à cet effet et aussi au président de la délégation parlementaire pour la communication audiovisuelle et au président de la *Haute autorité de la communication audiovisuelle*. ARCHIVES PERSONNELLES D'HELENE FATOU, République Française, Journal Officiel de la République Française, Édition des documents administratifs, cahier des charges de l'Établissement public de diffusion, des sociétés nationales de radiodiffusion sonore et de télévision, de l'Institut national de la communication audiovisuelle et de la société chargée de la commercialisation des œuvres et des documents audiovisuels, *Journal Officiel de la République Française*, Édition des documents administratifs, 1984, p. 7.

¹²⁴³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision « Rapport d'exécution du cahier des charges »..., *op. cit.*, p. 48.

¹²⁴⁴ « Le nom de l'assassin reste associé à une formule : 'La France a peur', comme l'annonce le présentateur du journal télévisé Roger Gicquel, le 17 février 1976, alors que la police vient d'arrêter à Troyes le meurtrier présumé de Philippe Bertrand, petit garçon de huit ans, retrouvé étranglé et roulé dans un tapis, dans un hôtel des faubourgs de Troyes. » Marie-Amélie LOMBARD, « Libération en vue pour Patrick Henry », *Le Figaro*, le 27 mai 2000, p. 11.

La société doit assurer, de la façon la plus complète, l'honnêteté, l'indépendance et le pluralisme de l'information [...] mettre en œuvre les moyens permettant de répondre aux besoins contemporains en matière d'information, d'éducation, de temps libre et de culture [...] en vue d'accroître les connaissances et de développer l'initiative et les responsabilités des citoyens [...] l'expression, la formation et l'information des communautés culturelles, sociales et professionnelles et des familles spirituelles et philosophiques [...] défendre et illustrer la langue française [...] assurer, dans ses programmes, la promotion la plus large, tant en France qu'à l'étranger, du patrimoine culturel national [...] concourir à l'enrichissement de ce patrimoine par les créations télévisuelles¹²⁴⁵.

Du côté de la chaîne régionale FR3, les comptes-rendus des conseils d'administration indiquent systématiquement la nécessité d'une réforme de ses cahiers des charges¹²⁴⁶. C'est la raison pour laquelle le 14 juin 1983 une nouvelle version paraît¹²⁴⁷. La trinité composant la mission de la télévision publique, disparue depuis 1975, réapparaît dans l'article 2 des cahiers des charges de 1983¹²⁴⁸ dans un ordre renouvelé : « L'ensemble des émissions programmées par le concessionnaire doit permettre aux téléspectateurs de se distraire, de s'informer et de s'éduquer¹²⁴⁹ ».

Cependant, pour la question de la violence sur le petit écran, qui a été longuement discutée, les cahiers des charges prévoient finalement que le Concessionnaire est simplement « tenu d'avertir les téléspectateurs, sous une forme appropriée, lorsqu'il programme des émissions susceptibles de heurter leur sensibilité, et notamment le public des enfants et des adolescents¹²⁵⁰ ».

En outre, pour valoriser les productions nationales, les cahiers des charges des SNP leur recommandent de « réserver au moins soixante pour cent de la durée de leurs émissions à des productions d'origine française ou à participation française majoritaire¹²⁵¹ ». En ce qui concerne la production des films d'animation, le sujet vient à l'ordre du jour à partir des cahiers des

¹²⁴⁵ ARCHIVES PERSONNELLES D'HELENE FATOU, République Française, Journal Officiel de la République Française, Édition des documents administratifs, cahier des charges de l'Établissement public de diffusion, des sociétés nationales de radiodiffusion sonore et de télévision, de l'Institut national de la communication audiovisuelle et de la société chargée de la commercialisation des œuvres et des documents audiovisuels..., *op. cit.*, p. 23.

¹²⁴⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote : 19870408/3, Compte rendu, « Conseil d'administration de FR3 », 19 janvier 1977, p. 3.

¹²⁴⁷ Mise à jour quatre jours plus tard, le 18 juin 1983. Il existe une autre version plus complète, éditée ensuite, sans date spécifiée. Toutes ces versions sont disponibles dans les archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine, Cote : 19870408/3. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote : 19870408/3, « cahier des charges (1983) », 18 juin 1983, p. 7.

¹²⁴⁸ Disparu des cahiers des charges en 1982.

¹²⁴⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote : 19870408/3, « cahier des charges (1983) », 18 juin 1983, p. 26.

¹²⁵⁰ *Ibid.*

¹²⁵¹ ARCHIVES PERSONNELLES D'HELENE FATOU, République Française, Journal Officiel de la République Française, Édition des documents administratifs, cahier des charges de l'Établissement public de diffusion, des sociétés nationales de radiodiffusion sonore et de télévision, de l'Institut national de la communication audiovisuelle et de la société chargée de la commercialisation des œuvres et des documents audiovisuels..., *op. cit.*, p. 24.

charges de 1984 à la suite du « plan Image » lancé en 1983 par le ministre de la Culture Jack Lang¹²⁵². La mise en valeur des œuvres d'animation françaises est ainsi mentionnée de la manière suivante dans les cahiers des charges des SNP de 1984 :

Art. 32 - La société doit consentir un effort significatif en faveur de la création originale d'œuvres d'animation. À cet effet, elle doit consacrer, chaque année, à la production d'œuvres d'animation conçues par des auteurs et réalisateurs français ou originaires des États membres de la Communauté économique européenne un budget minimum fixé par les dispositions annuelles du cahier des charges. Les recettes tirées de l'exploitation des droits dérivés des œuvres d'animation françaises et étrangères doivent être réinvesties dans la production de ces œuvres¹²⁵³.

Ainsi, les cahiers des charges, à la suite du plan de relance de l'animation française, proposent non seulement la priorité de diffusion aux œuvres d'animation françaises et européennes, mais aussi le réinvestissement des recettes issues de l'exploitation de leurs droits dérivés. Les questions plus spécifiques relatives à la relance de l'animation française seront analysées dans le chapitre suivant. Pour l'instant, nous allons approfondir les politiques menées par les nouvelles SNP, issues de l'éclatement de l'ORTF, en ce qui concerne la jeunesse au sens large.

5.2 - L'unité d'émissions consacrées à la jeunesse sur TF1

L'éclatement de l'ORTF suscite des critiques sur le nouveau système de concurrence désormais mis en place, surtout en ce qui concerne la répartition du jeune public en tranches d'âge partagées entre les trois nouvelles chaînes. Cette répartition est critiquée par la presse spécialisée comme le souligne le magazine *Télérama* du 14 février 1976 :

Puisque les moyens de production étaient modiques, il eût été simple, et ingénieux, de les répartir entre les trois chaînes et d'attribuer à chacune d'elles une tranche de ce jeune public : l'une aurait travaillé pour les tout-petits [TF1], l'autre pour les 7-10 ans [A2], la troisième... C'était rêver... et méconnaître les réalités : nos trois chaînes sont autonomes et concurrentes¹²⁵⁴.

La presse montre ainsi que la politique de concurrence entre les trois chaînes est encore un projet mal défini. Il faut encore du temps pour que les SNP puissent mieux connaître leurs

¹²⁵² Le sujet du Plan Image sera abordé plus précisément dans les chapitres qui suivent.

¹²⁵³ ARCHIVES PERSONNELLES D'HELENE FATOU, République Française, Journal Officiel de la République Française, Édition des documents administratifs, cahier des charges de l'Établissement public de diffusion, des sociétés nationales de radiodiffusion sonore et de télévision, de l'Institut national de la communication audiovisuelle et de la société chargée de la commercialisation des œuvres et des documents audiovisuels..., *op. cit.*, p. 24.

¹²⁵⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), *Télérama*, O. FORCHON et J. ARBOIS, « Il est temps de prendre les jeunes au sérieux »..., art. cité.

publics. Comme mentionné dans le chapitre précédent, le jeune public est jusqu'alors, non seulement méconnu, mais aussi méprisé par les pouvoirs publics et par les chaînes de télévision. Malgré cela, à partir du 1^{er} janvier 1975, TF1 accomplit un effort important pour programmer des émissions spécialement destinées à la jeunesse. Cela amène à une durée de diffusion de 6 h 30 min par semaine, ce qui représente une augmentation significative des émissions concernant ces publics. Cette augmentation du temps d'antenne dédié à la jeunesse à la fois sur TF1, Antenne 2 et FR3 est soulignée dans une lettre du directeur de FR3 :

Tous les éducateurs se félicitent de l'augmentation des temps d'antenne consacrés aux enfants depuis la réforme de 1974. Chaque jour, ces temps ont augmenté de 20 minutes et représentent 60 minutes groupées ainsi : 25' sur TF1, 15' sur A2, 20' sur FR3 (30' à partir de 1978)¹²⁵⁵.

TF1 consacre donc au jeune public un après-midi par semaine, le mercredi de 13 h 35 à 18 h 15, soit quatre heures et quarante minutes de programmes comportant des émissions très diversifiées adaptées aux différentes tranches d'âge¹²⁵⁶. En ce qui concerne les soirées, TF1 et Antenne 2, tout au début, proposent en même temps, chaque soir, des émissions pour les tout-petits et se disputent, chaque mercredi, les mêmes publics des jeunes adolescents avec les émissions *Le Club* (Christophe Izard, Gérard Jourd'hui, 1976-1978) et *Un sur cinq* (Armand Jammot, 1975-1978). Pour éviter trop de concurrence, « FR3-Jeunesse » commence à 19 h, peu de temps avant la fin de l'émission *L'Île aux enfants* (Christophe Izard, 1975-1982) diffusée désormais sur TF1¹²⁵⁷. Pour l'anecdote, le magazine *Télérama* du 14 février 1976 incite ses lecteurs à imaginer le conflit dans les foyers : « Le petit frère privé de la fin de son émission sur TF1, pour que la grande sœur puisse regarder la sienne¹²⁵⁸ ».

La grille de programmes de TF1, pour l'année 1975, y compris les émissions hors-jeunesse, commence en effet à 12 h 30, du lundi au samedi, avec *Midi-Première* (Jacques Pierre, 1975-1982)¹²⁵⁹. Par contre, selon la Commission Information des jeunes par les moyens

¹²⁵⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), « Lettre de Claude Contamine, Président de la société de programmes France Régions FR3, à Hélène Fatou, responsable de "l'unité-jeunesse" de FR3 » », *France Régions FR3*, 17 novembre 1977.

¹²⁵⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), André Rossi, « Discours devant le Haut Comité pour la jeunesse et les sports »..., *op. cit.*, p. 17.

¹²⁵⁷ « Depuis le 17 février 1975, l'émission *L'Île aux enfants* passe sur TF1 à 18 h », A. MOREAU, *De Nounours à Casimir...*, *op. cit.*

¹²⁵⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), *Télérama*, O. FORCHON et J. ARBOIS, « Il est temps de prendre les jeunes au sérieux »..., *art. cité*.

¹²⁵⁹ Dont la production déléguée revient à Danièle Gilbert. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

audiovisuels du Haut-Comité de la Jeunesse, seules les émissions du mercredi s'adressent spécialement aux jeunes¹²⁶⁰ :

À la naissance de TF1, il a été décidé par le Président, en ce qui concerne les après-midi, de maintenir le film du lundi, de développer des émissions du mercredi, et de remanier celles du samedi et du dimanche. Les autres jours, l'antenne est bien occupée par la télévision scolaire (OFRATEME) ou bien vacante¹²⁶¹.

Les mercredis après-midi sont, en effet, à partir de 1975, consacrés davantage aux tout-petits. Les programmes comportent une dizaine de séquences où se succèdent des œuvres de fiction, souvent des rediffusions et des programmes d'initiation aux sports, à la musique, à des activités diverses et des informations. Pour ne pas trop s'éloigner des missions de l'audiovisuel public, l'ensemble du programme cherche à créer un climat de club. Finalement, à la fin de la journée, de 18 h 40 à 19 h 15, la grille présente deux séquences, l'une encore pour les tout-petits et l'autre pour les 8 à 10 ans. En fait, il s'agit d'éléments provenant du stock de la première chaîne de l'ORTF. À partir du 15 février 1975, avec la nomination de Christophe Izard à la tête de l'unité consacrée à la jeunesse, TF1 récupère l'émission qui devient célèbre sur cette chaîne : *L'Île aux enfants* (Christophe Izard, 1975-1982)¹²⁶².

Comme la concurrence entre les chaînes commence à se ressentir, les préoccupations envers le comportement des publics poussent progressivement les horaires du JT vers 20 h. Selon Jean Cazeneuve, président directeur général de TF1 de 1974 à 1978 :

Auparavant, un feuilleton précédait le journal de la 2^{ème} chaîne, et une œuvre du même genre succédait à celui de la 1^{ère} chaîne. Après avoir étudié les réactions du public et les résultats des sondages d'opinion, le président a repoussé de 19 h 45 à 20 heures la diffusion du journal, pour éviter en premier lieu que celui-ci ne forme avec les actualités régionales une masse continue d'informations de près d'une heure. Il avait en outre été constaté qu'une fraction non négligeable du public (15%), désireuse de retrouver une narration similaire de mêmes événements, quittait à 20 heures le journal de la 1^{ère} chaîne pour regarder celui de la 2^{ème} chaîne, où elle restait pour la suite du programme. Ce transfert, dû au décalage des horaires, faisait perdre à la 1^{ère} chaîne une partie de son audience¹²⁶³.

¹²⁶⁰ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote: 19870408/3, Jean CAZENEUVE, « TF1. Conseil d'administration »..., art. cité.

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 8.

¹²⁶² Cette émission a été créée dans le cadre de l'émission *Jeunes Années* sur la troisième chaîne de l'ORTF et diffusée de 16 septembre 1974 au 3 janvier 1975, mais avec la nomination de Christophe Izard à la tête de l'unité consacrée à la jeunesse de TF1, l'émission migre avec son créateur, après un bref passage sur FR3 (diffusée du 6 janvier 1975 au 14 février 1975). A. MOREAU, *De Nounours à Casimir...*, op. cit.

¹²⁶³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote: 19870408/3, Jean CAZENEUVE, « TF1. Conseil d'administration »..., art. cité, p. 8.

Cette stratégie de présentation des actualités à 20 h, de la 1^{ère} et de la 2^{ème} chaîne de l'ORTF, demeure chez TF1 et Antenne 2.

En outre, en 1972 le ministre de l'Éducation du gouvernement Georges Pompidou, Olivier Guichard, publie un arrêté qui déplace la pause de milieu de semaine du jeudi au mercredi. Les soirées du mardi sur TF1 sont alors destinées aux jeunes téléspectateur : *Les Animaux du monde* (François de la Grange, 1969-1990)¹²⁶⁴ et à 21h un jeu créé par Pierre Sabbag, *Le blanc et le noir* (Pierre Sabbag, 1975). À 21 h 45, pour revenir aux fonctions culturelles de la télévision, deux émissions littéraires passent en alternance : *Pleine page* (Pierre-André Boutang et Pierre Sipiro, 1975-1978) et *Best Seller* (Jean Ferniot et Cristiano Collange, 1975)¹²⁶⁵. Ensuite, pour préparer à l'école le lendemain, durant les soirées des mercredis on alterne une dramatique ou un documentaire sur les sciences, la médecine et les sciences humaines, dans lesquelles le mariage et l'existence de Dieu figurent parmi les premiers sujets traités¹²⁶⁶. Quoique culturelles, ces émissions ne sont pas consacrées qu'aux jeunes. C'est pourquoi la presse regrette l'absence d'un public-cible défini dans l'unité d'émissions pour la jeunesse de TF1 :

Sur TF1 il y a beaucoup d'heures d'émissions, mais sans cibler une tranche d'âge spécifique, il y en avait un peu pour tous les âges, dans une notion assez naïve de « grand public » jeunesse. Pourtant, mis à part *L'Île aux enfants*!, TF1 n'offrait qu'une mosaïque de séquences, un passe-temps kaléidoscopique en diffusant *Les Visiteurs du Mercredi*¹²⁶⁷.

Une autre émission devenue célèbre, proposée par Christophe Izard – avec la réalisation de Marion Sarraut –, *Les Visiteurs du Mercredi* (Christophe Izard, 1975-1982) est diffusée les mercredis à 13 h 30, à partir du 8 janvier 1975. C'est une émission de cinq heures présentée par deux marionnettes venues de l'espace, *Brock* et *Schnok*. Celles-ci sont animées par Yves Brunier et Denis Dugas.

Pour plaire aux enfants, l'émission démarre tout de suite à 13 h 35 avec des séries de dessins animés bon marché achetées à l'étranger dans le cadre de *La Parade des dessins animés* :

¹²⁶⁴ Produite originalement en 1969, sur la 2^e chaîne « couleur » de l'ORTF. En 1976 cette émission est diffusée deux fois par mois, les dimanches sur TF1. Elle a été produite, réalisée et présentée par François de La Grange. Une équipe de scientifiques intervient régulièrement : Francis Petter, sous-directeur au *Muséum national d'Histoire naturelle*, Pierre Pfeffer, zoologiste, vulgarisateur et chargé de recherches au CNRS, Antoine Reille, ornithologiste et maître assistant à la Faculté des sciences de Paris et Michel Klein, vétérinaire. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018

¹²⁶⁵ Cette dernière est une émission qui cherche plus à expliquer les raisons du succès d'un livre qu'à en analyser le contenu. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote : 19870408/3, Jean CAZENEUVE, « TF1. Conseil d'administration »..., art. cité, p. 19.

¹²⁶⁶ *Ibid.*

¹²⁶⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), Télérama, O. FORCHON et J. ARBOIS, « Il est temps de prendre les jeunes au sérieux »..., art. cité.

Les Barbapapa (Annette Tison et Talus Taylor, 1974-1977), *Félix le chat* (Joe Oriolo, 1959), *Bunny et ses amis* (Chuck Jones, Friz Freleng et Robert McKimson, 1948-1969), *Scoubidou* (Hanna-Barbera, 1969) et d'autres séries de dessins animés provenant de la maison de production nord-américaine Hanna-Barbera¹²⁶⁸.

Par la suite, toujours dans *Les Visiteurs du Mercredi* (Christophe Izard, 1975-1982) à 14 h est diffusée le feuilleton, *L'île mystérieuse* (Juan Antonio Bardem, 1973) une série italo-hispano-française en prises de vues réelles d'après le roman de Jules Verne. Puis, une émission pour mettre en valeur le sport et les loisirs, *Vive le sport* (1975), suivie de l'émission *Déclat* (*Vision On*, Patrick Dowling, Clive Doig, 1964-1976)¹²⁶⁹, suivie, encore une fois, par *Vive le sport* (1975).

À la fin de l'après-midi, l'émission *A comme aventure* (Roland Coste, 1975-1976), de et la rubrique *Animaux* (1975-1976), par exemple : *l'Histoire d'une girafe* (1975). Puis, un dessin animé nord-américain : *Mister Magoo* (Jack Kinney, 1960-1977)¹²⁷⁰ et *Les Infos* (Claude Pierrand, 1975-1976), une sorte de journal pour les jeunes.

TF1 diffuse également à cette époque les programmes de stock connues du public comme *Grain de sel* (SR de l'ORTF, 1972-1975)¹²⁷¹ en alternance avec l'émission littéraire : *De livre en livre* (Thierry Nolin et Claude Couderc, 1975). On peut également citer la diffusion des émissions thématiques comme *L'Univers du Modélisme* (1975) ou encore l'émission *Les Chiffonniers du merveilleux* (1975)¹²⁷². À partir du 19 février 1976, de nouvelles rubriques voient le jour sur *Les Visiteurs du Mercredi* (Christophe Izard, 1975-1982) comme l'émission *Le Club* (Christophe Izard, Gérard Jour'd'hui, 1976-1978) animée par Bernard Choquet et Dorothée (Frédérique Hoschedé)¹²⁷³. Cette émission s'intéresse à la photographie, aux livres, à la bande dessinée, à la science-fiction, à l'écologie ou encore à la futurologie.

TF1 consacre ainsi une partie importante de son antenne aux enfants et jeunes, non seulement avec *L'Île aux enfants* (Christophe Izard, 1975-1982) les soirs à 18 h, mais aussi avec *1, rue Sésame* (Michel Berthier, Lutrelle Home, 1978-1982)¹²⁷⁴ diffusée en alternance avec *L'Île*

¹²⁶⁸ Source : Poste de consultation INAtèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

¹²⁶⁹ L'émission, créée par la chaîne anglaise BBC1, à l'origine destinée à l'origine aux sourds et aux malentendants, les 260 épisodes ont été tournés dans les studios télé de Bristol. À partir d'un mot, d'une idée, d'une image, l'émission présente des mimes, des animations, des inventions ou des travaux manuels simples à réaliser, qui se succèdent à un rythme très rapide. Source : *Ibid*.

¹²⁷⁰ *Ibid*.

¹²⁷¹ Émission réalisée à l'époque du SR de la RTF/ORTF. *Ibid*.

¹²⁷² *Ibid*.

¹²⁷³ Qui va par la suite être connue sous le nom de Dorothée. J. PESSIS, *Les années Dorothée...*, *op. cit*.

¹²⁷⁴ Selon les informations de l'encyclopédie en ligne *Planète-Jeunesse* : « En 1974, *L'Île aux enfants* de Christophe Izard propose en fin d'émission, une séquence baptisée "Bonjour Sésame", adaptation française des séquences de l'émission américaine "*Sesame Street*" avec les marionnettes de Jim Henson. Mais peu à peu, ces séquences s'amenuisent devant la popularité plus forte (et grandissante) de Casimir, pour finalement s'arrêter en 1976 à la fin d'un premier contrat d'exploitation. C'est en 1978 que l'ensemble s'émancipe. Les jeunes téléspectateurs découvrent ainsi *1, rue Sésame*, coproduction franco-anglaise, qui mêlent les séquences originales montrant les *Muppets* de Henson (Bart et Ernest, Kermit...) aux aventures jouées par des acteurs français au sein de la petite rue Sésame. Proposée en alternance avec *l'Île aux enfants*, *1, Rue Sésame* raconte les péripéties amusantes des habitants du

aux enfants !. De plus, elle diffuse également *Les Visiteurs du Mercredi* (Christophe Izard, 1975-1982) et *Acilion et sa bande* (Claude Pierrand, Marc Menant, 1978-1980), pendant les vacances scolaires¹²⁷⁵. Cette dernière était plutôt vouée aux dessins animés, dont certains inédits tels qu'*Atomas, la fourmi atomique* (William Hanna, Joseph Barbera, 1965-1967), *Les Aventures de Gulliver* (William Hanna, Joseph Barbera, 1968)¹²⁷⁶, *Les Aventures de Moby Dick* (William Hanna, Joseph Barbera, 1967), *Clue Club* (Charles A. Nichols, 1976), *Une famille ours au Far West* (William Hanna, Joseph Barbera, 1965), *Mini Mini détective* (Charles A. Nichols, 1973), *Les Aventures de Gédéon* (Michel Ocelot, 1976), *Le Petit Prince Orphelin* (Ippei Kuri, 1970), *Le Roi Léo* (Osamu Tezuka, 1965-1967)¹²⁷⁷. En outre, dans cette émission il y a également un feuilleton britannique *Les Amis de Chico* (Jonathan Ingrams, 1974) ainsi que des petites émissions sur le bricolage, les informations adaptées aux enfants et les variétés.

À partir de 1979, le succès de *Récré A2* (Jacqueline Joubert, François Arrignon, Christian Mouchart, 1978-1988) sur la chaîne concurrente – dû principalement aux dessins animés bon marché venus du Japon – menace l'audience des émissions jeunesse de TF1. Pour soutenir la concurrence, TF1 propose désormais – à l'instar de *Goldorak* sur la chaîne concurrente – des séries japonaises également basées sur l'espace, la science-fiction et l'anticipation. L'émission *Les Visiteurs du Mercredi* (Christophe Izard, 1975-1982) propose donc la série de dessin animé *La Bataille des Planètes*¹²⁷⁸. En réponse, Antenne 2 propose les samedis le feuilleton *San Ku Kai* (Minoru Yamada, Tomômi Yoda, Miki Wakabayashi, 1978), en prise de vues réelles¹²⁷⁹. On constate donc l'engouement croissant des petits Français pour les séries de dessins animés télévisées sur les batailles interplanétaires. FR3, pour sa part, essaye d'apprendre les règles de bonne conduite aux enfants avec la série *Les Aventures de Plume d'Élan* (Claude Clément, Jean-Pierre Desagnat, 1979-1981)¹²⁸⁰.

En ce qui concerne les sujets basés sur l'espace, la science-fiction et l'anticipation, on peut également mentionner : *Mission spatiale santé : Hygéo 7* (Albert Champeaux, 1978)

quartier. » <<http://www.planete-jeunesse.com/fiche-1782-1-rue-sesame.html>>, fiche publiée le 1^{er} septembre 2009 (dernière modification le 17 avril 2015), consulté le 21 décembre 2017.

¹²⁷⁵ Émission de Claude Pierrard et Marc Menant, diffusée en concurrence avec *Récré A2* (Jacqueline Joubert, François Arrignon, Christian Mouchart, 1978-1988). Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

¹²⁷⁶ Après avoir été diffusée sur la 2^{ème} chaîne de l'ORTF en 1970 et sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF en 1974. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 7 avril 2016.

¹²⁷⁷ Après avoir été diffusée sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF en 1972 et sur TF1 dans *Samedi est à vous* en 1976. C'est la première série de dessin animé japonaise diffusée en France. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 7 avril 2016.

¹²⁷⁸ Une série réalisée par les studios japonais Tatsunoko. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 7 avril 2016.

¹²⁷⁹ Le feuilleton en prises de vues réelles réalisé par le célèbre studio japonais Tôei Company. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 7 avril 2016.

¹²⁸⁰ Composée d'un tiers de prises de vues réelles et de deux tiers d'animation, cette série constitue un divertissement permanent mais également un engagement pédagogique de la part de ses créateurs. *Plume d'Élan* a été produit en collaboration avec le Ministère des Transports et la Direction des Routes et de la Circulation Routière. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 7 avril 2016.

(production française de 1978, diffusée dans *Les Visiteurs du Mercredi*) qui met en scène les aventures d'un vaisseau spatial. Celui-ci est toutefois microscopique. Il parcourt le corps humain comme dans le long-métrage *Le Voyage fantastique* (Richard Fleischer, 1966). En outre, la série *Mission spatiale santé Hyg a 7* est une série en prises de vues réelles, diffusée presque 10 ans avant *IEUF... la Vie* qui sensibilise également les jeunes téléspectateurs à la compréhension du corps humain en utilisant la thématique spatiale.

Avec la privatisation de TF1 en 1987, la chaîne se soumet finalement aux règles du marché en reprenant les formules à succès d'autres chaînes comme le modèle d'émission de *Récré A2* (Jacqueline Joubert, François Arrignon, Christian Mouchart, 1978-1988). Ainsi, jusqu'en 1997, les émissions jeunesse de TF1 dominent le créneau d'émissions pour le jeune public avec le succès du *Club Dorothée* (Jean-François Porry, 1987-1997), qui possède environ trente heures de programmes par semaine, dont la plupart, des dessins animés venus d'Asie¹²⁸¹.

Durant cette période, l'industrie du dessin animé en France, pour sa part, peine à trouver un modèle rentable de fabrication de série de dessin animé «   la française ». Ce sujet est traité plus spécifiquement dans le chapitre suivant consacré à l'évolution de l'industrie des séries de dessins animés en France.

5.3 - L'unité d'émissions consacrées à la jeunesse d'Antenne 2

  partir de l'arrivée de certaines émissions destinées aux jeunes publics, à commencer par *Bonne nuit/Nounours/Bonne nuit les petits* (Claude Laydu, 1962-1973 ; 1976 ; 1992-1997), *Le manège enchanté* (Serge Danot, 1963-1967 ; 1971-1973 ; 1989-1990) et surtout *L' le aux enfants* (Christophe Izard, 1975-1982), les responsables des programmes des SNP réalisent progressivement qu'ils se trouvent devant un chantier encore mal exploité en ce qui concerne les émissions pour ces publics. Selon le journaliste, écrivain et réalisateur, Jacques P ssis : «   cette époque, les responsables des unités d'émissions pour la jeunesse se sont rendus compte qu'ils avaient devant eux une autoroute dans laquelle il suffit de s'engouffrer pour toucher un jeune public particulièrement attentif¹²⁸² ».

C'est à ce moment, en 1977, que l'ex-speakerine de l'ORTF, Jacqueline Joubert, est chargée de la direction de l'unité d'émissions consacrées à la jeunesse d'Antenne 2. En effet, en 1972, elle a été nommée la responsable de ce département à la deuxième chaîne de l'ORTF, après deux ans d'attente au département de variétés. C'est à l'époque de l'ORTF qu'elle engage

¹²⁸¹ Depuis la fin du *Club Dorothée* (Jean-François Porry, 1987-1997) en 1997, TF1 diffuse des émissions comme *Salut les Toons !*, *TF ! Jeunesse*, avec quelques dessins animés japonais célèbres comme *Pokémon* et quelques séries comme *Power Rangers*.

¹²⁸² J. P SSIS, *Les années Dorothée...*, op. cit.

Frédérique Hoschedé, qu'elle baptise alors Dorothée¹²⁸³, pour animer les premiers *Mercredis de la jeunesse* (Jacqueline Joubert, 1973-1974) dans le cadre *Dorothée et Blablatus*. Jacqueline Joubert perd son poste avec l'éclatement de l'ORTF, mais y revient quelques années plus tard, en 1977, cette fois sur Antenne 2, pour y rester jusqu'en 1988.

En effet, en 1976 Antenne 2 avait chargé Armand Jammot de monopoliser les programmes destinés à la jeunesse. D'une part, la chaîne s'adresse aux tout-petits avec *Le Palmarès des enfants* (Armand Jammot et Jacques-Gérard Cornu, 1975-1977), considéré en l'occurrence par *Télérama* comme une émission « insipide¹²⁸⁴ ». D'autre part, la chaîne diffuse aux adolescents *Un sur cinq* (Armand Jammot, 1975-1978), une émission hebdomadaire présentée par Patrice Laffont et diffusée le mercredi après-midi¹²⁸⁵.

Au tout début d'Antenne 2, il n'y a pas d'émission destinée aux téléspectateurs de 8 à 13 ans, justement ceux considérés par les sondages comme les plus assidus devant leurs postes de télévision. En 1976, Agnès Vincent est chargée de remédier à ce manque dans la programmation jeunesse d'Antenne 2 : « elle aurait des projets intéressants pour la jeunesse mais pas beaucoup de crédits dans la chaîne¹²⁸⁶ ». Tout cela montre que l'influence politique des responsables d'émissions est fondamentale pour que les celles-ci puissent voir le jour. Ainsi, avec l'arrivée de Jacqueline Joubert, en 1977, certaines émissions prennent de l'importance. Selon le chercheur indépendant Sébastien Carletti : « Jacqueline Joubert était une femme de caractère, alliant modernité et classicisme¹²⁸⁷ ». Jacques Mousseau, de son côté, la présente comme une personne espiègle¹²⁸⁸. C'est donc à partir de cette 'espièglerie' qu'elle réussit à mettre en place l'une des émissions les plus célèbres destinées à la jeunesse : *Récré A2* (Jacqueline Joubert, François Arignon, Christian Mouchart, 1978-1988).

Tout comme les trois responsables des émissions destinées à la jeunesse des SNP, Jacqueline Joubert nourrit un profond respect pour les enfants ; sa détermination est d'ouvrir leurs esprits autant que de développer leurs imaginaires. Selon Sébastien Carletti, elle évite absolument de s'adresser aux jeunes en les infantilisant. Soucieuse de renouveler le genre, elle réengage *Dorothée et ses amis* (Gérard Calvet, Guy Lopez, 1977-1978) pour la rentrée 1977¹²⁸⁹.

¹²⁸³ Jacqueline Joubert trouve en Dorothée deux qualités fondamentales pour le métier : la photogénie et le « parler vrai ». S. CARLETTI, *Nos années Récré A2...*, op. cit., p. 7.

¹²⁸⁴ « À côté de la jolie émission *Boîte à images* ». A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), *Télérama*, O. FORCHON et J. ARBOIS, « Il est temps de prendre les jeunes au sérieux »..., op. cit.

¹²⁸⁵ Le titre de cette émission est issu du résultat d'un sondage auprès des Français qui montre qu'un Français sur cinq a moins de 20 ans en 1975. Patrice Laffont abandonne ensuite ce programme pour un prime-time hebdomadaire avec la même équipe, *Mi-Fugue, Mi-Raison*. Une émission qui comprend par ailleurs des épisodes du *Muppet Show*. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

¹²⁸⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), *Télérama*, O. FORCHON et J. ARBOIS, « Il est temps de prendre les jeunes au sérieux »..., op. cit.

¹²⁸⁷ S. CARLETTI, *Nos années Récré A2, 1978-1988...*, op. cit., p. 7.

¹²⁸⁸ Jacques MOUSSEAU, « Il était une fois la télévision », *Communication & Langages*, n°73-1, 1987, p. 52-60.

¹²⁸⁹ Devenue *Isabelle et ses amis* pour quelques émissions à partir de février 1978. Source : *Ibid.*

Pour l'été, Jacqueline Joubert propose un trio d'animateurs avec Gérard Chambre¹²⁹⁰ en alternance hebdomadaire avec Dorothée. Les mardis, Fabrice anime un jeu accompagné de marionnettes : *La Forêt apprivoisée* (1977)¹²⁹¹.

C'est donc sur Antenne 2 que voit le jour l'émission dans laquelle des dessins animés jusqu'alors inédits sont diffusés. Les premières semaines, tout se fait de manière très artisanale, aucun budget n'étant prévu pour les décors.

Dorothée et son équipe s'emparent de quelques vieilles caisses, récupèrent des malles usagées qui s'apprêtaient à être jetées dans une benne à ordures, les retapent, ajoutent des cartons de déménagement et des toiles d'araignée. C'est ainsi que naît, à peu de frais, *Le Grenier de Récré A2*. Le succès est immédiat et se prolonge bien au-delà des vacances. Des millions d'enfants ne manquent plus *Récré A2*¹²⁹².

Le lundi 3 juillet 1978 arrive sur les écrans *Récré A2* (Jacqueline Joubert, François Arrignon, Christian Mouchart, 1978-1988). Selon l'expression de Jacqueline Joubert, c'est une nouvelle formule destinée à permettre aux enfants de « s'instruire en s'amusant »¹²⁹³. Après le générique affiché en lettres vertes sur tableau noir, Dorothée apparaît souriante : « Eh oui, *Récré A2*, c'est votre émission, tous les jours, pendant les vacances ! »¹²⁹⁴. La chaîne précise que l'émission est une expérience qui, en cas de succès, va se poursuivre à la rentrée. *Récré A2* dispose d'une arme impitoyable pour séduire les enfants, méconnue même des producteurs de l'émission : *Goldorak*. Testée discrètement pendant l'été 1978, à raison de deux épisodes par semaine, la série *Goldorak* poursuit alors, à partir de la rentrée, ses aventures dans *Récré A2*. Jacques Canestrier qui propose la série aux chaînes françaises, décrit dans une émission radio le processus de sa diffusion :

J'apprends qu'Antenne 2 a un département jeunesse qui cherche de nouveaux programmes à diffuser, alors je m'y précipite avec un dessin animé qui me paraissait beaucoup plus adapté au public français : *Candy*¹²⁹⁵.

D'après lui, effectivement, les responsables des émissions pour la jeunesse d'Antenne 2 lui soulignent que ce type de série correspond tout-à-fait aux programmes qu'ils recherchent :

¹²⁹⁰ Qui a l'honneur d'avoir été dans la toute première émission *Récré A2* (Jacqueline Joubert, François Arrignon, Christian Mouchart, 1978-1988), mais n'y restera que pendant l'été 1978. S. CARLETTI, *Nos années Récré A2, 1978-1988...*, op. cit., p. 8.

¹²⁹¹ Qui deviendra la même année *Les Quat'z'amis*. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

¹²⁹² J. PESSIS, *Les années Dorothée...*, op. cit.

¹²⁹³ Ibid.

¹²⁹⁴ Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

¹²⁹⁵ Jacques Canestrier, entretien dans l'émission *Tous les Mickey du monde* sur France Inter le 28 juin 2018. L. VALIÈRE et J. BARON, « Goldorak »... art. cité.

des séries jamais vues en dessin animé en France, car elles comportaient le format feuilleton, avec des personnages récurrents. « Ça les a séduit !¹²⁹⁶ ». Ils commandent ainsi d'autres séries de style feuilleton ; c'est alors qu'il leur propose *UFO Robo Grendizer*.

Cependant, au bout d'environ six ou huit mois, il y a changement de direction à Antenne 2 et une nouvelle responsable de programme pour les jeunes publics arrive : Jacqueline Joubert. D'après lui, elle l'appelle, « atterrée » : « Je viens de prendre mes fonctions à Antenne 2 et je découvre 52 épisodes que vous leur avez vendus ! Mais jamais je diffuserai un truc pareil, c'est une horreur...¹²⁹⁷ ». Quelques mois plus tard, une secrétaire l'appelle pour l'informer qu'une réunion de direction va avoir lieu et que « tous les directeurs de la chaîne vont visionner *Goldorak* pour voir s'il est vraiment trop violent et s'ils peuvent le passer à l'antenne ou pas ! ». Après le visionnage, les directeurs décident de le diffuser à partir du 4 juillet. Jacques Canestrier commente alors avec ironie :

Là je l'avais compris... juillet/août ce sont les mois où les enfants sont en vacances et ils ne regardent pas la télévision. Et là le miracle s'est produit, il a plu tout le mois de juillet, ainsi tous les gosses ont découvert Goldorak ¹²⁹⁸.

Dans les cours de récréation, on parle d'Actarus, du professeur Procyon, d'Alcor, de Vénusia et de leurs ennemis le grand Stratéguerre, Minos, et des redoutables robots de guerre appelés Golgoths¹²⁹⁹. Le parolier Pierre Delanoë adapte en français le générique japonais¹³⁰⁰. Cependant, comme le mot « race » figure dans ses paroles, une nouvelle chanson est composée par Pascal Auriat et Pierre Delanoë. Celle-ci connaît un succès retentissant : plus de quatre millions d'exemplaires vendus¹³⁰¹.

En outre, *Récré A2*, présente également quelques émissions comme *Sido et Rémi* (Philippe Ronce, Georges Alain Baudry, Gérard Scher, 1979-1983), qui permet, grâce à un couple d'enfants, de présenter des grandes œuvres et des compositeurs de musique savante ; *Latulu et Lireli* (Odile Limousin, Jean-François Lacan, 1983-1986) présente régulièrement les nouveautés des maisons d'édition de livres pour enfants ; *C'est chouette !* (Gilles Amado, Mario Chiaselotti, 1980-1988) présente l'actualité des films destinés aux jeunes et adolescents ; *La Bande à Bédé* (Patrick Grandrey-Rety, Robert Réade, 1980-1986) tient les spectateurs informés de l'actualité de la bande dessinée ; *Les Aventures électriques de Zeltron* (Serge Canaud, Philippe

¹²⁹⁶ Ibid.

¹²⁹⁷ Ibid.

¹²⁹⁸ Ibid.

¹²⁹⁹ J. PESSIS, *Les années Dorothée...*, op. cit.

¹³⁰⁰ Qui écrit alors pour Gilbert Bécaud, Michel Fugain et Joe Dassin. L. VALIERE et J. BARON, « Goldorak »... art. cité.

¹³⁰¹ Ibid.

Ronce et Pierre Rossolin, 1979) apprend aux enfants, au travers un voyage dans le temps, l'histoire et les possibilités générées par l'électricité¹³⁰².

Dans *Récré A2* il y a également des expériences avant-gardistes en matière d'animation comme *Téléchat* (Roland Topor, Henri Xhonneux, 1983), une parodie de journal télévisé¹³⁰³ et *Les Viratatoms* (Italo Bettioli, Stephano Lonati, 1984). Ces deux émissions sont réalisées par Belokapi. Leur fonctionnement repose sur des jeux de mots. C'est une forme d'humour basé sur le « non-sens ».

L'année 1986 est marquée par le passage de Dorothée d'Antenne 2 à TF1, récemment privatisée. Durant cette période, il y a un renouvellement de la programmation des dessins animés sur La Cinq. En outre, sur France 3, les jeunes parents retrouvent avec leur progéniture la série de leur enfance, *Zorro* (Johnston McCulley, 1957-1961)¹³⁰⁴, diffusée dans les « soirées Disney ». Dorothée représente finalement un cas unique dans l'histoire de la télévision et de la chanson française : d'abord animatrice d'émissions pour enfants à l'ORTF, puis sur Antenne 2, elle devient finalement directrice de l'unité consacrée à la jeunesse de TF1 qui lui donne carte blanche pour programmer dans *Club Dorothée* (Jean-François Porry, 1987-1997) des dessins animés devenus cultes¹³⁰⁵.

5.4 - « FR3-Jeunesse » : FR3 s'autoproclame « télévision jeune »

L'unité « FR3-Jeunesse » est dirigée entre 1975 et 1985 par Hélène Fatou¹³⁰⁶. Cette directrice crée des émissions en conformité avec les directives de la chaîne qui suit alors à la lettre les cahiers des charges des SNP. FR3 propose ainsi à la jeunesse « l'éveil de l'imagination, incitation à l'activité et à la créativité et participation à l'élaboration des émissions¹³⁰⁷ ». Ils constituent donc les leitmotifs d'Hélène Fatou. Depuis février 1975, FR3 réalise une série de programmes destinés aux enfants de 8 à 15 ans ; d'après Hélène Fatou : « J'ai choisi cette tranche

¹³⁰² Une série des studios Albert Champeaux, sponsorisée par EDF. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

¹³⁰³ Pour en savoir plus sur les mécanismes d'homologie entre la programmation des diverses chaînes et les singularités de leur public enfantin, voir Érik NEVEU, « La télévision pour enfants. Éléments pour une sociologie du champ et des réceptions », *Rapport ATP CNRS/MRT, Rennes, CRAP, Ronéoté*, 1989, p. 6.

¹³⁰⁴ Feuilletton en prises de vues réelles réalisé par les Nord-Américains entre 1957 et 1959 et diffusé en France à partir de 1965 sur l'ORTF, ensuite sur TF1 à partir de 1974 et finalement sur FR3-Disney Channel à partir de 1985. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

¹³⁰⁵ J. PESSIS, *Les années Dorothée...*, *op. cit.*

¹³⁰⁶ Suivie de Mireille Chalvon qui devient la directrice de «FR3-Jeunesse» entre 21 octobre 1985 et 6 septembre 1992.

¹³⁰⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision. Notes, Claude CONTAMINE, « Note sur le budget 1977 », 10 juin 1976, p. 3.

d'âge parce qu'elle est souvent délaissée par les autres responsables des programmes¹³⁰⁸ ». Elle définit ainsi ce qu'elle entend pour « FR3-Jeunesse » :

Venue à la télévision par les enfants et non aux enfants par la télévision, l'équipe de « FR3-Jeunesse », depuis la création de la Société, s'adresse plus particulièrement à cette tranche d'âge difficile et exigeante de la préadolescence, les enfants de 8 à 15 ans. Elle cherche à faire des jeunes téléspectateurs un public vivant, à part entière, et non plus des « avaleurs d'images » passifs. Public à part entière certes, car les enfants méritent certains programmes spécifiques évoquant pour eux les thèmes qui leur sont chers ou qui les préoccupent et utilisant un langage dont les références leur sont connues¹³⁰⁹.

L'harmonisation des tranches d'âges dans laquelle TF1 s'occupe des tout-petits, Antenne 2 s'occupe des enfants de 5 à 8 ans et FR3 s'occupe des pré-adolescents, représente, en réalité, un inconvénient pour FR3. En effet, dans les familles, les plus âgés peuvent regarder les émissions pour les plus jeunes. Mais l'inverse est difficile. Le rapport de FR3 de 1977 souligne donc cette « concurrence inégale » : « Ainsi, nos jeunes téléspectateurs de 8 à 15 ans n'ont-ils guère la liberté de choisir et se voient-ils obligés de subir – la plupart du temps et dans la plupart des cas — les désirs de leurs petits frères et sœurs, qui réclament Casimir à grands cris. [...] ¹³¹⁰ ». C'est pourquoi, en 1977, FR3 réclame une modification des cahiers des charges :

Imposer aux SNP des temps d'antenne exempts de tous sondages et qui seraient décalés par tranches d'âge¹³¹¹, la concurrence pouvant finalement être jouée à l'intérieur d'une même tranche. [...] À titre d'exemple, d'un côté les enfants de moins de 8 ans, de l'autre côté les adolescents de 13 à 15 ans et au milieu les préadolescents de 8 à 13 ans¹³¹².

Ainsi, FR3 affirme que « l'on pourrait alors faire une télévision de qualité qui ne serait pas démagogique et qui prendrait les enfants au sérieux¹³¹³ ». En ce qui concerne la programmation de FR3¹³¹⁴ :

¹³⁰⁸ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), François QUENIN, « Une télévision faite par les enfants »..., art. cité, p. 3.

¹³⁰⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Hélène FATOU, « Rapport "FR3-Jeunesse" », *France Régions FR3*, 3 janvier 1979.

¹³¹⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), « Réflexions sur les programmes pour la jeunesse en France », *France Régions FR3*, mars 1977.

¹³¹¹ Souligné dans le document l'original.

¹³¹² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), « Réflexions sur les programmes pour la jeunesse en France »..., art. cité.

¹³¹³ *Ibid.*

¹³¹⁴ En 1976, lors de la préparation de son discours devant le *Haut Comité de la Jeunesse, du Sport et des Loisirs*, André Rossi demande aux présidents des trois chaînes de décrire leurs actions jeunesse. Nous avons eu accès au dossier commandé par Claude Contamine pour FR3 où nous avons trouvé quelques informations sur les actions de cette chaîne ciblant les jeunes. En l'occurrence, bien que le rapport soit signé Claude Contamine, on reconnaît le style de texte et le genre de discours de la responsable de l'unité « FR3-Jeunesse ». Cela est mis en évidence dans les communications internes et les similarités du discours entre ce rapport et les entretiens que nous avons menés *a posteriori* auprès d'Hélène Fatou, ce qui nous a persuadé que la majeure partie de ce texte a été réalisée par ses soins.

Très consciente de l'enjeu de société que représentent en bien et en mal les médias dont elle a la responsabilité, la Société FR3 s'est orientée nettement vers le jeune public. En raison de ses missions spécifiques, elle s'est vue imposer par l'article 41 de son cahier des charges des obligations relativement moins importantes que les autres sociétés en ce qui concerne les émissions vers la jeunesse. Paradoxalement, d'après les rapports et les reportages de la presse de l'époque à la fois généralisée et spécialisée, FR3 est évoquée régulièrement comme la chaîne la plus délibérément penchée vers les jeunes publics, au moins dans les termes qui jalonnaient les cahiers des charges des SNP, c'est-à-dire, en termes d'information, d'éducation et de distraction des jeunes publics. Cette société de programme a donc tracé volontairement l'objectif « d'être une télévision jeune »¹³¹⁵.

Consciente des enquêtes, la responsable de « FR3-Jeunesse » ne voulait pas l'esclavage des téléspectateurs : « Il ne faut pas que les enfants soient prisonniers d'un rendez-vous quotidien¹³¹⁶ ». En même temps, même si l'effort consenti par FR3 en faveur des programmes destinés à la jeunesse « est très important relativement aux moyens de la société¹³¹⁷ », le président de la chaîne se plaint du manque de moyens pour ces productions.

Quoi qu'il en soit, parmi les trois chaînes existantes jusqu'alors, FR3 est celle qui expose ses préoccupations quant à l'éducation, surtout l'éducation scolaire. Elle veut également inciter le goût pour la recherche chez les jeunes¹³¹⁸.

Ainsi, entre 1976 et 1979, Hélène Fatou met en place un programme d'émissions compatible avec ses intentions. À cette époque la grille de « FR3-Jeunesse » occupe les espaces suivantes : du lundi au vendredi 25 minutes à la fin de l'après-midi, de 18 h 45 à 19 h 05¹³¹⁹, le samedi 50 minutes également à la fin de l'après-midi, de 18 h 30 à 19 h 10.

De plus, il y a une tranche spéciale de 5 minutes chaque soir en semaine, entre 19 h 55 et 20 h, qui avait un objectif très spécifique¹³²⁰. D'après Hélène Fatou :

¹³¹⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes », *France Régions FR3*, 21 avril 1976, p. 14.

¹³¹⁶ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), François QUENIN, « Une télévision faite par les enfants »..., *op. cit.*, p. 3.

¹³¹⁷ Comme le remarque Claude Contamine dans le rapport adressé à André Rossi, alors secrétaire d'État auprès du premier Ministre le 28 mai 1976, en ce qui concerne l'exécution des cahiers des charges des SNP. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision, « Rapport d'exécution du cahier des charges »..., *op. cit.*, p. 20.

¹³¹⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), Télérama, O. FORCHON et J. ARBOIS, « Il est temps de prendre les jeunes au sérieux »..., *op. cit.*

¹³¹⁹ Le créneau de « FR3-Jeunesse » est d'abord du lundi au samedi de 19 h à 19 h 20. Ensuite, de 18 h 30 à 18 h 55, puis, à partir du 22 mars 1976, de 18 h 45 à 19 h 05. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision. Notes, Claude CONTAMINE, « Note sur le budget 1977 »..., *op. cit.*, p. 9.

¹³²⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, émissions Jeunesse (1975-1979), Hélène FATOU, « Rapport "FR3-Jeunesse" »..., *op. cit.*

Je mettais cinq minutes de dessins animés, un petit dessin animé charmant, etc. Donc, ils regardaient le dessin animé puis ils étaient là, donc on les gardait pour la suite. Cela était ma technique, c'est-à-dire, les attirer par une chose un peu facile et les garder pour une chose plus difficile, et donc, ça a très bien marché¹³²¹.

L'origine de cette tranche spéciale de 5 minutes¹³²² est le résultat d'une stratégie qu'Hélène Fatou, attentive aux besoins des jeunes publics, met en place au sein de la chaîne. En fait, l'unité d'émissions consacrées à la jeunesse cherche des moyens de s'affirmer et de se faire remarquer :

Un jour on m'a dit « nous avons les cinq minutes qui se libèrent 19 h 55 », c'était une émission de service pour FR3, et on m'a dit, finalement ça se libère dans toutes les régions et on se dit, voilà il va falloir qu'on trouve quelque chose pendant les 5 minutes du soir, juste avant 20 h. Moi, j'ai levé la main et j'ai dit : – je le prends ! On m'a regardé en disant : – Mais, c'est pas du tout dans vos créneaux pour enfants. Et j'ai dit : – Non, mais si vous êtes d'accord, je le prends, je sais ce que je veux faire. Il faut absolument fédérer la famille autour de ces cinq minutes, juste avant *Les Jeux de 20 h*¹³²³.

De cette façon, les épisodes sont découpés en tranches de cinq minutes chaque jour de la semaine, l'épisode entier étant rediffusé le samedi. Ainsi, « FR3-Jeunesse » commence par diffuser un petit dessin animé. Et, selon la directrice de l'unité d'émissions pour la jeunesse : « ça a marché tout de suite, parce que le dessin animé, les parents s'amuse plutôt avec leurs enfants¹³²⁴ ».

Pour le reste de la programmation, de 18 h 45 à 19 h 05, « FR3-Jeunesse » propose chaque jour un thème différent. Ce thème est repris la semaine suivante ou plutôt quinze jours plus tard pour éviter « l'esclavage des rendez-vous hebdomadaires » dont parle Hélène Fatou. Hélas, les émissions de « FR3-Jeunesse » n'atteignent pas de hauts niveaux d'écoute. De plus, les émissions proposent une formule qui « déconcertait le public de jeunes habitué à une télévision de consommation passive¹³²⁵ ». Il faut donc leur donner le goût à ces programmes moins passifs, une tâche compliquée quand il n'y en a pas assez d'argent.

De surcroît, « FR3-Jeunesse » doit, à partir de 1979, faire face à des productions bon marché venues d'Asie. Malgré cela, la grille offerte par « FR3-Jeunesse » propose des centres d'intérêt variés, allant des émissions littéraires aux jeux sans propos éducatifs, en passant par des

¹³²¹ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

¹³²² La stratégie de cette case a impressionné même les Nord-Américains qui viennent lui demander sur son origine. Cf. M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit.

¹³²³ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

¹³²⁴ Ibid.

¹³²⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), Télérama, O. FORCHON et J. ARBOIS, « Il est temps de prendre les jeunes au sérieux »..., op. cit.

séries sur les métiers méconnus ou sur la place de l'enfant dans l'histoire de France. Il y a également des émissions sur les arts plastiques contemporains et sur la meilleure façon de soigner son animal domestique¹³²⁶. La programmation de 1976 et 1977 suit ainsi une logique élaborée par Hélène Fatou.

Le premier lundi de chaque mois, on regarde *La Chronique du mois* (1977), un mini-journal télévisé qui donne aux jeunes les moyens de comprendre l'actualité. Des enfants interviewent eux-mêmes directement des hommes politiques. Selon Claude Contamine : « Il s'agit non pas d'expliquer l'événement, mais de donner les moyens de comprendre¹³²⁷ ». Les trois autres lundis du mois, une autre émission, *Flash* (1977) se met en place : un réalisateur aide les jeunes à « mettre en scène » le scénario qu'ils ont imaginé. Selon le président de FR3 : « Les jeunes qui assistent à ce type d'émission s'identifient sans peine à ceux qu'ils découvrent sur l'écran¹³²⁸ ». Hélène Fatou commente ainsi ses souvenirs :

Je voudrais leur offrir l'information, parce qu'on savait très bien que les enfants regardent la télévision même quand celle-ci ne les concerne pas et beaucoup de parents ne se posent pas beaucoup de questions et dînent en regardant avec les enfants les informations et donc, que des choses que les enfants ne peuvent pas comprendre, les adultes non plus pas toujours, mais bon...¹³²⁹

Selon les sondages, 70 % des enfants sont devant le petit écran jusqu'à 22 h¹³³⁰. Il s'agit donc de tenir compte de cette situation pour mieux leur faire comprendre la télévision des adultes. D'après Claude Contamine : « 1 500 enfants sont passés à l'antenne durant l'année scolaire 1976-1977, plus de 7 000 ont collaboré à l'élaboration des émissions régionales à Lyon, Marseille, Lille, Bordeaux, dans de petites villes et des villages¹³³¹ ». Le reportage paru dans le quotidien *l'Écho de notre temps* indique que l'intérêt de ce type d'émission est de présenter les coulisses d'un travail télévisé pour que les jeunes puissent mieux comprendre les médias et les informations qu'ils diffusent :

Le cinéma avec sa technique, ses trucages, ses coulisses et son ambiance particulière n'a plus de secrets pour les enfants maintenant. [...] L'intérêt de ces émissions est de démystifier, auprès des enfants, la

¹³²⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision. Notes, Claude CONTAMINE, « Note sur le budget 1977 »..., *op. cit.*, p. 9.

¹³²⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes »..., *op. cit.*, p. 3.

¹³²⁸ *Ibid.*

¹³²⁹ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

¹³³⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), François QUENIN, « Une télévision faite par les enfants »..., art. cité, p. 3.

¹³³¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), « Colloque : Les Jeunes, la Radio et la Télévision », Lettre de Claude Contamine à Jean-Pierre Soisson, copie envoyée à Hélène Fatou, *France Régions FR3*, 9 mars 1977.

télévision. D'abord ils se rendent compte que c'est un véritable travail, un plaisir aussi, mais un travail qui s'apprend¹³³².

En outre, le créneau du mardi de « FR3-Jeunesse » est consacré, une semaine sur deux, aux activités pratiques : bricolage, jardinage, couture. Selon Claude Contamine, ces émissions à caractère didactique sont assez difficiles à réaliser puisqu'il s'agit autant de montrer que d'inciter¹³³³. De plus, un mardi sur deux est occupé par l'émission *Le Club d'Ulysse* (Alain Quercy, 1977). *Ulysse* est à la fois le chien et le fil conducteur pour apprendre aux jeunes à prendre soin des animaux domestiques. Hélène Fatou explique que c'est une émission qui suscite un très abondant courrier¹³³⁴ :

En effet, je voulais faire une émission sur la nature et les animaux, mais uniquement les animaux de métropole et de tournage en France [...] tout ce qui existait chez nous et que les enfants pouvaient peut-être observer eux-mêmes, mais en tout cas, ils apprenaient pourquoi on protégeait telle espèce, pourquoi on chassait telle espèce, enfin, ce qui était la nature chez nous¹³³⁵.

Les mercredis sont davantage consacrés au jeu. L'émission *Trois contre X* (1977) est en effet un jeu sans prétention pédagogique qui incite les enfants à découvrir un personnage à travers des questions à leur portée¹³³⁶. En alternance, il y a l'émission *Feu rouge, feu vert* (1977) pour leur apprendre les codes de la route et les dangers de la circulation¹³³⁷.

Les jeudis sont consacrés à l'acquisition de nouvelles connaissances¹³³⁸ avec l'émission *L'Histoire des enfants* (1977). Dans cette émission, les enfants prennent part à l'action habillés en costume d'époque. Elle retrace en vingt minutes une page de l'histoire. D'après Hélène Fatou :

1492, découverte de l'Amérique, Christophe Colomb. Qu'est-ce qui s'est passé ? Et quelles ont été les conséquences ? C'était une émission où il y avait des journalistes avec une tenue de l'époque et qui annonçaient des nouvelles et faisaient des interviews. Pour cette émission nous avons trouvé des documents sur les plans de la Caravelle qu'a fait construire Christophe Colomb. On a photographié ces

¹³³² A. N. Pierrefitte-sur-Seine, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), François QUENIN, « Une télévision faite par les enfants »..., art. cité, p. 3.

¹³³³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes »..., op. cit., p. 3.

¹³³⁴ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), François QUENIN, « Une télévision faite par les enfants »..., art. cité, p. 3.

¹³³⁵ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

¹³³⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes »..., op. cit., p. 3.

¹³³⁷ Ce jeu profite de la vocation régionale de FR3 pour que l'émission soit tournée aux quatre coins de l'hexagone. Elle dure toute l'année scolaire et fait le tour de la France pour se finir à Paris avec des finales acharnées. Hélène Fatou, le 2 octobre 2017 à Paris.

¹³³⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision. Notes, Claude CONTAMINE, « Note sur le budget 1977 »..., op. cit., p. 9.

documents [...] On y mettait ce qui se passait et dans l'esprit des gens en 1492. Et, en médaillon, dans l'émission, un historien à qui j'avais demandé de dire la réalité historique¹³³⁹ de ce qui se passait à cette époque-là¹³⁴⁰.

Une autre émission diffusée le deuxième jeudi de chaque mois est *Les Enfants d'ailleurs* (1977). Cette émission montre la vie des jeunes dans des pays lointains avec un court-métrage. Un débat s'instaure ensuite sur le plateau entre des spécialistes et des enfants qui ont étudié, à cette occasion, le pays en question¹³⁴¹. L'émission *Devenir* (1977) est diffusée le troisième jeudi du mois. Elle est consacrée à certains métiers moins connus et destinée à élargir le champ de possibilités de choix de travail pour l'avenir de la jeunesse. L'émission *Un sens à ma vie* (1977), diffusée le quatrième jeudi du mois, présente à la jeunesse des témoignages de vie d'hommes et de femmes¹³⁴².

Il y a, toujours les jeudis, d'autres émissions sporadiques tournées vers la découverte et l'aventure comme *Les Indiens d'Amérique du Sud* (Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin, 1975) et *Les Indiens d'Amérique du Nord* (Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin, 1975) des séries qui « utilisent des documents exceptionnellement intéressants et inédits sur les civilisations indiennes des Amériques »¹³⁴³. C'est une émission documentaire classique, avec une « voix off », qui présente les sociétés indiennes des Amériques. De plus, il y a des dessins et des schémas animés en « banc titre ». Ces séries ont, peut-être, inspiré la future série d'Albert Barillé, *IEUF... les Amériques*¹³⁴⁴.

Finalement, dans la programmation d'Hélène Fatou, les vendredis sont consacrés à la lecture. Il y a donc l'émission *Des livres pour nous* (Michèle Jouhaud Castro, 1976), où les enfants partagent leur lecture du moment : « Michèle Jouhaud Castro, présente et mène le débat. Parfois des reportages et des interviews réalisés pour les enfants et même parfois par les enfants,

¹³³⁹ On peut observer l'un des conflits portant sur la préoccupation sur la vérité historique des émissions de FR3-Jeunesse dans les documents des Archives Nationales. Le 14 mai 1977, la petite-fille de François Coli, personnage historique représenté dans l'émission *L'Oiseau Blanc*, remet en question la vérité historique de l'émission. François Coli est un pilote d'avion français disparu avec son coéquipier Charles Nungesser dans l'Océan Atlantique le 8 mai 1927 lors de leur tentative de traversée de l'Atlantique en avion. D'après Mme Guillot-Coli, affirmer que « Nungesser fut l'artisan de cette aventure » revêt malheureusement un caractère nettement diffamatoire à l'égard de son grand-père. De ce fait, le scénariste et aussi le réalisateur ont été contactés par Hélène Fatou elle-même afin de préciser les sources historiques de la construction de l'histoire. Ils ont eu alors une réunion pour clarifier tout cela devant les héritiers du personnage représenté. Cela démontre la politique de « FR3-Jeunesse » concernant son engagement envers la vérité historique des émissions. Pour plus de détails voir A. N. Pierrefitte-sur-Seine, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), « Lettre de Guillot-Coli, petite-fille de François Coli, à Claude Contamine, président de la société de programmes FR3 », 14 mai 1977.

¹³⁴⁰ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

¹³⁴¹ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), François QUENIN, « Une télévision faite par les enfants »..., art. cité, p. 3.

¹³⁴² *Ibid.*, p. 1.

¹³⁴³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes »..., *op. cit.*, p. 3.

¹³⁴⁴ Albert BARILLÉ, *Il était une fois ...les Amériques*, Procidis, Sony Music Video, 1991.

agrémentent l'émission¹³⁴⁵ ». Le but de l'émission est plutôt de faire s'exprimer les enfants à partir d'une lecture que d'expliquer un livre¹³⁴⁶. Selon Claude Contamine : « Une expérience unique dans tous les pays francophones »¹³⁴⁷. Toujours les vendredis, peu avant les émissions littéraires, il y a l'*Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* (Charles Sansonetti, 1976).

Quelques années plus tard, en 1987, l'émission *Ascenseur pour l'aventure* (1987-1989) apparaît sur FR3. À cette période, la nouvelle directrice de l'unité « FR3-Jeunesse » Mireille Chalvon « est bien décidée à poursuivre les objectifs qu'elle s'est fixés en prenant en charge le secteur jeunesse de la troisième chaîne, il y a un peu plus de deux ans : distraire en évitant ce qui pourrait être violent, instruire sans être rébarbatif et surtout privilégier la création française. Les achats de produits étrangers ne sont que l'exception¹³⁴⁸ ». Ainsi, le principe de l'émission *Ascenseur pour l'aventure* (1987-1989), qui dure quelques minutes, est de faire découvrir aux enfants le titre et l'auteur d'un livre : « Un enfant choisit un livre dans la bibliothèque : de retour chez lui, en sortant de l'ascenseur où il a commencé la lecture, il se retrouve dans le livre et est métamorphosé en héros du livre¹³⁴⁹ ».

Un peu plus tard, en 1989, FR3 profite également de la littérature française pour diffuser les premières séries entièrement produites en image de synthèse en France : les *Fables géométriques* (Georges Lacroix, Jean-Yves Grall, 1989-1992) qui comportent 51 émissions courtes proposées par Pierre Perret qui récite lui-même les fables de la Fontaine dans un langage très singulier. Pour simplifier l'animation, qui est réalisée avec des images de synthèse encore balbutiantes, la fable est illustrée par des personnages et des décors créés avec des formes géométriques très simples, ce qui donne à l'émission une esthétique assez particulière¹³⁵⁰.

En outre, l'art et le spectacle sont également au rendez-vous les samedis sur FR3 avec la série *La musique buissonnière* (Mildred Clary, 1975-1977). C'est une émission dont le but est l'initiation aux instruments et aux rythmes. Selon le rapport de FR3, il y a également à cette époque l'émission *Le petit théâtre* (Stéphane Bertin, Jean Capin, 1977-1989)¹³⁵¹ dans laquelle

¹³⁴⁵ Institut National de l'Audiovisuel-INA.FR, *La littérature dans les fonds de l'Ina thèque*.

¹³⁴⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), François QUENIN, « Une télévision faite par les enfants »..., art. cité, p. 3.

¹³⁴⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes »..., *op. cit.*, p. 4.

¹³⁴⁸ « Les nouvelles émissions-jeunesse de FR3 en passant par la Lorraine », *Le Monde*, 29 novembre 1987, https://www.lemonde.fr/archives/article/1987/11/29/les-nouvelles-emissions-jeunesse-de-fr3-en-passant-par-la-lorraine_4073136_1819218.html.

¹³⁴⁹ Institut National de l'Audiovisuel-INA.FR, *La littérature dans les fonds de l'Ina thèque*.

¹³⁵⁰ Citons par exemple l'émission *Le lièvre et la tortue* diffusée le 29 décembre 1991 et *Le loup et l'agneau* diffusée le 12 septembre 1992. Source : Poste de consultation INAtèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

¹³⁵¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes »..., *op. cit.*

quelques personnages interprètent un conte. Toutefois, cette émission est référencée dans le catalogue de l'Ina comme étant une émission d'Antenne 2¹³⁵².

Selon le rapport de 1976, sur FR3 il y a aussi l'émission *Tapage au pays des marionnettes* (1976). Cette émission reprend la tradition des émissions enfantines de l'époque de l'ORTF en faisant appel à l'imagination de l'enfant et en l'incitant à manipuler et à fabriquer des figurines avec toutes sortes d'objets.

Or, même si à la fin des années 1970 et au début des années 1980, FR3 propose une grille quotidienne avec « des rubriques régulières selon un rythme hebdomadaire », les dessins animés ne sont pas oubliés¹³⁵³ :

À la demande de nombreux enfants, puisque cela était fédérateur parmi les enfants, quelques dessins animés d'environ 5 minutes étaient insérés parfois dans les émissions quotidiennes¹³⁵⁴.

Hélène Fatou décrit en outre les trois grandes coproductions de FR3 en 1979 : *IEUF... l'Homme*, *Un regard s'arrête* (1979) et *Agence Labricole* (Éric Noguét, 1979). D'après la directrice de « FR3-Jeunesse », *IEUF... l'Homme* est un « grande fresque historique retraçant l'histoire de l'humanité »¹³⁵⁵. L'apport de FR3 consiste à sa participation financière. La deuxième coproduction, *Un regard s'arrête* (1979), est coproduite avec SSR-SRC. Il s'agit d'une série présentant des activités artistiques et manuelles et suscitant la création et l'imagination, avec, pour toile de fond, une marche vers Saint Jacques de Compostelle¹³⁵⁶. La troisième coproduction, *Agence Labricole* (Éric Noguét, 1979) est coproduite avec SSR-SRC-RTBF. Il s'agit d'un feuilleton policier où dans chaque épisode s'insert un « bricolage » dont l'exploitation est donnée de façon précise en fin d'épisode¹³⁵⁷.

Bien qu'il n'y ait pas encore en France de vraie production de dessins animés capable d'alimenter la télévision, « pendant les vacances scolaires, cette grille s'assouplit pour laisser la

¹³⁵² La série s'appelait par ailleurs *Le Petit théâtre d'Antenne 2* et elle a été diffusée entre 1977 et 1989. Sa première diffusion a eu lieu le 19 décembre 1977. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

¹³⁵³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision « Rapport d'exécution du cahier des charges »..., *op. cit.*, p. 20.

¹³⁵⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes »..., *op. cit.*, p. 4.

¹³⁵⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, émissions Jeunesse (1975-1979), Hélène FATOU, « Dossier de productions et coproductions "FR3-Jeunesse" », *France Régions FR3*, mars 1979.

¹³⁵⁶ Série composée de 14 émissions de 26 minutes. L'apport de FR3 consiste d'un côté à la participation financière et de l'autre côté de rassembler des enfants pour les séquences de tournages dans les ateliers. La programmation est prévue pour la fin 1979. *Ibid.*

¹³⁵⁷ Série composée de 13 épisodes de 26 minutes. L'apport de FR3 est donc de fournir des moyens techniques et sa programmation prévue pour le début 1980. *Ibid.*

place à une programmation plus impromptue : « dessins animés de qualité¹³⁵⁸, initiation aux sports, fictions ou jeux¹³⁵⁹ ». Cependant, au fur et à mesure que de nouvelles chaînes apparaissent dans le paysage audiovisuel français, la concurrence va se faire de plus en plus présente. Par conséquent, la plupart des unités responsables des émissions destinées à la jeunesse vont se laisser séduire par le chant des sirènes des dessins animés bon marché venus d'Asie.

Malgré cela, FR3 est très présente dans l'émergence de l'animation française, non seulement avec les séries « *Il était une fois...* » et *Ulysse 31*, mais aussi avec *Les Entrechats* (Bruno Bianchi, Toshiyuki Hiruma, 1984) et *Inspecteur Gadget* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Toshiyuki Hiruma, 1983-1986). C'est également la chaîne qui diffuse l'émission *Disney Channel* chaque samedi soir. Comme le souligne Pierre Faviez : « Mine de rien, FR3 reste discrète mais active, et joue un rôle de plus en plus prépondérant dans l'industrie de l'animation¹³⁶⁰ ».

5.5 - Les documentaires, émissions culturelles et dossiers historiques et scientifiques sur FR3

Durant nos recherches initiales, FR3 nous a semblé être la chaîne la plus vouée à l'éveil et à l'apprentissage des jeunes, autrement dit, c'est la chaîne qui a diffusé la majorité des séries de dessins animés à portée éducative qui composent le corpus de cette thèse. Ainsi, non seulement tous les volets des séries *Il était une fois...* y ont été diffusés, mais aussi *Ulysse 31*. C'est pourquoi nous soulignons davantage les projets de cette SNP. En outre, elle n'a pas trop cédé à la concurrence entre les chaînes puisque c'est celle qui a le moins diffusé de séries venues d'Asie. Ce sont les raisons pour lesquelles nous avons trouvé davantage d'informations sur cette chaîne aux Archives nationales. Outre la diffusion d'émissions spécialement destinées aux jeunes, l'orientation générale des programmes de FR3 est conçue de telle manière que les émissions soient intéressantes et formatrices pour les jeunes publics. De ce fait, la partie occupée par les documentaires, émissions culturelles et dossiers historiques et scientifiques en témoigne, de même que la diminution du nombre de films à carré blanc¹³⁶¹ :

¹³⁵⁸ Ce qu'il veut dire avec l'expression « dessins animés de qualité » reste encore à définir.

¹³⁵⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes »..., *op. cit.*, p. 4.

¹³⁶⁰ Pierre FAVIEZ, *La Télé : un destin animé*, Paris, Société des Écrivains, 2010, p. 36.

¹³⁶¹ Selon Hélène Duccini : « FR3 est restée indéfectiblement fidèle à l'usage du rectangle blanc, symbole d'une liberté retrouvée, quand les autres chaînes l'avaient abandonné en 1969 [...] Le carré blanc, devenu rectangle blanc en 1964, sous le ministère d'Alain Peyrefitte, dans une volonté de meilleure lisibilité, a donc été un instrument de communication supplémentaire, souvent utilisé à l'inverse de la fin que lui avaient assignée ses concepteurs. ». Cf. H. DUCCINI, « Carré blanc et signalétique télévisée en France, 1961-1998 »..., art. cité.

FR3 a programmé seulement 17 films frappés du rectangle blanc sur 207 et a décidé de ne plus acheter de films interdits aux mineurs de 18 ans. C'est un même souci qui conduit à avertir les parents de manière plus insistante lorsqu'un film ou une émission présente des scènes choquantes¹³⁶².

En ce qui concerne les documentaires, émissions culturelles et dossiers historiques et scientifiques, il faut remarquer que « les obligations du cahier des charges ont été largement remplies. La "politique" de FR3 en matière de jeunes s'est révélée une dynamique constante, en liaison permanente avec son public¹³⁶³ ». Ces informations nous sont parvenues, à travers le rapport du 30 mars 1976 commandé par Bertrand Cousin (secrétaire général de FR3 de 1976 à 1979). Dans ce rapport, il demande des informations sur les programmes destinés aux jeunes en dehors des programmes « Jeunesse proprement dits » puisque les sondages montrent que les jeunes s'intéressent également aux émissions destinées aux adultes. FR3 prépare ainsi une liste de films et documentaires qui peuvent intéresser le jeune public tout en lui enseignant quelque chose d'intéressant sur le monde qui l'entoure.

Le dimanche de 19 h à 20 h¹³⁶⁴, FR3 diffuse des séries et feuilletons qui s'adressent à tous. La plupart d'entre eux proviennent de l'ORTF puisque les SNP n'ont pas le budget nécessaire à leur réalisation. De ce fait, *Les Cousins de la Constance* (Paul Guimard, 1970)¹³⁶⁵ et aussi *Lagardère* (Marcel Julian, 1967)¹³⁶⁶ y sont rediffusés. De même, les feuilletons *Les Secrets de la Mer Rouge* (Claude Guillemot, Pierre Lary, 1968-1975) une série qui raconte la vie et les aventures d'Henry de Monfreid¹³⁶⁷, *La Cloche tibétaine* (Etienne Laroche, 1974)¹³⁶⁸, *Deux enfants en Afrique* (1974)¹³⁶⁹ y sont également diffusés. Les dimanches en soirée, FR3 présente

¹³⁶² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes », op. cit., p. 5.

¹³⁶³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Michelle REBEL, « Programmes pour les jeunes en dehors des émissions de FR3 jeunesse », Rapport de Michelle Rébel destiné à Bertrand Cousin, *France Régions FR3*, 30 mars 1977.

¹³⁶⁴ Selon un horaire approprié aux habitudes familiales.

¹³⁶⁵ Un feuilleton de 6 épisodes de 60 minutes, diffusé antérieurement sur l'ORTF, une sorte de feuilleton-documentaire dans la lignée de *L'Homme du Picardie*, qui montre les paysages de la Bretagne et la vie des marins pêcheurs dans le port de Concarneau, leurs problèmes et les angoisses. Source : Poste de consultation INAtèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

¹³⁶⁶ Un autre feuilleton issu directement de l'ORTF qui raconte les aventures d'Henri de Lagardère, un personnage des romans de cape et d'épée de Paul Féval. Celui-ci se trouve au centre d'un complot visant à assassiner Philippe de Nevers, cousin de Philippe d'Orléans, Régent de France. *Ibid.*

¹³⁶⁷ La première saison, créée par Claude Guillemot, est diffusée sur la 1^{ère} Chaîne de l'ORTF du 5 mai au 1^{er} septembre 1968, tandis que la deuxième saison est issue d'une coproduction entre FR3, Technisonor, Cosmovision, la télévision iranienne et Taurus film. Source : générique de la deuxième saison. *Ibid.*

¹³⁶⁸ Une série franco-allemande en 7 épisodes de 55 minutes diffusée à partir du 17 décembre 1974 sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF et reprise par FR3 en 1976. Elle qui met en scène la « Croisière jaune », l'histoire de expédition organisée par André Citroën en 1931 et 1932 en Asie centrale. *Ibid.*

¹³⁶⁹ Un feuilleton polonais. *Ibid.*

plusieurs séries d'émissions culturelles ou d'ouverture sur le monde comme *L'Enéide* (1976)¹³⁷⁰ et *Jack* (Serge Hanin, 1975) d'après Alphonse Daudet¹³⁷¹.

En ce qui concerne les sciences et comment intéresser les jeunes à ce domaine, il y a des émissions sur l'œuvre des scientifiques ayant reçu le prix Nobel et des émissions sur la vie et l'œuvre de trois savants qui ont marqué l'histoire des découvertes : *Giordano Bruno*, *Darwin*, *Cuvier*. Ces émissions ont peut-être inspiré la série *IEUF... les Découvreurs* diffusée quelques années plus tard. De plus, il y a également quatre émissions sur *l'Astronomie avec le professeur Pecker* (1977)¹³⁷².

Du côté de l'histoire de France, FR3 diffuse l'émission documentaire *Les Dossiers noirs* (Jean-Michel Charlier, 1977)¹³⁷³, qui raconte la vie des hommes qui ont joué en coulisses un rôle important dans l'Histoire¹³⁷⁴. De plus, les vendredis, de 18 h 45 à 19 h 45, FR3 diffuse des documentaires et de grands reportages comme la série *Évasion* (André Voisin, 1977)¹³⁷⁵, *Les Grandes batailles du passé* (Henri de Turenne et Daniel Costelle, 1973-1978)¹³⁷⁶, les émissions sur les volcans d'Haroun Tazieff (1977)¹³⁷⁷ et aussi la série *Civilisation* (Kenneth Clark, 1969)¹³⁷⁸.

¹³⁷⁰ Une série italienne de 1971. *Ibid.*

¹³⁷¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Michelle REBEL, « Programmes pour les jeunes en dehors des émissions de FR3 jeunesse »..., art. cité.

¹³⁷² *Ibid.*

¹³⁷³ « Au début des années 1970, Jean-Michel Charlier imagine de créer pour FR3 une série documentaire, basée sur les imposantes archives qu'il accumule depuis toujours pour la préparation de ses scénarios de bandes dessinées. [...] il s'agissait de présenter d'une façon didactique telle ou telle action des pilotes : ces scènes étaient ni plus ni moins que de véritables reportages filmés. » Jean-Yves BROUARD, « Les Dossiers Noirs, Jean-Michel Charlier », 4 janvier 2017, http://www.jmcharlier.com/tele/dossiers_noirs.html.

¹³⁷⁴ *Edgar J. Hoover et le FBI* (Jean-Michel Charlier, 1976), *Les Hommes torpilles du prince Borghèse* (Daniel Tomasi, 1976), *Conrad Kilian, l'explorateur qui pensait pouvoir trouver du pétrole dans le Sahara* (Jean-Michel Charlier, 1976), *Claire Lee Chennault et les Tigres Volants* (Jean-Michel Charlier, 1976), *Alfred Naujocks* (Jean-Michel Charlier, 1976), *Al Capone, tsar du crime* (Jean-Michel Charlier, 1977), *Les Pilotes de la dernière chance* (Jean-Michel Charlier, 1977), *William Hearst, l'homme le plus haï des USA* (Jean-Michel Charlier, 1977), *La Sécession du Katanga* (Jean-Michel Charlier, Georges Grod, 1977), *Le Destin tragique de Moïse Tshombé* (Jean-Michel Charlier, Georges Grod, 1977), *Pancho Villa* (Jean-Michel Charlier, 1977). Liste non exhaustive. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Michelle REBEL, « Programmes pour les jeunes en dehors des émissions de FR3 jeunesse »..., *op. cit.*

¹³⁷⁵ Série produite par André Voisin. Selon les fonds d'archives portant sur la carrière d'André Voisin (1923-1991), fournis à l'INA le 16 avril 2015 par sa fille Martine Brisson Voisin. Après avoir travaillé avec Pierre Schaeffer au SR, André Voisin « poursuit ses travaux de recherche sur la télévision, notamment pour TF1 et pour la 3^{ème} chaîne, en collaboration avec Jacotte Chollet, jusqu'à la fin des années 1980, tout en continuant à réaliser des documentaires *Carrefours du monde* (André Voisin, 1975), *Les Contes du solstice* (André Voisin, 1976), *Évasion* (André Voisin, 1978), *La Roue de la vie*, *Chasse à l'homme* (André Voisin, 1981). » Source : INA, Fonds d'archives portant sur la carrière d'André Voisin (1923-1991).

¹³⁷⁶ Série célèbre d'Henri de Turenne et Daniel Costelle à l'époque de l'ORTF. Dans *Les Grandes batailles du passé* (Henri de Turenne et Daniel Costelle, 1973-1978), les batailles sont replacées dans leur environnement géographique, sociologique et politique : *Orléans*, *La Commune*, *Troie*, *Les Dardanelles*, *Solférino*, *Papinat*, *Constantinople*, *Carthage*, *Tannenberg*. À l'occasion du bicentenaire des États-Unis : *America* - 13 émissions, *Rochambeau* - 2 émissions, *Bolívar* - 2 émissions. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Michelle REBEL, « Programmes pour les jeunes en dehors des émissions de FR3 jeunesse »..., *op. cit.*

¹³⁷⁷ C'est lui qui a, par ailleurs, réalisé 7 films documentaires pédagogiques pour le CNDP en 1982 : *La naissance d'un volcan - Stromboli - Solfatares et fumerolles - Coulées de lave - Lac de lave - Explosions - La naissance d'un océan*, 1982, chacun d'environ 13 min. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

¹³⁷⁸ De Kenneth Clark, produites par la BBC en 1969. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes »..., *op. cit.*, p. 10.

En outre, FR3 diffuse également l'émission *La Vie filmée* (1977) qui consiste en la diffusion de documents envoyés par le public, qui montre la petite et la grande histoire des Français de 1910 à 1944. De plus, en ce qui concerne les objectifs de la chaîne sur la découverte du Monde, il y a non seulement la série *Mais c'est de l'Homme qu'il s'agit* (Jean Marabini, 1977) qui présente *l'Amazonie, la Sibérie, l'Australie, le Grand-Nord, le Grizzly*¹³⁷⁹, mais aussi les séries sur les animaux¹³⁸⁰, sur la littérature mondiale¹³⁸¹, sur le théâtre classique¹³⁸² et sur la Méditerranée.¹³⁸³

Pour les tout-petits, FR3 diffuse des émissions « distractives et éducatives » telles que *Grain de sel* (SR de l'ORTF, 1972-1975)¹³⁸⁴, *Les Chiffonniers du merveilleux* (1975), *L'Île aux enfants* (Christophe Izard, 1975-1982)¹³⁸⁵ et *Initiation à la musique* (1976). Pour les adolescents, il y a des émissions qui les informent des grands sujets actuels dans le domaine des sciences, de la technologie et des civilisations : *Epsilon* (1976), *Court-Circuit* (1976), *De livre en livre* (Thierry Nolin et Claude Couderc, 1975) et la célèbre production de Roberto Rossellini pour la télévision : *La lutte de l'homme pour sa survie* (Roberto et Renzo Rossellini, 1967-1971, 13 épisodes d'une heure)¹³⁸⁶. De plus, les mercredis soirs, entre 20 h 30 et 21 h 30 la chaîne diffuse des émissions de cirque ou des émissions documentaires comme *L'Odyssée sous-marine de l'équipe Cousteau* (Jacques-Yves Cousteau, 1973-1975)¹³⁸⁷.

¹³⁷⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Michelle REBEL, « Programmes pour les jeunes en dehors des émissions de FR3 jeunesse »..., *op. cit.*

¹³⁸⁰ *La Vie sauvage* (G. Dhuit, 1976), *Les Animaux chez eux*. Le dimanche après-midi, diffusion régulière de documentaires tels que *La Vie des animaux* (F. Rossif, 1976), *Caméra au poing* (Ch. Zuber, 1976), *Animages* (J. L. Vivet, 1976), *La Vie sauvage* (G. Dhuit, 1976). A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes »..., *op. cit.*, p. 10.

¹³⁸¹ *Tolstoï* (2 émissions tournées en URSS) et *D'Annunzio*. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Michelle REBEL, « Programmes pour les jeunes en dehors des émissions de FR3 jeunesse »..., *op. cit.*

¹³⁸² *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Timon d'Athènes*. *Ibid.*

¹³⁸³ 10 émissions d'après l'œuvre de Fernand Braudel sur les peuples, *l'Histoire*, *Les Migrations*, *l'Habitat*, *La Sociologie du Bassin Méditerranéen*. *Ibid.*

¹³⁸⁴ *Grain de sel* (SR de l'ORTF, 1972-1975) est une série d'émissions du Service de la Recherche de la RTF/ORTF composée autour d'un thème de la vie et de la nature. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

¹³⁸⁵ Comme précédemment indiqué, cette émission commencé sur la troisième chaîne de l'ORTF le 16 septembre 1974, après l'écèlement de l'ORTF et elle est diffusée sur FR3 du 6 janvier 1975 au 14 février 1975, avant d'être finalement diffusée sur TF1 chaque soir à 18 h du 17 février 1975 au 30 juin 1982. *Ibid.*

¹³⁸⁶ Entre 1950 et 1975, Rossellini conçoit le plan, organise la production et assure la réalisation ou la supervision d'une douzaine de films, téléfilms ou miniséries consacrés à raconter l'histoire de l'Humanité sous la forme d'une encyclopédie monumentale. Il confie la mise en scène de *L'Âge du fer* (1963-1965) et *La Lutte de l'homme pour sa survie* (1967-1971, 13 épisodes d'une heure) à son fils, Renzo Rossellini. Cf. Tag GALLAGHER et Jean-Pierre COURSON, *Les aventures de Roberto Rossellini : essai biographique*, Paris, Léo Scheer, coll. « Cinéma », 2005 ; Aurore RENAUT, *Roberto Rossellini, de l'histoire à la télévision*, Lormont, le Bord de l'eau, coll. « Ciné-mythologies », 2016 ; Adriano APRÀ, *La télévision comme utopie*, Paris, Cahiers du cinema, coll. « Cahiers du cinéma essais », 2001 et Bernard EISENSCHITZ, « Rossellini éducateur », *Le Monde diplomatique*, 1^{er} décembre 2010, <https://www.monde-diplomatique.fr/2010/12/EISENSCHITZ/19949>.

¹³⁸⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes »..., *op. cit.*, p. 10.

Bien qu'elle ne soit apparue qu'une fois dans les documents consultés¹³⁸⁸, la prodigieuse œuvre de Roberto Rossellini pour la télévision¹³⁸⁹ est sans doute une source d'inspiration, ou au moins un modèle d'inspiration, pour les séries d'Albert Barillé. En 1974, les 13 épisodes de la série *La Lutte de l'homme pour sa survie/La Lotta del uomo per la sua sopravvivenza/The Fight for Survival* (Roberto et Renzo Rossellini, 1967-1971) sont diffusées sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF¹³⁹⁰.

L'entreprise de Roberto Rossellini pour représenter la vie des personnages historiques à travers des « biographies didactiques¹³⁹¹ » date pourtant de quelques années auparavant. En 1950, il réalise le long-métrage *Les onze Fioretti* (Roberto Rossellini, 1950) qui représente la vie des compagnons de saint François d'Assise, puis l'expédition des Mille et les aventures de Giuseppe Garibaldi sont représentés dans *Viva l'Italia* (Roberto Rossellini, 1961). En 1966, Rossellini réalise pour la télévision *La Prise de pouvoir par Louis XIV* (Roberto Rossellini, 1966)¹³⁹². Par la suite, il réalise plusieurs téléfilms sur des personnages historiques : *Les actes des Apôtres* (1969), *Socrate* (1971), *Blaise Pascal* (1972), *Augustin d'Hippone* (1972), *Descartes* (1974), *L'âge de Cosme de Médicis* (3 épisodes, 1973). D'après un reportage de Télérâma de 1974 concernant la diffusion du téléfilm *Blaise Pascal* il s'agit d'une « reconstitution admirable du climat historique du XVII^e siècle de Pascal [...] le film éclaire le grand débat entre la science et la foi religieuse qui fut au cœur du siècle ». Il faut noter que ce débat entre la science et la foi religieuse deviendra par la suite un sujet récurrent dans les récits d'Albert Barillé.

De plus, hormis les « biographies didactiques » Roberto Rossellini réalise également une série de films pour la télévision sur l'histoire de l'évolution humaine comme la série *L'âge du Fer/L'età del Ferro* (Roberto et Renzo Rossellini, 1964) qui représente en 5 épisodes

¹³⁸⁸ Ibid.

¹³⁸⁹ Qui est, comme l'écrit Adriano Aprà : « le moins connu parmi les films méconnus de Rossellini pour la télévision ». Cf. Adriano APRÀ, *La télévision comme utopie*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Cahiers du cinéma essais », 2001, p. 146.

¹³⁹⁰ *La Lutte de l'homme pour sa survie/La Lotta del uomo per la sua sopravvivenza/The Fight for Survival* (1967-1969). E1– L'homme primitif/Prima della storia l'uomo; E2– Ère néolithique/La Civiltà che nacque da un fiume; E3– Des premières civilisations urbaines à la chute de l'empire romain/La Fine del mondo antico : Gerusalemme, Grecia, Roma; E4– Les invasions barbares/Un'arca nel diluvio : il monachesimo; E5– L'Europe médiévale/Il Medioevo età di pietra e di ferro; E6– Les grandes inventions et découvertes/Verso la scienza, patria dell'uomo; E7– Les grands personnages/In cerca delle Indie, oltre l'oceano ignoto; E8– Développement des sciences et techniques/Dall'età della magia all'età della scienza; E9– Développement de l'économie et de la science/Lo Spirito scientifico conquista il mondo; E10 – L'explosion démographique/Questa nostra grandiosa civiltà della fretta; E11– Problèmes d'aujourd'hui/Un'arte nuova in un mondo di macchine; E12– Problèmes de l'avenir/Nonostante tutto ancora più lontano. Source : Base de données INAthèque.

¹³⁹¹ Pour reprendre l'expression d'Aurore Renaut. Cf. Aurore RENAUT, *Roberto Rossellini, de l'histoire à la télévision*, Lormont, le Bord de l'eau, coll. « Ciné-mythologies », 2016

¹³⁹² Il s'agit d'un projet de sept téléfilms pour la 1^{ère} chaîne de l'ORTF où sept personnages qui ont marqué l'histoire de l'humanité reprennent vie à travers le talent des plus grands réalisateurs dramatiques de l'époque qui se succèdent derrière la caméra : *Mer libre* : Magellan (Jean Kerchbron, 1965), *Henri Schliemann ou L'Or de Troie* (Guy Casaril, 1966), *Jacquard* (Jean Paul Carrère, 1966), *Beaumarchais ou 60 000 fusils* (Marcel Bluwal, 1966); *La Prise de pouvoir par Louis XIV* (Roberto Rossellini, 1966); *Le Serment d'Amboise*, *Agrippa d'Aubigné* (Olivier Ricard, 1967) et *Alerte à Jonzac* (Jean Kerchbron, 1967). Source : Base de données INAthèque.

l'histoire de la métallurgie : de la découverte du fer à la production des voitures à la chaîne, en passant par la Renaissance, la Révolution industrielle et la Seconde Guerre mondiale.

Par la suite, Roberto Rossellini confie à son fils Renzo Rossellini la réalisation de la monumentale œuvre de 13 épisodes : *La Lutte de l'homme pour sa survie/La Lotta del uomo per la sua sopravvivenza/The Fight for Survival* (Roberto et Renzo Rossellini, 1967-1971). Cette série, réalisée plus de dix ans avant la diffusion de la série *IEUF... l'Homme*, met déjà en scène l'évolution humaine du Néandertal à l'âge spatial¹³⁹³. Le générique de *La Lutte de l'homme pour sa survie/La Lotta del uomo per la sua sopravvivenza/The Fight for Survival* (Roberto et Renzo Rossellini, 1967-1971) montre d'abord les armes anciennes utilisées par les chasseurs sauvages pour sa survie, puis, par le jeu du montage en fondu, l'image de la pointe du javelot est superposée par l'image du sommet d'un gratte-ciel des grandes villes. Il semble être une ellipse temporelle de quelques centaines d'années pour montrer les nouvelles luttes des humains pour leur survie. On voit désormais des images de grandes villes, avec leurs bâtiments composés de milliers de fenêtres allumées grâce à la lumière électrique, à cela se superpose plusieurs images des habitants, avec leurs nouvelles difficultés à survivre (faim, pauvreté, lutte des classes...). Finalement, le générique revient à l'image du « chasseur sauvage » avec son javelot dont la pointe, par le jeu du montage en fondu, encore une fois, est remplacée par l'image de la pointe de la fusée nord-américaine Saturn V. La caméra survole la fusée de haut en bas comme si la fusée partait vers l'espace. Ce mouvement de caméra s'achève sur l'immense moteur allumé de la Saturn V. Par la suite, on voit la Terre vue de l'espace : une mise en images tout à fait similaire à celle du générique d'*IEUF... l'Espace* réalisé 15 ans plus tard.

De plus, la chanson du générique est interprétée par Shirley Bassey, avec un style similaire à celui de *Goldfinger* (Guy Hamilton, 1964). Il faut noter que ce style de chanson est très recherché par Albert Barillé pour le générique de la série *IEUF... l'Espace*¹³⁹⁴. Même si les rapports entre ces deux séries ne sont indiqués en aucun des textes et des entretiens d'Albert Barillé, ces évidences nous amènent à penser que la série de Roberto Rossellini, réalisée par Renzo Rossellini, est vraisemblablement une source d'inspiration de l'œuvre d'Albert Barillé.

¹³⁹³ On note tout de suite que les titres des épisodes mettent en valeur les sciences, citons au passage l'épisode 6 qui, dans le titre originel en italien, décerne aux sciences le titre de « patrie de l'humanité » (E6 - *Verso la scienza, patria dell'uomo*), l'épisode 8 qui suggère une évolution de l'ère de la magie vers l'ère des sciences (E8 - *Dall'età della magia all'età della scienza*), l'épisode 9 qui démontre que l'humanité a conquis le monde grâce aux sciences (E9 - *Lo Spirito scientifico conquista il mondo*), l'épisode 11 qui met en valeur les machines (E11 - *Un'arte nuova in un mondo di macchine*) et l'épisode 12 qui suggère que l'avenir de l'humanité est la conquête de l'espace (E12 - *Nonostante tutto ancora più lontano*). Source : Base de données INAthèque.

¹³⁹⁴ La quête d'Albert Barillé pour la chanson du générique de la série *IEUF... l'Espace* (Barillé, 1981) est abordée dans la chapitre 9.

En ce qui concerne les autres documentaires, émissions culturelles et dossiers historiques et scientifiques diffusés sur FR3, les jeudis, de 18 h 45 à 19 h 45, dans la case « Art et sciences » sont programmées de nombreuses émissions culturelles sur l'actualité littéraire – *Apostrophes* (Bernard Pivot, 1975-1990) et *Pleine page* (1975-1978) –, sur le cinéma – *Pour le cinéma* (1975-1978) –, sur la musique – *Arcana* (1975-1978) –, sur la peinture – *Les Impressionnistes* (Max Pol Fouchet, 1975-1978). Même si elles ciblent les publics adultes, « ces émissions de vulgarisation culturelle étaient bien reçues par les jeunes¹³⁹⁵ ».

Les mercredis après-midi, ces émissions documentaires commencent à 17 h et vont jusqu'à 19 h 30. Ici, des adaptations des grands romans de la littérature pour les jeunes y trouvent leur place : *Michel Strogoff*, *David Copperfield*, *Quentin Durward* et *Les Théâtres de la Jeunesse* (Claude Santelli, 1960-1969) avec *Victor Hugo*, *Oscar Wilde*, *La Comtesse de Ségur*.

On note ainsi les préoccupations des dirigeants de « FR3-Jeunesse » de ne pas seulement distraire les jeunes, mais aussi « d'étendre leurs connaissances et d'épauler leur formation scolaire. Dans ce même après-midi prendra place la matinée classique suivie d'une table ronde groupant jeunes et enseignants¹³⁹⁶ ». De cette façon : « D'une manière générale, on peut dire que la société, non seulement a respecté l'article 41 des cahiers des charges, mais est allé très au-delà des obligations que cet article formule¹³⁹⁷ ».

En outre, la question du petit budget des SNP est récurrente dans la presse. Ainsi, même si la quantité de programmes pour la jeunesse a doublé depuis l'éclatement de l'ORTF, les budgets des SNP n'ont pas suivi. La presse dénonce ainsi que : « Tout le monde sait que la télévision manque d'auteurs et de scénaristes pour enfants, disait René Schaeffer, rédacteur en chef du journal *Demain*. Il y en aurait un peu plus s'ils étaient convenablement rémunérés¹³⁹⁸ ».

Quoi qu'il en soit, « FR3-Jeunesse » vise une télévision où les jeunes publics ne seront plus traités en parents pauvres ou en minorités qui n'ont pas droit à la parole¹³⁹⁹. La chaîne fait ainsi régulièrement des enquêtes auprès de groupes d'enfants pour vérifier leurs réactions, elles permettent « de mieux connaître le comportement des jeunes téléspectateurs face aux émissions,

¹³⁹⁵ *Ibid.*

¹³⁹⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Michelle REBEL, « Programmes pour les jeunes en dehors des émissions de FR3 jeunesse »..., *op. cit.*

¹³⁹⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision « Rapport d'exécution du cahier des charges »..., *op. cit.*, p. 21.

¹³⁹⁸ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), François QUENIN, « Une télévision faite par les enfants »..., art. cité, p. 3.

¹³⁹⁹ *Ibid.*

de nouer avec eux des contacts vivants et de mieux répondre aux questions qu'ils se posent et à ce qu'ils attendent de la télévision¹⁴⁰⁰ ». Cela est confirmé par Hélène Fatou :

J'étais à pas mal de réunions parents-élèves où je leur expliquais ce que je voulais et, ce que je voulais faire, et puis j'ai fait aussi beaucoup de... (ce qu'on ne faisait absolument pas) des projections à des groupes scolaires. On a invité une école, une école de la banlieue, une école de Paris, des écoles privées, des écoles publiques, surtout des écoles publiques d'ailleurs parce que c'est ceux là qu'il fallait vraiment convaincre. Et les enfants allaient voir des films, c'est eux qui m'ont donné l'idée de cette programmation¹⁴⁰¹.

Ces enquêtes et projections auprès du public démontrent les intentions de FR3 de mettre en valeur les goûts et les opinions des jeunes. La directrice de « FR3-Jeunesse » affirme ainsi : « Je souhaite qu'à travers la lecture de ce dossier, vous sentiez à quel point nous portons du respect et de l'amour aux enfants auxquels nous nous adressons¹⁴⁰² ».

En outre, selon l'article 46 des cahiers des charges, FR3 assure en 1975 « la programmation d'un volume important d'émissions éducatives relevant de différents organismes promoteurs. Elles ont représenté 121 heures de télévision en métropole¹⁴⁰³ ». Finalement, en ce qui concerne la formation professionnelle prévue dans les cahiers des charges, Claude Contamine indique que, d'après l'article 47 « un accord est intervenu avec l'OFRATEME et le secrétariat d'État aux Universités sur les textes des conventions, qui ont été signés au début de 1976¹⁴⁰⁴ ».

En mars 1979, Hélène Fatou présente un dossier d'activités de « FR3-Jeunesse » et une liste de coproductions dans lesquelles FR3 s'est engagée. Les dirigeants de FR3 participent également « de façon active aux réunions internationales sur les émissions pour la jeunesse.

¹⁴⁰⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes »..., *op. cit.*, p. 4.

¹⁴⁰¹ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

¹⁴⁰² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, émissions Jeunesse (1975-1979), Hélène FATOU, « Dossier de productions et coproductions "FR3-Jeunesse" »..., *op. cit.*

¹⁴⁰³ Pour le premier trimestre 1976 seuls 72 heures de télévision en métropole sont diffusées, soit 45 h 30 réparties entre TF1 et A2 et 26 h 30 sur FR3 [...] La diffusion de ces émissions au cours de l'année 1975 et du 1^{er} trimestre 1976 n'a pas posé de problème particulier dans les relations avec les organismes promoteurs. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds: Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision « Rapport d'exécution du cahier des charges »..., *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁰⁴ Il convient de noter la coproduction de FR3-Strasbourg avec l'Éducation Nationale (OFRATEME) pour la réalisation d'une série d'émissions *Vivre en Alsace* (4 X 26') dont la diffusion est réalisée pendant les heures de classe. Le concours *Train de Noël* réalisé par FR3-Toulouse en collaboration avec la Dépêche du Midi et avec le concours du Rectorat de l'Académie de Toulouse pour faire écrire des contes par les écoles rurales. L'histoire sélectionnée est mise en images par la station régionale et diffusée au cours du journal télévisé du 24 décembre, où les enfants de l'école présentent eux-mêmes l'émission. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes »..., *op. cit.*, p. 7.

Vous verrez également que nos programmes se vendent à l'étranger¹⁴⁰⁵ ». Dans la même optique, en ce qui concerne les colloques et les rencontres nationaux et internationaux sur le thème « jeunesse », Hélène Fatou souligne que :

L'équipe de « FR3-Jeunesse » participe activement à toutes les réunions de discussions et de réflexion organisées tant en France qu'à l'étranger sur le thème « La Télévision et l'Enfant ». Elle siège dans les groupes de travail des télévisions francophones et de l'Union européenne de Radiodiffusion où elle est à l'origine de certaines initiatives en matière d'échanges et de coproductions¹⁴⁰⁶.

Ainsi, toute l'équipe de « FR3-Jeunesse » poursuit la tâche principale de « Distraire tout en enrichissant, amuser tout en ouvrant les yeux sur le monde, en faisant appel à l'intelligence, à la curiosité, au sens poétique, au dynamisme des jeunes, c'est la tâche ambitieuse que s'est fixée l'équipe de "FR3-Jeunesse"¹⁴⁰⁷ ». Ce programme est en phase avec les idées conçues par Albert Barillé et les objectifs « ludo-éducatifs¹⁴⁰⁸ » de ses productions. On note d'ailleurs que la collaboration entre Albert Barillé et Hélène Fatou va persister pendant trois des six volets de la série *Il était une fois...*, d'*IEUF... l'Homme* à *IEUF... la Vie*, en passant par *IEUF... l'Espace*. En 1986, Hélène Fatou quitte « FR3-Jeunesse » pour des raisons internes. Selon son témoignage :

Tant que je peux faire ce que je veux et que je travaille en totale liberté, je reste ! Le jour où on me mettra des bâtons dans les roues, je pars ! Moi ce n'est pas une question politique [...] En mai 1981, les socialistes sont arrivés au pouvoir, j'ai donc tenu 4 ans. En 1985, j'ai eu des problèmes sur les samedis soir que les régions voulaient [...] Un jour, il y avait un tournage en cours [...] Et j'apprends que c'était une émission que j'avais refusée ! Donc j'ai donné ma démission très vite... après avoir fait signer *Il était une fois... La Vie*¹⁴⁰⁹.

¹⁴⁰⁵ Le document présente diverses émissions originales ou séries "FR3-Jeunesse" vendues aux télévisions étrangères : *La fameuse invasion de la Sicile par les ours*, *Le Chansonnier de papier* et *Flash* (1977) (jeux de mains – jeux de vilain), vendues à la Suisse ; *Il est difficile d'être un Pingouin* (version française), *Poème en images* (*Le village des 4 Noëls* ; *L'âne et le bœuf et la crèche* ; *Il était une fois le grand vent*), vendues au Canada ; *Les Enfants d'ailleurs*, *Le bébé de Maman*, *Les Cabanes*, *Vivre en Robinson* et *Balthazar*, toutes cinq vendues à la Belgique ; *Voyage au pays des marionnettes* (1^{ère} série) vendue à la Yougoslavie et l'émission *Musique buissonnière* vendue à plusieurs pays. Finalement, l'épisode qui concerne la *musique Folk US* est vendue à la Yougoslavie et à la Belgique ; l'épisode concernant le *Musée ancien* : instruments à clavier et à cordes est vendu à la Yougoslavie et à la Finlande, l'épisode concernant la *Musique africaine* est vendu à la Yougoslavie ; l'épisode concernant la *Musique électro-acoustique* est vendu également à la Yougoslavie tout comme celui consacré à *L'évolution du Jazz* et celui consacré aux *origines du Jazz*. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, émissions Jeunesse (1975-1979), Hélène FATOU, « Dossier de productions et coproductions "FR3-Jeunesse" »..., *op. cit.*

¹⁴⁰⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote: 20144751/35, émissions Jeunesse (1975-1979), Hélène FATOU, « Rapport "FR3-Jeunesse" »..., *op. cit.*

¹⁴⁰⁷ *Ibid.*

¹⁴⁰⁸ Dans les dernières publications sur Albert Barillé, il est appelé le « père du dessin animé ludo-éducatif ! » (Appellation qui lui est attribuée sur le site de sa maison de production Procidis. Consulté le 5 avril 2015). Toutefois, ce titre ne lui est associé que dans les publications les plus récentes. Le terme « ludo-éducation » n'est pas utilisé dans la publication *CinémAction* de 1993 dédiée à la télévision éducative. Il semble donc que ce terme ne soit apparu que plus récemment. Cf. M. COHEN, S. EWENCZYK et M-C. FERRANDON, *Les télévisions éducatives...*, *op. cit.*

¹⁴⁰⁹ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

Néanmoins, la collaboration entre FR3 et la maison de production Procidis se poursuit avec la nouvelle directrice de « FR3-Jeunesse », Mireille Chalvon, en 1986. Cependant, les séries réalisées par Albert Barillé sont désormais diffusées sur Canal+, avant d'être rediffusées sur FR3. Cela est donc le cas d'*IEUF... les Amériques*, d'*IEUF... les Découvreurs* et d'*IEUF... les Explorateurs*.

5.6 - Les nouvelles chaînes du paysage audiovisuel français vouées au jeune public

Selon la spécialiste des médias Agnès Chauveau : « La naissance des télévisions privées en France représente une rupture importante : le monopole d'État sur les ondes, dogme quasi incontesté depuis la Seconde Guerre mondiale, fait place à un double secteur¹⁴¹⁰ ».

La disparition du monopole est donc progressive. En juin 1982, le président François Mitterrand annonce la naissance d'une quatrième chaîne. Le rapport commandé par le ministre de la Communication Georges Fillioud, appelé « rapport Dahan¹⁴¹¹ », esquisse le portrait d'une « chaîne culturelle et éducative mêlant communication institutionnelle et cinéma¹⁴¹² ». En effet, la loi sur la radiodiffusion de 1982 marque l'histoire de la télévision française, car elle proclame finalement la fin du monopole de l'État en matière d'élaboration de programmes et jette les premiers jalons de la rupture des liens visibles entre le pouvoir politique et la radiodiffusion publique¹⁴¹³.

Cette loi marque également la naissance de Canal Plus, la première chaîne de télévision hertzienne payante en Europe. Elle est également, dans le monde, la seule à couvrir un territoire et une population aussi vastes¹⁴¹⁴. Le gouvernement choisit ainsi de confier le dossier de la chaîne cryptée au groupe Havas, placé sous le contrôle de l'État et présidé depuis juillet 1982 par

¹⁴¹⁰ A. CHAUEAU, « La naissance des télévisions privées », in *L'Écho du siècle... op. cit.*, p. 50.

¹⁴¹¹ André Rousselet, nommé président du groupe Havas, décide de mobiliser les moyens du groupe pour faire aboutir le projet de la 4^{ème} chaîne. Il désigne des personnalités comme Alain de Sédouy ou Michel Dahan pour participer à l'équipe de conception de la chaîne. JORF, Décret du 4 juillet 1984, Décret portant sur la nomination du président du conseil d'administration de l'Agence Havas.

¹⁴¹² A. CHAUEAU, « La naissance des télévisions privées », art. cité, p. 50.

¹⁴¹³ Jean-Claude SERGEANT, « Government and Broadcasting Media in France », in Meryl ALDRIDGE et Nicholas HEWITT (dir.), *Controlling Broadcasting: Access Policy and Practice in North America and Europe*, Manchester, Manchester University Press, coll. « Fulbright papers », 1994, p. 233.

¹⁴¹⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote: 19870408/3, « Clause financière de la concession de Canal Plus », op. cit., p. 3.

André Rousselet, ancien directeur de cabinet de François Mitterrand¹⁴¹⁵. Le 14 juin 1983, la chaîne hertzienne cryptée apparaît sur l'ensemble du territoire métropolitain¹⁴¹⁶, dont la clause financière des cahiers des charges précise que :

Canal Plus ne dispose comme ressource que du produit des abonnements. Elle sera en concurrence avec des sociétés de programmes disposant de ressources publicitaires et, par voie de conséquence, gratuites pour l'utilisateur. En dépit de son statut de concessionnaire de services publics, elle n'a pas accès au produit de la redevance¹⁴¹⁷.

Dans ses cahiers des charges figurent encore les missions de l'audiovisuel public : « l'ensemble des émissions programmées par le concessionnaire doit permettre aux téléspectateurs notamment de se distraire, de s'informer et de s'éduquer¹⁴¹⁸ ». Les films diffusés par le concessionnaire, tout comme pour les autres chaînes, doivent respecter les quotas de 60 % au moins de films émanant directement et exclusivement des états membres de la communauté économique européenne et 50 % au moins des films d'expression originale française¹⁴¹⁹.

En tout état de cause, le 4 novembre 1984, André Rousselet ouvre l'antenne pour la diffusion d'un premier film alors inédit à la télévision, *L'As des as* (Gérard Oury, 1982)¹⁴²⁰. À ses débuts, bien que Canal Plus peine à trouver un équilibre financier, le président François Mitterrand annonce publiquement son intention de favoriser l'éclosion de nouvelles chaînes privées hertziennes. Finalement, en 1986, l'année des premières diffusions de La Cinq et de M6, Canal Plus semble trouver sa voie vers le succès grâce à la fois à l'acharnement de son PDG, et, comme le remarque Agnès Chauveau, à « l'œil bienveillant du président de la République, François Mitterrand¹⁴²¹ ».

En ce qui concerne sa programmation jeunesse, elle lance, le 4 novembre 1984, l'émission *Cabou Cadin* (Pierre Lescure, 1984-1990). Cette émission présente en exclusivité

¹⁴¹⁵ Après diverses des négociations, le 6 décembre 1983, Canal Plus est créée, sous la forme d'une concession de service public, par convention entre l'État et Havas. Cf. J-L. MISSIKA, « La déréglementation de l'audiovisuel en France », art. cité, p. 180-185.

¹⁴¹⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote: 19870408/3, « Cahier des charges de Canal Plus (première version) », 14 juin 1983.

¹⁴¹⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote: 19870408/3, « Clause financière de la concession de Canal Plus »..., *op. cit.*, p. 3.

¹⁴¹⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote: 19870408/3, « Cahier des charges de Canal Plus (première version) »..., *op. cit.*

¹⁴¹⁹ « Au cas où le concessionnaire diffuse une proportion de films autre que celle mentionnée ci-dessus, supérieure à ce quota, il est tenu de verser au fonds de soutien à l'industrie cinématographique une somme fixée par le concédant ». A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote: 19870408/3, « Cahier des charges de Canal Plus (troisième version) », 18 juin 1983.

¹⁴²⁰ Cf. P. FAVIEZ, *La Télé...*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴²¹ De cette façon, après un début chaotique dû à des problèmes techniques des décodeurs et à des pertes financières importantes, Canal Plus s'impose finalement et devient l'une des chaînes françaises les plus rentables. A. CHAUEAU, « La naissance des télévisions privées »..., art. cité, p. 51.

quelques séries de dessins animés réalisées à l'étranger : *Les Minipouss* (Bernard Deyriès, 1983-1985), *Cobra Space Adventure* (Osamu Dezaki, Yoshio Takeuchi, 1982), *Sherlock Holmes* (Hayao Miyazaki, Kyosuke Mikuriya, 1984), *Super Durand* (Kôichi Mashimo, 1983) et *Transformers* (Ray Lee, John Gibbs, John Walker, Bob Shellhorn, 1984-1987)¹⁴²². Puis, progressivement, Canal Plus favorise l'émergence des séries d'origine française ou européenne, principalement par le biais de coproductions. C'est donc à cette époque que la société *Ellipse programmes*, filiale de Canal Plus, contribue à donner un nouvel essor à l'animation française avec : *Babar* (Paul Brizzi, Gaëtan Brizzi, Laura Shepherd, Stéphane Bernasconi, 1989-1991), *Les (Nouvelles) aventures de Tintin* (Stéphane Bernasconi, 1991), *Doug* (Jim Jenkins, Joe Aaron, 1991-1994), *L'Histoire sans fin* (Hanho Heung Up, 1995), *Insektors* (Renato, Georges Lacroix, 1994-1996) et *Blake et Mortimer* (Stéphane Bernasconi, Yannick Barbaud, 1997)¹⁴²³.

Ensuite, la première chaîne hertzienne privée non-cryptée voit le jour, La Cinq. En effet, le président François Mitterrand initie le processus de son éclosion avec l'annonce, le 4 janvier 1985, de la création de plusieurs chaînes de télévision privées. Finalement, le 31 juillet, à l'issue d'un Conseil des ministres, Georges Fillioud annonce le lancement prochain de deux chaînes, l'une généraliste et l'autre à dominante musicale¹⁴²⁴. Ainsi, le 20 novembre 1985, même si le réseau de Silvio Berlusconi en Italie n'est pas très apprécié par la plupart des membres de la Haute autorité de l'audiovisuel¹⁴²⁵, La Cinq est confiée au groupe Seydoux, Riboud, Berlusconi. « Le choix du trio disparate déconcerte et la procédure fait scandale¹⁴²⁶ ».

En outre, en ce qui concerne la Haute Autorité de l'audiovisuel, la nouvelle majorité de droite issue des élections générales du 16 mars 1986 met sur pied un nouveau projet de loi en vue d'élargir le champ de compétence de l'organe de régulation. C'est la Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, appelée « Loi Léotard¹⁴²⁷ ». Le nouveau régulateur statutaire devient ainsi la Commission nationale de la communication et des libertés (CNCL). Sa mission concerne également la renégociation des franchises que le gouvernement a accordées aux deux nouvelles chaînes commerciales, La Cinq et M6 en 1985.

En effet, en 1987, les concessions accordées à La Cinq et à M6 arrivent à terme, justement pendant le gouvernement de Jacques Chirac. La Cinq devient, en réalité, une chaîne

¹⁴²² Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

¹⁴²³ Ibid.

¹⁴²⁴ Cf. J.-N. JEANNENEY, A. CHAUVÉAU et S. BACHMANN, *L'Écho du siècle... op. cit.*

¹⁴²⁵ « Portant, par ailleurs, figure d'anti-modèle ». A. CHAUVÉAU, « La naissance des télévisions privées », *op. cit.*, p. 50.

¹⁴²⁶ De surcroît, la convention de concession et son cahier des charges, leur sont particulièrement avantageux. Cela provoque l'indignation de ceux qui s'estiment lésés comme le groupe CLT alors candidat, la Haute Autorité, non consultée pour la concession, ou encore, la Société des auteurs et compositeurs d'art dramatique et le Bureau de liaison des industries cinématographiques. Cf. J.-N. JEANNENEY, A. CHAUVÉAU et S. BACHMANN, *L'Écho du siècle..., op. cit.*

¹⁴²⁷ JORF, Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication (Loi Léotard), 1986.

franco-italienne, le 20 février 1987, avec la cohabitation de Silvio Berlusconi et de Hersant, un journaliste de droite aux commandes du quotidien *France-soir*¹⁴²⁸.

En outre, du côté des émissions jeunesse, La Cinq établit, à partir du 1^{er} mars 1987, le rendez-vous hebdomadaire appelé *Youpi! L'école est finie* (1987-1982)¹⁴²⁹. Le générique de cette émission présente un lapin venu de l'espace qui s'installe sur son canapé pour regarder des séries japonaises inédites comme : *Princesse Sarah* (Fumio Kurokawa, 1985), *Cathy, la petite fermière* (Hiroshi Saitô, 1984), *King Arthur* (Masayuki Akehi, Tokiji Kaburaki, 1979-1980) et *Robotech* (Noboru Ishiguro, 1982-1983)¹⁴³⁰. Malgré une audience encore très basse, La Cinq fidélise rapidement un public avide d'animation.

Toutefois, Jean-Christophe Benoît, à titre d'observateur pour le CNC, souligne l'inquiétude de la CNCL par rapport à cette chaîne. Selon lui : « La diffusion des œuvres d'expression originale française diminue pendant les derniers mois et les perspectives des dépenses de production de fiction, de documentaire et d'animation ne sont pas encourageantes¹⁴³¹ ». Cela est également confirmé par Agnès Chauveau dans son texte sur « La naissance des télévisions privées » : « Les programmes de *La Cinq* sont essentiellement des séries nord-américaines importées par Silvio Berlusconi, où elles ont déjà fait leurs preuves dans ses autres chaînes italiennes¹⁴³² ». Ensuite, dans une réunion avec les représentants des producteurs audiovisuels de La Cinq¹⁴³³, « la CNCL souligne qu'elle a saisi le Président de la section du contentieux du Conseil d'État compte tenu du non-respect par La Cinq de ses obligations sur le quota de diffusion des œuvres audiovisuelles d'expression originale française et d'origine communautaire¹⁴³⁴ ». La CNCL a notamment demandé au Président de la section du contentieux d'ordonner à La Cinq de respecter, au cours du deuxième semestre, ce quota. La CNCL considère alors que La Cinq « devra parvenir à ce résultat par paliers successifs et elle [la CNCL] vérifiera mois par mois que la progression a bien été respectée¹⁴³⁵ ». En outre, la CNCL demande à La Cinq « de verser au compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels

¹⁴²⁸ Cf. Alain CUBERTAFOND, « Concentration et internationalisation dans l'industrie audiovisuelle. L'Europe », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 16-88, 1998, p. 189-206.

¹⁴²⁹ Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

¹⁴³⁰ Ibid.

¹⁴³¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Nouvelles technologies de l'image (1984-1989), Cote : 20050582/384 : Budget, soutien au développement de nouveaux supports d'images (1986-1988), note à l'attention de Jérôme Clément, Jean-Christophe BENOIST, « Compte rendu des auditions menées par la CNCL concernant le bilan de La Cinq et de M6 avec les représentants des organisations professionnelles », Centre National de la Cinématographie, 6 mai 1988.

¹⁴³² A. CHAUEAU, « La naissance des télévisions privées »..., art. cité, p. 56.

¹⁴³³ À laquelle Jean-Christophe Benoist, participe encore à titre d'observateur pour le CNC. Dans cette réunion sont également présents, pour la CNCL : Daisy de Galard, Catherine Tasca, Michel Benoist et Yves Rocca ; pour les producteurs audiovisuels Gouze-Renal, Canello, Jean Cazes, Etievant, Ramsay, Rogard, Traube ; finalement pour le CNC, à titre d'observateurs : Jean-Christophe Benoist, rédacteur de la note et Anne Cochard. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Nouvelles technologies de l'image (1984-1989), Cote : 20050582/384 : Budget, soutien au développement de nouveaux supports d'images (1986-1988), note à l'attention de Jérôme Clément, Jean-Christophe BENOIST, « Compte rendu des auditions menées par la CNCL concernant le bilan de La Cinq et de M6 avec les représentants des organisations professionnelles »..., *op. cit.*

¹⁴³⁴ Ibid.

¹⁴³⁵ Ibid.

une somme destinée à supprimer les effets de l'insuffisance de diffusion d'œuvres audiovisuelles d'expression originale française au cours du premier semestre¹⁴³⁶ ».

En outre, les représentants des organisations professionnelles présents à cette réunion du CNC font part de leurs inquiétudes quant à la grille de programmation de La Cinq depuis la rentrée 1988. En effet, la chaîne ne manifeste aucune volonté de modifier sa grille, largement dominée par des téléfilms américains. Or, d'après le compte-rendu : « Le pourcentage d'œuvres audiovisuelles d'expression originale française (EOF)¹⁴³⁷ diffusées en mars 1988 s'élève à 11,5 %¹⁴³⁸. Par ailleurs, la chaîne ne fait aucune commande de productions originales¹⁴³⁹. De plus, le compte-rendu indique que les sanctions préconisées par la CNCL sont trop timides :

Les représentants des producteurs se demandent si une mesure telle qu'une suspension de l'autorisation d'émettre pendant une journée ne serait pas plus opportune. Bien que la CNCL indique que cette sanction soit envisagée, elle demande un effort d'information auprès du public très important et elle doit être prise à bon escient, car elle ne peut être répétée plusieurs fois. Toutefois, compte tenu des intentions déclarées de la chaîne de ne pas se conformer à ses obligations, la décision de prendre une telle sanction doit à nouveau être examinée ¹⁴⁴⁰.

En fait, La Cinq ne suit pas les principes de la télévision française d'informer et d'éduquer et se livre à la guerre de l'audience, faisant du divertissement son cheval de bataille. Tout cela démontre qu'entre l'année de la création de La Cinq et jusqu'en 1988, cette chaîne n'a pas respecté son cahier des charges, particulièrement en ce qui concerne la diffusion d'œuvres audiovisuelles d'expression originale française. Finalement, à cause de ces problèmes, d'une immense dette et de diverses questions politiques, le 3 avril 1992, le tribunal de commerce de Paris prononce la liquidation judiciaire de La Cinq et l'obligation de cesser d'émettre son signal à partir du dimanche 12 avril 1992¹⁴⁴¹.

En outre, en ce qui concerne la sixième chaîne hertzienne et la deuxième chaîne privée non-cryptée TV6, Agnès Chauveau indique qu'à ses débuts « il n'y avait pas assez d'émetteurs

¹⁴³⁶ *Ibid.*

¹⁴³⁷ L'article 5 du décret n°90-66 du 17 janvier 1990 définit les œuvres cinématographiques ou audiovisuelles d'expression originale française comme étant réalisées intégralement ou principalement en version originale en langue française ou dans une langue régionale en usage en France. Les œuvres cinématographiques ayant reçu, avant la date d'application du décret n° 90-66, l'agrément d'investissement sont également assimilées à des œuvres cinématographiques d'expression originale française. « Formulaire pour une demande de qualification EOF - CSA - Conseil supérieur de l'audiovisuel », <https://www.csa.fr/Mes-services/Mes-outils-pro/Formulaire-pour-une-demande-de-qualification-EOF>.

¹⁴³⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Nouvelles technologies de l'image (1984-1989), Cote : 20050582/384 : Budget, soutien au développement de nouveaux supports d'images (1986-1988), note à l'attention de Jérôme Clément, Jean-Christophe BENOIST, « Compte rendu des auditions menées par la CNCL concernant le bilan de La Cinq et de M6 avec les représentants des organisations professionnelles »..., *op. cit.*

¹⁴³⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁴⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴⁴¹ Cf. Monia LECOMTE, « La libéralisation de la télévision des années Mitterrand, 1981-1995 », *Modern & Contemporary France*, n°6-1, 2 février 1998, p. 49-59.

pour permettre aux publics d'accéder aux programmes de La Cinq et TV6, ainsi, comme elles sont des chaînes privées, la difficulté de rejoindre leurs publics les amène à des difficultés de trouver des annonceurs¹⁴⁴² ». Malgré cela, le 28 janvier 1986, TV6 est concédée à un groupe qui réunit Publicis, NRJ et Gaumont :

Ainsi, après bien des méandres, et à quelques jours de l'échéance électorale, le gouvernement Fabius offre aux Français, en guise de cadeau d'adieu, les premières images-paillettes de la télévision privée. Mais la précipitation et les conditions douteuses de l'attribution de La Cinq et de TV6 fourniront un prétexte commode au gouvernement de Jacques Chirac, lors de la première cohabitation, pour bouleverser à nouveau le système¹⁴⁴³.

Du reste, TV6 se démarque par une programmation ouvertement tournée vers les jeunes, avec des clips de musique et quelques séries « usagées¹⁴⁴⁴ ». L'histoire de TV6 commence avec la Compagnie luxembourgeoise de Télédiffusion (CLT) qui était déjà présente en France non seulement avec la radio RTL, mais aussi avec la maison de production de dessins animés DIC¹⁴⁴⁵. En effet, la CLT cherche à obtenir une chaîne de télévision en France depuis la loi de 1982. En 1985, elle postule auprès de la Haute Autorité pour obtenir la concession sur les nouveaux réseaux hertziens naissants. Après avoir été déboutée deux fois, le président de RTL, Jacques Rigaud, exprime sur l'antenne son inquiétude quant à la pérennité des activités de son groupe en France¹⁴⁴⁶. Le gouvernement fait donc pression sur la CNCL récemment constitué pour l'attribution à la CLT, le 23 février 1987, du sixième réseau hertzien occupé par TV6. Après l'avoir reformatée et s'être associée à la Lyonnaise des Eaux, qui devient majoritaire, la CLT se lance sur un nouveau projet de chaîne de télévision, baptisé désormais Métropole Télévision¹⁴⁴⁷.

Dans le compte rendu de la CNCL du 25 avril 1988, M6 est félicitée par le rapporteur : « Cette chaîne manifeste une volonté permanente de remplir ses obligations et ses engagements »¹⁴⁴⁸. La chaîne respecte donc le quota fixé pour la diffusion des œuvres cinématographiques et la part des programmes d'expression originale française. De plus, la chaîne honore également ses obligations et investit dans la production de vidéos musicales. Le rapport souligne de surcroît que M6 diffuse 20 h de documentaires traitant de sciences naturelles.

¹⁴⁴² A. CHAUVÉAU, « La naissance des télévisions privées »..., art. cité, p. 57.

¹⁴⁴³ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴⁴⁴ Pour reprendre le terme de P. FAVIEZ, *La Télé...*, op. cit., p. 38.

¹⁴⁴⁵ Cf. M. ELUASTI et N. ZEMRAK, *Les séries de notre enfance...*, op. cit.

¹⁴⁴⁶ Cf. Mario HIRSCH, « La CLT serait-elle ingouvernable ? », *Communication & Langages*, n°67-1, 1986, p. 71-87.

¹⁴⁴⁷ Cf. Guy DROUOT, « Le statut de l'entreprise de communication audiovisuelle en France », *Revue internationale de droit comparé*, n°41-2, 1989, p. 449-474.

¹⁴⁴⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Centre d'études d'opinion (1949-1989). Cote : 19910460/30 F41 bis 4507, 1983, Ministère de la Culture, Centre National de la Cinématographie. Délégation à l'Audiovisuel, rapport, Jean-Christophe BENOIST, « Bilans annuels de La Cinq et de M6. Rapports établis par la CNCL en mars 1988. Périodes observées : du 1^{er} mars 1987 au 29 février 1988 », Centre National de la Cinématographie, 25 avril 1988.

De même, dans ses cahiers des charges, pour veiller à assurer la qualité de la langue française dans ses programmes, M6 diffuse pendant trois mois et demi un jeu quotidien sur la langue française¹⁴⁴⁹.

Du côté des séries de dessins animés, dès fin juin 1987, « la petite chaîne qui monte¹⁴⁵⁰ » propose *Graffi'6*. Cette émission remet à l'honneur des classiques de l'animation encore distribués pour par la société IDDH, telles que *Goldorak*, *Albator*, *le Corsaire de l'Espace* (*Uchû Kaizoku Captain Harlock*, Rintarô, 1978-1979) et *Capitaine Flam*. En outre, cette émission est également la seule à diffuser le premier volet des séries de Gô Nagai : *Mazinger Z*¹⁴⁵¹.

Finalement, la création en 1989 de la chaîne culturelle Société européenne de programmes de télévision, La Sept, montre un autre exemple d'interférence du gouvernement dans la gestion de la télévision publique. Afin d'accroître l'audience de la chaîne culturelle, La Sept est d'abord diffusée sur FR3 pendant les créneaux horaires du samedi après-midi et du soir. Dans le même esprit, et contre l'avis du CSA récemment créé, le gouvernement impose l'attribution de la tranche du soir à La Cinq, chaîne récemment supprimée. La chaîne franco-allemande ARTE commence alors à émettre le 20 septembre 1992¹⁴⁵².

En effet, en 1990 une note du CNC présente les conséquences du remplacement de La Cinq par ARTE sur le secteur de la production audiovisuelle¹⁴⁵³. Dans cette note, les conséquences sur le secteur des films et séries d'animation sont également soulignées : « Le secteur de l'animation subira de plein fouet l'absence d'un diffuseur qui représentait près de 20 % des apports des chaînes et 22,5 % des devis de production en 1991¹⁴⁵⁴ ». En outre, les fictions légères, celles qui représentent un coût horaire inférieur à 2 MF, de toute évidence, pâtissent également de la disparition de La Cinq¹⁴⁵⁵. Toutefois, la programmation en *prime time* est moins touchée, dans la mesure où ARTE prévoit alors dans sa grille de programmes deux cases hebdomadaires pour la fiction télévisuelle. Or, La Sept disposant d'un faible stock de

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*

¹⁴⁵⁰ Son slogan entre 1987 et 1991. Cf. A. CUBERTAFOND, « Concentration et internationalisation dans l'industrie audiovisuelle. L'Europe », art. cité.

¹⁴⁵¹ Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

¹⁴⁵² J.-C. SERGEANT, « Government and Broadcasting Media in France », art. cité., p. 240.

¹⁴⁵³ Selon cette note, La Cinq commande, en 1991, 273 heures de programmes aidés par le compte de soutien, dans lesquels elle investit 273 MF. 36 sociétés travaillent avec La Cinq cette année-là et elles investissent 166 MF dans les programmes qu'elle leur commande, pour un chiffre d'affaires global de 875 MF (somme des devis). La répartition par genre de programmes est la suivante : fiction, 21 œuvres commandées (196 h 45) avec l'apport diffuseur de 224,1 MF ; animation, 6 œuvres commandées (49h45) avec l'apport diffuseur de 37,1 MF ; documentaire, 8 œuvres commandées (26h30) avec l'apport diffuseur : 11,7 MF. De son côté, La Sept commande, en 1991, 117 heures de programmes aidés par le compte de soutien et travaille avec 67 sociétés de production pour un chiffre d'affaires global de 230,5 MF. Répartis de la manière suivante : fiction, 13 œuvres commandées (17 h) avec l'apport diffuseur de 21,2 MF ; animation, seulement 1 œuvre commandée (30 minutes) avec l'apport diffuseur de 0,5 MF ; documentaire, 77 œuvres commandées (93h) avec l'apport diffuseur de 46,2 MF. Au total, La Sept investit 74 MF dans la production audiovisuelle. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Note du CNC, « L'installation de ARTE sur le réseau de La Cinq », *Centre National de la Cinématographie*, Document non daté.

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 1.

¹⁴⁵⁵ 5 œuvres commandées, d'une durée totale de 95 heures et 30 minutes, avec un apport diffuseur de 51,2 MF pour un devis global de 97,5 MF. *Ibid.*

programmes de fiction, doit donc investir dans ce genre pour atteindre le même niveau que La Cinq auparavant¹⁴⁵⁶.

Il semble finalement que la grille de programmes d'ARTE ne permette pas d'envisager un investissement en production de fiction et d'animation équivalent à celui de La Cinq en 1991. Bien que l'accroissement de l'audience potentielle de la chaîne franco-allemande permette aux producteurs de réévaluer le montant des droits de diffusion, le secteur risque alors de subir une baisse d'activité conséquente et une diminution de son chiffre d'affaires. Par ailleurs, les coproductions avec d'autres chaînes deviennent compliquées, La Sept ayant été jusque-là une excellente coproductrice. De plus, la coproduction internationale risque d'être plus difficile à mettre en œuvre, car des problèmes de priorités de diffusion peuvent apparaître¹⁴⁵⁷. Finalement, au niveau de la gestion administrative, le retrait de La Cinq permet un allègement de la gestion de la CNCL, grâce à la diminution du nombre de dossiers à traiter, notamment dans le domaine de la fiction. Par exemple, en 1991, La Cinq avait commandé 26 projets ayant obtenu l'aide sélective.

Il faut également mentionner un autre point important concernant le PAF : la privatisation de TF1. Né des élections législatives du 16 mars 1986, le gouvernement de Jacques Chirac fait immédiatement de la télévision le symbole de son néolibéralisme. Selon l'historien et homme politique Jean-Noël Jeanneney, Chirac promet un réel « désengagement de l'État » marqué par la réduction du secteur public à une seule chaîne de télévision et une seule société de radio avec la privatisation de chaînes de télévision, des radios locales et de la SFP¹⁴⁵⁸. Même si la privatisation perturbe l'équilibre des six chaînes qui commencent à se disputer le marché publicitaire, le bruit court que l'une des chaînes d'État va être privatisée. Finalement, le 14 mai 1986, le Premier ministre choisit de privatiser TF1. Le 4 avril, la CNCL choisit le groupe Bouygues comme premier opérateur de TF1, pour dix ans¹⁴⁵⁹.

En ce qui concerne le paysage des émissions pour la jeunesse, l'arrivée de Dorothée le 2 septembre 1987 va accroître la concurrence entre TF1 et La Cinq. De plus, l'installation sur le marché audiovisuel du distributeur et créateur de programmes AB productions révolutionne le mode de création des émissions plateau. Dorothée devient par la suite directrice des programmes jeunesse de TF1 où elle s'installe avec son équipe pour créer *Club Dorothée* (Jean-François

¹⁴⁵⁶ Commanditaire, en 1991, de 13 œuvres (84 heures et 45 minutes) pour un coût horaire supérieur à 4,5 MF, soit 17,7% du volume horaire et 19,5 % des investissements en production de l'ensemble des chaînes de télévision. *Ibid.*, p. 2.

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*

¹⁴⁵⁸ J.N. JEANNENEY, A. CHAUVEAU et S. BACHMANN, *L'Écho du siècle...*, op. cit.

¹⁴⁵⁹ Le prix de vente fixé par le ministre des Finances, Édouard Balladur, fait éclater la candidature commune d'Havas et d'Hachette. Face à Jean-Luc Lagardère, contraint de trouver de nouveaux partenaires, le dossier monté par le groupe de Francis Bouygues paraît le plus solide. *Ibid.*

Porry, 1987-1997), l'une des plus grandes réussites d'AB Productions, la société fondée par Jean-Luc Azoulay et Claude Berda¹⁴⁶⁰.

Les élections présidentielles et législatives de 1988 ramènent une majorité de gauche à l'Assemblée nationale, présageant la dissolution de la CNCL. Pourtant, au lieu de procéder à une réforme en profondeur du système, le Premier ministre, Michel Rocard, se contente de modifier et d'ajuster la loi de 1986 par le biais d'une nouvelle loi adoptée en janvier 1989. Comme le souligne Cathodon (pseudonyme d'un haut fonctionnaire): « La loi du 17 janvier 1989¹⁴⁶¹ n'en supprime pas moins la CNCL pour la remplacer par le Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA). Mais les pouvoirs de l'autorité de régulation sont accrus (en profondeur sinon en étendue), dans l'esprit de la loi de 1986¹⁴⁶² ».

Du côté du réseau câblé, le 23 décembre 1985 voit la naissance discrète de Canal J, la première chaîne française destinée à la jeunesse diffusée par câble. Selon Pierre Faviez, responsable éditorial chez AB Thématiques, si aujourd'hui un choix impressionnant de chaînes jeunesse s'offre au public français, la doyenne de toutes fut Canal J¹⁴⁶³. À ses débuts, Canal J, dirigée à l'époque par Monique Annaud, adopte une grille de programmation simple fonctionnant par modules de 2 heures. Les dessins animés sont essentiellement français, mais il y a également quelques séries américaines et japonaises. La chaîne Canal J apparaît à l'initiative du groupe Hachette, le 23 décembre 1985, sur le réseau câblé de Cergy-Pontoise qui dispose au départ seulement de 300 foyers abonnés. Elle reste pendant longtemps la seule chaîne câblée destinée à la jeunesse qui investit ouvertement dans la coproduction de dessins animés à partir de 1991. Ce n'est qu'après neuf ans, avec l'évolution du réseau câblé, que d'autres chaînes font successivement leur apparition.

Ainsi, à partir du 2 avril 1996, le groupe AB lance AB Cartoons. Selon Pierre Faviez, « la vocation première des dirigeants est surtout d'occuper le terrain sans véritablement s'attarder sur une ligne éditoriale claire¹⁴⁶⁴ ». Ainsi, AB Cartoons offre l'opportunité au public de retrouver les anciens succès de *La Cinq* et du *Club Dorothée* (Jean-François Porry, 1987-1997). Ensuite, le 16 décembre 1996, apparaît Télétoon : une chaîne née d'une volonté commune entre TF1 et M6. En mars 1997 arrive Disney Channel : une chaîne déjà connue des téléspectateurs, diffusée auparavant à partir de 1985 les samedis soirs sur FR3. Fox Kids arrive finalement en novembre 1997.

¹⁴⁶⁰ Cf. J. PESSIS, *Les années Dorothée...*, op. cit.

¹⁴⁶¹ JORF, *Loi n°89-25 du 17 janvier 1989, Modifiant la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication*, 1989.

¹⁴⁶² Cf. CATHODON [Pseudonyme d'un haut fonctionnaire], « La législation de l'audiovisuel en France au cours des vingt dernières années »..., op. cit.

¹⁴⁶³ P. FAVIEZ, *La Télé...*, op. cit., p. 117.

¹⁴⁶⁴ Ibid.

Ainsi, à partir de la deuxième moitié des années 1990, les chaînes câblées dédiées à la jeunesse s'impliquent progressivement dans la production d'émissions et d'animations, même si elles ne participent pas à l'effort pédagogique et intellectuel préconisée dès les débuts des émissions consacrées aux jeunes publics. Voient ainsi le jour des chaînes comme Canal J, suivie de Disney Channel, Fox Kids et Télétoon¹⁴⁶⁵.

5.7 - « FR3-Jeunesse » et son engagement en faveur du dessin animé français

Dans le dossier de « FR3-Jeunesse » intitulé « Pour un dessin animé d'inspiration française¹⁴⁶⁶ », on perçoit l'intérêt des SNP à encourager la production des dessins animés d'origine française. De plus, puisque FR3 se refuse à acheter des séries à bas prix venues de l'étranger, elle subit des pertes importantes d'audience. Le dossier mentionne donc que « l'intention de FR3 est d'échapper au monopole actuel des fabrications japonaises¹⁴⁶⁷ ».

Il s'agit pourtant d'une politique, initiée avant même l'arrivée de séries comme *Goldorak* ou *Candy* (Tetsuo Imazawa et Hiroshi Shidara, 1976-1978). En effet, en 1975, « FR3-Jeunesse » réussit à faire naître des dessins animés français ou d'inspiration française de quatre manières différentes : soit en réalisant ses propres dessins animés grâce à l'aide financière de télévisions étrangères¹⁴⁶⁸, soit en les coproduisant avec une société française¹⁴⁶⁹, soit en les coproduisant avec une société française qui les sous-traite en Asie¹⁴⁷⁰, soit, finalement, en les coproduisant avec une société française qui s'assure elle-même de la collaboration d'une télévision japonaise et d'autres coproducteurs¹⁴⁷¹.

Ainsi, pour la réalisation de la série *Vagabul* (Jean-Claude Marol, 1982), FR3 se lance pour la première fois en totalité dans la création d'une série de dessin animé¹⁴⁷². *Vagabul* est un

¹⁴⁶⁵ Une chaîne comme Mangas ne prend pas partie dans la coproduction d'œuvres animées qu'elle diffuse. Cf. Alain CUBERTAFOND, « Concentration et internationalisation dans l'industrie audiovisuelle. L'Europe », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, n°88-89, 1998, p. 189-206.

¹⁴⁶⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Jeunesse et sports, Direction de la jeunesse, Sous-direction des activités socio-éducatives, Bureau réglementation, protection des mineurs (1949-1988). Cote : 19900208/20 « Politique "FR3-Jeunesse" pour un dessin animé d'inspiration française »..., art. cité, p. 14

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*

¹⁴⁶⁸ Comme dans le cas de la série *Vagabul* (Jean-Claude Marol, 1982) : un petit personnage rondouillard « conçu par Jean-Claude Marol et l'équipe technique de FR3 Lille ». *Ibid.*

¹⁴⁶⁹ Comme avec la société Champeaux, pour réaliser des dessins animés comme *Balthazar le mille-pattes* (Albert Champeaux, 1978-1982) dont les épisodes programmés pour le samedi 25 avril 1981 sont déjà connus des téléspectateurs « notamment par le générique de FR3 jeunesse » *Ibid.*

¹⁴⁷⁰ Comme avec la maison de production Procidis qui assume « la création des dessins animés, des textes, et des scénarios, les Japonais ne jouant dans ce cas que le rôle de façonniers ». Un autre exemple : *l'IEUF... l'Espace*, créé par la même équipe que celle de *l'IEUF... l'Homme* (Albert Barillé, 1978), « qui a connu, par ailleurs, un grand succès ces deux dernières années ». *Ibid.*

¹⁴⁷¹ Comme dans le cas de la maison de production DIC. Les textes sont écrits par des auteurs français, la mise en image et le découpage du scénario dirigés par un réalisateur français. Mais, les animations étant exécutées au Japon, leur graphisme est le résultat d'un accord entre les producteurs japonais et français. *Ibid.*

¹⁴⁷² Un atelier spécialisé (environ 7 personnes), regroupé autour de Roger Flament et de Claude Monfort, est constitué à cet effet dans les locaux de Lille. C'est un dessin animé imaginé par Jean-Claude Marol, avec la musique originale de Jean-Claude Deblais et

personnage, tout en rondeurs, un peu dans la lune. Souvent maladroit, il déclenche, par sa naïveté ou son inconscience, une série de catastrophes dont il se sort tout aussi naïvement, mais très adroitement. Âme simple, il évolue dans un paysage aux teintes pastel. L'atmosphère qui se dégage de ces petites histoires est à la fois poétique, tendre et remplie d'humour. Le dessin joue avec les lignes et les formes dans la plus grande fantaisie¹⁴⁷³. En outre, *Balthazar le mille-pattes* (Albert Champeaux, 1978-1982) comporte des épisodes programmés les samedis, d'avril à mai 1981. C'est un dessin animé imaginé et dessiné par Jacques Lelièvre et animé par Albert Champeaux avec la musique originale de Jo Akepsimas en film 16 mm couleur¹⁴⁷⁴. Chacun des treize épisodes prévus a une durée de 4 minutes et contient quatre aventures différentes. Il est coproduit avec la société « Les Films Albert Champeaux ».

Les séries *IEUF... l'Espace* et *Ulysse 31* composent finalement le cœur de la relance du « dessin animé d'inspiration française », conjointement avec des séries comme *IEUF... l'Homme*, *Inspecteur Gadget*, *Les Mondes engloutis* (Michel Gauthier, 1985), *Wattoo Wattoo super bird* (René Borg, Hubert Ballay, 1978), *Clémentine* (René Borg, Jean Cubaud, 1985 - 1987), entre autres, qui seront abordées plus en détails dans les chapitres qui suivent.

Selon Jacques Mousseau, responsable des émissions pour la jeunesse et des après-midis sur TF1 : « le dessin animé est un des spectacles de télévision les plus attrayants pour les enfants. Il est donc tentant de faire passer un message éducatif à travers cet outil privilégié¹⁴⁷⁵ ». Il cite également le dessin animé éducatif *Les Aventures de Plume d'Élan* (Claude Clément, Jean-Pierre Desagnat, 1979-1981), une série amusante qui, en même temps, fournit aux enfants des consignes sur le comportement à adopter pour la sécurité routière¹⁴⁷⁶.

Il existe d'autres exemples d'incitation à la production, surtout en ce qui concerne les dessins animés considérés comme utiles. Néanmoins, jusqu'au plan de relance de l'animation orchestré par le ministre de la Culture Jack Lang, baptisé « plan Image », il n'y a pas de véritable politique pour encourager ce genre de production.

Quoi qu'il en soit, FR3, dès ses débuts, investit dans la réalisation et diffusion de dessins animés d'origine française à la télévision. En 1994, le bilan du CNC sur la production audiovisuelle souligne la prépondérance de France 3 dans le secteur des dessins animés :

Marie-Pier Cadet. Développé par l'équipe technique de FR3 Lille, avec l'animation de Colette Verjus, Claude Montfort, Roger Flament sur pellicule de 16 mm DB d'une durée de 13 fois 5 minutes. Jean-Claude Marol compose le générique pour l'émission *A2 Banc Public* de José Arthur et Pierre Bouteiller et réalisé plusieurs dessins animés dont *Nécroville* (diffusé au cinéma). De plus, Marol travaille pour le ministère de l'Équipement pour les services médicaux : geyn-obs, échothérapie. *Ibid.*

¹⁴⁷³ *Ibid.*

¹⁴⁷⁴ « Balthazar est un mille-pattes qui a une grande responsabilité puisqu'il doit veiller à « la bonne marche » de toutes ses pattes ! Et ce n'est pas si simple lorsque celles-ci ont des rêves d'indépendance et une tournure d'esprit facétieuse ». Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

¹⁴⁷⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Jeunesse et sports, Direction de la jeunesse, Sous-direction des activités socio-éducatives, Bureau réglementation, protection des mineurs (1949-1988). Cote : 19900208/20, Dossier, « Archibald le magicien », *Comité français de l'éducation pour la santé*, 1981, p. 21.

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*

« France 3 est leader dans le soutien de la production d'animation avec 47 % de la part d'investissement des diffuseurs et 30,9 % des durées¹⁴⁷⁷ ». Ainsi, de janvier 1993 à janvier 1995, la chaîne passe de 18,5 % à 42,7 % de parts de marché sur les 4-10 ans¹⁴⁷⁸.

Finalement, on constate une valorisation progressive des émissions des SNP destinées aux jeunes publics tout au long des années 1970 et 1980, par conséquent, les pouvoirs publics s'intéressent de plus en plus à ce que ces publics regardent sur le petit écran. Ils proposent alors une évolution des cahiers des charges des SNP. Ainsi, les séries de dessins animés voient progressivement le jour au sein des unités d'émissions destinées à la jeunesse de TF1, Antenne 2 et FR3. En outre, la bataille entre la production française et l'importation des séries d'Asie s'intensifie suite à la privatisation de TF1 et l'arrivée de nouvelles chaînes dans le paysage audiovisuel français.

Tout cela souligne l'importance des SNP pour l'essor des séries de dessins animés « made in France », une industrie considérée comme moribonde par les acteurs du secteur jusqu'à la fin des années 1970, mais qui va progressivement se développer grâce à des pionniers comme René Borg, Albert Barillé, Bernard Deyriès, Jean Chalopin, Nina Wolmark, pour n'en citer que quelques-uns. Hormis le divertissement, ces acteurs vont se concentrer également sur la diffusion des savoirs historiques, scientifiques et techniques.

De plus, les politiques du gouvernement du début des années 1980 visent à encourager les productions culturelles françaises : c'est alors qu'apparaissent les mesures en faveur du dessin animé voire en faveur des séries de dessins animés en France. Ces mesures visent à combler le vide des propositions de séries de dessins animés « made in France » des années 1970.

¹⁴⁷⁷ POSTE DE CONSULTATION MULTIMEDIA INATHEQUE, « La force des dessins animés sur France 3 », *Guide de Programmation France 3*, 8 avril 1995, p. 4.

¹⁴⁷⁸ Source : MÉDIAMAT. *Ibid.*

Chapitre 6 - Aides sélectives : mesures en faveur du dessin animé en France

D'une façon générale, le marché des films d'animation est composé d'une grande variété de techniques de production et de diffusion. Le syndicat national de la production et des industries techniques du film d'animation (SNPA)¹⁴⁷⁹ résume les principaux domaines d'activités du dessin animé français, à savoir : « les séries des dessins animés pour la télévision, les longs-métrages de fiction, les films publicitaires en dessins animés, les courts-métrages d'art et d'essai et l'industrie technique du film d'animation »¹⁴⁸⁰.

Or, selon le SNPA, les séries de dessins animés pour la télévision sont le domaine le plus important à la fois en termes d'économie, d'emploi durable et d'impact sur le plus grand nombre de spectateurs ; et aussi, grâce à son apport culturel, éducatif et distractif. De surcroît, comme les séries de dessins animés télévisées sont plus susceptibles d'atteindre un large public, les pouvoirs publics sont très attentifs en ce qui concerne leurs contenus. Daniel Populus, chargé de mission et conseiller technique auprès du ministre de la Culture en 1985¹⁴⁸¹, souligne que :

Le dessin animé véhicule auprès d'un jeune public particulièrement malléable, des valeurs, des références, un imaginaire dont l'influence est trop profonde pour que ce domaine soit totalement abandonné à la loi du marché et de la concurrence sauvage¹⁴⁸².

Ce chapitre a donc pour objet l'étude des films d'animation, plus particulièrement celle du marché des séries télévisées diffusées en France entre 1975 et 1997 réalisées grâce à la technique du dessin image par image sur celluloïd c'est-à-dire la « *cel animation* »¹⁴⁸³. Pour mieux comprendre ce secteur de l'animation française, il faut remonter dans le temps et retrouver ses origines. Ainsi il est intéressant de connaître les difficultés rencontrées par ses pionniers, de

¹⁴⁷⁹ Jean Image est le président d'honneur du syndicat et Per Olaf Csongovali en est le président. C'est un syndicat de courte durée (1985-1988). Le SNPA dépose ses statuts le 15 mai 1985 et prend le relai du SNPFA le 29 octobre 1985. Cependant, en 1988, il est remplacé par le Syndicat des producteurs de film d'animation (SPFA). C. NOESSER, *La résistible ascension du cinéma d'animation...*, op. cit., p. 62.

¹⁴⁸⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Jean IMAGE, Per Olaf CSONGOVALI et Stéphane SANSONETTI, « Lettre adressée à François Léotard, ministre de la Culture et de la Communication »..., art. cité.

¹⁴⁸¹ En 1971, Daniel Populus rejoint l'équipe de conception de la Villeneuve de Grenoble sur les questions de l'audiovisuel et de la télédiffusion sur ce nouveau quartier. Puis, il devient directeur de l'agence OCTET, créée en avril 1983. Il est notamment chargé de mission et conseiller technique auprès du ministre de la Culture entre 1981 et 1986.

¹⁴⁸² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote : 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « L'effort des sociétés nationales de télévision en faveur du dessin animé », 18 juin 1985.

¹⁴⁸³ La technique du dessin sur le celluloïd (*cel animation*) est brevetée par Earl Hurd et John Bray en 1915 et popularisée dans le monde à partir des dessins animés des studios Walt Disney. À partir des années 1950, grâce à l'utilisation d'une quantité minimale de dessins par seconde (*limited animation*), la technique du dessin animé devient progressivement la plus utilisée dans les séries télévisées, notamment nord-américaines et japonaises. Cf. G. BENDAZZI, *Animation : A World History. Volume I: Foundations...*, op. cit. et O. COTTE, *Le grand livre des techniques du cinéma d'animation : Écriture, production, post-production...*, op. cit.

visualiser son système de production et de concurrence, ses sources d'investissements, l'évolution de ses publics et les premières sous-traitances au Japon.

Le marché des séries de dessins animés télévisées est souvent ignoré par les études sur l'animation¹⁴⁸⁴, surtout celles consacrées aux arts ou à l'esthétique¹⁴⁸⁵. Les réalisateurs de séries de dessins animés télévisées doivent constamment faire face aux lois du marché, c'est pourquoi les séries s'éloignent plus facilement du concept d'art au sens large du terme¹⁴⁸⁶. Ainsi, comme l'indique la sociologue des médias Mélanie Lallet : « D'une manière générale, lorsque les spécialistes de l'animation évoquent les séries, c'est bien souvent pour pointer du doigt les effets "standardisateurs" des logiques industrielles qui les sous-tendent »¹⁴⁸⁷. En termes de lois de marché, les séries de dessins animés sont beaucoup plus proches des films de commande que des films d'auteur. Le réalisateur René Laloux¹⁴⁸⁸ souligne que la télévision n'offre pas les conditions matérielles nécessaires à un travail de qualité.

En France, selon la sociologue Cécile Noesser : « Les "anciens" témoignent aussi d'un certain dédain à l'adresse des réalisateurs de séries, qui brisent l'équilibre de l'oscillation entre films de commande et films de recherche »¹⁴⁸⁹. Quoi qu'il en soit, la plupart des artistes de l'animation qui réalisent des films plus personnels, réalisent eux aussi des films de commande en travaillant pour la publicité pour pouvoir survivre ou pour financer leurs travaux¹⁴⁹⁰. D'après Noesser, le réalisateur René Borg, essentiellement auteur de séries d'animation télévisées, mentionne dans sa biographie le mépris qu'il ressent en entrant au conseil d'administration du Festival d'Annecy en 1985 : « Il s'agit d'une revanche personnelle pour celui qui a été

¹⁴⁸⁴ Citons par exemple la base de données de la Society for Animation Studies (SAS), sur les cent-vingt-cinq articles sur l'animation recensés jusqu'à aujourd'hui, il n'y en a aucun consacré aux séries d'animation télévisées. Cf. « Animation Studies – The Peer-reviewed Open Access Online Journal for Animation History and Theory – ISSN 1930-1928 ». En France, parmi les quarante-cinq thèses consacrées à l'animation, seules sept sont entièrement ou en partie consacrées aux séries de dessins animés télévisées. Voir : <http://theses.fr/fr/> avec le mot-clé : « dessin animé ».

¹⁴⁸⁵ La plupart des études dans ce domaine abordent principalement les influences du média télévision sur le comportement des enfants. Cf. L. LURÇAT, *À cinq ans, seul avec Goldorak...*, op. cit.; Érik NEVEU, « Télévision pour enfants : état des lieux », *Communications*, n°51-1, 1990, p.111-130; Jean-François BACH, Olivier HOUDE, Pierre LENA, Serge TISSERON, Éric POSTAIRE, Anne BERNARD-DELORME, Béatrice DESCAMPS-LATSCHA, Odile MACCHI, Marie-Christine MOUREN et Elena PASQUINELLI, *L'Enfant et les écrans : un avis de l'Académie des sciences*, Paris, le Pommier, 2013; CHALVON M., CORSET P., SOUCHON M., *L'enfant devant la télévision des années 90*, Paris, Casterman, 1993; Jean-Philippe DESBORDES, *Mon Enfant n'est pas un cœur de cible : Télévision, marketing et aliénation*, Arles, Actes Sud, 2007 et Stéphane CLERGET, *Enfants : accros de la télé !*, Paris, Marabout, 2003. Il y a en outre des études sur les représentations des genres dans les séries. Cf. M. LALLET, *Il était une fois... le genre...*, op. cit.

¹⁴⁸⁶ Noël Burch et Geneviève Sellier abordent la question des séries télévisées sans pour autant aborder les séries réalisées avec la technique du dessin animé. Cf. Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *Ignorée de tous... sauf du public...* op. cit.

¹⁴⁸⁷ M. LALLET, *Il était une fois... le genre...*, op. cit., p. 25.

¹⁴⁸⁸ Cf. René LALOUX, *Ces dessins qui bougent : 1892-1992, cent ans de cinéma d'animation*, Dreamland Éditeur., Paris, Dreamland, 1997.

¹⁴⁸⁹ Cécile NOESSER, « Les Assises du cinéma d'animation, janvier 1983 : Dissolution et recomposition d'une certaine idée de l'animation française », in S. ROFFAT, M. PRUVOST-DELASPRE, L. MERJEAU, C. DUCHET et S. DENIS (DIR.), *Archives et acteurs des cinémas d'animation en France...*, op. cit., p. 227-237.

¹⁴⁹⁰ On pense notamment aux films publicitaires d'Alexandre Alexeïeff, Paul Grimault, Omer Boucquoy et même les films d'entreprise de Jacques Rouxel. Cf. A. GASTEAU, *Le film d'animation publicitaire en France...*, op. cit.

"considéré comme *persona non grata*" par les créateurs et organisateurs du festival d'Annecy parce qu'il faisait de la série »¹⁴⁹¹.

Le chercheur, animateur et réalisateur Georges Sifianos souligne que le ministre de la Culture, Jack Lang, dans le journal d'Annecy de 1991, reconnaît les inquiétudes des autres secteurs de l'animation, notamment le secteur des court-métrages d'art et d'essai :

Nous voyons apparaître en France une capacité de plus en plus grande de fabriquer des séries télévisées. En revanche, le court-métrage, qui pourtant porte une tradition de qualité de l'animation, connaît des difficultés réelles¹⁴⁹².

Malgré tout cela, le marché des séries de dessins animés télévisées en France avance inlassablement. Par ailleurs, c'est grâce à ce secteur que la France s'est hissée au rang de troisième puissance mondiale dans la production de films d'animation¹⁴⁹³. *IEUF... l'Homme* et *Ulysse 31* sont des séries produites durant cette période charnière pour l'essor de ce marché en France. Cependant, il ne faut pas oublier les séries pionnières comme celles de Jean Image¹⁴⁹⁴ et celles réalisées avec des techniques fort différentes comme l'animation de marionnettes, le stop-motion, le papier-découpé et des techniques innovatrices comme celle de l'animographe¹⁴⁹⁵.

En effet, les modes de production des dessins animés en France à la fin des années 1970 sont encore balbutiants. Loin d'un modèle prédominant, les producteurs de l'époque conçoivent leurs propres modèles de production. Le dessinateur et créateur de personnages des séries *Il était une fois...*, Jean Barbaud, témoigne de son hésitation initiale :

Moi j'étais vraiment loin de penser qu'on pouvait faire des dessins animés en France... Pour moi ça se passait aux États-Unis, avec Walt Disney, ou quasiment, il n'y avait rien d'autre de possible en France ou en Europe¹⁴⁹⁶.

Or, les dessins animés deviennent progressivement la matière première des émissions destinées à la jeunesse des nouvelles SNP. Ces dernières, face à la pénurie en France, tentent

¹⁴⁹¹ Autobiographie de René Borg *apud*. C. NOESSER, « Les Assises du cinéma d'animation, janvier 1983 : Dissolution et recomposition d'une certaine idée de l'animation française »..., art. cité.

¹⁴⁹² Georges SIFIANOS, « L'agonie du cinéma d'animation d'auteur », *Positif*, n°370, décembre 1991, p.100-112, coll. « cinémas nationaux ou genre ».

¹⁴⁹³ Seulement derrière les États-Unis et le Japon. Cf. Bernard GENIN, *Le Cinéma d'animation...*, *op. cit.*

¹⁴⁹⁴ *Joe au royaume des mouches* (Jean Image, 1964), *Joe chez les abeilles* (Jean Image, 1960), *Joe chez les fourmis* (Jean Image, 1962), *Picolo le petit peintre* (Jean Image, 1964), *Au Clair de Lune* (Jean Image, 1971). Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

¹⁴⁹⁵ On pense notamment aux séries d'animation télévisées réalisées par le Service de la Recherche de la RTF/ORTF comme *SOS les Zlops attaquent* (René Borg, Françoise Claude, 1967) et *Et Voilà le Shadok* (Jacques Rouxel, 1968). Cf. Sébastien DENIS, Colloque international « Des Mondes Possibles – Le Service de la Recherche de la RTF/ORTF et le cinéma d'animation », Logis du Roy, Amiens, les 5 et 6 novembre 2018.

¹⁴⁹⁶ Jean BARBAUD, Annecy le 15 juin 2017.

d'en trouver à l'étranger. Seuls le Japon et les États-Unis peuvent leur en offrir à bas prix et en quantité suffisante. Mais, même avec de faibles budgets et un manque d'expérience de ce marché¹⁴⁹⁷, les directeurs des unités d'émissions destinées à la jeunesse des SNP disposent des pleins pouvoirs. Selon Gilles Bourgarel :

Hélène Fatou trouvait que l'offre pour enfants n'était pas satisfaisante. Une fois elle est allée voir le directeur de tout France Télévision, en lui disant : 'Voilà, j'aimerais créer une unité jeunesse'. Et il lui a dit : « – Oui, d'accord ! » [...] C'était à une époque où on pouvait prendre des décisions comme ça, sans demander à un cabinet d'audit externe de faire une analyse du marché, etc...¹⁴⁹⁸

Finalement, les séries de dessins animés pour la télévision, parmi toutes les autres formes de films d'animation – les longs-métrages de fiction, les films publicitaires en dessin animé, les courts-métrages d'art et d'essai et l'industrie technique du film d'animation – sont les principaux vecteurs de communication à destination du jeune public sur le petit écran. Ainsi, elles sont les plus favorisées par la politique menée du gouvernement pour encourager la production des films d'animation en France.

6.1 - Les producteurs de dessins animés français étouffés par les productions nord-américaines et japonaises jusqu'en 1982

Jusqu'à la fin à la fin des années 1970, il n'est pas aisé de réaliser un dessin animé « made in France », à cause de la production massive des Nord-Américains. Les graphistes français sont pourtant reconnus comme faisant partie des meilleurs du monde grâce à « une foule de passionnés, qui à travers des essais, souvent réalisés sans moyens, ont prouvé leur talent et leur fougue, et une tradition culturelle extrêmement riche, aussi bien en "histoires" qu'en graphismes, et surtout, la meilleure école actuelle de bandes dessinées au monde »¹⁴⁹⁹.

Cependant, selon Jean Pierre-Dionnet, le principal handicap de la France est qu'elle ne représente pas, en soi, un marché comparable au marché nord-américain. Il souligne toutefois le mérite des grands talents français, par exemple Philippe Druillet qui participe à la production de *Star Wars, épisode IV : Un nouvel espoir* (George Lucas, 1977) et Jean Giraud, alias Mœbius, qui crée des costumes pour *Alien, le huitième passager* (Ridley Scott, 1979). Même si ces deux

¹⁴⁹⁷ Le réalisateur Lorenzo Recio témoigne de la complexité d'analyse des projets de films d'animation au sein du CNC. D'après lui, il n'y a pas suffisamment de professionnels spécialisés dans ce domaine pour évaluer les projets ; par conséquent, il est impossible d'imaginer leurs résultats finaux et les analyses sont superficielles et subjectives. Lorenzo Recio, Amiens, le 4 décembre 2018

¹⁴⁹⁸ Gilles BOURGAREL, *International Sales* au studio PROCIDIS, Paris le 22 juin 2016.

¹⁴⁹⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8 - Nouvelles images, lettre à Jack Lang, Jean-Pierre DIONNET et Hubert de MAXIMY, « Réflexion sur le dessin animé en France »..., *op. cit.*, p. 14.

films ne sont pas réalisés avec la technique du dessin animé, ils s'en rapprochent par beaucoup d'aspects ; sans oublier que Druillet et Mœbius sont, à la base, dessinateurs de bandes dessinées. Mœbius participe également à la réalisation de *Tron* (Steven Lisberger, 1982) chez Disney et il crée les personnages et les décors du long-métrage *Les Maîtres du temps* (René Laloux, 1982). Il participe également à la production, non-achevée, de *Dune* de Jodorowsky¹⁵⁰⁰. En outre, Peyo, Morris et Uderzo sont à l'origine de dessins animés de long-métrage de qualité. De surcroît, certains personnages sont repris dans des productions de long-métrages d'animation comme *Lucky Luke – Daisy Town* (René Goscinny et Morris, 1971) ou *Astérix* dans *Astérix le Gaulois* (Ray Goossens, 1967), *Astérix et Cléopâtre* (René Goscinny et Albert Uderzo, 1968), *Les Douze Travaux d'Astérix* (René Goscinny et Albert Uderzo, 1976).

Cependant, la réalisation de dessins animés en France demeure artisanale jusqu'en 1982. Tous les atouts de ses dessinateurs¹⁵⁰¹ ne leur permettent malheureusement pas de sortir du ghetto. D'après le journaliste Jean Rocchi : « leurs usines fabriquaient du feuilleton télévisé dessiné un peu à la façon dont notre régie des tabacs débite de la cigarette : 1.800 épisodes de 26 minutes par an ! »¹⁵⁰². Ainsi, la France des années 1980 a beau avoir une grande force de créativité, elle est marquée par une grande faiblesse d'infrastructure. Il n'existe à cette époque que cinq équipes de cinq personnes employées de manière permanente en France. Le nombre de professionnels (animateurs, traceurs, gouacheurs) est très faible et leur compétence est médiocre par manque de pratique. Les rares productions françaises, même celles de long métrage, sont réalisées à l'étranger du fait des coûts élevés et du manque de professionnels dans Hexagone¹⁵⁰³.

Jean-Pierre Dionnet souligne en outre que d'autres marchés européens reçoivent des demandes de sous-traitance des Nord-Américains. Il cite en particulier les maisons de production espagnoles. Il évoque également les maisons de production anglaises comme Hallas et Batchelor qui exploitent majoritairement le marché de l'Europe de l'Ouest, surtout en ce qui concerne le secteur des films d'animation pour la publicité¹⁵⁰⁴.

Quoi qu'il en soit, l'industrie des séries d'animation fictionnelles de 52 épisodes d'environ 25 minutes chacun¹⁵⁰⁵ se développe en parallèle avec la croissance de la télévision

¹⁵⁰⁰ Pour plus de détails voir le documentaire de Frank PAVICH, *Jodorowsky's Dune*, City Films, Snowfort Films, 2013.

¹⁵⁰¹ Les atouts de l'animation française sont mis en valeur par Dionnet avant même la parution de l'expression French Touch. « The 'French touch' is often used as a label of quality and as an identification. Things are not simple. What is the chief characteristic of French animation at the beginning of the 2010s? » G. BENDAZZI, *Animation : A World History. Volume III : Contemporary Times*, op. cit., p. 105.

¹⁵⁰² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote : 19870298/8, Jean ROCCHI, « Grande misère matérielle et espérance du dessin animé français »..., op. cit.

¹⁵⁰³ *Les Maîtres du temps* (René Laloux, 1982) est réalisé en Hongrie, *La Planète sauvage* (René Laloux, 1973) est animé en Tchécoslovaquie et *Métal Hurlant* (Gerald Potterton, 1981) – pensé en France pour être monté au Canada (du fait des *tax shelter*) – est repris par les Nord-Américains car il manquait 10 % aux producteurs français pour boucler leur budget. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8 - Nouvelles images, lettre à Jack Lang, Jean-Pierre DIONNET et Hubert de MAXIMY, « Réflexion sur le dessin animé en France »..., art. cité, p. 3.

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 1.

¹⁵⁰⁵ Voir plus longues, soit avec 104 épisodes soit davantage.

dans le monde. Ces séries sont capables de captiver et de fidéliser le jeune public. Les Japonais sont les premiers à pressentir l'importance de ce marché. Jacques Mousseau, responsable des émissions pour la jeunesse et les après-midi de TF1, précise que les professionnels de la télévision découvrent que le dessin animé devient progressivement « l'affaire du Japon »¹⁵⁰⁶. Selon lui, les Japonais se rendent vite compte que :

La télévision fait figure d'une ogresse qui dévore les programmes. Pour l'alimenter, des ateliers artisanaux ne suffisent pas : ils ne produisent ni assez, ni assez vite. De véritables entreprises sont nécessaires, financées, organisées et managées comme les entreprises de n'importe quel autre secteur en développement¹⁵⁰⁷.

Le premier dessin animé japonais de long métrage, *Le Serpent blanc* (ou *La Légende de Mme Pai-Niang*, Taiji Yabushita) date de 1958. Quelques années plus tard, quelques courts-métrages d'animation japonais entrent en lice au Festival d'Annecy ; on peut citer pour l'édition de 1967 : *Aru otoko no baai* (Sadao Tsukioka, 1966), *Oxed-Man* (Taku Furukawa, 1967), ainsi que *Kachi-Kachi yama meoto no sujimichi* (Tadanori Yokoo, 1965-1966)¹⁵⁰⁸. Mais c'est dans le domaine des séries que le dessin animé se développe le plus, dès le succès de *Tetsuwan Atomu / Astro Boy : Hero of Space* (Osamu Tezuka, 1963-1966). La décennie suivante confirme l'essor de l'industrie japonaise de séries de dessins animés. Depuis 1970, les maisons de production japonaises emploient des centaines de personnes et mettent ainsi sur pied une formidable industrie de dessins animés¹⁵⁰⁹.

La puissance de l'industrie japonaise de dessins animés est vite exploitée par les réalisateurs français : René Borg¹⁵¹⁰ en est le pionnier. Il affirme avoir trouvé « l'Eldorado » pour relancer l'animation en France¹⁵¹¹. Ayant travaillé sur des séries d'animation pionnières en France chez Jean Image¹⁵¹², il décrit, par ailleurs, les difficultés d'entreprendre dans le marché du dessin animé en France :

¹⁵⁰⁶ Expression utilisée par Jacques Mousseau. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1977-1988). Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour le développement d'une industrie française du dessin animé »..., art. cité.

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*

¹⁵⁰⁸ Cf. J. ROMERO, « L'animation japonaise en France avant le 3 juillet 1978, d'une évocation à l'autre », in M. PRUVOST-DELASPRE (DIR.), *L'animation japonaise en France...*, op. cit., p. 23-42.

¹⁵⁰⁹ Cf. G. BENDAZZI, *Animation : A World History. Volume II : The Birth of a Style - The Three Markets...*, op. cit.

¹⁵¹⁰ Né le 28 mars 1933, en Tunisie, il débute en autodidacte par l'animation de films scientifiques, médicaux et techniques pour l'Armée en 1959. Une année plus tard, il entre chez Jean Image comme intervalliste et au bout de 8 mois seulement, il devient directeur des studios. G. BROCHE, « Il était une fois... René BORG »..., op. cit.

¹⁵¹¹ « J'ai trouvé l'Eldorado, ça s'appelle Tokyo, allez là-bas si vous voulez des délais très courts. Et tout le monde un an après s'est précipité à Tokyo, j'aurais dû prendre des commissions... ». ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Conférence de René Borg et Bruno Bianchi lors du Japan Expo 2002 au CNIT à la Défense »..., art. cité.

¹⁵¹² *Joe chez les abeilles* (Jean Image, 1960); *Joe chez les fourmis* (Jean Image, 1962); *Joe au royaume des mouches* (Jean Image, 1964); *La Fontaine des trois soldats* (Jean Image, 1963) court-métrage en animation d'images d'Épinal de 13 épisodes de 13 minutes; *Piccolo le petit peintre* (Jean Image, 1964). Cependant, suite à un litige, René Borg ne participe pas à la seconde saison, *Piccolo et Piccolette* (Jean Image, 1964). En effet, René Borg quitte les studios Jean Image en 1963. Cf. G. BROCHE, « Il était une

Monter un studio c'était une chose, mais mener des budgets de 52 épisodes était complètement différent [...] On ne trouve pas l'argent sous la sabot d'un cheval. Même s'il y a l'amorce du CNC, après il y a quand même un complément qui fait que beaucoup de jeunes sociétés montent un projet et se cassent malheureusement la figure¹⁵¹³.

C'est pourquoi, depuis 1978, la plupart des maisons de production de dessins animés en France sous-traitent leurs productions en Asie. Ainsi, bien que l'histoire de la réalisation de la série pionnière *Oum le dauphin blanc* soit bien connue auprès des spécialistes¹⁵¹⁴, il est important de rapporter quelques passages commentés par René Borg lui-même¹⁵¹⁵. D'après lui, le déclencheur de cette production est le réalisateur Yves Ciampi. En 1963 naît sa fille Dauphine, fruit de son mariage avec l'actrice japonaise Keiko Kishi¹⁵¹⁶. Par la suite, Ciampi « s'entiché de la production de dessins animés »¹⁵¹⁷. Il rencontre Vladimir Tarta qui a l'idée d'un scénario avec un dauphin. Ciampi se dit donc que cela représente « un signe du destin, nous allons donc faire ce dessin animé »¹⁵¹⁸. René Borg est à l'époque à Los Angeles. Quand il rentre, il apprend qu'Yves Ciampi veut produire un dessin animé. La maison de disques Barclay réalise la bande son : Michel Legrand, Vladimir Cosma, Jean Drejac sont les responsables des paroles et de la musique du générique. René Borg est donc embauché par Yves Ciampi pour réaliser la série, qui était déjà programmée à l'antenne de l'ORTF. Cependant, René Borg n'a pas encore le scénario écrit, il a seulement trois synopsis. D'après lui :

Ciampi ne connaissait pas le système de fabrication d'un dessin animé où une équipe doit faire des centaines de milliers de dessins à la main, qui doit les colorier en retournant les « cellulose » après les avoir recopiés à l'encre et les tracer, en parallèle avec toute une équipe responsable pour le décor [...] et il faut faire au moins douze fois le personnage quand il n'y en a qu'un. Quand il y en a trois, il faut faire trente-six dessins, etc¹⁵¹⁹.

fois... René BORG »..., *op.cit.* En l'occurrence, cette dernière série met à l'honneur les lieux historiques de Paris : le Panthéon (épisode *Picolo le magicien*), le musée du Louvre et ses œuvres d'art (épisode *Picolo au Louvre*), l'Observatoire de Paris (épisode *Picolo à l'observatoire*), la Maison de Radio et son imposant bâtiment ovale (épisode *Picolo à la Radio*), la nouvelle aérogare Sud inaugurée le 24 février 1961 (épisode *Picolo à Orly*), les artistes de Montmartre (épisode *Picolo à Montmartre*), la cathédrale de Paris (épisode *Picolo à Notre-Dame*),...

¹⁵¹³ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Conférence de René Borg et Bruno Bianchi lors du Japan Expo 2002 au CNIT à la Défense »..., art. cité.

¹⁵¹⁴ Cf. Sébastien DENIS, « Entretien avec René Borg », in M. PRUVOST-DELASPRE (DIR), *L'animation japonaise en France...*, *op.cit.*

¹⁵¹⁵ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Conférence de René Borg et Bruno Bianchi lors du Japan Expo 2002 au CNIT à la Défense »..., art. cité.

¹⁵¹⁶ Quand il tourne *Typhon sur Nagasaki* (Yves Ciampi, 1957) il emploie la star japonaise la plus connue au Japon, Keiko Kishi qu'il épouse en 1957, dont il aura une petite fille dénommée Delphine. *Ibid.*

¹⁵¹⁷ Pour reprendre l'expression de René Borg. *Ibid.*

¹⁵¹⁸ *Ibid.*

¹⁵¹⁹ *Ibid.*

Pour tout cela, il faut au moins deux-cents personnes, alors qu'à l'époque, il n'y a que quatre sociétés de dessin animé en France¹⁵²⁰. De surcroît, celles-ci embauchent au total deux-cents-quatre-vingt personnes, autrement dit, tous ceux qui sont dans ce métier en France. *Oum le dauphin blanc* est donc une aventure impossible à achever dans les délais prévus. Toutefois, l'épouse d'Yves Ciampi, Keiko Kishi, intervient et les informe que son producteur japonais possède une maison de publicité dans laquelle il y a un département dessin animé. Selon elle, ce département occupe cinq étages d'un bâtiment et emploie au moins cent personnes. René Borg ne la croit pas, ayant vécu à Los Angeles, pour lui la plus importante entreprise de dessin animé télévisée au monde est Hanna et Barbera qui emploie 92 personnes à peine.

Par la suite, convaincus par Keiko, René Borg et Yves Ciampi prennent l'avion pour Tokyo. Sur place, ils font la connaissance de M. Murata et de sa maison de publicité, la *Television Corporation of Japan* (TCJ). En effet, M. Murata a quatre-cents employés dans le domaine du dessin animé et, de surcroît, il les informe qu'ils sont la plus petite société dans le domaine du dessin animé à Tokyo. Il y en a au moins vingt-deux autres en ville. Autrement dit, plus de vingt-mille personnes travaillent dans ce domaine à Tokyo en 1969.

Avec ce coup de pouce considérable, *Oum le dauphin blanc* arrive au Marché International de Programmes TV (MIP/TV) à Cannes en avril 1969. René Borg court alors dans tous les stands en disant à tout le monde qu'il a trouvé « l'Eldorado au Japon ». La série est finalement fabriquée en un temps record : sept mois¹⁵²¹.

La TCJ est, à l'origine, la branche de l'animation de Yanase, une entreprise d'importation de voitures et de télévisions fondée en 1944. Elle se lance dans le marché des spots publicitaires en animation en 1953. C'est justement l'époque où l'industrie japonaise se réorganise, financée par le capital venu des États-Unis. C'est également la période où les *keiretsu* émergent pendant le « miracle économique du Japon »¹⁵²². TCJ est ainsi la maison de production responsable de la deuxième série télévisée d'animation de l'histoire du Japon, *Sennin Buraku* (Shigeharu Kaneko, 1963), précédée seulement de *Tetsuwan Atomu / Astro Boy : Hero of Space* (Osamu Tezuka, 1963-1966). TCJ crée également la première série d'animation japonaise en couleurs, *Mirai Kara Kita Shōnen / Super Jetter* (Haruyuki Kawajima, 1965)¹⁵²³.

¹⁵²⁰ René Borg faisait référence aux studios Les Gêmeaux, à Jean Image, à Martin-Boucher et à Albert Champeaux.

¹⁵²¹ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Conférence de René Borg et Bruno Bianchi lors du Japan Expo 2002 au CNIT à la Défense », art. cité.

¹⁵²² Les *keiretsu* sont l'ensemble d'entreprises japonaises de participations croisées qui « remplacent » les *zaibatsu* démantelées lors de la période d'occupation du Japon, à cause de leurs forts liens avec le militarisme japonais impérial. Pour plus de détails sur la forte expansion économique du Japon dans les décennies qui suivent la Seconde Guerre mondiale, voir Denise FLOUZAT, *Japon, éternelle renaissance*, Presses Universitaires de France, 2004, Patrice Geoffron et Marianne RUBINSTEIN, *La crise financière du modèle japonais*, Economica (programme ReLIRE), 1996 et Evelyne DOURILLE-FEER, *L'économie du Japon*. 3^e éd., Paris, La Découverte Éditions, 2014.

¹⁵²³ Le 20 septembre 1968 sur la deuxième chaîne de l'ORTF, avant la première diffusion en France de la série *Le Roi Léo* (Osamu Tezuka, 1965), l'unique épisode de *Mirai Kara Kita Shōnen / Super Jetter* (Haruyuki Kawajima, 1965) est diffusé : l'épisode 52 *La*

Durant cette période, les firmes japonaises spécialisées dans la production de dessins animés embauchent plusieurs centaines de personnes à plein temps et donnent du travail partiel à des milliers d'autres. La TOEI Animation – la plus importante des compagnies de dessins animés japonaises en termes d'employés – fait travailler environ six-cents personnes et plus de soixante entreprises en sous-traitance seulement dans les métiers de l'animation à la fin des années 1970¹⁵²⁴.

À cette époque, il y a douze chaînes de télévision au Japon, dont quelques-unes en couleurs¹⁵²⁵. En revanche, en France, il n'y en a que deux jusqu'en 1972. De surcroît, le marché des dessins animés est une industrie qui demande beaucoup de main-d'œuvre puisqu'elle implique la fabrication des graphismes reproduits des milliers de fois sur celluloïd avec une légère modification pour donner l'impression de mouvement :

Une série de bonne qualité technique comporte, selon les standards européens, 12 images à la seconde, soit 180 000 pour un épisode de 25 minutes. Ce chiffre est théorique ; dans la pratique certains dessins (de décors, de mouvements) sont utilisés plusieurs fois par épisode et il faut en moyenne tracer et gouacher 120 000 dessins pour un épisode de 26 minutes. Ces quantités, données à titre indicatif, permettent d'imaginer le travail manuel exigé par une série de 52 épisodes de 26 minutes¹⁵²⁶.

Bien que l'animation totale comporte 24 dessins par seconde, les films d'animation pour le cinéma ne comportent le plus souvent que 12 dessins par seconde ; mais la télévision a révisé à la baisse ces normes artistiques. Les Japonais programment des dessins animés de 8 et même 6 phases par seconde pour baisser les coûts de production. Ce manque de qualité des animations japonaises est la raison principale pour laquelle René Borg abandonne la production d'*Ulysse 31*¹⁵²⁷. Les États-Unis, quant à eux, qui ont eux-mêmes une longue tradition de films d'animation, évitent dans un premier temps de faire appel à la sous-traitance asiatique, tout en baissant le nombre de dessins par seconde. Jusqu'en 1981, Hanna-Barbera ne sous-traite presque

Nuit de la rose sanglante. Il est diffusé sous-titré en Français dans le cadre des émissions « Soirée Japonaise ». Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

¹⁵²⁴ En fait, les maisons de production japonaises sont connues en France grâce aux séries qu'elles produisent : TOEI Animation est la productrice de *Goldorak* (Tomoharu Katsumata, 1975) et de *Candy* (Tetsuo Imazawa et Hiroshi Shidara, 1976-1978) ; TMS produit *Rémi (sans famille)* / *Rittai Anime Ienaki Ko* (Osamu Dezaki, 1977) ; TCJ, qui en 1973 devient Eiken, anime *Oum le dauphin blanc* (René Borg et Vladimir Tarta, 1971) et *IEUF... l'Espace* (Albert Barillé, 1981) ; Tatsunoko anime *IEUF... l'Homme* (Albert Barillé, 1978) et *La Bataille des Planètes* (Kagaku Ninjatai Gatchaman, Hisayuki Toriumi, 1976) ; Studio Pierrot, fondé en 1979 par d'anciens membres du studio Tatsunoko, réalise des séries comme *Les Mystérieuses cités d'or* (Bernard Deyriès, Hisayuki Toriumi, Katsuhiko Fujita, 1982) et Mushi Productions réalise la toute première série d'animation japonaise *Astro Boy: Hero of Space* / *Tetsuwan Atomu* (Osamu Tezuka, 1963-1966). Cf. M. PRUVOST-DELASPRE (DIR.), *L'animation japonaise en France...*, op. cit.

¹⁵²⁵ Cf. Marie PRUVOST-DELASPRE, *Aux sources de l'animation japonaise : le studio Tôei Dôga -1956-1972*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « PUR-Cinéma », 2021.

¹⁵²⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1977-1988). Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour le développement d'une industrie française du dessin animé »..., art. cité, p. 1.

¹⁵²⁷ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Conférence de René Borg et Bruno Bianchi lors du Japan Expo 2002 au CNIT à la Défense »..., art. cité.

pas ses productions à l'étranger¹⁵²⁸. En 1982, la société commence à animer ses films à Taiwan et en Corée, ensuite en Australie et en Espagne ; puis finalement à Tokyo, à Kyoto¹⁵²⁹.

Cette migration des firmes nord-américaines vers les pays asiatiques est une réaction aux conditions de travail dans la profession, concernant principalement les coûts de main-d'œuvre, des grèves (apparues à des moments charnières pour la production) et des conventions collectives inadaptées à ce secteur de l'économie. Les firmes nord-américaines refusent de dépendre de la main-d'œuvre locale et font donc appel à des sous-traitants en Asie comme la maison de production Ruby and Spears en Corée et Filmation au Japon¹⁵³⁰.

Toutefois, si d'un côté les Nord-Américains cèdent une partie de leur marché de production aux entreprises japonaises, de l'autre, ils n'ouvrent leur marché de diffusion à aucune des huit maisons de production japonaise de dessins animés qui prennent le relais. À l'exception de *La Bataille des Planètes*, remontée par la firme Sandy Frank Entertainment¹⁵³¹, les Japonais n'arrivent pas à diffuser leurs dessins animés sur le marché nord-américain. Ce dernier étant fermé, les Japonais se tournent alors vers le marché européen¹⁵³².

Les entretiens rassemblés autour de René Borg donnent un aperçu de l'état de la production de séries de dessins animés en France durant les années 1970 et 1980. En 1977, René Borg, comme la plupart des acteurs du dessin animé français, travaille dans la communication et le marketing. Il dirige la maison de production audiovisuelle *Incentive Marketing*. Le matin, il fait des films ou des diaporamas et l'après-midi il écrit et dessine. Ensuite, en freelance, il réalise beaucoup de films d'animation pour les banques :

C'était l'année où les banques, qui travaillaient jusque-là avec des industries, se sont rendu compte qu'il y avait des millions de comptes individuels qui étaient autant de «*prospects*». Alors elles me demandaient, avec mes dessins animés et de l'humour, de faire passer leur politique. Ça a été une explosion ! J'ai fait Paribas, le Crédit Lyonnais, le Crédit Agricole, la Société Française, la Marseillaise de Crédit... presque toutes les grosses banques se sont passées mon nom par la bouche-a-oreille. J'ai fini par connaître les plus grands patrons de banque¹⁵³³.

¹⁵²⁸ Hormis les treize court-métrages de Tom et Jerry notamment animés à Prague entre 1961 et 1962 par Gene Deitch au studio Rembrandt Films. Cf. Christopher P. LEHMAN, *American animated cartoons of the Vietnam era: a study of social commentary in films and television programs, 1961-1973*, Jefferson, N.C., McFarland & Co, 2006.

¹⁵²⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; Cabinet : conseiller technique (1977-1988), Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour une véritable industrie française du dessin animé (Synthèse) »..., art. cité.

¹⁵³⁰ *Ibid.*

¹⁵³¹ Sandy Frank est devenu célèbre comme importateur de séries japonaises aux Etats-Unis. Cf. Roland KELTS, *Japanamerica: How Japanese Pop Culture Has Invaded the U.S.*, New York ; Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

¹⁵³² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; Cabinet : conseiller technique (1977-1988), Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour une véritable industrie française du dessin animé (Synthèse) »..., art. cité, p. 3.

¹⁵³³ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de René Borg. Réalisé par Christophe Lambert en 2003 ».

En 1977, il reçoit un appel de Jean Chalopin qui veut l'embaucher comme « conseiller technique » dans sa maison de production à Tours où 120 personnes font du dessin animé. En effet, la plupart des productions de Jean Chalopin sont des films d'entreprise, particulièrement pour EDF. Ce dernier demande ainsi à René Borg d'effectuer un travail de consultant pour qu'il puisse s'engager dans le marché de séries de dessins animés pour la télévision. De prime abord, René Borg ne croit pas à cette histoire, car il connaît déjà les plus grosses sociétés de dessin animé en France : Jean Image (avec 15 personnes), Paul Grimault (avec 3 ou 4 personnes), Martin-Bochet, et Albert Champeaux¹⁵³⁴. Il ignore encore l'existence de la DIC avec ses 120 employés.

Jean Chalopin¹⁵³⁵ lui raconte alors son histoire¹⁵³⁶. Après avoir rencontré Chalopin à Paris, René Borg se rend dans les studios de Tours, où Bernard Deyriès lui demande des conseils sur la technique de l'animation. À partir du printemps 1977 et pendant 2 ans, Borg supervise leur travail. Bien qu'il vive à Paris, il passe 8 à 15 jours par mois à Tours¹⁵³⁷. Finalement, à la fin des années 1970, Jean Chalopin prend la décision de déménager son studio à Paris. René Borg souligne les difficultés d'une maison de production à Tours :

Tours c'est à deux heures de route de Paris. Je préfère faire une heure d'avion et me retrouver à Perpignan, le coefficient d'ensoleillement est plus grand ! Les clients aiment voir comment est fait leur film. Ils emmènent leur femme, leur famille et ils s'extasient. Tours, c'est un peu loin pour ça. Avoir un bureau ici et les studios à Tours, ce n'est pas bon. On délocalise complètement là où il y a du soleil et au moins je n'aurai plus à me planter en bagnole sous la neige. En plus, à chaque voyage il fallait chier des kilos de dessins sous le bras, c'était impossible¹⁵³⁸.

À Paris, Jean Chalopin reçoit une proposition de fusion avec la Compagnie luxembourgeoise de radiodiffusion (CLT)¹⁵³⁹. Malheureusement, comme il a un défaut de paiement de 350 000 francs¹⁵⁴⁰, l'affaire ne se conclut pas tout de suite¹⁵⁴¹. D'après René Borg,

¹⁵³⁴ *Ibid.*

¹⁵³⁵ « Arrivé sur place, je vois un garçon roux, poil de carotte, les cheveux jusque-là, quinze ans et demi pour moi (j'ai su plus tard qu'il en avait 24)... Je me suis dit : 'Il a le brassard de premier communiant dans le tiroir, c'est pas possible !'. Avec lui, il y avait Max Saldinger comme directeur de production, un ancien monteur qui allait devenir le pivot de l'entreprise en faisant un travail énorme, et Jasmine Delacroix. Je ne me souviens plus des circonstances exactes mais Jean a rencontré Dordain [sic] qui lui a proposé une commerciale en la personne de Jasmine Delacroix qui a été mise sur son chemin par Roland Dordain, le créateur de FIP et le directeur de France Inter dans les années 1960. » *Ibid.*

¹⁵³⁶ Cf. M. ELUASTI, *Ulysse 31 : L'Histoire et les coulisses d'un dessin animé culte de notre enfance...*, op. cit., p. 22-23.

¹⁵³⁷ Il y amène implanter trois piliers : un pour le planning et l'organisation des gouaches, un pour la supervision de la trace et le troisième pour la supervision des animateurs (le chef animateur). « Je leur ai simplement mis Mlle Meyer pour les traceuses, M. Clatigny pour les traceurs et M. Boulay pour l'animation ». ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de René Borg. Réalisé par Christophe Lambert en 2003 », art. cité.

¹⁵³⁸ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « « Conférence de René Borg et Bruno Bianchi lors du Japan Expo 2002 au CNIT à la Défense », art. cité.

¹⁵³⁹ « Une énorme compagnie qui allait lancer son satellite privé ». ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de René Borg. Réalisé par Christophe Lambert en 2003 », art. cité.

¹⁵⁴⁰ Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 350 000 francs en 1979 est donc le même que celui de 170 508 euros en 2018. Source : Insee - Institut national de la statistique et des études économiques, <https://www.insee.fr>.

un soir, Jean Chalopin lui demande de l'accompagner chez Procidis – qui se trouve à seulement 350 mètres de la DIC. Ils demandent alors des explications à Albert Barillé. Ce dernier leur montre les story-boards qui, selon René Borg, « avaient, en effet des erreurs de cadrage »¹⁵⁴². Par la suite, Albert Barillé demande à René Borg « de prendre la direction d'*IEUF... l'Homme* »¹⁵⁴³. De surcroît, Jean Chalopin le supplie d'accepter la proposition d'Albert Barillé pour qu'il puisse reprendre la transaction avec la CLT.

Ainsi commence une longue collaboration entre René Borg et Albert Barillé¹⁵⁴⁴. René Borg devient alors le directeur artistique d'*IEUF... L'Homme* et d'*IEUF... L'Espace*. Il oriente le minutage des épisodes, les axes des caméras, les mouvements, les valeurs de plan : tout l'art de la mise en scène. Gilbert Barillé, fils d'Albert Barillé, dévoile la genèse des séries *Il était une fois...* :

Lorsque mon père a terminé la production de *Colargol*, il ne savait pas vraiment ce qu'était un story-board. Il est passé du stop-motion avec figurines à l'animation traditionnelle, cela n'avait rien à voir. C'est donc René Borg, avec son expérience (il avait travaillé au Japon), qui lui a expliqué les ficelles du découpage. Et mon père a assimilé tout cela très vite, bien qu'il ne fût pas dessinateur... J'ai encore des images où je le vois en vacances, en «combi» de ski ou en maillot de bain, avec sa petite table pliante, armé de son crayon et de sa gomme, en train de retoucher les expressions des personnages sur d'énormes classeurs de story-boards. Rien ne l'amusait davantage... Je le voyais lire à voix haute, chronomètre en main, se jouer les scènes et rajouter une demi-seconde ici et en enlever une là. Avec cela, il a acquis un sens du timing incroyable, car il visualisait le dessin animé comme s'il se déroulait devant lui¹⁵⁴⁵.

Malgré les efforts d'Albert Barillé, Jean Chalopin et René Borg, le marché français d'animation à cette époque – et plus spécifiquement celui de production de séries de dessins animés pour la télévision –, ne représente presque rien en termes de financement ou d'emploi durable. Ainsi, ce secteur est encore inconnu à la fois des autorités de tutelle du cinéma et de la

¹⁵⁴¹ Le défaut de paiement de la DIC est conséquence de la dette d'un de ces clients. Pour l'anecdote, le client en question est la maison de production Procidis. En fait, elle emploie pour le projet de la série *IEUF... l'Homme* quatre jeunes story-boarders de la DIC: Jean-Yves Raimbaud, le futur créateur d'*Oggy et les cafards*, Jean Barbaud, Philippe Bouchet (Manchu) et Bruno Bianchi. Cf. M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 43.

¹⁵⁴² *Ibid.* Voir à cet effet les story-boards qui se trouvent dans les annexes.

¹⁵⁴³ Voici l'entretien tel qu'il a été enregistré par Christophe Lambert: « RB: « Mais... ce que vous devez à Jean Chalopin ? » AB: « Ça n'a rien à voir, je vous demande de prendre les choses en main tout de suite. » RB: « Mais nous sommes en train de commencer une série... » AB: « Je vous paie ! » RB: « Qui est le réalisateur de votre série actuellement ? » AB: « C'est moi ! » RB: « C'est vous ? Vous et ces quatre petits jeunes inexpérimentés qui font les découpages ? » AB: « Quels découpages ? » RB: « Vous êtes réalisateur ou quoi ? » AB: « Je suis auteur réalisateur. » RB: « Une fois que vous avez écrit le scénario vous devez bien écrire la mise en scène pour que le story boardiste [sic] traduise en images votre vision ? » AB: « J'ai Philippe Landrot qui supervise les story-boards. » RB: « Eh bien gardez Philippe. » AB: « Je viens de le renvoyer. » RB: « En une heure ! Je ne prends pas le boulot. D'une part parce que je ne veux pas prendre le travail de Philippe et d'autre part parce que vous ne payez pas Jean Chalopin. Donnez plutôt le découpage à corriger à Landrot. » AB: « Landrot ne réalise pas, c'est moi le réalisateur. » « Il voulait simplement me faire faire le découpage et signer la réalisation. Ça s'appelle du travail de nègre et ça je ne le veux pas, je veux être le seul commandant à bord. » ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de René Borg. Réalisé par Christophe Lambert en 2003 »..., art. cité.

¹⁵⁴⁴ M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 43.

¹⁵⁴⁵ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé qui a participé comme co-réalisateur à l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*. 2000 [?] ».

télévision et des acteurs de ce secteur, comme en témoigne le reportage paru dans la presse spécialisée en 1981 :

L'animation, que représente-t-elle aujourd'hui en hommes, en films, en investissements et en recettes ? Il n'existe aucune statistique à ce sujet. Au regard des autorités de tutelle, du CNC, des diverses aides, il existe, en matière de cinéma, le long-métrage et le court-métrage, un point c'est tout. La spécificité de l'animation n'est pas reconnue ¹⁵⁴⁶.

Il n'y a pas de statistiques sur le nombre de personnes qui travaillent dans le milieu des films d'animation, ni sur les films, ni sur leurs investissements et leurs recettes jusqu'en 1980. René Borg met cela en exergue quand il confesse : « Je n'en crois pas un mot [de Jean Chalopin]. Un tel studio en France [DIC] devrait être connu des professionnels du métier »¹⁵⁴⁷. Cela démontre qu'à cette époque les professionnels ne connaissent pas très bien leur marché. De surcroît, les reportages de l'époque montrent bien cette pénurie : « S'il est vrai que l'art vit de contrainte et meurt de liberté, alors, le cinéma d'animation français est bien vivant. Car les contraintes, les difficultés, le "parent pauvre" du cinéma les côtoie tous les jours »¹⁵⁴⁸.

Certes, les problèmes sont complexes et différents selon les domaines où l'animation est employée : long-métrage, court-métrage, film de commande ou série télévisée. Quoi qu'il en soit, entre 1970 et 1980 seuls quinze longs-métrages en animation sont mis en chantier en France, dont six seulement sont exploités¹⁵⁴⁹. De plus, il y a environ 200 courts-métrages de fiction et une centaine de courts-métrages de commande et quelques 250 films publicitaires¹⁵⁵⁰.

On peut donc dire que dans la France des années 1980, l'animation est une « activité très atomisée »¹⁵⁵¹. Le temps des studios célèbres comme Les Gémeaux ou Idéfix est révolu. Durant les années 1980, il ne subsiste que quelques petits studios qui vivent de travaux de commande et

¹⁵⁴⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), reportage de presse spécialisée, [auteur non-identifié], « L'animation française a tout pour réussir à condition... », *Le film français : supplément technique, le cinéma d'animation*, numéro 1878, 27 novembre 1981, p. 11-13.

¹⁵⁴⁷ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Conférence de René Borg et Bruno Bianchi lors du Japan Expo 2002 au CNIT à la Défense », art. cité.

¹⁵⁴⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), reportage de presse spécialisée, [auteur non-identifié], « L'animation française a tout pour réussir à condition... », art. cité.

¹⁵⁴⁹ En effet, le reportage ne précise pas les films exploités. Toutefois, d'après Unifrance, pendant cette décennie la France a réalisé : *Aladin et la lampe merveilleuse* (Jean Image, 1970), *Tintin et le Lac aux requins* (Raymond Leblanc, 1972), *Joe le petit boum-boum* (Jean Image, France, 1973), *La Planète sauvage* (René Laloux, 1973), *La Genèse* (Pierre Alibert, 1974), *La Honte de la jungle* (Boris Szulzinger, 1975), *Les Douze Travaux d'Astérix* (René Goscinny et Albert Uderzo, 1976), *La Ballade des Dalton* (René Goscinny et Morris, long-métrage, France, 1978), *Les Fabuleuses aventures du légendaire Baron de Münchhausen* (Jean Image, 1979), *Pluk, naufragé de l'espace* (Jean Image, 1979), *Ubu et la grande gidouille* (Jan Lenica, 1976-1979), *Le Roi et l'oiseau* (Paul Grimaut, 1979). Source : « Recherche - UniFrance », <https://www.unifrance.org/recherche/film?metrage=film.format.long&genres=film.genre.animation&anneeProductionMin=1969&anneeProductionMax=1983>. Consulté le 12 octobre 2020.

¹⁵⁵⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), reportage de presse spécialisée, [auteur non-identifié], « L'animation française a tout pour réussir à condition... », *op. cit.*

¹⁵⁵¹ *Ibid.*

où la plupart des gens travaillent isolément. De surcroît, à cette époque, les agences publicitaires françaises confient une partie de la réalisation de leurs spots à des maisons de production en Grande-Bretagne et les sociétés de programme achètent leurs séries d'animation en Asie. Le président de l'AFCA, Raymond Maillet, accuse les chaînes de télévision et même l'Agence nationale pour l'emploi (ANPE) d'encourager une évasion du travail à l'étranger : « Comment, en outre, les circulaires ministérielles seraient-elles respectées, puisque l'ANPE elle-même commande des films à Londres ? »¹⁵⁵²

L'animation est ainsi mise à l'écart par les pouvoirs publics et par les organismes de l'aide à la production. Les responsables de l'AFCA blâment alors les pouvoirs publics en leur reprochant le fait que « l'animation française n'existe pas ».¹⁵⁵³ D'après le reportage de 1980 :

Elle [l'animation] est rattachée au cinéma sous la tutelle du ministère de la Culture et sous l'égide du CNC, elle est assimilée à tous égards (système d'aide à la production et qualifications professionnelles des techniciens) au cinéma de prises de vues réelles alors que sa spécificité est évidente : ses techniciens hautement spécialisés, ne voient reconnaître leurs qualifications, voire même leur existence par aucune des instances auxquelles ils peuvent avoir recours (ANPE, ASSEDIC, organisme de prévoyance et de retraite...) »¹⁵⁵⁴.

Même si le cinéma français d'animation a tout pour réussir, il faut encore lui permettre de s'épanouir. Les initiatives privées et l'intervention des pouvoirs publics peuvent donc y contribuer. En analysant plus profondément chacun des secteurs du film d'animation, on se rend compte des besoins particuliers de chaque marché.

Le film d'animation de long métrage est un marché à part : « En tout cas, le cinéma d'animation en long métrage se porte aussi bien ou aussi mal que le reste du cinéma français¹⁵⁵⁵ ». Dans le cadre du système d'aide à la production en vigueur, le cinéma d'animation est largement perdant en ce qui concerne les avances de recettes et les subsides du fond de création audiovisuelle ; l'intérêt pour ce type de production ne concerne que les professionnels du film d'animation. Cependant, ces derniers ne sont pas assez représentés au sein des commissions et instances décisionnaires.

Le film de court métrage, quant à lui, permet l'expérimentation de techniques et langages divers en tant qu'« école » de réalisation. C'est un moyen privilégié d'épanouissement de talents et de techniques, malgré quelques problèmes de diffusion. Ainsi, les réalisateurs se plaignent

¹⁵⁵² *Ibid.*

¹⁵⁵³ Cf. C. NOESSER, *La résistible ascension du cinéma d'animation...*, *op. cit.*

¹⁵⁵⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), reportage de presse spécialisée, [auteur non-identifié], « L'animation française a tout pour réussir à condition... », *op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁵⁵ *Ibid.*

qu'au sein des instances officielles telles que le CNC « les aides à la production ont été distribuées avec une lenteur et un aveuglement tout bureaucratique qui faisaient que dans tous les cas, le producteur devait faire l'avance de tous les frais de production »¹⁵⁵⁶. Cela n'encourage pas les producteurs. Ainsi, la diffusion et la commercialisation de courts-métrages « se faisait le long d'un parcours semé d'embûches, le "label", ce sacro-saint viatique du CNC, attribué à tort et à travers par une commission – une de plus – particulièrement dénuée de discernement (des films primés dans les festivals se le voient refuser...) »¹⁵⁵⁷. Pour que le marché de courts-métrages d'animation puisse s'épanouir, il est d'abord important de recréer des conditions propices de diffusion. Ensuite, il faut créer à la fois un système d'aide à la production spécifique pour l'animation, un système d'avance sur recettes et un marché de film d'animation organisé périodiquement.

Le marché des films de commande, quant à lui – qui englobe les films d'entreprise, les films scientifiques, les films médicaux, les films pédagogiques et les films publicitaires – est, sans aucun doute, le domaine le plus vaste et le plus prometteur pour le film d'animation. D'après, Jacques Barrot, alors ministre de la Santé :

Le dessin animé permet de présenter d'une manière agréable, amusante, les connaissances les plus sérieuses. C'est un langage familier du public... Je suis heureux de voir que la télévision a jugé nos petites leçons de santé suffisamment distrayantes pour les faire figurer dans ses programmes¹⁵⁵⁸.

En effet, Jacques Barrot parraine le projet *Archibald le Magichien* (Bruno Bianchi) du studio DIC en coproduction avec TF1 en 1980. Toutefois, son projet de trente-huit épisodes de cinq minutes¹⁵⁵⁹ est, lui-aussi, réalisé en Extrême-Orient. D'après la presse de l'époque : « Il nous paraît choquant que les 'institutionnels', et il n'en manque pas en France... ne soient pas tenus par un cahier des charges rigoureux les obligeant à faire produire leurs films en France »¹⁵⁶⁰. Ainsi, les organismes institutionnels, les plus gros consommateurs de films de commande (films éducatifs, informatifs, scientifiques, militaires) doivent être sensibilisés par une action d'information sur les nombreuses possibilités des films d'animation français : journées d'information auprès des professionnels, mise sur pied d'un programme itinérant d'une sélection

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁵⁷ « [...] rappelons que le système "complément de programme" acheté à bas prix par le producteur ou distributeur du long-métrage en vue de récupérer 1% des recettes par le biais du Fonds de soutien, est doublement vicié : d'une part le court-métrage est acheté au rabais, d'autre part le "1%" récupéré par le producteur du long-métrage n'est pas "réinvesti" dans la production de courts-métrages mais bel et bien empoché par le producteur ». *Ibid.*, p. 11-12.

¹⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵⁵⁹ Avec le concours du ministère de la Santé, du Comité français d'éducation pour la santé et de TF1.

¹⁵⁶⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), reportage de presse spécialisée, [auteur non-identifié], « L'animation française a tout pour réussir à condition... », art. cité., p. 12.

de films,... Il est également nécessaire, « par la force de la loi », d'obliger les organismes institutionnels à faire produire les films qu'ils commanditent en France.

Les agences de publicité dont l'État est actionnaire peuvent aussi se faire rappeler à l'ordre, pour les obliger à produire leurs films de préférence en France. Le reportage de 1981 épingle le fait que certains spots publicitaires qui émanent d'organismes institutionnels comme l'ANPE et le Comité français d'éducation pour la santé, sont produits à l'étranger, voire hors de la Communauté Européenne : « Trois films publicitaires français en animation sur quatre sont produits à l'étranger, et notamment en Angleterre, soit environ une cinquantaine de films par an pour un coût moyen de 120 000 francs par film, représentant non seulement une fuite de devises, mais aussi de travail »¹⁵⁶¹.

Jean-Pierre Dionnet souligne que la fuite de devises provient de la création et du soutien, par les pouvoirs publics anglais, d'un studio de dessin animé de grande envergure, travaillant surtout pour la BBC. Cela génère une « école anglaise ». D'après lui :

Après la reconquête de leur marché, les Anglais se sont imposés comme chefs de file européens, en particulier dans le domaine fructueux du film publicitaire, à tel point que lorsqu'une agence française de publicité fait un « spot » en dessin animé de 15 ou 30 secondes elle le réalise en Angleterre, malgré un coût devenu plus élevé, à cause de sa qualité irréprochable¹⁵⁶².

Le marché de production de séries de dessins animés pour la télévision est également un domaine frappé par l'évasion du travail et des capitaux, surtout en ce qui concerne les séries de longue durée. Les coûts pratiqués par les chaînes en matière d'achats de droit de passage à l'antenne sont alors « ridiculement bas : entre 500 et 2 500 francs la minute »¹⁵⁶³. Ces prix ne peuvent être acceptables que pour les producteurs étrangers – Nord-Américains et Japonais notamment – qui rentabilisent leurs séries à une échelle mondiale. Cependant, les prix pratiqués sont insuffisants pour les producteurs français. D'où la tentation, pour certains producteurs, d'entrer dans un système de coproduction avec les étrangers et les chaînes de télévision. Or, les séries françaises annoncées à grand renfort de presse, sont en effet fabriquées à l'étranger, notamment en Extrême-Orient. Elles sont pourtant conçues en France.

¹⁵⁶¹ *Ibid.*

¹⁵⁶² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8 - Nouvelles images, lettre à Jack Lang, Jean-Pierre DIONNET et Hubert de MAXIMY, « Réflexion sur le dessin animé en France »..., art. cité, p. 6.

¹⁵⁶³ Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 500 francs en 1981 est donc le même que celui de 189 euros en 2018, et celui de 2 500 francs le même que 945 euros. Source : Insee - Institut national de la statistique et des études économiques, <https://www.insee.fr>. Ainsi, le prix de production des séries est de l'ordre de 40 000 francs/minute (c'est-à-dire 15 133 euros/minute en 2018). A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), reportage de presse spécialisée, [auteur non-identifié], « L'animation française a tout pour réussir à condition... », art. cité.

En outre, le marché du cinéma d'animation français s'épanouit progressivement grâce à des techniciens hautement spécialisés. En 1981, il y a environ 500 professionnels en France, dont environ 150 qui « vivent » tant bien que mal de leur art¹⁵⁶⁴. Même si la formation de ces techniciens est le plus souvent assez empirique, il existe des départements spécialisés dans certaines écoles des Beaux-Arts et d'Arts décoratifs et un cycle de formation sous l'égide de la Chambre de commerce de Paris.

Les conditions de travail de ces professionnels sont encore considérées comme du sous-emploi¹⁵⁶⁵ et on peut observer ce phénomène à travers le petit nombre de maisons de production ou ateliers d'animation en exercice en France ; il n'y a qu'une demi-douzaine d'ateliers constitués et structurés, plus quelques ateliers derrière lesquels se cache un producteur touche-à-tout¹⁵⁶⁶.

À cette époque, les développements technologiques de la communication deviennent de plus en plus concrets¹⁵⁶⁷ ; il est donc souhaitable que les implications de l'animation dans ces techniques soient développées « si l'on ne veut pas être une fois de plus à la remorque des productions anglo-saxonnes »¹⁵⁶⁸. C'est l'époque des premiers pas de l'image de synthèse¹⁵⁶⁹, les quelques expériences mises en place en France sont vouées à rester confidentielles faute de moyens et faute d'imagination. Une action concertée des fabricants et propriétaires de « hardware »¹⁵⁷⁰ et des utilisateurs potentiels peut permettre de dépasser le stade des recherches expérimentales pour entrer dans celui des exploitations commerciales¹⁵⁷¹.

Les systèmes informatiques sont déjà en voie d'exploitation dans le monde, avec des systèmes utilisant un matériel informatique lourd. Ces matériels sont opérationnels et fonctionnent industriellement au Japon, aux USA et au Brésil¹⁵⁷². Jean Pierre-Dionnet, souligne que :

¹⁵⁶⁴ Les autres sont soit demandeurs d'emploi, soit pratiquent leur art pendant leurs loisirs.

¹⁵⁶⁵ La formation « sur le tas » au sein des ateliers existants devient de plus en plus rare : les techniciens ont le plus souvent le statut d'« intermittent du spectacle » et ce vocable dit bien ce qu'il veut dire. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), reportage de presse spécialisée, [auteur non-identifié], « L'animation française a tout pour réussir à condition... », art. cité.

¹⁵⁶⁶ Producteur-réalisateur-animateur-traceur-gouacheur-opérateur.

¹⁵⁶⁷ Télévision câblée, satellites, vidéodisques, ordinateurs, etc...

¹⁵⁶⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), reportage de presse spécialisée, [auteur non-identifié], « L'animation française a tout pour réussir à condition... », art. cité.

¹⁵⁶⁹ Cf. C. WELKER, « La fabrique des "nouvelles images" »..., art. cité.

¹⁵⁷⁰ Commissariat à l'énergie atomique, Ina, Thompson.

¹⁵⁷¹ Curieusement, le même discours s'applique aux recherches spatiales européennes et françaises de l'époque. Voir le troisième chapitre.

¹⁵⁷² Le 1^{er} avril 1996, le Brésil présente son premier long-métrage entièrement réalisé avec des images de synthèse, *Cassiopeia* (Clóvis Vieira, 1996), un film « que certains considèrent comme le premier film d'animation de long métrage entièrement réalisé en milieu numérique. (Le film de Pixar de 1995, *Toy Story*, est basé sur quelques sculptures manuelles et modèles numériques) ». Traduit librement de : « which some consider the first animation movie made completely inside the computer. (Pixar's debut feature *Toy Story*, 1995, was based on some hand sculpted and digitized models) ». G. BENDAZZI, *A World History. Volume III: Contemporary Times...*, op. cit., p. 322.

Il est paradoxal de voir qu'aujourd'hui le pays qui peut-être est le plus avancé dans l'utilisation TV de l'animation électronique, est le Brésil avec TV GLOBO. Par ailleurs les appareillages les plus sophistiqués de traitement de l'image et de l'animation (japonais et US) et qui ne sont plus depuis longtemps au stade expérimental, pourraient être importés au meilleur coût¹⁵⁷³.

En outre, les professionnels de l'animation en France souhaitent que les conditions d'exercice de leur métier soient améliorées à travers la reconnaissance des qualifications spécifiques des techniciens du film d'animation par toutes les instances officielles dont ils relèvent (cartes professionnelles délivrées par le CNC, définitions d'emplois reconnues par l'ANPE, l'ASSEDIC, le GRISS, etc...). En même temps, il faut que les initiatives de création d'entreprises soient favorisées. De plus, celles existantes doivent être prises en compte, non pas pour leur taille mais pour leurs créations. Finalement, les primes de chômage doivent devenir des primes à la création d'emplois, notamment des contrats d'emploi-formation.

Finalement, si les pouvoirs publics souhaitent mettre en valeur la culture française, il doivent forcément soutenir le marché de films d'animation contre la concurrence étrangère, comme le souligne le reportage : « À l'heure où les Pouvoirs publics affirment que le cinéma doit être un instrument plus actif d'expression de la culture française face à la concurrence étrangère, les souhaits et/ou revendications dont nous nous faisons l'écho paraissent particulièrement d'actualité¹⁵⁷⁴. Ainsi, des mesures sont prises pour que le cinéma d'animation français ne reste pas artisanal, expérimental et confidentiel.

6.2 - Augmentation progressive de la demande pour les financements de dessins animés destinés à la télévision entre 1980 et 1990

Les demandes d'aide financière pour la fabrication de dessins animés destinés à la télévision augmentent progressivement. Dès le début de l'année 1981, le Service de l'Audiovisuel est saisi par les chaînes de télévision et par les réalisateurs-concepteurs de plusieurs projets de séries destinées aux enfants. D'après le directeur général adjoint du CNC, Alain Auclair, cette demande d'aide à la production, dans un domaine dans lequel le Fonds de création audiovisuelle n'est jusqu'alors jamais intervenu, fait « suite aux incitations du précédent Cabinet et de la Commission de la Qualité qui souhaite encourager les sociétés de programmes à ne pas se limiter à l'achat de productions étrangères et à favoriser une production française du

¹⁵⁷³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8 - Nouvelles images, lettre à Jack Lang, Jean-Pierre DIONNET et Hubert de MAXIMY, « Réflexion sur le dessin animé en France »..., art. cité, p. 7.

¹⁵⁷⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), reportage de presse spécialisée, [auteur non-identifié], « L'animation française a tout pour réussir à condition... », art. cité.

film d'animation pour enfants¹⁵⁷⁵ ». Cette production s'inscrit dans une problématique particulière en raison de coûts techniques très élevés et de la nécessité de concevoir un amortissement des investissements hors diffusion. Les coûts de fabrication des films d'animation sont alors de 40 000 à 50 000 francs/minute¹⁵⁷⁶, alors qu'en Asie, notamment au Japon, à Taïwan ou en Corée, ces coûts sont notablement inférieurs¹⁵⁷⁷.

Après l'expérience d'*Oum le dauphin blanc*, d'autres expériences internationales avec la participation de main-d'œuvre étrangère sont mises en route en Asie. Cette initiative vise non seulement à baisser les coûts des séries jusqu'à 30 000 francs/minute¹⁵⁷⁸, mais également à diminuer le temps de fabrication de chaque série. D'autre part, il est nécessaire de présenter des projets d'au moins 26 épisodes de 26 minutes – le format le plus répandu en France – pour trouver des partenaires étrangers en coproduction ; l'investissement total est donc, en règle générale, supérieur à 20 300 000 francs¹⁵⁷⁹.

L'ampleur de ces coûts de production fait que les chaînes de télévision se heurtent à une contradiction entre leur souhait affiché de soutenir l'animation française et la recherche de modération de leur budget. De surcroît, elles peuvent trouver plus facilement à l'étranger aussi bien des partenaires financiers que des coûts de fabrication bien plus avantageux.

Le ministère de la Culture se demande donc quel peut être son mode d'intervention dans ce contexte. En dépit de plusieurs tentatives antérieures, les capacités de production du film d'animation en France demeurent artisanales, y compris à la Société Française de Production (SFP). Quoi qu'il en soit, sans grande commande, on ne peut pas créer de grande maison de production. Cela suppose également un partage des investissements et par conséquent l'élaboration de projets susceptibles d'intéresser des partenaires étrangers.

L'étape de conception d'un film d'animation – autrement dit, l'élaboration du sujet, les dessins des personnages, la réalisation d'un story-board – est essentielle. C'est à ce stade qu'une aide du ministère de la Culture doit être envisagée. En diminuant les coûts des phases préparatoires, cette aide peut favoriser une présence française non seulement sur le marché interne, mais aussi sur le marché mondial de l'animation. De surcroît, l'épanouissement de

¹⁵⁷⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8. Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Alain AUCLAIRE, Note à l'attention de Francis Beck, conseiller technique, « Intervention du ministre de la Culture dans le domaine du film d'animation pour enfants à la télévision », 14 août 1981.

¹⁵⁷⁶ Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 40 000 francs en 1981 est donc le même que celui de 15 133 euros en 2018. Et le pouvoir d'achat de 50 000 francs en 1981 est le même que celui de 18 916 euros en 2018. Source : Insee - Institut national de la statistique et des études économiques, <https://www.insee.fr>.

¹⁵⁷⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8. Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Alain AUCLAIRE, Note à l'attention de Francis Beck, conseiller technique, « Intervention du ministre de la Culture dans le domaine du film d'animation pour enfants à la télévision »..., *op. cit.*

¹⁵⁷⁸ Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 30 000,00 francs en 1981 est donc le même que celui de 11 350,00 euros en 2018. Source : Insee - Institut national de la statistique et des études économiques, <https://www.insee.fr>.

¹⁵⁷⁹ Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 20 300 000,00 francs en 1981 est donc approximativement celui de 7 680 167,90 euros en 2018. *Ibid.*

l'animation française met également en valeur la langue et l'inventivité françaises. De plus, au-delà de la vulgarisation de la culture française, Alain Auclaire souligne que « l'intervention du ministère de la Culture dans le contexte du marché de l'animation [...] faciliterait en outre l'association entre studios étrangers et français pour la réalisation, ce qui ouvrirait des possibilités intéressantes de transferts de technologie et de savoir-faire¹⁵⁸⁰ ».

Ainsi, une politique « industrielle » de programmes audiovisuels s'avère progressivement nécessaire pour renforcer les capacités françaises de création dans la perspective de l'apparition de nouveaux réseaux de télévision qui se développent¹⁵⁸¹. Le Fonds de création audiovisuelle¹⁵⁸² est donc un outil du ministère de la Culture pour débloquer certaines situations d'impasse concernant la production à la fois de films de prise de vues réelles et d'animation. Les projets retenus par le groupe de lecture audiovisuelle du Fonds de création audiovisuelle en 1982 sont *Grandville* (Jorge Amat, 1982)¹⁵⁸³ et *La Princesse insensible* (Michel Ocelot, 1982)¹⁵⁸⁴. Parmi les projets soumis par les chaînes : *Croc-blanc* (Jean-Paul Jacquet et Per Olaf Csongovali, 1982)¹⁵⁸⁵, un projet élaboré à l'origine par la Société Cartoon Farm ayant déjà notamment coproduit la série *Wattoo Wattoo super bird*. FR3, quant à elle, coproduit alors les séries : *Vagabul* (Jean-Claude Marol, 1982)¹⁵⁸⁶, *Ulysse 31*¹⁵⁸⁷ et *Il était une fois... l'Espace*¹⁵⁸⁸.

Fin 1982, Jacques Mousseau établit, à la demande de plusieurs services de documentation, une synthèse des données sur l'histoire du marché de l'animation français et sur

¹⁵⁸⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8. Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Alain AUCLAIRE, Note à l'attention de Francis Beck, conseiller technique, « Intervention du ministre de la Culture dans le domaine du film d'animation pour enfants à la télévision »..., *op. cit.*, p. 2.

¹⁵⁸¹ Voir le chapitre précédent.

¹⁵⁸² « Le Fonds de création audiovisuelle est créé en 1979, avec une vocation principalement culturelle, pour apporter une aide sélective aux productions télévisées en fonction de leur contenu. Sont privilégiés par son biais, les documentaires de création, les projets originaux et les œuvres de jeunes réalisateurs ». Adrien GOUTEYRON, *Avis présenté au nom de la Commission des Affaires Culturelles, sur le projet de loi de finances pour 1987, adopté par l'Assemblée Nationale. Première Session ordinaire de 1986-1987 du Sénat*, Paris, Sénat, 1986, p. 23.

¹⁵⁸³ Projet de Jorge Amat examiné par TF1. Le Fonds de création audiovisuelle finance le pilote de cette série. Elle est réalisée grâce à des marionnettes animées, dessins animés et trucages vidéo. Producteur : Télé-Hachette. Devis pour 40 x 6" : 3 939 801 francs (16 400 francs/minute). A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8. Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Alain AUCLAIRE, Note à l'attention de Francis Beck, conseiller technique, « Intervention du ministre de la Culture dans le domaine du film d'animation pour enfants à la télévision »..., *op. cit.*

¹⁵⁸⁴ Projet de Michel Ocelot. Série réalisée avec les techniques du celluloïd et du papier découpé (13 x 4'). Producteur : Animation Art Graphique Audiovisuel (une société allemande qui participe à la production en apportant la moitié de l'apport de la chaîne française). Devis : 1 329 429 francs (25 600 francs/minute). Antenne 2 marque un vif intérêt pour ce projet, mais n'apporte qu'une participation financière insuffisante. Une intervention du Fonds de création audiovisuelle peut aller jusqu'à un maximum de 50% du devis pour débloquer la situation. *Ibid.*

¹⁵⁸⁵ Projet de Jean-Paul Jacquet et Per Olaf Csongovali d'après l'œuvre de Jack London. Le projet englobe des dessins animés conçus par ordinateur. Durée : 26 x 26'. Producteur : Cartoon Farm. Devis : 20 423 323 francs (50 200 francs/minute). Antenne 2 est prête à apporter entre 4,5 à 5 M de francs après avoir déjà investi 500 000 francs pour la préparation du projet. *Ibid.*

¹⁵⁸⁶ Projet de Jean-Claude Marol et Colette Verguo. Série de dessin animé de 13 x 5'. Production : FR3 Lille. Devis 1 466 990 francs (22 600 francs/minute). FR3 demande une participation de 265 000 francs au Fonds de Création. *Ibid.*

¹⁵⁸⁷ Projet de l'auteur-réalisateur René Borg (les noms de Bernard Deyriès, Jean Chalopin et Nina Wolmark ne sont pas cités dans le rapport). Durée : 26 x 26' ou 156 x 5'. Coproduction : FR3 et Diffusion, Information et Communication (DIC). Devis : 18 906 559 francs (28 000 francs/minute). FR3 y participe à hauteur d'5 000 000 francs (1,6%). *Ibid.*

¹⁵⁸⁸ Projet de l'auteur et réalisateur Albert Barillé. Série de dessin animé de 26 x 26' ou 156 x 5'. Coproduction : FR3 et PROCIDIS. Devis : 26 009 500 francs (58 500 francs/minute) (compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 26 009 500,00 francs en 1982 est donc le même que celui de 8 640 467 euros en 2017). Participation de FR3 de 22%, soit 5 800 000 francs. Le projet concerne « l'initiation à des thèmes comme l'écologie, l'énergie, l'environnement ». *Ibid.*

l'évolution de la situation au cours de l'année 1982. Cette synthèse est rédigée au moment où la nouvelle loi fixant le statut de l'audiovisuel en France se met en place et où les dirigeants des différents organismes prennent leurs fonctions. Le 29 juillet 1982, la loi n°82-652 abolit le monopole de programmation et crée la Haute Autorité de la communication audiovisuelle « chargée de garantir l'indépendance du service public de la radiodiffusion sonore et de la télévision¹⁵⁸⁹ ».

Quelques mois auparavant, le 26 février 1982, Jacques Mousseau écrit une lettre à M. Esteve, du Cabinet du ministère de la Communication, pour lui proposer une étude sur le marché du dessin animé en France¹⁵⁹⁰. Plus tard, le 22 octobre, il envoie une synthèse des études réalisées en 1982 à Jean Cazes, chargé de Mission de la délégation de l'audiovisuel du gouvernement¹⁵⁹¹. Ces deux rapports laissent transparaître un panorama du marché des dessins animés en France. Ainsi, les dessins animés pour la télévision de l'époque occupent 350 heures par an sur les trois chaînes, et leur diffusion constitue un croisement d'enjeux fondamentaux non seulement culturels mais aussi économiques. Le développement des industries du jouet, du livre et de la papeterie est également lié à ces programmes de télévision. Ainsi, d'après Jacques Mousseau, jusqu'en 1982 : « il n'existait pas d'industrie française du dessin animé pour la télévision, digne de ce nom. Il n'existait même pas une action de création cohérente et ample dans ce domaine¹⁵⁹² ».

Au tournant des années 1970-1980, la télévision française s'engage dans la coproduction de trois séries importantes pour la relance de l'animation française : *IEUF... l'Homme*, *IEUF... l'Espace* et *Ulysse*³¹. Puis, au cours de l'année 1982, la société de programme A2 s'engage également dans la coproduction franco-japonaise de la série *Les Mystérieuses cités d'or* (Bernard Deyriès, Hisayuki Toriumi, Katsuhiko Fujita, 1982, une coproduction de NHK Entreprises Japon, CLT-RTL Luxembourg, MK Japon, DIC France et animation du Studio Pierrot au Japon)¹⁵⁹³. La chaîne TF1, quant à elle, étudie depuis plusieurs mois le dossier de deux longues séries (composées de 52 épisodes de 26 minutes chacune) auxquelles ils doivent participer à hauteur de 20 à 30 % : *Arsène et Compagnie* (1982, projet également piloté par DIC)¹⁵⁹⁴ et *Les*

¹⁵⁸⁹ La Haute Autorité nomme les présidents des sociétés nationales de radio et de télévision et veille au respect des cahiers des charges. JORF, *Loi n° 82-652 du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle*.

¹⁵⁹⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; conseiller technique (1981-1983), Cote 19870298/8 - Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Lettre de Jacques Mousseau responsable du département des émissions pour la jeunesse et les après-midi à Esteve du cabinet du ministre de la Communication »..., *op. cit.*

¹⁵⁹¹ Jacques Mousseau apprend que Jean Cazes est chargé par le ministre de la Culture, Jack Lang, d'une mission d'étude sur le dessin animé. C'est pourquoi, il lui adresse, avec l'accord du président de TF1, la synthèse de deux notes sur le sujet, rédigées au cours de l'année et largement diffusées. *Ibid.*

¹⁵⁹² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; Cabinet : conseiller technique (1977-1988), Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour une véritable industrie française du dessin animé (Synthèse) »..., *op. cit.*, p. 2.

¹⁵⁹³ Selon Gilles Brochet et Rui Pascoal : « C'est un projet quise partage pour moitié entre les Japonais, qui ont apporté l'idée et les Français qui sont chargés de la réalisation en "européanisant" le dessin animé ». G. BROCHE et R. PASCOAL, *Les Mystérieuses Cités d'or...*, *op. cit.*

¹⁵⁹⁴ Coproduction franco-japonaise des studios DIC et TMS. Cette série, prévue pour se dérouler dans l'espace et raconter les aventures des descendants des personnages de la série originale, dans laquelle l'action se situe en 2100 dans un Paris du futur où

Trois Mousquetaires (pilote par IDDH)¹⁵⁹⁵. Il y a en outre une suite prévue à *Ulysse 31* mais le projet n'aboutit pas. Jacques Mousseau cite également deux séries éducatives pour TF1 : *Les Aventures de Plume d'Élan* (Claude Clément, Jean-Pierre Desagnat, 1979-1981) (52 x 5')¹⁵⁹⁶ et *Archibald le Magichien* (Bruno Bianchi, 1980) (40 x 5')¹⁵⁹⁷.

Jacques Mousseau met l'accent sur le fait que les dessins animés sont « un domaine à reconquérir¹⁵⁹⁸ » qui « vient avec » l'industrie des jouets. De plus, les marchés du disque et du livre exploitent également la commercialisation des produits dérivés. De cette façon, défendre l'industrie du dessin animé entraîne la défense de la culture francophone. D'après lui, « La défense de notre patrimoine culturel, son exportation à l'étranger passent par ce secteur négligé de la création audiovisuelle¹⁵⁹⁹ ». En outre, il laisse transparaître une réaction contre l'invasion des séries étrangères, surtout japonaises. D'abord, dans une première version de son plaidoyer, les séries japonaises sont présentées comme « exerçant un quasi-monopole¹⁶⁰⁰ » sur le marché des dessins animés de télévision en France. Ensuite, dans une deuxième version, fin 1982, Jacques Mousseau insiste sur le fait que le Japon « domine¹⁶⁰¹ » le marché du dessin animé de télévision en France. Autrement dit, la préoccupation du gouvernement français face à l'accroissement du nombre des séries d'origine japonaise ne fait qu'augmenter durant l'année 1982.

De plus, la capacité de production des Japonais est largement supérieure à celle des Français : en France, quelques ateliers artisanaux produisent des séries de 13 à 26 minutes au rythme d'une série tous les trois ans¹⁶⁰² alors que l'industrie japonaise produit 1 800 épisodes de 26 minutes chaque année ; le studio TOEI produit à lui seul 250 épisodes de 25 minutes chaque

Lupin VIII, descendant de Lupin III, est un détective privé (et non plus un voleur) vit sur un astéroïde et se déplace grâce à un ballon dirigeable. Lupin VIII est un projet né de l'initiative du président de TMS, Yutaka Fujioka réunissant une partie de l'équipe ayant travaillé sur *Ulysse 31*. La diffusion de la série est prévue sur TF1 en début de soirée. La réalisation des premiers épisodes est alors programmé avant qu'un souci juridique avec les ayants droit de Maurice Leblanc, créateur du personnage d'Arsène Lupin, ne stoppe complètement le projet. Cf. M. ELUASTI et N. ZEMRAK, *Les séries de notre enfance...*, *op. cit.*

¹⁵⁹⁵ « Au Crédit de cette chaîne, il faut toutefois porter un effort constant en faveur de la création d'origine française, soit depuis 1975 : 78 épisodes de 26' (26 d'*Il était une fois... l'Homme* (Albert Barillé, 1978), 26 d'*Il était une fois... l'Espace* (Albert Barillé, 1981) et 26 d'*Ulysse 31* (Bernard Deyriès et Tadao Nagahama, 1981) ; 23 épisodes de 5' (13 de *Vagabul* (Jean-Claude Marol, 1982) et 10 de *Balthazar le mille-pattes* (Albert Champeaux, 1978-1982). En outre FR3 vient d'ouvrir à la station de Lille un atelier de production de films d'animation ». A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; conseiller technique (1981-1983), Cote 19870298/8 - Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Lettre de Jacques Mousseau responsable du département des émissions pour la jeunesse et les après-midi à Esteve du cabinet du ministre de la Communication »..., art. cité.

¹⁵⁹⁶ Une série sur la prévention routière réalisée en France dont 90% du financement provient du Ministère des transports. *Ibid.*

¹⁵⁹⁷ Une série sur la prévention médicale dont 90% du financement provient du Comité français de la Santé. *Ibid.*

¹⁵⁹⁸ À cette époque, le terme dessin animé désigne à la fois le dessin animé lui-même et également toutes les autres techniques grâce auxquelles les films d'animation sont réalisés.

¹⁵⁹⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1977-1988). Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour le développement d'une industrie française du dessin animé »..., *op. cit.*, p. 1.

¹⁶⁰⁰ *Ibid.*

¹⁶⁰¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; Cabinet : conseiller technique (1977-1988), Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour une véritable industrie française du dessin animé (Synthèse) »..., *op. cit.*, p. 2.

¹⁶⁰² Par exemple, la capacité de production de l'atelier d'animation de la SFP est de 13 minutes par mois. Par exemple, la capacité de production de l'atelier d'animation de la SFP est de 13 minutes par mois. *Ibid.*, p. 3.

année, soit un épisode par jour ouvrable¹⁶⁰³. Seules quelques maisons de production françaises arrivent à faire face à cette concurrence inégale. Jacques Mousseau mentionne quelques sociétés comme DIC, Belokapi et Procidis, qui sont des ateliers de création avec un « bon manager à leur tête, mais qui font réaliser leurs projets en Asie »¹⁶⁰⁴. En effet, certains stades de la réalisation des séries fabriquées par ces maisons de production sont sous-traités au Japon, en Corée, à Taiwan et aussi en Australie.

Une enquête de la revue *Stratégies*, début 1982, fait le point sur la situation du marché des dessins animés en France. Cependant, cette enquête n'aborde en réalité que les productions de films d'animation publicitaires : sur 70 spots conçus en France chaque année, 50 % sont réalisés à Londres. Cette même enquête signale que des anciennes maisons de production comme la Comète, qui dans les années 1960 employait plusieurs dizaines de personnes, disparaissent désormais, ou du moins, réduisent leurs effectifs de manière drastique. La maison de production DIC, quant à elle, qui se consacre plutôt aux séries télévisées, devient en 1982 la plus grosse entreprise de dessins animés en France – au niveau du nombre d'employés permanents (jusqu'à 120 personnes). De plus, sous la houlette de René Borg, elle devient une cellule de créateurs et de réalisateurs pour faire des coproductions internationales fabriquées en Extrême-Orient.

En outre, les sociétés citées par l'enquête de la revue *Stratégies* sont composées de quelques artistes spécialisés qui n'ont parfois pas accès à la télévision ni au marché des financements internationaux : les films aaa, Cartoon Farm, les Films du Sabre, Cinémation, Via Production et BZZ¹⁶⁰⁵. Ces sociétés sont pourtant des ateliers d'artisans, animés par des concepteurs et réalisateurs de talent. Malheureusement, ces derniers ne peuvent, du fait des insuffisances de leur organisation et de leur caution financière, embrayer sur des cadences de production exigées par la télévision moderne et son devenir¹⁶⁰⁶.

En revanche, la société DIC se développe rapidement au cours de l'année 1982 en ciblant très précisément ses objectifs : production pour la télévision et expansion sur le marché international. Ses responsables établissent des têtes de pont solides à la fois au Japon et aux États-Unis. En 1982, la DIC participe à la production de 210 épisodes de 26' avec des partenaires japonais et nord-américains. Par exemple, pour la réalisation d'*Inspecteur Gadget*, elle exporte une idée française et des créateurs français sur le marché nord-américain :

¹⁶⁰³ Sans compter ses productions de longs métrages d'animation sporadiques (60 à 90 minutes). *Ibid.*

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*

¹⁶⁰⁵ Selon le reportage, M. Tortarello de la BZZ tente de développer la production en équipant la société en robots sophistiqués avec « l'application de la robotique au dessin animé ». *Ibid.*, p. 4.

¹⁶⁰⁶ En fait, la dénomination « dessin animé », comme déjà mentionnée, englobe des activités différentes et qui se différencient de plus en plus : le cinéma, la publicité, la télévision.

Un contrat de 10 millions de dollars a été signé entre la DIC et une société américaine pour la production d'*Inspecteur Gadget* (65 épisodes x 25"), un projet d'origine française, le pilote de cette série a été présenté à New-York aux grands "Networks" à la mi-octobre 82¹⁶⁰⁷.

Il faut toutefois souligner que la DIC, depuis son union avec la CLT en 1981, est une société à capitaux majoritairement luxembourgeois (50,25 %). Le développement de cette cellule spécialisée dans les dessins animés témoigne de l'activisme du puissant holding luxembourgeois dans tous les secteurs de l'audiovisuel, conscient des enjeux qu'ils représentent¹⁶⁰⁸.

En outre, à cette époque, les séries venues d'Asie comme *Goldorak*, *La Bataille des Planètes*, *Capitaine Flam*, *Candy* (Tetsuo Imazawa et Hiroshi Shidara, 1976-1978), *Rémi (sans famille)* / *Rittai Anime Ienaki Ko* (Osamu Dezaki, 1977) arrivent en cassettes-vidéo sur les bureaux des responsables des SNP. Les sondages effectués par Jacques Mousseau confirment ce qui est facile à prédire : « Les enfants classent les dessins animés en tête de liste de leurs programmes préférés ».¹⁶⁰⁹ Les entreprises japonaises envoient donc des émissaires partout dans le monde non seulement pour en vendre, mais aussi pour obtenir des contrats de pré-production. Elles sont alors présentes massivement chaque année au Festival de Monte Carlo, puis au MIP/TV à Cannes :

Le dessin animé est le domaine de la création télévisuelle qui se prête le mieux au montage d'opérations de coproduction et à une exploitation internationale des productions. Même fabriqué en Extrême-Orient dans les conditions industrielles décrites, le dessin animé coûte au minimum 25 000 francs la minute. Une série de 52 épisodes de 26 minutes chacun implique un investissement de 40 millions de francs environ¹⁶¹⁰. Des productions de cette importance doivent être amorties sur plusieurs pays. Elles deviennent rapidement source de profits à l'échelle de la planète¹⁶¹¹.

Cette situation menace toutefois les industries françaises du jouet, du livre et du disque. En raison des investissements importants qu'il faut consentir sur le moyen terme, la France est pratiquement écartée du marché international de la production de dessins animés pour la télévision au début des années 1980. Progressivement, FR3 se lance dans la coproduction, après beaucoup d'hésitation, sous la forme d'un préachat de la série *Ulysse 31* diffusée dans un format

¹⁶⁰⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; Cabinet : conseiller technique (1977-1988), Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour une véritable industrie française du dessin animé (Synthèse) »..., *op. cit.*, p. 4.

¹⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁶⁰⁹ *Ibid.*

¹⁶¹⁰ Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 40 000 000 francs en 1982 est environ de 13 533 665 euros en 2018. Source : Insee - Institut national de la statistique et des études économiques, <https://www.insee.fr>.

¹⁶¹¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; Cabinet : conseiller technique (1977-1988), Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour une véritable industrie française du dessin animé (Synthèse) »..., *op. cit.*, p. 5.

de 5' minutes quotidiennes avec l'épisode complet en fin de semaine. D'après la responsable de « FR3-Jeunesse » : « [...] c'était un succès énorme, tous les *Odyssée* que les éditeurs des livres avaient en France se sont vendus comme des petits pains [...] »¹⁶¹². Pour l'anecdote, Hélène Fatou, en proposant la série *Ulysse*, sonde son public et réalise qu'*Ulysse*, au regard des enfants, n'était que le chien du Mardi à FR3, celui de l'émission *Le Club d'Ulysse!* (Alain Quercy, 1977). C'est pourquoi elle s'attache à diffuser les histoires de *l'Odyssée*. *Ulysse 31* devient la série préférée des petits au début du printemps 1982. Ils savent donc très bien repérer les horaires. Même si la série est animée en Asie (TMS), elle est de conception et de création françaises (DIC et FR3). En revanche, jusqu'à la fin des années 1980, aucune chaîne japonaise ne la diffuse¹⁶¹³ : « La TMS, l'investisseur nippon, attend encore de récupérer sa mise »¹⁶¹⁴. D'après le journaliste et écrivain Laurent Valière :

Après ce succès [d'*Ulysse 31*], DIC instaure un modèle unique : produire des séries pour le marché américain avec l'argent des chaînes américaines, effectuer le travail préparatoire et créatif en France et fabriquer l'animation au Japon. DIC imagine avec la chaîne publique japonaise NHK, *Les Mystérieuses Cités d'Or*, série qui plonge dans les cultures sud-américaines et dont chaque épisode se clôt par une séquence pédagogique et moralisatrice filmée en prise de vue réelles¹⁶¹⁵.

Pour le reste, d'après Jacques Mousseau : « on trouverait difficilement à citer d'autres exemples en cours. N'oublions pas toutefois dans un récent passé les célèbres productions d'Albert Barillé : *Il était une fois... l'Homme* (26 x 26") et *Il était une fois... l'Espace* (26 x 26"), les deux également sous-traitées au Japon »¹⁶¹⁶.

En effet, tous les rapports du gouvernement pointent la domination de programmes d'origine étrangère comme un problème en soi, car cette situation « crée une offre de programmes où disparaissent les éléments de la culture nationale et européenne [...] plus que dans les scènes de bagarres traditionnelles, la violence imposée au jeune téléspectateur semble

¹⁶¹² Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

¹⁶¹³ Puisqu'ils ne trouvent pas de diffuseur au Japon durant les cinq années qui suivent, les 12 premiers épisodes sortent en *Original Video Animation* (OVA) avec le label de *King Records* entre mai et juillet 1986 (3 volumes au total, 4 épisodes chacun). Par la suite, ces 12 épisodes OVA sont diffusés pour la première fois sous forme « d'anime télévisé » entre le 6 février et le 23 avril 1988, tous les samedis de 17h30 à 18h00 sur TV Asahi. Finalement, en 1991, dix années après la diffusion en France, les 26 épisodes sont diffusés sur le Satellite Anime Théâtre du NHK Satellite. En 2007, les 26 épisodes sont également diffusés au Japon sur Cartoon Network. Source : Sébastien JARRY, « Ulysse 31/Uchuu Densetsu Yurishi-zu 31 (宇宙伝説ユリシーズ31 sur Cartoon Network Japan », *Sakura forum : forum France - Japon*, 6 mars 2007, http://www.forumjapon.com/forum/viewtopic.php?t=19031&sid=b4403c2a2be76fef7070_c6a25777cc88&partner=rsj. Consulté le 15 novembre 2020.

¹⁶¹⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; Cabinet : conseiller technique (1977-1988), Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour une véritable industrie française du dessin animé (Synthèse) »..., *op. cit.*, p. 6.

¹⁶¹⁵ L. VALIERE, S. LAUDENBACH et M. OCELOT, *Cinéma d'animation, la French touch...*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶¹⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; Cabinet : conseiller technique (1977-1988), Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour une véritable industrie française du dessin animé (Synthèse) »..., *op. cit.*, p. 6.

bien résider dans cette initiation à une culture étrangère¹⁶¹⁷ ». Jacques Mousseau regrette que le patrimoine culturel français soit exploité par les non-français. Tandis que les Japonais et Nord-Américains ont réussi à faire du dessin animé une industrie forte et prospère, les séries de dessins animés françaises sont jugées depuis longtemps par le gouvernement « comme un simple produit “non-rentable”¹⁶¹⁸ ». Le journaliste Jean Rocchi accuse, par ailleurs, le gouvernement de cet abandon :

Ce contraste brutal de deux situations met en relief l'abandon de la création française par le giscardisme dont les artistes, les dessinateurs, les imagiers, les coloristes, les auteurs, les scénaristes français sont des victimes, héritiers d'une longue tradition, contraints aujourd'hui au chômage¹⁶¹⁹.

Jacques Mousseau renforce cet argument : « aucune volonté politique ne pourra empêcher que les enfants préfèrent le film d'animation à toute autre émission¹⁶²⁰ ». Ainsi, à mesure que la télévision évolue, avec la multiplication des chaînes et les modes de diffusion de la vidéo, le nombre de séries d'animation, surtout celles fabriquées à l'étranger, s'accroît progressivement. Il prévoit que cet accroissement entraînera des sorties de devises au lieu de susciter des rentrées :

Un dessin animé est payé deux fois au pays producteur : d'abord sous la forme de droits de diffusion, et ensuite sous la forme de royalties dues au titre des produits attachés au programme diffusé. À cela s'ajoutait des profits importants car au fruit des ventes sur les marchés extérieurs, il faut ajouter les recettes, tant sur le marché national que sur le marché international, des droits dérivés (exploitation sous les formes les plus diverses – du livre au décalcomanie – des principaux personnages des séries d'animation...) ¹⁶²¹.

Il cite comme exemple la série *Dr. Slump* (Minoru Okasaki et Shigeyasu Yamauchi, 1981) apparue sur les écrans de la télévision japonais en mai 1981 et qui donne naissance à la fin de la même année à 8 000 produits dérivés différents. Concomitamment, en France, certaines séries programmées par TF1 ou A2 donnent naissance à au moins 200 produits dérivés.

En outre, la défense de l'industrie nationale du jouet passe également par la création d'une industrie nationale des dessins animés : la télévision oriente ainsi une partie importante des

¹⁶¹⁷ INA, « Pierre Corset et Anne-Marie Meissonnier, étude commandée par le ministère de la Culture et de la Communication. “L'Offre de programmes pour les jeunes” », 24 juillet 1991.

¹⁶¹⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote : 19870298/8, Jean ROCCHI, « Grande misère matérielle et espérance du dessin animé français »..., art. cité.

¹⁶¹⁹ *Ibid.*

¹⁶²⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; Cabinet : conseiller technique (1977-1988), Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour une véritable industrie française du dessin animé (Synthèse) »..., *op. cit.*, p. 6.

¹⁶²¹ *Ibid.*

désirs enfantins. Parmi les droits dérivés des séries de dessins animés figurent inévitablement des jouets ; lorsqu'une série d'animation est importée par une chaîne de télévision, des jouets (environ 30 % de l'ensemble des droits dérivés) sont également importés par d'autres canaux (fabricants ou distributeurs). Aux jouets, il faut également ajouter les profits générés par d'autres produits culturels et éducatifs comme les disques, les livres, les magazines, les albums à colorier, les gadgets en matière plastique... À titre d'exemple, le feuilleton *La Petite Maison dans la Prairie / Little House on the Prairie* (Michael Landon, Kent McCray, John Hawkins, 1974-1982) permet à Flammarion de vendre 500 000 exemplaires du livre¹⁶²².

On trouve des exemples semblables avec des dessins animés : Flammarion triple ainsi ses ventes de *l'Odyssée* entre 1982 et 1983 après la diffusion d'*Ulysse 31*¹⁶²³. Jacques Mousseau se pose également la question suivante : « En France, combien de *Sans Famille* (et sous combien de formes ?), va faire vendre, en fin de compte, la programmation en cours de TF1 de la série *Rémi*?¹⁶²⁴ ». Cette question n'ayant pas encore de réponse, nous l'avons donc posée à Francis Marcoin, président de l'association des amis d'Hector Malot qui tente d'y répondre :

Il est impossible de dire si cet anime a fait vendre l'ouvrage, mais certains signes montrent que beaucoup connaissent aujourd'hui l'anime plus que le roman. Pour preuve, le titre du film de Blossier, l'an dernier : *Rémi sans famille* (Antoine Blossier, 2018). C'est peut-être le personnage et son aventure qui sont aujourd'hui dans les esprits, plus que l'œuvre proprement dite d'Hector Malot¹⁶²⁵.

En outre, il faut remarquer l'apport culturel des séries de dessins animés qui puisent dans le patrimoine culturel ; elles sont un puissant moyen de faire connaître au monde la culture française, ses valeurs et sa langue. Cette vie éphémère des séries sur les écrans est donc prolongée par les produits dérivés comme les disques, les livres, les albums à colorier, les bandes dessinées et les jouets. La production de séries de dessins animés pour la télévision n'est donc pas une action isolée, « elle est une locomotive qui tire de nombreux wagons. Un livre reste sur une table, on y revient. Une image reste sur un mur, on la regarde¹⁶²⁶ ».

¹⁶²² *Ibid.*

¹⁶²³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1977-1988), Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour le développement d'une industrie française du dessin animé »..., *op. cit.*

¹⁶²⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; Cabinet : conseiller technique (1977-1988), Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour une véritable industrie française du dessin animé (Synthèse) »..., *op. cit.*, p. 7.

¹⁶²⁵ Francis MARCOIN, email échangé au sujet de l'œuvre d'Hector Malot.

¹⁶²⁶ A. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; Cabinet : conseiller technique (1977-1988), Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour une véritable industrie française du dessin animé (Synthèse) »..., *op. cit.*, p. 7.

En revanche, à cette époque, quelques acteurs de ce marché croient que la technologie des images de synthèse pourra, en très peu de temps, transformer l'industrie des dessins animés en une industrie dominée par des robots :

Le colloque organisé par l'INA dans le cadre du dernier festival de Monte Carlo (7 et 8 mars 1981) l'a confirmé. L'informatique fait mieux et plus vite que les hommes les opérations de « gouachage ». Les opérations de traçage sont plus longues à entrer en machine mais sont ensuite réalisées de façon très performante. Plus : demain la machine créera des personnages par simple introduction de coordonnées dans les ordinateurs. [...] Déjà chez Hannah-Barbera, un demi-étage de l'entreprise et 15 personnes sont entièrement dévouées à la réalisation de films d'animation par ordinateur¹⁶²⁷.

De nos jours, même si l'ordinateur remplace plusieurs étapes de la réalisation des films d'animation, l'inventivité n'est pas remplacée par la machine, la création de personnages demande encore beaucoup de temps et de réflexion avant la « simple introduction de coordonnées dans les ordinateurs¹⁶²⁸ ».

En outre, les règles françaises du marché de diffusion sont trop inflexibles et demandent des séries dont le format est figé – de 26 ou 52 épisodes fixés à 26 minutes – ce qui n'intéresse aucun autre pays : « un véritable casse-tête pour les investisseurs¹⁶²⁹ ». Ce type de série ne peut être diffusé qu'une fois par semaine le samedi et se vend alors 5 000 dollars l'épisode. La même série, si elle comporte 65 épisodes ou plus, permet une diffusion quotidienne, et se vend alors 40 000 dollars l'épisode.

Finalement, il ne faut pas que l'État français crée, par lui-même, une industrie de dessins animés ; au contraire, selon Jacques Mousseau, l'État doit seulement créer les conditions pour que cette industrie puisse s'épanouir et se développer. Ainsi, les trois chaînes de télévision existantes se trouvent nécessairement au centre du dispositif mis en place. Un premier pas est franchi au cours de l'année 1982 : la modification de l'article 38 du cahier des charges des SNP qui rend désormais obligatoire leur intervention de façon significative dans la production de dessins animés. Cette mesure est préconisée dans une première note de sensibilisation qui circule dans les milieux de la communication audiovisuelle : TF1, A2 et FR3 sont ainsi incitées à s'intéresser non plus à tel ou tel projet isolé, mais à définir une politique à long terme¹⁶³⁰.

En effet, les SNP reçoivent régulièrement des propositions avantageuses de la part des distributeurs de séries étrangères d'animation. Ceux-ci soulignent l'importance de la couverture des coûts de diffusion, avant le contrat d'achat, par des à-valoir sur les droits dérivés et la

¹⁶²⁷ *Ibid.*

¹⁶²⁸ *Ibid.*

¹⁶²⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶³⁰ *Ibid.*

réalisation de bénéfices substantiels à court terme. Ce procédé est dénoncé par Jacques Mousseau, qui est, par ailleurs, à la tête du département des émissions pour la jeunesse de TF1 :

Acheter plutôt que produire : Quelle tentation lorsque les recettes d'une société de télévision ne sont pas affectées aux programmes qui les génèrent. Quelle tentation lorsque la part consacrée à la production du budget de ces sociétés de télévision est un souci croissant pour les directions générales ! Quelle tentation lorsque les coûts d'achat d'un programme étranger d'animation sont exactement 20 fois inférieurs aux coûts de production (1 500 francs la minute au lieu de 30 000)¹⁶³¹.

En l'occurrence, une commission *ad hoc* est créée par Jean-Jacques Célérier, responsable à la Délégation pour l'audiovisuel du ministère de la Culture, qui vise la réussite de la production nationale. Des responsables des trois sociétés françaises de programme, de la SFP et de l'INA participent à une première réunion le 24 avril 1982. Dans cette réunion, « aucun des participants n'a contesté la situation décrite, ni la réalité du problème posé, ni son importance »¹⁶³². Toutefois, la question est loin d'être résolue. De surcroît, la diversification croissante des moyens de communication audiovisuels – avec la multiplication des sociétés de programme, l'utilisation de circuits nouveaux (câble), de méthodes nouvelles (TV payante) et le lancement de satellites de diffusion directe – ne fait que renforcer l'importance des dessins animés. Cette croissance et cette diversification des moyens de diffusion de l'audiovisuel, laissent également une place croissante aux programmes destinés à la jeunesse. En outre, nul ne conteste l'importance de ces séries pour la diffusion du patrimoine culturel français :

Ces séries seront-elles toutes d'origine étrangère, principalement d'origine étrangère, ou partiellement, seulement, d'origine étrangère ? La réponse à cette question dépend d'un plan de relance de l'animation française qui sera ou non mis en place¹⁶³³.

De plus, la détérioration de la situation chez les producteurs et les réalisateurs de séries de dessins animés en France, la perte de confiance de ces professionnels, les habitudes des SNP prises dans ce domaine – comme l'achat quasi systématique de productions asiatiques – ne permettent pas que cette relance puisse naître de l'initiative privée :

La relance ne pourrait être suscitée qu'à l'initiative des pouvoirs publics, exprimant une politique culturelle volontariste qui inscrirait le film d'animation destiné aux écrans de télévision parmi ses choix prioritaires. Il ne faut pas dissimuler les difficultés à surmonter pour prendre une place sur le marché international du

¹⁶³¹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶³² *Ibid.*

¹⁶³³ *Ibid.*, p. 10.

dessin animé de télévision, marché sur lequel sont implantés des professionnels puissants et compétents, américains et japonais¹⁶³⁴.

On perçoit ainsi, fin 1982, une préoccupation croissante de la part des pouvoirs publics pour la relance du marché des films d'animation en France en ciblant de façon plus spécifique le marché des séries de dessins animés destinées à la télévision et leurs enjeux économiques et culturels.

6.3 - La télévision et les séries de dessins animés : les atouts de l'animation française pour le plan de relance

Pour répondre aux besoins du marché, le plan de relance de 1983 essaie d'abord de recenser les spécialistes français du cinéma d'animation, plus particulièrement ceux du dessin animé, pour discuter des moyens dont ils disposent et des spécificités de cette forme de création ; une tâche déjà lourde puisque les professionnels du secteur ne sont ni organisés, ni syndiqués. Ensuite, il faut étudier les modalités de préfinancement des séries de dessins animés – avec les industries de produits dérivés et celles des jouets – dont le développement est lié aux programmes diffusés par les chaînes. Il faut également exiger des SNP le respect du nouvel article 38 des cahiers des charges concernant leurs responsabilités dans le financement et la diffusion des séries d'origine française en respectant un calendrier à moyen terme.

Bien entendu, les nouveaux développements technologiques sont importants. Il faut donc étudier de façon précise la réalisation de dessins animés assistés par ordinateur et planifier le calendrier de ce développement. De même, il faut analyser leurs niveaux de financement, non seulement en France mais aussi dans les pays « *leaders* » dans la production de séries de dessins animés pour la télévision. Ainsi, l'une des solutions proposées est de :

Décider et mener une enquête exhaustive sur l'évolution de la technique du dessin animé. Quelles sont les options de cette industrie au Japon et aux États-Unis à court terme ? Il importe de ne pas se tromper de technologie dans la réorientation des équipes françaises en hibernation. S'interroger avec les professionnels sur les rapports entre le film d'animation pour le cinéma et le film d'animation pour la télévision. Comment rendre ces deux secteurs complémentaires, comme ils le sont déjà au Japon ?¹⁶³⁵

Cependant, il n'y a aucune structure en 1982 dans laquelle plusieurs secteurs de la vie culturelle et économique se rejoignent pour prendre en charge cette « enquête exhaustive sur

¹⁶³⁴ *Ibid.*

¹⁶³⁵ *Ibid.*, p. 9.

l'évolution de la technique du dessin animé ». Il faut donc encourager les milieux professionnels concernés. Cela est fait grâce à une déclaration des ministres intéressés adressée au ministre de la Culture.

En outre, il faut également considérer l'intérêt du jeune public pour les séries de dessins animés aussi bien que les raisons et la nature de cet intérêt. Il faut donc se rapprocher des distributeurs et des diffuseurs internationaux pour mieux connaître les règles de ce marché. Cela peut permettre la création de dossiers susceptibles de séduire plusieurs partenaires étrangers : « Une industrie du dessin animé doit nécessairement viser le marché international. Quelles sont enfin les conditions d'une animation transfrontière, qui soit non un produit aseptisé, mais un produit français à vocation internationale ? »¹⁶³⁶.

Un plan de relance dans le secteur de l'animation doit donc disposer d'atouts réels existants, pouvant être évalués grâce à une détermination plus approfondie des principales causes de l'accablement du secteur. D'après Jacques Mousseau, les causes du dépérissement de l'industrie de l'animation sont :

l'indifférence des pouvoirs publics, le retard technologique de cette activité (restée jusqu'alors au stade artisanal), l'inexistence d'une formation officielle (même s'il y a des formations, elles sont dispersées et sans débouchés réels sur le marché du travail), l'absence d'une réglementation spécifique de la profession, le petit nombre et l'éparpillement des ateliers constitués et structurés, l'absence de concertation et d'information entre les fabricants de matériel et les utilisateurs, l'absence de contact entre les promoteurs des technologies nouvelles (informatique) et les créateurs, une participation insuffisante des SNP au financement des séries de dessins animés pour le petit écran (au contraire des USA et du Japon où les chaînes participent de 40 % à 100 % au budget)¹⁶³⁷.

Finalement, en ce qui concerne la participation des chaînes de télévision à la réalisation de séries de dessins animés « Made in France », Jean-Pierre Dionnet dénonce le fait que la télévision « assassine naïvement le dessin animé français ». D'après lui :

Un DA [dessin animé] de qualité honorable coûte au moins 40 000 francs la minute. Un DA réalisé en animation totale comme les Walt Disney coûte 120 000 à 150 000 francs la minute. Une chaîne achète un DA entre 1 000 et 5 000 francs la minute et le coproduit à 20 000 francs. Quant au cinéma, qui achèterait un "cartoon" de 10 minutes au prix de 1 000 000 francs pour 10 min, que coûterait un DA de la qualité technique d'un Tex Avery ?¹⁶³⁸

¹⁶³⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶³⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶³⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8 - Nouvelles images, lettre à Jack Lang, Jean-Pierre DIONNET et Hubert de MAXIMY, « Réflexion sur le dessin animé en France »..., art. cité, p. 5.

Or, les problèmes économiques de la production française de dessins animés sont clairs. D'après le chargé de mission et conseiller technique sur les nouvelles images auprès du ministre de la Culture, Daniel Populus, ces inquiétudes se résument à une comparaison simple : « Tandis que le coût moyen d'achat minute par les chaînes était aux alentours de 2 mille à 3 mille francs la minute d'animation, les coûts moyens de production des séries de dessins animés atteignaient au minimum 40 mille ou 50 mille francs la minute¹⁶³⁹ ».

En revanche, une action en faveur d'un redéploiement de ce secteur d'activité dispose de plusieurs atouts. Jean-Pierre Dionnet souligne l'existence en France d'un groupe de créateurs passionnés, qui, faute de soutien, ne dépassent pas le stade du projet écrit, du pilote ou du court-métrage ; sans compter que la France offre un patrimoine littéraire, historique et culturel extrêmement riche et exportable sur le marché international dans lequel puisent, en l'occurrence, plusieurs producteurs américains et japonais de films d'animation et de séries de dessins animés.

En outre, la France, de concert avec la Belgique, offre l'un des styles de bandes dessinées le plus réputés au monde. Par conséquent, ce style de dessin, avec un trait fin noir appelé trait franco-belge (ou style gros nez) est universellement reconnu comme une caractéristique française. Selon Jean-Pierre Dionnet, l'évolution de la B.D. est particulièrement éclairante et certainement transposable au dessin animé :

Ainsi comme la B.D. est sorti de son ghetto de l'enfance, le DA doit aussi le faire. Une telle évolution doit être encouragée et encadrée en France. De plus, elle ne sera possible qu'avec une politique puissante d'incitation à la « création de dessins animés adultes ». Là où un éditeur risque 50 000 à 100 000 francs sur une B.D., un producteur va risquer 20 fois plus sur un DA¹⁶⁴⁰.

Au-delà de ces atouts, il y a également l'intérêt des industries de produits dérivés comme celle du jouet, du livre et du disque ; sans compter le grand intérêt porté par les enfants aux séries d'animation diffusées à la télévision, un public déjà très passionné par l'esthétique de cette technique, bien entendu. Cependant, le gouvernement rencontre plusieurs difficultés dans la mise en place d'une politique d'encouragement des producteurs dans ce secteur d'activité, surtout parce que le marché international est déjà occupé par les principaux pays producteurs de dessins animés. Ainsi, la France est désormais vue comme une concurrente.

¹⁶³⁹ Cette disproportion est particulièrement évidente dans les chiffres communiqués par TF1 pour l'année 1983. Production : 5 heures – 7 315 425 francs ; achat : 112 heures – 5 635 000 francs. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote : 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « L'effort des sociétés nationales de télévision en faveur du dessin animé »..., *op. cit.*, p. 3.

¹⁶⁴⁰ Souligné dans l'original. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8 - Nouvelles images, lettre à Jack Lang, Jean-Pierre DIONNET et Hubert de MAXIMY, « Réflexion sur le dessin animé en France »..., art. cité, p. 4.

Dans la réunion de la Délégation pour l'audiovisuel, le 24 avril 1982, le secrétaire-général de la production d'Antenne 2, Jean Rouilly, remarque que les problèmes financiers ne constituent jamais un obstacle à la fabrication des dessins animés, mais l'absence de structure *ad hoc* pour les réaliser pour la télévision a fait, à plusieurs reprises, « avorter des velléités et des projets¹⁶⁴¹ ». En effet, d'après lui, l'argument financier masque d'autres carences. Si les investissements sont lourds dans ce domaine, les voies pour les rentabiliser sont multiples (droits dérivés, ventes à l'étranger). Toutefois, l'animation est une activité très spécifique : technique particulière, créateurs spécialisés, conception internationale des produits, financements internationaux, participation d'autres industries (jouets, disques, livres), gestion de droits dérivés, réutilisation des recettes générées par les droits dérivés... La spécificité du domaine justifie la spécialisation d'une structure. Il faut noter qu'au Japon et aux États-Unis, les firmes qui créent et commercialisent les séries d'animation pour la télévision sont spécialisées dans ce genre de programmes et s'y tiennent. Les raisons de cette spécialisation doivent donc être analysées par une commission ; l'expérience des autres ne peut être ignorée dans le cas d'un redéploiement de ce secteur de la création française.

Un décompte approximatif permet d'évaluer à 350 le nombre d'heures de dessins animés (ou films d'animation) diffusées (ou rediffusées) chaque année par les chaînes françaises. Le ministère de la Communication recense 379 heures de dessins animés pour 18 mois de programmes. Ainsi, on peut estimer qu'en 1982, chaque SNP fait figurer dans ses programmes trois épisodes de séries de dessins animés de 26 minutes par semaine : deux épisodes le jour du congé scolaire et un pendant le week-end. De plus, chaque SNP diffuse au moins un épisode de 5 minutes par jour, normalement issu d'une série¹⁶⁴². En outre, pendant les vacances scolaires, chaque SNP diffuse au moins un épisode d'une série de 26 minutes par jour.

Jean Cazes, conseiller technique pour les industries culturelles du Cabinet du ministre de la Culture et chargé de mission de la délégation de l'audiovisuel du gouvernement précise les enjeux, les objectifs et les moyens d'une politique française de la synthèse et du traitement d'images par ordinateur. D'après lui, la politique française en matière d'images générées par ordinateur est étroitement liée à l'industrie des dessins animés : « Dans ce cas, la relance d'une industrie française du dessin animé était d'une importance capitale¹⁶⁴³ ».

¹⁶⁴¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; Cabinet : conseiller technique (1977-1988), Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour une véritable industrie française du dessin animé (Synthèse) »..., *op. cit.*

¹⁶⁴² Comme dans le cas de FR3 qui utilise la tranche de 19 h 55 à 20 h pour diffuser une partie d'une série de 26 minutes reprise le week-end.

¹⁶⁴³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, « Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; cabinet ; conseiller technique (1981-1983), Cote 19870298/8 - Nouvelles images, Lettre de Jean Cazes à Jacques Mousseau », 19 novembre 1982.

Jean-Jacques Célérier, président de l'Office culturel pour la communication audiovisuelle (OCCAV)¹⁶⁴⁴, souligne l'initiative du ministère de la Culture qui envisage la mise en place d'une aide à la production d'émissions de télévision grâce à l'encadrement de l'écriture des scénarios¹⁶⁴⁵. De plus, le ministère de la Culture soutient également le court-métrage par le biais du CNC. En outre, le ministère requiert l'inscription dans les Cahiers des charges des SNP d'un article sur l'effort de production dans le domaine du film d'animation. Il se propose finalement d'intervenir à la fois dans le recensement de la capacité réelle de production, dans la recherche de méthodes plus performantes pour mener à bien des projets d'animation et dans la formation de personnels qualifiés dans ce domaine¹⁶⁴⁶.

Toutefois, l'action du ministère de la Culture doit être appuyée de manière pluridisciplinaire par la création d'une structure d'intervention associant les partenaires concernés : les ministères intéressés, les sociétés d'audiovisuel et le secteur privé. Cet organisme pluridisciplinaire permet, d'une part, de développer la recherche pour la réalisation de « nouvelles images¹⁶⁴⁷ » (notamment des programmes informatisés de création d'images) et, d'autre part, de mettre en place une stratégie commerciale et financière, seule garantie pour promouvoir une véritable politique de l'animation en France¹⁶⁴⁸. Dans cette optique, Jean-Pierre Dionnet remarque que le dessin animé en France tout comme la bande dessinée quelques années auparavant, doit désormais devenir adulte :

Il faudrait donc créer un environnement favorable et mettre en œuvre un institut du dessin animé. En somme, le dessin animé devrait devenir adulte, son audience se multiplier. Ses immenses possibilités originales seraient alors reconnues et utilisées. Il devrait être accueilli sur les chaînes dans des conditions assurant son développement. Il devrait avoir son institut de formation, de production de référence et de recherche œuvrant dans les directions de la distraction, de l'éducation, de la mise en page (générique en cinéma ou vidéo) et de l'information (Pub.) Ainsi, le dessin animé entrera dans les vies des Français, et il y prendra sa vraie place de rêve, de poésie et révélera son formidable pouvoir informatif et formateur ¹⁶⁴⁹.

¹⁶⁴⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Jean-Jacques CELERIER, « La télévision et le film d'animation », note à l'attention de Jean Cazes, chargé de mission de la délégation de l'audiovisuel, Ministère de la Culture. Délégation à l'Audiovisuel. Relations avec les Organismes de Radiodiffusion et de Télévision, 1^{er} décembre 1982.

¹⁶⁴⁵ Par l'intermédiaire de la délégation à l'Audiovisuel. *Ibid.*

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*

¹⁶⁴⁷ L'expression « nouvelles images » se propage à l'aune des années 1980, lorsque les techniques d'informatique graphique sortent des laboratoires pour connaître leur émergence médiatique, notamment par leur emploi dans le domaine de l'audiovisuel. C. WELKER, « La fabrique des "nouvelles images" »..., art. cité.

¹⁶⁴⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Jean-Jacques CELERIER, « La télévision et le film d'animation »..., *op. cit.*, p. 2.

¹⁶⁴⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8 - Nouvelles images, lettre à Jack Lang, Jean-Pierre DIONNET et Hubert de MAXIMY, « Réflexion sur le dessin animé en France »..., art. cité, p. 7.

Finalement, le contexte sociopolitique et culturel des années 1980, les tensions liées à la guerre froide, la quête de l'hégémonie culturelle à travers les émissions diffusées à la télévision, les avancées de la technologie aérospatiale et le développement des nouvelles technologies de fabrication des images de synthèse et l'arrivée au pouvoir du PS en 1981, génèrent l'apparition d'un nouvel acteur déterminé dans le marché des séries de dessins animés télévisées : l'État. Durant ce moment un véritable « 'Plan Marshall' pour le cinéma d'animation¹⁶⁵⁰ » se met en place. D'après Cécile Noesser : « Ces cinq années de 1982 à 1986 condensent une mutation majeure du cinéma d'animation français, le faisant passer de l'âge artisanal à l'ère industrielle¹⁶⁵¹ ».

6.4 - Les 18 (ou 20) propositions pour une industrie culturelle du dessin animé, du cinéma d'animation et des nouvelles images

Avec l'arrivée de François Mitterrand au pouvoir, le 21 mai 1981, le ministère de la Culture promet la somme de 30 millions de francs¹⁶⁵² pour un programme de recherches dans le domaine de l'audiovisuel coordonné par Jean Cazes¹⁶⁵³. Ce financement n'est toutefois débloqué qu'en 1983¹⁶⁵⁴. Le président de la commission des effets spéciaux de la Commission supérieure technique¹⁶⁵⁵, Michel François, pointe le retard de la France par rapport aux Nord-Américains : « [...] actuellement, c'est une véritable course contre la montre que nous entreprenons, les techniciens américains étant déjà entrés dans la phase active dans ce domaine et les moyens dont nous disposons à titre privé étant pratiquement inexistant¹⁶⁵⁶ ».

Pour justifier les grandes sommes investies dans l'image de synthèse, Michel François inventorie les « organismes ou sociétés privées pouvant être intéressés à participer à un centre de recherche d'images synthétiques, dessins animés par ordinateur, numérisation d'images chimiques, transfert d'images numérisées sur support chimique et stockage d'images

¹⁶⁵⁰ C. NOESSER, *La résistible ascension du cinéma d'animation...*, op. cit.

¹⁶⁵¹ *Ibid.*

¹⁶⁵² Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 30 000 000 francs en 1983 est donc le même que celui de 9 361 603,14 euros en 2019.

¹⁶⁵³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Pierre VIOT, « Animation par ordinateur ». *Note à l'attention de Jean Cazes, chargé de mission cabinet*, 29 octobre 1981.

¹⁶⁵⁴ Le coût de l'exploitation annuelle du Centre de recherche d'image de synthèse par ordinateur est de 2 306 160 francs. Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 2 306 160 francs en 1981 est donc le même que celui de 872 497 euros en 2018. Source : Insee - Institut national de la statistique et des études économiques, <https://www.insee.fr>.

¹⁶⁵⁵ Le chapitre français d'ACM SIGGRAPH est créé en 1983 par Bernard Dresner et Michel François sous le nom ACM SIGGRAPH France. Il est hébergé par la Commission Supérieure Technique (CST), 11 rue Gallée à Paris. C'est le neuvième chapitre, les huit autres étant aux États-Unis (Washington D.C., Princeton, San Francisco, Vallée du Delaware, Nouvelle Angleterre, Los Angeles, Chicago, Chapel Hill). Il présente des photos et des films à l'exposition Electra au Musée d'Art moderne en 1983. Cf. P. HENON, *Une Histoire française de l'animation numérique...*, op. cit.

¹⁶⁵⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Michel FRANÇOIS, « Animation par ordinateur ». *Note à l'attention de Francis Beck, conseiller technique chargé du cinéma et de l'audiovisuel au cabinet du ministère de la Culture*, 4 novembre 1981.

numérisées¹⁶⁵⁷ » ; parmi ceux-ci, les SNP – TF1, Antenne 2 et FR3 – sont les organismes les plus concernés : leur matière première est l'audiovisuel et l'évolution des supports les intéresse vivement. En outre, ces recherches intéressent également les Archives du Film et l'INA, car ils développent de nouveaux supports d'archivage et de visionnage des matériaux audiovisuels. De plus, les recherches sur l'image numérique peuvent également intéresser l'Agence nationale de valorisation de la recherche (ANVAR) car elle est liée à l'innovation en France et les résultats des recherches en image de synthèse peuvent garantir le transfert de technologie vers d'autres organismes comme : l'Agence pour le développement des applications de l'informatique (ADI), la Délégation générale à la recherche scientifique (DGRST), sans compter le Centre national de la cinématographie (CNC). De plus, il y a encore d'autres organismes qui peuvent bénéficier directement des retombées des recherches sur les images numériques, comme le ministère de la Défense¹⁶⁵⁸, le ministère de l'Éducation Nationale, le CEA et les centres aérospatiaux. Il y a également des groupes privés dans le marché de la cinématographie qui peuvent s'y intéresser : Gaumont, Radio-télé Luxembourg (RTL), UGC, Europe 1, ainsi que certains groupes industriels dont les activités sont particulièrement orientées vers les applications graphiques¹⁶⁵⁹.

En outre, à cette époque, le ministre de la Recherche et de la Technologie Jean-Pierre Chevènement vise à encourager la production scientifique française¹⁶⁶⁰ et à défendre l'usage de la langue française dans les congrès et les colloques, afin que le français redevienne l'une des grandes langues scientifiques du monde contemporain¹⁶⁶¹. Il met alors en place une consultation nationale ; les thèmes qui s'en dégagent sont repris dans la Loi n° 82-610 du 15 juillet 1982 d'orientation et de programmation pour la recherche et le développement technologique de la France¹⁶⁶². D'autres grands projets pour la promotion des sciences comme la révision des statuts des principaux organismes publics de recherche et une coordination renforcée à travers les

¹⁶⁵⁷ *Ibid.*

¹⁶⁵⁸ En 2017, le ministère reprend le nom de « ministère des Armées » sous le gouvernement Édouard Philippe.

¹⁶⁵⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Michel FRANÇOIS, « Animation par ordinateur »..., *op. cit.*

¹⁶⁶⁰ Les journées de travail sur la politique industrielle de la France des 15-16 novembre 1982 sous la présidence du ministre de la Recherche et de la Technologie Jean-Pierre Chevènement. Ces deux journées de travail sont à la fois un bilan des 31 assises régionales organisées en janvier 1982 et des journées nationales du colloque Recherche et technologie réunissant, lors de journées d'études sectorielles ; les travaux d'organismes de recherche, d'universités, des entreprises, des syndicats et des organisations professionnelles. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Recherche ; Recherche et technologie (1982). Cote 19960178/5, Armand MATTELARD et Yves STOURDZE, 7^e programme mobilisateur « Promotion du français, langue scientifique et diffusion de la culture scientifique et technique », ministère de l'Industrie et de la Recherche, 1982.

¹⁶⁶¹ Lettre de M. Jean-Pierre Chevènement, ministre de la recherche et de la technologie, sur l'usage de la langue française dans les congrès et colloques, Paris le 22 septembre 1981. < <https://www.vie-publique.fr/discours/251743-lettre-de-m-jean-pierre-chevenement-ministre-de-la-recherche-et-de-la> > consulté le 20/09/2021.

¹⁶⁶² Article 1 - La recherche scientifique et le développement technologique sont des priorités nationales [...]; Article 7 - L'éducation scolaire, l'enseignement supérieur, la formation continue à tous les niveaux et le service public de la radiodiffusion et de la télévision doivent favoriser l'esprit de recherche, d'innovation et de créativité et participer au développement et à la diffusion de la culture scientifique et technique [...]; d) Les programmes de développement technologique. (Article Annexe). Il s'agit de grands programmes, pour l'essentiel déjà lancés et dont la poursuite doit être assurée. Ces programmes répondent à la logique d'analyse et de programmation retenue pour les programmes mobilisateurs. Quatre programmes de développement technologique sont retenus : programme de développement technologique "électronucléaire", programme de développement technologique « espace », programme de développement technologique "aéronautique civile", programme de développement technologique "océans". Loi n° 82-610 du 15 juillet 1982 d'orientation et de programmation pour la recherche et le développement technologique de la France.

programmes mobilisateurs, une meilleure information sur les technologies de pointe – Centre d'Étude des Systèmes et Technologies Avancée (CESTA) – voient le jour à l'occasion de cette consultation nationale. De plus, quelques mois auparavant, la mission Technologie, culture et communication, sous l'égide d'Armand Mattelart et d'Yves Stourdzé, vise entre autres la promotion du français comme langue scientifique et langue de diffusion de la culture scientifique et technique. Cette mission fait l'objet d'un rapport remis au ministre de l'Industrie et de la Recherche en 1982¹⁶⁶³.

La France est aujourd'hui confrontée au défi de mutations technologiques nouvelles et profondes. [...] Pour répondre à ce défi, il sera nécessaire une approche globale qui intègre à la fois les programmes, les logiciels, et les architectures des réseaux. L'enjeu est donc économique, industriel, mais aussi, et surtout social et culturel¹⁶⁶⁴.

Afin de repositionner la France au centre de cette confluence d'enjeux économiques, industriels, sociaux et culturels, de nouvelles mesures gouvernementales sur les nouvelles technologies de la communication sont alors prises. Ces mesures englobent le ministère de la Recherche et de l'Industrie, de la Culture et de la Communication et elles ont comme support les rapports des missions prioritaires de la recherche réalisés par Mattelart, False et Stourdzé. Dans cette ambiance de valorisation des recherches scientifiques naît, à l'initiative du ministère de la Culture, le plan appelé « plan Image ». Il comprend donc non seulement les questions concernant le marché des dessins animés, mais également l'ensemble des domaines d'applications scientifiques, industriels et culturels desdites « nouvelles images » : le « "Plan Lang" a en effet pour vocation d'alimenter les chaînes de télévision en programmes avec des contenus à la fois plus culturel et fabriqué en France¹⁶⁶⁵ ». Le cinéma d'animation, plus particulièrement le marché des séries de dessins animés pour la télévision, se trouve donc à la croisée d'enjeux économiques (avec le développement du marché des nouvelles images), politiques (avec les intérêts du PS à promouvoir à la fois la culture française et les technologies) et internationaux (avec la course à l'innovation technologique) :

Les applications possibles des nouvelles images sont elles-mêmes d'ordre à la fois scientifiques (la visualisation comme outil fondamental de la découverte), industrielles (l'image comme information de

¹⁶⁶³ Armand MATTELART et Yves STOURDZE, *Technologie, culture et communication. Rapport au ministre de la Recherche et de l'Industrie*, Paris, La Documentation française, 1982. Apud. A. N. Pierrefitte-sur-Seine, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Michel FRANÇOIS, « Animation par ordinateur »..., art. cité.

¹⁶⁶⁴ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Michel FRANÇOIS, « Animation par ordinateur »..., *op. cit.*

¹⁶⁶⁵ Cf. *Dossier d'information de la conférence de presse du 16 décembre 1983*, chapitre III : « Actions visant la production dessin animé », Boîte « relance du dessin animé – Octet », archives AFCA. Apud. *Ibid.*

base pour l'automatisation), économiques (la vision par ordinateur comme marché à la fois grand public, via la télévision et le cinéma, mais aussi atout décisif pour l'augmentation de la productivité) et enfin culturelles (la visualisation comme moyen essentiel du dialogue et de la maîtrise de nouvelles formes de création). [...] La conception assistée par ordinateur est d'abord le fait des industries et simulateurs de vol pour l'armée, «dont les applications audiovisuelles ne constituent qu'une retombée tardive et encore balbutiante¹⁶⁶⁶ ».

Étant donné que la France a un grand potentiel de créativité dans le domaine de l'image animée mais un faible nombre de produits existants, le ministère de la Culture met finalement en place, à partir d'avril 1982, une structure de concertation, regroupant les SNP, l'INA et la délégation à l'audiovisuel¹⁶⁶⁷. Comme on l'a vu, l'alarme retentit à partir du constat de la quasi-inexistence d'infrastructures françaises de production, les rares films français d'animation étant animés à l'étranger¹⁶⁶⁸. De surcroît, la rareté de la production française témoigne de l'incapacité de ses acteurs à mettre en place des montages financiers¹⁶⁶⁹.

En outre, pour clore la discussion sur l'importance du dessin animé, Jacques Mousseau adresse au chef du cabinet du ministère de la Culture, Jacques Sallois, une copie d'un article de quotidien paru le 17 novembre 1982 : « Quelles que soient les productions proposées par ailleurs, les enfants sautent d'une chaîne à l'autre pour attraper des dessins animés diffusés, fussent-ils de la plus basse qualité¹⁶⁷⁰ ». Ainsi, même si les films d'animation ne sont pas destinés qu'aux enfants¹⁶⁷¹, ces derniers restent quasiment scotchés au poste de télévision quand les dessins animés sont diffusés¹⁶⁷².

Les SNP sont pratiquement les seuls producteurs dans ce domaine en France, toutefois, pour des raisons déjà citées, elles préfèrent acheter des séries dont le coût de production est déjà amorti. Face à ces carences, il faut non seulement encourager la création française en formant et en soutenant les créateurs, mais aussi, inciter les SNP à intervenir plus massivement dans la production ou la coproduction de séries pour mettre en place des structures françaises de réalisation.

¹⁶⁶⁶ Cf. « Cinquième forum international des nouvelles images. Un frisson d'alchimiste. Les artistes reprennent le pouvoir aux ingénieurs », *Le Monde*, 16 janvier 1986, Boîte « relance du dessin animé-Octet », archives AFCA. *Apud Ibid.*

¹⁶⁶⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Jean-Jacques CELERIER, « La télévision et le film d'animation »..., *op. cit.*, p. 1.

¹⁶⁶⁸ *Les Maîtres du temps* (René Laloux, 1982) et *La Planète sauvage* (René Laloux, 1973) par exemple, sont animés dans les pays de l'Est. *Ibid.*, p. 5.

¹⁶⁶⁹ L'exemple le plus notable est le film déjà cité, *Métal Hurlant* (Gerald Potterton, 1981). *Ibid.*

¹⁶⁷⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, « Lettre de Jacques Mousseau, responsable du département des émissions pour la jeunesse et les après-midi de TF1 à Jacques Sallois, chef du cabinet du ministère de la Culture », 17 novembre 1982.

¹⁶⁷¹ Surtout les dessins animés japonais, comme l'indique la chercheuse Marie Pruvost-Delaspres : « En réalité, le dessin animé japonais n'est pas forcément synonyme de divertissement destiné qu'aux enfants et jeunes. Il y a dans ce pays une grande quantité de dessins animés destinés aux adultes ». M. PRUVOST-DELASPRE, *L'animation japonaise en France...*, *op. cit.*

¹⁶⁷² Cf. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Jeunesse et sports, Direction de la jeunesse, Sous-direction des activités socio-éducatives, Bureau réglementation, protection des mineurs (1949-1988). Cote : 19900208/20 « Politique "FR3-Jeunesse" pour un dessin animé d'inspiration française »..., *op. cit.*, p. 14.

Le 6 juin 1983, Daniel Populus publie 18 propositions pour le « plan image »¹⁶⁷³. Le même jour, il publie un autre rapport composé cette fois de 20 actions¹⁶⁷⁴. En l'occurrence, ce dernier rend hommage aux *Shadoks*, avec en couverture un dessin de 1965 de Jacques Rouxel¹⁶⁷⁵. La différence entre ces deux rapports réside dans le fait que le deuxième comporte deux actions supplémentaires : les actions « 0 » et « 17 », l'action « 0 » englobant « la production "actuellement lancée"¹⁶⁷⁶ », l'action 17 concernant « les données et la rigueur économique des productions des dessins animés¹⁶⁷⁷ ». En outre, l'ordre des actions est également changé et il y a une nouvelle présentation des actions divisée en deux colonnes¹⁶⁷⁸ : d'un côté les thématiques majeures¹⁶⁷⁹ et de l'autre la description des actions. Le deuxième projet, celui avec 20 propositions, met également en valeur la production de séries télévisées déjà réalisées ou en chantier en 1983. Elle propose donc de « retenir en France la fabrication de grosses productions de dessins animés déjà engagée et notamment de grandes séries de télévision en coproduction : Action 0 – fabriquer, autant que possible français¹⁶⁸⁰ ».

Le projet des 20 propositions pour le « plan image » explique que « pour sortir de l'impasse dans laquelle la production française est engagée il faut agir rapidement¹⁶⁸¹ ». De cette façon, il faut à la fois renforcer l'outil de production traditionnelle de dessins animés, inciter fortement les SNP à produire, faciliter l'accès des créateurs aux différents types de nouvelles technologies et favoriser l'introduction progressive des nouvelles technologies dans ce domaine. Ainsi, la concertation avec l'ensemble de la profession permet non seulement d'élaborer une série de propositions, menées pendant 3 ans avec des actions d'incitation à la production concernant l'offre et la demande¹⁶⁸², mais aussi de mettre en œuvre des actions de sensibilisation et d'information, de formation et de modernisation d'équipements.

¹⁶⁷³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Daniel POPULUS, « 18 propositions pour le plan image par image », *Ministère de la Culture*, 6 juin 1983.

¹⁶⁷⁴ Selon la note, ce « sont des propositions extraites du rapport de propositions sur la politique de production du "Plan image" établies à partir d'une large consultation de professionnels ». A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Daniel POPULUS, « 20 propositions pour le plan image par image », 6 juin 1983.

¹⁶⁷⁵ Ainsi, même si la série est faite artisanalement et avec des bouts de ficelle à l'époque de l'ORTF, sa mise en valeur sur la page de couverture du projet indique que le gouvernement la considère comme une série à succès. Tout du moins imagine-t-il avec ce projet pouvoir stimuler l'inventivité française avec très peu d'argent comme Jacques Rouxel auparavant. Cf. S. DENIS, *Les Shadoks...*, *op. cit.*

¹⁶⁷⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Daniel POPULUS, « 20 propositions pour le plan image par image », *op. cit.*, p. 8.

¹⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁷⁸ Voir les annexes.

¹⁶⁷⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Daniel POPULUS, « 20 propositions pour le plan image par image », *op. cit.*, p. 3-5.

¹⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 1.

¹⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁶⁸² Auprès des sociétés de programmes de télévision, de l'industrie du cinéma, des professionnels de la publicité, des entreprises. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Daniel POPULUS, « 18 propositions pour le plan image par image », *op. cit.*, p. 2.

Parmi les actions d'incitation à la production, les propositions soulignent l'importance d'un support financier d'une part pour une grande série annuelle (qui comprend soit 26 épisodes de 26 minutes, soit 52 épisodes de 26 minutes) et d'autre part pour une petite série annuelle et pour une émission spéciale pour les fêtes de Noël. Ainsi, en ce qui concerne la coproduction d'une grande série annuelle, les propositions stipulent que la subvention peut prendre deux formes : une bonification de l'effort financier de la SNP à travers une donation supplémentaire de coproduction ou un concours de scénario avec une donation permettant à la fois l'élaboration des story-boards, d'une première pré-sélection, de la fabrication de pilotes et d'une sélection finale¹⁶⁸³ ; pourvu que la production de la série choisie soit donc réalisée « le plus possible en France¹⁶⁸⁴ ». Parmi les partenaires de production il y a, bien entendu, les SNP, mais aussi les fabricants des jouets, les éditeurs, les partenaires étrangers et le ministère de la Culture.

Concernant les coûts de production, un financement de trente millions de francs est prévu pour trois ans¹⁶⁸⁵ pour les séries de 26 x 26 minutes¹⁶⁸⁶. La partie française étant divisée en 40 % (soit douze millions de francs) pour la SNP en question, 5 % pour l'éditeur ou le fabricant de jouets (soit un-million-cinq-cent-mille francs) et 10 % pour le ministère de la Culture (soit trois millions de francs). De plus, pour le concours de scénario trois cent cinquante mille francs, comprenant le story-board et le pilote, sont prévus¹⁶⁸⁷.

Les propositions envisagent également une petite série annuelle : elles prévoient une intervention auprès des SNP et encouragent la coproduction d'une série de 13 x 7 minutes. Cette intervention peut prendre la forme d'une bonification de l'effort de la SNP et d'un concours de scénario. Comme partenaire, l'action prévoit l'une des SNP et le ministère de la Culture¹⁶⁸⁸. Finalement, en ce qui concerne l'émission spéciale pour les fêtes de Noël, un budget d'un-million-huit-cent-mille francs pris en charge pour moitié par la SNP et pour moitié par le ministère de la Culture¹⁶⁸⁹.

¹⁶⁸³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁶⁸⁴ Le rapport emploie l'expression « le plus possible en France » car le gouvernement est au courant du système de fabrication de série de dessin animé mis en place en France qui comprend les sous-traitances à l'étranger, notamment en Asie. *Ibid.*

¹⁶⁸⁵ Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de trente millions de francs en 1983 est donc le même que celui de neuf-millions-deux-cent-soixante-mille euros en 2018. Source : Insee - Institut national de la statistique et des études économiques, <https://www.insee.fr>.

¹⁶⁸⁶ De cette façon le budget prévu pour le « plan image » concernant les séries télévisées est de : 1 million 850 mille francs pour 1983, 1 million 500 mille francs pour le premier semestre 1984, 1 million 850 mille francs pour le deuxième semestre 1984 et la même somme pour 1985. Un calendrier est planifié : la première décision d'engagement est prévue pour l'été 1983, le concours pour l'automne 1983, le lancement de la production pour l'hiver 1984. La deuxième décision d'engagement est prévue pour l'automne 1983, son concours aurait lieu pour l'hiver 1984 et le lancement de la production pour le printemps 1984. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Daniel POPULUS, « 18 propositions pour le plan image par image »..., *op. cit.*, p. 3.

¹⁶⁸⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸⁸ Le coût de production prévu est de 2 millions 600 mille francs dont la SNP pris en charge pour moitié par la SNP et pour moitié par le ministère de la Culture. De cette façon, un financement d'un million 600 mille francs par an est prévu entre 1983 et 1985. *Ibid.*, p. 4.

¹⁶⁸⁹ Le concours du scénario, du story-board et les pilotes doit coûter trois-cent-mille francs. *Ibid.*, p. 5.

Le ministre Jack Lang fait remarquer, dans la Conférence de presse sur les industries de la communication, qu'un « besoin national a été détecté et analysé en profondeur : « il y sera répondu, par le gouvernement, d'une manière cohérente et complète¹⁶⁹⁰ ». Dans ses arguments, il cite non seulement « l'immense » domaine scientifique et industriel qui se nourrit d'images animées – en particulier des nouvelles images électroniques – mais il souligne aussi que « la culture représente un champ lui-même très vaste d'utilisation de ces images animées¹⁶⁹¹ ».

Ainsi, au niveau culturel, les images sont regardées par des dizaines de millions d'individus tous âges confondus. La responsabilité du ministère de la Culture à cet égard est donc considérable. En revanche, le volume industriel des images alors consommées (200 heures annuelles au moins de production en majorité étrangère) remet en question la responsabilité du ministère de la Culture sur une autre question également importante : « Celle de la maîtrise des moyens de production nationaux et de la reconquête d'un marché intérieur où les créateurs sont, il faut le dire, nombreux et aujourd'hui sous-employés quand ils ne sont pas au chômage¹⁶⁹² ». Le ministère de la Culture se charge ainsi de préserver le potentiel créateur dans le domaine de la cinématographie, puisque petit à petit la qualité des images numériques augmente. D'après le ministre :

La qualité technique de l'image numérique se rapproche progressivement de la qualité de définition de l'image cinématographique, non seulement pour la définition (quantité d'information), comme pour sa qualité esthétique, il y a là une exigence incontournable. Si le cinéma doit devenir électronique, il ne saurait le devenir qu'à qualité constante. Il y a donc une haute définition cinéma à maintenir, dans le plan image, sous peine de stériliser une part essentielle de notre potentiel créateur¹⁶⁹³.

À partir de ces repères, il souligne l'importance de la création d'un « centre images » ouvert très largement à tous les professionnels de l'image¹⁶⁹⁴. Il met donc en place toutes les initiatives possibles pour permettre « d'en finir avec une situation de dépossession culturelle qui est trop souvent celle de la France¹⁶⁹⁵ ».

¹⁶⁹⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Conférence de Presse, ministre de la Culture Jack LANG, « 3 justificatifs du plan image », 20 janvier 1983.

¹⁶⁹¹ *Ibid.*

¹⁶⁹² *Ibid.*

¹⁶⁹³ *Ibid.*

¹⁶⁹⁴ À la fois aux créateurs, aux industriels des programmes et aux chercheurs en informatique pour qu'ils puissent s'y développer.

Ibid.

¹⁶⁹⁵ *Ibid.*

6.5 - De 1982 à 1986 : le dessin animé français peine encore à prendre son essor

Durant l'année 1986, le troisième et le plus célèbre volet de la série *Il était une fois...* arrive sur FR3. C'est le volet qui raconte la fabuleuse histoire du corps humain. Cependant, la discussion politique sur le marché des dessins animés commencée en 1982 n'est pas encore terminée : le plan de relance du dessin animé en France est donc remis en cause.

En 1985, Daniel Populus écrit une note sur la programmation des dessins animés français dans les SNP, à l'attention du ministre de la Culture¹⁶⁹⁶, pour exposer ses inquiétudes notamment quant aux questions de droits dérivés et de nationalités¹⁶⁹⁷. Il pointe notamment le « non-respect de l'article 31 du cahier des charges des SNP¹⁶⁹⁸ » : article dans lequel il est stipulé que les « recettes tirées de l'exploitation des droits dérivés des œuvres d'animation françaises et étrangères devraient être réinvesties dans la production de ces œuvres¹⁶⁹⁹ ». Deux scénarios sont ainsi examinés : l'un avant la création de France Média International (FMI) créée le 23 avril 1983 – les SNP devant justifier le réinvestissement de bénéfices de droits dérivés – et l'autre formé après la création de FMI – l'obligation de réinvestissement incombant aux SNP et à cet organisme.

Dans tous les cas, pour encourager le réinvestissement dans la production interne, le document propose à la fois l'augmentation de la part des produits français dans la programmation, les achats de droits de diffusion, les coproductions des SNP, le réinvestissement des bénéfices des droits dérivés¹⁷⁰⁰ et finalement, la définition de critères précis de nationalité nécessaires à l'appréciation des actions entreprises¹⁷⁰¹.

On note que la défense de l'industrie nationale du jouet est un thème mis à l'ordre du jour dès en 1982¹⁷⁰². En cette occasion, Jacques Mousseau souligne le fait que la télévision stimule une grande partie des désirs enfantins et que les jouets figurent parmi les droits dérivés. D'après lui, « lorsqu'une série d'animation est importée par une chaîne de télévision, des jouets (environ 30% de l'ensemble des droits dérivés sont importés par d'autres canaux (fabricants et distributeurs). Le mouvement pourrait se faire dans le sens inverse. Une puissante industrie de séries de dessins animés soutiendrait l'industrie du jouet sur le marché national et l'aiderait sur le

¹⁶⁹⁶ Avec des copies à Frédérique Bredin et Jérôme Clément du CNC.

¹⁶⁹⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote : 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « L'effort des sociétés nationales de télévision en faveur du dessin animé »..., art. cité., p. 3.

¹⁶⁹⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote : 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « Aides sélectives en faveur du dessin animé »..., art. cité.

¹⁶⁹⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰⁰ Issus notamment des séries françaises et étrangères diffusées sur les chaînes nationales.

¹⁷⁰¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote : 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « Aides sélectives en faveur du dessin animé »..., art. cité., p. 2.

¹⁷⁰² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1977-1988). Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour le développement d'une industrie française du dessin animé »..., art. cité., p. 3.

marché international¹⁷⁰³ ». De surcroît, aux jouets, il faut ajouter les profits générés par d'autres produits culturels : les disques, les livres.

Ainsi, parmi les mesures suggérées en 1983 pour soutenir l'industrie des séries de dessins animés, il y a l'étude des modalités de préfinancement avec les industries – jouets en particulier – dont le développement est lié aux programmes diffusés par les chaînes¹⁷⁰⁴. En outre, Jacques Mousseau propose d'examiner l'utilisation des ressources générées par les droits dérivés de la programmation de dessins animés au sein des SNP. Ces droits dérivés représentent en 1982 près de 50% des recettes commerciales des SNP¹⁷⁰⁵.

En 1983, les « 20 actions "image par image"¹⁷⁰⁶ » proposent de renforcer fortement l'outil de production, inciter les SNP à produire (et non pas acheter) et faciliter l'accès des créateurs. Pour ce faire, « un tel plan triennal suppose bien entendu que des fonds publics importants sortent dégagés afin de permettre une forte incitation des créateurs et des industries de programmes¹⁷⁰⁷ ». Cette incitation doit se faire à travers les moyens propres que chaque ministère engagé dans le « plan image » doit consacrer au lancement d'une « politique de contenu », mais aussi à travers deux dispositifs de financement mis en place : le fonds de soutien au programme et l'obligation faite aux SNP d'investir leurs droits dérivés dans des productions de dessins animés¹⁷⁰⁸.

En l'occurrence, ce n'est qu'en 1986, avec *IEUF... la Vie* que la maison de production Procidis arrive finalement à disposer des ressources venues des droits dérivés. Selon Gilbert Barillé, c'est à cette époque qu'Albert Barillé signe le contrat avec « la grosse maison d'édition italienne *Planeta De Agostini*, l'un de plus gros groupes de distribution de la planète, qui ont fait tous les fascicules : des squelettes en plastique avec les organes [...] Ce sont des choses accessibles à vraiment tout le monde!¹⁷⁰⁹ ». En effet, il témoigne que son père rêve depuis longtemps de signer un contrat avec une entreprise comme celle-ci :

¹⁷⁰³ *Ibid.*

¹⁷⁰⁴ « [...] sans que ces industries soient pour autant impliquées dans la définition de ces programmes, laquelle relève de la responsabilité des créateurs ». A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture ; Cabinet et services rattachés au ministre ; Cabinet : conseiller technique (1977-1988), Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour une véritable industrie française du dessin animé (Synthèse) »..., *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁰⁵ *Ibid.*

¹⁷⁰⁶ Le programme de trois ans proposé par le gouvernement en 1983 pour faire sortir de l'impasse la production française du film d'animation déjà mentionné. A.N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Daniel POPULUS, « 20 propositions pour le plan image par image »..., *op. cit.*

¹⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹⁷⁰⁸ « Étalées sur trois ans, les mesures incitations préconisées par ce rapport doivent faire l'objet d'une observation économique rigoureuse et permanente afin d'éviter de créer un "secteur assisté" et au contraire favoriser la naissance d'un secteur d'industries culturelles fort, compétitif et culturellement riche et motivant ». *Ibid.*

¹⁷⁰⁹ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé qui a participé comme co-réalisateur à l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*. 2000 [?] »..., art. cité.

Le jour où ils ont signé un contrat de distribution tout ça a été démystifié de manière assez conséquente, c'est-à-dire que les séries elles-mêmes ne devenaient presque plus qu'un support pour la distribution kiosque des fascicules et là il y avait un juste niveau de revenus. Pour chaque fascicule, ils ont inventé ensuite un petit gadget dedans [...] Procidis ne touchait que quelques centimes, mais comme ils ont vendu des milliards et des milliards tous les jours, ça a décuplé d'un seul coup l'importance et la capacité de Procidis !¹⁷¹⁰

Cette information est surprenante car l'exploitation des droits des produits dérivés semble soutenir la maison de production Procidis depuis ses débuts. Cependant, malgré un gros succès en Europe avec les deux premières séries – *IEUF... l'Homme* et *IEUF... l'Espace* – qui marchent relativement bien en Europe, surtout dans de grands pays comme l'Allemagne, l'Espagne, l'Italie. Mais c'est effectivement avec la troisième série, *IEUF... la Vie* que Procidis commence à obtenir une reconnaissance mondiale¹⁷¹¹.

En effet, en 1983, 396 heures de dessins animées sont diffusées sur les trois chaînes¹⁷¹²; en 1984, il y a une petite baisse : 342 heures; en 1985, 400 heures de dessins animés sont diffusées sur les trois chaînes, dont 70% de rediffusion (280 heures) et 30% de diffusion de production originale (120 heures). Néanmoins, la partie atteinte par la production « française »¹⁷¹³ dans ces 400 heures diffusées est de moins de 5%. Or, la production de dessins animés dans la production globale des 3 chaînes est seulement de 0.8%¹⁷¹⁴. Daniel Populus propose donc d'insérer dans les cahiers de charges des SNP plusieurs éléments qui lui semblent impératifs en matière de dessin animé :

Sur les 400 heures diffusées par an, fixation d'un quota minimum de 30% d'œuvres d'animation françaises, soit 120 heures correspondant à : 84 heures de rediffusions et 36 heures de diffusions originales. Obligation, sur ces 36 heures originales : de coproduire au moins 18 heures de programmes/an à hauteur minimum de 25% avec, en contrepartie, une part producteur au plus proportionnelle à leur apport ; d'intervenir, en préachat ou achat de diffusion pour au moins 18 heures de programmes/an ; par

¹⁷¹⁰ *Ibid.*

¹⁷¹¹ « La maison d'édition *Planeta De Agostini* faisait aussi à part les cassettes ». *Ibid.*

¹⁷¹² Selon les chiffres *Audimat*, dans la semaine du 15 au 21 avril 1984, 5,5 % du public regarde sur TF1 *Le Village dans les nuages* (Christophe Izard, 1982-1985) et 8,4 % regarde *Vitamine* (Christine Coutin et Cécile Roger-Machart, 1983-1987) une émission du mercredi après-midi. En outre, 10% du public regarde *Téléchat* (Roland Topor et Henri Xhonneux, 1983-1986) et 7,7 % regarde *Récré A2* (Jacqueline Joubert, 1978-1988) sur Antenne 2. Sur FR3 15,2% du public regarde *Il était une fois... l'Homme* diffusé à 19 h 55. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote : 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « L'effort des sociétés nationales de télévision en faveur du dessin animé »..., art. cité, p. 2.

¹⁷¹³ Même si une partie de la fabrication de la série est faite au Japon, sont considérées comme des séries françaises celles qui comportent au moins 50% des dépenses de création et de fabrication effectuées en France. *Ibid.*, p. 6.

¹⁷¹⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote : 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « Note sur les mesures à prendre dans des sociétés nationales de programmes en faveur du dessin animé »..., art. cité.

programmes, il faut entendre séries de télévision, œuvres cinématographiques de long et court-métrage, pilotes et développement de produits¹⁷¹⁵.

Finalement, il propose une négociation entre les SNP et les organes représentatifs des producteurs de dessins animés comme la Chambre Syndicale Nationale de la Production de Programmes Audiovisuels et d'Animation, pour la fixation annuelle d'un prix-plancher d'achat/minute de diffusion des œuvres d'animation.

Dès lors, l'ensemble de ces dispositions conduit les SNP à investir chaque année, en termes de coproductions ou d'achats, dans des séries de télévision, des longs ou courts-métrages et des pilotes, au moins 20 millions de francs chacune : « compte-tenu des délais de montage financier et de fabrication des œuvres d'animation, il s'agit bien entendu de 20 MF¹⁷¹⁶ de décisions d'engagement financier par an et par chaîne¹⁷¹⁷ ».

Le secrétariat d'État auprès du Premier ministre, chargé des Techniques de Communication, doit veiller au respect des obligations du cahier des charges, tout comme pour l'ensemble des dispositions des cahiers des charges des SNP¹⁷¹⁸ :

Les cahiers des charges imposent aux sociétés de programme «un effort significatif en faveur de la création originale des œuvres d'animation» et leur demande à cet effet de consacrer, chaque année, à la production des animations conçues par des auteurs et réalisateurs français ou originaires des États membres de la Communauté économique européenne un budget minimum fixé par les dispositions annuelles du cahier des charges¹⁷¹⁹.

Le cinéma d'animation et les dessins animés d'origine française occupent un paragraphe spécifique dans les cahiers de charges de la société FMI. Celui-ci la contraint à consentir un effort significatif en faveur des œuvres d'animation : « Les recettes tirées de l'exploitation des droits dérivés des œuvres d'animation françaises et étrangères doivent être réinvesties dans la production nationale de cinéma d'animation¹⁷²⁰ ».

¹⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 2.

¹⁷¹⁶ Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 20 millions de francs en 1985 est donc le même que celui de 5 millions 400 mille euros en 2018. Source : Insee - Institut national de la statistique et des études économiques, <https://www.insee.fr>.

¹⁷¹⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote : 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « Aides sélectives en faveur du dessin animé »..., *op. cit.*, p. 3.

¹⁷¹⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote : 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « L'effort des sociétés nationales de télévision en faveur du dessin animé »..., art. cité, p. 1.

¹⁷¹⁹ Article 32 du cahier des charges de TF1, article 31 du cahier des charges d'Antenne 2 et FR3. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote : 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « Aides sélectives en faveur du dessin animé »..., art. cité, p. 4.

¹⁷²⁰ Ces articles du cahier des charges des SNP de 1984 sont cités dans le rapport A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote : 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « Aides sélectives en faveur du dessin animé »..., art. cité.

Il est donc impératif de définir les critères précis de nationalité des œuvres d'animation. De ce fait, Daniel Populus considère finalement comme une œuvre d'animation française, tout programme justifiant « d'au moins 50% des dépenses de création effectuées en France¹⁷²¹ » et « d'au moins 50% des dépenses de fabrication effectuées en France¹⁷²² ». Le document précise également les termes « création » et « fabrication » par rapport aux techniques utilisées. Le terme « création » : comporte donc « l'élaboration du concept, l'écriture du scénario, de l'adaptation, des dialogues, les recherches graphiques, le coût du réalisateur et l'élaboration de la musique »¹⁷²³. En revanche, le terme « fabrication » comprend : « le story-board, le lay-out, l'animation, l'intervallage, le trace-gouache, les prises de vue, la post-production et le mixage¹⁷²⁴ ».

Le CNC est désormais l'organisme responsable de la reconnaissance officielle de la nationalité française d'une œuvre d'animation. D'après Daniel Populus :

Afin de permettre aux sociétés de production de faire reconnaître officiellement la nationalité française d'une œuvre, le Centre National de la Cinématographie serait habilité à attribuer, dans les mêmes conditions que pour le cinéma en prises de vues réelles, un agrément. Celui-ci, qui n'aurait aucun caractère obligatoire, serait en revanche impérativement requis pour les productions souhaitant bénéficier de la nationalité française¹⁷²⁵.

En guise de conclusion, entre 1975 et 1997, plusieurs mesures en faveur des séries de dessins animés sont mises en place en France. Ce chapitre insiste donc sur la pénurie de ce marché au début des années 1970 jusqu'à l'implémentation du plan « image » en 1983. Au début, malgré quelques exceptions, seules les séries destinées aux tout-petits sont coproduites par les SNP. Cependant, ces séries – réalisées majoritairement avec des marionnettes – sont animées presque exclusivement dans les pays de l'Est. En outre, durant les années 1970, le marché de production des films d'animation publicitaires traversent la Manche et sont réalisées en Angleterre.

À la fin des années 1970, malgré quelques efforts des maisons de production pionnières comme DIC, Procidis, Jean Image, Films Albert Champeaux (FIC) et Belokapi, ce sont les séries d'animation japonaises qui arrivent massivement sur le petit écran français. Pour défendre le marché de production français, le gouvernement prépare une politique pour promouvoir l'essor de la production dans l'Hexagone à partir de 1982. De cette façon, la production nationale est

¹⁷²¹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷²² *Ibid.*

¹⁷²³ *Ibid.*, p. 6.

¹⁷²⁴ *Ibid.*

¹⁷²⁵ *Ibid.*

mise en valeur : toute œuvre d'animation française disposant d'au moins 50% des dépenses de création et d'au moins 50% des dépenses de fabrication effectuées en France peuvent bénéficier des avantages de financement.

Cela contribue, de concert avec l'expansion des chaînes de télévision, à l'essor du marché des séries de dessins animés en France. On note finalement qu'une grande partie des séries réalisées durant cette période représentent d'un côté l'éloge des faits historiques et les conquêtes de la France et, de l'autre, l'éloge des technosciences aboutissant à des thématiques liées à la conquête spatiale, à l'anticipation et à la Science-Fiction. Leurs thématiques sont analysées en profondeur dans la troisième partie.

6.6 - Panorama des séries d'animation diffusées en France entre 1975 et 1997

Si l'on remonte à 1974, avant l'éclatement de l'ORTF, on réalise que la télévision française ne diffuse alors que quatre séries inédites¹⁷²⁶. Après l'éclatement de l'ORTF, on assiste à une hausse progressive de la diffusion des séries d'animation « made in France ». Petit à petit, les séries enfantines – qui sont par ailleurs de très courte durée car la plupart d'entre elles proviennent de techniques d'animation plus artisanales comme la manipulation de marionnettes, le stop-motion et le papier découpé – cèdent la place à de longues séries de 26 épisodes de 26 minutes réalisées grâce à la technique du dessin animé sur celluloïd. La figure 6.1 représente ainsi la hausse de la quantité de minutes d'animation diffusées à l'antenne entre 1974 et 1997. Pour le calcul, nous multiplions la durée moyenne de chaque épisode par le nombre d'épisodes réalisés¹⁷²⁷. Sur cette figure, on note une chute de la production des séries de courte durée et un intérêt croissant des réalisateurs pour les productions plus longues, grâce à des procédés plus sophistiqués et à la technique du celluloïd. Celle-ci favorise également l'augmentation du nombre de contrats de sous-traitance et des coproductions avec les Asiatiques.

¹⁷²⁶ *Chapi Chapi* (Stefano Lonati, Italo Bettiol, 1974), la deuxième saison de la série *Le manège enchanté* (Serge Danot, 1963-1967 ; 1971-1973 ; 1989-1990), *Reinefeuille et Koursansak* (Frédéric Carey, 1974) et la troisième saison des *Shadoks* (Jacques Rouxel et Jean-Paul Couturier, 1974).

¹⁷²⁷ Par exemple, une série traditionnelle de 26 épisodes de 26 minutes comporte environ 676 minutes d'animation. Bien que l'on sache qu'une partie du travail d'animation est épargné par la répétition de scènes comme dans le générique d'ouverture et le générique de fin, nous arrondissons les minutes d'animation au nombre de minutes prêtes à être diffusées, car les séries sont nombreuses et le calcul pour chaque série serait trop chronophage.

Quantité de minutes d'animation réalisées pour la télévision entre 1974 et 1997

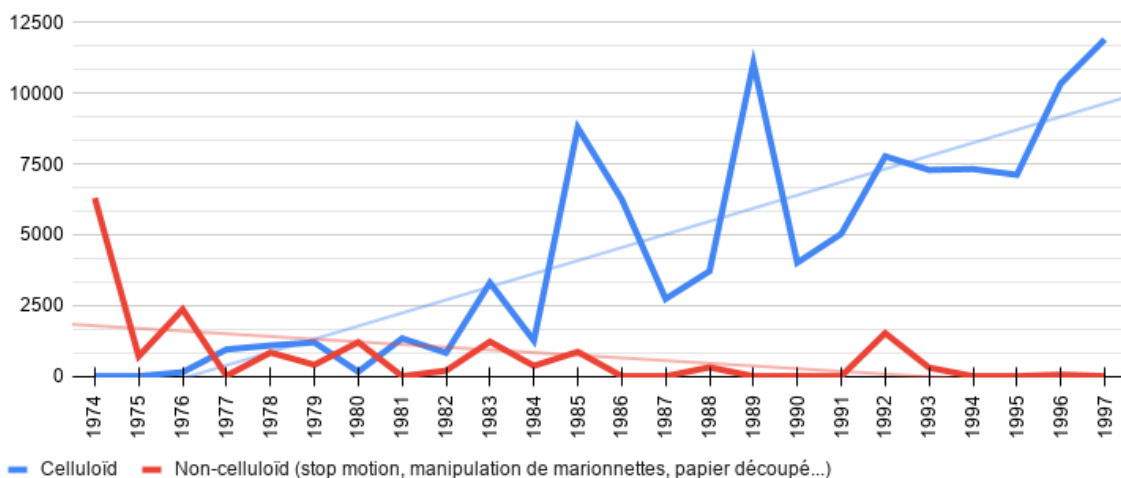


Figure 6.1 : Quantité de minutes d'animation d'origine française réalisées pour la télévision entre 1974 et 1997. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com. Visionnage de plusieurs épisodes disponibles en ligne.

La figure 6.2, quant à elle, représente la hausse progressive des séries d'animation inédites « made in France » réalisées majoritairement ou exclusivement grâce à la technique du dessin animé sur celluloïd. Cette figure représente également la hausse des contrats de coproduction internationale durant cette période.

Séries de dessins animés d'origine française, sous-traitance et coproduction internationale diffusées à la télévision entre 1974 et 1997

Séries d'animation inédites « made in France » réalisées majoritairement ou exclusivement grâce à la technique du dessin animé sur celluloïd

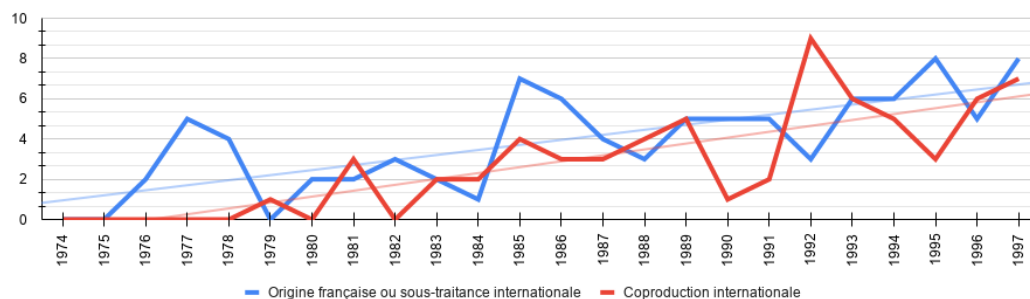


Figure 6.2 : Séries d'animation inédites « made in France » réalisées majoritairement ou exclusivement grâce à la technique du dessin animé sur celluloïd pour la télévision entre 1974 et 1997, soit par les maisons de production françaises, soit en sous-traitance ou en coproduction internationale. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com. Visionnage de plusieurs épisodes disponibles en ligne.

Pour mieux saisir la hausse de productions réalisées grâce à la technique du dessin animé, nous répertorions les techniques utilisées pour la réalisation des séries d'animation diffusées à la télévision en France entre 1974 et 1997. L'utilisation de ces techniques est représentée dans la figure 6.3.

Techniques utilisées pour la réalisation des séries d'animation télévisées françaises entre 1974 et 1997

Toutes techniques d'animation confondues

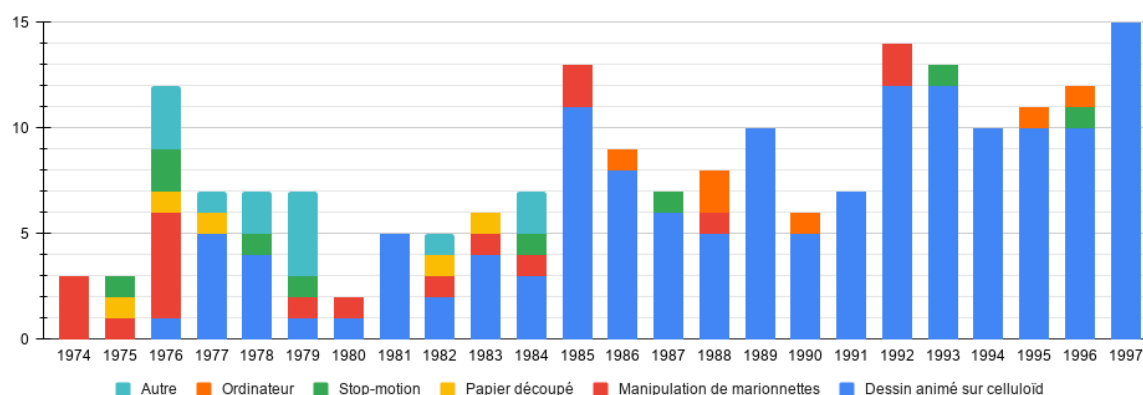


Figure 6.3 : Techniques utilisées pour la fabrication des séries d'animation télévisées françaises réalisées entre 1974 et 1997 soit par les maisons de production françaises, soit en sous-traitance ou en coproduction internationale. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com. Visionnage de plusieurs épisodes disponibles en ligne.

Il faut noter qu'en 1975, les chaînes de télévision – issues de l'éclatement de l'ORTF – diffusent seulement trois expériences animées réalisées dans l'Hexagone¹⁷²⁸ dont aucune réalisée grâce à la technique du dessin animé. De plus, ces trois séries sont composées d'épisodes très courts de moins de dix minutes. En 1976, on observe une forte hausse de la production française : douze nouvelles séries voient le jour dont une seule réalisée grâce à la technique du dessin animé : *Pachyderm Story* (Gilles Gay, Jean-Pierre Somin, 1976)¹⁷²⁹. En 1977, six séries françaises inédites sont diffusées à l'antenne, cette fois, cinq sont réalisées grâce à la technique du dessin animé¹⁷³⁰, parmi celles-ci, *Les Aventures de l'énergie* (Jean-Louis Besson, 1977) aborde directement des sujets liés aux sciences et techniques. De surcroît, cette série présente un récit beaucoup plus sophistiqué par rapport aux séries télévisées précédentes, jusqu'alors très enfantines¹⁷³¹.

En 1978, les récits évoluent progressivement : aux côtés des séries possédant des épisodes courts de cinq minutes¹⁷³², on voit apparaître des séries avec des sujets plus complexes

¹⁷²⁸ *Carroyage* (Jean-Charles Meunier, 1975), *Brok et Chnok* (Denis Dugas, Christophe Izard, Yves Brunier, 1975) et *Les Contes de la Rue Broca* (Marie-Anne Fronty, Liliane Pelizza, Monique Petit, Adeline Baillet, Didier Moreau, 1975).

¹⁷²⁹ En 1976 les séries d'origine française suivantes sont diffusées : *Gribouille* (Denis Dugas, 1976), *Gédéon* (Michel Ocelot, 1976), *Les Kanapoutz* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, 1976), *Le Jardinier Antoine* (Françoise Bettiol, Italo Bettiol, 1976), *Toba et les autres* (Yves Brunier, 1976), *Albert et Barnabé* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, 1976), *Pachyderm Story* (Gilles Gay, Jean-Pierre Somin, 1976), *Cramti* (Jean Godement, Boris Scheigam, 1976), *Trajectoires* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, 1976), *Variations* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, 1976), *Les Pataplouches* (Jean-Pierre Ferrière, 1976) et *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* (Charles Sansonetti, 1976), seule *Pachyderm Story* (Gilles Gay, Jean-Pierre Somin, 1976) est réalisée avec la technique du dessin animé.

¹⁷³⁰ *La Noiraude* (Jean-Louis Fournier, Gilles Gay, 1977), *L'oiseau Antivol* (Jean-Louis Fournier, Gilles Gay, 1977), *Les Images d'Épinal* (Jean Image, 1977), *Les Petits A2* (Jean-Pierre Chainon, 1977), *Les Tifins* (Catherine Chaillet, 1977) et *Les Aventures de l'énergie* (Jean-Louis Besson, 1977). Il est à noter que cette dernière est réalisée en 1975, mais n'est diffusée pour la première fois à l'antenne qu'en 1977.

¹⁷³¹ Hormis quelques séries qui ne ciblent pas les jeunes publics comme *Les Shadoks* (Jacques Rouxel, 1968) par exemple.

¹⁷³² *Balthazar Le Mille-Pattes* (Jacques Lelièvre, 1978), *Primo le Savant* (Jean-Louis Fournier, Gilles Gay, 1978), *Papivole* (Michel Genoux, 1978), *Les Petites Voitures* (Denis Dugas, 1978).

comme *Wattoo-Wattoo super bird*¹⁷³³, *Mission spatiale santé Hyg  a 7* et l'ambitieux projet *IEUF... l'Homme*¹⁷³⁴ avec un format de 26 épisodes de 26 minutes.

En 1979, changement de cap, les séries *Candy* (Tetsuo Imazawa et Hiroshi Shidara, 1976-1978) et *Goldorak* arrivent sur les petits écrans français et montrent la force de séduction des graphismes et des récits des dessins animés japonais. Cette année-là, la France ne réalise que sept séries d'animation¹⁷³⁵ dont une seule réalisée grâce à la technique du dessin animé – *Émilie* (Raymond Burlet, 1979) – de surcroît aucune de ces séries ne dépasse les 5 minutes par épisode. En 1980, la maison de production française DIC entreprend une réalisation longue de 45 épisodes d'environ trois minutes avec la série *Cro et Bronto* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Edouard David, 1980). Celle-ci est en outre la seule série française réalisée grâce à la technique du dessin animé en 1980¹⁷³⁶.

L'année suivante, en 1981, cinq séries françaises inédites sont diffus  es¹⁷³⁷, toutes cinq réalisées grâce à la technique du dessin animé sur celluloid. L'une de ces séries – *Ulysse 31* – comprend 26 épisodes de 26 minutes. Ce dernier format est le plus réputé pour la diffusion d'une série à la télévision aussi bien en France qu'à l'  tranger¹⁷³⁸. De même, en 1982, cinq séries françaises inédites sont diffus  es¹⁷³⁹, dont deux avec la technique du dessin animé : *l'IEUF... L'Espace* (Albert Barillé, 1982) comprenant également 26 épisodes de 26 minutes et *Méthanie* (Albert Champeaux, 1982) comprenant 15 épisodes de 5 minutes.

En 1983, l'année du lancement du « plan image », six séries in  dites¹⁷⁴⁰ sont diffusées à l'antenne, dont quatre réalisées grâce à la technique du dessin animé. Parmi ces dernières, deux dépassent les 26 épisodes de 26 minutes : *Les Mystérieuses cités d'or* avec 39 épisodes de 26 minutes et *Inspecteur Gadget* avec 86 épisodes de 26 minutes. En 1984, deux des sept séries

¹⁷³³ Ce petit oiseau, né de l'imagination d'Hubert Ballay et de René Borg est, en quelque sorte, un personnage universel. Il diffuse un message d'amitié et de respect à la fois entre les êtres vivants et l'attention environnement. Wattoo-Wattoo est non seulement omniscient – il « voit tout, voit tout » – mais aussi omniprésent grâce à ses pouvoirs de reproduction à l'infini. Il vient de la planète Auguste, pour observer et aider les Zwas, caricatures des humains, généralement peu conscients des choses. Les épisodes, sans dialogue, suivent à peu près les mêmes schémas : un Zwa fait quelque chose de travers, Wattoo-Wattoo le constate et fait appel aux autres Wattoos postés dans l'espace. Wattoo-Wattoo est en quelque sorte une conscience supérieure censée éveiller celle des habitants de la planète. Cette trame est récurrente dans les séries suivantes comme *Ulysse 31* (Bernard Deyriès et Tadao Nagahama, 1981) et *IEUF... L'Espace* (Albert Barillé, 1982) où des êtres venus d'ailleurs sauvent les habitants de leurs travers.

¹⁷³⁴ Pour reprendre l'expression de Sébastien DENIS. Cf. S. DENIS, *Le cinéma d'animation...*, op. cit.

¹⁷³⁵ *Philivert le Globur* (Yves Brunier, 1979), *Pinkie Pou* (Gabriel Cotto, 1979), *Émilie* (Raymond Burlet, 1979), *Les Aventures de Plume d'élan* (Claude Clément, 1979-1981), *Sido et Rémi* (Philippe Ronc  , Georges Alain Baudry, Gérard Scher, 1979-1983), *Les Jetons* (Jean-Charles Meunier, 1979) et *Les Aventures électriques de Zeltron* (Serge Canaud, Philippe Ronc   et Pierre Rossolin, 1979).

¹⁷³⁶ L'autre série d'animation inédite française diffusée en 1980 s'appelle *Les Paladins de France* (Renée Kammerscheit et Gilles Amado, 1980), celle-ci est réalisée grâce à la technique de manipulation de marionnettes à fils.

¹⁷³⁷ *Cocoshaker* (Jean-Charles Meunier, 1980), *Quick et Flupke* (Atelier Graphoui, Johan de Moor, 1980), *Archibald le Magicien* (Bruno Bianchi, 1980), *Ulysse 31* (Bernard Deyriès et Tadao Nagahama, 1981) et *Voyage en électricité* (Jacques Rouxel, 1981).

¹⁷³⁸ D'après Hélène Fatou, le format de 26 épisodes de 26 minutes permet la diffusion d'une série d'animation durant un semestre, alors que les télévisions françaises recherchent des séries de 52 épisodes de 26 minutes pour couvrir la période d'une année de diffusion. Entretien auprès d'Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

¹⁷³⁹ *Marie-Charlotte* (Dominique Giuliani, 1982), *IEUF... L'Espace* (Albert Barillé, 1982), *Méthanie* (Albert Champeaux, 1982), *Pic pic pic* (Jean Saintout, 1982) et *Les Engrenages* (Italo Bettiol, Stephano Lonati, 1982).

¹⁷⁴⁰ *La Princesse insensible* (Michel Ocelot, 1982), *Léon le caméléon* (Monique Petit, 1983), *Yakari, le petit Indien* (Atelier Graphoui, 1982-1983), *Téléchat* (Roland Topor, Henri Xhonneux, 1983), *Les Mystérieuses cités d'or* (Bernard Deyriès, Hisayuki Toriumi, Katsuhiko Fujita, 1982) et *Inspecteur Gadget* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Toshiyuki Hiruma, 1983-1986).

inédites¹⁷⁴¹ comportent 26 épisodes de 26 minutes, *Lucky Luke* (série 1, Philippe Landrot, 1984) et *Les Bisounours* (Pino Van Lamsweerde, Jim Simon, 1983-1988), tout deux provenant d'une coproduction internationale. L'année 1985 voit une hausse massive des séries originales françaises réalisées, des treize séries diffusées¹⁷⁴², onze sont réalisées en dessins animés, sept possédant un format de 26 minutes par épisode dont cinq comportant au moins 26 épisodes.

L'année 1986 voit apparaître neuf séries¹⁷⁴³ dont la toute première série d'animation française assistée par ordinateur : *L'Oiseau des mers (ou Le voyage de l'Albatros)*, Dominique Leridon, Jean-François Dion, 1985-1986)¹⁷⁴⁴. Cette dernière narre les aventures d'un jeune garçon de 12 ans, à la fin du XVIII^e siècle, qui s'embarque clandestinement à bord d'un trois-mâts, à la découverte de nouvelles civilisations. En 1986, des séries longues de 26 épisodes de 26 minutes sont également diffusées, par exemple *IEUF... la Vie*, Denis la malice (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Michael Maliani, 1986) et *MASK : Mobile, Armored, Strike, Kommand*.

En 1987, sept séries inédites françaises sont diffusées¹⁷⁴⁵ ; en 1988, six¹⁷⁴⁶ ; en 1989, dix¹⁷⁴⁷ ; en 1990, six¹⁷⁴⁸, en 1991, sept¹⁷⁴⁹, en 1992, quatorze¹⁷⁵⁰, en 1993¹⁷⁵¹, treize, en 1994,

¹⁷⁴¹ *Lucky Luke* (série 1, Philippe Landrot, 1984), *La Maison dans l'Arbre* (Vincent Monluc, 1984), *Poochie* (Joseph Lewartowski, 1984), *Image Imagine* (Georges Alain Baudry, 1984), *Les Contes du Singe Bleu* (Nimal De Silva, 1984), *Les Viratatoms* (Italo Bettioli, Stephano Lonati, 1984) et *Les Bisounours* (Pino Van Lamsweerde, Jim Simon, 1983-1988).

¹⁷⁴² *Pôle Position* (Jean Chalopin, Andy Heyward, Mitsuru Kaneko, Kôichi Ichiguro, 1985), *Clémentine* (René Borg, Jean Cubaud, 1985 - 1987), *Blondine au Pays de l'Arc-en-Ciel* (Osamu Dezaki, Bernard Deyriès, Rich Rudish, Bruno Bianchi, 1984), *Ploom la chenille* (André Tahon, 1985), *Super Doc* (Olivier Champeaux, 1985), *Le Secret des Sélénites* (Jean Image, 1981-1982), *Les Aventures de Mr. Démo* (Jacques Rouxel, 1985), *Les Triplés* (Gabriel Simon, Paul Brizzi, Gaëtan Brizzi, Chris Jenkins, 1985-1986), *Jayce et les conquérants de la lumière* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, William R. Kowalchuk, 1985), *Les Entrechats* (Bruno Bianchi, Toshiyuki Hiruma, 1984), *Les Mondes engloutis* (Michel Gauthier, 1985), *Robostory* (Michel Pillyser, 1985) et *Bibifoc* (Gilles Hurtebize, John Armstrong, 1984).

¹⁷⁴³ *Cadichon ou les mémoires d'un âne* (Marcel Seren, 1980), *L'Oiseau des mers (ou Le voyage de l'Albatros)*, Dominique Leridon, Jean-François Dion, 1985-1986), *Denis la malice* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Michael Maliani, 1986), *Popples* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Jim Simon, Masakazu Higuchi, Katsumi Takasuga, Osamu Inoue, 1986), *Les Matocs* (Jacques Rouxel, 1986), *MASK : Mobile, Armored, Strike, Kommand* (Bruno Bianchi, Bernard Deyriès, Michael Maliani, Masanori Miura, 1985), *Le Croc-Note show* (Gilles Gay, Jean-Louis Pujol, 1986-1990), *IEUF... la Vie* (Albert Barillé, 1986) et *Mimi Cracra* (série 1, Chantal Morel, 1986).

¹⁷⁴⁴ D'après l'encyclopédie en ligne planète-jeunesse : « C'était une volonté de l'Unité Jeunesse d'Antenne 2, dirigée par Jacqueline Joubert... Or, en 1984, les ordinateurs ne savaient pas animer des personnages dessinés et il a donc fallu finalement faire tous les dessins à la main, mais en traçant des contours très larges au feutre noir pour chaque partie du corps – y compris les visages – afin que l'ordinateur puisse y insérer les couleurs. Cela explique que le rendu n'est donc pas souple comme celui d'un dessin animé traditionnel mais plus proche du style des films réalisés avec la technique du "papier découpé" ». Source : planète-jeunesse.com.

¹⁷⁴⁵ *Dragoon* (Gilles Hurtebize, Francis Lenoir, Gyuri Kamay, 1987), *Rahan : fils des âges farouches* (Alain Sion, 1986), *Bogus* (Vincent Patar, Stéphane Aubier, 1987), *Les Amichaines* (Jean Chalopin, Cullen Blaine, Andy Heyward, 1987), *Dame Bouckline et les Minicouettes* (Bernard Deyriès, 1987), *Le Piaf* (Paul Brizzi, Gaëtan Brizzi, 1987) et *Le château du parking* (Vincent Monluc, 1987).

¹⁷⁴⁶ *Archie Classe* (Jim Simon, 1987), *La Véritable Histoire de Malvira* (Pierre Badot, Dirk Gryspeirt, 1987), *Touni et Litelle* (Jacques Peyrache, 1987), *Les Familles Sylvaniens* (Christian Choquet, Jim Simon, 1987), *Alex* (Laurence Arcadias, 1987), *Petit Ours Brun* (Franck Pucques, 1988), *COPS : Centre d'Opération de Police Spéciale* (Kevin Altieri, Rick Morrison, 1988), *Starcom* (Marek Buchwald, 1987).

¹⁷⁴⁷ *Molierissimo* (Bahram Rohani, 1989), *Tortues Ninja : Les chevaliers d'écaille* (Bill Wolf, 1987-1996), *Denver, le dernier dinosaure* (Bruno René Huchez, 1988), *Bouli* (Denis Olivieri, 1989), *Babar* (Paul Brizzi, Gaëtan Brizzi, Laura Shepherd, 1989 ; Stéphane Bernasconi, Dale Schott, 1990-1991 ; Luc Bihan, 2000), *Ernest le Vampire* (François Bruel, 1989), *Polochon* (Raymond Burlet, 1988), *Kimboo* (Gilles Gay, Alain Jaspard, 1989), *Pif & Hercule* (Bruno Desraisses, Daniel Duda, Marc Boréal, 1989) et *Les Enfants de la liberté* (Patrick Schwerdtle, 1988).

¹⁷⁴⁸ *Sharky & Georges* (Jean Cubaud, Michel Haillard, 1988-1992), *Marianne 1^{ère}* (Bahram Rohani, 1990), *Manu* (Jean-Yves Raimbaud, 1989 et 1993), *SOS Polluards* (Gerald Potterton, 1989), *Bleu, l'enfant de la Terre* (Philippe Landrot, Philippe Druillet, Gianni Corvi, 1986) et *Fables géométriques* (Renato, Georges Lacroix, Jean-Yves Grall, 1989-1992).

¹⁷⁴⁹ *Lucky Luke* (série 2, Morris, Philippe Landrot), *Les Jumeaux du Bout du Monde* (Jean Chalopin, 1991), *Bonjour les Bébés* (Dominique Dimey, Jean-Pierre Pineau, 1990), *Draculito* (Bruno René Huchez, Bahram Rohani, 1991-1993), *IEUF... les Amériques* (Albert Barillé, 1991), *Les Aventures de la Famille Glady* (Jean Jabely, 1991) et *La Compète* (Bernard Deyriès, 1991).

onze¹⁷⁵², en 1995, également onze¹⁷⁵³, en 1996, douze¹⁷⁵⁴ et finalement quinze séries d'animation inédites d'origine française sont diffusées à l'antenne en 1997¹⁷⁵⁵.

En outre, il faut tenir compte qu'au fil des années 1990, l'informatique remplace progressivement les techniques traditionnelles d'animation. De ce fait, les outils traditionnels de dessin cèdent, petit à petit, leur place à des équivalents numériques. Bien qu'aujourd'hui, la proportion de dessins animés réalisés par ordinateur soit majoritaire, il n'est pas aisé de préciser le moment exact où le numérique remplace les techniques traditionnelles d'animation. Des dizaines de séries sont réalisées entièrement par ordinateur, d'autres y font appel à un stade ou à un autre de la production.

En ce qui concerne les coproductions internationales, étant l'une des pionnières, la maison de production DIC entre d'abord sur le marché japonais, puis progressivement sur le marché restreint de diffusion des séries de dessins animés aux États-Unis¹⁷⁵⁶. Cependant, même

¹⁷⁵⁰ *Barney and the Dinosaurs* (Bill Wolf, 1990), *Omer et le fils de l'étoile* (Frédéric Koskas, Bernard Deyriès, 1991), *Clyde* (Chris Randall, 1991), *Les Volbecs* (Robi Engler, Patrick Leroy, 1992-1993), *Les Aventures de Carlos* (Bruno Bianchi, 1992), *Les Enquêtes de Chlorophylle* (Claude Grégoire, Bruno Carrière, Frédéric Goupil, Michel Marin, 1992), *Nounours* (3^{ème} série - Jacques Samyn, 1995), *Les (Nouvelles) aventures de Tintin* (Stéphane Bernasconi, 1991), *Les Misérables* (Thibaut Chatel, 1992), *Le Jeune Robin des Bois* (Peter Sauder, Bernard Freimovitz, 1991), *Le Roi Arthur et les Chevaliers de Justice* (Jean Chalopin, 1992-1993), *La Légende de Croc Blanc* (Alain Sion, 1991-1992), *Les Zoo Olympics* (Picha, Rooster Aligator, 1992) et *L'école des champions* (Ryô Yasumura, Thibaut Chatel, 1991-1992).

¹⁷⁵¹ *Touli le gardien des rêves* (Italo Bettioli, Stephano Lonati, 1992), *Rupert* (Patricia R. Burns, 1991-1997), *Corentin* (Bruno Bianchi, 1993), *Conan l'Aventurier* (Bernard Deyriès, Christian Choquet, 1992-1993), *Les Histoires du Père Castor* (Pascale Moreaux, Jean Cubaud, Greg Bailey, 1993), *Baby Folies* (Denis Olivieri, 1993), *Les Mille et une Nuits* (René Huchez, Bahram Rohani, 1993), *Les Animaux du Bois de QuatSous* (Philippe Leclerc, 1993), *Léa et Gaspard* (Gilles Gay, Alain Jaspard, 1993), *Gargantua* (Bernard Deyriès, 1993), *Les Pastagums* (Bernard Deyriès, 1993), *Souris souris* (Vincent Monluc, 1992) et *Mimi Cracra* (série 2 - Aziza Ghalila, 1993).

¹⁷⁵² *Mine de rien* (Jacques-Rémy Gierd, 1993), *Albert le cinquième mousquetaire* (Alain Sion, 1993), *Mighty Max* (Kyle James, James West, 1993-1994), *Les Contes du chat perché* (Jacques Colombat, 1994), *Caroline et ses amis* (Michel Pillyser, 1993-1994), *Pygmalion* (Naoto Hashimoto, Yoshio Kuroda, 1991), *Léo et Popi* (Jacky Bretaudeau, Luc Vinciguerra, 1993-1994), *Doug* (Jim Jinkins, Joe Aaron, 1991-1994), *IEUF... les Découvreurs* (Albert Barillé, 1994), *Le Maître des Bots* (Xavier Picard, 1993-1994) et *Insectors* (Renato, Georges Lacroix, 1994-1996).

¹⁷⁵³ *Orson et Olivia* (Arthur Qwak, 1993-1994), *Robinson Sucroë* (Alain Sion, 1995), *Les Babalous* (Rémy Husson, 1995), *Le Père-Noël et le magicien* (Henri Heidsieck, 1995), *Les Contes de la rue Broca* (Alain Jaspard, Claude Allix, 2^{ème} saison, 1995), *Pierre et le loup* (Michel Jaffrennou, 1995), *L'Histoire sans fin* (Hanho Heung Up, 1995), *Dodo, le retour* (Francis Nielsen, 1995), *Iznogoud* (Bruno Bianchi, 1995), *20 000 lieues dans l'espace* (Bruno Bianchi et Thomas McLaughlin, 1995) et *Le Monde Irrésistible de Richard Scarry* (Greg Bailey, Pascal Morelli, Marcos Da Silva, 1995).

¹⁷⁵⁴ *Jungle Show* (Jean Cubaud, 1996), *Sacrés Dragons* (Lawrence Jacobs, 1992), *Mot* (Marc Boréal, 1994), *Princesse Shéhérazade* (Philippe Mest, 1996-1999), *Carland Cross* (Michel Oleffe, Olivier Grenson, 1996), *Docteur Globule* (Xavier Picard, 1996), *Badaboum et Garatoi* (Yves Brangolo, Pascal Cling, 1996), *Les Nouvelles aventures d'Oliver Twist* (Bruno Bianchi, 1996), *La Bande à Mozart* (Christian Choquet, 1995), *Kangoo* (Thibaut Chatel, 1995), *Bambou et Compagnie* (Bernard Deyriès, Christian Choquet, 1995) et *Mon Âne* (Pascal Le Nôtre, 1994).

¹⁷⁵⁵ *Achille Talon* (Bruno Bianchi, 1996-1997), *Barbe Rouge* (Jean Cubaud, 1997), *Ivanhoë, chevalier du roi* (Alain Sion, 1996), *Les Jules, chienne de vie* (Picha, 1997), *Petit Potam* (Christine Chagnoux, 1997), *Les exploits d'Arsène Lupin* (François Brisson, Pascal Morelli, 1996), *Blake et Mortimer* (Stéphane Bernasconi, Yannick Barbaud, 1997), *La Grande chasse de Nanook* (Franck Bourgeron, Marc Perret, Stéphane Roux, 1996), *Samba et Leuk le lièvre* (Jean-Louis Bompont, 1996), *Les Petites Sorcières* (Jean-Yves Raimbaud, Christian Masson, 1997), *Sky Dancers* (Frédéric Dybowski, 1996), *IEUF... les Explorateurs* (Albert Barillé, 1996), *Les Kikekoi* (Bruno Bianchi, Dora Case, Rich Meehan, Bob Nesler, J.K. Quinn, 1997), *Les Zinzins de l'espace* (Olivier Jean-Marie, Bob Camp, Thomas Szabo et Jim Gomez, 1997) et *Michel Vaillant* (Christian Lignan, 1991).

¹⁷⁵⁶ C'est grâce à ses coproductions avec les Nord-Américains que des séries comme *Inspecteur Gadget* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Toshiyuki Hiruma, 1983-1986), *Pôle Position* (Jean Chalopin, Andy Heyward, Mitsuru Kaneko, Kôichi Ichiguro, 1985), *Blondine au Pays de l'Arc-en-Ciel* (Osamu Dezaki, Bernard Deyriès, Rich Rudish, Bruno Bianchi, 1984), *Les Entrechats* (Bruno Bianchi, Toshiyuki Hiruma, 1984), *Denis la malice* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Michael Maliani, 1986), *Popples* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Jim Simon, Masakazu Higuchi, Katsumi Takasuga, Osamu Inoue, 1986), *MASK: Mobile, Armored, Strike, Kommand* (Bruno Bianchi, Bernard Deyriès, Michael Maliani, Masanori Miura, 1985), *Les Amichaines* (Jean Chalopin, Cullen Blaine, Andy Heyward, 1987), *Dame Boucleline et les Minicouettes* (Bernard Deyriès, 1987), *Archie Classe* (Jim Simon, 1987), *Les Familles Sylvaniens* (Christian Choquet, Jim Simon, 1987), *COPS: Centre d'Opération de Police Spéciale* (Kevin Altieri, Rick

si l'on observe une forte tendance aux coproductions internationales, la plupart des séries de dessins animés « made in France » de cette période est réalisée soit exclusivement par les maisons de production françaises, soit en sous-traitance internationale. La figure 6.4 représente la proportion de séries de dessins animés réalisées en France ou en sous-traitance internationale et celle des séries réalisées en coproduction internationale.

Proportion de séries de dessins animés réalisées en France ou en sous-traitance internationale et de séries réalisées en coproduction internationale

Séries réalisées entre 1974 et 1997 grâce à la technique du dessin animé

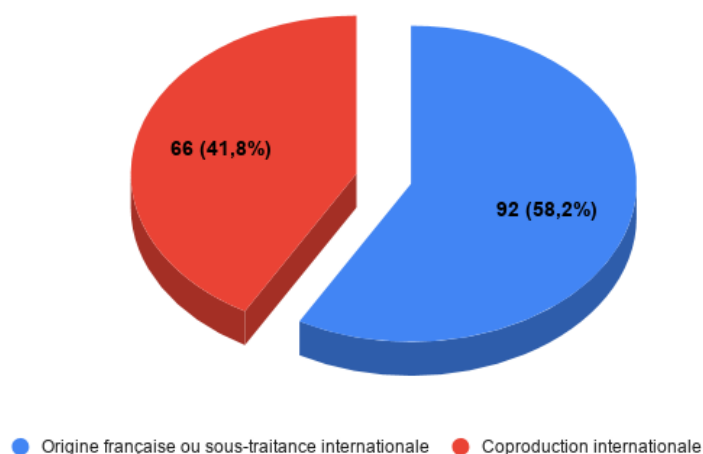


Figure 6.4 : Proportion de séries de dessins animés réalisées en France ou en sous-traitance internationale et de séries réalisées en coproduction internationale réalisées pour la télévision entre 1974 et 1997. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com. Visionnage de plusieurs épisodes disponibles en ligne.

Si d'une part, les contrats de sous-traitance et de coproduction internationale permettent la réduction des coûts de production, d'autre part, les procédés liés à la fabrication d'images animées grâce à la technique du celluloïd facilitent l'allongement de la durée de chaque épisode réalisé. Ainsi, les séries courtes de 50 épisodes de 3 minutes cèdent leur place à des séries plus longues de 26 épisodes de 26 minutes ou plus. La figure 6.5 représente l'évolution des formats des séries d'animation diffusées à la télévision française entre 1974 et 1997.

On y observe que les formats les plus longs, de plus de 15 minutes par épisode, prennent leur essor à partir de 1983, l'année de la mise en place du plan d'aide à la production de séries de dessins animés à la télévision, dénommé « plan Image ». D'un autre côté, les séries courtes, de moins de 5 ou 10 minutes par épisode, atteignent leur apogée d'abord en 1976 puis en 1979.

Morrison, 1988), *Starcom* (Marek Buchwald, 1987) et *Jayce et les conquérants de la lumière* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, William R. Kowalchuk, 1985) voient le jour.

Formats des séries d'animation françaises diffusées à la télévision entre 1974 et 1997

Durée moyenne de chaque épisode, toutes techniques d'animation confondues

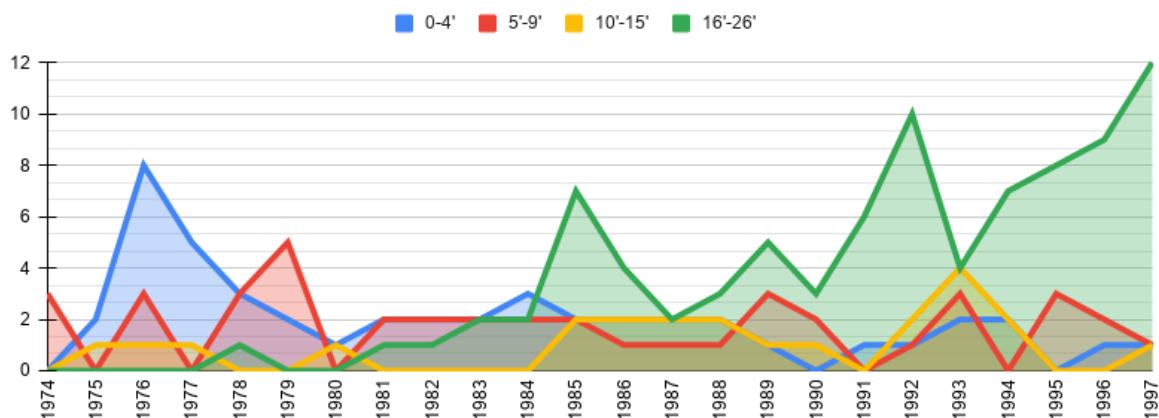


Figure 6.5 : Formats des séries d'animation françaises diffusées à la télévision entre 1974 et 1997 soit par les maisons de production françaises, soit en sous-traitance ou en coproduction internationale. La figure représente la durée moyenne de chaque épisode de la série, toutes techniques d'animation confondues. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com. Visionnage de plusieurs épisodes disponibles en ligne.

Cet allongement de la durée de chaque épisode exige des récits de plus en plus sophistiqués. Ceux-ci contiennent désormais des intrigues complexes au lieu des histoires vaudevillesques¹⁷⁵⁷. Parmi les thématiques les plus abordées, on trouve les aventures de personnages en quête de bonheur. Quoi qu'il en soit, certaines sortent du lot, d'une part, parce qu'elles mettent en exergue l'histoire et l'identité nationale et, d'autre part, parce qu'elles mettent en avant les sciences et l'évolution technologique. La figure 6.6 représente ainsi ces deux thématiques abordées dans les séries d'animation « made in France » diffusées entre 1974 et 1997.

Contenus des séries d'animation diffusées à la télévision française entre 1974 et 1997

Toutes techniques d'animation confondues

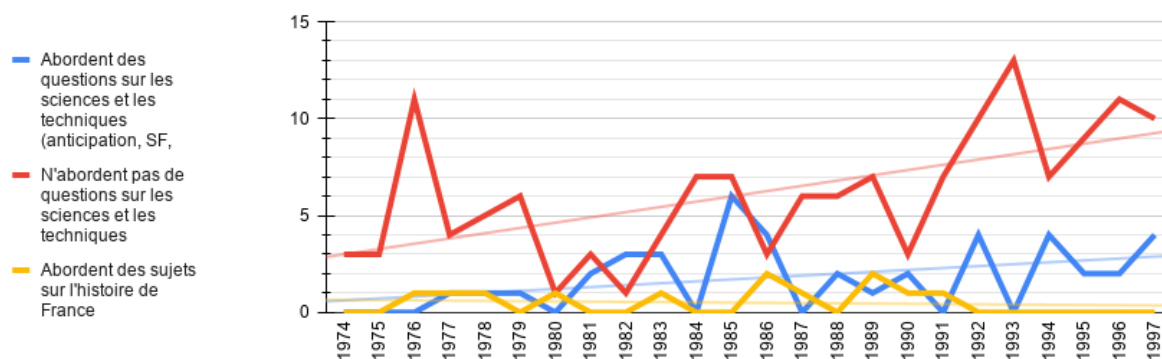


Figure 6.6 : Contenu des séries d'animation diffusées à la télévision française entre 1974 et 1997. La figure représente les séries d'animation « made in France » toutes techniques d'animation confondues, réalisées soit par les maisons de production

¹⁷⁵⁷ i.e. *Chapi Chapo* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, 1974), *Le manège enchanté* (Serge Danot, 1963-1967; 1971-1973; 1989-1990), *Brok et Chnok* (Denis Dugas, Christophe Izard, Yves Brunier, 1975), *Albert et Barnabé* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, 1976)...

françaises, soit en sous-traitance ou en coproduction internationale. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com. Visionnage de plusieurs épisodes disponibles en ligne.

On observe ainsi que les séries qui abordent des sujets liés à l'histoire de France ne sont pas nombreuses, mais qu'elles forment un socle plus ou moins stable entre 1975 et 1992. En outre, on observe une petite variation du nombre de séries à visée historique au cours de cette période. Cette variation est plus ou moins corrélée avec la variation du nombre de séries qui abordent les technosciences. Il y a une hausse du nombre des séries mettant en scène l'histoire de France un ou deux ans avant celle du nombre de séries abordant les technosciences. La mise en valeur du mythe national fonctionne ainsi comme un terreau pour la mise en valeur des technosciences.

En outre, en ce qui concerne le patrimoine culturel français, même s'il y a un nombre important d'œuvres ayant pu donner lieu à une adaptation nationale en dessins animés, il n'est malheureusement exploité que par des producteurs non-français. Comme l'indique Jacques Mousseau, responsable du département émissions jeunesse et après-midi TF1 en 1982 : « Il est difficilement acceptable que *Sans famille*¹⁷⁵⁸, œuvre de l'écrivain français Hector Malot, soit une production uniquement japonaise¹⁷⁵⁹, que *Les Trois Mousquetaires* (Shigeo Koshi, 1981)¹⁷⁶⁰ soit piloté par les Espagnols, et que *Le Petit Prince* ait été "saboté par les Américains"¹⁷⁶¹ ». Dans un reportage de la presse de 1982, on constate l'indignation des Français face à l'importation des dessins animés inspirés des grands œuvres du patrimoine français. Comme l'indique le journaliste Jean Rocchi :

N'est-il pas à la limite de l'indécence que *Le Petit prince* soit réalisé par les Américains. *Les Trois mousquetaires* par les Espagnols, et *Sans Famille* par les Japonais, dans la mesure où pas un seul dessin animé de Saint-Exupéry, d'Alexandre Dumas ou d'Hector Malot n'ont jamais été produits en France ?¹⁷⁶²

Et ce genre de discours est récurrent, à la fois dans la presse généraliste et spécialisée et dans les plaidoyers des institutions qui représentent le marché du dessin animé en France, comme l'indique le rapport du Syndicat National de la Production et des Industries Techniques du film d'animation de 1986 :

¹⁷⁵⁸ 52 Épisodes de 26 minutes.

¹⁷⁵⁹ TMS : Tokyo Movie Shinsha.

¹⁷⁶⁰ 52 épisodes de 26 minutes.

¹⁷⁶¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1977-1988). Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour le développement d'une industrie française du dessin animé »..., *op. cit.*

¹⁷⁶² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote: 19870298/8, Jean ROCCHI, « Grande misère matérielle et espérance du dessin animé français », *L'Humanité*, 15 décembre 1982.

À quel degré voulons-nous laisser envahir l'esprit de notre jeune génération par la vision du monde américaine ou japonaise ? [...] Il s'agit ici d'une Culture, où l'enjeu est la survie de nos traditions séculaires, du legs de l'ensemble qui s'appelle l'Esprit Européen¹⁷⁶³.

Pour analyser la manière dont les séries de dessins animés japonaises mettent en scène les traditions historiques européennes grâce à son patrimoine littéraire, nous les différencions de celles qui abordent d'autres sujets à partir d'une liste des 190 séries japonaises d'animation diffusées entièrement ou partiellement en France entre 1974 et 1997¹⁷⁶⁴.

Une grande partie des séries d'animation japonaises diffusées en France – 69 séries (40% environ) – sont des adaptations des bandes dessinées japonaises : les mangas. Toutefois, la quantité de séries qui s'inspirent de romans occidentaux n'est pas négligeable : environ 30% des séries de dessins animés japonaises diffusées en France sont inspirées de la littérature occidentale¹⁷⁶⁵, au total 54 séries ; citons au passage *Rémi* (Osamu Dezaki, série d'animation réalisée en 1977 et diffusée en France en 1982), adaptée de l'œuvre du romancier français Hector Malot, *Sans Famille*, 1878 et la série *Heidi* (Isao Takahata, série d'animation réalisée au Japon en 1974 et diffusée en France en 1979) adaptée de la romancière suisse-allemande, Johanna Spyri ; ce qui montre la volonté des studios japonais de mettre en scène les histoires européennes, probablement pour séduire les marchés internationaux¹⁷⁶⁶. D'autres séries japonaises diffusées en France possèdent d'autres sources d'inspiration ou sont directement créées en dessin animé comme dans le cas de la série *Ordy (ou Les grandes découvertes)*, Kazuyoshi Yokota, 1982).

En fait, durant les années 1970 et 1980 les Japonais cherchent à adapter les chefs d'œuvre de la littérature occidentale. C'est ainsi que la petite maison de production de Zuiyo Eizo réalise *Heidi* (Isao Takahata, 1974), ce qui favorise l'année suivante la création du studio Nippon Animation. Ce studio va, pendant plus de 20 ans, adapter des chefs d'œuvres de la littérature occidentale qui seront diffusées sur Fuji TV. Cette chaîne va réserver le créneau du dimanche à 19h30 à ce genre de série. Parmi les plus connues en France : *Tom Sawyer* (Hiroshi

¹⁷⁶³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote : 19870298/10, Cinéma, document, Jean IMAGE, Per Olaf CSONGOVALI et Stéphane SANSONETTI, « Réflexions et propositions du Syndicat National de la Production et des Industries Techniques du film d'animation », SNPA, 4 juin 1986.

¹⁷⁶⁴ Pour cette statistique, nous dénombrons 147 productions « nippo-japonaises » et 34 séries auxquelles les Japonais participent en tant que coproducteurs. La liste complète des séries de dessins animés japonaises diffusées en France entre 1975 et 1997 se trouve dans les annexes.

¹⁷⁶⁵ La plupart de ces romans proviennent d'écrivains européens et nord-américains de la fin du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle.

¹⁷⁶⁶ Cf. M. PRUVOST-DE LASPRE (DIR.), *L'animation japonaise en France...*, op. cit.

Saitô, 1980), *Dans les Alpes avec Annette* (Kôzô Kusuba, 1983) et *Princesse Sarah* (Fumio Kurokawa, 1985)¹⁷⁶⁷.

Les sources d'inspiration des séries de dessins animés japonaises diffusées en France sont représentées dans la figure 6.7.

Origine des intrigues des séries de dessins animés japonaises Diffusées en France entre 1975 et 1997

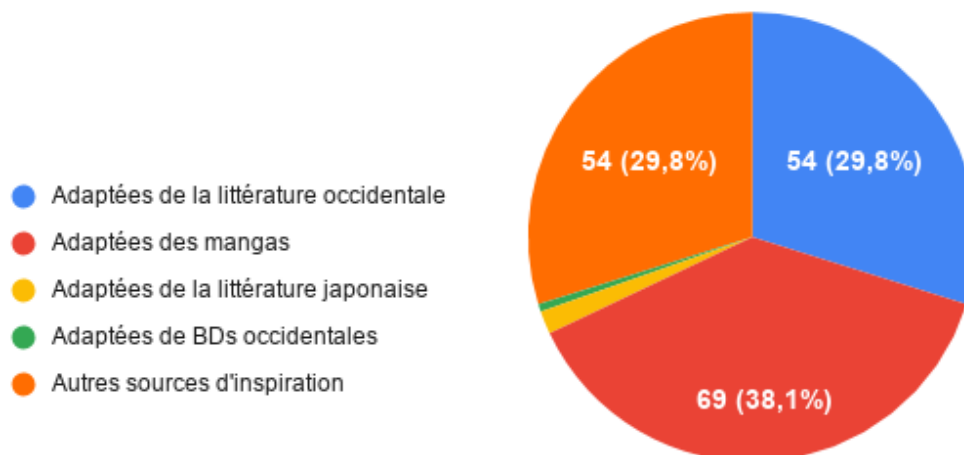


Figure 6.7 : Origine des intrigues des séries de dessins animés japonaises diffusées en France entre 1975 et 1997.

Dans leur majorité, les récits de ces séries racontent les aventures d'un héros aidé par une petite troupe de trois au quatre alliés comme dans le cas du personnage Ulysse dans *Ulysse 31*, de Tao dans *Les Mystérieuses cités d'or* ou d'Actarus dans *Goldorak*.

On dénombre 45 séries japonaises diffusées entre 1975 et 1997 – 24,9 % du total – qui abordent directement ou indirectement des sujets liées à l'anticipation, à la SF, à la conquête spatiale ou à l'utilisation des sciences et des technologies, comme par exemple *Capitaine Flam*, *Cobra Space Adventure* (Osamu Dezaki, Yoshio Takeuchi, 1982) ou *La Bataille des Planètes* (Kagaku Ninjatai Gatchaman, Hisayuki Toriumi, 1976).

Les autres séries abordent des sujets liés au quotidien comme *Très Cher Frère* (Osamu Dezaki, 1991), *Tommy et Magalie* (Mizuho Nishikubo, 1983) ou *Reporter Blues* (Kenji Kodama, 1992), des sujets liés à des aventures comme *Le Roi Léo* (Osamu Tezuka, 1965) ou à la fantaisie enfantine et à la magie comme *Creamy, Merveilleuse Creamy* (Osamu Kobayashi, 1983) ou fantastiques comme les histoires de sirènes de *Makko* (Yugo Serikawa, 1970). La figure 6.8 représente le pourcentage des séries dans lesquelles les intrigues abordent directement ou indirectement les sciences et les technologies.

¹⁷⁶⁷ Ces séries sont communément regroupées le nom collectif de « World masterpiece Theater ». Cf. G. BROCHE et R. PASCOAL, *Les Mystérieuses Cités d'or...*, op. cit.

Séries de dessins animés japonaises dans lesquelles les intrigues abordent directement ou indirectement les sciences et les techniques

Diffusées en France entre 1975 et 1997

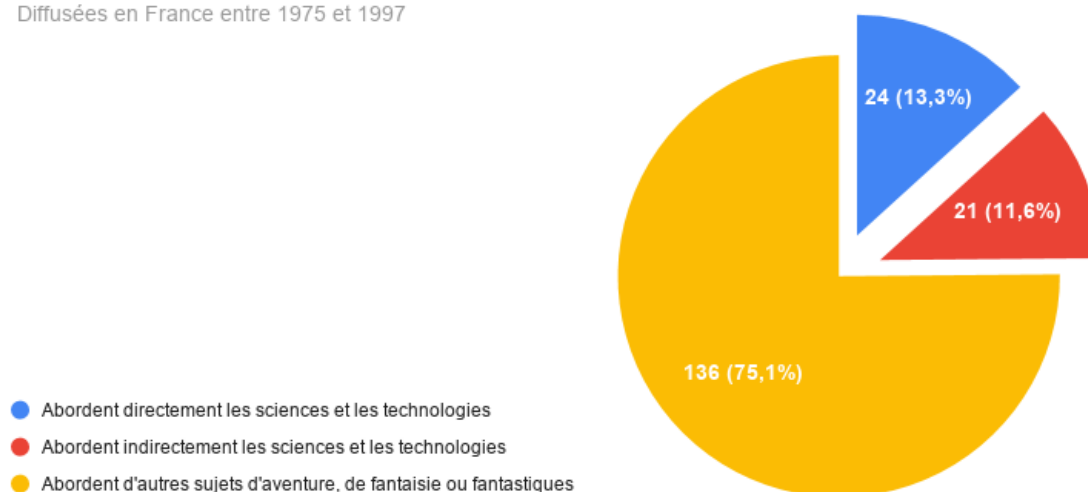


Figure 6.8 : Les séries de dessins animés japonaises diffusées en France entre 1975 et 1997 dans lesquelles les intrigues abordent directement ou indirectement les sciences et les technologies.

En analysant les thématiques abordées par les 181 séries de dessins animés japonaises diffusées en France, on réalise que la majorité d'entre elles (61,9%) abordent des sujets d'action et d'aventure – par exemple : *Dragon Ball Z* (Daisuke Nishio, 1989-1995) et *Tom Sawyer* (Hiroshi Saitô, 1980) – ; 29 d'entre elles traitent directement de la science-fiction, de l'anticipation ou des aventures spatiales (16%) – par exemple : *Bomber X* (Akira Takahashi, Michio Mikami, Noriyasu Ogami, 1980) et *Evangelion* (Hideaki Anno, 1995) – ; 14 abordent des sujets liés aux sports (7,7%) – comme *Olive et Tom champions de foot* (Hiroyoshi Mitsunobu, 1983) et *Les Attaquantes* (Fumio Kurokawa, Eiji Okabe, 1969) – ; 10 séries sont plutôt fantastiques (5,5%) – par exemple : *Caroline et le poudrier magique* (Hiroki Shibata, 1988) et *Ranma 1/2* (Tsutomu Shibayama, Kôji Sawai, Junji Nishimura, 1989) – et 5 séries abordent des sujets liés à l'histoire occidentale (2,8%) – comme par exemple les séries comme *Isabelle de Paris* (Keiji Hayakawa, 1979)¹⁷⁶⁸, *Lady Oscar* (Tadao Nagahama, Osamu Dezaki, 1979)¹⁷⁶⁹, *Nadine, la Tulipe Noire* (Masaki Osumi, Yoshiyuki Tomino, 1975)¹⁷⁷⁰, *Les*

¹⁷⁶⁸ Les aventures d'une petite fille au cœur de la période de la Commune de Paris. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

¹⁷⁶⁹ Une série qui se déroule à la veille de la Révolution française. Source : *Ibid.*

¹⁷⁷⁰ En 1975, Mitsuru Kaneko, directeur de la maison de production japonaise MK, adapte l'histoire très populaire au Japon d'un voleur de l'époque Edo qui prend aux riches pour donner aux pauvres. Il transforme le voleur en une jeune femme vivant à Paris pendant la Révolution, *Seine no Hoshi* (qui veut dire l'Étoile de la Seine). En France cette série est appelée *La Tulipe Noire*, cependant ce titre est trompeur car la série n'a rien à voir avec le roman d'Alexandre Dumas. G. BROCHE et R. PASCOAL, *Les Mystérieuses Cités d'or...*, op. cit.

Mystérieuses cités d'or (Bernard Deyriès, Hisayuki Toriumi, Katsuhiko Fujita, 1982)¹⁷⁷¹ et *Nadia et le secret de l'eau bleue* (Gainax, Mahiro Maeda, 1990)¹⁷⁷².

La figure 6.9 représente les thématiques abordées dans les intrigues des séries de dessins animés japonaises diffusées en France entre 1975 et 1997.

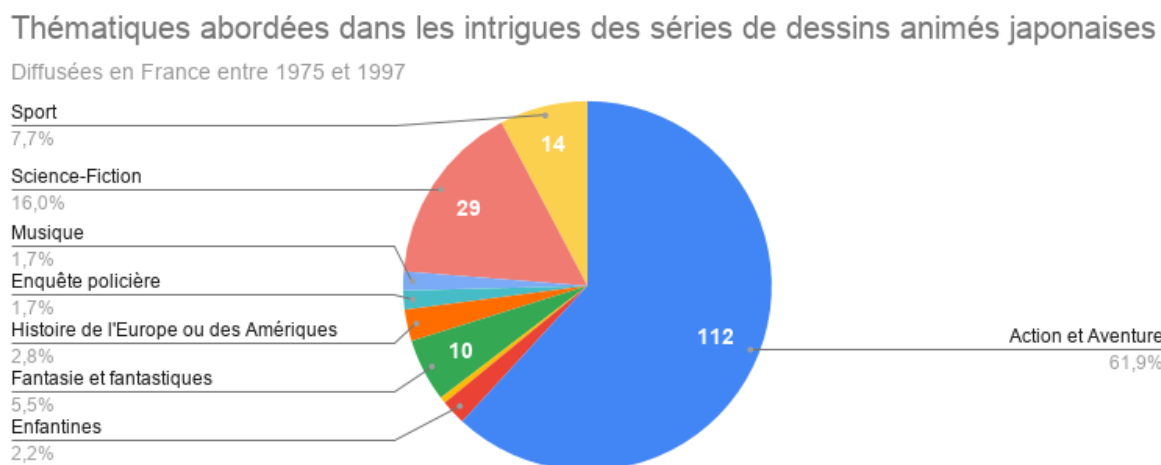


Figure 6.9 : Thématiques abordées dans les intrigues des séries de dessins animés japonaises diffusées en France entre 1975 et 1997.

On note finalement, parmi ces séries, que quatre d'entre elles abordent des thématiques enfantines (2,2%) – citons *Boumbo* (Kenjiro Yoshida, Eiji Okabe, 1985) –, trois abordent des sujets d'enquête policière (1,7%) – *Sherlock Holmes* (Hayao Miyazaki, Kyosuke Mikuriya, 1984) – et trois séries abordent la musique pop comme thème des intrigues (1,7%) – *Emi magique* (Takashi Anno, 1985).

Côté français, on note plus ou moins le même nombre de séries abordant les questions liées aux technosciences, à l'anticipation et à l'espace, c'est-à-dire, à peu près un quart des séries diffusées durant cette période. La figure 6.10 présente, d'une manière globale, les contenus abordés par l'ensemble des séries inédites d'origine française diffusées durant cette période.

¹⁷⁷¹ Série qui aborde l'histoire de l'Amérique précolombienne. Source: Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018. Cette série est analysée plus profondément dans le chapitre 7.

¹⁷⁷² L'intrigue de cette série débute en 1889 à Paris lors de l'Exposition Universelle. Source : *Ibid.*

Contenus des séries d'animation diffusées à la télévision française entre 1974 et 1997

Toutes techniques d'animation confondues

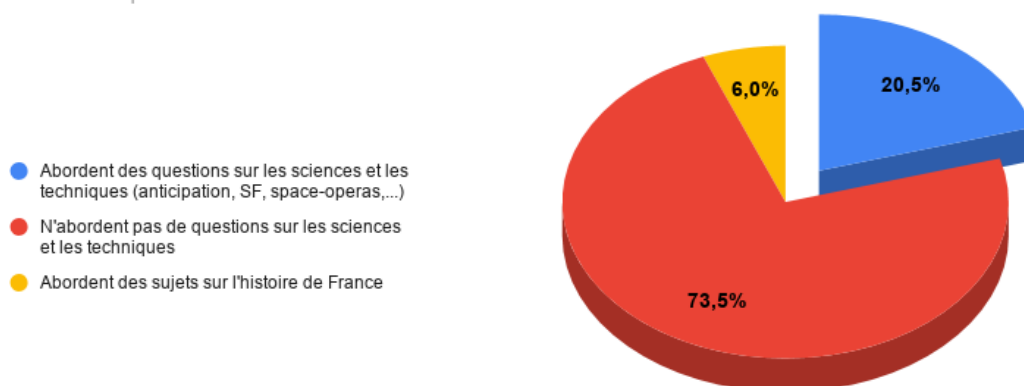


Figure 6.10 : Contenus de l'ensemble des séries inédites d'animation diffusées à télévision française entre 1974 et 1997. La figure représente les séries d'animation « made in France » toutes techniques d'animation confondues, réalisées soit par les maisons de production françaises, soit en sous-traitance ou en coproduction internationale. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com. Visionnage de plusieurs épisodes disponibles en ligne.

Puisque les séries de dessins animés répertoriées dans cette étude sont diffusées à l'antenne, les sociétés nationales de programmes (SNP) sont les principales responsables de l'encouragement de leur réalisation. Comme elles sont coproductrices de certaines séries, leur logos figurent dans les génériques. En analysant les SNP on peut constater que celle qui encourage le plus fortement la réalisation des séries d'animation d'origine française entre 1974 et 1997 est TF1 (57 séries inédites diffusées), suivie par Antenne 2/A2/France 2 (45 séries inédites diffusées), Canal+ (44 séries inédites diffusées) et FR3 (41 séries inédites diffusées). La figure 6.11 représente la quantité de séries inédites « made in France » diffusées par les chaînes de télévision entre 1974 et 1997.

Quantité de séries d'animation « made in France » inédites diffusées par les chaînes de télévision françaises entre 1974 et 1997

Toutes techniques d'animation confondues

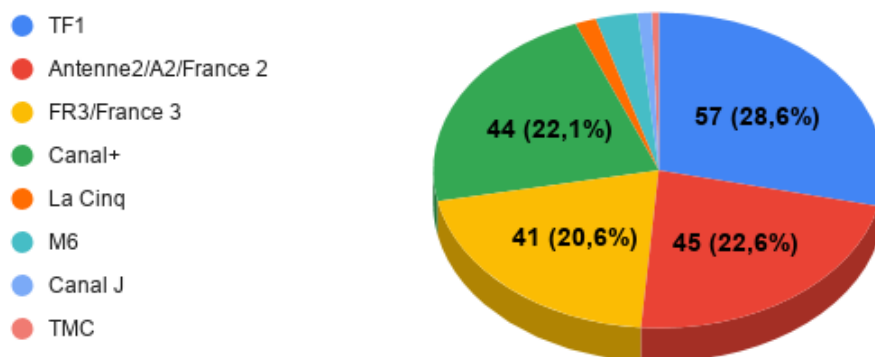


Figure 6.11 : Quantité de séries d'animation inédites « made in France » diffusées par les chaînes de télévision françaises entre 1974 et 1997. Toutes techniques d'animation confondues. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com. Visionnage de plusieurs épisodes disponibles en ligne.

Cependant, si l'on considère les productions longues de dessins animés composées d'au moins 15 épisodes de 15 minutes ou davantage, notamment celles réalisées dans le format le plus récurrent de 26 épisodes de 26 minutes, on note que la SNP qui diffuse le plus grand nombre de séries est Canal+ (35 séries inédites diffusées), suivie par TF1 (19 séries inédites diffusées), FR3/France 3 (18 séries inédites diffusées) et Antenne 2/A2/France 2 (17 séries inédites diffusées). La figure 6.12 présente la quantité de productions longues de dessins animés – d'au moins 15 épisodes de 15 minutes chacun – inédites « made in France » diffusées par les chaînes de télévision française entre 1974 et 1997.

Quantité de séries d'animation « made in France » inédites diffusées par les chaînes de télévision françaises entre 1974 et 1997

Productions longues de dessins animés de plus de 15 épisodes de 15 minutes chacun ou davantage

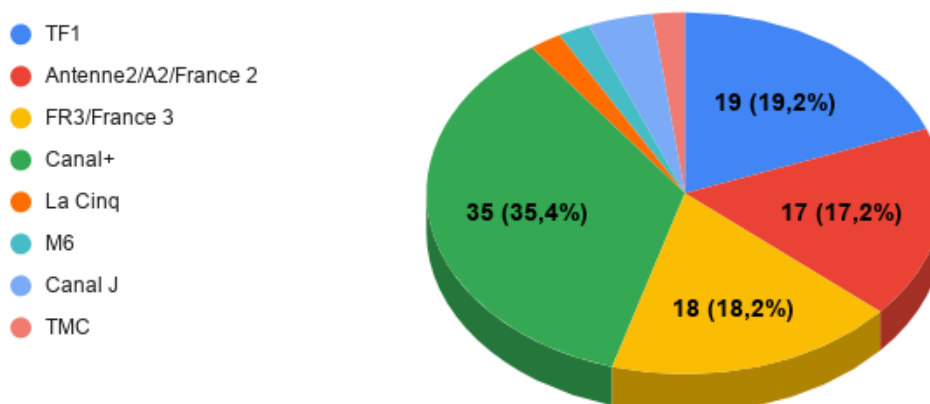


Figure 6.12 : Quantité de productions longues de dessins animés – de plus de 15 épisodes de 15 minutes chacun ou davantage – inédites « made in France » diffusées par les chaînes de télévision françaises entre 1974 et 1997. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com. Visionnage de plusieurs épisodes disponibles en ligne.

En outre, un rapport intéressant s'établit en France entre le monde de l'animation et le marché des livres. « Jouant la carte facile¹⁷⁷³ », sur un public quasiment conquis d'avance, deux éditeurs partagent les deux grands succès de l'animation télévisée pour enfants des années 1980. Les éditions Rouge et Or exploitent *Goldorak* et les éditions Ytra reprennent les vingt-six épisodes d'*IEUF... l'Homme* diffusés par FR3. D'après Jean-Paul Morel, journaliste du quotidien *Le Matin* :

Un 'maxi-succès' qui les fait pâlir (quatre volumes parus, déjà tirés à 60 000 exemplaires et épuisés), pour ce robot invincible venu défendre la Terre contre ses envahisseurs, autres monstres mécaniques dont Femand Léger est le père inattendu. Et cela malgré une formule traditionnelle de présentation : scénario réécrit, illustré seulement d'images grossies d'une aventure au graphisme simple et au dialogue « sans faille »¹⁷⁷⁴.

Cependant, ce même reportage souligne la qualité médiocre des impressions des éditions Ytra : « Une petite déception toutefois pour les fans : le passage du film au papier diminue considérablement l'intensité des couleurs, laisse souvent place à des flous qui ne sont nullement

¹⁷⁷³ Pour reprendre l'expression du journaliste Jean-Paul Morel dans le reportage A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19880469/111, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Jean-Paul MOREL, « Du cinéma d'animation au livre », *Le Matin*, 14 décembre 1978.

¹⁷⁷⁴ *Ibid.*

artistiques et présente des inégalités de piquetage inélégantes »¹⁷⁷⁵. Pour que cette série imprimée puisse atteindre le niveau technique et la qualité des images désirées par le public, il faut attendre 1986 et un nouveau contrat entre Procidis et la maison d'édition internationale Planeta De Agostini¹⁷⁷⁶.

Quoi qu'il en soit, les séries *Il était une fois...* – notamment *IEUF... l'Homme* – représentent une véritable révolution dans la façon de mettre en scène l'histoire, du moins dans les séries de dessins animés : au lieu de reproduire les traditions de l'enseignement républicain, Albert Barillé met en scène une humble famille¹⁷⁷⁷ qui témoigne des faits historiques au fur et à mesure de leurs déroulements. D'après son projet initial :

Nos héros ne seront pas les héros de l'Histoire ; de ceux-ci et de leurs exploits les manuels sont remplis. Notre ambition est de montrer la vie de tous les jours, vécue par des hommes de tous les jours qui, dans le contexte de leur époque, affrontent des problèmes matériels, sociaux. De parler de ceux qui ne font partie d'aucune cohorte glorieuse, sinon dans l'ombre. De ceux qui, en permettant l'histoire, l'ont faite¹⁷⁷⁸.

Le réalisateur souligne qu'il ne veut pas entrer en concurrence avec les manuels scolaires ; il emprunte ainsi la voie de l'histoire des « petits », celle des familles qui sont des témoins de l'histoire en train de se faire. À la même époque, les historiens Pierre Nora et Jacques Le Goff soulignent la remise en cause de l'histoire et sa tendance à se fondre dans le quotidien :

Le champ qu'elle occupait seule comme système d'explication des sociétés par le temps est envahi par d'autres sciences aux frontières mal définies qui risquent de l'aspirer et de la dissoudre. L'ethnologie exerce ici l'attraction la plus séduisante et, récusant la primauté de l'écrit et la tyrannie de l'événement, tire l'histoire vers l'histoire lente, presque immobile, de la longue durée braudélienne. Elle renforce la tendance de l'histoire à s'enfoncer au niveau du quotidien, de l'ordinaire, des « petits »¹⁷⁷⁹.

Finalement, c'est une période de transition des représentations de l'histoire. D'une part, *l'Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* reproduit plus ou moins les traditions de l'enseignement événementiel de l'histoire – avec toutes les réactions soulignées dans ce chapitre –, d'autre part, seulement deux ans plus tard, *l'IEUF... l'Homme*¹⁷⁸⁰ représente l'histoire en

¹⁷⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁷⁶ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de Frank Barillé, le fils aîné d'Albert Barillé ». Réalisé par Christophe Lambert en 1986.

¹⁷⁷⁷ L'évolution de cette famille sera analysée en détails dans le chapitre 7.

¹⁷⁷⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC) ; Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111 : Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé », Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, n° 17133, juin 1974.

¹⁷⁷⁹ Pierre NORA et Jacques LE GOFF, *Faire de l'histoire : nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1974, p. xi.

¹⁷⁸⁰ L'évolution de cette famille est analysée en détails dans le chapitre 7.

suivant les aventures des membres d'une petite famille qui, quant à eux, témoignent progressivement des faits historiques.

De plus, tout comme de nouveaux problèmes remettent en question l'histoire¹⁷⁸¹, la télévision elle-même est constamment remise en question, non seulement comme moyen de diffusion d'information¹⁷⁸², mais aussi comme moyen de diffusion de sujets historiques¹⁷⁸³. Ainsi, les conflits constants entre l'enseignement scolaire et la télévision, notamment en ce qui concerne les sujets historiques, ne donnent finalement naissance qu'à seulement deux séries d'origine française abordant directement ces sujets. De surcroît, les différends que la diffusion et la publication d'*Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* suscitent chez les enseignants et les historiens, démontrent que le petit écran est encore très loin de prendre le relais de l'enseignement scolaire sur la représentation de l'histoire, du moins en ce qui concerne les séries de dessins animés.

Les émissions à portée historique qui ciblent les jeunes enfants affichent désormais, dans leurs projets, que plutôt que d'enseigner leur but premier est de distraire. C'est probablement la raison pour laquelle Albert Barillé, en proposant sa série, glisse astucieusement qu'« Éduquer n'est pas notre propos essentiel, qui reste de distraire. Un thème comme celui-ci ne pouvait pourtant être traité sans qu'il ne s'en dégage un didactisme constant, même s'il demeure sous-jacent »¹⁷⁸⁴. Nous revenons, dans le chapitre 7, aux actions proposées par Albert Barillé pour attirer l'attention du jeune public, non seulement sur l'histoire de cette petite famille, mais aussi sur la représentation de l'histoire de l'humanité.

Finalement, le fil rouge proposé par ce réalisateur à son public pour suivre l'évolution de l'histoire humaine s'accompagne parallèlement de la représentation de l'évolution des sciences et des techniques. Par ailleurs, l'histoire des sciences et des techniques prend une place grandissante dans les autres volets de sa série. C'est pourquoi nous analyserons par la suite l'évolution de la pensée scientifique et les politiques de représentation des sciences et des technologies durant la période concernée.

Nous avons analysé, dans la première partie de la thèse, les politiques qui mettent progressivement en valeur l'histoire des sciences et des technologies dans le contexte de la France. Ainsi, dans le premier chapitre, nous avons mis en évidence les politiques de mise en

¹⁷⁸¹ Comme en témoignent Pierre Nora et Jacques Le Goff. Cf. P. NORA et J. LE GOFF, *Faire de l'histoire: nouveaux problèmes...*, op. cit.

¹⁷⁸² Guy LOCHARD, « Penser autrement l'histoire de la communication télévisuelle », *L'Année sociologique*, Vol.51-2, 2001, p.439-453.

¹⁷⁸³ Cf. I. VEYRAT-MASSON, *Télévision et histoire, la confusion des genres...*, op. cit.

¹⁷⁸⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds: Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote: 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., op. cit.

valeur du mythe national; dans le deuxième chapitre, celles de la mise en valeur des technosciences ; et dans le troisième chapitre, celles de la conquête spatiale.

Par la suite, dans la deuxième partie de la thèse, nous avons décrit l'évolution du marché des séries d'animation destinées aux jeunes publics. De ce fait, dans le quatrième chapitre, nous nous sommes concentré sur la façon dont les jeunes publics sont perçus par les pouvoirs politiques; puis, dans le cinquième chapitre, sur l'évolution de la télévision en France, notamment sur celle des unités destinées à la jeunesse des SNP. Finalement, dans le sixième chapitre, nous avons mis en exergue la progression du marché d'animation en France et plus particulièrement celle du marché des séries d'animation télévisées destinées aux jeunes publics.

Tout ceci nous amène à la troisième partie de la thèse, dans laquelle les thématiques et les esthétiques des séries d'animation télévisées « *made in France* » sont analysées en profondeur tout en les mettant en parallèle avec les politiques présentées dans la première partie de la thèse.

TROISIÈME PARTIE

ANALYSE DES SÉRIES DE DESSINS ANIMÉS
D'ORIGINE FRANÇAISE DIFFUSÉES
ENTRE 1975 ET 1997

Les séries d'animation diffusées à l'antenne en France tout au long des années 1970, toutes techniques confondues, se ressemblent : elles sont composées en majorité d'animations pour les tout-petits réalisées grâce à la manipulation de marionnettes et de cartoons nord-américains. Les chercheurs Jean Chaguiboff, Brigitte Chapelain et Evelyne Pierre¹⁷⁸⁵ soulignent qu'il « existe jusqu'en 1980 une très forte dominance des dessins animés nord-américains, surtout les *cartoons* humoristiques¹⁷⁸⁶ ». Cette prédominance crée une perception générale auprès du public et des diffuseurs en leur attribuant le statut de « dessins animés destinés aux bébés¹⁷⁸⁷ » avec pour seul but de divertir. Cette perception est renforcée au niveau mondial par une politique mise en place aux États-Unis durant les années 1960 et 1970 par les trois grandes chaînes de télévision. Cette politique vise à concentrer la diffusion de séries d'animation dans un même créneau ; de ce fait, elles concentrent l'attention du jeune public, attirent l'attention de sponsors potentiels et promeuvent des produits dérivés. Cette politique est connue sur le nom de « *saturday-morning cartoons*¹⁷⁸⁸ ».

Les journalistes Janick Arbois et Olivier Forichon font remarquer la platitude des scénarios de ces séries : « Les dessins animés américains sont souvent des *cartoons* à but humoristique et dont le scénario est lui-même très répétitif, souvent basé sur une course-poursuite¹⁷⁸⁹ ». Citons au passage des séries comme *Les Fous du volant* (Iwao Takamoto, 1968), *Satanas et Diabolo* (Charles A. Nichols, Iwao Takamoto, Alex Lovy, Bill Perez, 1969) ou *Les Comètes* (Friz Freleng, 1973).

La première série de notre corpus – *IEUF... l'Homme* – est diffusée pour la première fois en 1978. À cette époque, la technique du dessin sur feuilles de celluloïd pour l'animation destinée à la télévision est encore balbutiante en France¹⁷⁹⁰. Notons au passage qu'entre 1975 et 1978, seulement un tiers des séries d'origine française sont réalisées grâce à cette technique. Parmi celles-ci, la seule dépassant une durée de vingt minutes par épisode est justement *IEUF... l'Homme*.

¹⁷⁸⁵ Enquête réalisée en 1981, à l'initiative du Fonds d'intervention culturelle pour le programme interministériel « Jeunes téléspectateurs actifs » (JTA) sous la direction du service des Études et Recherches du ministère de la Culture. Cf. Evelyne PIERRE, Jean CHAGUIBOFF et Brigitte CHAPELAIN, *Les nouveaux téléspectateurs de 9 à 18 ans, entretiens et analyses*, Paris, Doc. Française, coll. « Audiovisuel et communication », 1982.

¹⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷⁸⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸⁸ Cf. David PERLMUTTER, *America Toons In: a History of Television Animation*, Jefferson, McFarland, 2014.

¹⁷⁸⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Janick ARBOIS et Olivier FORCHON, « La télévision vue par les enfants... et les parents », *Télérama*, 1361, 20 février 1976, p. 11.

¹⁷⁹⁰ Le celluloïd est une feuille de papier transparente composée d'acétate de cellulose qui permet le dessin des personnages sur plusieurs couches pour éviter de redessiner ses parties immobiles durant le processus d'animation. Pour le dessin des personnages on utilise généralement de l'encre de Chine. Depuis les années 1960 les traits des personnages sur les feuilles de celluloïd peuvent être photocopiés à l'aide d'une machine. Pour éviter les marques de pinceau, les personnages sont coloriés (gouachage) en retournant les feuilles de « cellulose ». Les feuilles sont juxtaposées pour composer l'ensemble qu'on voit sur l'écran. Le décor est peint grâce à des techniques mixtes sur un support plus épais, généralement du papier. Ce processus permet une production plus industrialisée avec la division de tâches entre les animateurs et les dessinateurs responsables du décor. Cf. Maureen Furniss, *Art in motion: animation aesthetics*, Eastleigh, John Libbey, 2007.

Comme le met en évidence Patrick Barrès, il existe plusieurs types de dessins animés dont « les films d'animation d'expériences plastiques » et « les dessins animés réalisés sur celluloids inscrits dans une tradition classique du dessin (qui maintiennent souvent un niveau de hiérarchisation entre le fond et la forme) [...] »¹⁷⁹¹. Nous traitons ici du second cas, celui destiné plutôt à une production commerciale peu onéreuse. De ce fait, dans le cadre de l'animation télévisée, le standard esthétique du celluloid le plus répandu jusqu'alors est celui issu de l'industrie nord-américaine – les séries d'animation japonaises, usant de la même technique, ne sont en effet diffusées qu'à partir de 1978 en France.

Or, la technique du dessin animé sur feuilles de celluloid suscite la polémique en France depuis longtemps, du moins en ce qui concerne les débats dans le cadre du film d'animation. René Laloux par exemple divise les animateurs en deux grands groupes : les « conteurs » et les « peintres ». D'après lui :

Les « conteurs » ont plutôt utilisé la technique traditionnelle du dessin sur cellulo et par souci d'efficacité, cherché à s'intégrer au système de distribution et d'exploitation mis en place pour des films de prises de vues réelles, dans la recherche d'un maximum d'impact sur le public, les « peintres » obnubilés par une démarche peut-être plus inventive, mais aussi plus narcissique (miroir magique dis-moi qui est le plus beau ?) ont été souvent des créateurs ambitieux et solitaires prenant le dangereux chemin de ceux qui veulent, sans concession, accorder leur vie avec une œuvre personnelle au risque d'être incompris et d'en subir les conséquences matérielles¹⁷⁹².

Les « conteurs » s'emparent dans une certaine mesure de la technique du cellulo pour raconter leurs histoires, alors que les artistes comme Bartosch, Alexeïeff, McLaren et Kamler¹⁷⁹³ cherchent de nouvelles expériences et de nouveaux moyens d'expression pour le cinéma d'animation. En écho à Berthold Bartosch et à Alexandre Alexeïeff qui, dans les années 1930, « rêvent de gravure animée emplie de poésie¹⁷⁹⁴ », René Laloux fait remarquer que durant les années 1960 et 1970, il y a eu une « révolte des illustrateurs¹⁷⁹⁵ ». Dans cette optique, le chercheur indépendant Laurent Valière souligne qu'à cette époque « des dessinateurs-illustrateurs solitaires, inspirés par l'école du cinéma d'animation en Europe de l'Est, s'écartent du modèle américain et privilégient peintures ou sculptures figuratives animées à la narration¹⁷⁹⁶ ». De ce fait, ils rejettent le celluloid qu'ils considèrent « trop cher et dont

¹⁷⁹¹ Patrick BARRES, *Le Cinéma d'animation – Un cinéma d'expériences plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 76.

¹⁷⁹² R. LALOUX, *Ces dessins qui bougent...* *op. cit.*, p. 63-64.

¹⁷⁹³ Pour rester dans les exemples cités par René Laloux. *Ibid.*

¹⁷⁹⁴ Pour reprendre l'expression de L. VALIERE, S. LAUDENBACH et M. OCELOT, *Cinéma d'animation, la French touch...*, *op. cit.*, p.66.

¹⁷⁹⁵ Cf. C. NOESSER, *La résistible ascension du cinéma d'animation...* *op. cit.*

¹⁷⁹⁶ L. VALIERE, S. LAUDENBACH et M. OCELOT, *Cinéma d'animation, la French touch...*, *op. cit.*, p. 66.

l'esthétique ne leur convient pas¹⁷⁹⁷ », utilisant plutôt des techniques comme le papier découpé et la « *pixilation* ».

Nous soulignons ainsi que durant les années précédant notre cadre temporel, l'animation française cherche encore et toujours sa voie : on expérimente, on explore. Citons au passage le cas du SR de la RTF/ORTF de Pierre Schaeffer, cité au début de cette thèse, l'un des lieux qui permettent à une génération d'artistes de réaliser des œuvres d'animation à caractère expérimental pour explorer d'autres langages et esthétiques.

Finalement, ce clivage entre les « conteurs » et les « artistes », mis au jour par le texte de René Laloux, est la source des rejets de l'utilisation du *cellulo* en France. Ceux qui l'utilisent sont ainsi perçus, du moins sur le marché restreint de réalisateurs d'œuvres d'animation à l'époque, comme entrepreneurs d'un marché qui rejette la beauté expressive de toute forme d'animation pour se consacrer à une esthétique dérivée d'un système industriel de production destiné à être consommé vite et à bas prix par la télévision. Quoi qu'il en soit, l'ère industrielle de la télévision arrive. Dans le domaine des séries d'animation télévisées, les Nord-Américains et les Japonais affûtent leurs armes pour conquérir le marché mondial : le *cellulo* et le système industriel de production qui en découle. René Laloux souligne par ailleurs que des artistes comme William Hanna et Joseph Barbera ont abandonné « leur carrière cinématographique pour se consacrer uniquement à la télévision qui entame, dès les années 1950, une lente, mais inexorable conquête des spectateurs¹⁷⁹⁸ ». Pendant ce temps, de l'autre côté de la planète « les Japonais s'installent confortablement avec de grandes équipes et prennent rapidement une place prépondérante sur le marché de la série télévisuelle¹⁷⁹⁹ ».

De plus, en ce qui concerne l'esthétique des séries d'animation télévisées japonaises, René Laloux, par ce clivage et par les critiques suscitées dans la presse de l'époque, souligne le rejet des artistes « peintres » de cette esthétique :

L'invasion des écrans de télévision par des séries japonaises aussi abondantes que stéréotypées, l'exploitation systématique de héros super-agressifs et hyper robotisés ou l'adaptation dans les modèles standardisés des œuvres de notre patrimoine littéraire ne pouvait à plus ou moins long terme que dégouter les téléspectateurs de ce matraquage répétitif qui participe des pires méthodes publicitaires et susciter chez les habitants de notre planète audiovisuelle un phénomène de rejet¹⁸⁰⁰ .

¹⁷⁹⁷ Ibid.

¹⁷⁹⁸ R. LALOUX, *Ces dessins qui bougent... op. cit.*, p.46.

¹⁷⁹⁹ Ibid.

¹⁸⁰⁰ Ibid., p.102.

C'est pourtant la série télévisée, quasi absente du paysage productif animé jusque-là, qui devient le format majoritaire de l'essor du marché d'animation français durant les années 1980 et 1990. Cécile Noesser souligne l'intérêt des pouvoirs publics qui encouragent la production de séries « *Made in France* » pour la conquête du marché télévisé :

Directement issu du débouché mis en place par les pouvoirs publics grâce au Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels (COSIP), ce format est une invention conjuguée de la télévision, du Plan Image et des nouveaux producteurs qui apparaissent dans le champ à la faveur de la politique de relance. Incarné par les cartoons d'Hanna Barbera aux États-Unis, le format est historiquement trusté par Jean Image en France. D'emblée, cette production est tributaire d'un modèle extérieur préexistant, conçu sur le trio commercial : public enfant, publicité, produits dérivés. L'arrivée des dessins animés japonais est par ailleurs déterminante pour la conquête du public enfant¹⁸⁰¹.

Or, les maisons de production nord-américaines réalisent au départ des séries « *cheap*¹⁸⁰² » pour la diffusion durant leurs « *saturday-morning cartoons* ». Puis, ces séries sont exportées, toujours à bas prix, pour la diffusion internationale. Fimation, DePatie-Freleng Enterprises, Jay Ward Productions, Hanna-Barbera, deviennent alors réputées grâce à leurs productions où la qualité cède la place à la quantité – *Les Fous du volant* (Hanna et Barbera, 1968 ; diffusée en France en 1969, 1974 et 1977), *Yogi l'Ours* (Hanna et Barbera, 1969 ; diffusée en France en 1969, 1974 et 1977), *Lippy le Lion* (Hanna et Barbera, 1969 ; diffusée en France en 1968 et entre 1978 et 1982)...

Ce standard nord-américain présente en général des personnages en plan d'ensemble. Ce cadrage privilégie à la fois les environnements dans lesquels se déroulent les intrigues et les corps des personnages (figure 7.0). Cependant les mouvements de ces derniers sont très restreints. Afin de permettre une réutilisation massive des dessins par les animateurs, certaines poses sont répétées maintes fois. Parfois les personnages ne bougent pas du tout. Par exemple, durant les nombreux déplacements, seules quelques parties des véhicules – les roues de la voiture ou les hélices de l'avion – reçoivent un léger décalage par rapport à la structure de base pour nous donner la notion du mouvement. Quand ces personnages marchent, leurs jambes se meuvent en boucle tandis que le décor défile à toute vitesse à l'arrière-plan. Les enfants spectateurs d'autrefois se laissaient peut-être prendre par l'illusion alors qu'il s'agit en réalité d'une longue bande de dessins montée en boucle pour faire croire que le personnage parcourt une longue distance.

¹⁸⁰¹ C. NOESSER, La résistible ascension du cinéma d'animation... *op. cit.*

¹⁸⁰² Par « *cheap* » on veut dire que le peu de moyens financiers attribué à ces séries se répercute sur son esthétique. D'après la spécialiste d'animation Maureen Furniss : « Animation on ones and twos is consistent with full animation, whereas threes, fours, fives or higher are associated with limited animation style ». Maureen FURNISS, *Art in motion...*, *op. cit.*, p. 134.

Le mouvement latéral dans ces séries est régulièrement utilisé, car il est beaucoup plus facile de faire entrer et sortir les personnages par les bords du cadre que de les faire bouger en profondeur. Les personnages, quant à eux, sont généralement très stylisés avec des proportions caricaturales : des nains, des costaux, des animaux anthropomorphisés, des vilains à gros nez... Ils possèdent des traits noirs et fins bien marqués qui sont le résultat de l'encre de Chine utilisé pour le processus d'encrage des celluloids. Leurs couleurs sont vives et plates, car, pour une question de coût et d'économie de temps, il n'était pas possible de nuancer les couleurs des personnages ni d'y introduire des variations plus subtiles de couleurs pour représenter la profondeur et les variations d'ombre et de lumière (figure 7.0). Chaque dessin est gouaché sur l'envers du celluloïd et une application d'ombres supposerait un gros travail de « gouachage » sur tous les « celluloids ». C'est pourquoi il n'y a presque pas de variation dans les tonalités des couleurs. Dans cette optique, Hervé Joubert-Laurencin met en exergue cette différence de couleurs quand il marque les différences entre le cinéma naturel et le cinéma d'animation : « quand ils sont colorés, les films d'animation sont bigarrés, criards, en tout cas étrangers aux couleurs "naturelles", comme les films naturels ; ils ressemblent en cela à l'art primitif, à l'art nègre...¹⁸⁰³ ». Bien qu'il parle du cinéma d'animation tout entier et non seulement des dessins animés, cette luminance des couleurs est encore plus repérable dans le cadre des dessins animés télévisés.

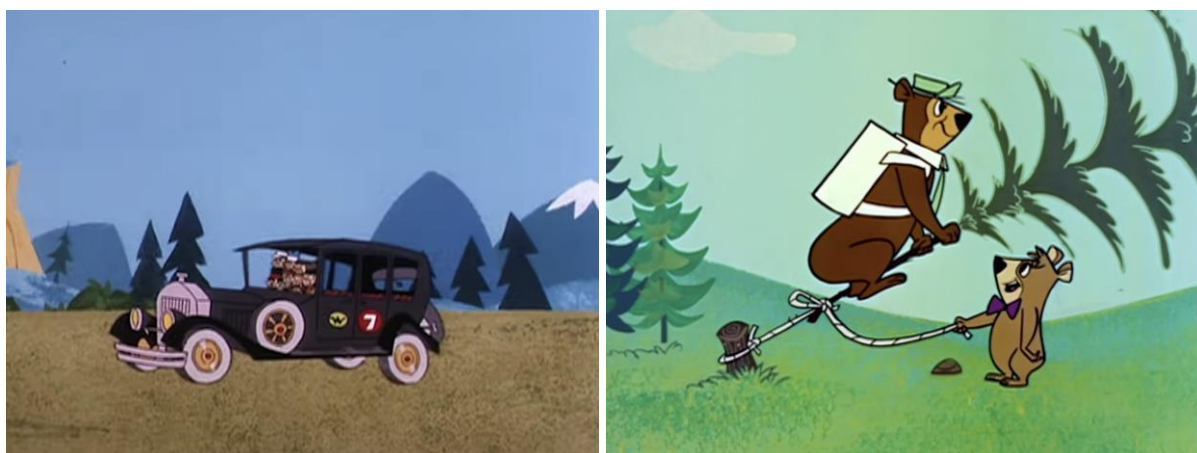


Figure 7.0 : À gauche capture d'écran de la série *Les Fous du volant* (Hanna et Barbera, 1968 ; diffusée en France en 1969, 1974 et 1977). À droite, *Yogi l'Ours* (Hanna et Barbera, 1969 ; diffusée en France en 1969, 1974 et 1977). Captures d'écran pour montrer leurs couleurs sont vives et plates, les décors et les cadrage les plus utilisés. Source : Chaîne Boomerang officiel sur Youtube, consulté le 12 mai 2021.

En ce qui concerne l'irréalisme des traces et des couleurs, Georges Sifianos souligne la différence sur les lignes propres absentes à la photographie d'une image de la nature, mais qui sont pourtant reproduites dans les « dessins animés » :

¹⁸⁰³ Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *La Lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation...*, op. cit., p. 39.

L'image photographique se caractérise en principe par une quantité importante de détails qui ont une interdépendance organique. Celle-ci existe également quand la forme bouge. Dans la nature, il n'y pas de lignes propres, sauf celles qui marquent les frontières entre deux formes ayant une forte différence de contraste. La lumière qui autorise la perception du volume crée une importante quantité de nuances sur sa surface. [...] Le genre d'images avec lequel on tente d'habitude de traduire ce monde photographié obéit à bien d'autres lois. La technique des celluloses impose des lignes claires et des formes plates qui sont déjà deux éléments opposés à l'image de la nature¹⁸⁰⁴.

Quoi qu'il en soit, cette vivacité des couleurs est peut-être l'une des raisons pour lesquelles les dessins animés attirent davantage l'attention des enfants.

Les décors dans ces séries nord-américaines se révèlent plus élaborés, du moins en ce qui concerne les variations de tonalités. Grâce à la technique du celluloid, les dessinateurs responsables du décor peuvent se concentrer sur d'autres détails. Hormis la gouache, ils utilisent aussi d'autres techniques comme l'aquarelle ou l'acrylique, ce qui leur permet de travailler des nuances et des variations de couleurs. Les décors possèdent ainsi certaines textures qui contrastent avec la platitude des personnages. Quoi qu'il en soit, dans ces standards esthétiques nord-américains, les décors se composent de couleurs vives, avec une lumière omniprésente. La plupart d'eux sont composés de dessins inspirés des déserts et des forêts de l'Ouest nord-américain. Cependant, tout comme sur les personnages, il n'y a pas d'effet d'ombre et lumière sur les décors.

De plus, la vivacité des couleurs et l'absence d'ombres ont un lien avec d'autres standards esthétiques des États-Unis de l'époque. Du côté du design et à partir des années 1960, une nouvelle génération a voulu imposer un style visuel plus gai. L'esthétique psychédélique avec ses formes organiques et ses couleurs criardes occupent une grande partie de la production culturelle nord-américaine : les arts, le cinéma, la musique, l'architecture, le design, la mode... En parallèle, le pop art, avec des artistes comme Roy Lichtenstein et Andy Warhol, a laissé ses empreintes sur les représentations visuelles des années qui suivent. De plus, des graphistes comme Paula Scher imposent par la suite un style visuel qui mélange culture pop et beaux-arts. Ses travaux d'une grande simplicité à la fois de formes, de couleurs et de typographie sont utilisés par des grandes entreprises nord-américaines¹⁸⁰⁵.

¹⁸⁰⁴ Georges SIFIANOS, *Esthétique du cinéma d'animation*, Paris : Condé-sur-Noireau, Le Cerf, 2012, p. 684.

¹⁸⁰⁵ Cf. About Paula Scher, New York. <<https://www.pentagram.com/about/paula-scher>>. Visité le 3 juillet 2021 et Richard PRESS, *Abstract : The Art of Design. Paula Scher : Graphic Design*, New York, Netflix, 2020.

Du côté des bandes dessinées, même s'il y a un certain déclin progressif de l'aspect enfantin des récits, les superhéros sont encore dépourvus d'une grande profondeur psychique¹⁸⁰⁶ – leurs missions consistent à chasser les méchants et à se cacher comme de vulgaires humains pour ne pas être dévoilés. Il y a également, au niveau esthétique, une exagération des couleurs des uniformes (Superman, Batman, Captain America, X-Men...) composés souvent à partir de couleurs très vives. Par la suite, l'arrivée de nouvelles histoires comme celles de *Watchmen* d'Alan Moore et Dave Gibbons en 1986 va brouiller la frontière entre les personnages bons et méchants¹⁸⁰⁷.

De l'autre côté de l'Atlantique, même si la France réalise quelques séries d'animation¹⁸⁰⁸, elle n'est jamais perçue comme une nation ayant une tradition de réalisation de séries de dessins animés. Cette réputation est déjà mentionnée dans le chapitre précédent : Jean Barbaud, avant de créer les personnages pour les séries *Il était une fois...*, témoigne avoir été « vraiment loin de penser qu'on pouvait faire des dessins animés en France¹⁸⁰⁹ ».

De surcroît, à la fin de la décennie, en 1978, l'arrivée du phénomène *Goldorak* marque la hausse massive de diffusion des séries provenant d'Extrême-Orient¹⁸¹⁰ : Marie-Hélène Nique-Dépret¹⁸¹¹ souligne qu'en 1986, 178 h de séries de dessins animés d'origine japonaise sont diffusées sur le petit écran français¹⁸¹². Les SNP rencontrent alors de nombreuses difficultés pour la diffusion de séries d'origine française : tout d'abord, la production nationale est assez faible par rapport aux productions étrangères et elle coûte bien plus cher. Pour faire face à la concurrence grandissante entre les chaînes, elles se voient dans l'obligation de proposer des séries aux enfants – qui en réclament – en faisant appel aux stocks américains – les moins chers du marché – et en rediffusant les stocks français de manière parfois abusive¹⁸¹³.

Or, comme déjà mentionné, jusqu'en 1983, la France ne dispose d'aucune industrie de production de séries de dessins animés. Les séries ayant jusqu'alors vu le jour sont en effet le résultat de l'effort de courageux explorateurs comme Albert Champeaux, Albert Barillé, Jean Image ou Jean Chalopin. Ceux-ci ouvrent la voie de ce restreint et tortueux marché de séries télévisées aux futures générations de réalisateurs. Pour survivre, quelques maisons de production

¹⁸⁰⁶ Cf. Gabriel TREMBLAY-GAUDETTE, « Le tressage à portée interprétative comme modalité de lecture : étude du roman graphique *watchmen* de Dave Gibbons et Alan Moore », Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, Université du Québec, Montréal, 2020.

¹⁸⁰⁷ Cf. André-Philippe LAPOINTE, « La Fin du superhéros : archétype du héros et son récit initiatique face à l'imaginaire de la fin dans le corpus d'Alan Moore », Mémoire de Master, Université du Québec, Montréal, 2016.

¹⁸⁰⁸ Hormis quelques court-métrages et long-métrages, la France réalise également quelques séries télévisées d'animation, pour la plupart en stop motion – coproduites avec les pays européens de l'Est – ou avec la manipulation de marionnettes.

¹⁸⁰⁹ Jean Barbaud, Annecy le 15 juin 2017.

¹⁸¹⁰ Cf. É. BATON-HERVE, *Les enfants téléspectateurs...*, op. cit.

¹⁸¹¹ Avec Monique Augé-Lafon, membre du CSA, Marie-Hélène Nique-Dépret est chargée de mission pour mener l'étude réalisée en 1992 à la demande du CSA sur les enfants et la télévision : « dossier comment apprendre la télévision aux enfants ».

¹⁸¹² Cf. M-H. NIQUE-DEPRET, *Les programmes pour la jeunesse...*, op. cit., p.14.

¹⁸¹³ C. ÉPALLE, « La télévision pour enfants avant *Goldorak*... », art. cité, p. 55.

françaises proposent des coproductions avec les Japonais¹⁸¹⁴ alors que des séries comme *Goldorak* ou *Candy* (Tetsuo Imazawa et Hiroshi Shidara, 1976-1978) ont des allures de victoire pour la production asiatique.

Les rares créations françaises voyant le jour proviennent des coproductions internationales et voient leurs profits largement accaparés par les étrangers. Sans compter qu'il faut douze heures d'avion pour expédier à Tokyo les scénarios écrits en France, les descriptions de personnages et de décors, les découpages, les story-boards et toute une panoplie de documents sur les projets. Tout doit être expliqué en détails pour ne laisser aucun trace d'incertitude ou d'ambiguïté. Il faut également tenir compte du fossé culturel entre les deux continents. De surcroît, des équivoques peuvent apparaître durant le processus de traduction. René Borg explique les difficultés de ce genre de coopération :

Il faudra, explique-t-il, une vigilance de tous les instants pour ne pas voir nos personnages ressembler uniformément à tous ceux des productions japonaises. Dans leurs séries, et d'une série à l'autre, tous les héros se ressemblent, tous les comiques se ressemblent. Seuls changent les costumes et les couleurs¹⁸¹⁵.

René Borg souligne également la qualité médiocre de l'animation japonaise, qui est, à plusieurs reprises, la source de différends entre le producteur français et ceux des maisons de production du Japon : « 6 dessins à la seconde au lieu de 12 ici et un dessin pauvre déplorable au niveau artistique [...] Tout créateur se sent frustré devant un tel médiocre rendu artistique¹⁸¹⁶ ».

Quoi qu'il en soit, au début des années 1980, la France envisage de réussir sur ce marché. Elle possède non seulement des impératifs d'action dans le domaine du dessin animé, mais elle détient également un grand nombre de créateurs – sous-employés ou méconnus, anciens ou jeunes – qui portent en eux la tradition du dessin français et l'empreinte de l'imaginaire de poésie et d'une exigence de qualité d'image. René Borg souligne qu'aucune industrie au monde ne peut remplacer ces atouts¹⁸¹⁷.

De plus, avec la concurrence des séries venues d'Asie et surtout face à l'engouement des petits Français pour la « japanimation », les Français s'élèvent contre ce qu'ils appellent « l'invasion des japs¹⁸¹⁸ ». C'est la raison pour laquelle les journalistes glorifient toute initiative de production – voire de coproduction ou de sous-traitance avec les Asiatiques – de séries de

¹⁸¹⁴ Procidis et DIC partent en Extrême-Orient pour fabriquer leurs séries.

¹⁸¹⁵ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de René Borg. Réalisé par Christophe Lambert en 2003 ».

¹⁸¹⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote : 19870298/8, Jean ROCCHI, « Grande misère matérielle et espérance du dessin animé français »..., *op. cit.*

¹⁸¹⁷ *Ibid.*

¹⁸¹⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Stéphane ÉPIN, « Ulysse, un superman français contre les "Japs" », *Télé 7 Jours*, 26 septembre 1981.

dessins animés « made in France » en faisant remarquer l'énorme effort à la fois matériel et financier des réalisateurs français. Le reportage appelé en l'occurrence « Ulysse, le superman français contre les "Japs" » souligne cet effort :

Sur FR3, le 3 octobre [1981], *Ulysse 31* à bord de sa navette spatiale, démarrera son odyssée de l'espace. Un voyage qui, chaque soir à 19 h 55, propulsera en 3100, grands et petits, pendant vingt-six semaines. Une aventure qui coûte vingt et un millions de francs. La nouveauté de l'entreprise reste qu'elle était pour majeure partie la conquête de trois Français sur un territoire devenu, depuis quelques années, le royaume japonais¹⁸¹⁹.

Quelques années auparavant, en 1978, au Mip-TV, l'impérialisme nippon prenait, en matière de dessins animés, un aspect tentaculaire en Europe. Durant cette vague, les créateurs d'*Ulysse 31*, guidés par René Borg, confient aux Japonais l'animation de leur idée originale. En tout cas, la conception de l'histoire, l'écriture des textes, les dessins des personnages et des décors continuent à être réalisés en France. Jean Chalopin rappelle encore une fois le dépouillement de l'animation japonaise :

La différence fondamentale du dessin animé japonais est que l'animation est ultra-simplifiée. Les Japonais sont devenus compétitifs en inventant la simplicité. Un dessin animé français ou américain utilise en moyenne douze dessins à la seconde, alors que le Japon n'en utilise que six ou huit¹⁸²⁰.

Pour la série *Ulysse 31*, les réalisateurs demandent toutefois aux animateurs japonais de créer 12 dessins à la seconde, c'est pourquoi cette série revient à environ 32 000 francs la minute¹⁸²¹. De plus, les chaînes de télévision n'ont pas des budgets suffisants pour tout payer ; *Ulysse 31* est ainsi rentabilisé par toute une série de gadgets : cartables, livres, tee-shirts, pyjamas...

Il faut noter que, dans notre corpus, il y a une grande série qui représente directement l'histoire de France et la valorisation de l'identité nationale, à savoir : *IEUF... l'Homme* diffusée à partir de 1978 sur FR3¹⁸²². Il y a également trois autres séries qui décrivent des histoires d'autres civilisations : *Les Mystérieuses cités d'or*, *IEUF... les Amériques* et *IEUF... les Explorateurs*.

¹⁸¹⁹ *Ibid.*

¹⁸²⁰ *Ibid.*

¹⁸²¹ *Ibid.*

¹⁸²² D'autres séries de notre corpus secondaire abordent également des sujets historiques : *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* (Charles Sansonetti, 1976), *Les Paladins de France* (Renée Kammerscheit et Gilles Amado, 1980), *Cadichon ou les mémoires d'un âne* (Marcel Seren, 1980), *Rahan : fils des âges farouches* (Alain Sion, 1986), *Molierissimo* (Bahram Rohani, 1989), *Les Enfants de la liberté* (Patrick Schwerdtle, 1988), *Marianne 1^{ère}* (Bahram Rohani, 1990), *L'Oiseau des mers (ou Le voyage de l'Albatros)*, Dominique Leridon, Jean-François Dion, 1985-1986).

La série *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »*, déjà analysée, consiste notamment en la représentation de l'histoire des « victoires françaises » ; autrement dit, c'est celle des guerres et des conquêtes ayant bâti la France, alors qu'*IEUF... l'Homme* suit le fil narratif de l'histoire des techniques. Cette dernière garde encore une vision européocentriste de l'évolution historique, cependant elle évite de mettre en scène les batailles et les guerres. D'après Gilles Bourgarel, responsable des ventes internationales de la maison de production Procidis :

Donc, 1975 c'est la fin de *Colargol*, c'était un succès. Les enfants d'Albert Barillé grandissent un petit peu et il se dit, maintenant je peux « faire des trucs avec contenu, voilà ! » [sic] Parce que *Colargol* c'est très joli, c'est adorable, c'est très mignon, mais c'est bon pour les petits. Donc, il se dit, on pourrait raconter l'histoire de l'humanité, depuis de grandes civilisations, de grands empires, de grands faits marquants avec toujours un message positif, humaniste, un message d'amitié, de solidarité, d'entraide et on va éviter la violence... alors, évidemment on va parler de la guerre, d'Alexandre le Grand qui a tué des milliers de mollahs, parce que ce sont des faits historiques. Mais, voilà, on va éviter la violence gratuite, tout ce qui est de la vulgarité. Donc, il écrit pendant trois ans *Il était une fois... l'Homme*¹⁸²³.

La presse de l'époque fait remarquer les différences esthétiques et sémantiques entre ces deux séries diffusées à peu près à la même époque. D'après le journaliste Jean Paul Morel : « Le dessinateur Jean Barbaud, jeune Tourangeau qui se dessine ainsi un bel avenir, et le réalisateur Albert Barillé – ont su tirer les leçons de Goscinny et n'ont eu aucun mal à se démarquer de la terne et docte Histoire de France qui avait été diffusée par Larousse, graphiquement fort rétrograde¹⁸²⁴ ». En outre, on note finalement que la représentation de l'histoire de France dans les séries de dessins animés destinées au jeune public bascule progressivement de la représentation des guerres et conquêtes – considérée comme rétrograde – vers la représentation – moderne – de l'évolution technologique : la nation la plus puissante n'est plus désormais celle qui fait preuve de bravoure, mais celle qui possède la science et les technologies les plus évoluées.

¹⁸²³ Gilles BOURGAREL (*International Sales* à la maison de production Procidis), Paris, le 22 juin 2016.

¹⁸²⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19880469/111, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Jean-Paul MOREL, « Du cinéma d'animation au livre »..., *op. cit.*

Chapitre 7 - La diffusion des savoirs historiques dans les séries de dessins animés françaises

Dès l'œuvre d'Homère¹⁸²⁵, le charme du récit est indubitablement un vecteur d'intérêt pour l'histoire racontée, la narration demeure toujours un mode de transmission efficace des messages. La télévision, durant la deuxième moitié du XX^e siècle, devient petit à petit le vecteur essentiel du récit dans les sociétés contemporaines. Isabelle Veyrat-Masson, chercheuse sur la diffusion de savoirs historiques à la télévision, souligne que la rencontre entre la télévision et l'histoire est donc pour ce média « une recherche d'histoires au pluriel¹⁸²⁶ » et que cette concurrence aurait provoqué « une véritable subversion¹⁸²⁷ » de l'histoire. La chercheuse propose ainsi d'étudier la télévision comme productrice non seulement d'histoire, mais aussi de récits et de mythes dont il convient d'examiner l'originalité profonde et le rôle social¹⁸²⁸.

En ce qui concerne les émissions à caractère historique, Isabelle Veyrat-Masson observe une rupture durant les années 1980 ; c'est à cette période que l'on « passe d'une offre sans grande connaissance de ce que désire le public à une programmation calquée sur la demande du plus grand nombre, [c']est un moment clef : elle doit permettre d'analyser ce qui se passe dans la société en matière de demande d'histoire¹⁸²⁹ ». Elle souligne alors que deux moments se dessinent dans cette histoire de l'histoire à la télévision : dans un premier temps, la part des programmes historiques dans l'ensemble de la programmation télévisée ne cesse d'augmenter ; dans un deuxième temps, les évolutions sont plus compliquées à analyser car les informations historiques sont noyées dans la masse des programmes¹⁸³⁰.

Bien que cette chercheuse analyse les sujets historiques diffusés à la télévision en prise de vue réelles, on observe un phénomène similaire dans le domaine du dessin animé, autrement dit, les premières séries de dessins animés à portée historique diffusées entre 1974 et 1997 sont nettement repérables¹⁸³¹ alors qu'au cours des années 1980 et 1990, les informations historiques sont progressivement dissoutes dans les récits des séries de dessins animés et donc plus compliquées à repérer¹⁸³².

¹⁸²⁵ Nous revenons sur cette question dans le chapitre 9, en analysant la série *Ulysse 31* (Bernard Deyriès et Tadao Nagahama, 1981) librement inspirée du récit d'Homère.

¹⁸²⁶ I. VEYRAT-MASSON, *Quand la télévision explore le temps...*, op. cit., p. 9.

¹⁸²⁷ Michel de CERTEAU, « L'opération historique », in Pierre NORA et Jacques LE GOFF (dir.), *Faire de l'histoire: nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1974, p.

¹⁸²⁸ I. VEYRAT-MASSON, *Quand la télévision explore le temps...*, op. cit., p. 9.

¹⁸²⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸³⁰ *Ibid.*

¹⁸³¹ A savoir les séries *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* (Charles Sansonetti, 1976) et *IEUF... l'Homme* (Albert Barillé, 1978).

¹⁸³² A savoir les séries *Les Mystérieuses cités d'or* (Bernard Deyriès, Hisayuki Toriumi, Katsuhiko Fujita, 1982), *Cadichon ou les mémoires d'un âne* (Marcel Seren, 1980), *L'Oiseau des mers (ou Le voyage de l'Albatros)*, Dominique Leridon, Jean-François Dion,

En ce qui concerne les émissions historiques, hors séries de dessins animés, Isabelle Veyrat-Masson met en évidence que l'année 1975 est particulièrement importante car cette année-là, on observe pour la première fois un mouvement descendant du nombre d'émissions. Par la suite, l'histoire perd, progressivement, « dans les années 1980 et 1990, la place qui était la sienne pendant la période de l'ORTF¹⁸³³ ». On observe un mouvement similaire dans le domaine des séries de dessins animés : les sujets historiques perdent progressivement leur force et cèdent la place à des sujets liés aux sciences et aux technologies.

Dans ce domaine, en répertoriant les genres télévisuels « secondaires¹⁸³⁴ » qui diffusent des sujets historiques, Veyrat-Masson fait remarquer qu'il « faut aussi comptabiliser les dessins animés (424 émissions 62 heures) » sans pourtant mettre en évidence quels dessins animés elle considère comme historiques pour cette statistique¹⁸³⁵. De surcroît, elle ne recense que les dessins animés diffusés entre 1953 et 1978, antérieurs donc à notre période d'étude.

En ce qui concerne les sujets abordés dans les émissions historiques, la chercheuse met en évidence que la télévision diffuse « une conception qui considère que l'histoire des hommes avance sous l'empire des passions d'une minorité dont l'action est soit contrecarrée, soit au contraire soutenue par de multiples conciliabules¹⁸³⁶ ». Ce rôle des personnages s'explique par le caractère narratif de l'histoire et par les contraintes de la médiation. La télévision utilise ainsi le truchement des hommes célèbres ou inconnus pour faire passer le récit historique. La chercheuse souligne toutefois :

Or, l'histoire télévisée et sa forme narrative et personnalisée se développent au moment où la place de l'homme comme moteur de l'histoire a tendance à disparaître – non sans résistances – des livres scolaires et des universités au profit des structures, des techniques et des phénomènes sociaux¹⁸³⁷.

Cela est justement ce que l'on observe dans la série *IEUF... l'Homme* : l'histoire personnalisée cède progressivement sa place à l'histoire des structures et des phénomènes sociaux, en particulier ceux issus des avancées des sciences, des techniques et des technologies, qui constituent alors le fil narratif des épisodes.

En outre, tout comme dans les émissions analysées par la chercheuse, les pays occidentaux sont représentés dans les séries de dessins animés dans leurs périodes de splendeur,

1985-1986), *Rahan : fils des âges farouches* (Alain Sion, 1986), *Molierissimo* (Bahram Rohani, 1989), *Les Enfants de la liberté* (Patrick Schwerdtle, 1988), *Marianne 1^{ère}* (Baharam Rohani, 1990), *IEUF... les Amériques* (Albert Barillé, 1991)...

¹⁸³³ I. VEYRAT-MASSON, *Quand la télévision explore le temps...*, op. cit., p. 22.

¹⁸³⁴ Hormis les genres dramatiques, les documentaires et les feuilletons.

¹⁸³⁵ Si l'on considère toutefois nos deux séries diffusées, durant cette période, qui abordent des sujets historiques, on dénombre déjà 30% de ces émissions en dessins animés. 97 x 6' pour *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* et 26 x 26' pour *IEUF... l'Homme*, ce qui atteint la somme de 676 + 582 = 1 258 minutes ou 21 heures de diffusion.

¹⁸³⁶ I. VEYRAT-MASSON, *Quand la télévision explore le temps...*, op. cit., p. 299.

¹⁸³⁷ *Ibid.*

d'apogée, d'expansionnisme, alors que les pays étrangers sont montrés d'un point de vue européocentriste dans leur domination, leurs contradictions ou leurs désordres¹⁸³⁸. Cela est notamment le cas de la série *IEUF... les Amériques*. D'après Gilles Bourgarel, la maison de production Procidis veut alors mettre en valeur l'Amérique pour les Américains, en ciblant les marchés de diffusion aux États-Unis, au Canada et en Amérique latine. Elle a beau avoir une démarche originale, la série ne marche pas très bien car elle ne représente pas ces pays dans leurs périodes d'apogée.

De plus, d'après Isabelle Veyrat-Masson, la télévision intervient de façon significative dans la constitution de la connaissance de l'histoire, de la culture et de l'identité¹⁸³⁹. L'histoire est ainsi utilisée à la fois comme une métaphore symbolique de la politique mais aussi comme un enjeu politique et identitaire dont les enfants sont des cibles importantes :

Salle de classe sans murs ou « école parallèle » ? [...] Signe de la conviction généralement partagée que les médias ont une fonction pédagogique très importante, le ministère de l'Éducation nationale crée un service, le CLEMI (Centre de liaison de l'enseignement et des moyens d'information), qui a pour tâche de former les enseignants à l'analyse et à l'étude des médias. Les enfants seraient, chacun en est convaincu, plus fragiles, plus malléables face aux images de télévision.

En ce qui concerne le passé, la télévision fait non seulement une large place à une histoire-apprentissage à travers les documentaires et les débats mais aussi à une histoire très clairement axée sur la distraction pour le « grand public ». On peut ainsi distinguer un clivage entre l'histoire savante et l'histoire non-savante. Isabelle Veyrat-Masson s'appuie principalement sur les distinctions entre « l'histoire savante ou scientifique élaborée par des professionnels de la discipline historique et la "petite histoire", celle qui raconte les énigmes de jadis, les faits divers, les histoires d'amour ou d'aventures¹⁸⁴⁰ ». Certes, les deux histoires ont de nombreux points communs. Elles parlent toutes deux du passé, se servent souvent des mêmes documents, mais « l'une cherche à éclairer le présent par l'étude du passé, l'autre n'est intéressée que par l'exotisme provoqué par la plongée dans le temps. L'une vise à faire comprendre, à apporter des informations, des éclairages sur les ruptures et les continuités, l'autre veut distraire, divertir¹⁸⁴¹ ».

C'est justement cet aspect divertissant de la « petite histoire » qui est utilisé comme stratégie pour attirer et retenir l'attention des enfants sur les séries de dessins animés. Le réalisateur Albert Barillé avoue qu'il cherche justement les passages anecdotiques de l'histoire pour captiver son public. D'après le projet initial de la série esquissé en 1974, les enfants sont le

¹⁸³⁸ *Ibid.*, p. 305.

¹⁸³⁹ *Ibid.*, p. 337.

¹⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 339.

¹⁸⁴¹ *Ibid.*

public-cible. Ceux-ci « seront séduits par la gentillesse des personnages, la qualité de l'animation, les trouvailles drôles¹⁸⁴² ». Dans ce passage, on se rend compte que le réalisateur utilise la petite histoire comme stratégie de récit pour transmettre non seulement l'histoire événementielle mais aussi l'histoire des sciences et des techniques. Cette idée est également visible dans la description du projet :

Éduquer n'est pas notre propos essentiel, qui reste de distraire [...]. Si l'idée directrice a été de décrire, lors de chaque demi-heure, une étape importante de l'histoire de l'humanité, ce traitement a été fait autour de trouvailles amusantes, de gags nous rendant plus proche, plus familière, la vie de nos ancêtres [sic]. Nos héros ne seront pas les héros de l'Histoire; de ceux-ci et de leurs exploits les manuels sont remplis. Notre ambition est de montrer la vie de tous les jours, vécue par des hommes de tous les jours qui, dans le contexte de leur époque, affrontent des problèmes matériels, sociaux. De parler de ceux qui ne font partie d'aucune cohorte glorieuse, sinon dans l'ombre. De ceux qui, en permettant l'histoire, l'ont faite¹⁸⁴³.

D'un autre côté, l'histoire et les connaissances du passé sont liées à l'identité nationale et à l'identité collective. La notion d'identité collective semble, quant à elle, être liée au discours et au sentiment historique. Tout cela semble être amplifié dans la culture française. L'historien Antoine Prost fait remarquer cette importance de l'histoire pour les Français :

En effet l'histoire tient une place centrale dans la tradition culturelle française, elle est l'outil par lequel la société française s'est pensée elle-même. Elle lui a permis de se représenter elle-même, d'exorciser les tensions qui la minaient en lui donnant sens et en définissant non pas un consensus politique, mais des moyens civilisés de vivre ses conflits. En ce sens, il est exact qu'elle soit un élément essentiel de l'identité nationale¹⁸⁴⁴.

La télévision, qui est à la fois productrice et émettrice de récits, s'est donc, très naturellement, vu attribuer un rôle essentiel dans la formation des identités collectives. Il est significatif que, dans de nombreux pays¹⁸⁴⁵, la lutte contre les productions importées et pour le maintien d'un secteur actif de production audiovisuelle et de production de série de dessin animé ait surtout concerné les fictions et qu'elle se soit souvent confondue avec le besoin de préserver les valeurs qui fondent l'identité d'une nation.

¹⁸⁴² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., *op. cit.*

¹⁸⁴³ *Ibid.*, p. 2.

¹⁸⁴⁴ Antoine PROST, « Enseignement de l'histoire et identité nationale en France », Colloque sur l'enseignement de l'histoire (au niveau du second degré) en France et en Grand Bretagne, Aylesbury, Hartwell House, 1993.

¹⁸⁴⁵ Notamment en France, nous l'avons montré.

Paul Valéry, quant à lui, alerte sur les dangers de cette association entre histoire et identité nationale : « L'histoire est le produit le plus dangereux que la chimie de l'intellect ait élaboré. Il fait rêver, il enivre les peuples, leur engendre de faux souvenirs, exagère leurs réflexes, entretient leurs vieilles plaies, les tourmente dans leur repos, les conduit au délire des grandeurs ou à celui de la persécution, et rend les nations amères, superbes et vaines. L'histoire justifie ce que l'on veut. Elle n'enseigne rigoureusement rien, car elle contient tout et donne des exemples de tout¹⁸⁴⁶ ».

Isabelle Veyrat-Masson précise cependant que, même lorsqu'une identité collective repose sur la représentation du passé, celui-ci n'est pas immobile. Les références au passé varient, les héros de l'histoire, les événements référentiels se déplacent. Pourtant, ce qui permet cette appropriation du passé, de l'histoire par une collectivité, ce qui lui est même nécessaire dans la construction de son identité ce n'est pas tant une connaissance livresque, scolaire ou politique des événements passés qu'un lien affectif, personnel, subjectif entre les individus et leur histoire. Comme le souligne Pierre Nora : « L'histoire [alors] ne peut exister socialement sans un rapport affectif au passé. [...] Si on coupe ce cordon affectif et dramatique au passé, il n'y a plus de sens à l'histoire¹⁸⁴⁷ ».

Les manuels scolaires profitent de ce « cordon affectif et dramatique » pour donner aux élèves le goût de l'histoire. Le chercheur Pierre Ansart, en analysant les manuels scolaires, précise qu'il s'agit « moins de transmettre à l'enfant une connaissance savante du passé que de lui communiquer les modalités des attachements, des admirations et des réticences, les sentiments et les répugnances qui caractérisent dans une sensibilité collective, le rapport au passé national¹⁸⁴⁸ ». Or, n'est-ce pas la même stratégie que de séparer les bons et les méchants dans un récit ? Il s'agit donc de le faire aimer et de le faire détester, de lui permettre de s'impliquer, de s'identifier ou de se projeter, bref de trouver des modèles qui permettront à l'enfant de se construire comme partie prenante d'une collectivité particulière.

Le philosophe Jean-Marc Ferry souligne que la question de l'identité se pose plus substantiellement dans les termes « d'une responsabilité tournée vers le passé »¹⁸⁴⁹. Il distingue ainsi deux stratégies différentes de construction d'une identité nationale : « l'identité narrative » et « l'identité argumentative ». D'après lui :

¹⁸⁴⁶ Paul VALÉRY, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, 1931.

¹⁸⁴⁷ Pierre NORA, « Alain Decaux raconte... Alain Decaux », *Le Débat*, n° 30-3, 1984, p. 45-80.

¹⁸⁴⁸ Pierre ANSART, « Manuel d'histoire et inculcation du rapport affectif au passé », in *Enseigner l'histoire*, Berne, Éditions Lang, 1984, p. 57-75.

¹⁸⁴⁹ Jean-Marc FERRY, « Sur la responsabilité à l'égard du passé. L'éthique de la discussion comme éthique de la rédemption », in Daniel DAYAN (dir.), *Espaces publics, traditions et communautés*, Hermès, n° 10, 1991, p. 133.

Le thème de l'identité narrative s'inscrit dans une constellation "arendtienne", où figurent les catégories prégnantes de la *mémoire*, de la *religion*, de la *fondation*, de l'*autorité* et de la *tradition*. Cependant, la narration est présentée ici comme la forme de discours qui, par excellence, autorise la formation d'une identité personnelle, grâce à la cohérence narrative d'événements qui donne sens à une biographie¹⁸⁵⁰.

L'identité argumentative aurait en outre recours au débat, à l'argumentation, à la problématisation plus ou moins critique des éléments constitutifs du passé. Isabelle Veyrat-Masson rappelle que l'hypothèse du « forum » et de « l'agora¹⁸⁵¹ » et les émissions documentaires ou des débats – comme ceux des *Dossiers de l'écran* (Armand Jammot, 1967-1991) – s'inscrivent plutôt dans ce concept¹⁸⁵² alors que les séries de dessins animés à portée historique qui ciblent les jeunes se situent plutôt dans la lignée d'une identité narrative.

Du côté des productions en prise de vues réelles, le genre narratif pose quelques soucis : l'interprétation des comédiens, les décors, la lumière, les costumes, les objets de scène, les coiffures et les maquillages doivent faire croire à la représentation de l'histoire alors que dans les dessins animés on sait de prime abord qu'il s'agit de dessins, ce qui donne aux réalisateurs plus de liberté créative à un coût moins élevé. Les documentaires, quant à eux, ont recours à la voix off, aux images d'archives voire aux schémas animés en banc-titre pour représenter leurs histoires. De ce fait, leurs coûts de production sont normalement moins lourds que les productions du genre narratif en prise de vues réelles. Autrement dit, ces dernières sont plus compliquées à réaliser que celles du genre argumentatif, alors que pour les dessins animés le genre narratif et argumentatif posent des difficultés équivalentes.

Or, si du côté des productions en prise de vues réelles, le genre narratif ne disparaît pas de la télévision, il cède petit à petit sa place à des productions normalement moins chères comme les documentaires et les débats. Cependant, pour les dessins animés, puisqu'ils sont censés raconter des histoires aux enfants, le genre narratif est souverain¹⁸⁵³.

Depuis un siècle, les historiens, les philosophes, les peintres et même les écrivains, effrayés face à la tyrannie millénaire du récit puis devant sa démultiplication à travers le cinéma, la bande dessinée ou la télévision, cherchent d'autres voies pour fonder une identité moderne. Le triomphe de la télévision est une réponse négative à leur quête, le signe de l'échec de cette

¹⁸⁵⁰ *Ibid.*

¹⁸⁵¹ L'agora fait davantage référence à ces échanges d'arguments, au débat, modes de communication par lesquels se forme l'identité de certains peuples (les Grecs, les Romains, les Occidentaux à partir du XVIII^e siècle). Cf. I. VEYRAT-MASSON, *Quand la télévision explore le temps...*, op. cit., p. 350.

¹⁸⁵² *Ibid.*

¹⁸⁵³ On observe plus récemment depuis le début du XXI^e siècle, du fait que les dessins animés se libèrent progressivement du stigmate d'être associés à des productions enfantines, une hausse de la production documentaire en dessins animés. Voir les « Rencontres Documentaire et Animation » qui se déroulent depuis 2016 et sont organisées par la NEF Animation, ALCA Nouvelle Aquitaine, le Cinéma Le Plaza et Écrans 47. Cf. <<https://nefanimation.fr/rencontres-formations/rencontres-professionnelles-sur-le-documentaire-anime/>>

ambition¹⁸⁵⁴. Telle qu'elle apparaît dès sa création, la victoire de la télévision est en effet aussi celle de la narration¹⁸⁵⁵. De ce fait, au niveau de la diffusion et de la réception, la fiction demeure souveraine. D'après Jacques Siclier, la fiction historique est, quant à elle, plus porteuse d'identité que le documentaire réalisé sur le même sujet¹⁸⁵⁶ : « le récit, à condition qu'il soit bien fait, détient une supériorité sur le document : sa capacité à montrer la voie, à provoquer des généralisations, bref, à édifier des mythes¹⁸⁵⁷ ». Dans ce sens, Paul Ricœur souligne que :

Notre autocompréhension, notre identité, nous la tirons essentiellement de l'activité narrative. Ce sont les récits que nous avons entendus ou lus et que nous avons transformés en les appliquant à notre situation, elle-même narrativement structurée, qui font de nous ce que nous sommes¹⁸⁵⁸.

Pour Paul Ricœur, « Platon lui-même écrit des mythes ; sa philosophie procède du mythe orphique et, d'une certaine façon, y retourne ; quelque chose nous dit que le mythe ne s'épuise pas dans sa fonction explicative, qu'il n'est pas seulement une manière préscientifique de chercher les causes et que la fonction fabulatrice elle-même a valeur prémonitoire et exploratoire à l'égard de quelque dimension de la vérité qui ne s'identifie pas avec la vérité scientifique ; il paraît bien que le mythe exprime une puissance d'imagination et de représentation dont on n'a encore rien dit tant qu'on s'est borné à la qualifier de "maîtresse d'erreur et de fausseté"¹⁸⁵⁹ ».

Or, le récit historique, dans lequel la part de fiction est grande, mais qui fait référence à des événements ayant réellement lieu¹⁸⁶⁰, joue un rôle particulièrement fort. D'après Paul Ricœur, la question de la vérité du récit n'est pas pertinente lorsque l'on recherche les fonctions du récit, car « individu et communauté se constituent dans leur identité en recevant tels récits qui deviennent pour l'un comme pour l'autre leur histoire effective¹⁸⁶¹ ». C'est pourquoi, d'après Veyrat-Masson, l'exactitude du récit est secondaire. Ce qui compte, c'est d'abord les représentations que s'en font les individus et la forme que prend ce récit à travers la narration. En ce sens, « l'assignation à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique qu'on peut appeler "identité narrative" est le rejeton fragile issu de l'union de l'histoire et de la fiction¹⁸⁶² ».

¹⁸⁵⁴ I. VEYRAT-MASSON, *Quand la télévision explore le temps...*, op. cit., p. 353.

¹⁸⁵⁵ Pourtant, ce ne peut être qu'un caractère transitoire. Ainsi, on observe l'apparition de genres qui sont très éloignés du récit et qui ont de plus en plus d'audience : les émissions de plateau, où l'on discute aimablement, les jeux, les variétés ; tous ces genres qui favorisent le contact avec le téléspectateur s'appuient sur un autre ressort de plaisir que celui de la narration. *Ibid.*, p. 519.

¹⁸⁵⁶ Jacques Siclier, *Télérama*, décembre 1964, apud. *Ibid.*, p. 351.

¹⁸⁵⁷ *Ibid.*

¹⁸⁵⁸ Jean GRONDIN, « L'herméneutique positive de Paul Ricœur », in « *Temps et récit* » de Paul Ricœur en débat, Paris, Éditions du Cerf, 1990, p. 121-137.

¹⁸⁵⁹ Paul RICŒUR, « Mythe, l'interprétation philosophique », *Encyclopædia Universalis*, 2019, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mythe-l-interpretation-philosophique/>. Consulté le 20 janvier 2017.

¹⁸⁶⁰ Tout comme certains mythes, nous l'avons vu dans le chapitre premier.

¹⁸⁶¹ Paul RICŒUR, *Temps et Récit - tome 3 Le Temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

¹⁸⁶² *Ibid.*, p. 335.

Deux réflexions de Paul Ricœur – empruntées au chapitre *Temps et récit* consacré au récit historique – comportent des éléments importants pour l'analyse des séries d'animation à portée historique. Ricœur développe d'abord l'idée selon laquelle la réalité historique fait toujours l'objet d'une construction de la part de l'historien :

Dans la mesure où l'historien est impliqué dans la compréhension et l'explication des événements passés, un événement absolu ne peut être attesté par le discours historique. La compréhension [...] n'est jamais une intuition directe mais une reconstruction¹⁸⁶³.

Ensuite, il reprend la thèse des historiens de l'école des Annales, pour qui les événements qui sont sélectionnés comme des faits historiques marquants ne sont pas donnés, ils sont choisis en fonction d'une problématique : « L'initiative n'appartient pas en histoire au document mais à la question posée par l'historien¹⁸⁶⁴ ». Pour Lucien Febvre, le rôle du présent est primordial. Dans sa leçon d'ouverture au Collège de France, il nous met en garde : « Soyons sans illusion, fait-il remarquer. L'homme ne se souvient pas du passé ; il le reconstruit toujours [...] Il part du présent — et c'est à travers lui, toujours, qu'il connaît, qu'il interprète le passé¹⁸⁶⁵ ».

Ces deux réflexions de Ricœur remettent très fortement en cause l'idée d'une objectivité de la connaissance historique. Cette connaissance n'est plus perçue comme une vérité scientifiquement établie. Elle dépend désormais du point de vue de l'historien qui sélectionne, décrit et analyse les faits en fonction d'une certaine intentionnalité, autrement dit des questions qu'il se pose sur la réalité historique envisagée. De ce fait, le réalisateur des séries à portée historique est assez proche de ce nouvel historien proposé par Ricœur, dans la mesure où il choisit les événements sur lesquels mettre l'accent¹⁸⁶⁶.

Soulignons par exemple l'analogie entre la démarche de construction et de problématisation chez le réalisateur qui semble être également celle de l'historien. La démarche de construction de l'événement historique se met à l'œuvre à travers les phénomènes de mise en récit et de mise en discours : il y a d'abord la sélection des faits et des témoins, puis leur mise en relation, leur orchestration et leur organisation au sein de la structure complexe du film ou de la série d'animation. Il y a ensuite la structuration de l'ensemble à travers une forme narrative dont

¹⁸⁶³ Cf. Paul RICŒUR, *Temps et Récit. L'Intrigue et le Récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2014.

¹⁸⁶⁴ Cf. *Ibid.*

¹⁸⁶⁵ Cf. Lucien FEBVRE, *Combats pour l'histoire*, Paris, Pocket, coll. « Agora », n°170, 1995 ; voir aussi Lucien FEBVRE et Denis CROUZET, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle : la religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de "l'Évolution de l'humanité" », n° 42, 2003.

¹⁸⁶⁶ En fait, depuis la théorie de la relativité formulée par Albert Einstein en 1915, le développement de la connaissance scientifique, y compris dans les sciences dites « dures », n'est plus corrélé à la nécessité de l'observation des phénomènes (et c'est en particulier le cas de l'astronomie qui c'est très largement développée grâce à des calculs mathématiques qui *précèdent* très largement les capacités d'observation de l'univers).

le vecteur principal est le parcours des personnages choisis par le réalisateur. D'après les historiens du cinéma et de l'audiovisuel Jean-Pierre Bertin-Maghit et Béatrice Fleury-Vilatte : « C'est la conjugaison de ces deux effets structurants [construction de l'événement historique et structuration de l'ensemble à travers une forme narrative] qui transforme la masse multiforme et désordonnée d'événements et d'impressions individuelles rassemblée dans le film en une totalité signifiante¹⁸⁶⁷ ».

Isabelle Veyrat-Masson souligne de plus que « les télévisions privilégient des préoccupations nationales et gouvernementales à l'intérieur de ces événements¹⁸⁶⁸ ». C'est pourquoi, malgré les apparences, on assisterait davantage à un renforcement des discours et des visions particularistes qu'à un élargissement du cadre de référence. Même si l'on peut remarquer une ouverture progressive des émissions, particulièrement dans les séries de dessins animés, vers le monde et d'autres civilisations, ces représentations conservent toujours un point de vue européen.

Ainsi, les Français s'ouvrent petit à petit au monde pour découvrir d'autres civilisations et d'autres coutumes. Par conséquent, la mise en scène de l'histoire dans les productions de séries de dessins animés évolue vers l'ouverture des jeunes esprits au monde : si d'une part on assiste à une arrivée massive de séries de dessins animés venues d'Asie, d'autre part, les séries françaises, elles aussi, mettent progressivement en scène les us et coutumes d'autres civilisations. On peut notamment citer les séries *Les Aventures de Plume d'Élan* (Claude Clément, Jean-Pierre Desagnat, 1979-1981), *Les Mystérieuses cités d'or*, *Yakari* (Atelier Graphoui, 1982-1983), *IEUF... les Amériques*, *IEUF... les Explorateurs*, *La Grande chasse de Nanook* (Franck Bourgeron, Marc Perret, Stéphane Roux, 1996).

Dans la première série de dessin animé à portée historique diffusée après l'éclatement de l'ORTF, *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »*, les étrangers sont représentés comme des ennemis à affronter, alors que dans la série suivante, *IEUF... l'Homme*, le méchant « teigneux » n'est plus l'étranger, mais celui qui parasite la société, qui l'empêche d'évoluer du fait de son égoïsme. Bien qu'elle n'émphatise pas la plupart des batailles comme la série antérieure – *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* –, *IEUF... l'Homme* ne présente pas encore de véritable ouverture à la représentation d'autres civilisations. Cette ouverture n'arrive qu'en 1983 avec la série *Les Mystérieuses cités d'or* dont la conception revient aux Japonais¹⁸⁶⁹. Cette dernière représente non seulement l'Amérique précolombienne, mais met également en valeur les technologies des anciennes civilisations de l'Amérique grâce à

¹⁸⁶⁷ Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT et Béatrice FLEURY-VILATTE, *Les institutions de l'image*, Paris, Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. « L'histoire et ses représentations », n° 4, 2001, p. 45.

¹⁸⁶⁸ I. VEYRAT-MASSON, *Quand la télévision explore le temps...*, op. cit.

¹⁸⁶⁹ Cf. G. BROCHE et R. PASCOAL, *Les Mystérieuses Cités d'or...*, op. cit.

de petits extraits de cinq minutes documentaires à la fin de chaque épisode, narrés dans la version française par Jean Topard¹⁸⁷⁰.

Durant la décennie suivante, en 1997, France 3 diffuse *IEUF... les Explorateurs* : une série qui met en valeur les explorations, surtout européennes, ayant aidé à repousser les frontières de la connaissance sur d'autres civilisations. Cette série a pour objet, d'une part, de faire connaître au jeune public d'autres mœurs et d'autres contrées, et d'autre part, elle met l'accent sur le courage et l'intrépidité des jeunes explorateurs. Le réalisateur en profite également pour glisser quelques informations sur l'évolution technologique et scientifique des civilisations découvertes. En l'occurrence, la série se termine, en apothéose, dans le dernier épisode, par l'exploit humain de la conquête spatiale. Les explorations représentées, dans leur immense majorité, sont menées grâce à des innovations technologiques de plus en plus poussées.

7.1 - L'histoire de France et l'histoire des sciences et des techniques mises en valeur par la série *Il était une fois... l'Homme*

Hélène Fatou, la responsable des émissions destinées à la jeunesse de FR3, présente dans un rapport les trois grandes coproductions dans lesquelles FR3 s'engage en 1979 : *IEUF... l'Homme* (1978), *Un regard s'arrête* (1979)¹⁸⁷¹ et *L'Agence Labricole* (1981)¹⁸⁷². La première est la seule réalisée grâce à la technique du dessin animé. Cette série est décrite comme une « grande fresque historique retraçant l'histoire de l'humanité »¹⁸⁷³. L'idée directrice est de décrire, durant chaque épisode d'une demi-heure, une étape importante de l'histoire de l'humanité. La réalisation s'appuie sur des trouvailles amusantes, des gags qui rendent le public plus proche et le familiarise avec la vie de nos ancêtres. L'apport de FR3 consiste ainsi en une participation financière à ce projet¹⁸⁷⁴. La diffusion de la série est prévue entre septembre 1978 et mars 1979¹⁸⁷⁵.

¹⁸⁷⁰ Jean CHALOPIN, Bernard DEYRIES, Hisayuki TORIUMI et Katsuhiko FUJITA, *Les Mystérieuses cités d'or - coffret 5 DVD - intégrale*, DIC, MK, CLT, NHK, Studio Pierrot, 1984.

¹⁸⁷¹ *Un regard s'arrête* (1979) est une coproduction entre FR3 et SSR-SRC. Il s'agit d'une série de 14 émissions de 26 minutes présentant des activités artistiques et manuelles et suscitant la création et l'imagination. Cette émission a pour toile de fond une marche vers Saint Jacques de Compostelle. L'apport de FR3 consiste d'un côté en une participation financière et de l'autre côté à rassembler des enfants pour les séquences de tournages dans les ateliers. La programmation est prévue pour fin 1979. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, émissions Jeunesse (1975-1979), Hélène FATOU, « Dossier de productions et coproductions "FR3-Jeunesse" »..., *op. cit.*

¹⁸⁷² *L'Agence Labricole* est une émission coproduite entre FR3 et SSR-SRC-RTBF. Il s'agit d'un feuilleton policier de 13 épisodes de 26 minutes. Dans chaque épisode s'insère un « bricolage » dont l'utilisation est donnée de façon précise en fin d'épisode. L'apport de FR3 est donc de fournir des moyens techniques pour la réalisation. La diffusion est prévue pour début 1980. *Ibid.*

¹⁸⁷³ *Ibid.*

¹⁸⁷⁴ *Ibid.*

¹⁸⁷⁵ Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

D'après le projet, il s'agit de « 26 demi-heures en dessins animés »¹⁸⁷⁶. Albert Barillé explique le choix de faire une série aussi longue et complexe à une époque où les projets de séries de dessins animés en France sont encore balbutiants :

26 demi-heures d'animation ! Voilà une entreprise de taille, des années de travail ! Il ne nous a pas semblé possible de faire moins sous peine d'effleurer le sujet et non de le traiter... En partant de l'origine de la vie – très brièvement esquissée – trois épisodes décriront donc la préhistoire, le quatrième les vallées fertiles, le cinquième les premiers empires, le sixième la Grèce, le septième Rome. Mais nous sommes là déjà dans l'histoire contemporaine, que nous conteront dix-huit épisodes. Le dernier en sa fin nous projetera dans le futur. Si ce dernier épisode sera de fiction, ou de "science-fiction", tous les autres seront solidement charpentés au plan historique, événementiel¹⁸⁷⁷.

Albert Barillé esquisse ainsi toutes les étapes historiques qu'il prétend aborder dans sa « fresque historique ». Il met également l'accent sur les transformations sociales et les luttes de classes sans oublier de mettre en garde le jeune spectateur contre les despotes, les dictateurs, les grands méchants de l'histoire :

Combats sociaux. La Terre n'est plus le centre du monde et le monarque a cessé de l'être de droit divin. On porte au pouvoir de simples hommes. Le demeurent-ils ? Mouvement. Vagues qui amènent à leur sommet événements ou hommes. Puis, avec les temps nouveaux, la Terre s'épuise, s'obstrue, les vagues se font plus hautes et plus rares ceux qu'elles portent jusqu'aux leviers de l'histoire. Alors la crainte : Et si demain s'y retrouvait Néron, ou Hitler... si éloignés de notre ami souriant, l'homme de tous les jours, vous, moi¹⁸⁷⁸.

En outre, le projet initial de la série, ébauché en 1974, prévoit plusieurs formats de diffusion : « Chaque demi-heure, qui relate une période définie de l'histoire, est divisible en 6 séquences de 5 minutes, 3 séquences de 10 minutes ou 2 séquences de 15 minutes¹⁸⁷⁹ ». Cette flexibilité de formats permet aux chaînes plusieurs possibilités de diffusion¹⁸⁸⁰.

De plus, le projet souligne l'importance des avancées scientifiques et techniques pour l'évolution de l'humanité : « Batailles techniques, scientifiques : une suite de victoires et la limite de l'impossible vite atteinte »¹⁸⁸¹.

¹⁸⁷⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., *op. cit.*

¹⁸⁷⁷ *Ibid.*

¹⁸⁷⁸ *Ibid.*

¹⁸⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁸⁰ FR3, par exemple, choisit de diffuser les séquences de 5 minutes, tous les jours, durant les jours ouvrables et de rediffuser l'épisode en entier le weekend.

¹⁸⁸¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...),

Le réalisateur souligne dans le projet que le fait d'éduquer n'est pas son propos initial. Cependant, il n'est pas possible d'aborder l'histoire « sans qu'il ne s'en dégage un didactisme constant, même s'il demeure sous-jacent »¹⁸⁸². Pour ce faire, Albert Barillé se met en quête de faits historiques et explore les anecdotes de la « petite histoire » pour les mettre en récit. Son fils Franck Barillé souligne le travail de recherche du réalisateur : « Donc pour *l'Homme*, il a dû avaler une masse de bouquins inimaginable, parce qu'il ne pouvait pas se permettre de dire la moindre chose qu'il ne pouvait pas prouver ou démontrer par tout un tas d'écrits »¹⁸⁸³.

On réalise les préoccupations du réalisateur en ce qui concerne la scientificité de sa série à portée historique dès son générique d'ouverture. Celui-ci, qui doit à la *Toccata et Fugue* de Bach une partie de son succès, met en images les théories évolutionnistes. Il faut noter que ce n'est pas la première fois que la théorie de l'évolution est mise en images, Max Fleischer et Ovide Decroly l'ayant déjà fait en 1923 dans leur film documentaire *Evolution* tout comme Carl Sagan dans sa célèbre série *Cosmos: A Personal voyage*, en 1980¹⁸⁸⁴. En 1923, à la suite du succès de leur film sur la théorie de la Relativité, Max Fleischer et Ovide Decroly présentent un nouveau film documentaire, cette fois sur l'Évolution : c'est la première représentation animée de cette théorie¹⁸⁸⁵. Pour indiquer le passage du temps, les réalisateurs utilisent le montage¹⁸⁸⁶. Leur façon de montrer les animaux en évolution grâce à la technique de la métamorphose est reprise dans de nombreuses représentations animées. Le générique de la série *IEUF... l'Homme* et son premier épisode en sont des exemples. Le réalisateur Albert Barillé montre en l'occurrence l'évolution des animaux en utilisant les mêmes créatures que celles du film de

Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., *op. cit.* Ce sujet sera abordé avec plus de détails dans le sous-chapitre 7.4.

¹⁸⁸² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., *op. cit.*

¹⁸⁸³ On note également dans cet entretien la mise en relief du côté mystique du réalisateur. D'après Frank Barillé « il y a [toutefois] un certain nombre d'éléments qui ne sont pas scientifiquement certains, du moins historiquement ils n'étaient pas certains. Ça peut être l'Atlantis, par exemple, cette cité qui a disparu et qui est complètement extraordinaire. Ça pourraient être des sensations qu'on pourrait avoir sur certains sujets, mais qui sont des trucs complètement subjectifs et pas du tout certains. Donc, tous ces matériels-là qu'il n'a pas pu utiliser dans *l'Homme* parce qu'il n'y avait pas de bases absolues et certaines, se retrouvent dans l'Espace ». ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de Frank Barillé, le fils aîné d'Albert Barillé. Réalisé par Christophe Lambert en 1986 »

¹⁸⁸⁴ En 1859, Charles Darwin publie *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, c'est l'œuvre scientifique fondatrice de la biologie évolutionniste. Progressivement, la théorie devient célèbre. Des artistes cherchent ainsi plusieurs façons de la représenter : l'illustration de Waterhouse Hawkins dans le livre du biologiste Thomas Henry Huxley *Evidence as to Man's Place in Nature* (1863); le film documentaire *Evolution* (Max Fleischer et Ovide Decroly, 1923); la célèbre image conçue par Rudolph Zallinger pour un ouvrage de Francis Clark Howell (1965); le générique de début d'*IEUF... l'Homme* (Albert Barillé, 1978) et également le premier épisode tout entier; le deuxième épisode de la série *Cosmos : A Personal Voyage* (Carl Sagan, 1980). Finalement, la séquence du canapé de l'épisode *Hommerazzi* de la série animée *Les Simpsons* (Matt Groening, 2007, seizième épisode de la dix-huitième saison) rend hommage à l'évolutionnisme et ses représentations. Cf. Marcelo ABILIO PUBLIO, « L'évolution de la représentation de la théorie de l'évolution animée », Angoulême, L'Université Paris Diderot et l'association Stimuli associées dans le projet SARABANDES, 2016.

¹⁸⁸⁵ S. DENIS, *Le cinéma d'animation - Techniques, esthétiques, imaginaires...*, *op. cit.*

¹⁸⁸⁶ Tandis que le texte de l'intertitre souligne que les nageoires deviennent des pattes, les images montrent des animaux d'abord avec des nageoires puis avec des pattes.

Fleischer et Decroly¹⁸⁸⁷. Dans le premier épisode d' *IEUF... l'Homme*, le narrateur, à la manière d'un professeur, décrit les images animées sur l'écran tandis qu'une horloge égrène sur l'écran les dates des événements qui se succèdent.

De plus, l'engagement du réalisateur dans la fiabilité de la représentation de la réalité est visible à travers son utilisation sporadique des images en prises de vues réelles :

De temps à autre une photo ou prise réelle d'un lieu où "entrent" nos personnages dessinés. Par exemple : un château-fort réel dont la vie s'anime ainsi. Ou au contraire un de Vinci d'animation va peindre, et la prise finale sera celle du tableau réel. Ou encore : nos personnages construisent la coupole de Saint-Pierre, et la vraie coupole viendra se superposer aux dessins¹⁸⁸⁸.

Ainsi, même s'il ne veut pas entremêler l'animation et les images en prise de vues réelles – comme les frères Fleischer ou Walt Disney¹⁸⁸⁹ – Albert Barillé utilise les images en prise de vues réelles pour renforcer la véracité de l'histoire racontée¹⁸⁹⁰.

En outre, la façon dont le narrateur s'adresse au public dans les épisodes d' *IEUF... l'Homme* remonte aux débuts du cinéma parlant, puis de la télévision, comme le souligne Guillaume Soulez¹⁸⁹¹ :

Parallèlement, les travaux sur les premiers temps du cinéma ont également mis en valeur à la même époque non seulement l'importance d'un cinéma parlé et adressé au spectateur d'une façon bien différente du régime fictionnel de l'intégration « classique » hollywoodienne du spectateur au récit, mais aussi le lien entre cette adresse publique et le contexte de réception des films¹⁸⁹². La continuité entre le « bonimenteur » des premiers temps et le « présentateur » d'aujourd'hui, passant par la *voice-over* du commentaire documentaire, pouvait alors apparaître plus nettement, et, avec elle, devant l'importance de la parole à la

¹⁸⁸⁷ La série *Cosmos : A Personal Voyage* (Carl Sagan, 1980) va suivre le même sillage, en utilisant également les mêmes spécimens : d'abord les dipneustes ou poissons pulmonés, ensuite les reptiles, le lémur, le loris, le ouistiti... Dans l'animation qui représente l'évolution des espèces, on entend la voix de Carl Sagan, qui présente, à la manière d'un professeur, un diaporama sur l'évolution de la vie accompagné par des musiques érudites de Bach et Vivaldi. Ces métamorphoses représentent les mutations génétiques des millions d'années d'évolution. À la fin, pour souligner le passage du temps, Sagan invite le spectateur à revoir l'animation en disant : « Nous allons le regarder à nouveau en compressant 4 milliards d'années d'évolution en quarante secondes de représentation. » (Sagan, 1980). Source : Carl Sagan's. *Cosmos E02 - One Voice in the Cosmic Fugue* - Dailymotion Video (2016). Dailymotion. Consulté le 26 avril 2016. http://www.dailymotion.com/video/x1h5np6_carlsagan-s-cosmos-e02-one-voice-in-the-cosmic-fugue_tv.

¹⁸⁸⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., *op. cit.*

¹⁸⁸⁹ Voir *Out of the Inkwell* (Max et Dave Fleischer, 1918-1929) ou *Alice Comedies* (Walt Disney, 1924-1927). Cf. Jean-Baptiste MASSUET, *Le dessin animé au pays du film : quand l'animation graphique rencontre le cinéma en prises de vues réelles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2017.

¹⁸⁹⁰ En l'occurrence, cette stratégie ne se poursuit pas dans les autres séries *Il était une fois...* puisque les décors sont de moins en moins importants dans leurs intrigues.

¹⁸⁹¹ Cf. Guillaume SOULEZ, « La Médiation rhétorique à la télévision. Propositions pour une analyse du présentateur comme orateur médiatique »..., art. cité.

¹⁸⁹² Cf. André Gaudreault et Germain Lacasse (dir.), « Le bonimenteur de vues animées/The Moving Picture Lecturer », *Iris*, 22, 1996 *apud*. Guillaume SOULEZ, « La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel »... art. cité, p. 6.

télévision, la nécessité de mettre en jeu un *niveau rhétorique* de l'analyse pour étudier les relations entre paroles et images télévisuelles, en s'appuyant en particulier sur les questions de « crédibilité » grâce à la notion d'*ethos* de l'orateur public, tandis que la notion de *pathos* permettait de souligner la relation de construction réciproque des attentes morales et émotionnelles des publics et des orateurs, notions resituées dans le cadre d'espaces publics et médiatiques historiquement construits et attestables¹⁸⁹³.

De ce fait, dans le cadre de la rhétorique, l'*ethos* chargé de la crédibilité de l'orateur – incarné par un professeur ou un savant (Maestro) – est enrichi par des images qui se chargent de la fonction émotionnelle (*pathos*) du récit, tout cela est appuyé sur une consistance historique et scientifique du récit (*pathos*).

En outre, pour cette première série, la maison de production utilise dans le générique un extrait d'une minute et trente secondes du « Mouvement principal de *Toccata et Fugue en Ré Mineur* » de Jean Sébastien Bach. D'après Gilles Bourgarel : « c'est l'idée d'Albert Barillé. Il se dit, on va voir si l'on arrive à avoir du succès avec la musique classique¹⁸⁹⁴ ». D'après Eluasti, Souflet et Lambert :

On sent tout de suite qu'on est dans l'universel, pas dans l'anecdote [...] Ce générique fait figure d'ovni dans le monde de l'animation. Attirer le téléspectateur devant son écran en diffusant de la musique classique, il fallait oser ! Surtout si votre public est composé de pré-adolescents ! Et pourtant, il s'agit bien de la *Toccata et fugue en ré mineur* de Johann Sebastian Bach qui a été choisie par Albert Barillé pour symboliser la course folle de l'humanité à travers les âges. Pari risqué mais finalement payant car personne n'a oublié l'association de l'orgue baroque et de ces images, les deux étant en parfaite symbiose¹⁸⁹⁵.

Durant une minute et trente secondes, les logos des coproducteurs¹⁸⁹⁶ sont présentés, tout comme les principaux acteurs responsables de la réalisation de la série¹⁸⁹⁷. Le générique commence par une grande explosion. Celle-ci rappelle le modèle cosmologique le plus reconnu par les scientifiques pour décrire l'origine et l'évolution de l'Univers¹⁸⁹⁸. Le générique représente également les origines de la vie : un poisson, un amphibien, un reptile... Ces animaux sont représentés sur un décor en évolution qui passe d'un espace vide à une forêt. Le reptile monte

¹⁸⁹³ Guillaume SOULEZ, « La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel »... art. cité, p. 6.

¹⁸⁹⁴ Gilles BOURGAREL, *International Sales* de la maison de production Procidis, Paris le 22 juin 2016.

¹⁸⁹⁵ M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 46.

¹⁸⁹⁶ Procidis Présente, avec la participation de : France Régions - FR3, Société Radio-Canada, RAI - Radiotelevisione Italiana, +SSR - Société Suisse de Radiodiffusion et Télévision, RTBF - Radiodiffusion Télévision Belge, BRT - Belgische Radio en Televisie, KRO - Holland, NRK - Norsk Rikskringkasting (Norwegian Broadcasting Corporation), SR - Sveriges Radio ab, RTVE - television española, Access Alberta, Tatsunoko Production. Albert BARILLE, *Il était une fois...l'Homme*, Procidis, Sony Music Video, 1978.

¹⁸⁹⁷ Une série de films conçus et réalisés par Albert Barillé ; Jean Barbaud, recherches plastiques et graphismes, Philippe Landrot et René Borg, direction artistique ; Albert Barillé, scénario, dialogue et commentaires. *Ibid.*

¹⁸⁹⁸ Cf. Marc LACHIEZE-REY, « Vers une nouvelle cosmologie », *Etudes*, Tome 402-2, 2005, p.197-208 et Francis JACQUES, « La Question de l'évolution », *Transversalités*, n° 114-2, 2010, p. 135-162.

sur un arbre et se métamorphose en un *Eomaia*, le tout premier mammifère connu¹⁸⁹⁹, puis il devient un singe. Le singe descend de l'arbre et commence à marcher sur deux pattes. Il saisit alors un morceau de bois. Cet outil représente l'aube de l'histoire des techniques. Le personnage marche en direction du spectateur. Pendant sa marche, le personnage passe par plusieurs étapes de l'évolution humaine : l'Australopithèque, l'Homme de Néandertal, celui de Cro-Magnon, l'*Homo habilis*, l'*Homo sapiens* et finalement l'Homme moderne (figure 7.1). Son outil évolue également d'un morceau de bois à une lance, puis une hache, un marteau, par la suite un train, une voiture, un avion, une fusée...

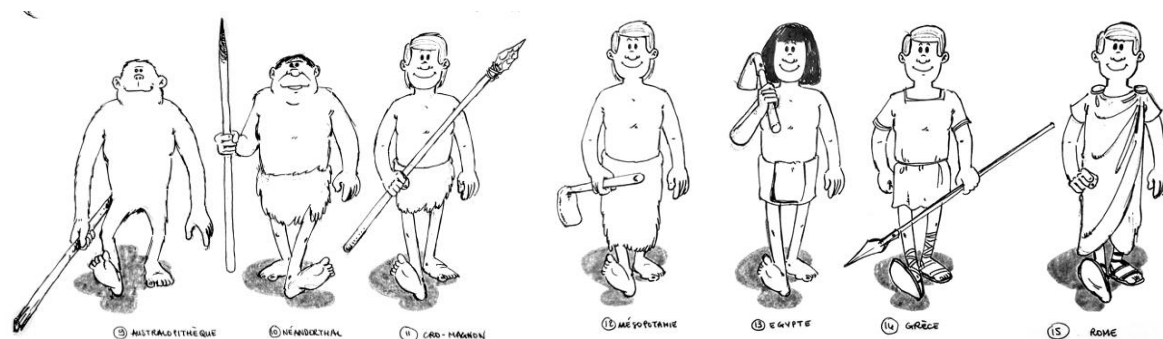


Figure 7.1: Esquisses du générique de début de la série *Il était une fois... l'Homme*. Source: Maroïn Eluasti, Magalie Soufflet et Christophe Lambert, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis*, Paris, Huginn & Muninn, 2016, p.47.

Le décor, quant à lui, évolue pour représenter différentes civilisations. On voit ainsi les pyramides d'Égypte, l'Acropole, le Colisée... Le personnage, désormais habillé, change de costumes et de coiffures au fur et à mesure que le décor change. Puis, on retrouve l'homme et sa marche en direction du spectateur, comme s'il laissait le passé derrière lui et marchait vers le présent où se trouve le spectateur. Dans le générique, le réalisateur dévoile en outre sa passion pour la vitesse et les moyens de transport, abondamment représentés.

Cependant, la dernière séquence du générique de début représente un personnage qui court vers une fusée et quitte la Terre avant qu'elle n'explose. Tout cela s'accompagne d'accords plus sombres de la *Toccata* de Bach. Cela représente d'une manière effrayante la fin de l'évolution humaine sur Terre. En effet, Albert Barillé met le téléspectateur en garde sur les dangers de la consommation excessive de produits futiles. Ces actions provoquent l'épuisement des réserves naturelles, la destruction des forêts et l'augmentation de la pollution. La séquence finale ouvre ainsi le chemin à sa dernière série, *IEUF... Notre Terre* (Albert Barillé, 2008), dans laquelle il alerte les enfants sur l'importance de la préservation des ressources de notre planète.

¹⁸⁹⁹ Cf. Qiang Ji, Zhe-Xi LUO, Chong-Xi YUAN, John R. WIBLE, Jian-Ping ZHANG et Justin A. GEORGI, « The earliest known eutherian mammal », *Nature*, n°416, 1er avril 2002, p. 816-822.

Le générique de fin présente en outre, en une minute et dix secondes, les principaux acteurs engagés dans la réalisation de la série : les dessinateurs responsables du story-board¹⁹⁰⁰, des décors¹⁹⁰¹, de la sonorisation¹⁹⁰² et finalement ceux qui prêtent leurs voix aux personnages¹⁹⁰³. La musique qui clôt les épisodes est la même que celle de l'ouverture. La répétition de la musique est l'une des stratégies récurrentes utilisées par les séries à fin que les spectateurs entrent dans l'intrigue : on ouvre avec la musique, le spectateur plonge dans le récit ; on clôt avec la musique, le spectateur quitte l'histoire et revient à la réalité¹⁹⁰⁴.

L'image du générique de fin, contrairement au générique de début, montre la Terre entourée de plusieurs satellites artificiels, c'est peut-être une fin alternative à celle du début dans laquelle la Terre explose. Albert Barillé représente alors la fraternité – puisque tous les personnages sont représentés main dans la main – dans le futur « spatial » de l'humanité. De plus, cela démontre encore une fois qu'Albert Barillé met l'accent sur les avancées des sciences et de la technologie jusqu'à leur aboutissement : la technologie spatiale. Finalement, il ne faut pas oublier que la série est diffusée durant une époque charnière dans laquelle la France affirme son hégémonie dans le domaine du lancement de satellites artificiels grâce à ses lanceurs Ariane¹⁹⁰⁵.

7.2 - Les caractéristiques esthétiques des personnages

Comme mentionné précédemment, les héros de la série *IEUF... l'Homme* ne sont pas des personnages centraux de l'histoire de France, mais d'humbles citoyens témoins de l'histoire en train de se faire. L'ambition du réalisateur est donc de représenter la vie quotidienne dans le contexte des époques ; les héros affrontent ainsi les problèmes matériels de la classe sociale dans laquelle ils sont représentés. Le but essentiel est de distraire « avec humour et anecdotes sur fond de non-violence, d'amitié et d'humanisme »¹⁹⁰⁶. Les épisodes sont cependant solidement charpentés au niveau historique et fondés sur « une documentation considérable à laquelle de nombreuses heures de lecture, de vérification historique et scientifique sont consacrées¹⁹⁰⁷ ».

Il s'agit ainsi de la mise en scène d'une famille modeste qui suit les grands acteurs de l'histoire de l'humanité. L'historien Christian Amalvi souligne la présence de ce genre de

¹⁹⁰⁰ Jean-Pierre Sornin, Gérard Baldrati, Jean Muller, Philippe Bouchet. A. BARILLÉ, *Il était une fois... l'Homme...*, op. cit.

¹⁹⁰¹ Bernard et François Fiévé. *Ibid.*

¹⁹⁰² Jacques Michau, Laboratoire Éclair. *Ibid.*

¹⁹⁰³ Avec les voix de Roger Carel, Annie Balestra, Claude Bertrand, Yves Barsacq, Patrick Préjean et Vincent Ropion. *Ibid.*

¹⁹⁰⁴ Cf. Guillaume SOULEZ, « La double répétition: Structure et matrice des séries télévisées », *Mise au point*, 3, 1^{er} janvier 2011, <http://journals.openedition.org/map/979>.

¹⁹⁰⁵ Voir le chapitre 3.

¹⁹⁰⁶ Cf. Livret d'Albert BARILLÉ, *Il était une fois... l'Homme, version intégrale restaurée et en HD. Coffret intégral avec 4 DVDs*, France, Procidis, Sony Music Video, 2013.

¹⁹⁰⁷ *Ibid.*

personnage anonyme dans les manuels scolaires de la III^e République ayant pour fonction de montrer au jeune public des principes importants à suivre. D'après l'historien :

À côté des personnalités de premier plan – certes les plus nombreuses –, figurent délibérément les anonymes, des petits, des obscurs, des sans-grades. Ils sont choisis volontairement dans les rangs les plus humbles de la société pour démontrer que la vertu, la persévérance dans le labeur, l'humilité et la pratique publique des devoirs religieux ne sont pas l'apanage d'une classe privilégiée, mais qu'elles se manifestent aussi avec éclat à tous les niveaux de la hiérarchie sociale. Il faut montrer qu'une vie vertueuse, sur le plan moral, et charitable, d'un point de vue social, est à la portée de tous¹⁹⁰⁸.

La série hérite donc de cette tradition des manuels scolaires de la III^e République qui mettent en récit des personnages anonymes pour représenter des valeurs et des comportements souhaitables qui doivent inspirer ceux du public : un père travailleur, une mère qui s'occupe du foyer et des enfants et qui encourage systématiquement son mari à poursuivre ses projets – qui visent, en l'occurrence, le progrès de la société – et les enfants qui sont, quant à eux, sages, créatifs et curieux. Comme ces derniers sont passionnés par l'apprentissage des sciences et des techniques, ils suivent attentivement les explications de Maestro (le savant de la série).

De plus, le réalisateur sépare les personnages en bons et méchants. Les premiers sont représentés faisant partie d'une famille alors que les méchants ne possèdent pas de famille. Les sans-familles, les célibataires et les pères séparés sont donc des méchants. On note en outre que les méchants sont souvent des figures masculines. Les femmes, quant à elles, sont rarement représentées comme des méchantes, au contraire, elles sont représentées assez fréquemment comme étant fragiles et soumises¹⁹⁰⁹.

Le spécialiste nord-américain en scénarios, Robert McKee souligne que dans les grands mythes c'est l'obsession des méchants pour atteindre leurs buts qui pousse les bons à subir toutes les épreuves pour les en empêcher : c'est donc à partir d'un méchant bien représenté que naît un grand héros¹⁹¹⁰. Puisque les héros de la série n'ont pas de superpouvoirs, le méchant de l'histoire, quant à lui, possède plutôt les caractéristiques de l'archétype d'un méchant brutal et idiot. Il est très loin des savants fous largement représentés au cinéma¹⁹¹¹. Tant s'en faut, Barillé

¹⁹⁰⁸ C. AMALVI, *Les Héros de l'histoire de France...*, op. cit., p. 22.

¹⁹⁰⁹ D'après Albert Barillé : « Bien sûr, il y eut Théodora, Cléopâtre, Jeanne d'Arc, Catherine la Grande, quelques autres et nous en parlons. Mais c'est seulement dans un siècle que le rôle de la femme deviendra tel qu'il sera possible de lui accorder l'importance qui lui revient ». L'homme et l'information, Le coin de l'auteur, Albert BARILLÉ et Jean BARBAUD, SIE22 - 1798-1814 - *La Révolution française*, Paris, Éditions Yra S.A.R.L., coll. « Il était une fois... l'Homme », 1979.

¹⁹¹⁰ « If, in a morality tale, you were to write your antagonist as an ignorant fool who more or less destroys himself, are we persuaded that good will prevail? But if, like an ancient mythmaker, you were to create an antagonist of virtual omnipotence who reaches the brink of success, you would force yourself to create a protagonist who will rise to the occasion and become even more powerful, more brilliant. In this balanced telling your victory of good over evil now rings with validity » Robert MCKEE, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, 1st ed., New York, ReganBooks, 1997.

¹⁹¹¹ Frankenstein, Caligari, Jekyll, Fu Manchu, Cyclops, Folamour, Dr. Mabuse, Dr. Moureau... Cf. Laurent LEMIRE, *Les Savants fous : d'Archimède à nos jours, une histoire délirante des sciences*, Paris, R. Laffont, 2011.

veut en fait opposer à la brutalité des méchants, la technologie et les sciences de Maestro et de ses apprentis. Autrement dit, seul celui qui ne possède pas la sagesse doit utiliser la force brute pour s'imposer. C'est la raison pour laquelle le méchant de la série tente souvent d'imposer ses idées par la force. Il aime compliquer la vie des héros qu'il traite avec beaucoup de mépris et de fourberie. Ce n'est pas anodin que son nom soit « Le Teigneux¹⁹¹² ».

Son acolyte, Le Nabot, quant à lui, est fourbe et craintif. Malgré son intelligence, il n'a pas le courage de mettre en pratique ses idées. Il souffle ainsi au Teigneux la plupart des idées les plus abjectes. Albert Barillé veut ainsi montrer non seulement que l'intelligence ne sert à rien si les idées sont perverses, mais aussi qu'il faut avoir le courage de les mettre en pratique. C'est pourquoi Nabot est froussard et reste en arrière quand il faut se battre : « à défaut d'être fort physiquement, il est intelligent mais cruel¹⁹¹³ ». Ainsi, leurs « valeurs » ne sont pas les plus désirables pour les téléspectateurs.

Le projet de la série prévoit finalement que l'action soit « centrée sur une cellule familiale. Nous retrouverons donc, d'épisode en épisode, les mêmes personnages, vite familiers, aux prises avec les problèmes de leur temps¹⁹¹⁴ ». Ce projet décrit ainsi les principaux personnages de l'intrigue :

Pierre, le père, homme de tous les jours face à son époque ; Pierrette, la mère, derrière son aspect souriant c'est une forteresse ; Petit-Pierre, un esprit curieux qui veut tout expérimenter ; Petite-Pierrette, espiègle, rêveuse, sauf si elle s'emporte ; Le Gros, un ami, balourd mais brave, d'une force à toute épreuve ; Maestro, le savant, toujours à mijoter une idée, sa barbe en est pleine ; Le Teigneux, toujours dans l'autre camp ou d'opinion contraire ; Le Nabot, le mauvais esprit du Teigneux¹⁹¹⁵.

Notons au passage que les personnages créés par René Goscinny et Albert Uderzo sont l'influence majeure pour les morphotypes des personnages créés par Albert Barillé et Jean Barbaud : Maestro est inspiré de Panoramix (avec la barbe blanche comme celle des druides dans l'imaginaire français), Pierre est inspiré d'Astérix et Le Gros d'Obélix. Cela permet aux enfants d'identifier immédiatement le héros, son acolyte et son mentor et donc d'entrer dans l'histoire.

¹⁹¹² Agressif, hargneux, méchant. Source : Centre national de ressources textuelles ou lexicales, « Teigneux : Définition de Teigneux », CNRTL, 2012, <https://www.cnrtl.fr/definition/teigneux>.

¹⁹¹³ Cf. Livret qui accompagne le DVD A. BARILLÉ, *Il était une fois... l'Homme*, version intégrale restaurée et en HD. Coffret intégral avec 4 DVDs..., op. cit.

¹⁹¹⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC) ; Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111 : Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., op. cit.

¹⁹¹⁵ Ibid.

Il est à noter également que lorsque des guerres sont évoquées, les héros Pierre et Le Gros n'ont pas pour ennemis les méchants Le Teigneux et Le Nabot – qui font partie de la même société – mais d'autres Pierre et Le Gros – et parfois d'autres Le Teigneux et Le Nabot – qui font partie du camp opposé. Le réalisateur semble vouloir montrer qu'il y a, malgré tout, des brebis galeuses au sein de n'importe quelle société. Toutefois, cela n'empêche pas leur évolution, les conflits peuvent provenir de querelles entre gens du même bord. Cela est notamment mis en évidence dans l'épisode 8, *Les conquêtes de l'Islam*¹⁹¹⁶ où, à la fin de l'épisode, Pierre et Le Gros, sous les traits de cavaliers arabes, affrontent Pierre et Le Gros de l'armée des Francs. Le narrateur souligne alors que : « Décidément, les guerres ne sont que des luttes fratricides !¹⁹¹⁷ ». Dans le même esprit, à la fin de l'épisode 24, *Ah, La Belle Époque*¹⁹¹⁸, les personnages Pierre et Le Gros, en soldats allemands affrontent les soldats français Pierre et Le Gros, cette fois-ci justement représentés avec le même cadrage et les mêmes gestes, seuls leurs uniformes et les décors changent : on les voit donc sur la figure 7.2 marchant vers le front, d'abord français, puis allemands, anglais, russes...



Figure 7.2 : Dessins des soldats qui marchent vers le front, d'abord les Français, puis les Allemands, les Anglais, les Russes... *Il était une fois... l'Homme*. Source : DVD *Il était une fois... l'Homme*, version intégrale restaurée et en HD. Coffret intégral avec 4 DVDs, France, Procidis, Sony Music Video, 2013.

Cette idée de montrer la guerre comme fratricide est soulignée dans le projet de la série : « La guerre, folie des hommes. On part joyeux, fleur au fusil. Puis on s'enlise dans la boue, la crasse, on s'enterre dans la guerre de position. Pierre, Le Gros..., français, partent à l'assaut de la troupe ennemie. En face, Pierre, Le Gros..., allemands, attendent l'attaque, doigt sur la gâchette ... Folie des hommes¹⁹¹⁹ ». Ce même type d'allusion à des guerres entre frères est également

¹⁹¹⁶ S1E8, *Les Conquêtes de l'Islam*. A. BARILLE, *Il était une fois...l'Homme...*, op.cit. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 13 novembre 1978. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

¹⁹¹⁷ Albert BARILLE et Jean BARBAUD, S1E7 - *La Conquête de l'Islam*, Paris, Éditions Ytra S.A.R.L., coll. « Il était une fois... l'Homme », 1979.

¹⁹¹⁸ S1E24, *Ah, La Belle Époque*. A. BARILLE, *Il était une fois...l'Homme...*, op.cit. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 26 février 1979. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

¹⁹¹⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., op. cit.

souligné dans l'épisode S1E21, *L'Amérique* : « Des amis, des membres d'une même famille, se trouvent parfois dans des camps opposés¹⁹²⁰ ».

Après avoir eu l'idée de raconter l'histoire de l'humanité, Albert Barillé se met à la recherche d'un dessinateur. Pour coller à sa description des personnages, il recherche une conception graphique représentant – « aussi bien leur caractère que leur aspect physique¹⁹²¹ » – qui soit à la fois comique et réaliste. De surcroît, le trait des dessins doit contenir l'identité française dans son ADN. Puisqu'il ne sait pas dessiner lui-même, « il contacte plusieurs artistes en France puis à l'étranger : Europe de l'Est, où l'on fait à l'époque beaucoup de dessins animés, Allemagne, Angleterre, Belgique, États-Unis et Japon. À chacun, il explique ce qu'est l'esprit des personnages, comme il les voit et pour quelles raisons il les voit ainsi¹⁹²² ». Cependant, aucun des dessins ne lui plaît¹⁹²³.

Les premières esquisses des personnages sont réalisées alors par le directeur artistique de la série¹⁹²⁴ Philippe Landrot¹⁹²⁵. Ses dessins, plutôt réalistes, possèdent des proportions corporelles plus proches des canons du dessin classique. Ce type de dessin nous renvoie aux dessinateurs de la B.D. historique, parue quelques années auparavant, *Histoire de France en bandes dessinées*. Comme la plupart des dessinateurs de cette B.D. sont d'origine espagnole et italienne, on qualifie leurs traits « d'hispano-italiens », par conséquent, ce ne sont pas des traits possédant cet ADN français¹⁹²⁶. La figure 7.3 présente les premières esquisses réalisées par Philippe Landrot.

¹⁹²⁰ S1E21, *L'Amérique*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... l'Homme...*, op.cit. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 5 février 1979. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

¹⁹²¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., op. cit.

¹⁹²² *Ibid.*

¹⁹²³ « Des grands dessinateurs ont pourtant essayé. Et parmi les plus talentueux, en France, Peter Foldès (spécialiste du court métrage d'animation et un des pionniers de l'animation pour ordinateur) ». *Ibid.*

¹⁹²⁴ Avant l'arrivée de René Borg.

¹⁹²⁵ Réalisateur de séries comme *Bleu, l'enfant de la Terre* (Philippe Landrot, Philippe Druillet, Gianni Corvi, 1986) et *Lucky Luke* (série 1, Philippe Landrot, 1984). Il participe également à l'animation de *Vagabul* (Jean-Claude Marol, 1982), *Inspecteur Gadget* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Toshiyuki Hiruma, 1983-1986), *Marianne 1^{ère}* (Baharam Rohani, 1990), *Molierissimo* (Bahram Rohani, 1989) et à des long-métrages comme *Le Roi et l'oiseau* (Paul Grimaut, 1979) et *Minoïe* (Philippe Landrot, 1979).

¹⁹²⁶ Cette B.D. est alors un exemple à ne pas suivre puisque, comme présenté dans le chapitre 1, leurs principaux dessinateurs sont : José Bielsa (espagnol), Guido Buzzelli (italien), Eduardo Teixeira Coelho (portugais), Victor de la Fuente (espagnol), Milo Manara (Italien), Xavier Musquera (espagnol), Raphaël Marcello (italien), Julio Ribera (espagnol), Enric Sió (espagnol).

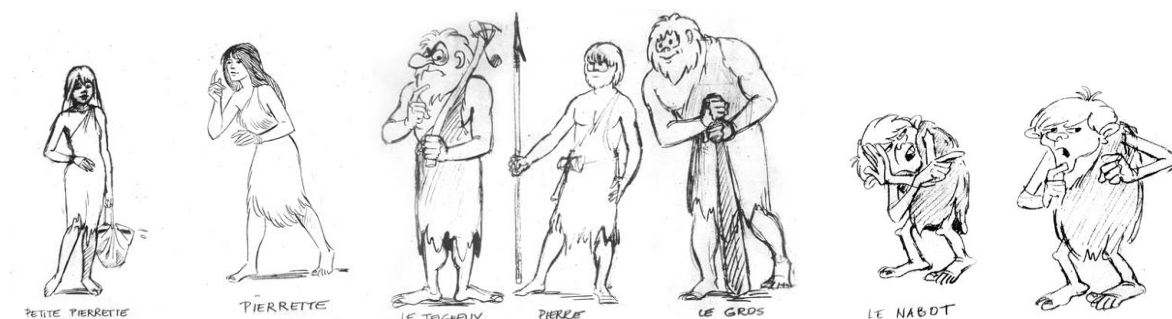


Figure 7.3: Quelques essais proposés par Philippe Landrot pour les personnages de la série *Il était une fois... l'Homme*. Source : Livret qui accompagne le DVD *Il était une fois... l'Homme*, version intégrale restaurée et en HD. Coffret intégral avec 4 DVDs, France, Procidis, Sony Music Video, 2013.

Pierrette sous la plume de Philippe Landrot ressemble aux personnages des séries d'animation comme *Rahan : fils des âges farouches* (Alain Sion, 1986). Quoiqu'il en soit, ses esquisses possèdent déjà les caractéristiques des personnages définis : les bons présentent des proportions corporelles plus longilignes alors que les méchants sont plus caricaturaux avec de « gros nez¹⁹²⁷ » et des corps raccourcis ou déformés par des muscles hypertrophiés.

Dans le projet initial de la série, écrit en 1974, le réalisateur dispose déjà d'informations assez précises sur le développement de chaque épisode et de chaque personnage. Mais leur mise en images n'est achevée qu'en 1977 quand le jeune dessinateur Jean Barbaud propose quelques personnages caricaturaux. D'après Jean Barbaud :

Je me suis retrouvé embarqué dans cette aventure un petit peu par hasard, j'étais à l'époque élève d'une école de dessin publicitaire à Tours et un des professeurs, Bernard Deyriès m'avait dit : viens faire ton stage de fin d'études pour faire des dessins animés avec nous. Et puis, à la fin du stage, on m'a dit, il y a un producteur français qui cherche à monter une série de dessins animés éducatifs et, donc, nous... on va participer, tous les membres du studio, mais si tu veux, puisque tu es en stage, tu soumetts également ton projet à toi¹⁹²⁸.

D'après le dépliant du DVD de la série *IEUF... l'Homme*, Jean Barbaud s'est inspiré d'Albert Barillé lui-même pour créer la figure du personnage de Maestro en l'affublant d'une barbe : il a beau dessiner une barbe assez conséquente, il n'ose pas le dessiner avec une barbe jusqu'aux pieds. D'après Jean Barbaud :

Un « savant barbu » avec une barbe suffisamment conséquente pour y cacher ses inventions, figurait dans le « cahier des charges » fourni par Procidis. Je ne connaissais pas « Capitaine Caveme » à l'époque, mais mes premières esquisses montraient une barbe jusqu'aux genoux. Philippe Landrot et Albert m'ont

¹⁹²⁷ L'une des caractéristiques les plus marquantes des traits des personnages franco-belges.

¹⁹²⁸ Jean BARBAUD, « Entretien auprès du dessinateur Jean Barbaud créateur graphique des personnages des séries *Il était une fois...* », 28 septembre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=DRz61MgdbvM>. Consulté le 23 novembre 2015.

encouragé à développer le volume de sa barbe. On est arrivé assez vite au personnage final, qui a ensuite évolué sans que je ne m'en rende vraiment compte¹⁹²⁹.



Figure 7.4: Représentation de Maestro à partir du dessin du visage d'Albert Barillé. Dessins de Jean Barbaud. Source: Livret qui accompagne le DVD *Il était une fois... l'Homme*, version intégrale restaurée et en HD. Coffret intégral avec 4 DVDs, France, Procidis, Sony Music Video, 2013.



Figure 7.5: Plusieurs représentations de Maestro pour la série *IEUF... l'Homme*. Dessins de Jean Barbaud. Source: Livret qui accompagne le DVD *Il était une fois... l'Homme*, version intégrale restaurée et en HD. Coffret intégral avec 4 DVDs, France, Procidis, Sony Music Video, 2013.

¹⁹²⁹ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de Jean Barbaud réalisé par Maroin Eluasti en 2008 ».

On note à cette même époque, en 1974, toujours en France, la naissance d'un autre personnage, également savant et également barbu : Léonard. Ce personnage est issu de la bande dessinée humoristique de Bob de Groot et Turk : *Léonard est un génie*. Cette bande dessinée met en scène un savant farfelu évoluant dans la ville italienne de Vinci durant la Renaissance.

Si l'on essaye de comprendre la fonction de la représentation de la barbe dans ces personnages, on se rend vite compte de la difficulté de comprendre le statut des barbus dans les nombreuses sociétés représentées. Celle-ci s'accroît encore lorsque l'on réalise que les textes qui évoquent les soins relatifs à la pilosité masculine dans les sociétés anciennes sont très rares. On dispose seulement de certains éléments iconographiques et matériels découverts lors de fouilles qui constituent de précieux indices sur lesquels les chercheurs peuvent s'appuyer pour comprendre ces sociétés. L'archéologue Emmanuelle Fournier, qui étudie les représentations iconographiques de la barbe dans les sociétés égéennes de l'Âge du Bronze¹⁹³⁰, souligne que « durant l'Antiquité, le port de la barbe ne dépend pas seulement d'un choix individuel et esthétique mais qu'il incarne une signification plus profonde constituant souvent une sémiologie émanant de cadres sociaux précis et complexes¹⁹³¹ ». De ce fait, la barbe apparaît, de manière consciente ou non, comme un substitut métaphorique du statut social de l'individu, en dévoilant ainsi, entre autres, son rang, son sexe, son âge et son appartenance à un groupe¹⁹³².

En Mésopotamie (Babylonie ou Assyrie) la barbe est fièrement arborée comme un symbole de puissance tout comme en Égypte où les barbes postiches sont appréciées par les pharaons¹⁹³³. En ce qui concerne le port de la barbe dans les sociétés égéennes, Emmanuelle Fournier souligne deux approches communément admises : un symbole sacré ou un simple élément de mode, expression du goût des Mycéniens. L'archéologue Nanno Marinatos envisage les hommes barbus de la période égéenne non seulement comme des prêtres, mais elle les considère également comme des maîtres-formateurs. Pour ce constat, elle s'appuie sur la façon dont ils sont représentés dans l'iconographie ancienne aux côtés de personnages plus jeunes¹⁹³⁴.

¹⁹³⁰ Période qui s'étend approximativement de 3250 à 1050 avant notre ère. La chercheuse se concentre sur le monde égéen, qui comprend la Grèce continentale, la Crète et les îles (Cyclades, îles du nord-est égéen, Dodécanèse). Cette région voit émerger deux civilisations prospères organisées en systèmes palatiaux : la civilisation minoenne et la civilisation mycénienne. D'après la chercheuse : « Pour les deux civilisations, l'iconographie, essentiellement issue des ateliers palatiaux, suit des codes de représentations strictes où la pilosité masculine est rarement montrée ». Cf. Emmanuelle FOURNIER, « La barbe et les barbus à l'Âge du Bronze dans le monde égéen », *Apparence(s)*, n°5, 1^{er} janvier 2014, <http://journals.openedition.org/apparences/1250>.

¹⁹³¹ Christian BROMBERGER, *Trichologiques, Une anthropologie des cheveux et des poils*, Montrouge, Bayard, 2010, p.121, p.136. *Apud. Ibid.*

¹⁹³² « Toute culture cherche à mettre en place des normes sociales dont le poids sera plus ou moins contraignant selon la société ; la domestication des poils en fait partie. Toute la difficulté réside dans la perception des normes propres à chaque société tant les transformations pileuses sont abondantes, et leurs significations complexes et aléatoires dépendent elles-mêmes d'une configuration culturelle donnée. La difficulté s'accroît lorsque l'on veut comprendre la signification de la barbe et le statut des barbus dans des sociétés du passé dont aucun texte ne vient évoquer les soins concernant la pilosité masculine. Seuls l'iconographie qui nous donne à voir des hommes barbus ou non, et le matériel lié à la pilosité découvert lors de fouilles constituent des indices sur lesquels nous pouvons nous appuyer pour comprendre les sociétés égéennes de l'Âge du Bronze ». *Ibid.*

¹⁹³³ Cf. Michal DAYAGI-MENDELS, *Perfumes and Cosmetics in the Ancient World*, The Israel Museum, 1989, p. 60.

¹⁹³⁴ Cf. Nanno MARINATOS, *Minoan Religion, Ritual, Image and Symbol*, Columbia, University of South Carolina Press, 1993. *Apud* E. FOURNIER, « La barbe et les barbus à l'Âge du Bronze dans le monde égéen », art. cité.

Ainsi, la représentation de Maestro sous les traits d'un savant barbu apporte aux jeunes téléspectateurs une touche d'ancienneté et de sagesse. Souvent empreinte d'une symbolique ancrée dans notre inconscient, la barbe devient progressivement attribut de maturité, de sagesse, de force ou parfois de pouvoir. La barbe constitue ainsi un élément essentiel du personnage puisqu'elle « est surtout généralement considérée comme un élément personnalisant¹⁹³⁵ ». En outre, dans le cas de la série, le réalisateur n'envisage pas exclusivement la représentation des sociétés grecques de l'âge du bronze. Ainsi, cette représentation du « barbu » à la fois savant et « maître des enfants » se poursuit pendant toute la série.

De plus, l'épisode sur les Grecs lui tient à cœur, comme en témoigne son fils Gilbert Barillé : « Je pense que l'épisode où il s'est fait plaisir, c'est celui sur les Grecs parce que pour l'humaniste qu'il était, la civilisation grecque classique était une merveille d'intelligence, de savoir-vivre, d'esprit innovant... parce que lui-même voulait se débarrasser de tout ce qui est religieux¹⁹³⁶ ». Ainsi, dans l'épisode 6, *Le siècle de Périclès*, tous les grands savants arborent une barbe exubérante¹⁹³⁷. Parmi tous ces savants représentés par Albert Barillé dessinés par Jean Barbaud, Phidias sort du lot puisqu'il est le sosie du personnage principal de la série : Maestro. D'après Gilbert Barillé : « dans cet épisode, il y a tout un tas de petits clins-d'œil, notamment Maestro, qui joue le rôle d'un sculpteur, c'est-à-dire, le plus grand sculpteur grec de l'époque. Il était contemporain et ami des grands philosophes de l'époque, et alors Maestro, dans cet épisode-là, il est encore plus cabotin que d'habitude et il y a plein de petits clins-d'œil¹⁹³⁸ ».

Or, une autre caractéristique fréquemment associée aux savants est leur aprosexie : perdu dans ses pensées et ses inventions, le savant ne se rend normalement pas compte des dangers qui l'entourent, ce qui donne naissance à plusieurs gags dans le scénario. Le caractère farouche et la « légendaire distraction » de Maestro y sont constamment décrits. On note par exemple, dans ce passage, l'adjectivation abondante apportée par Albert Barillé pour décrire les actions de Maestro¹⁹³⁹ :

... et nous y trouvons Maestro, perché au-dessus du casque énorme d'Athéna, à fignoler quelque cheveu de la déesse. Inconscient au danger, il se laisse glisser le long d'un cordage pour parvenir jusqu'aux yeux, au

¹⁹³⁵ *Ibid.*

¹⁹³⁶ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé co-réalisateur de l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*. Date de l'entretien inconnue [2000 ?] ».

¹⁹³⁷ Socrate, Périclès, Sophocle, Hippocrate, Hérodote, Thucydide, Euripide, Protagoras, Anaxagore, Aristophane, Alcibiade, Phidias. Cf. S1E6 *Le siècle de Périclès*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Homme...*, op. cit.

¹⁹³⁸ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé co-réalisateur de l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*. Date de l'entretien inconnue [2000 ?] »..., art. cité.

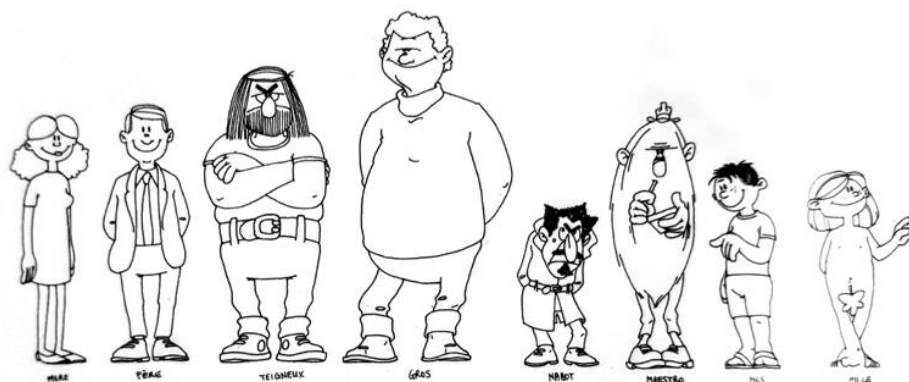
¹⁹³⁹ Notons au passage que cet extrait est beaucoup exploité par les publicités de la série d'Albert Barillé, son fils indique qu'il était très fier de ce passage farfelu vécu par Maestro. Nous le trouvons non seulement dans le scénario et dans le livret qui accompagne le DVD, mais aussi dans la publication hebdomadaire d'*IEUF... l'Homme* à l'époque. L'homme d'informations, Le coin de l'auteur, Albert BARILLE et Jean BARBAUD, S1E4 - *Les Vallées fertiles*, Paris, Éditions Ytra S.A.R.L., coll. « Il était une fois... l'Homme », 1978.

nez. L'ennui est que la corde, trop courte, s'arrête en route, alors que Maestro continue sa descente, impassible. Mais on vient justement de hisser un échafaudage et, sans se rendre compte de rien, il y atterrit pour continuer son inspection. Il recule pour apprécier un détail du visage, recule encore... et se trouve dans le vide. Mais sa barbe s'est enroulée autour d'un montant et, tel un lien souple [sic], va le déposer sur la plateforme inférieure. etc...¹⁹⁴⁰.

Le dessinateur Jean Barbaud définit les formes et les caractéristiques de chaque personnage dans le « *model sheet* ». Pierre, le protagoniste de l'intrigue, est normalement représenté comme un jeune adulte, entrepreneur et courageux. Cette représentation dévoile une intention du réalisateur d'encourager les futurs esprits d'entreprise. Pierre est, en outre, un père dévoué et un mari attentionné, ce qui démontre également le côté conservateur de l'auteur qui apparemment considère la famille comme une institution sacrée au sein de la société moderne.

Les premiers essais de Jean Barbaud révèlent son trait plutôt comique et caricatural. Ses personnages sont ronds avec des jambes courtes dont les points d'articulation des fémurs sont écartés les uns des autres. Leurs pieds sont gros et ils portent de grosses chaussures comme celles des clowns. Leurs yeux sont représentés par deux petites ellipses noires et verticales. Tout comme les personnages d'Hergé, les personnages de Jean Barbaud ne possèdent pas le blanc des yeux, hormis les méchants Le Teigneux et Le Nabot.

Progressivement les personnages évoluent jusqu'à leur physionomie définitive, à partir de laquelle Albert Barillé souhaite que ses personnages deviennent universels. Pour s'adapter à la série, ils sont désormais représentés comme des Néandertaliens, des Aztèques, des Indiens, des Mongols, des Grecs, des Romains jusqu'aux hommes modernes de la civilisation occidentale¹⁹⁴¹.



¹⁹⁴⁰ Scénario de S1E6 *Le siècle de Périclès* de la série *IEUF... l'Homme* (Albert Barillé, 1978) décrit dans le dépliant du DVD paru en 2013.

¹⁹⁴¹ Voir par exemple la figure 7.10.

Figure 7.6: Premiers essais proposés par Jean Barbaud pour les personnages de la série *Il était une fois... l'Homme*. Source: Livret qui accompagne le DVD *Il était une fois... l'Homme*, version intégrale restaurée et en HD. Coffret intégral avec 4 DVDs, France, Procidis, Sony Music Video, 2013.

Maestro, conseiller de Pierre, représente les sciences. Il est l'incarnation typique d'un grand érudit, le personnage le plus âgé de la cellule familiale ou d'un groupe. Même s'il est un peu distrait, il représente l'ancien, sage, curieux et intelligent. Pierrot le suit souvent comme une sorte d'apprenti. Cela démontre l'importance des sciences pour la formation des générations futures.



Figure 7.7: Personnages définitifs dessinés par Jean Barbaud pour les personnages de la série *Il était une fois... l'Homme*. Source: Livret qui accompagne le DVD *Il était une fois... l'Homme*, version intégrale restaurée et en HD. Coffret intégral avec 4 DVDs, France, Procidis, Sony Music Video, 2013.

De plus, Pierrot comporte également des caractéristiques communes des enfants de 10 à 13 ans: curieux, téméraire, brave, intègre, il veut constamment se surpasser pour que son père soit fier de lui et ne le traite plus avec la mansuétude normalement accordée aux enfants plus jeunes. Il fait montre d'une profonde dévotion envers les enseignements et les inventions de Maestro.

À ce triptyque de personnages (Maestro, Pierre et Pierrot), Albert Barillé ajoute Le Gros, l'ami inséparable de Pierre. De ce fait, puisqu'il met à profit les sciences et les techniques inventées par le savant Maestro, la victoire demeure du côté de Pierre dans les conflits contre les méchants. Cependant, quand elles ne lui suffisent pas, il s'appuie finalement sur la force physique de son allié Le Gros.

Pierrette quant à elle, est normalement la princesse de l'histoire, les hommes tombent amoureux d'elle, elle devient ainsi la source de plusieurs disputes. Finalement, c'est Pierre qui remporte souvent son cœur. Une fois mariée, elle revient aux clichés féminins de l'époque en tenant le rôle de femme au foyer. Attentive, intelligente et mesurée, elle permet à l'intrigue de

ne pas être centrée uniquement sur des personnages masculins. Elle a normalement deux enfants : Pierrot et Petite-Pierrette. Cette dernière est la petite sœur de Pierrot ou parfois sa petite amie quand il appartient à une autre famille. Pierrette est en outre naïve, caractérielle ou intrépide selon les époques. Il faut remarquer qu'Albert Barillé met souvent en scène plusieurs familles de Pierre à la fois. Cela montre que les familles sont toujours semblables quelle que soit la civilisation à laquelle elles appartiennent. De surcroît, toutes ces familles partagent les mêmes valeurs d'amitié et d'entraide, même si parfois elles se trouvent dans des civilisations opposées par des guerres et des conflits.

Petit-Gros est le fils du Gros. On ne sait pas qui est sa mère. Il veut être aussi fort que son père. Quasi inséparable de Pierrot, il le protège des dangers en assommant leurs ennemis. Pierrot, Petite-Pierrette et Petit-Gros sont les dérivations des personnages adultes : ils grandissent en devenant les adultes des épisodes suivants.

L'*Horloge* est un personnage à part entière dans l'intrigue. Elle indique non seulement l'époque à laquelle se déroule l'histoire, mais elle participe parfois également en s'habillant selon la mode de l'époque ou même en intervenant dans l'histoire¹⁹⁴². Les dates restent ainsi inscrites dans un coin de l'écran, leur mouvement permet une grande plasticité dans la description de la marche du temps. En plus de ses deux grands yeux, elle se voit octroyer par la suite deux bras ainsi que différents accessoires. D'après Jean Barbaud : « Albert voulait un repère ludique pour que les téléspectateurs s'y retrouvent. L'*Horloge* a eu d'abord deux yeux "diodes" qui sont devenus par la suite deux yeux "billes". Puis on a commencé à la tordre et à lui faire surgir un ou deux bras quand le besoin s'en faisait sentir. Par la suite, les story-boardistes se sont amusés avec elle en *free-style*¹⁹⁴³ ».

D'après Gilbert Barillé, l'*Horloge* représente le génie ludique et un peu malicieux d'Albert Barillé qui parfois « se gratte la tête et "s'en bat les couilles"¹⁹⁴⁴ » devant les faits représentés :

C'est sa manière à lui et ça correspond beaucoup à l'être qu'il était. C'est-à-dire, il avait ce côté un peu malicieux, pas toujours innocent d'ailleurs, parfois il aimait bien un peu... se moquer des gens, mais en fait j'ai envie de dire que, si ça s'est accompli et finalement si on parle de sa vie, de ses séries, c'est tout bête aussi, parce qu'il avait gardé lui-même cet esprit d'enfant. D'être curieux des choses et aussi de s'amuser. Il se prenait assez au sérieux quand même, mais il avait cette espèce d'humour de rire de toutes les situations

¹⁹⁴² Par exemple, dans l'épisode 6, elle reproche à Maestro d'utiliser les chiffres indo-arabes avant leur invention ; dans l'épisode 10, elle lui reproche également d'envisager des bateaux qui ne seront inventés qu'en 1492. De même, dans l'épisode 15, l'*Horloge* lui reproche de faire référence au Mayflower, bateau anglais qui ne sera construit qu'en 1620. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Homme...*, op. cit.

¹⁹⁴³ Jean Barbaud apud. M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, art. cité, p. 38.

¹⁹⁴⁴ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé co-réalisateur de l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*. Date de l'entretien inconnue [2000 ?] », art. cité.

[...] et donc ce côté facétieux et puis respectueux, bon c'est pas vraiment ça qui désigne l'*Horloge* mais, moi je suis sûr qu'il lui est venu comme une évidence et qu'il ne s'est même pas rendu compte qu'il avait trouvé quelque chose de vachement utile...¹⁹⁴⁵

Finalement, en ce qui concerne les anecdotes à propos des personnages, Jean Barbaud souligne qu'il s'agit d'une ambiance détendue où les dessinateurs s'amuse à représenter leurs copains dans des caricatures : « Je me suis évidemment amusé à "représenter" des amis dans des personnages secondaires. Mais sur un des épisodes de l'Homme, je me suis aperçu qu'un des story-boardistes m'avait à son tour caricaturé dans un épisode. L'arroseur arrosé !¹⁹⁴⁶ ».

7.3 - Les polémiques autour de la théorie de l'évolutionnisme et de la représentation de Mahomet

Dans l'épisode S1E1, *Et la terre fut...* Albert Barillé présente en quelques minutes la théorie de l'évolutionnisme : depuis le « Big bang » jusqu'aux premiers hominidés. Cet épisode montre ainsi les origines de la Terre et de la vie expliquées à partir de la théorie de l'évolution de Darwin. La description de cet épisode dans le projet initial de 1974 est faite de la manière suivante :

Il y a près de cinq milliards d'années. [...] Les volcans en éruption, les fleuves de lave, la foudre, les tremblements de terre, la pluie diluvienne forment une vision d'apocalypse. Puis [...] C'est un grand silence qui s'établit, tandis que tourne vite l'horloge du temps. [...] L'*Horloge* marque -3,3 milliards d'années. Et les millions d'années vont défiler alors que se forment et se transforment les micro-organismes dont l'évolution, trois milliards d'années plus tard, va donner le premier amphibie, l'*Ichtyostéga*. L'*Horloge* marque -365 millions d'années. Les millénaires se déroulent et l'évolution des espèces se poursuit, alors que joue la sélection naturelle. Les reptiles se sont répandus et divisés en groupes, aux structures et mœurs variés. Certains retourneront à l'élément liquide. D'autres, tel l'*Archéoptéryx*, vont s'aventurer dans les airs. La période jurassique et celle du crétacé verront le triomphe du dinosaure. Mais ses pas qui faisaient trembler la terre vont s'estomper dans le silence. Et les minuscules mammifères vont supplanter les géants, et proliférer. Les insectivores arboricoles de la taille d'un écureuil seront les fondateurs de la souche des primates dont vont éclore les singes anthropoïdes et hominiens. Voici le *Proconsul*, dont une branche va quitter les arbres de la forêt pour s'aventurer dans les plaines. Notre *Horloge* marque -22 millions d'années. Les millénaires, et les grands singes anthropomorphes se succèdent¹⁹⁴⁷.

¹⁹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁹⁴⁶ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de Jean Barbaud réalisé par Maroin Eluasti en 2008 », art. cité.

¹⁹⁴⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC) ; Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111 : Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé », op. cit.

Il ne faut pas oublier qu'il s'agit du premier épisode de la série. Dans ce petit extrait, on réalise qu'Albert Barillé reprend alors la théorie de l'évolution de la même façon que les darwinistes la conçoivent : l'évolution des espèces grâce à la sélection naturelle et leur adaptation aux différents types d'environnement. Même s'il reprend quelques termes associés à la Bible comme la « pluie diluvienne » et « l'Apocalypse »¹⁹⁴⁸, il cherche en outre à mettre l'accent sur la recherche scientifique. Pour ce faire, il souligne, à la fois dans le projet et dans l'épisode lui-même, les noms scientifiques des spécimens présentés comme celui du premier amphibien, *l'Ichtyostéga* ou celui du reptile qui s'aventure dans les airs, *l'Archéoptéryx* ou du primate *Proconsul*¹⁹⁴⁹. Ce qui démontre qu'il met à profit les recherches scientifiques réalisées en amont du projet.

De surcroît, l'idée de l'évolutionnisme est assez répandue dans le série : si d'un côté elle se répète continuellement grâce au générique, d'un autre côté, le réalisateur souligne à plusieurs reprises que l'évolution humaine est fondamentale pour sa survie¹⁹⁵⁰. Les constantes allusions à la théorie de l'évolutionnisme vont toutefois être la source de différends qui vont finalement empêcher la diffusion de quelques épisodes dans les pays dont les gouvernements défendent le créationnisme. D'après Gilles Bourgarel :

[...] ce générique-là, illustre la « théorie de l'évolution de l'Homme ». Il y a des pays qui refusent ce générique parce que leurs enseignants apprennent aux enfants que c'est Dieu qui a créé l'Homme. Si vous regardez le générique en arabe, donc, le générique est différent [...] ils ont coupé la première partie du générique. C'est un mix du premier chapitre, sur les Pharaons, l'Égypte [...] il n'y a pas d'arbres, il n'y a pas de poissons, il n'y a pas de singes [...] ¹⁹⁵¹.

Dans la même optique, les histoires présentées dans plusieurs épisodes ne sont pas complètement en accord avec les idées diffusées dans certains pays. Par conséquent, pour qu'ils soient diffusés dans ces régions, plusieurs épisodes sont censurés. De plus, il y a l'épisode sur les

¹⁹⁴⁸ Cf. Emile OSTY et Joseph TRINQUET, *Apocalypse de saint Jean*, Paris, Le Seuil, 2008.

¹⁹⁴⁹ Dans l'épisode, le réalisateur souligne également les noms scientifiques d'autres spécimens comme : les flagellés, les volvox (première plante aquatique à cellules multiples), les méduses, les trilobites, les ostracodermes, les thécodontes, les stégosaures, les allosaures, les brontosaurus, les diplodocus, les brachiosaures, les élasmosaures, les ptéranodons, les tylosaurus, les anatotitans, les tricératops, les tyrannosaures, les plesiadapis, les smilodectes, les *Aegyptopithecus* et les *Pliopithecus*. Puis, le réalisateur représente une suite de grands êtres anthropomorphes et leurs noms : le *Kenyapithecus*, le *Ramapithecus*, l'*Australopithecus Africanus*, l'*Australopithecus Robustus*, l'*Homo Habilis* et le Pithécantrophe ou *Homo Erectus*. De plus, quelques théories scientifiques sont citées durant l'épisode comme la théorie de Wegener sur la dérive des continents, la sélection naturelle et même les critiques sur l'évolutionnisme de Darwin : « Les insectivores arboricoles de la taille de l'écureuil seront les fondateurs de la souche des primates dont les rameaux vont se diversifier en singes, anthropoïdes, hominidés [...] Si l'on s'accorde à considérer ces petits mammifères comme les ancêtres des primates, les preuves de cette filiation sont rares ». Cf. S1E1, *Et la Terre fut*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... l'Homme...*, op. cit.

¹⁹⁴⁹ Gilles Bourgarel (*International Sales* à la maison de production Procidis), Paris, le 22 juin 2016.

¹⁹⁵⁰ Il souligne non seulement l'évolution intellectuelle, mettant l'accent, par exemple, sur les savants grecs de la période de Périclès – S1E6 : *Le Siècle de Périclès* –, mais il souligne aussi l'évolution technologique qui permet à l'Humanité de s'épanouir – S1E24 : *Ah, la Belle Époque (de 1900 à 1914)*. Finalement, il souligne également l'évolution humaniste vers la fraternité, l'amitié, la compréhension et la tolérance – S1E26 : *Il était une fois... la Terre (et demain ?)*. Cf. *Ibid.*

¹⁹⁵¹ Gilles BOURGAREL (*International Sales* à la maison de production Procidis), Paris, le 22 juin 2016.

conquêtes de l'Islam où il y a la représentation de Mahomet alors que pour certaines tendances sectaires de l'islam, toute représentation reste interdite et, en particulier, celle du prophète Mahomet¹⁹⁵². Quoi qu'il en soit, si l'on regarde cet épisode, on voit le prophète « toujours de dos et de loin¹⁹⁵³ ». Gilbert Barillé souligne que son père est très fier d'avoir trouvé cette stratégie pour le représenter. Étant conscient que l'Islam ne permet que rarement les représentations de Mahomet, Albert Barillé considère alors comme très important le fait de représenter sa vie dans la série : à partir de la conversion de l'empereur Constantin au christianisme – au 4^{ème} siècle apr. J.-C. – jusqu'à la bataille perdue par les Omeyyades contre les Carolingiens – en 732 à Poitiers¹⁹⁵⁴ –, en passant, évidemment, par la naissance de Mahomet.

Étant lui-même humaniste et pacifiste, Albert Barillé veut montrer que les batailles, comme celle de Poitiers, sont en fait menées entre frères. Cependant, dès 1979, il reçoit « tout un tas de courrier de la part du chef de la communauté religieuse [...] qui n'était pas content [...]»¹⁹⁵⁵. D'après son fils, le réalisateur regrette le manque de discernement de la part des chefs religieux : « J'ai fait tout ce que je pouvais pour traiter un sujet comme ça avec respect¹⁹⁵⁶ ».

En ce qui concerne la bataille de Poitiers, le réalisateur choisit de la représenter deux fois, sous deux optiques différentes : d'abord dans l'épisode S1E8, *Les Conquêtes de l'Islam*, du point de vue des disciples de Mahomet ; puis, dans l'épisode S1E9, *Les Carolingiens*, cette fois-ci du point de vue des Européens : « Charles Martel vient de sauver l'Europe de l'Islam ! »¹⁹⁵⁷. Cet épisode souligne en outre la résilience et la persévérance du peuple français : « Que faire d'autre sinon se remettre au travail, pour le profit de tous¹⁹⁵⁸ ». Cette opiniâtreté est soulignée à plusieurs reprises dans la série, par exemple, dans l'épisode S1E13, *La guerre de Cent Ans*¹⁹⁵⁹, les habitants des faubourgs rebâtissent inlassablement leurs maisons après les pillages.

Gilles Bourgarel souligne par ailleurs que l'épisode sur l'Islam est censuré dans les pays où la chaîne qatarie *Al Jazeera* est responsable de contenus diffusés à la télévision. D'après lui,

¹⁹⁵² Selon l'historien Abdelwahab Meddeb, « ce n'est que par la force de la coutume que la représentation du prophète est devenue taboue. Mais elle l'a été surtout dans le monde arabe, et ne l'a jamais été dans l'espace turc ou en Asie centrale ». « La représentation du prophète est devenue taboue », *Libération*, Christophe Boltanski, 3 février 2006.

¹⁹⁵³ Ibid.

¹⁹⁵⁴ Notons au passage qu'Albert Barillé souligne que l'on n'appellera officiellement la Gaule « France » qu'en 843. A. BARILLE et J. BARBAUD, S1E7 - *La Conquête de l'Islam...*, op. cit.

¹⁹⁵⁵ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé co-réalisateur de l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*. Date de l'entretien inconnue [2000 ?] », art. cité.

¹⁹⁵⁶ Gilbert Barillé n'est pas complètement sûr du nombre de courriers reçus, mais il se souvient de l'inquiétude de son père à ce sujet : « En fait, bon, quand je dis beaucoup, je ne peux pas mesurer, mais quand je me souviens de tous ces commentaires, il était quand même... j'ai l'impression de l'avoir vu inquiet... ». Ibid.

¹⁹⁵⁷ S1E9, *Les Carolingiens*. A. BARILLE, *Il était une fois...l'Homme...*, op. cit. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 20 novembre 1978. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

¹⁹⁵⁸ Ibid.

¹⁹⁵⁹ S1E13, *La guerre de Cent Ans*. A. BARILLE, *Il était une fois...l'Homme...*, op. cit. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 18 décembre 1978. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

cette chaîne refuse également « un épisode sur lequel on voit "le mur des Lamentations" à Jérusalem »¹⁹⁶⁰. Il souligne que l'épisode est pourtant refusé « au titre qu'il avait un défaut technique¹⁹⁶¹ ». Cependant, le même épisode est vendu à une cinquantaine de télévisions sans aucun souci. D'après Gilles Bourgarel, l'épisode S1E11, *Les bâtisseurs de cathédrales*¹⁹⁶² est également censuré « parce qu'ils n'aiment pas qu'on parle des églises¹⁹⁶³ ». Cet épisode aborde en fait la question des croisades. D'après le projet de Barillé :

Le pape Urbain II prêche la sainte croisade et le parvis voit défiler la glorieuse cohorte des croisés [...] Les générations se succèdent, des croisades sont parties, revenues. Les petits enfants de Pierre ont continué sa tâche [...] Une nouvelle croisade s'organise menée par Barberousse, Philippe Auguste et Richard d'Angleterre. Nous suivrons ce dernier dans ses combats [...] ¹⁹⁶⁴.

Dans cet épisode, Barillé représente le début des croisades tout comme le début d'une guerre. En 1096, Pierre l'Ermite harangue le peuple : « Sa Sainteté vient de décréter la croisade contre les infidèles gardiens du tombeau du Christ, il a dit : – Allez mes fils, combattre et vaincre les païens, Dieu le veut, oui mes amis, à Jérusalem, Dieu le veut ! ¹⁹⁶⁵ ». Il porte un habit de moine violet. D'après l'historien médiéviste Michel Pastoureau : « le violet est la couleur liturgique de la pénitence, de l'Avent et du Carême. Il est devenu tardivement la couleur des évêques »¹⁹⁶⁶. Elle représente ainsi la force de la religion de l'époque qui incite le peuple à suivre la volonté de Dieu sous peine d'avoir à faire pénitence ou d'affronter sa colère. De plus, Pierre l'Ermite porte un « bâton cantoral » qui représente son autorité devant le peuple. Il est à demi-chauve avec des cheveux des deux côtés du crâne, une barbe et une moustache brunes. Il louche et tout comme les méchants de la série, il est représenté avec le blanc des yeux¹⁹⁶⁷. De plus, pendant son discours, une « bulle » au dessus de sa tête représente le fait qu'il pense au pape Urbain II¹⁹⁶⁸. Celui-ci porte des vêtements ecclésiastiques de couleur rouge foncé sertis d'or, une couronne papale et également un « bâton cantoral », mais celui-ci est décoré de motifs dorés. On

¹⁹⁶⁰ Gilles BOURGAREL (*International Sales* à la maison de production Procidis), Paris, le 22 juin 2016.

¹⁹⁶¹ Ibid.

¹⁹⁶² S1E11, *Les Bâtisseurs de cathédrales*. Ibid. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 4 décembre 1978. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

¹⁹⁶³ Gilles Bourgarel (*International Sales* à la maison de production Procidis), Paris, le 22 juin 2016.

¹⁹⁶⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., op. cit.

¹⁹⁶⁵ S1E11, *Les Bâtisseurs de cathédrales*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Homme...*, op. cit.

¹⁹⁶⁶ Michel PASTOUREAU et Gaston DUCHET-SUCHAUX, *La Bible et les saints : Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1990.

¹⁹⁶⁷ Pierre, Pierrot, Pierrette, Petite-Pierrette. Le Gros et Petit Gros sont toujours dessinés avec deux petites ellipses noires pour représenter leurs yeux alors que l'on distingue le blanc des yeux du Teigneux et du Nabot. Notons au passage que le personnage d'Hitler, représenté dans l'épisode S1E25, *Les Années folles*, a aussi le blanc des yeux apparent. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Homme...*, op. cit.

¹⁹⁶⁸ Cf. Patrick GAUMER et Christophe CASSIAU-HAURIE, *Dictionnaire mondial de la B.D.*, Paris, Larousse, 2010.

observe une représentation similaire sur la statue réalisée par Henri Gourguillon en 1898, *Monument des croisades*, sur la place de la Victoire à Clermont-Ferrand.



Figure 7.8: À gauche et au centre, captures d'écran de la série *IEUF... l'Homme* (S1E11, *Les Bâtisseurs de cathédrales*) représentant Pierre l'Hermite et le pape Urbain II. À droite image de la statue réalisée par Henri Gourguillon en 1898, *Monument des croisades*, sur la place de la Victoire à Clermont-Ferrand. Source: Capture d'écran d'*IEUF... l'Homme* (S1E11, *Les Bâtisseurs de cathédrales*) et image de la statue d'Urbain II disponible sur la web sous licence de creative commons. This building is inscrit au titre des monuments historiques de la France. It is indexed in the base Mérimée, a database of architectural heritage maintained by the French Ministry of Culture, under the reference PA00132798.

L'épisode s'achève avec la construction de plusieurs cathédrales, symbole du pouvoir de l'église catholique à l'époque :

La cathédrale, maison du peuple, enfin terminée, resplendit. Il y aura encore quelques croisades, l'une d'elles va s'emparer de la très catholique Constantinople qui sera pillée. L'histoire des croisades s'achèvera quand sera perdue la dernière forteresse de la Chrétienté, Saint-Jean-D'acre, en 1291. Ces croisades qu'avaient lancées Urbain II deux siècles plus tôt aux cris de « Dieu le veut », mais quel bel élan que celui qui couvrit l'Europe d'un blanc manteau d'églises au XII^e et XIII^e siècles¹⁹⁶⁹.

L'épisode S1E4, *Les Vallées fertiles*, diffusé pour la première fois le lundi 16 octobre 1978, met quant à lui l'accent sur les techniques d'agriculture développées durant l'Antiquité, le réalisateur en profite également pour glisser quelques informations importantes sur l'évolution des « grandes villes orientales » de l'époque : « 5 000 av. J.-C. Jarmo en Irak, Jéricho en Palestine, Ban-Chiang en Thaïlande, Chatal-Hayouk en Turquie, puis 3 500 av. J.-C. Harappa et Mohenjo-Daro¹⁹⁷⁰ ».

Revenu de cette dernière ville après un interminable voyage, Maestro en décrit les merveilles à ceux de sa bourgade. Mais on se moque de lui, tout comme on se moque de ses inventions tant qu'elles ne sont pas au point. Le vieux maître décide alors de repartir à l'aventure. C'est l'occasion pour le réalisateur de glisser dans l'épisode quelques informations religieuses. D'après le projet : « Il pleut depuis des jours et des jours. Alors que nos amis arrivent en vue d'une vallée, un terrible grondement les jette dans l'effroi. Une énorme masse d'eau déferle dans

¹⁹⁶⁹ S1E11, *Les Bâtisseurs de cathédrales*. A. Barillé, *Il était une fois... l'Homme...*, op. cit.

¹⁹⁷⁰ Albert BARILLE et Jean BARBAUD, S1E4 - *Les Vallées fertiles*, Paris, Éditions Ytra S.A.R.L., coll. « Il était une fois... l'Homme », 1978.

la vallée, balayant tout sur son passage. C'est peut être le déluge...¹⁹⁷¹ ». Le réalisateur souligne pourtant que le déluge, conséquence des forces de la nature, ne peut être maîtrisé que grâce à la technologie :

Dans la plaine de nouveau paisible, les hommes travaillent à élever digues et canaux. Ils œuvrent par clans, disséminés dans l'immense vallée, et leurs tranchées ne communiquent pas. Quand Maestro le fait observer, on le renvoie sans ménagements [...] Encore quelques inondations, et on se rend aux raisons de Maestro. Et sous sa direction, c'est à un travail collectif de barrages, canaux, irrigation qu'on se livre. Cette fois le fleuve est domestiqué et n'apportera que bienfaits. Les agglomérations se sont rejointes pour former des cités qui s'étoffent, prospèrent¹⁹⁷².

Malgré le fait que l'épisode aborde « Les Vallées fertiles » et par conséquent la production rurale, Albert Barillé en profite pour faire allusion à la technique humaine comme unique force capable de faire face aux forces de la nature¹⁹⁷³. Il en profite également pour mettre en valeur la vie urbaine dans les villes qui se fortifient et prospèrent.

Dans ce même épisode, il glisse une autre information historico-religieuse, celle de la marche des Hébreux vers la « Terre promise » : « Ramsès ne semble guère disposé à laisser ses esclaves hébreux quitter son royaume. Il faudra pourtant bien qu'il les laisse partir, afin que puisse s'accomplir leur destin...¹⁹⁷⁴ ». Le réalisateur met en scène, certes d'une façon très superficielle, plusieurs passages de l'Ancien Testament, comme celle des dix plaies d'Égypte, le passage de la mer Rouge, la traversée du désert du Sinaï, Moïse et les dix commandements, les trompettes de Jéricho, Samson et Dalila, le combat de Goliath et les Philistins, le jugement de Salomon et le temple de Salomon :

Tout est dit, ou presque. Pour la première fois, les hommes entendaient « tu ne tueras point ». « Tu ne convoiteras pas le bien de ton prochain ». Pour la première fois, ils entendaient parler d'un dieu unique. Bien des siècles plus tard, de cette religion, vont naître le christianisme qui va bouleverser le destin du monde et plus tard l'Islam¹⁹⁷⁵.

¹⁹⁷¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote: 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., *op. cit.*

¹⁹⁷² *Ibid.*

¹⁹⁷³ Cf. J-C. BAUDET, *Histoire des techniques...*, *op. cit.*

¹⁹⁷⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote: 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., *op. cit.*

¹⁹⁷⁵ S1E4, *Les Vallées fertiles*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... l'Homme...*, *op. cit.*

Quelques épisodes plus tard, dans l'épisode S1E7, *Pax Romana*, diffusé le lundi 6 novembre 1978, le réalisateur revient à des sujets religieux pour souligner la naissance de Jésus Christ : « À quelques décennies de là vient au monde un enfant dont la naissance marquera l'année zéro de notre ère [...] cet événement aura un retentissement à nul autre pareil dans l'histoire des hommes¹⁹⁷⁶ ».

Il faut remarquer que, dans cette séquence, l'abord esthétique du dessin animé change complètement par rapport aux autres séquences de la série. D'abord, elle commence par un panoramique de dix secondes où il n'y a aucun personnage. C'est assez rare de voir ce genre de mouvement caméra dans la série. On y voit seul le décor avec une sorte d'oasis en pleine nuit. Le panoramique s'achève sur la représentation de l'étoile de Bethléem. Tout comme dans la légende, elle montre le chemin vers le lieu de la naissance de Jésus. Juste après, il y a un *travelling-in* qui a pour fonction de nous rapprocher d'un point lumineux qui surgit au milieu de l'écran. L'*Horloge* souligne qu'il s'agit bien de l'année zéro. Nous sommes alors à l'intérieur d'une caverne où l'on distingue à peine les silhouettes d'un homme, d'une femme, d'un nouveau-né, d'une vache et d'un cheval. Cette image ne dure pas plus de deux secondes à l'écran. Après un fondu enchaîné – qui représente une ellipse de 33 ans – on distingue un ciel rouge, un soleil brillant, une pente ascendante, quatre soldats romains et un homme malheureux qui gravit la pente avec une croix dans son dos. Cette marche dure quatre secondes, pour bien représenter la souffrance causée par la marche.

Finalement, l'image montre un col en contre-plongée, trois croix au sommet, le Soleil au zénith et le ciel toujours rouge. Soudain, surgissent quelques éclairs suivis d'un zoom arrière. Ce recul nous montre qu'il ne s'agit pas du sommet d'un col, mais bien de celui de la planète toute entière. Cette séquence s'achève avec une étoile au milieu de la planète qui occupe le centre de l'écran. C'est peut-être une référence à l'explosion dans le générique qui marque la fin de l'humanité, ou peut-être une référence à la Résurrection, ou encore, un jalon pour marquer ce fait si important pour le début du calendrier occidental.

Avec ces images, Albert Barillé veut montrer que sciences et religions peuvent évoluer main dans la main : malgré son éloge des sciences et techniques, il se montre en l'occurrence très religieux. Quoi qu'il en soit, le réalisateur revient à la critique de l'Église dans l'épisode 13¹⁹⁷⁷ ; pour cela il emprunte à la perspective protestante les arguments contre l'Église catholique. Au début de cet épisode, il rend hommage à la pensée scientifique en soulignant que le XIV^e siècle

¹⁹⁷⁶ S1E7, *Pax Romana*. *Ibid.* Épisode diffusé pour la première fois le lundi 6 novembre 1978. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

¹⁹⁷⁷ S1E13, *La guerre de Cent Ans*. *Ibid.*

est celui qui a vu l'éclosion des universités¹⁹⁷⁸. Ensuite, il remet en cause les fonctions de l'Église en dénonçant tout d'abord sa séparation entre deux papes en 1378, puis il souligne les critiques virulentes proférées par le prêtre et théologien anglais Wyclif et celles de John Ball : « ces gens vêtus de velours qui ont les vins et les bons pains tandis que nous avons la seigle et la paille¹⁹⁷⁹ » ; et finalement celles de Jean Hus, brûlé vif par la suite : « ces suppôts de Satan qui choisissent l'état ecclésiastique pour bien manger, bien se vêtir et posséder l'estime de gens¹⁹⁸⁰ ». Le réalisateur en profite également pour glisser une autre critique envers l'Église catholique trop lente et conservatrice : « l'Église n'a pas su effectuer à temps les réformes nécessaires. La rupture de l'unité catholique est proche¹⁹⁸¹ ».

En outre, parmi les sujets polémiques qu'Albert Barillé choisit de ne pas représenter, on note par exemple l'absence d'épisodes qui abordent les conquêtes de Napoléon. D'après Gilbert Barillé : « personnellement je pourrais mettre en parallèle le fait qu'il a choisi consciemment de ne pas faire l'épisode sur Napoléon, parce qu'il considérait Napoléon comme le plus grand boucher de l'histoire [...] ¹⁹⁸² ». Comme Albert Barillé envisage une coproduction avec plusieurs pays européens – l'Italie (RAI), la Suisse (+SSR), la Belgique (RTBF), les Pays-Bas (KRO), la Norvège (NRK), la Suède (SR) et l'Espagne (RTVE) – il vaut mieux éviter d'aborder des sujets polémiques comme celui de la campagne de Napoléon I^{er} en Espagne.

Un autre sujet qui n'est abordé que superficiellement dans la série *IEUF... l'Homme* : le Siège de Paris. Alors que la série japonaise *Isabelle de Paris* (Keiji Hayakawa, 1979) – diffusée sur Canal J en 1989 – est entièrement dédiée à cet événement historique français, la série d'Albert Barillé n'y fait qu'une toute petite allusion à la fin de l'épisode S1E23, *Le printemps des peuples*, diffusé le lundi 19 février 1979 : « 1870 : guerre franco-allemande, voulue par Bismarck perdue par Napoléon III. La Commune : plus de victimes que pendant la Révolution¹⁹⁸³ ».

En ce qui concerne les guerres, Albert Barillé pense que si les gens continuent à se comporter comme des barbares, l'humanité risque l'extinction. Ce message est assez clair à la fin du générique, quand la Terre explose. De plus, si l'on regarde le dernier épisode d'*IEUF...*

¹⁹⁷⁸ Bologne en 1088, Paris en 1120, Pise en 1343, Prague en 1347, Pavie en 1361, Cracovie en 1364, Vienne en 1365, Erfurt en 1379, Heidelberg en 1386 et Cologne en 1388. Cf. Albert BARILLE et Jean BARBAUD, *S1E13 - La Guerre de Cent Ans*, Paris, Éditions Ytra S.A.R.L., coll. « Il était une fois... l'Homme », 1978.

¹⁹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁹⁸¹ *Ibid.*

¹⁹⁸² ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé co-réalisateur de l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*. Date de l'entretien inconnue [2000 ?] »..., art. cité.

¹⁹⁸³ Albert BARILLE et Jean BARBAUD, *S1E23 - Le Printemps des peuples*, Paris, Éditions Ytra S.A.R.L., coll. « Il était une fois... l'Homme », 1979.

...l'Homme¹⁹⁸⁴, on réalise qu'il s'agit en fait de la genèse de la toute dernière série réalisée par Albert Barillé : *IEUF... Notre Terre* (Albert Barillé, 2008).

Dans le bonus du DVD, *IEUF... l'Homme*, dans un morceau qui s'appelle « la minute Albert Barillé », il explique ses ambitions avec cette première série :

Je suis Albert Barillé, l'auteur et le réalisateur des séries *Il était une fois* [...] pour moi, ça n'a pas été très difficile parce que dès mon plus jeune âge, j'ai toujours été passionné par les origines de l'homme, l'infinitement petit, l'infinitement grand. On m'a souvent demandé : « Pourquoi faites-vous ce type de film ? » Pour moi la réponse est simple : nos jeunes passent de plus en plus de temps devant leurs postes de télévision, il est donc normal que la télévision soit pour eux une fenêtre ouverte sur la vie. Les gens responsables se doivent d'alimenter de façon utile les jeunes cervelles où tant de pages restent à remplir. L'image peut et doit véhiculer les savoirs et de préférence sans distiller l'ennui [...] l'image peut aussi fustiger l'intolérance, la bêtise... Et si, de plus, elle parvient à faire passer un message humaniste simple tel que : nous sommes tous solidaires de cause à effet et si, de plus, nous parvenons à rassembler autour du poste des parents et enfants et contribuer au dialogue entre eux, alors, mon vœu sera exaucé¹⁹⁸⁵.

7.4 - Les particularités esthétiques de la série *IEUF... l'Homme*

Si l'on met de côté le cas des longs-métrages internationaux d'animation (et des adaptations des longs-métrages de Jean Image pour la télévision), et comme il n'y en a pas encore de véritable diffusion de séries japonaises en France, l'esthétique nord-américaine des séries réalisées grâce à la technique du celluloïd est jusqu'alors la plus reconnue en France. Mais la série *IEUF... l'Homme* va changer la donne.

Tout d'abord, dans le générique, l'utilisation de *La Toccata et Fugue en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach est totalement inédite un dessin animé. Par la suite, les séries *Il était une fois*... se feront remarquer sur le petit écran grâce à la voix aiguë des interprètes des génériques, les paroles écrites par Albert Barillé et les musiques de Michel Legrand. La musique du générique d'*IEUF... la Vie* commence rythmée avec une percussion et la voix de l'interprète agrémentée d'une chorale, ce qui plonge directement les téléspectateurs dans l'univers des toutes petites cellules du corps humain. Celle d'*IEUF... les Amériques* est moins intense et débute par une chorale de gens qui marchent vers l'inconnu : « L'Amérique. Franchissons l'Atlantique. Voici les Amériques... ». Leurs voix sont pourtant soudainement recouvertes par celle de l'interprète, comme si les voix des Amérindiens ne pouvaient être comprises que par l'interprétation de quelqu'un d'autre : « Il était une fois les Amériques. C'est l'histoire que je

¹⁹⁸⁴ S1E26, *Il était une fois... la Terre (et demain ?)*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Homme...*, op.cit. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 12 mars 1979. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017. Ibid.

¹⁹⁸⁵ A. BARILLE, *Il était une fois... l'Homme*, version intégrale restaurée et en HD. Coffret intégral avec 4 DVDs..., op. cit.

vais vous conter...». La musique du générique d'*IEUF... les Découvreurs* commence par une attaque également moins intense : la percussion souple d'une timbale, quelques accords d'une contrebasse et deux petites escalades aller-retour des instruments de corde avant l'attaque de la voix aiguë de l'interprète. Puis, les escalades aller-retour des instruments de corde vont ponctuer chaque phrase prononcée par l'interprète. La musique du générique d'*IEUF... les Explorateurs* suit le même principe que la musique de générique de la série précédente. Elle est initiée par un crescendo des instruments de corde avant l'attaque de la voix aiguë de l'interprète. Puis, les escalades aller-retour des instruments de corde et un son grave comme celui d'un trombone vont ponctuer chaque phrase prononcée par l'interprète.

De plus, même si les couleurs vives sont l'une des marques les plus reconnues des séries réalisées « en cellulo », les nuances et les variations d'ombre et de lumière visibles dès les premiers plans du premier de la saga.

Le premier plan du générique affiche la genèse du monde. Il démontre que cette série ne suit pas les standards « cheap » nord-américains. Tout d'abord, c'est le magma brûlant, ce qui représente un terrain chaud, mouvant, encore sans forme définie et où rien ne peut se fixer. Cette lave n'est pas pourtant représentée d'une façon plate et sans vie, tout au contraire, elle est composée d'une palette d'environ cinq variations d'orange. En outre, on y observe les traces d'une lumière qui s'y reflète. De ce fait, au contraire d'une lumière omniprésente qui ne produit pas d'ombres, une source précise surgit dans ce nouvel horizon : la Procidis. Le premier plan dévoile alors le logo de la maison de production et un dessin de son personnage jusqu'alors unique : l'ours Colargol. C'est comme si ce dernier brûlait dans la lave chaude, telle une représentation de la mort du passé – un passé représenté par des marionnettes en stop-motion – pour que la maison de production Procidis, et par conséquent toute l'industrie de séries d'animation télévisées en France, puisse renaître pour une nouvelle technique : le dessin animé. Les plans suivants montrent toutes les métamorphoses subies par l'homme jusqu'à sa forme la plus évoluée, celle d'un spationaute qui quitte la Terre. Celle-ci n'est plus brûlante ni mouvante. Elle est alors stable et sans vie. Destinée à s'autodétruire à la fin du compte à rebours. Or l'homme, celui qui a déjà subi toutes les métamorphoses sur ce magma qui refroidit, part désormais pour de nouvelles aventures et laisse la planète à son propre sort : l'explosion, la poussière et puis un nouveau magma, une nouvelle Terre.



Figure 7.9: Premier plan du générique de la série *IEUF... l'Homme* représentant le magma brûlant, un terrain chaud, mouvant, encore sans forme définie qui va donner naissance à une industrie de séries de dessins animés «made in France». Source: Capture d'écran du premier plan du générique de la série *Il était une fois... l'Homme* (Albert Barillé, 1978).

De plus, pour éviter les mouvements latéraux très utilisés par les maisons de production nord-américaines, le générique d'*IEUF... l'Homme* s'inspire en l'occurrence d'une ressource venue des bandes dessinées franco-belges: le déplacement des personnages vers le spectateur. De ce fait, les protagonistes grandissent jusqu'à sortir du cadre; ou, au contraire, rétrécissent au fur et à mesure qu'ils s'éloignent du point de vue du spectateur.



Figure 7.10: Première ligne - captures d'écran du générique de la série *IEUF... l'Homme* représentant le déplacement des personnages vers le spectateur. Source: Capture d'écran du générique de la série *Il était une fois... l'Homme* (Albert Barillé, 1978). Deuxième ligne - images du story-board du générique de la série. Source: M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 49.

Les décors utilisés dans la série *IEUF... l'Homme* sont réalisés par Bernard et François Fiévé. Même si on y trouve des couleurs vives, des nuances et des variations de tonalités – tout

comme dans les décors standards des séries nord-américaines –, on se rend vite compte que ceux de la série *IEUF... l'Homme* sont bien plus élaborés, à la fois au niveau de la technique (mixte : acrylique, aquarelle, crayons) et au niveau des détails. Concernant les paysages, ceux-ci peuvent être facilement trouvés dans la campagne européenne et notamment en France. Une pléthore de scènes qui représentent l'extérieur avec une prédominance de verts, bleus et ocres, et renvoient ainsi à la terre en Europe qui est notamment constituée d'argile et de calcaire. Les paysages urbains montrent au contraire des couleurs prédominantes plus froides grâce à une variation de gris et de verts. Dans ces cas, le ciel n'est que rarement visible. Cela dévoile les intentions de la série à savoir faire une critique de l'urbanisation excessive.

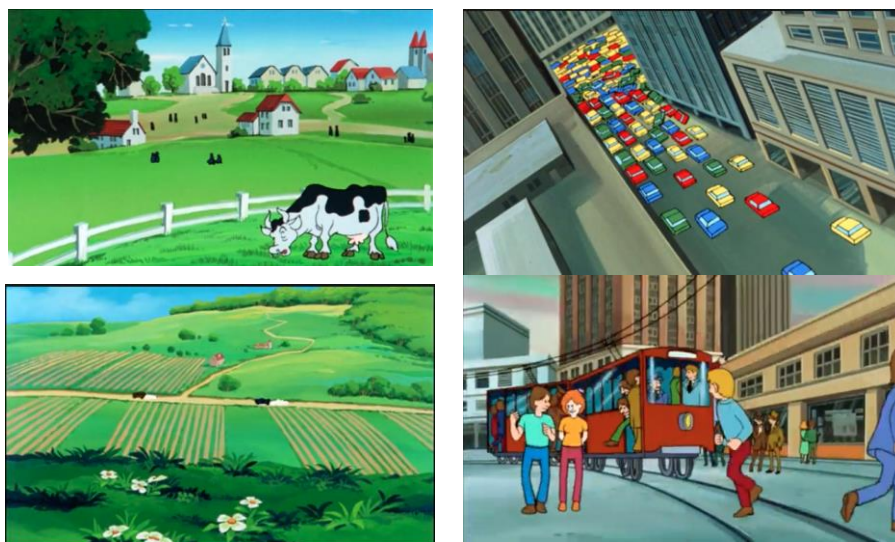


Figure 7.11: Captures d'écran de la série *IEUF... l'Homme* représentant à gauche la campagne et à droite la vie dans les villes urbaines. Source: Capture d'écran des épisodes S1E24, *Ah! La Belle époque!* et S1E26, *Il Était une fois... la Terre (et demain ?)* de la série *Il était une fois... l'Homme* (Albert Barillé, 1978).

En ce qui concerne la variation de plans, dans le montage et les angles de prise de vue utilisés en *IEUF... l'Homme*, on observe une préoccupation du réalisateur à changer constamment de plans et de cadrage tout au long de l'épisode. Normalement, chaque plan ne dure que trois à quatre secondes. Par exemple, dans l'épisode S1E24, *Ah! La Belle époque!* la représentation durant cinq minutes de la Révolution russe, utilise 78 plans différents, c'est-à-dire, un plan à chaque trois secondes et demie environ. Cette représentation commence par un fondu au noir qui met fin à l'histoire précédente, celle de la Grande Guerre (ce fondu au noir marque également la fin du mini-épisode diffusé durant la semaine sur FR3, dans le créneau de 19h55 à 20 h avant *Les Jeux de 20 h*).

Puisque la Russie est réputée pour être un pays extrêmement froid, le premier plan relatif à la Révolution russe exhibe en gros plan l'Horloge glacée. Sur le fond, on distingue une grosse fumée noire issue de plusieurs cheminées, probablement celle des usines ; un cliché de la

production industrielle qui va donner lieu par la suite au complexe militaro-industriel soviétique, la base de son industrie aérospatiale¹⁹⁸⁶. En toute logique, la palette de couleurs penche plutôt vers les couleurs froides. Même si le bleu prédomine, plusieurs nuances de gris, de marron, de violet se distinguent, ainsi qu'une texture de la neige qui indique une source de lumière située hors champ. Ce plan est minutieusement composé avec un arbre à gauche et en premier plan pour agir en contrepoids avec la ville qu'on voit au fond, ville qui comprend des bâtiments de deux étages avec leurs toits recouverts d'une grosse couche de neige.

Puis, un plan en intérieur montre des portes situées de chaque côté des murs d'un couloir, jouant d'un effet de perspective. La source de lumière se trouve dans le cadre : quatre spots sous le plafond avec leurs cônes de lumière bien dessinés. Les murs sont vieux et faïles sont perceptibles sur l'enduit ; on voit les briques qui composent les murs, c'est une ambiance de pauvreté et de pénurie. Par la suite, un zoom, réalisé au banc-titre, simule un déplacement en profondeur le long du couloir. Ce mouvement cède la place à un mouvement latéral plus traditionnel jusqu'à une porte ouverte où l'on voit une chaudière. Le plan suivant montre la chambre en profondeur, avec beaucoup de détails. Par cette richesse de détails, le réalisateur veut faire ressortir le climat historique des événements.



Figure 7.12 : Captures d'écran de la série *IEUF... l'Homme* représentant un *establishing shot* de la Russie, les couloirs avec les cônes de lumière, le décor montrant la pénurie de la famille représentée, la grève et l'émeute. Source : Capture d'écran des épisodes S1E24, *Ah ! La Belle époque !* de la série *Il était une fois... l'Homme* (Albert Barillé, 1978).

Pour renforcer le climat de pénurie, tout cela est accompagné par une musique grave et triste jouée par un saxophone baryton. Progressivement, le son du saxophone se mêle au son du souffle du vent pour renforcer le climat de misère dans lequel vit la population russe de cette époque.

¹⁹⁸⁶ Cf. Isabelle SOURBES-VERGER, « La Russie et l'espace », in *Les Industries de l'espace*, Paris, Éd. Eska, 2012, p. 82-91.

La séquence suivante raconte l'émeute, d'abord des citoyennes, puis des travailleurs russes. Le réalisateur met assez souvent en valeur – comme dans le cas de la Révolution française – les femmes qui sont les premières à descendre dans les rues. Le montage alterne désormais entre les gros plans qui montrent les expressions de mécontentement des personnages et les plans d'ensemble des rues qui révèlent que l'émeute gagne progressivement en force.

L'angle de prise de vue, normalement neutre, change dans cette séquence et montre les personnages en contre-plongée, pour accentuer la force des mouvements populaires ; les femmes, en contre-plongée, avancent vers les cosaques. Elles demandent du pain pour leurs familles affamées, le plan suivant suit latéralement des personnages de la droite vers la gauche de l'écran, c'est la montée de la gauche avec la grève générale qui s'approche. Progressivement, les gens s'intègrent à cette masse qui se déplace dans les rues. On commence à voir des hommes parmi les femmes. De quelques poignées de personnes, il advient une foule. Albert Barillé représente celle-ci à travers un plan d'ensemble en plongée, comme si l'on regardait l'émeute depuis un balcon.

La séquence qui suit est assez emblématique : les engrenages d'une usine s'arrêtent progressivement. On voit en détail quelques mains qui tirent des leviers pour arrêter l'usine : c'est la grève générale. Ces images rappellent *La Grève* d'Eisenstein (1925). Les plans sont si sophistiqués que les personnages Pierre et Le Gros, qui travaillent dans la fonderie, sont coloriés avec des nuances de couleurs pour représenter la lumière émanant du métal fondant (figure 7.12). L'arrêt des machines est renforcé par le bruitage : d'une minute à l'autre, le bruit de l'usine s'arrête. Une masse d'ouvriers marchent, main dans la main, vers le spectateur. Face aux cosaques, les femmes s'agenouillent pour demander leur aide : « Frère cosaque, dit Pierrette, nous supplions, protégez-nous ! ». Pierrette est représentée en plongée, agenouillée, tandis qu'on voit le pied du cosaque dans l'étrier. Alors que les cosaques se demandent s'ils vont aider le peuple, ils sont montrés légèrement en contre-plongée. Puis, lorsqu'ils passent du côté du peuple, l'angle de prise de vue devient neutre¹⁹⁸⁷.

En matière de son, si l'on compare à la richesse technologique qu'on a de nos jours avec les outils numériques, on se rend vite compte que les maisons de production disposaient d'une technologie assez sommaire à l'époque. Quoi qu'il en soit, ils comptaient sur des compositeurs et des musiciens pour la mise en valeur des musiques. Les bandes-son des séries sont normalement composées de bruitages, de dialogues et de musiques ; on perçoit donc une prédominance des musiques sur les bruitages alors que les sons d'ambiance sont rares (une économie du bruitage pour la composition des ambiances). Les machines produisent des bruits caractéristiques renforcés par la musique, de même pour les trains, les avions, les fusées. Parfois, on perçoit un

¹⁹⁸⁷ D'abord, on ne voit que le ciel en arrière-plan, puis on note le sol recouvert de neige.

traitement sonore plus sophistiqué dans les dialogues, par exemple, les sons qui émanent des postes de télévision possèdent un traitement pour que les voix soient plus aiguës, plus métalliques. Les sons des moteurs des fusées et des vaisseaux spatiaux – représentés dans le dernier épisode – sont inspirés des sons des avions propulsés par des moteurs à réaction. On note par ailleurs qu'on entend le bruit des moteurs même dans l'espace.

L'ambiance où se déroulent les intrigues est créée plutôt par la musique que par le bruit. L'espace, dans la série *IEUF... l'Homme*, est marqué par une musique douce et calme. En outre, le réalisateur joue aussi avec le silence pour attirer l'attention du spectateur ; normalement, après le fondu au noir qui marque la fin d'une séquence, il y a un silence prolongé. Puisque la télévision est un appareil usuellement bavard (la plupart des émissions est meublée par des dialogues, des musiques et des bruitages), les silences prolongés attirent davantage l'attention des spectateurs.

Hormis *La Toccata et Fugue*, toutes les musiques d'*IEUF... l'Homme* sont composées par Yasuo Sugiyama. Ce dernier a organisé les morceaux selon le climat des histoires représentées. Environ quarante morceaux différents furent créés pour attribuer une ambiance à chaque moment de l'histoire. Les noms de ces morceaux donnent une idée quant aux intentions du compositeur voulant représenter une situation distincte vécue par les personnages : *Négociations*, *Cache-cache*, *Danger !*, *Des Moments de Bonheur*, *Et le Temps passe*, *La Cache*, *En Avant !*, *La Garnison*, *La Persévérance*, *Le Conflit*, *Le Teigneux*... Les musiques sont interprétées par des orchestres symphoniques composés de cuivres, cordes, percussions et parfois de pianos et de guitares électriques. Il faut noter que la musique érudite et de l'orchestre symphonique est une tradition européenne qui s'impose sur le reste du monde. Dans la série *IEUF... l'Homme*, la bande-son ajoute du sens aux intrigues représentées. Le morceau *Le Danger !*, grâce aux instruments de percussion comme la timbale, représentent l'appréhension, alors que les sons du bourdon résonants de la timbale sont agrémentés de notes aiguës, venues des clarinettes et des trompettes, qui intensifient le climat d'appréhension.

Le morceau *L'ingénieux Maestro* vise quant à lui à souligner la représentation des idées farfelues de Maestro ou les digressions de ses pensées. Pour contraster avec cette musique gaie et rythmée, Yasuo Sugiyama fait usage des morceaux composés par des notes plus souples et longues qui proportionnent des moments de bonheur et de soulagement. Le morceau *Des Moments de Bonheur* en est un exemple. De ce fait, alors que les péripéties de Maestro sont ponctuées par une musique gaie, rythmée par des notes créées par des attaques franches et courtes des *spiccato*, les moments de bonheur sont marqués par une musique souple créée à partir des *legato*. Les moments religieux se définissent par l'utilisation de l'orgue, emblématique des églises gothiques des XIII^e et XIV^e siècles. Le morceau *Des gens en paix*, marqué par les

cordes et la flûte, est utilisé normalement en fin d'épisode, après une situation de guerre ou de conflit, pour montrer, comme le titre l'indique, que tout revient au calme. *En avant!*, comportant une flûte très aiguë et un rythme gai, rappelle le thème du film *Le Pont de la rivière Kwaï* (David Lean, 1957). Dans la série, *En avant!* est souvent utilisé pour bercer le début d'une aventure ou d'une marche vers l'inconnu. Le morceau *Guerres et querelles* prépare le téléspectateur, grâce à une flûte insidieuse, sur l'arrivée imminente des méchants de l'intrigue. *L'Invasion*, avec les percussions et les orchestres de cuivres qui déchirent l'ambiance, provoque une perception d'une bataille, cette composition musicale est souvent utilisée dans la série pour représenter les pillages dans les villes. Il y a également d'autres compositions qui représentent diverses ethnies comme *La Tribu*, qui ressemble aux flûtes des peuples andins et qui suscite l'esprit de groupe. Le morceau *En Amérique du Sud* utilise des « atabaques » ou « ilus » pour faire sortir une ambiance de joie des tribus amérindiennes. *Dans le désert* utilise des darboukas et des nais pour créer une ambiance des déserts du Liban ; cette musique est utilisée en l'occurrence dans les épisodes sur le Moyen-Orient comme S1E8, *Les Conquêtes de l'Islam* ou S1E12, *Les Voyages de Marco Polo*.

Même si les personnages de la série *IEUF... l'Homme* ont une allure stylisée avec des traits caricaturaux, les machines représentées dans la série sont assez fidèles aux images de leurs projets originaux ou à des photographies historiques. Il faut noter que les machines deviennent de plus en plus nombreuses dans les derniers épisodes. Dans l'épisode S1E23, *Le Printemps des peuples*, la machine à vapeur de Denis Papin est illustrée avec des traits similaires au Digesteur, ou marmite de Papin, qui se trouve au Musée National des Arts et Métiers (CNAM) à Paris ; le fardier de Cugnot suit les traits de plusieurs représentations de cette machine, comme celle au musée du CNAM ; la locomotive de Stephenson ressemble en tous points à son projet, cependant, pour montrer que la technologie est amie des humains et non pas dangereuse, le dessinateur a créé un visage souriant pour la locomotive de Stephenson, lui donnant un air sympathique.

L'épisode S1E24, *Ah, la belle époque*, commence avec le même dessin du fardier de Cugnot de l'épisode antérieur (S1E23, *Le Printemps des peuples*). Puis, pour rendre hommage à l'évolution technologique et à la vitesse, le premier concours automobile Paris-Rouen y est représenté ; ensuite il y a la course Paris-Bordeaux-Paris (qui marque en 1895 l'essor de l'automobile et le triomphe de l'essence sur la vapeur). À cette occasion, les machines possédant un moteur à explosion et leurs inventeurs respectifs défilent sur l'écran. Pour ce faire, les dessinateurs s'appuient sur plusieurs photos de cet événement ; la Panhard & Levassor y est représentée avec le chiffre 5 dans sa partie frontale, tout comme en témoignent les multiples photographies de l'époque qui montrent la voiture ayant gagné la course Paris-Bordeaux. En

l'occurrence, la Panhard & Levassor apparaît d'abord figée, en profondeur et en couleurs sépia, comme s'il s'agissait d'une photographie. On observe au fond un paysage d'une région agricole comme celui de la campagne française, également en jaune. Puis, soudain, les couleurs changent, le ciel jaune devient bleu, la végétation devient verte et la voiture reprend ses couleurs bleues et son mouvement alors que le photographe remercie le pilote d'avoir posé pour le cliché.

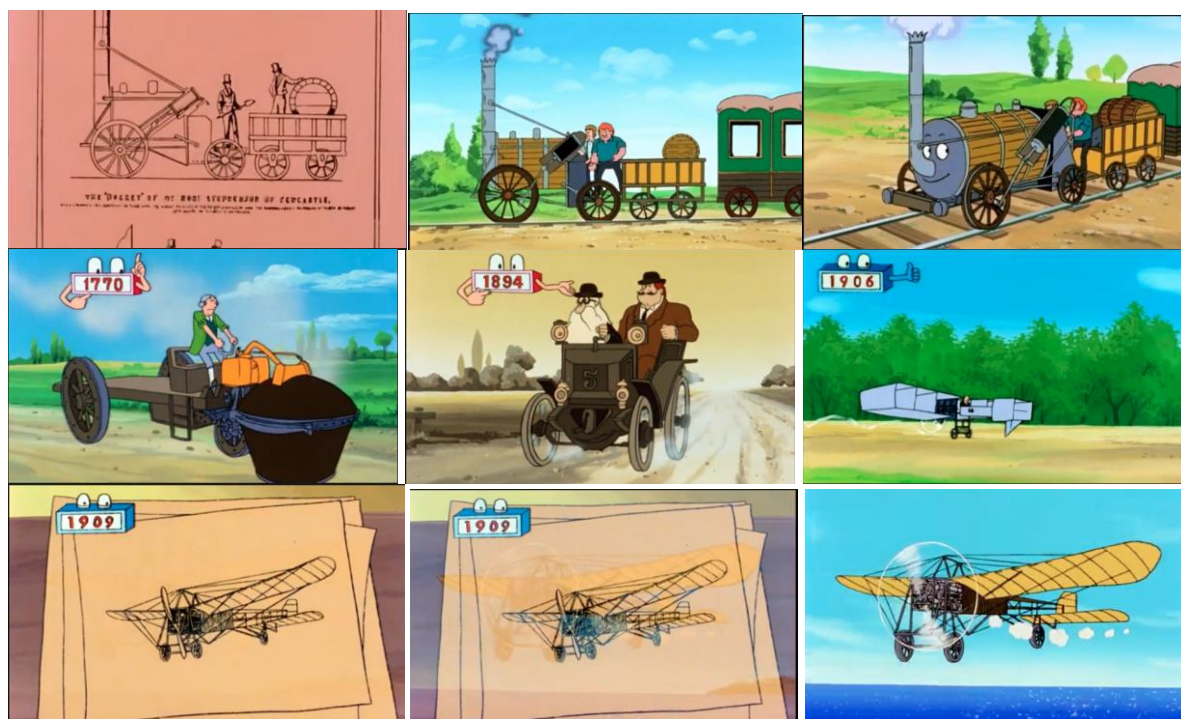


Figure 7.13: Les machines, assez fidèles aux dessins de ses projets originaux ou à des photos de l'époque, deviennent de plus en plus nombreuses dans les derniers épisodes de la série *IEUF... l'Homme*. Source: Capture d'écran des épisodes S1E23, *Le Printemps des peuples*, S1E24, *Ah ! La Belle époque !* et S1E25, *Les Années folles*.

L'épisode S1E25, *Les Années folles*, montre les machines volantes d'Otto Lilienthal, de Clément Ader, des frères Wright, de Santos Dumont, de Voisin... Puis, plusieurs projets sont montrés par Maestro à travers des esquisses à l'encre sur une feuille jaunie. Le réalisateur veut montrer l'importance des projets pour le progrès de l'humanité. La séquence de projets s'achève sur celui du pionnier français Blériot. Le montage en fondu enchaîné permet que le dessin du projet sur papier devienne la représentation de l'avion en train de traverser la Manche. De ce fait, le réalisateur met en valeur non seulement les projets et ses inventeurs – notamment les Français – mais aussi l'importance de la mise en pratique des projets pour qu'ils ne moisissent pas comme des papiers jaunies et oubliés. Le parcours d'Albert Barillé en est un exemple, grâce à sa persistance, il parvient à transformer ses projets en séries télévisées à succès¹⁹⁸⁸. De ce fait, dans cette séquence, le projet de l'avion est remplacé par une ligne d'horizon, un ciel bleu et la Manche en arrière plan. À la fin de l'épisode, le champignon atomique causé par la bombe larguée par Enola Gay, nous alerte que tous les projets devenus réalité ne sont pas bénéfiques au bien-être de l'humanité. Le bombardier est montré au-dessus des nuages, dans un point de vue

¹⁹⁸⁸ Cf. M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 8-9.

latéral, sans perspective, comme si nous retournions aux séries nord-américaines sans profondeur. Puis, le champignon atomique est introduit par de la prise de vue réelle. Le spectateur devient à la fois témoin et complice de la mort de millions de personnes causée par la technologie atomique.

Finalement, dans l'épisode S1E26, *Il Était une fois... la Terre (et demain ?)*, après les destructions atomiques, l'espace est envisagé comme le dernier refuge de l'humanité après les destructions atomiques. Par conséquent, l'épisode montre tour à tour les avancées technologiques grâce auxquelles l'être humain a réussi à atteindre l'espace. Pour ce faire, le réalisateur utilise un jeu de montage parallèle en représentant toujours Pierre et Pierrette comme des témoins de l'histoire en train de se faire, mais cette fois, grâce à la technologie de la télévision, ils ne sont plus des témoins sur place, mais des témoins en direct. L'image montre alors, Pierre et Pierrette assis sur un canapé rouge avec un regard fixe porté sur l'écran, la caméra se trouve derrière le poste de télévision. En arrière-plan, on voit un mur turquoise, deux tableaux et une porte. Le plancher est composé de gros carreaux en porcelaine qui reflètent la lumière. Pierrot est à l'extérieur en train de pêcher. Les enfants de l'époque représentée, celle de 1959, s'intéressent alors très peu à la télévision. Lorsque Pierrot arrive au salon où se trouve la télévision, ses parents lui font signe pour qu'il se taise. Le montage en champ et contrechamp crée ensuite un effet de mise en abîme : un écran en noir et blanc à l'intérieur de l'écran que l'on regarde où est représenté Spoutnik, le premier satellite artificiel lancé en orbite. Le son reproduit son fameux « bip bip ». Puis, la même séquence d'images en boucle (les parents qui regardent le poste de télévision et l'enfant qui arrive dans le cadre) montre cette fois le cosmonaute Youri Gagarine et son casque avec l'insigne CCCP propre à l'URSS. Par la suite, Pierre et Pierrette assis sur le canapé voient la sortie extravéhiculaire d'Alexeï Leonov.

En revanche, l'exploit des Nord-Américains ressemble à une folle course vers l'espace. L'astronaute court, comme s'il échappait à une foule, il enlève son costume et dévoile sa combinaison d'astronaute. Comme les images sont similaires à celles du générique, on s'attend à ce que la Terre explose par la suite. De plus, au contraire du protocole du cap Kennedy, où l'astronaute s'installe dans la capsule en haut de la fusée environ une heure avant la mise à feu, l'astronaute de la série entre dans la capsule durant les dernières secondes du compte à rebours. Les images de la plateforme d'entrée de la capsule sont similaires à celles montrées par la télévision américaine lors de la mission Apollo 11¹⁹⁸⁹. La fusée prend alors son essor et quitte la Terre vers la Lune. Le dessin du lanceur semble en tous points identiques à celui de Saturn V. Cependant, au contraire de la vraie fusée, le lanceur du dessin ne se sépare pas de ses étages. Puis, les images du dessin sont remplacées par des images en prises de vue réelles du module

¹⁹⁸⁹ Cf. Theo KAMECKE, *Moonwalk One...*, op. cit.

lunaire et de la marche d'Armstrong sur la Lune. Pierre et Pierrette, toujours assis sur le canapé, sont représentés plus âgés aux côtés de leurs fils, la nouvelle génération qui arrive.

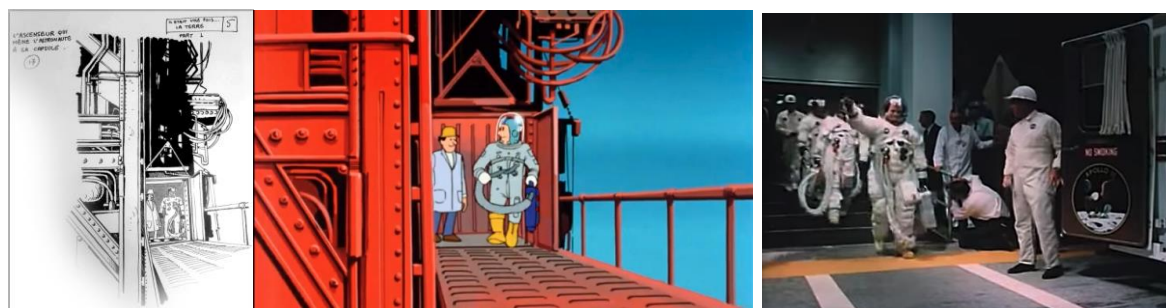


Figure 7.14 : À gauche, esquisse du plan qui représente l'ascenseur qui mène l'astronaute à sa capsule pour épisode S1E26, *Il était une fois... la Terre (et demain ?)*. Source : M. Eluasti, M. Soufflet et C. Lambert, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 26. Au centre, capture d'écran du même plan. À droite, capture d'écran du plan où les astronautes sont amenés vers la capsule dans le film *Moonwalk One* (Theo Kamecke, 1972).

7.5 - Les péripéties des personnages et l'histoire des sciences et techniques comme fils conducteurs des intrigues d'*Il était une fois... l'Homme*

Dans l'épisode S1E6, *Le siècle de Périclès*, le réalisateur met l'accent sur la concentration de savants de l'époque : « Combien d'années, combien de siècles faudra-t-il pour retrouver pareille constellation de génies ? Deux mille ans suffiront-ils ?¹⁹⁹⁰ ». Par la suite, il renforce cette idée en soulignant qu'avec le déclin de la Grèce classique, « La pensée philosophique, scientifique, artistique va s'assoupir pour deux mille ans. Alors seulement, belle au bois dormant, elle repartira du même point...¹⁹⁹¹ ». Le Moyen Âge est ainsi réduit au rang de période obscure, du moins du point de vue des sciences et des technologies. Il n'est pas anodin qu'à l'époque de la première diffusion de la série, des historiens médiévistes – Jacques Le Goff en tête – dénoncent le mépris de la plupart des historiens pour le Moyen Âge¹⁹⁹².

Ainsi, les épisodes qui suivent celui sur les Grecs portent d'abord sur l'empire romain, puis sur les conquêtes de l'Islam, les Carolingiens, les Vikings, les bâtisseurs de cathédrales, Marco Polo et enfin sur la Guerre de Cent ans, avant d'aborder « "Le Printemps" de Botticelli [qui] illustre la Renaissance de la culture classique, la seule possible hormis la théologie dans Florence du Quattrocento, celle de Laurent de Médicis¹⁹⁹³ ». En effet, dans l'épisode S1E13, *La guerre de Cent Ans*, le réalisateur souligne plusieurs repères plus ou moins utilisés par les

¹⁹⁹⁰ S1E6, *Le siècle de Périclès*, A. BARILLE, *Il était une fois... l'Homme...*, op. cit.

¹⁹⁹¹ Ibid.

¹⁹⁹² Cf. Toujours en 2014, lors de la parution de son dernier livre, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?* « le médiéviste Jacques Le Goff plaide avec une vigueur convaincante contre l'idée encore présente qui associe le Moyen-Âge à une triste suite de siècles obscurs ». Cf. Jacques LE GOFF, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2014 et Marc LEBIEZ, « Jacques Le Goff et la continuité de l'histoire », *Critique*, n° 815-4, 2 avril 2015, p. 326-335.

¹⁹⁹³ S1E14, *Le quattrocento*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Homme...*, op. cit. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 25 décembre 1978. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

historiens pour marquer la fin du Moyen-Âge : l'invention de l'imprimerie, la chute de Constantinople et la Renaissance en Italie¹⁹⁹⁴.

Le réalisateur planifie ainsi trois épisodes sur la Préhistoire (11,5%), quatre sur l'Antiquité (15,3%), six sur le Moyen-Âge (23%), neuf entre la Renaissance italienne et la Révolution française (34,5%), trois entre le Printemps des peuples et les Années folles (34,5%) et un épisode contemporain voire futuriste (3,8%). D'après Albert Barillé : « En partant de l'origine de la vie – très brièvement esquissée – trois épisodes décriront donc la Préhistoire, le quatrième les vallées fertiles, le cinquième les premiers empires, le sixième la Grèce, le septième Rome. Mais nous sommes là déjà dans l'histoire contemporaine, que nous conterons durant dix-huit épisodes. Le dernier en sa fin nous projettera dans le futur¹⁹⁹⁵ ».

Même s'il envisage d'aborder d'autres continents¹⁹⁹⁶, certaines périodes ou civilisations semblent être négligées au profit de l'histoire récente de l'Europe ; citons au passage la civilisation chinoise, les aborigènes australiens, les amérindiens ou la civilisation précolombienne. Cependant, le fait que la série soit une production européenne destinée d'abord à la diffusion dans divers pays d'Europe peut expliquer ce travers. D'après Gilles Bourgarel, Albert Barillé essaie de réaliser une série dédiée entièrement aux Amériques – *IEUF... les Amériques* –, mais cette série ne marche pas très bien en termes d'écoute, ni en Europe, ni aux Amériques. D'autres séries comme *Les Mystérieuses cités d'or* ont plus de succès en abordant les civilisations étrangères.

En ce qui concerne la représentation d'autres continents, on note que la série *IEUF... les Amériques*, malgré son titre, représente plutôt la vie des Américains du Nord : les États-Uniens et les Canadiens. Ses décors sont donc inspirés des paysages de ces pays. Il représentent tantôt des pierres couleur terre de Sienna de l'Arizona, tantôt des montagnes rocheuses, tantôt des pins tordus du Yellowstone, tantôt des prairies du Canada... Dans *S4E24, La Ruée vers l'or*, des plans d'ensemble de paysages des ports du Canada et des États-Unis richement illustrés avec des bâtiments et des bateaux sont exhibés. Ces plans attirent particulièrement notre attention, car ils ont des couleurs moins vives que celles utilisées dans d'autres plans de cette série. Contrairement à la plupart des décors, ces plans d'ensemble possèdent une source de lumière précise hors cadre qui produit des ombres et qui donne de la profondeur et de la tridimensionnalité au dessin. De surcroît, ces décors présentent des nuages bien dessinés. Ils sont très probablement issus de tableaux qui représentent des villes nord-américaines. Le réalisateur

¹⁹⁹⁴ A. BARILLÉ et J. BARBAUD, *S1E13 - La Guerre de Cent Ans...*, op. cit.

¹⁹⁹⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., op. cit.

¹⁹⁹⁶ « L'histoire : la Préhistoire, puis quelques îles de la Méditerranée, le sud de l'Europe, l'Ouest, le Nord. Un bond vers le continent d'Amérique et l'Asie, à peine effleurée il est vrai ». Ibid.

voulait vraisemblablement attirer l'attention des spectateurs américains pour qu'ils puissent reconnaître les régions et les époques représentées.



Figure 7.15: À gauche, décor inspiré de l'imaginaire de l'ouest nord-américain représentant la couleur terre de Sienne de l'Arizona. À droite, décors issus de tableaux qui représentent des villes nord-américaines qui ont pour but d'attirer davantage l'attention des spectateurs américains pour qu'ils puissent reconnaître les régions et les époques représentées. Source: M. Eluasti, M. Soufflet et C. Lambert, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 154.

En outre, cette série présente la particularité – devenant par la suite une règle pour les prochaines séries de cette maison de production – d'être narrée par un professeur représenté dans un temps diégétique différent de celui où se déroulent les histoires racontées. Le professeur est toujours Maestro. Le début et la fin des épisodes dévoilent qu'il est en fait en train de raconter ces histoires à des enfants; nous, les téléspectateurs, sommes probablement l'un des élèves auditeurs. Cette rencontre entre les élèves et leur maître a lieu dans un temps et un espace indéfinis.



Figure 7.16: Maestro, tout comme un professeur, raconte l'histoire aux enfants. Source: Capture d'écran de la série *IEUF... les Amériques*.

Le décor ne montre qu'un dégradé de couleurs chaudes variant du rouge au jaune. Maestro est assis dans un confortable fauteuil vert, il porte à la fois des pantoufles et un nœud papillon. Les enfants sont éparpillés par terre. Chacun est issu d'une ethnie différente pour bien marquer la diversité. De surcroît, chacun des élèves semble appartenir à une classe sociale différente et identifiable grâce aux tenues. Pierrot, apparemment le plus riche des élèves, a la peau blanche et porte un pull bordeaux sur une chemise blanche, ses pantalons bleus ressemblent

à des jeans, il est l'unique élève de la salle qui possède une montre. Psi, de classe moyenne, a la peau noire et porte une combinaison rouge sur une chemise jaune. Pierrette, quant à elle, semble être endimanchée. Elle est blonde et porte une chemise turquoise et des pantalons verts combinés à un ruban vert servant d'attache pour ses cheveux. Le Gros semble appartenir à une classe économique moyenne. Il est costaud, avec des cheveux marron et un pull bleu. Le Teigneux semble être le plus pauvre des élèves. Il est brun, habillé d'un t-shirt gris. Il est l'unique élève avec une tenue à manches courtes, de plus, son pantalon est rapiécé au niveau des genoux. Le Nabot semble appartenir à une classe riche. Il est roux, il porte un pull bordeaux et un pantalon bleu foncé. Ces vêtements et accessoires connotent tantôt la pauvreté, tantôt la richesse, tantôt la classe moyenne de ces élèves.

Les titres des morceaux de la bande originale de la série *IEUF... les Amériques* représentent plutôt le mouvement des masses : *La Terre promise*, *Le Rassemblement*, *La Grande traversée*, *Après la Bataille*. La plupart des musiques de la bande originale de cette série, par leurs rythmes et les instruments utilisés, indiquent tantôt un mouvement (comme dans la musique du générique ou dans *Au galop à travers les plaines*), tantôt un départ (comme dans le morceau *Le Rassemblement*), tantôt une arrivée (comme dans *La Terre promise* ou dans *La Couronne d'Espagne*).

D'un autre côté, la vulgarisation de faits historiques et scientifiques demande parfois des simplifications importantes. Certes, la sérendipité est un facteur non-négligeable dans les découvertes scientifiques, mais, dans la série, trop de découvertes de l'humanité sont attribuées au hasard¹⁹⁹⁷. Quoi qu'il en soit, le réalisateur essaye de s'amender dans les séries qui suivent, citons par exemple la représentation du courage de Galilée contre l'Église, de la persévérance de Marie Curie et de la détermination de tant d'autres chercheurs représentés dans la série *IEUF... les Découvreurs*. Dans l'épisode S1E2, *L'Homme du Néandertal*, les premiers outils réalisés par les êtres humains sont représentés :

L'ancêtre a vu, près de lui, un silex éclater sous l'effet de la chaleur. Il le ramasse et rentre songeur au camp, avec les enfants [...] Alors que les hommes sont partis à la chasse, Petit-Pierre, resté au camp, observe le vieux Maestro qui, à petits coups, taille les silex dont il lui explique l'utilité [...] Quand Pierre rentre au campement avec ses hommes, Pierrot, triomphant, veut lui montrer le beau biface qu'il vient de tailler, mais son père se moque... Une véritable école de fabrication d'outils de silex travaille sous la direction de Maestro. Nous voyons la nomenclature de ces outils et leurs possibles applications¹⁹⁹⁸.

¹⁹⁹⁷ La viande grillée (S1E2 : *L'Homme du Néandertal*) ; l'agriculture (S1E4 : *Les Vallées fertiles*).

¹⁹⁹⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC) ; Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111 : Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., op. cit.

Du côté du contenu, cet épisode est assez emblématique parce qu'il représente pour la première fois dans une série de dessin animé télévisée destinée aux jeunes publics la mort « naturelle » ou la mort « de vieillesse ». L'enterrement de Maestro est représenté durant le plan le plus long de cet épisode, vingt secondes. Il s'agit probablement du plan le plus long de toutes les séries *Il était une fois* d'Albert Barillé.

Il faut noter que le réalisateur fait souvent référence à la mort dans ses romans et ses livres d'aphorismes¹⁹⁹⁹. D'après lui : « Car on occulte la mort. Même celle de ses proches. On en parle le moins possible, on refuse de la regarder en face, donc elle n'existe pas. Ou si peu... Ah oui ?²⁰⁰⁰ ». Dans une autre passage il souligne la beauté esthétique et tragique de la mort : « Jouer sa mort devant son public privilégié. La belle pièce que voilà. À un personnage, une vedette. Soi-même²⁰⁰¹ ».

Le réalisateur choisit donc le moment précis pour représenter la mort du charismatique personnage Maestro ; c'est en effet le premier épisode dans lequel les personnages apparaissent avec des traits moins simiesques, plus humains²⁰⁰². De plus, le fait d'utiliser les mêmes personnages de la même cellule familiale au cours du temps expose que la présence de la mort est incontournable. Cette question surgit tôt ou tard chez les enfants. Barillé choisit donc de la représenter le plus tôt possible, auprès d'une famille de Néandertaliens. Dans cet épisode on souligne néanmoins qu'« ils ne sont pas nos ancêtres²⁰⁰³ ». Comme Albert Barillé lui-même l'indique dans le projet : « Mais le vieux maître, fatigué, va s'éteindre un matin. Dans un grand recueillement, la tribu va le mettre en terre, avec outils, armes, et provisions, pour le grand voyage. Après avoir dominé l'Europe pendant 65.000 ans, l'Homme du Néandertal [sic] va s'éteindre sans laisser de traces²⁰⁰⁴ ». Finalement, la présence de la mort marque indélébilement tous les autres épisodes : on n'en parle pas, mais on sait que les générations se renouvellent à chaque épisode.

Une autre information soulignée dans le story-board²⁰⁰⁵ est la référence aux documents scientifiques. On y réalise le grand soin apporté pour représenter de la façon la plus réaliste

¹⁹⁹⁹ Cf. Albert Barillé, *Quelques pensées de plus...*, Paris, Le Manuscrit, 2001 ; Albert Barillé, *Le Corridor*, Paris, Le Manuscrit, 2002 ; Albert Barillé, *Après la vie*, Paris, Le Manuscrit, 2002.

²⁰⁰⁰ Albert BARILLE, *Quelques pensées de plus...*, Paris, Le Manuscrit, 2001, p. 141.

²⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 147.

²⁰⁰² Après avoir été représentés comme des Australopithèques.

²⁰⁰³ S1E2, *L'Homme du Néandertal*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Homme...*, op. cit.

²⁰⁰⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC) ; Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111 : Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., op. cit.

²⁰⁰⁵ Pendant l'entretien avec la responsable d'émissions de "FR3-Jeunesse" Hélène Fatou, nous disposions d'une copie du story-board de l'épisode S1E2, *L'Homme du Néandertal* : une trouvaille providentielle. Même si ce n'était qu'une photocopie, nous avions une relique entre nos mains. Nous nous sommes demandé alors comment l'analyser ? Le story-board n'est pas un produit en soi, ce n'est qu'un moyen pour atteindre le résultat final, il ne peut donc pas être analysé comme tel. Nous avons d'abord essayé

possible les outils utilisés par les personnages dans cet épisode. En l'occurrence, ces outils sont bien détaillés dans le story-board, avec leurs noms et fonctions. Le *perçoir*, le *burin*, le *biface acheuléen*²⁰⁰⁶²⁰⁰⁷, le *hachereau*, la *lame à dos*²⁰⁰⁸ renvoient ainsi à une publication de la revue britannique *Time-life*²⁰⁰⁹. Apparemment, le story-board fait référence à la publication parue en 1972 « *The Emergence of Man (Time-Life Books)* », composée de 20 titres dont un entièrement dédié aux Néandertaliens.

Dans l'épisode S1E19, *Pierre le Grand et son époque*, diffusé le lundi 22 janvier 1979, le réalisateur en profite encore une fois pour rendre hommage au progrès et aux techniques de la civilisation occidentale. Au début de l'épisode, le narrateur souligne que « La Russie est un pays arriéré. Pas de savants ni de penseurs. Un clergé illettré, une administration vénale, et un peuple misérable »²⁰¹⁰. Plus tard, dans le même épisode : « Mai 1697, Pierre 1^{er} quitte la Russie pour l'Occident dont le savoir le fascine. [...] Sur sa lancée, il veut faire de la Russie un État moderne²⁰¹¹ ».

Le titre de l'épisode suivant S1E20, *Le siècle des Lumières*, diffusé le lundi 29 janvier 1979, sous-entend de prime abord que les autres siècles se trouvent dans l'obscurité, ou du moins, qu'ils ne sont pas si bien « éclairés ». Dans cet épisode, le réalisateur continue de mettre les sciences en avant : « À côté de Beaumarchais, les esprits les plus éclairés de ce "siècle des Lumières" sont des philosophes : Montesquieu, Voltaire, Diderot, qui veut que l'on explique le monde par les sciences »²⁰¹². Dans la même optique, dans l'épisode S1E22, *1789-1814 (la Révolution française)*, diffusé le lundi 12 février 1979, le narrateur parle des « Encyclopédistes » qui « ont miné le caractère sacré de la monarchie²⁰¹³ ».

d'analyser son processus de création en le comparant avec le résultat final à l'écran. Nous cherchions à trouver, peut-être, un grand écart entre le projet et le résultat final. Cependant, nous n'avons relevé que six ou sept choix du réalisateur qui n'ont pas été inclus dans la série. Il nous a semblé que les images retirées étaient secondaires et que leur temps de réalisation aurait été excessif. Par exemple, dans le sixième plan de la première séquence, il était prévu un plan en prise de vues réelles qui n'a pas eu lieu ; de la même façon, dans le plan suivant était prévu un panoramique composé avec un zoom, mais dans le résultat final la caméra ne bouge pas et les personnages défilent de droite à gauche de l'écran. Finalement, nous avons réalisé que la réalisation du story-board était très soignée et précise en ce qui concerne la composition des plans, des cadrages et du temps : il n'y a presque pas d'écart entre le story-board et l'enregistrement des cadres de l'animation. Lors d'un entretien, Frank Barillé, le fils d'Albert Barillé, souligne l'attention minutieuse que son père vouait à ses créations : « Je le voyais lire à voix haute, chronomètre en main, se jouer les scènes et rajouter une demi-seconde ici, en enlever une là. » ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de Frank Barillé, le fils aîné d'Albert Barillé. Réalisé par Christophe Lambert en 1986. », art. cité.

²⁰⁰⁶ Plan 36, S1E2, *L'Homme du Néandertal*. ARCHIVES PERSONNELLES D'HELENE FATOU, *Story-board de l'épisode S1E2 « L'Homme du Néandertal »*, série « *Il était une fois... L'Homme* », Paris, Procidis, non daté.

²⁰⁰⁷ Plan 40, S1E2, *L'Homme du Néandertal*. Ibid.

²⁰⁰⁸ Ibid.

²⁰⁰⁹ Il y a un renvoi à la publication *Time-Life* dans les plans 40 et 42 de la deuxième partie du story-board de l'épisode S1E2, *L'Homme du Néandertal* : « voir chopper, *Time-life* page 114 ou "chopping tool" ». Il y en a également deux dans les plans 1 et 3 de la troisième partie : « voir techniques percussion, *Time-life* pages 110, 111, 113 » et « pour outils voir N20 ou *Time-life* p. 110 à p. 115 ». Ibid.

²⁰¹⁰ S1E19, *Pierre le Grand et son époque*, diffusé le lundi 22 janvier 1979. A. BARILLE, *Il était une fois...l'Homme...*, op. cit.

²⁰¹¹ Ibid.

²⁰¹² S1E20, *Le siècle des Lumières*. A. BARILLE, *Il était une fois...l'Homme...*, op.cit. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 29 janvier 1979. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²⁰¹³ S1E22, *1789-1814 (la Révolution française)*. Ibid. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 12 février 1979. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

En réalité, les derniers épisodes de la série sont évidemment ceux les plus susceptibles de mettre en valeur les sciences et les technologies modernes. Dans l'épisode S1E23, *Le printemps des peuples*, diffusé le lundi 19 février 1979, c'est la locomotive qui est mise à l'honneur :

Quelques machines qui ont précédé celle de Stephenson, et leurs auteurs : Huygens (1673), Denis Papin (1695), Thomas Savery (1700), Thomas Newcomen (1705), James Watt (1765), Joseph Cugnot (1777), Richard Trevithick (1801)... 1829, venant de France, Maestro débarque à Liverpool où un grand concours de machines a été annoncé. Il fera donc connaissance de la ville, de bateaux à vapeur qui commencent à faire concurrence à la voile, des premières moissonneuses²⁰¹⁴.

Le réalisateur en profite en outre pour glisser une petite critique envers la révolution industrielle, surtout en Angleterre, où les bouleversements économiques amènent les jeunes enfants à travailler. On suit « la dure journée d'une famille de travailleurs anglais, les Pierrots, levés à l'aube et dont les enfants de bas âge travaillent ; la petite fille de huit ans avec sa mère dans une filature, le petit garçon de cinq ans comme ramoneur. Il rencontre pourtant Pierre, qui est employé dans l'atelier de Stephenson. [...] Si la population de l'Europe a considérablement augmenté, l'industrie a bouleversé la vie économique, et les conditions de vie sont dures partout²⁰¹⁵ ».

Poursuivant l'éloge du progrès technique, l'épisode suivant, *Ah, la Belle Époque (de 1900 à 1914)*, met en évidence l'évolution de l'automobile : « En 1894 a lieu le premier concours automobile Paris-Rouen. Mais c'est en 1895 que la course Paris-Bordeaux-Paris marque réellement l'essor de l'automobile et le triomphe de l'essence sur la Vapeur²⁰¹⁶ ». Il faut remarquer par ailleurs que dans son roman *Après la Vie*²⁰¹⁷, le réalisateur fait plusieurs références à de puissantes voitures sportives, l'une de ses passions. L'épisode souligne encore les avancées des sciences du XX^e siècle : « Et 1900 s'avance : Freud étudie les rêves, Max Planck la théorie des *quanta*, Pavlov les réflexes conditionnés, Rutherford les structures de l'atome, Einstein la relativité²⁰¹⁸ ».

L'épisode suivant, S1E25, *Les Années folles*, diffusé le lundi 5 mars 1979, met lui aussi en exergue les nouvelles technologies des transports. La série aborde alors l'invention et l'évolution de l'avion : « Depuis Icare, voler a été le rêve des hommes et, depuis de Vinci, bien

²⁰¹⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote: 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., *op. cit.*

²⁰¹⁵ *Ibid.*

²⁰¹⁶ *Ibid.*

²⁰¹⁷ Albert Barillé, *Après la vie...*, *op. cit.*

²⁰¹⁸ Albert BARILLE et Jean BARBAUD, S1E24 - *De 1900 à 1914: Ah! La Belle Époque*, Paris, Éditions Ytra S.A.R.L., coll. « Il était une fois... l'Homme », 1979.

des plans ont été élaborés à cet effet, que nous présente Maestro²⁰¹⁹ ». On voit donc défiler sur l'écran toutes les folles inventions conçues par l'humanité : « Avec Otto Lilienthal, Clément Ader, à la fin du XIX^e siècle, ces rêves prennent forme. En 1903, les frères Wright volent, et jusqu'en 1914 bien des progrès seront accomplis²⁰²⁰ ». Cet épisode s'achève avec la représentation de la Seconde Guerre mondiale :

1939, devant les atemoiements français, anglais et polonais, Staline signe avec Hitler un pacte de non-agression qui lui laissera les mains libres en Pologne. Huit jours plus tard, le 1^{er} septembre : la guerre, l'attaque de la Pologne. 61 nations, 100 millions de combattants vont prendre part au conflit. Bilan, plus de 50 millions de morts, 10 millions de non-combattants, femmes, enfants, vieillards exterminés dans les camps nazis un défi à tout sens humain au nom de la haine. L'Enola Gay vole vers Hiroshima. La victoire, quelle victoire ? L'Europe berceau de l'humanité est défaite. En février 1945 à Yalta ont été fixées les grandes lignes de ce qu'allait être la paix. Une paix bancal, qui va s'établir dans l'équilibre de la terreur. Et l'homme dans tout cela, l'homme, à peine dressé sur ses pattes arrière²⁰²¹.

Ces données, énoncées par le narrateur, sont accompagnées par une musique sombre jouée par un orgue de style baroque, ce qui renforce l'angoisse provoquée par les images. Pierrot est alors journaliste, il devient ainsi le témoin de l'histoire en train de se faire. Son image est donc placée dans le coin gauche de l'écran, en surimpression, tournant la manivelle d'une caméra de cinéma, comme s'il enregistrerait les images qui passent devant le spectateur. Parmi ces images effrayantes de combats, de bombes larguées par des avions, de villes détruites, deux images sont encore plus frappantes : d'un côté les Juifs affreusement squelettiques et de l'autre, l'image du champignon atomique d'Hiroshima. Cette dernière, en l'occurrence, est représentée en prise de vues réelles, toujours avec Pierrot et sa caméra en surimpression. Albert Barillé choisit de ne pas montrer les images en prises de vues réelles des camps de concentration pour ne pas trop effrayer les jeunes spectateurs.

Par ailleurs, les auteurs Eluasti, Soufflet et Lambert font remarquer qu'Albert Barillé est issu d'une famille modeste. Né en 1920, il passe son enfance à Belleville²⁰²². « Élève brillant et curieux, il est animé d'une soif de connaissance insatiable [...]. C'est la mort dans l'âme qu'il quitte l'école pour rentrer dans le monde du travail et soutenir sa famille. Son maître aura beau plaider sa cause auprès de ses parents, rien n'y fera : Albert devient garçon de course pour la

²⁰¹⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote: 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., *op. cit.*

²⁰²⁰ *Ibid.*

²⁰²¹ S1E25, *Les Années folles*. A. Barillé, *Il était une fois... l'Homme...*, *op.cit.* Épisode diffusé pour la première fois le lundi 5 mars 1979. Source: poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²⁰²² Cf. M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, *op. cit.*, p. 8.

poste dès la fin de cette bien trop courte scolarité²⁰²³ ». Contraint d'arrêter l'école pour aider sa famille, Albert Barillé nourrit un rêve de pouvoir donner aux enfants ce que lui-même n'a pas connu : les connaissances scolaires. Ainsi, dans l'épisode S1E9, *Les Carolingiens*, le réalisateur profite du mythe de Charlemagne – qui encourage l'éducation des citoyens – pour mettre l'accent sur l'importance d'être un bon élève pour charpenter un bel avenir : « Pierrot, bon élève, a été appelé par Maestro à l'école du château, et un avenir plus souriant lui est promis²⁰²⁴ ».

Dans la même optique, dans l'épisode S1E20, *Le siècle des Lumières*, Maestro est représenté comme le professeur de Pierrot. Il lui explique avec passion « comment l'Allemand Herschel découvre la planète Uranus, étudie l'anneau de Saturne et la Voie Lactée, comment le Suisse Euler crée le calcul intégral et que la chimie a pour but de séparer les corps naturels car, dit Lavoisier : "Dans la nature, rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme"²⁰²⁵ ». Pendant ce temps, les méchants Le Teigneux et Le Nabot sont toujours opposés aux sciences et au progrès. À leur avis, l'apprentissage « bourre le crâne²⁰²⁶ » des élèves.

Finalement, dans le dernier épisode S1E26, *Il était une fois... la Terre (et demain ?)*, diffusé le lundi 12 mars 1979, Albert Barillé crée une ambiance futuriste, « L'Horloge marque l'année 2150²⁰²⁷ », ce qui ouvre la voie au deuxième volet de la série *IEUF... l'Espace*. Ce dernier épisode revient alors à 1957, une date historique importante pour les technosciences : « La télévision annonce une sensation : Spoutnik tourne autour de la Terre [...] la conquête de l'espace progresse²⁰²⁸ ». En effet, puisque le progrès démesuré peut amener à l'épuisement des ressources naturelles, l'intrigue va désormais se dérouler dans l'espace. C'est apparemment la solution proposée par Albert Barillé pour l'évolution de l'humanité : « Il a fallu à la Terre 5 milliards d'années pour créer les conditions de vie pour l'homme. En cent ans d'imprévoyance, celui-ci a tout détruit. [...] Seuls ont survécu les hommes et les femmes qui étaient dans l'espace au moment de l'explosion. Ils ont heureusement compris que seule l'union de tous pouvait les sauver²⁰²⁹ ».

²⁰²³ Ibid.

²⁰²⁴ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., op. cit.

²⁰²⁵ S1E20, *Le siècle des Lumières*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... l'Homme*..., op. cit.

²⁰²⁶ Ibid.

²⁰²⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., op. cit.

²⁰²⁸ Ibid.

²⁰²⁹ Ibid.

Il faut remarquer qu'en 1975, un an après l'écriture du projet, a lieu la première mission spatiale conjointe entre l'Union soviétique et les États-Unis : Apollo-Soyouz²⁰³⁰. Cela a probablement teinté d'optimisme l'esprit du réalisateur au milieu de la guerre froide.

7.6 - Les séries d'animation françaises s'ouvrent à l'étranger pour représenter les histoires d'autres civilisations

Bien qu'on ait une profusion de séries d'origine asiatique, la série *IEUF...l'Homme* est l'une des premières séries d'origine française à représenter les mœurs et coutumes d'autres pays. Le philosophe Jean-Marc Ferry souligne en 1991 cette tendance à s'ouvrir à d'autres cultures :

Sans être l'apanage d'une conscience historique, la faculté de se relier ainsi à d'autres nous est aujourd'hui rendue évidente au point que notre identité propre ne semble plus consister que dans cette communication qui lui permet d'accueillir une riche pluralité culturelle de mondes présents et passés. [...] Nous pouvons en un sens entrer en relation avec des cultures dont la société a cessé d'exister depuis longtemps. Si le pluriculturalisme est la marque de nos sociétés, ce n'est pas simplement à cause d'une extension considérable des échanges internationaux et des cadres de solidarité, mais fondamentalement à cause d'une intériorisation du temps historique au sein de nos espaces sociaux²⁰³¹.

Ainsi, dans l'épisode S1E15, *Le Siècle d'or espagnol*, diffusé le lundi 11 décembre 1978, la série représente la découverte de l'Amérique et les autochtones de cette région :

Très affectés [car ils ont assisté au passage de la procession des condamnés que l'on mène au supplice], ils se trouvent dans les rues du port quand s'annonce une caravelle de retour d'une lointaine expédition. Alors leur décision est prise ; eux aussi partiront vers l'aventure. [...] les voici prenant pied sur la terre promise. De paisibles populations, vaquant à leurs occupations néolithiques, voient arriver ces hommes fourbus [...] La grande ville de Tenochtitlan au Mexique. Un Pierre indien-mexicain s'éveille au son des conques qui mugissent du haut des temples juchés sur les hautes pyramides. Il est artisan plumassier, et sa journée va se dérouler devant nous. Dans la maison à côté, son ami Le Gros modèle avec les siens de délicates céramiques. Mais la ville va se figer, se fixer dans un silence immobile tandis qu'arrivent les Espagnols²⁰³².

²⁰³⁰ Éric BOTTLAENDER, *De Gagarine à Thomas Pesquet : l'entente est dans l'espace*, Paris, Louison éditions, 2017.

²⁰³¹ J.-M. FERRY, « Sur la responsabilité à l'égard du passé. L'éthique de la discussion comme éthique de la rédemption »..., art. cité, p. 126.

²⁰³² A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé »..., *op. cit.*

Dans le même temps, Albert Barillé rend hommage aux explorateurs et critique les conquistadors. La représentation d'autres pays se poursuit dans l'épisode S1E16, *L'Angleterre d'Élisabeth*, où sont représentées les aventures de Francis Drake autour du monde. Puis, l'épisode S1E21, *L'Amérique*, représente : « 30 ou 40 000 ans avant Mayflower »²⁰³³, d'autres émigrants qui « sont arrivés en Amérique venus d'Asie centrale par le détroit de Béring. Ce sont les Indiens "Peaux Rouges" (parce qu'ils se peignaient en rouge). Ils sont environ un million en Amérique du Nord²⁰³⁴ ».

Une autre maison de production qui se lance dans la réalisation de séries de dessins animés en France est la DIC²⁰³⁵. Ainsi, tout comme la maison de production Procidis, la DIC aborde dans quelques-uns de ses récits les vies d'autres civilisations ; l'un des plus célèbres est celui de la série *Les Mystérieuses cités d'or*²⁰³⁶. À la différence d'*IEUF... l'Homme*, la série de la DIC est une coproduction entre la France et le Japon²⁰³⁷.

Les Mystérieuses cités d'or (Bernard Deyriès, Hisayuki Toriumi, Katsuhiko Fujita, 1982) est une série qui s'inspire de la réalité des peuples précolombiens²⁰³⁸. Elle aborde également d'autres thèmes comme les différences culturelles et la maîtrise de l'énergie. Ce dernier thème est alors à la mode chez les Français dans une optique de promotion de l'énergie nucléaire. En outre, la série aborde des thèmes comme les rivalités entre les peuples et la disparition des civilisations. Il s'agit alors d'une époque où la France s'ouvre vers le monde pour mieux le connaître. Finalement, cette série est l'une des premières expériences de coproduction entre la France et le Japon²⁰³⁹.

À l'instar de la BBC, la chaîne japonaise NHK veut produire régulièrement des documentaires. Mitsuru Kaneko, directeur de la société MK productions, propose alors un concept innovant – intégrer dans les fictions pour la jeunesse les documentaires pour les instruire : « J'ai proposé ce projet comme une nouvelle forme de divertissement pour les jeunes. Marco Polo était le projet parfait pour les personnes de l'unité des programmes jeunesse de NHK

²⁰³³ S1E21, *L'Amérique*. A. BARILLÉ, *Il était une fois...l'Homme...*, op.cit. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 5 février 1979. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²⁰³⁴ S1E21, *L'Amérique*. Ibid. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 5 février 1979. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²⁰³⁵ Sa genèse est abordée dans le chapitre précédent.

²⁰³⁶ Une coproduction entre NHK Entreprises (Japon), C.L.T. (RTL Luxembourg), MK (Japon), et DIC (France), diffusée pour la première fois le 28 septembre 1983 sur Antenne 2 et rediffusée plusieurs fois sur la même chaîne tout au long de la période concernée par cette étude. Ibid.

²⁰³⁷ Alors qu'*Il était une fois... l'Homme* (Albert Barillé, 1978) est une production française en sous-traitance avec la maison de production japonaise Tatsunoko.

²⁰³⁸ D'après Mitsuru Kaneko, le fondateur la société MK Production, il y a une trentaine d'années, Yasuhiko Tan, producteur en chef au sein de l'Unité des programmes jeunesse de NHK, lui demande s'il a une idée pour faire la suite des *Aventures de Marco Polo*. Il veut un projet destiné à la jeunesse qui mélange des séquences documentaires et de l'animation. Il se renseigne et découvre que l'Amérique du Sud intéresse les dirigeants de la NHK d'un point de vue documentaire, néanmoins, Pizarro ou Cortès ne peuvent pas être des héros de dessins animés.

²⁰³⁹ Les autres étant plutôt des productions en sous-traitance : *Oum le Dauphin*, *IEUF... l'Homme*, *Ulysse 31* et *IEUF...l'Espace*. Parmi celles-ci, l'expérience de la série *Ulysse 31* est celle qui s'approche le plus d'une coproduction, cependant, le résultat de cette coproduction n'a pas été diffusé au Japon. G. BROCHE et R. PASCOAL, *Les Mystérieuses cités d'or...*, op. cit.

pour faire des documentaires. Ils ont sauté sur le projet et m'ont demandé d'organiser la partie animation²⁰⁴⁰ ». Ainsi, le studio Madhouse est embauché pour réaliser une série qui mélange animation et séquences documentaires, *Les Aventures de Marco Polo* (Osamu Dezaki, Katsuhiko, Fujita Masaki Mori, 1979). Celle-ci ne remporte malheureusement pas le succès escompté²⁰⁴¹.

Par la suite, NHK souhaite réaliser une série à portée internationale. Mitsuru Kaneko s'inspire alors du livre de Scott O'Dell, *The King's Fifth*, qui met en scène les Incas, les Mayas et les Aztèques : des cultures riches et lointaines. Il fait des recherches avec l'aide de l'équipe documentaire de NHK dans les bibliothèques universitaires et dans sa bibliothèque personnelle, ayant acheté beaucoup de livres au Pérou, au Mexique et au Chili. Le producteur souhaite rajouter au récit une part de science-fiction – très en vogue en cette période post-*Star Wars*. Il tombe ainsi sur les écrits fantastiques, voire esotériques, de James Churchward sur la civilisation disparue de Mu.

En outre, conformément au souhait de NHK de produire une série internationale, le graphisme doit être plus « occidental²⁰⁴² ». C'est alors qu'en 1981, la France, représentée par la société DIC, entre en scène pour produire cette série. Au MIP-TV, Jean Chalopin rencontre les responsables de NHK qui cherchent justement un partenaire financier et artistique en Europe²⁰⁴³. Ainsi, Jean Chalopin, de concert avec Bernard Deyriès, réécrit le scénario élaboré par Mitsuru Kaneko. Après *Ulysse 31*, ils développent une autre série futuriste, *Arsène et compagnie* : en effet, ils baignent depuis des années dans un univers de SF et d'anticipation. Ils l'introduisent donc tout naturellement dans *Les Mystérieuses cités d'or* : on trouve alors dans la série des machines fantastiques à technologie très avancée. Une origine incertaine est alors attribuée au personnage d'Estéban : « fils du soleil »²⁰⁴⁴. Cela permet aux scénaristes de mettre en avant les forces de l'énergie solaire : énergie motrice des machines imaginaires comme le Grand Condor et Solaris. Les références au mythe de l'empire de Mu sont alors fortement développées,

²⁰⁴⁰ Mitsuru Kaneko *apud. Ibid.*

²⁰⁴¹ *Ibid.*

²⁰⁴² La collaboration avec l'Allemagne s'étant révélée fructueuse avec la réalisation de *Nils Holgersson* (Hisayuki Toriumi, 1980), la chaîne veut renouveler l'expérience de la coproduction avec un partenaire étranger. Cf. M. ELUASTI et N. ZEMRAK, *Les séries de notre enfance...*, *op. cit.*

²⁰⁴³ Ne trouvant en France aucune chaîne qui veuille se lancer dans le projet, Chalopin trouve refuge auprès de la Compagnie Luxembourgeoise de Télévision (CLT). NHK profite finalement de la possibilité de donner à la série un caractère international. Le 29 décembre 1981, la CLT signe la coproduction avec NHK et achète la série via sa société de distribution Pandora. Si l'apport financier de NHK est supérieur, le partage des droits d'exploitation se fait à parts égales, en sachant que le développement graphique sera à revoir pour une exploitation en Occident. Cf. G. BROCHE et R. PASCOAL, *Les Mystérieuses cités d'or...*, *op. cit.*, p. 27.

²⁰⁴⁴ L'épisode S1E1, *Estéban, fils du Soleil*, commence en 1532 à Barcelone. Estéban est un enfant intrépide et courageux. Comme n'importe quel enfant 13 ans, il a envie de connaître le monde. Dans cet épisode, il doit surmonter deux épreuves difficiles, d'un côté il est sauvé d'un naufrage dans lequel son père disparaît. D'un autre côté, son père adoptif, qui lui raconte cette difficile épreuve, meurt. Mendoza, pour soulager son deuil, lui propose un voyage pour découvrir le monde. Estéban est perçu par les habitants de Barcelone, et même par les prêtres de l'Église, par ailleurs très puissante à Barcelone à l'époque, comme quelqu'un doté d'un étrange pouvoir mystique. Ce pouvoir n'est lié ni aux sciences, ni à la croyance catholique. Il s'agit en effet d'une croyance plus ancienne, liée à des religions polythéistes pré-catholiques. Estéban est ainsi considéré comme le fils du Soleil. Cf. J. CHALOPIN, B. DEYRIES, H. TORIUMI et K. FUJITA, *Les Mystérieuses cités d'or - coffret 5 DVD - intégrale...*, *op. cit.*

l'Atlantide est subtilement évoquée par la suite. Le documentaire du premier épisode présente d'emblée la légende des cités d'or : « Estéban vient donc de partir à la recherche des Mystérieuses cités d'or. Cette ville existe-t-elle réellement ? Depuis de nombreuses années déjà les expéditions espagnoles ou autres étaient parties à leur découverte. Leur recherche était-elle basée sur une légende ou sur une simple pépite d'or trouvée par hasard ?²⁰⁴⁵ ».

Les directeurs de la série voulant se rapprocher d'un style graphique plus occidental, Bernard Deyriès dessine donc les personnages principaux. Cependant, les Français réalisent que les « intervallistes japonais » ne sont pas habitués aux traits occidentaux. Ils cèdent alors sur ce point et le design définitif des personnages devient plus asiatique. Quoi qu'il en soit, le « chara-designer » Toshiyasu Okada essaie d'adopter un style proche de celui des bandes dessinées occidentales, par exemple, avec des personnages sans blancs des yeux²⁰⁴⁶. Quant à l'affichage de la coproduction, Jean Chalopin commente :

Pour des raisons commerciales, nous avons chacun décidé de ne pas afficher la coproduction et de faire des génériques séparés dont chacun tirait profit sur son propre territoire. À l'époque, les dessins animés japonais étaient mal vus en France, par les journaux bien pensants et les parents. Nous avons donc dû oblitérer en partie la présence japonaise et la version japonaise fait de même avec la participation française²⁰⁴⁷.

Avec l'expérience de *Marco Polo*, les directeurs de la chaîne s'essayaient au format de mini-reportages. C'est pourquoi la particularité des *Mystérieuses cités d'or*, ce sont les mini-reportages qui achèvent chaque épisode en assurant le côté éducatif de la série²⁰⁴⁸. D'après le directeur de production et responsable des documentaires de NHK Kenichi Murakami :

[...] Avec *Marco Polo* nous nous sommes aperçus que peu de séquences nous permettaient d'aller au-delà des faits historiques et des histoires vécues. Nous nous sommes alors dit que la prochaine fois, nous réduirions les références aux faits historiques. Il fallait également tenir compte des situations où les prises de vues réelles poseraient un problème : les enfants changeraient de chaîne et les adultes feraient de même pour les séquences animées. De ce fait, il était impossible sur *Les Mystérieuses cités d'or*, de consacrer la moitié du temps à l'intégration de prises de vues réelles. Ainsi, la partie animation doit être passionnante. Après la route de la soie, il fallait un décor intéressant, et c'est l'Amérique latine qui a été choisie.

²⁰⁴⁵ Cf. Épisode S1E1, *Estéban, fils du Soleil*. *Ibid.*

²⁰⁴⁶ C'est par ailleurs un gain de temps considérable pour les animateurs qui dessinent chaque personnage une dizaine de fois pour une seconde d'animation.

²⁰⁴⁷ Jean Chalopin apud. G. BROCHE et R. PASCOAL, *Les Mystérieuses cités d'or...*, op. cit., p. 34.

²⁰⁴⁸ « Pour s'assurer de la justesse des propos énoncés dans ces reportages, ils s'adjoignent les services de Kazuo Terada, anthropologue et professeur de l'université de Tokyo, spécialisé dans les civilisations d'Amérique latine ». *Ibid.*, p. 36.

Les ambassades du Pérou et de Colombie et l'Office du tourisme du Mexique sont contactés pour obtenir les autorisations de filmer dans ces pays. D'après Kenichi Murakami : « L'Amérique du Sud est vraiment un lieu passionnant, rempli de défis et d'aventures. Pour ces enquêtes, nous avons utilisé 18 km de pellicule, divisés en 60 programmes de 30 minutes²⁰⁴⁹ ». Ces reportages, d'environ trois minutes, constituent la spécificité de cette série et contribuent à son aspect pédagogique²⁰⁵⁰. De surcroît, la voix grave de Jean Topard, le narrateur de la version française, reste gravée dans les esprits des jeunes spectateurs.

L'histoire de la série *Les Mystérieuses cités d'or* s'inspire ainsi des mythes et des légendes ayant encouragé les explorateurs d'antan à partir à l'aventure : Atlantide, Antilia, Cibola, Quivira, Eldorado, Païtiti, Ophir, l'île des mines du roi Salomon, les Champs-Élysées d'Homère, les îles Fortunées... Depuis des siècles, on évoque l'existence de civilisations mystérieuses en différents endroits de la planète autrefois habités mais aujourd'hui disparues : de l'Hyperborée du pôle Nord à la Lémurie de l'océan Indien, en passant par la souterraine Agartha. Le premier continent de ce type est l'Atlantide : son évocation remonte au philosophe grec Platon, au IV^e siècle avant J-C., dans ses dialogues *Timée et Critias*²⁰⁵¹. Puis, il est régulièrement repris et adapté par de nombreux auteurs. Platon situe l'Atlantide sur une grande île de l'océan Atlantique à l'Ouest des terres connues. L'Amérique aurait pu être ce continent mythique.

Les protagonistes de la série rencontrent ainsi plusieurs civilisations amérindiennes historiques ou mythiques : la réalité et la fiction se mêlent pour donner vie à des civilisations fantastiques. Plusieurs mythes sont abordés comme celui des habitants du lac Titicaca²⁰⁵², où une légende fait état de géants bâtisseurs de la cité de Tiahuanaco²⁰⁵³ ; un autre mythe présent dans la série est celui des Amazones²⁰⁵⁴ : Estéban et ses compagnons sont capturés par des

²⁰⁴⁹ Kenichi Murakami *apud. Ibid.*, p. 38.

²⁰⁵⁰ Les équipes disposent de matériels de tournage adaptés aux lieux parfois difficiles d'accès. Pour les prises de vues aériennes, elles utilisent un hélicoptère ou un avion, par exemple pour filmer les géoglyphes de Nazca au Pérou, ou les chutes Iguazu à la frontière du Brésil et de l'Argentine. Les documentaires sont ensuite adaptés et intégrés aux épisodes. Quand les images du documentaire sont tournées, le scénario de la partie animation n'est pas encore terminé, c'est la raison pour laquelle la plupart des 28 premiers documentaires correspondent à un épisode spécifique, ce n'est plus le cas sur la fin de la série. En particulier, les Olmèques n'étant pas prévus, les documentaires n'en parlent pas. Cf. G. BROCHE et R. PASCOAL, *Les Mystérieuses cités d'or...*, *op. cit.*

²⁰⁵¹ Cf. P. VIDAL-NAQUET, *L'Atlantide. Petite histoire d'un mythe platonicien...*, *op. cit.*

²⁰⁵² Le documentaire de l'épisode S1E16, *L'attaque des géants Urubus*, présente les « Totoras » : des roseaux très solides ressemblant au bambou qui poussent sur le lac le plus élevé du monde, le lac Titicaca, situé à 3500 m d'altitude. Ce documentaire présente les rituels des Incas qui rappellent certains événements de la Genèse ou le mythe de Prométhée où Dieu donne aux hommes le feu de la connaissance. Ainsi, les Incas croient que « Viracocha, le créateur de leur race, habite les îles du Soleil et de la Lune situées sur le lac. [...] Viracocha créa d'abord le ciel et la Terre, puis les hommes qu'il façonna à partir de l'argile. Il leur donna la parole, la chanson et les graines des plantes. Il leur apprit la culture et le tissage puis il retourna au fond du lac. Mais, malgré ses enseignements, les hommes continuent à paresser et à se quereller. Viracocha revient donc pour les changer en pierre, en condor ou en lama ». Cf. E16, *L'attaque des géants Urubus*. J. CHALOPIN, B. DEYRIES, H. TORIUMI et K. FUJITA, *Les Mystérieuses cités d'or - coffret 5 DVD - intégrale...*, *op. cit.*

²⁰⁵³ Les Urubus représentés dans cet épisode semblent pourtant être inspirés des géants de Patagonie, les « Patagons », que l'équipage de Magellan aurait rencontrés en atteignant les côtes de l'extrême Sud de l'Amérique. Cf. Xavier de Castro (dir.), *Le voyage de Magellan (1519-1522). La relation d'Antonio Pigafetta & autres témoignages*, Paris, Chandeigne, coll. « Magellane », 2007.

²⁰⁵⁴ E21, *Les Amazones*. J. CHALOPIN, B. DEYRIES, H. TORIUMI et K. FUJITA, *Les Mystérieuses cités d'or - coffret 5 DVD - intégrale...*, *op. cit.*

guerrières²⁰⁵⁵. D'après Bernard Deyriès : « Pendant les années 1970, les livres sur les grands mystères de l'humanité étaient à la mode. Ils nous ont largement inspirés pour la création de ces univers fabuleux : de l'Espagne des grands explorateurs à l'Eldorado des conquistadors »²⁰⁵⁶.

En outre, les documentaires de la série ne présentent pas seulement d'anciennes tribus précolombiennes légendaires ; l'épisode S1E22, *La sorcière de la jungle*, décrit par exemple une tribu toujours existante dans la forêt amazonienne, les Yanomamis : « Plusieurs villages de la tribu Yānomamö, dispersés près de la frontière du Brésil et du Venezuela, refusaient opiniâtement de recevoir des blancs, encore récemment, préférant vivre isolés. [...] La tribu Yānomamö est aussi réputée pour être belliqueuse, l'ennemi est le plus souvent une tribu voisine et les causes des disputes ne manquent pas. Les hommes se fondent avec la nature dans cette jungle amazonienne, un autre monde certes, mais un monde magnifique²⁰⁵⁷ ». Le documentaire de l'épisode S1E35, *Le secret de la base des Olmèques*, aborde quant à lui la diversité des cultures qui composent le Mexique : « Ainsi, à travers les scènes de la vie quotidienne d'aujourd'hui, on aperçoit constamment à quel point le Mexique est imprégné du mélange de plusieurs civilisations, d'une part de la culture maya et surtout aztèque et d'autre part de la culture européenne et principalement espagnole²⁰⁵⁸ ».

Dans le générique de la série *Les Mystérieuses cités d'or* les premières images montrent un zoom qui commence dans le cosmos et arrive jusqu'à une pyramide inca tandis que les paroles du narrateur évoquent les aventures et les découvertes du XVI^e siècle²⁰⁵⁹. Ce jeu d'images et de paroles rappelle, par ailleurs, les discours d'Alain Madelin sur la conquête spatiale en faisant appel aux esprits courageux des navigateurs pour relever les nouveaux défis vers la conquête de mondes lointains²⁰⁶⁰.

Au milieu des étoiles, apparaissent successivement une nébuleuse, une galaxie, puis la Terre et la cordillère des Andes²⁰⁶¹. Pour la série, les réalisateurs choisissent une photo qui

²⁰⁵⁵ Selon la légende, les aventuriers du XVI^e siècle combattent des femmes guerrières dans la région des sources de l'Orénoque, au Venezuela. Ils croient alors avoir retrouvé les légendaires Amazones de la mythologie grecque, apparues dans l'Iliade ; c'est également de là que provient le nom du fleuve Amazone. Cf. Jean-Pierre SANCHEZ, « Chapitre XXX. Les Amazones de l'Amérique du Sud », in *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2018, p. 629-660.

²⁰⁵⁶ Bernard Deyriès *apud*. M. ELUASTI et N. ZEMRAK, *Les séries de notre enfance...*, *op. cit.*

²⁰⁵⁷ Documentaire de l'épisode S1E22, *La sorcière de la jungle*. Cf. J. CHALOPIN, B. DEYRIES, H. TORIUMI et K. FUJITA, *Les Mystérieuses cités d'or - coffret 5 DVD - intégrale...*, *op. cit.*

²⁰⁵⁸ Documentaire de l'épisode S1E35, *Le secret de la base des Olmèques*. Cf. *Ibid.*

²⁰⁵⁹ « Le XVI^e siècle, des quatre coins de l'Europe, de gigantesques voiliers partent à la conquête du Nouveau Monde. À bord de ces navires, des hommes avides de rêve, d'aventure et d'espace. À la recherche de fortunes. Qui n'a jamais rêvé de ces mondes souterrains, de ces mers lointaines peuplées de légendes ou d'une richesse soudaine qui se conquerrait au détour d'un chemin de la cordillère des Andes. Qui n'a jamais souhaité voir le Soleil souverain guider ses pas au cœur du pays inca, vers la richesse et l'histoire des Mystérieuses cités d'or... ». Les premières paroles du générique d'ouverture de la série *Les Mystérieuses cités d'or* prononcées par Michel Paulin. *Ibid.*

²⁰⁶⁰ Cf. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote : 19980560/1, Alain MADELIN, « Discours du ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme pour l'inauguration du "Ticket pour l'espace" »..., *op. cit.*

²⁰⁶¹ Ces éléments sont peints sur celluloid, filmés séparément, puis superposés aux étoiles. Le paysage des Andes est un grand décor peint sur un support au « format raisin » (65 x 50 cm) sur lequel la caméra zoome. Le dessin est conçu de manière plus détaillée au

provient du site archéologique inca « Chavín de Huántar », au Nord du Pérou²⁰⁶². Au bout du tunnel, apparaît ce que l'on peut identifier comme le noyau terrestre. Les points lumineux sont réalisés grâce à un effet « *slit-scan* ». La cité d'or représentée est le résultat du montage de plusieurs photos faites par l'équipe japonaise pour le documentaire. Cette plongée, comme elle part de l'espace, peut être mise en parallèle avec les nouvelles aventures spatiales, voire représenter un voyage d'extraterrestres arrivant sur Terre, suivant certaines théories comme celle de Von Däniken²⁰⁶³. En outre, ce générique peut être un message des auteurs nous suggérant qu'il faudrait quitter les étoiles et la SF et revenir sur Terre pour raconter des histoires d'autres civilisations. En effet, au début des années 1980, il existe toute une panoplie de séries de dessins animés venues de l'étranger, dont les thématiques gravitent autour de l'espace, de la SF et de l'anticipation.

Après l'approche spatiale qui plante le décor, le générique présente les personnages principaux : Estéban, Zia, Tao, ainsi que le vaisseau Solaris et le Grand Condor. Ils sont animés au milieu de vestiges précolombiens : grâce la superposition de films en prise de vue réelle, ce qui leur donne un rendu assez particulier. Le ciel et les nuages sont aussi issus d'images en prises de vues réelles, avec à la fois des montages de photos en noir et blanc à fort contraste et de photos en couleur pour représenter les monuments. Les photos sont animées sur banc-titre grâce au « système du cache et du contre-cache ». Tous les éléments des décors du générique sont traités au département technique de NHK²⁰⁶⁴.

En ce qui concerne la réalité historique de la série, on peut noter que le personnage fictif Pizarro s'inspire du conquistador espagnol Francisco Pizarro²⁰⁶⁵. La vie de ce personnage suit

centre, où se termine la séquence de zoom. La chute dans le souterrain combine deux techniques cinématographiques : un cache, puis un contre-cache permettant de filmer les deux côtés du gouffre séparément, selon le principe du *compositing*. L'effet de travelling sur chaque côté est réalisé grâce à un système de caméra *slit-scan*, procédé photographique adapté pour le cinéma à la fin des années 60 par Douglas Trumbull pour la séquence du voyage spatial, dans le film de Stanley Kubrick, *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968). Trumbull ayant lui-même perfectionné une technique mise au point quelques années plus tôt par Jordan Belson (1926-2011), notamment pour son film *Allure*, en 1961, qualifié de « cinéma abstrait ». Douglas TRUMBULL, *Douglas Trumbull's Invention*, Londres, ITN Productions, 2010.

²⁰⁶² On y reconnaît d'ailleurs le monolithe El Lanzón qu'on aperçoit un instant sur la gauche. G. BROCHE et R. PASCOAL, *Les Mystérieuses cités d'or...*, op. cit., p. 50.

²⁰⁶³ Les géoglyphes de Nazca par exemple suscitent des théories très diverses : l'archéologue allemande Maria Reiche considère, dans son livre *The Mystery on the Desert* paru en 1949, qu'il s'agit d'un immense calendrier astronomique. L'écrivain suisse Erich Von Däniken indique, dans son livre *Chariots of the Gods* paru en 1968, que ces géoglyphes ont été tracés par des extraterrestres pour servir de pistes d'atterrissage à leurs vaisseaux spatiaux. Il est probablement responsable de la renommée du site qui attire alors de nombreux touristes. L'ouvrage, traduit en France sous le titre *Présence des extraterrestres*, connaît un tel succès qu'en 1970, il fait l'objet d'un documentaire éponyme de 90 minutes dans lequel on parcourt le monde à la recherche de preuves sur la présence des extraterrestres parmi les humains. En 1971, le film est nommé aux Oscars. *Ibid.*, p. 110.

²⁰⁶⁴ G. BROCHE et R. PASCOAL, *Les Mystérieuses Cités d'or...*, op. cit.

²⁰⁶⁵ Le documentaire de l'épisode S1E8, *Le nouveau continent* décrit la perversité du célèbre personnage historique Francisco Pizarro, qui « s'embarque avec une équipe composée d'hommes sans scrupules parmi lesquels le capitaine Balboa, explorateur du Pacifique [...] le nombre d'Incas effraie les Espagnols, seule Pizarro garde son sang froid. [...] Il capture l'empereur Atahualpa. L'empereur prisonnier de Pizarro lui montre le mur de la salle où il est séquestré et lui promet de remplir cette salle d'or jusqu'à la hauteur de sa main levée à condition que Pizarro l'épargne. Sept mois plus tard, la salle est remplie de l'or collecté dans toutes les Andes, mais Pizarro fait pourtant exécuter l'empereur Atahualpa. La valeur de l'or ainsi offert en rançon correspondrait à 615 millions de francs français [...] ». Le documentaire représente les batailles grâce à la technique du banc-titre, tout comme la série *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »*. S1E8, *Le nouveau continent*. J. CHALOPIN, B. DEYRIES, H. TORIUMI et K. FUJITA, *Les Mystérieuses cités d'or - coffret 5 DVD - intégrale...*, op. cit.

par ailleurs la chronologie de la conquête espagnole²⁰⁶⁶. Marinché, quant à elle, est une personnage inspirée d'une ancienne esclave maya qui a été à la fois interprète, conseillère et maîtresse d'un autre conquistador espagnol : Hernán Cortès. D'après Georges Baudot et Tzvetan Todorov, la personnage historique Marinché est vendue aux Espagnols et joue un rôle important dans la conquête du Mexique par Cortès en lui permettant de comprendre les langues aztèque et maya²⁰⁶⁷.

Finalement, les machines représentées dans la série rendent hommage aux sciences et technologies, à la fois modernes et mythiques. Solaris, le vaisseau du Soleil caché dans les entrailles d'une des îles Galápagos, tire de l'énergie solaire sa puissance. Dans l'épisode S1E7, *Le secret du Solaris*, les téléspectateurs sont donc confrontés à une puissante machine utilisant une technologie inconnue : le navire Solaris. Mendoza avoue alors que la science des ancêtres de Tao dépasse de beaucoup celle des Espagnols, ce qui montre son ouverture d'esprit envers les technologies des autres civilisations. L'épisode suivant, S1E8, *Le nouveau continent*, présente le fantastique mécanisme solaire du navire Solaris : tout comme dans les écrits de Galilée ou dans les projets de Nicola Tesla²⁰⁶⁸, ce vaisseau est doté d'un panneau qui concentre et émet des rayons solaires capables de couler toute la flotte espagnole. Au moment de la destruction de Solaris, dans l'épisode S1E9, *La fin du Solaris*, sa cabine de contrôle s'éjecte pour sauver les occupants, tout comme dans les chasseurs modernes. Le documentaire de cet épisode met ainsi en lumière certaines techniques des Incas :

Eh bien les Incas avaient des techniques spéciales comme les *quipus* qui servaient à enregistrer des chiffres à l'aide des ficelles nouées. Grâce aux *quipus*, ils effectuaient des recensements démographiques et ils établissaient pour toutes les régions de l'empire des statistiques sur la production agricole. Cela rappelle un peu le principe d'une mémoire d'ordinateur. Par ailleurs, les Incas construisaient de grandes routes. Grandes de 6 m, traversant des champs et des montagnes sur 5.600 km, elles couvraient toute l'étendue du pays. À partir des deux voies principales du nord au sud, l'une côté mer, l'autre côté montagne, tout un réseau routier traversait le pays. Les Incas suspendaient des ponts de 60 m de long au-dessus de profondes vallées. Les communications étaient assurées par des coursiers officiels appelés *Chasquis*, ceux-ci couraient à 10 km à l'heure de moyenne, montant et descendant des pentes souvent raides et reliaient Lima à Cusco en 3 jours seulement. [...] Malgré les distances à parcourir et les nombreux relais nécessités, les ordres étaient fidèlement transmis. Tel est le merveilleux système de communication inventé par les Incas, il y a plus de 800 ans et dont les ponts et les routes sont toujours en service de nos jours²⁰⁶⁹.

²⁰⁶⁶ Toutefois, il n'obtient le titre de gouverneur qu'en 1535, alors que dans la série, ce titre est utilisé à plusieurs reprises.

²⁰⁶⁷ Cf. *Récits aztèques de la conquête*, textes choisis et présentés par Georges Baudot et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1983.

²⁰⁶⁸ Laurent LEMIRE, « Un rayon mortel », in *Les Savants fous : d'Archimède à nos jours, une histoire délirante des sciences*, Paris, R. Laffont, 2011, p. 114-125.

²⁰⁶⁹ S1E9, *La fin du Solaris*. J. CHALOPIN, B. DEYRIES, H. TORIUMI et K. FUJITA, *Les Mystérieuses cités d'or - coffret 5 DVD - intégrale...*, op. cit.

Cette mise en valeur des sciences et techniques des Incas se poursuit dans le documentaire de l'épisode S1E10, *Le secret du temple souterrain* : « Les Incas possédaient de nombreuses techniques que la science actuelle ne parvient pas à expliquer. [...] alors que les bâtiments modernes sont détruits par les tremblements de terre, les maçonneries des Incas résistent toujours et servent de fondation aux immeubles d'aujourd'hui. Certains pensent que pour obtenir des assemblages d'une telle perfection, les Incas ont été capables de fondre la pierre. D'autres vont même jusqu'à prétendre que seuls des extraterrestres venus du lointain des étoiles les assembleraient de telle manière²⁰⁷⁰ ».

Le documentaire de l'épisode S1E28, *La forêt des statues de pierre*, présente en outre les technologies de la civilisation maya : « Les anciens Mayas nous ont laissé certaines constructions attestant que leurs connaissances en astronomie étaient très avancées. [...] Il existe encore, à Titioniza, un ancien observatoire appelé El Caracol, à cause de l'escalier en colimaçon qui conduit à son sommet. Sa ressemblance avec un observatoire contemporain est singulière [...] Dès le VI^e siècle de l'ère chrétienne, les Mayas étaient capables de calculer la durée exacte d'une année solaire. Leur calendrier est plus précis que le calendrier grégorien répandu en Occident au XVI^e siècle²⁰⁷¹ ».

Le Grand Condor est un autre engin solaire, hérité de l'empire de Mu et caché dans la cité de Pacha Mama. L'oiseau d'or a évidemment l'aspect du condor des Andes, mais sa tête, dont le cou s'abaisse, nous rappelle sans conteste le Concorde. Le documentaire de l'épisode S1E19, *Le secret du Grand Condor*, présente quant à lui les géoglyphes de Nazca et l'hypothèse selon laquelle ils constitueraient une « piste d'atterrissage à l'usage d'extraterrestres ?²⁰⁷² ».

La série présente en outre un inventeur, ingénieur et technicien : Tao. En digne héritier de l'empire de Mu, il réussit en toute circonstance à concevoir des inventions très originales pour l'époque. Dans l'épisode S1E6, *Solaris, le navire géant de l'empire de Mu*, Tao présente quelques inventions comme le plan de fabrication d'un vélo maya ; dans l'épisode S1E12, *Le secret des pendentifs*, Tao fabrique un feu d'artifice pour éclairer la nuit ; dans l'épisode S1E15, *La dernière évasion*, Tao invente une bombe avec une poudre ; dans l'épisode S1E16, *L'attaque des géants Urubus*, il fabrique un sous-marin.

Mendoza, quant à lui, met également à profit plusieurs techniques de constructions navales ou militaires européennes. Tout comme dans la plupart des séries de dessins animés d'origine française²⁰⁷³, les progrès des personnages résultent toujours d'un travail d'équipe qui permet souvent au petit groupe de se sortir des ennuis.

²⁰⁷⁰ S1E10, *Le secret du temple souterrain*. Ibid.

²⁰⁷¹ Documentaire de l'épisode S1E28, *La forêt des statues de pierre*. Ibid.

²⁰⁷² Le documentaire de l'épisode S1E19, *Le secret du Grand Condor*. Ibid.

²⁰⁷³ Citons au passage *Ulysse 31*, *Inspecteur Gadget* ou toutes les séries *Il était une fois*..

La série *Les Mystérieuses cités d'or* est bâtie sur un mélange d'éléments historiques, fictifs et mythiques où s'intègrent des thèmes empruntés à la littérature fantastique : en abordant à la fois les phénomènes paranormaux, l'alchimie, les extraterrestres et les civilisations disparues.

Finalement, la valeur fondamentale de la série réside dans l'amitié et la fraternité entre les personnages. Ces valeurs sont parfois mises à l'épreuve et se fondent sur la confiance. De même, l'aventure et l'ouverture d'esprit, tout comme le plaisir de la découverte et le courage de se lancer vers l'inconnu sont évoqués dans la série. On constate par ailleurs que ces jeunes enfants ne reculent jamais devant rien : ni la faim, ni la soif, ni le danger ne les arrêtent. Ils s'épaulent et oublient leurs rares moments de faiblesse pour mieux rebondir et aller de l'avant avec courage et persévérance.

Le respect des différences ethniques représente un autre aspect symbolique de ces valeurs. À plusieurs reprises, le récit évoque le choc des cultures : on y croise des Espagnols, des géants Urubus, des guerrières Amazones, des Mayas hostiles et surtout des Olmèques et leur étrange base. De plus, grâce à ses origines amérindiennes et son éducation espagnole, Estéban est en quelque sorte un métis qui permet la réconciliation de deux mondes.

La valeur du travail est également très présente dans la série, associée à l'esprit d'équipe. Quand le navire s'apprête à faire naufrage, tous doivent s'affairer à construire un radeau et chacun a une tâche bien définie.

Ainsi, on observe une évolution de la représentation de l'histoire dans les séries de dessins animés d'origine française. D'abord, l'histoire événementielle et l'histoire-bataille sont mises en valeur, mais progressivement, elles cèdent la place à de représentations plus proches de l'histoire sociale : « humbles familles » qui observent l'histoire en train de se faire et une hausse progressive de représentations d'autres civilisations. C'est ainsi une ouverture d'esprit vers une quête d'identité. Depuis Homère, de nombreux contes traditionnels explorent les thèmes universels de la recherche de l'identité et de la quête des origines, à travers un voyage initiatique où chaque étape teste une valeur morale. Ces contes illustrent une question fondamentale : comment se définir en tant qu'individu par rapport à la société ? Ce sont les valeurs morales associées à cette réponse qui guident la vie d'un être humain.

On observe alors, à côté de la hausse progressive du nombre de séries de SF et d'anticipation – qui abordent des sujets scientifiques et techniques²⁰⁷⁴ – quelques séries d'origine française, diffusées durant les années 1980 et 1990, abordant des questions historiques, d'identité et également d'altérité. Ces séries mettent en scène d'un côté les civilisations non-européennes –

²⁰⁷⁴ Comme par exemple *Ulysse 31* (Bernard Deyriès et Tadao Nagahama, 1981), *IEUF... l'Espace* (Albert Barillé, 1981), *IEUF... la Vie* (Albert Barillé, 1986), *IEUF... les Découvreurs* (Albert Barillé, 1994) qui seront analysées dans les chapitres suivants.

comme dans le cas des *Mystérieuses cités d'or* ou *IEUF... les Amériques* – et de l'autre côté les explorations menées par les européens tout au long de son histoire – comme dans le cas *d'IEUF... les Explorateurs*²⁰⁷⁵.

²⁰⁷⁵ Les séries *IEUF... les Amériques* (Albert Barillé, 1991) et *IEUF... les Explorateurs* (Albert Barillé, 1996) seront également analysées dans le chapitre suivant.

Chapitre 8 - La mise en scène des sciences et technologies dans les séries de dessins animés françaises

La popularisation en Occident des séries de dessins animés japonaises est due à la fois aux intentions des Japonais de diffuser leurs séries à l'étranger, à l'interaction entre les maisons de production européennes et japonaises²⁰⁷⁶ et à la concurrence croissante entre les chaînes de télévision européennes. En France, cette concurrence entre les diffuseurs s'intensifie à partir de 1986 : privatisation de TF1, arrivée de l'émission *Club Dorothée* (Jean-François Pory, 1987-1997) et arrivée d'autres chaînes commerciales comme Canal+, La Cinq et M6²⁰⁷⁷. La figure 8.1 représente ainsi la hausse du nombre de séries inédites japonaises (ou réalisées en coproduction avec les Japonais) diffusées en France entre 1974 et 1997.

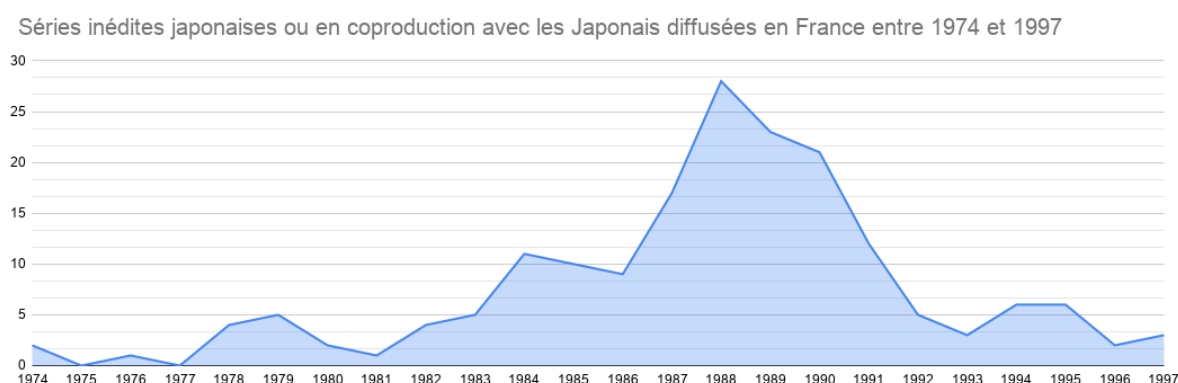


Figure 8.1: Séries inédites japonaises ou en coproduction avec les Japonais diffusées en France entre 1974 et 1997. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com. Visionnage de plusieurs épisodes disponibles en ligne.

On observe la présence d'une première vague entre 1978 et 1980. C'est la période des premières diffusions de séries comme *Goldorak*²⁰⁷⁸, *Candy* (Tetsuo Imazawa et Hiroshi Shidara, 1976-1978)²⁰⁷⁹, *Heidi* (Isao Takahata, 1974)²⁰⁸⁰ et *La Bataille des Planètes*²⁰⁸¹. Cette première vague est suivie d'une deuxième vague dans laquelle des réalisateurs comme Jean Chalopin et Bernard Deyriès se lancent dans leurs premiers projets en coproduction avec les Japonais : *Ulysse 31* et *Les Mystérieuses cités d'or*. Cette vague s'amplifie entre 1983 et 1993. De ce fait, on voit apparaître 143 séries d'animation d'origine japonaise sur les petits écrans français durant cette décennie, autrement dit, plus d'une série inédite par mois. Parmi ces séries, on peut

²⁰⁷⁶ Comme les coproductions entre DIC Entertainment et Tokyo Movie Shinsha (TMS) ou celles entre BRB International et Nippon Animation.

²⁰⁷⁷ Comme mentionné dans le chapitre 6.

²⁰⁷⁸ Série d'animation réalisée au Japon en 1975 et diffusée en France entre 1978 et 1983 sur Antenne 2, puis en 1987 sur M6 et TF1. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 23 février 2018.

²⁰⁷⁹ Série d'animation réalisée au Japon entre 1976 et 1978, diffusée en France à partir de 1978 sur Antenne 2. Source : *Ibid.*

²⁰⁸⁰ Série d'animation réalisée au Japon en 1974 et diffusée en France en 1979. Source : *Ibid.*

²⁰⁸¹ Série d'animation réalisée au Japon en 1976 et diffusée en France en 1979 sur TF1. Source : *Ibid.*

souligner celles consacrées aux sciences et aux technologies, à l'anticipation, à la SF et au fantastique : *Albator 84* (*Waga Seishun no Arcadia – Mugen Kidô SSX*, Tomoharu Katsumata, Masamitsu Sasaki, 1982-1983), *Astro le petit robot* (Noboru Ishiguro, 1980), *Dragon Ball* (Minoru Okazaki, Daisuke Nishio, 1986-1989), *Dragon Ball Z* (Daisuke Nishio, 1989-1995) et *Les Chevaliers du Zodiaque* (Kôzô Morishita, Kazuhito Kikuchi, 1986-1989).

Entre 1974 et 1997, on recense 45 séries inédites d'origine japonaise, diffusées en France, qui abordent les sciences et les technologies. Plus de la moitié de ces séries (38) sont diffusées entre 1983 et 1993. La figure 8.2 représente le nombre de séries inédites japonaises – ou en coproduction avec les Japonais – qui abordent les sciences et les technologies dans leurs récits.

Séries inédites japonaises ou en coproduction avec les Japonais diffusées en France entre 1974 et 1997 et qui abordent les sciences et les technologies dans leurs récits.

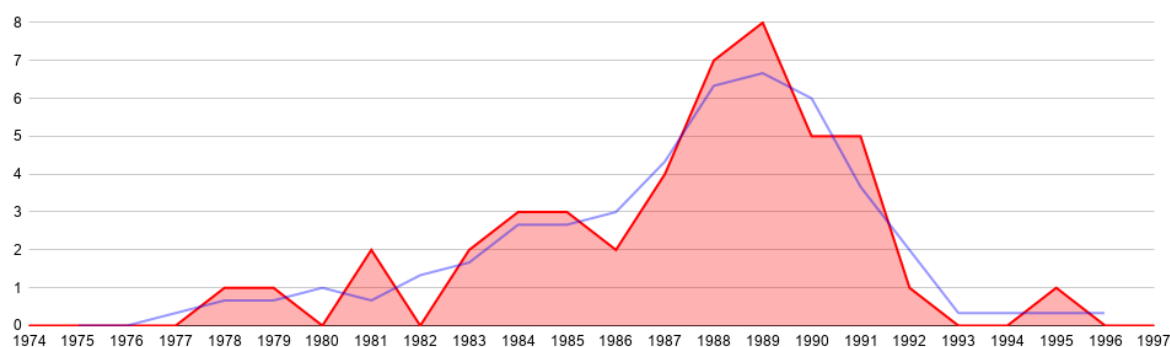


Figure 8.2: Séries inédites japonaises ou en coproduction avec les Japonais diffusées en France entre 1974 et 1997 et qui abordent les sciences et les technologies dans leurs récits. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com. Visionnage de plusieurs épisodes disponibles en ligne.

On observe ainsi une tendance croissante²⁰⁸² de diffusion de sujets liés aux technosciences dans les séries d'origine japonaise. Cette tendance s'intensifie petit à petit à partir de 1978 avec *Goldorak* pour aboutir en 1989 à la diffusion de huit séries inédites qui abordent ces sujets²⁰⁸³.

Il ne faut pas oublier que c'est durant cette période que la France se lance dans la production de longues séries de dessins animés de 26 épisodes de 26 minutes (ou davantage). Ainsi, du côté de la production de séries françaises, on observe la même tendance : une hausse

²⁰⁸² Une courbe en bleu représente la moyenne entre le nombre de séries diffusées durant l'année en question, la précédente et la suivante. C'est la « moyenne mobile centrée de période 3 » : la première valeur numérique de moyenne mobile est donc placée sur la période 2, la suivante sur la période 3 et ainsi de suite. C'est pourquoi les valeurs de moyenne mobile pour la première et la dernière période sont manquantes.

²⁰⁸³ *Mazinger Z* (Tomoharu Katsumata, 1972) diffusée en France en 1989 sur M6 – Graffiti 6 ; *Grand Prix* (Rintarô, Nobutaka Nishizawa, 1977) diffusée en France en 1989 sur La Cinq – Youpi ! L'école est finie ; *Ordy* (ou Les grandes découvertes, Meme Iro Iro Yume no Tabi, Kazuyoshi Yokota, 1983-1985) diffusée en France en 1989 sur Antenne 2 – Éric et Compagnie ; *Dan et Danny* (Toshifumi Takizawa, Norio Kashima, 1985) diffusée en France en 1989 sur FR3 – Amuse 3 ; *Wingman* (Tomoharu Katsumata, 1984-1985) diffusée en France en 1989 sur TF1 – Club Dorothée ; *Supernana* (Akira Shigino, 1983-1984) diffusée en France en 1989 sur La Cinq – Youpi ! L'école est finie ; *Muscleman* (Yasuo Yamayoshi, Takenori Kawata, Tetsuo Imazawa, 1983-1986) diffusée en France en 1989 sur TF1 – Club Dorothée ; *Chobin* (Rintarô, 1974) diffusée en France en 1989 sur FR3 – Amuse 3.

progressive du nombre de séries diffusées dont les thématiques abordées sont liées aux technosciences. En l'occurrence, Jean Chalopin et Bernard Deyriès, réalisateurs de plusieurs séries durant cette période, expliquent le choix de leur domaine de prédilection : « Nous étions imprégnés de SF et branchés sur la littérature fantastique, c'est donc normal que nous ayons inséré beaucoup de technologie dans les scénarios de la série *Les Mystérieuses cités d'or* qui étaient jusqu'alors plutôt fantastiques²⁰⁸⁴ ».

Dans cette même optique, l'autre réalisateur français prolifique de l'époque, Albert Barillé, réalise durant cette période six séries de la saga *Il était une fois...* Ces séries abordent directement l'évolution « technoscientifique » de l'humanité : tout d'abord, la série *IEUF... l'Homme* utilise l'évolution technologique de l'humanité comme fil conducteur de l'histoire comme on l'a vu²⁰⁸⁵ ; par la suite, *IEUF... l'Espace* est entièrement consacrée à l'espace²⁰⁸⁶ ; puis, *IEUF... la Vie* est consacrée à la présentation du fonctionnement « scientifique » du corps humain ; dans *IEUF... les Amériques* la thématique des technosciences apparaît également à plusieurs reprises²⁰⁸⁷ ; *IEUF... les Découvreurs*, quant à elle, est entièrement centrée sur l'histoire des sciences et des techniques ; finalement, *IEUF... les Explorateurs*, dernière série de notre corpus, aborde les grandes explorations de l'humanité accomplies grâce aux évolutions scientifiques et techniques.

Finalement, en répertoriant les séries d'animation d'origine française – ou en coproduction internationale – réalisées et diffusées entre 1974 et 1997 –, on constate qu'un grand nombre d'entre elles aborde les sciences et les technologies dans leurs récits. Celles-ci sont plus nombreuses entre 1981 et 1986, la période qui précède, précisément, les grands investissements prévus par le CNES pour les projets du lanceur Ariane 5, de la navette spatiale Hermès et du module orbital Columbus²⁰⁸⁸. La figure 8.3 représente le nombre de séries d'origine française – ou en coproduction internationale – diffusées en France entre 1974 et 1997 qui abordent les sciences et les technologies dans leurs récits.

²⁰⁸⁴ Cf. Podcast *La loi des séries* #452 (le 15 janvier 2021), #455 (le 22 janvier 2021), #463 (le 12 février 2021), #465 (le 19 février 2021) disponible sur < <https://vl-media.fr/categories/culture/series/> > consulté le 25 février 2021.

²⁰⁸⁵ Comme souligné dans le chapitre précédent.

²⁰⁸⁶ Cette série est analysée en détails dans le chapitre suivant.

²⁰⁸⁷ Par exemple dans l'épisode S4E1, *Les premiers Américains*, apparaissent les premiers outils utilisés par l'homme. L'épisode S4E19, *Les 13 colonies vers l'indépendance* souligne par exemple que « Benjamin Franklin avait aussi d'autres passions que la politique et la philosophie : les sciences ! ». L'épisode S4E26, *America... America !* met en vedette les progrès techniques et scientifiques des Amériques : « Bientôt, ce sera le triomphe de la grande industrie [...] Carnegie, prince de la sidérurgie, Rockefeller, prince du pétrole, G.P. Morgan, prince de la banque... vont devenir les symboles de la réussite américaine ; [...] Graham Bell a déjà inventé le téléphone alors que le génial Thomas Edison va changer la vie quotidienne avec le télégraphe, le phonogramme, la lumière électrique, le cinéma et mille autres choses. [...] Henry Ford met au point une automobile à essence. Avec le début du XX^e siècle, un homme jeune et énergique, Théodore Roosevelt, va devenir président des États-Unis. Bientôt les frères Wright vont voler, mais tout cela c'est de l'histoire contemporaine et l'aventure spatiale n'est pas loin... ». Albert BARILLÉ, *Il était une fois... les Amériques*, Procidis, Sony Music Video, 1991.

²⁰⁸⁸ Voir la figure 3.4 – estimations présentées (en MF de 1988) par le programme du CNES concernant les projets *Ariane 5*, *Hermès* et *Columbus* – présentée dans le chapitre 3.

Séries d'animation d'origine française qui abordent des questions liées aux sciences et les techniques dans leurs récits (futuristes, SF, space-operas, histoire des sciences, robots, machines extraordinaires...)

Seules sont présentes les séries réalisées grâce à la technique du dessin animé et diffusées en France entre 1974 et 1997

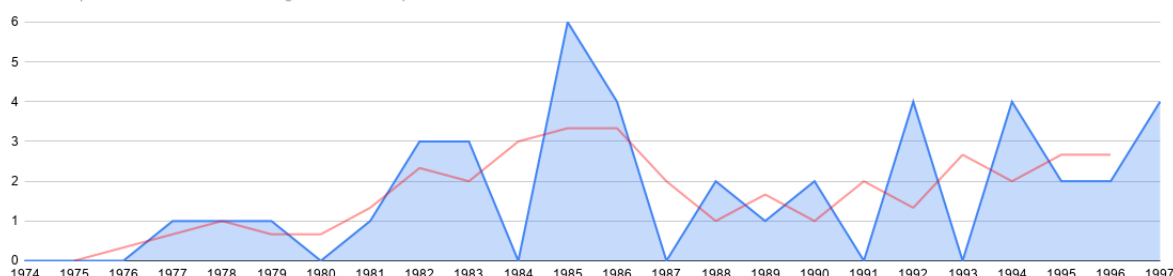


Figure 8.3: Séries d'origine française – ou en coproduction internationale – diffusées en France entre 1974 et 1997 et qui abordent les sciences et les technologies dans leurs récits. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com. Visionnage de plusieurs épisodes disponibles en ligne.

On réalise ainsi qu'il y a une large diffusion de séries d'animation « technoscientifiques » entre les années 1980 et 1990 provenant non seulement de réalisations françaises – présentées ici –, mais aussi asiatiques – présentées au début de ce chapitre. Par ailleurs, comme la production de séries d'origine française est encore balbutiante durant le début de cette période, on note la diffusion d'une seule voire d'aucune série « technoscientifique » française inédite durant les premières années analysées²⁰⁸⁹. On observe en outre une hausse timide du nombre de séries diffusées à partir de 1975. Cela s'intensifie progressivement à partir de 1980 et on atteint un pic de diffusion avec six séries françaises inédites qui abordent les sciences et les technologies en 1985, puis la diffusion de ce type de série ralentit entre 1985 et 1987²⁰⁹⁰. C'est la période de la naissance des nouvelles chaînes privées en France et celles-ci, pour faire face à la concurrence, comme nous l'avons vu, achètent plutôt des séries bon marché venues d'Asie²⁰⁹¹. Quoi qu'il en soit, il y a une tendance au développement, certes timide, mais toujours croissant, du nombre de séries « technoscientifiques » à partir de 1988. Cela s'accompagne par ailleurs de la croissance progressive des productions des séries d'animation d'origine française ; sans oublier, évidemment, les rediffusions constantes des séries les plus célèbres. La figure 8.4 représente ainsi le nombre de séries inédites d'origine française réalisées grâce à la technique du celluloïd, toutes thématiques confondues.

²⁰⁸⁹ Aucune série française « technoscientifique » n'est diffusée en 1974, 1975, 1976, 1980, 1984, 1987, 1991 et 1993 alors qu'en 1977, 1978 et 1979, il n'y en a qu'une seule par an : *Les Aventures de l'énergie* (Jean-Louis Besson, 1977), *IEUF... l'Homme* (Albert Barillé, 1978), *Les Aventures électriques de Zeltron* (Serge Canaud, Philippe Ronce, Pierre Rossolin, 1979).

²⁰⁹⁰ Une courbe – tout comme dans la figure 8.2, mais cette fois rouge – représente la moyenne entre le nombre de séries diffusées durant l'année en question, la précédente et la suivante.

²⁰⁹¹ En 1985, la télévision française diffuse huit séries d'origine française alors qu'en 1988 il n'y en a que quatre.

Nombre de séries inédites de dessins animés d'origine française diffusées par an entre 1974 et 1997

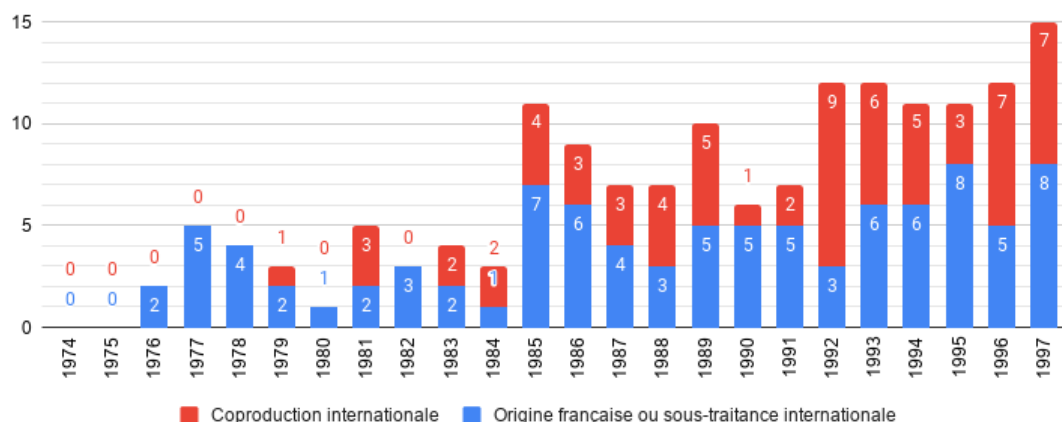


Figure 8.4: Nombre de séries inédites de dessins animés d'origine française – ou en coproduction internationale – diffusées par an en France entre 1974 et 1997. Source: Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com. Visionnage de plusieurs épisodes disponibles en ligne.

De plus, dans le chapitre 3, nous avons présenté les estimations du programme du CNES concernant les projets Ariane 5, Hermès et Columbus. Si l'on compare les courbes des figures 8.2 et 8.3²⁰⁹² et celle qui représente les estimations d'investissement du programme du CNES²⁰⁹³, on réalise qu'il y a une forte corrélation entre elles. De surcroît, le budget scientifique du CNES entre 1983 et 1995²⁰⁹⁴ augmente d'environ 25% par an durant cette période²⁰⁹⁵, de 284 MF en 1983 à 893 MF en 1995, autrement dit une augmentation d'environ 315% en douze ans.

Durant cette période, dans le contexte de guerre froide, le monde assiste à un engouement véritable pour les produits provenant des avancées scientifiques et techniques. Ces avancées sont également le fruit d'intérêts économiques et commerciaux d'entreprises à la fois privées et publiques. Ce n'est pas anodin que le terme « technoscience », surtout dans le contexte français, acquière petit à petit une connotation négative²⁰⁹⁶. Malgré cette image négative, les produits et services provenant desdites technosciences prennent une place grandissante dans le quotidien des Français: l'énergie nucléaire, la conquête spatiale, les OGM, les cellules souches, les nanotechnologies, la biologie synthétique, les nouvelles technologies d'information et de communication, la robotique, l'intelligence artificielle, les images de synthèse...

L'État, quant à lui, assume un rôle important dans la gouvernance des technosciences: d'abord avec celle du nucléaire, ensuite avec celle de la conquête spatiale, de la nanotechnologie,

²⁰⁹² L'une représente le nombre de séries inédites japonaises qui abordent les sciences et les technologies dans leurs récit et l'autre représente le nombre de séries d'origine française qui abordent les mêmes thématiques.

²⁰⁹³ Voir figure 3.4, chapitre 3.

²⁰⁹⁴ Présentée également dans le chapitre 3.

²⁰⁹⁵ Voir figure 3.5, *Ibid.*

²⁰⁹⁶ D'après Xavier Guichet, « on parle de "technoscience" lorsqu'on veut évoquer un processus global de domination de la science, non par la technique en tant que telle, mais par des intérêts économiques et industriels ». Cf. Xavier GUCHET, « Les technosciences : essai de définition », *Philonsorbonne*, 15 mai 2011, p. 83-95.

de la biologie synthétique... Ce rôle prééminent de l'État est dû non seulement au contexte de guerre froide, mais aussi au fait que la maîtrise des sujets techniques et scientifiques – ainsi que la mobilisation des moyens nécessaires à leur mise en œuvre – importent au plus haut point pour l'hégémonie d'une nation²⁰⁹⁷. Comme le souligne l'historien des sciences Dominique Pestre : « La guerre froide est en effet une guerre "technoscientifique", d'où l'importance des savoirs, elle est aussi une guerre techno-industrielle, d'où l'importance du management »²⁰⁹⁸.

Ainsi, cette « guerre technoscientifique et techno-industrielle mondiale » suscite bien entendu la valorisation des mythes scientifiques d'une nation et par conséquent la valorisation de l'identité nationale. C'est la raison pour laquelle nous commençons notre analyse des séries de dessins animés produites en France par celles qui mettent en valeur l'histoire nationale et ses héros²⁰⁹⁹, puis abordons les séries qui mettent en avant les sujets scientifiques comme *IEUF... la Vie* et celles qui mettent l'accent sur les explorations scientifiques et sur la vie des savants comme *IEUF... les Découvreurs*. Si d'un côté, ce réalisateur met en exergue les sciences et les technologies, de l'autre, il alerte également le téléspectateur sur les dangers de la consommation excessive des produits provenant des avancées scientifiques et techniques, notamment dans le dernier épisode de chaque série. Cette critique s'effectue en mettant en opposition les questions relatives aux nuisances causées par le progrès (pollution, déchets nucléaires, surpopulation) et les solutions prodigieuses issues des sciences et des technologies, comme par exemple les explorations de l'avenir « vers les étoiles »²¹⁰⁰.

Les technologies sont largement exploitées dans les séries d'Albert Barillé. Par exemple, dans l'épisode S6E26, *Vers les étoiles* de la série *IEUF... les Explorateurs*, le savant Maestro souligne l'importance de l'automatisation et des robots pour le progrès spatial, car avec les dimensions de l'espace, même si l'on voyage à la vitesse de la lumière, il va encore falloir des milliers d'années pour atteindre la planète la plus proche. De surcroît, le corps humain est trop faible pour supporter de grandes accélérations, c'est la raison pour laquelle on envisage l'utilisation de robots :

Pour ce qui est des vaisseaux, je vous ai déjà parlé des vaisseaux à *matière et antimatière* qui se déplaceraient à la vitesse de la lumière [...] on pense aussi aux vaisseaux à *tachyons* [...] Mais dans ces vaisseaux, qui vont trois-cents fois plus vite que la lumière, les humains vont vieillir à vue d'œil, c'est pour cette raison qu'on a pensé à... [l'image montre alors des robots pilotant le vaisseau]²¹⁰¹.

²⁰⁹⁷ Comme déjà mentionné dans le chapitre 2.

²⁰⁹⁸ Dominique PESTRE, *Introduction aux Science Studies*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2006.

²⁰⁹⁹ Voir le chapitre précédent.

²¹⁰⁰ S6E26 : *Vers les étoiles*. Albert BARILLÉ, *Il était une fois... les Explorateurs*, Procidis, Sony Music Video, 1997.

²¹⁰¹ Ibid.

Même s'il s'agit d'une série qui raconte la vie d'explorateurs ayant vraiment existé (Armstrong, Piccard, Stanley et Livingstone, Stuart et Burke, Béring, Magellan...), Albert Barillé se permet, de temps en temps, un petit détour par la fiction, voire par la SF, pour imaginer le futur qui sera bâti grâce aux avancées des sciences et des technologies. Dans la même optique, les communications grand public des exploits issus des sciences font toujours appel aux histoires des explorateurs d'antan :

L'Homme est un explorateur né. Ce besoin de découvrir et de comprendre s'est traduit tout au long de l'histoire humaine à travers ces aventuriers, qui ont parcouru la Terre à la recherche de nouveaux continents, de nouvelles routes ou d'autres cultures²¹⁰².

Cette affiche – dans la Cité de l'Espace à Toulouse – met l'accent sur l'exploration humaine de la planète. Elle souligne aussi que l'espace devient par la suite « la nouvelle frontière des aventuriers en quête de connaissances sur la place de l'Homme dans l'Univers²¹⁰³ ». Ce genre d'argument, qui s'appuie sur le courage et l'intrépidité des explorateurs, est par ailleurs récurrent à la fois dans les communications « technoscientifiques » envers le grand public²¹⁰⁴ et dans la plupart des récits des séries de dessins animés diffusées durant cette période, surtout dans celles qui mettent en valeur les technosciences.

Au-delà de la simple connaissance des outils, des machines et des systèmes conçus par les hommes pour répondre à leurs besoins et à leurs désirs, le concept de « technique » – et par conséquent celui de « technoscience » – possède aussi un sens et une valeur pour l'Humanité.

D'après Jean Baudet, créateur de la revue *Technologia* (1978-1989) : « Il faut se souvenir qu'en Europe, en 1978, l'attention de l'intelligentsia – philosophes, historiens, écrivains –, si elle s'intéressait (assez peu) à la science, ne se préoccupait guère de technique, que ce fût pour en étudier l'histoire ou pour en examiner de manière critique la signification profonde²¹⁰⁵ ». L'Europe est notamment connue comme la région où est née l'industrialisation, par conséquent, les ingénieurs et techniciens y sont nombreux. En revanche, Jean Baudet souligne que jusqu'en 1978 ces derniers s'occupent plutôt de « faire » de la technique que de l'analyser ou d'étudier son histoire²¹⁰⁶.

²¹⁰² Cité de l'espace, Toulouse, France, 2019.

²¹⁰³ *Ibid.*

²¹⁰⁴ Par exemple les discours sur l'espace du ministre de l'Industrie et des P&T, Alain Madelin, mentionnés dans le chapitre 3. Cf. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote : 19980560/1, Alain MADELIN, « Projet de Discours du Ministre Technospace Colloque de l'ENA : « L'Espace à qui entreprendre » »..., *op. cit.* et A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote : 19980560/1, Alain MADELIN, « Discours du ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme pour l'inauguration du "Ticket pour l'espace" »..., *op. cit.*, p. 2.

²¹⁰⁵ J.-C. BAUDET, Histoire des techniques..., *op. cit.*, p. 4.

²¹⁰⁶ « Il y avait, en 1978, en France et dans les autres pays européens, d'impressionnantes bibliographies en histoire politique, en histoire sociale, en histoire économique, en histoire du droit, en histoire de l'art, en histoire de la musique, en histoire de la

Jean Baudet souligne ainsi qu'il est nécessaire d'attirer l'attention des étudiants sur l'histoire de l'évolution des moyens dont l'humanité se dote pour acquérir, transporter et préparer la nourriture dont elle a un besoin indispensable, pour fabriquer et transporter les protections (vêtements, habitat) dont elle a un besoin tout aussi crucial pour se prémunir des agressions climatiques, pour concevoir, produire et diffuser les outils, les machines et les systèmes qui lui assurent mobilité (véhicules) et confort (électroménager), résistance aux maladies (médicaments) et loisirs sophistiqués. L'augmentation constante de la population résulte du progrès constant des techniques alimentaires et médicales. La mondialisation résulte de l'amélioration, spectaculaire au cours du XX^e siècle, des techniques de transport et de télécommunication. D'après le chercheur : « l'étude de l'histoire des techniques n'est pas moins passionnante que celle des guerres napoléoniennes ou que celle des maîtresses des rois et des présidents de la France²¹⁰⁷ ».

De ce fait, nous constatons une hausse progressive de la diffusion des séries de dessins animés qui mettent en scène l'histoire des sciences, les sciences, les techniques ou bien des produits issus de l'évolution technique et scientifique de l'humanité.

8.1 - Les séries d'animation d'origine française qui mettent en scène les sciences, leur histoire et leur mode d'emploi

Au moment où les maisons de production françaises investissent dans la réalisation de séries d'animation télévisées, les recherches « technoscientifiques » sont en pleine ébullition : l'énergie nucléaire, la course spatiale, les nouveaux matériaux synthétiques, les évolutions de la médecine, les images de synthèse... Tout cela va évidemment se refléter dans les thématiques abordées par les séries.

En 1975, Jean-Louis Besson, publicitaire, auteur et dessinateur – ayant illustré pour les éditions Gallimard les volumes de la série *Petites histoires des inventions* et *Le Livre des découvertes et des inventions* – se lance dans un projet d'une courte série, *Les Aventures de l'énergie* (Jean-Louis Besson, 1977), diffusée en 1977 sur TF1. La série est une véritable ode à l'histoire des sciences et des techniques. Cette petite série de treize épisodes de trois minutes aborde les principaux moyens de production d'énergie découverts au cours de l'histoire de l'Humanité. C'est la première série de notre corpus à aborder ouvertement l'histoire des sciences et des techniques.

littérature, en histoire de la philosophie, en histoire des religions, en histoire des sciences. Il y avait, par contre, bien peu d'ouvrages consacrés à l'histoire des techniques, et encore moins à la philosophie de la technique ». *Ibid.*

²¹⁰⁷ *Ibid.*

Pour la narration, on fait appel au comédien Michel Galabru, qui apporte une certaine malice au texte en lui donnant une connotation humoristique. Cela stimule la curiosité des jeunes téléspectateurs en leur permettant de porter un premier regard sur l'ensemble des phénomènes énergétiques et leur exploitation. Il faut noter que la très courte durée de chaque épisode, leur animation sommaire et le style documentaire de la narration de Michel Galabru, un peu malicieuse, rappellent en tous points la série *Et voilà le Shadok* (Jacques Rouxel, 1968), diffusée environ dix ans auparavant. Cependant, alors que les textes de Jacques Rouxel empruntent la voie du fantastique, voire de la « pataphysique²¹⁰⁸ », ceux de Patrice Allain-Dupré – pour la série *Les Aventures de l'énergie* – empruntent la voie de la description historique à visée pédagogique. On peut noter que la célèbre série provenant du SR de la RTF/ORTF a probablement inspiré le réalisateur *Des Aventures de l'énergie* (Jean-Louis Besson, 1977), diffusée deux ans plus tard sur la même chaîne²¹⁰⁹.

Le générique de cette dernière série, très court, présente en seulement vingt-quatre secondes une grande profusion d'images sur l'histoire des sciences et des techniques. Celles-ci sont accompagnées d'une musique électronique amusante, tandis que les lettres qui composent le titre de l'émission s'entremêlent joyeusement. Ce jeu de musique et de lettres est une stratégie récurrente pour attirer l'attention des jeunes spectateurs. En l'occurrence, pour faire des économies, les images qui composent le générique sont issues directement des épisodes de la série. Ainsi, de prime abord, les jeunes téléspectateurs ne sont pas capables de saisir toutes les informations provenant de ce flot d'images, mais au fur et à mesure qu'ils se familiarisent avec la série, ils commencent à reconnaître les personnages du générique. Il faut noter qu'il se termine par le lancement d'une fusée vers l'espace, tout comme les génériques des séries « Il était une fois... ». Le générique de fin, quant à lui, présente la fiche technique de la série²¹¹⁰.

Les dessins de Jean-Louis Besson rappellent en outre les traits du style ligne claire, associés couramment au style franco-belge. Il exagère parfois certaines caractéristiques physiques des personnages pour les rendre caricaturaux, avec des visages allongés et de « gros nez ». De ce fait, il dessine plusieurs illustres savants et scientifiques : Zénobe Gramme, Benjamin Franklin, Alessandro Volta, André-Marie Ampère, Denis Papin, James Watt, Pierre et

²¹⁰⁸ Pour emprunter le terme utilisé par Sébastien Denis. Cf. S. DENIS, *Les Shadoks...*, op. cit.

²¹⁰⁹ Même s'il y a neuf ans d'écart entre les deux séries, il faut souligner que la série *Et voilà le Shadok* (Jacques Rouxel, 1968) marque d'une façon indélébile les esprits des téléspectateurs français. Cf. *Ibid.* De surcroît, la deuxième saison des *Shadoks* est diffusée à partir du 1^{er} juin 1970 sur la première chaîne de l'ORTF et la troisième saison est diffusée fin 1975 et début 1976 sur TF1. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 12 septembre 2018.

²¹¹⁰ Conception : Louis Flach. Texte : Patrice Allain-Dupré dit par Michel Galabru. Montage : Jean Hamon. Musique : Pierre Bachelet. Effets sonores : Danielle Bachelet. Animation : Bernard Deyriès, Christian Davi, Véronique Ganne, Afroula Hadjiyannakis. Direction de production : Max Saldinger. Producteur Délégué : Jacques Veuillet. Dessins et réalisation : Jean-Louis Besson. Puis apparaissent les marques : Sodel et Vidéogrammes de France et le Copyright 1977,1992 - Gédéon et Compagnie. Enfin, la marque Gallimard Jeunesse. Jean-Louis BESSON, *Les aventures de l'énergie*, France, Gallimard Jeunesse, Sodel, Vidéogrammes de France, DIC, 1975.

Marie Curie, Albert Einstein, pour n'en citer que quelques-uns. Il faut également noter qu'il supprime le blanc des yeux des personnages, à la fois pour une question de style et de gain de temps. De plus, pour compenser l'animation sommaire, les décors sont minutieusement élaborés. Les bruitages, quant à eux, simples et précis, complètent le ton humoristique de la série, ponctuant les actions cocasses des personnages. Pour mettre en valeur la voix de Michel Galabru, il n'y a presque pas de musique, sauf durant les génériques.

Le premier épisode, S1E1, *La bonne étoile*, présente brièvement les origines de la vie sur Terre. Puis, il décrit les origines de l'être humain et un large éventail des outils qu'il fabrique : « La main [...] lui permet de créer des outils pour se défendre, pour chasser toutes sortes de bêtes, pour faire pousser toutes sortes de plantes bonnes à manger, pour faire du feu et faire cuire le tout²¹¹¹ ». Ce genre de discours qui rend hommage aux outils inventés par l'Homme va se poursuivre tout au long de la série : « Le moulin à eau se répand partout. Grâce à l'arbre à cames, il soulève les marteaux, bat la peau de tannerie, foule l'étoffe, scie le bois et la pierre, polit le métal, actionne le soufflé du four, fabrique la pâte à papier et au XVII^e siècle permet l'installation des premières grandes usines de filatures de coton. Il devient la bonne à tout faire, bref, il fait tourner les machines, les têtes et les fortunes²¹¹² ».

En outre, même si la série est sponsorisée par EDF, l'électricité ne fait son apparition qu'au quatrième épisode²¹¹³. Cet épisode présente les phénomènes électriques décrits dans l'Antiquité jusqu'à la rencontre entre Volta et Bonaparte qui lui présente la pile électrique devant l'Académie des sciences. Puis, les machines à vapeur²¹¹⁴, le charbon²¹¹⁵, le pétrole²¹¹⁶, le gaz²¹¹⁷ et le moteur à explosion²¹¹⁸ sont également abordés comme sources d'énergie et comme facteurs d'évolution de l'Humanité pour le confort de la vie moderne.

Les deux derniers épisodes sont, quant à eux, consacrés à la présentation de l'atome, de l'énergie nucléaire et de l'exploitation de cette source énergie : « Si un gramme de matière quelconque pouvait perdre toute sa masse, l'énergie dégagée suffirait pour alimenter en électricité une ville de 15 000 habitants pendant un an²¹¹⁹ ». En l'occurrence, le dernier épisode S1E13, *Un combustible incombustible*, dure six minutes au lieu des trois minutes habituelles. De plus, dès le titre, on réalise que son intention est de présenter les avantages des usines électronucléaires : « À partir de 1973, l'énergie nucléaire, jusque-là simple appoint, prend le

²¹¹¹ S1E1, *La bonne étoile*. Ibid.

²¹¹² S1E3, *Dans le lit du vent et au fil de l'eau*. Ibid.

²¹¹³ S1E4, *Le mystère de l'ambre jaune*. Ibid.

²¹¹⁴ S1E6, *Un cheval-vapeur dans la marmite*. Ibid.

²¹¹⁵ S1E8, *L'appel du charbon*. Ibid.

²¹¹⁶ S1E9, *Les métamorphoses de l'or noir*. Ibid.

²¹¹⁷ S1E10, *Le gaz des villes et le gaz des champs*. Ibid.

²¹¹⁸ S1E11, *Détonantes machines*. Ibid.

²¹¹⁹ S1E12, *Géant, l'infiniment petit...* Ibid.

relais du pétrole pour produire de l'électricité. Aujourd'hui, 75% de l'électricité est d'origine nucléaire²¹²⁰ ».

Finalement, cette courte série est le précurseur d'autres séries d'origine française qui viendront par la suite : elle comporte à la fois un ton humoristique et pédagogique, présente succinctement la vie de plusieurs chercheurs et savants et met en exergue l'importance des innovations scientifiques et techniques pour le confort de la vie moderne dans les villes. De surcroît, elle met en garde le téléspectateur sur les dangers de certaines utilisations désastreuses de l'énergie : « fossiles, uranium, chaleur souterraine, Soleil et peut-être même, un jour, le principe qui le fait rayonner : la fusion des noyaux atomiques. Mais, pour que l'aventure de l'énergie ne se termine pas en roman noir, il faut bien les choisir, mieux les utiliser et s'efforcer de rendre notre planète aussi belle qu'elle l'était hier²¹²¹ ». Quoi qu'il en soit, les débats sur les déchets et les dangers d'un accident nucléaire ne sont nullement abordés dans la série²¹²².

Un an plus tard, le 23 septembre 1978, FR3 diffuse la toute première série d'animation de longue durée²¹²³ réalisée par une maison de production française : *IEUF... l'Homme*. Comme mentionné dans le chapitre précédent, cette série aborde l'évolution « historique » de l'humanité, mais celle-ci se fait grâce aux évolutions techniques, scientifiques et technologiques, en un mot, grâce aux technosciences.

Par la suite, en 1979, Antenne 2 diffuse *Les Aventures électriques de Zeltron* (Serge Canaud, Philippe Ronce, Pierre Rossolin, 1979). C'est une série également sponsorisée par EDF, qui présente succinctement au jeune public l'histoire de l'électricité : *Le Coup de foudre de Franklin*, *Le Coup de bambou d'Edison*, *L'Ambre jaune*, *La Bouteille de Leyde*, *Le « Chant » magnétique de M. Ampère*, *Le Trésor d'Ohm Astoc*, sont les titres de quelques épisodes. Au départ, les épisodes sont entièrement en animation, puis ils deviennent une sorte de mélange entre animation et images réelles. Zeltron et son ami Voltix sont des sortes de robots originaires de Zétronie. Ce sont des marionnettes incrustées dans l'image grâce à des effets vidéo. Cette série est diffusée sur Antenne 2 entre 1979 et 1982. Il y a environ quatre-vingt-cinq épisodes de six minutes ; les premiers, entièrement en animation, sont plus courts.

Le générique présente des images produites électroniquement par la vidéo tandis que les lettres jouent entre elles pour former le titre de l'émission. L'image est accompagnée par un orchestre de cuivre avec une petite musique de style be-bop. Tout cela ne dure que quinze secondes. L'histoire commence normalement par une trouvaille que des enfants font en lisant des livres scientifiques. *Zeltron* vient à leur secours pour les emmener dans un voyage fantastique

²¹²⁰ S1E13, *Un combustible incombustible*. *Ibid.*

²¹²¹ *Ibid.*

²¹²² La catastrophe nucléaire de Tchemobyl n'a lieu que bien plus tard en 1986.

²¹²³ Composée de 26 épisodes de 26 minutes.

vers le passé. Le voyage est représenté par des incrustations d'images et des effets vidéo comme la « *chroma-key* ». Les décors changent durant le voyage à remonter le temps, ils se recomposent grâce à des gravures ou des photos de l'époque représentée. *Zeltron* profite du voyage pour présenter aux enfants quelques inventeurs et savants, ils échangent quelques mots, puis les enfants retournent au temps présent. C'est une façon divertissante de présenter aux jeunes téléspectateurs quelques inventions pratiques. À la fin de chaque épisode, *Zeltron* pose une question aux téléspectateurs et leur demandent de lui répondre par carte postale.

Ensuite, l'année 1981 voit la diffusion de la deuxième grande série d'origine française : *Ulysse 31*. Cette série représente un voyage interplanétaire où un Ulysse du futur utilise des vaisseaux spatiaux conçus au XXXI^e siècle pour retourner à Ithaque devenue la Terre. Cette thématique sur les voyages interplanétaires va se poursuivre l'année suivante avec la troisième grande production de série d'animation télévisée d'origine française, *IEUF... l'Espace* (Albert Barillé, 1982)²¹²⁴.

Durant cette période, Jacques Rouxel, le père des Shadoks, réalise lui-aussi une série éducative pour promouvoir les sciences et les technologies : le *Voyage en électricité* (Jacques Rouxel, 1981-1983). Cette série, qui aborde des sujets très pointus sur l'électronique, est créée en 1981 pour être diffusée en principe à la Cité des Sciences, elle n'est diffusée au petit écran qu'en 1996. Dans le même sillage que *Les Aventures de l'énergie* (Jean-Louis Besson, 1977), *Voyage en électricité* (Jacques Rouxel, 1981-1983) est également sponsorisée par EDF et vise à promouvoir les savoirs autour de la maîtrise et des exploitations de l'électricité. Cette dernière, tout comme les séries *Les Aventures de Mr. Démo* (Jacques Rouxel, 1985) et *Les Matics* (Jacques Rouxel, 1986) présente l'incontournable style documentaire de Jacques Rouxel, mais cette fois, le réalisateur emprunte la voie pédagogique. Doté d'une animation très sommaire, d'une illustration schématique où seul l'essentiel est représenté, Jacques Rouxel profite de la voix de Jean-Loup Horwitz pour interpréter la richesse de ses textes remplis d'humour, d'ironie et de sciences. Cette série comprend vingt-six épisodes d'environ cinq minutes : *Aux sources du courant*, *Entre moins et plus*, *L'alternatif*, *L'art de couper les fils en quatre*, pour ne citer que quelques titres.

Lors du premier épisode, le réalisateur souligne la différence entre l'énergie primaire et celle de l'électricité²¹²⁵. Puis il présente d'autres sujets sur la génération, la distribution et la consommation de l'électricité : la différence entre avoir deux ou trois fils, le courant alternatif, le triphasé, les ampères, les ohms, les watts... C'est donc une façon de promouvoir les sciences

²¹²⁴ Ces deux séries sont analysées plus profondément dans le chapitre suivant.

²¹²⁵ Combien au juste représente une heure du fer à repasser branché de Mme Française La Moyenne en termes d'énergie primaire : uranium, eau, charbon et pétrole. Cf. Jacques ROUXEL, *Voyage en électricité*, Paris, EDF, Sodel, 1981.

appliquées, d'encourager les jeunes esprits français à s'intéresser aux métiers liés à l'électricité et de faire accepter l'énergie nucléaire par le grand public.

Toujours dans le même sillage, toujours en 1982 et toujours sponsorisé par un établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC) – cette fois par GDF – la petite série de 15 épisodes de 5 minutes *Méthanie* (Albert Champeaux, 1982) apparaît sur Antenne 2. Tout comme ses sœurs aînées, la série *Méthanie* utilise la didactique et l'humour pour diffuser des connaissances scientifiques orientées : la série apprend aux enfants les techniques de collecte, de distribution et de consommation du gaz naturel et son importance pour l'évolution de l'humanité.

En dehors de cette vague pédagogique, empruntant cette fois la voie du fantastique, en 1982, la maison de production DIC – en coproduction avec MK Productions Japon – présente la série *Les Mystérieuses cités d'or*. Comme les deux principaux directeurs de la DIC, Jean Chalopin et Bernard Deyriès sont « bien branchés » SF et littérature fantastique²¹²⁶, une grande partie des séries provenant de cette maison de production abordent des sujets « technoscientifiques ». Comme mentionné dans le chapitre précédent on observe, dans le cas de la série *Les Mystérieuses cités d'or*, une grande quantité de machines fantastiques avec une technologie inconnue : le grand Condor, le vaisseau Solaris et les machines des Olmèques ; sans compter les aptitudes d'ingénieur du personnage Tao²¹²⁷. Le ton pédagogique de la série est renforcé par le petit documentaire diffusé à la fin de chaque épisode : une exigence de NHK en phase avec les intérêts de Jacqueline Joubert, directrice de l'unité jeunesse d'Antenne 2.

En 1983, la série *Inspecteur Gadget* apparaît sur les petits écrans français. C'est une série provenant également de la DIC, mais diffusée cette fois sur une autre chaîne : FR3. Cette série va devenir mondialement célèbre. Le héros de la série utilise tout un éventail de « gadgets technologiques » pour mener à bien ses missions pour capturer *Docteur Gang*. Hélas, ce dernier parvient souvent à s'échapper également grâce à des moyens de transport technologiquement avancés : avions à réaction, hélicoptères, fusées... Par ailleurs, la nièce de l'*Inspecteur Gadget*, Sophie très douée en informatique, se sert souvent de son livre qui renferme un ordinateur aux multiples possibilités, une sorte d'ordinateur portable avant l'heure.

À la fin de chaque épisode, il y a un court extrait éducatif ou pédagogique dans lequel les personnages de la série apprennent aux enfants les règles de bonne conduite, la meilleure façon de traverser la rue, comment se brosser les dents, se laver les mains avant le repas... D'après la directrice de l'unité jeunesse de FR3, Hélène Fatou : « Je veux un programme une série qui ne

²¹²⁶ Cf. Entretien auprès de Jean Chalopin. Podcast *La loi des séries* #452 (le 15 janvier 2021), disponible sur < <https://vl-media.fr/categories/culture/series/> > consulté le 25 février 2021 et entretien auprès de Bernard Deyriès Podcast *La loi des séries* #463 (le 12 février 2021) disponible sur < <https://vl-media.fr/categories/culture/series/> > consulté le 25 février 2021.

²¹²⁷ Les rapports entre cette série et les « technosciences » sont soulignés dans le chapitre précédent.

sera pas éducative, qui sera distrayante, avec une petite fille comme héroïne, mais, à la fin, un tout petit truc [...] ça c'était ma marque, me légitimant. Ça a inspiré d'autres gens, c'est normal...²¹²⁸ ». Jean Chalopin et Bernard Deyriès confirment que cela était un peu l'exigence des trois chaînes françaises à l'époque : « pour la diffusion il faudrait avoir un apport pédagogique en quelque sorte²¹²⁹ ».

Plus tard, en mai 1984, grâce au « Plan de relance du dessin animé français²¹³⁰ » apparaît une nouvelle maison de production en France, France-Animation. Celle-ci veut devenir « le deuxième pôle²¹³¹ de développement du dessin animé "lourd" à la française²¹³² ». Les actionnaires²¹³³, réunis sous la présidence de Gilbert Wolmark, ancien directeur commercial de la DIC, ont pour ambition d'être une structure industrielle de fabrication de dessins animés : de la conception à l'exploitation des produits. Ils souhaitent occuper une place de leader sur le marché français et européen. C'est également à ce moment que Belokapi, une maison de production qui ne réalise alors que de courtes séquences en dessins animés d'environ cinq minutes, se lance dans la fabrication de séries d'animation plus longues pour la télévision (26x26 ou 52x13). Alors que Belokapi initie le projet de *Robostory* (Michel Pillyser, 1985), France-Animation réalise quant à elle *Les Mondes engloutis* (Michel Gauthier, 1985). Malgré les difficultés autour de la réalisation de ces séries²¹³⁴, elles sont finalement diffusées en 1985 respectivement sur Canal+ et Antenne 2.

Les Mondes engloutis est ainsi une série de longue haleine composée de cinquante-deux épisodes de vingt-six minutes fabriquée entièrement en France. Le scénario, écrit par Nina Wolmark – coscénariste d'*Ulysse 31* – emprunte d'abord la voie du fantastique :

²¹²⁸ Entretien auprès d'Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

²¹²⁹ Cf. Entretien auprès de Jean Chalopin. Podcast *La loi des séries* #452 (le 15 janvier 2021), disponible sur < <https://vl-media.fr/categories/culture/series/> > consulté le 25 février 2021 et entretien auprès de Bernard Deyriès Podcast *La loi des séries* #463 (le 12 février 2021) disponible sur < <https://vl-media.fr/categories/culture/series/> > consulté le 25 février 2021.

²¹²⁹ Comme souligné dans le chapitre précédent.

²¹³⁰ Ce sujet est abordé en détails dans le chapitre 6.

²¹³¹ À la suite de la maison de production Image Ordinateur (IO) installée à Angoulême. La volonté d'un « prolongement industriel » autour de l'image animée à Angoulême date de 1983. Dès cette époque, les acteurs locaux ont cherché à promouvoir l'image « Silicon Valley » de la ville charentaise. Si la société créée à l'époque, Image Ordinateur (I.O.), n'arrive pas alors à mobiliser les partenaires financiers privés, ce n'est que partie remise. Le projet du Pôle image n'émerge ainsi de manière plus structurée que dans la deuxième moitié des années 1990, finalement au centre ville. Cf Maria GRAVARI-BARBAS et Vincent VESCHAMBRE, « S'inscrire dans le temps et s'appropriier l'espace : enjeux de pérennisation d'un événement éphémère. Le cas du festival de la B.D. à Angoulême », *Annales de Géographie*, 114-643, juin 2005, p. 285-306, coll. « Le renouveau des fêtes et des festivals ».

²¹³² *Lettre de l'Image* n°7, mai 1984. Apud. C. NOESSER, *La résistible ascension du cinéma d'animation...*, op. cit.

²¹³³ SOFIRAD (Société financière de radiodiffusion), RMC Audiovisuel, la Caisse des dépôts, la SFP, Antenne 2, Castermann et Crawleys (Société canadienne de production audiovisuelle). *Ibid.*

²¹³⁴ C'est la première longue série d'animation réalisée entièrement en France, ce qui montre en définitive les failles de la relocalisation de la production de séries de dessins animés dans l'Hexagone. Ce modèle s'est avéré trop coûteux et trop difficile à mettre en place : les modèles de la coproduction et de la sous-traitance internationales étant plus viables jusqu'à la consolidation de la place de l'ordinateur comme outil de production privilégié. Pour plus de détails sur le marché de l'animation en France durant cette période voir : Cécile NOESSER, « Les Assises du cinéma d'animation, janvier 1983 : Dissolution et recomposition d'une certaine idée de l'animation française », in S. ROFFAT, M. PRUVOST-DELASPRE, L. MERIEAU, C. DUCHET et S. DENIS, *Archives et acteurs des cinémas d'animation en France...*, op. cit, p. 227-237.

Depuis le Grand Cataclysme, les Arkadiens vivaient blottis au centre de la Terre. Ils avaient tout oublié de leur passé : ainsi l'avaient voulu leurs ancêtres. Jusqu'au jour où leur soleil, le *Shagma*, tomba malade. Alors les enfants d'Arkadia osèrent entrer dans le musée interdit. Ils y retrouvèrent quelques traces du passé, mais aucun plan du *Shagma*. Alors les enfants créèrent puis envoyèrent vers la surface de la Terre, leur messagère : Arkana²¹³⁵.

Avec une musique de générique très attachante créée par Vladimir Cosma et interprétée par Mini-Star, cette série fantastique marque les jeunes esprits français. Les chara-designers forcent un peu les traits des personnages – surtout ceux des méchants, inspirés par ailleurs de la mode « punk ». Ils dessinent ainsi des caricatures à « grande gueule ». Mais, au-delà des histoires divertissantes et fantastiques, la série aborde également quelques sujets liés aux technosciences : durant le retour des héros pour sauver la ville d'Arkana, ils traversent des mondes parallèles ou des « strates » dans lesquels ils rencontrent des peuples et des personnages ayant parfois existé ou fictifs.

Ainsi, l'épisode S1E2, *Le Cristal vivant* aborde des discussions sur la forme de la Terre. Les héros rencontrent en l'occurrence Galilée : symbole de la lutte entre la croyance et les sciences : « là où est la science, là est ma maison !²¹³⁶ ». Contraint par l'Inquisition de nier ses découvertes, le personnage prononce à la fin de l'épisode la phrase célèbre qui lui est souvent attribuée : « Et pourtant, elle tourne !²¹³⁷ ». S2E16, *Oncle Albert* est un autre épisode qui fait allusion aux personnages historiques. Dans cet épisode l'un des personnages, nommé Albert, avec des cheveux blancs en bataille, porte une moustache et aime les mathématiques. L'épisode S1E19, *Le Guérisseur des étoiles* se passe, quant à lui, dans un futur lointain. Le soleil d'Arkadia a disparu et ses habitants partent pour d'autres galaxies. Même si les héros de la série voyagent paradoxalement en direction du centre de la Terre, en traversant une strate, ils se retrouvent dans l'espace. On voit alors une station orbitale en forme d'anneau²¹³⁸, *Arkane III* : c'est une cité dans l'espace, située dans une galaxie inconnue. Dans cette station, l'astrophysicien *Starkus*, héritier du peuple d'Arkadia, veut à tout prix éviter que son soleil n'explose et ne devienne une « supernova ».

Si d'un côté, comme déjà mentionné, cette série met en évidence les technosciences, d'un autre côté, elle met également en valeur l'importance de la compréhension de l'Histoire. Tout au début de la série, les anciens cachent le passé aux plus jeunes et leur interdisent d'entrer dans le musée, mais petit à petit, cela va changer. Progressivement les enfants découvrent leur

²¹³⁵ Michel GAUTHIER, *Les Mondes engloutis*, France-Animation, RMC audiovisuel, Monte Carlo Productions, Télé-Hachette, Antenne 2, France Média International, Ministère de la Culture, 1985.

²¹³⁶ S1E2, *Le Cristal vivant*. *Ibid.*

²¹³⁷ *Ibid.*

²¹³⁸ Similaire à celle représentée dans *2001 : l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968).

passé et cette découverte devient indispensable pour résoudre les problèmes qui apparaissent dans l'intrigue : « De strate en strate, *Shag-Shag* et ses passagers s'en vont vers une destination où ils vont découvrir à leur dépens qu'il est parfois bon de se souvenir du passé si l'on veut encore avoir un avenir²¹³⁹ ». Dans la même optique, à la fin de cet épisode, lorsque l'un des anciens d'Arkadia est contraint de nier son histoire, il réplique : « Un bonheur sans passé est un bonheur sans avenir²¹⁴⁰ ». De même, dans l'épisode S1E20, *Les Prisonniers du temps perdu*, l'un des personnages qui représente les anciens d'Arkadia souligne l'importance de la mémoire : « De quel prix nous payons l'oubli du passé²¹⁴¹ ».

Finalement, on note un autre clin d'œil aux technosciences dans la grande quantité de machines utilisées par les personnages de la série. Par exemple, *Shag-Shag*, une sorte de vaisseau, est équipé d'un ordinateur de bord intelligent et doté de pouvoirs magiques. Par ailleurs, dans l'épisode 12²¹⁴², il devient fou et ne reconnaît plus son équipage. Cela nous rappelle l'ordinateur de bord, CARL 500, de *2001 : l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968). Dans un autre épisode²¹⁴³, on voit des navettes volantes qui traversent le désert, ce qui peut être une allusion aux navettes de *Star Wars, épisode V : L'Empire contre-attaque* (Irvin Kershner, 1980).

L'autre série diffusée en 1985, *Robostory* (Michel Pillyser, 1985), mentionnée précédemment, est une série de cinquante-deux épisodes de treize minutes issue d'une idée des frères Bogdanov et réalisée par la maison de production Belokapi²¹⁴⁴. Dans l'histoire, l'héroïne, la petite Myrtille, en jouant avec son chien Loufi, actionne sans le savoir le bouton de la mise à feu d'une fusée spatiale dans laquelle ils se trouvent. Après cette péripétie spatiale, leur vaisseau s'écrase sur la planète Verte. Ils sont recueillis par les *Robors*, les robots qui habitent cette planète. La série est alors diffusée sur Canal+, avant d'être rediffusée sur TF1 en 1987.

En outre, c'est en 1985 qu'on recense la plus grande quantité de séries d'animation inédites d'origine française diffusées (11) dont plus de la moitié (6) abordent des sujets liés à la robotique, aux voyages spatiaux, aux machines fantastiques, à l'anticipation ou à la SF. Par exemple, la série *Pole position* (Bernard Deyriès, 1984) présente aux jeunes téléspectateurs des voitures fantastiques à la technologie de pointe. C'est une série de treize épisodes de vingt-quatre

²¹³⁹ S1E7, Les mille et une heures d'Arkadia. M. GAUTHIER, *Les Mondes engloutis...*, op. cit.

²¹⁴⁰ *Ibid.*

²¹⁴¹ S1E20, *Les Prisonniers du temps perdu*. *Ibid.*

²¹⁴² S1E12, *La Folie de Shag-Shag*. *Ibid.*

²¹⁴³ S1E14, *Les Partenaires de Balkar*. *Ibid.*

²¹⁴⁴ Le projet de la série *Robostory* (Michel Pillyser, 1985) est alors presque abandonné. En effet, TF1 met la maison de production Belokapi en difficulté au cours de la réalisation en se retirant. La productrice Nicole Pichon se voit alors obligée d'emprunter les fonds nécessaires auprès des banques. Puis, après la privatisation, la chaîne TF1 change de direction et annule la diffusion de la série. La maison de production fait alors faillite : étant donné que les espoirs de commercialisation des droits dérivés sont déjà mis en place, Belokapi doit alors rembourser les avances consenties par les fabricants de jouets et par les éditeurs. Pour un panorama du contexte de la réalisation de ces séries voir Jean-Luc BALLESTER, « Les Assises de Lyon », *Animation World Magazine*, le 11 février 1997 et C. NOESSER, *La résistible ascension du cinéma d'animation...*, op. cit.

minutes. Les personnages Luc et Lise conduisent des voitures très perfectionnées dotées d'un caractère propre et d'une sorte d'intelligence artificielle : Turbo et Zoom. Le générique présente Luc et Lisa à l'intérieur de leur camion laboratoire, une sorte de centre de contrôle rempli d'ordinateurs et de moniteurs qui affichent des graphiques complexes. Les traits des personnages ne sont pas trop exagérées comme ceux à « gros nez » franco-belges : les téléspectateurs du marché nord-américain, auquel se destine prioritairement cette série, sont plutôt habitués à des traits moins caricaturaux comme ceux de la série *Les Nouvelles Aventures de Superman* (Hal Sutherland, 1966), *StarTrek : The Animated Series* (Hal Sutherland, 1973-1974) ou *Les Maîtres de l'Univers* (Hal Sutherland, Lou Scheimer, 1983). En outre, les intrigues des épisodes de la série *Pole position* gravitent autour des projets scientifiques et technologiques, par exemple dans l'épisode S1E4, *Un satellite embarrassant* les héros ont pour mission d'amener un satellite de télécommunication « révolutionnaire » pour sa mise en orbite au professeur Russel.

Une autre série apparue à la même époque – provenant en l'occurrence de la même maison de production DIC – est *Jayce et les conquérants de la lumière* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, William R. Kowalchuk, 1985). C'est une série composée de soixante-cinq épisodes de vingt minutes. Elle représente un futur post-apocalyptique où les êtres humains se servent de l'ingénierie mécanique pour construire des machines fantastiques. Même si cette série est commandée par Mattel pour promouvoir la vente de jouets déjà commercialisés appelés « *Wheeled Warriors* », l'intrigue proposée par la série est tout à fait pertinente pour analyser les technosciences : « grâce à des mutations génétiques, Audric, un biologiste renommé, a donné vie par accident aux "monstroplantes", alors qu'il cherchait à créer des plantes capables d'éradiquer la famine dans l'Univers²¹⁴⁵ ». La série aborde ainsi les conséquences des mutations génétiques dans les plantes. De plus, comme les ennemis principaux ce sont les « plantes », les machines de guerre de pointe utilisent paradoxalement la scie comme fer de lance.

L'année 1985 voit également la diffusion de la série *Les Aventures de Mr. Démo*. En effet, *Récré A2* propose de nombreuses séries avec des contenus littéraires, mathématiques, historiques, animaliers... en un mot, culturels. *Les Aventures de Mr. Démo* aborde ainsi la politique d'une façon divertissante et éducative. C'est une série réalisée grâce à une palette graphique numérique. Certes, c'est une série moins « technoscientifique », mais comme les sciences et les technologies sont souvent liées à des questions politiques, on y trouve ça et là quelques mentions aux technosciences. Par exemple, dans l'épisode 25, la série met l'accent sur les efforts pour obtenir un accord européen dans le domaine de l'indépendance spatiale :

²¹⁴⁵ M. ELUASTI et N. ZEMRAK, *Les séries de notre enfance...*, op. cit.

Les habitants des planètes Horschap et Piëpou ont proposé aux Hermigoliens de former une communauté de quatre planètes qu'on appellerait « constellation D4 ». [...] Mandés d'urgence, les présidents des trois autres planètes débarquent sur Hermigole à bord de leurs fusées personnelles. Les-voilà signant solennellement l'accord de communauté : il prévoit, entre les quatre planètes, un marché commun des briques, choux et betteraves, armoires et casseroles... Pour transporter tout ça, on construira de superbes fusées communes. Enfin et surtout, on construira entre les quatre planètes une station cosmique qui abritera le futur parlement de la Constellation²¹⁴⁶.

Même s'il fait référence aux relations diplomatiques, l'emprunt constant tout au long de la série de termes comme fusée, station orbitale, constellation, nous remet dans la course à l'espace. De plus, il faut remarquer qu'à cette époque, d'importants projets sont en discussion au sein de l'ESA, comme celui de la navette spatiale Hermès et du lanceur lourd Ariane V. Ces projets ne peuvent être mis sur pied sans l'appui des autres pays membres de l'ESA.

L'année suivante, 1986, est l'année où la série *IEUF... la Vie* apparaît sur les petits écrans français et qui remporte un grand succès. Cette série est abordée plus en détails à la fin de ce chapitre.

En outre, cette même année voit la diffusion de *M.A.S.K. : Mobile, Armored, Strike, Kommand*. Une série de soixante-quinze épisodes de vingt-deux minutes qui touche également des sujets liés à la technologie : les héros utilisent des véhicules transformables et des casques aux pouvoirs spéciaux et au début de chaque épisode, le chef de l'organisation *M.A.S.K.* utilise un ordinateur très perfectionné pour sélectionner les agents les plus aptes pour chaque mission. Plusieurs titres des épisodes de cette série, dans la VF, mettent l'énergie nucléaire en vedette, citons au passage : S1E4, *La Pompe à eau nucléaire* ; S1E7, *Le Vol du plutonium* ; S1E19, *Les Sous-marins nucléaires* ; ou S1E39, *La Promesse de Matt Trakker*. Ce dernier, par exemple, aborde les origines de l'énergie utilisée par les véhicules *M.A.S.K.*, une sorte de cristal radioactif. De surcroît, la série propose à la fin de chaque épisode une petite morale ou un conseil de prudence, particularité très récurrente à l'époque.

Pour continuer dans les sujets technologiques et informatiques, d'après une étude menée en 1980 par l'Agence de l'Informatique (ADI)²¹⁴⁷, les deux tiers des Français de plus de quinze ans s'intéressent à l'informatique et croient que l'ordinateur va changer leur vie quotidienne²¹⁴⁸. De ce fait, afin de diffuser la culture informatique et de préparer les futures générations à son usage, l'ADI demande à TF1 une série de dessin animé sur l'informatique. C'est ainsi qu'en 1986, Jacques Rouxel réalise la série *Les Matics*. C'est une petite série en dessins animés composée de

²¹⁴⁶ Épisode 5. Jacques ROUXEL, *Les Aventures de Mr. Démo*, aaa, Antenne 2, Ministère de la Culture, 1985.

²¹⁴⁷ *L'informatique aujourd'hui* – Le Monde, supp. aux dossiers et documents du Monde, sept. 1982, 153 p.

²¹⁴⁸ Cf. Dominique CARRE, « Renouvellement de perspective en matière de politique d'informatisation et formalisation d'un nouveau domaine de recherche : le rapport LEMOINE », *Études de communication. langages, information, médiations*, 12, 1^{er} mai 1991, p. 13-21.

vingt-sept épisodes d'environ trois minutes qui présente les bases de l'informatique. Évidemment, tout au moins en partie, ce dessin animé fait appel pour sa réalisation à des moyens informatiques²¹⁴⁹.

L'intention de la série est de se servir du minimalisme et de la simplicité – à la fois du récit et des traits – du réalisateur Jacques Rouxel pour montrer aux publics que ce qu'ils considèrent comme des mystères de l'informatique sont au fond des choses très simples. Les *Matics* sont ainsi dépeints comme une population de personnages humanoïdes : *Pris-Matic*, *Auto-Matic*, *Syste-Matic*, *Mate-Matic*, *Numis-Matic*, *Fleg-Matic*, *Dog-Matic*...²¹⁵⁰ Chacun a des caractéristiques en rapport avec son nom. Le *Professeur Mac 1* est un savant et un « touche-à-tout » qui passe son temps à inventer des machines. De plus, il y a des *Squirks*, les bestioles-machines qui prolifèrent dans son laboratoire. Comme on ne sait pas exactement à quoi elles peuvent servir, cela nous semble être une allusion à l'importance desdites « sciences dures ». En d'autres mots, le réalisateur met en vedette certaines recherches qui n'ont pas d'application pratique pour l'instant, mais qui deviendront importantes dans le futur. Finalement, on découvre que les *Squirks* ont des propriétés intéressantes : elles peuvent retenir des chiffres et effectuer des opérations logiques. C'est pourquoi *Max-Matic* décide de les assembler pour construire le *Squirkateur* : d'après la série, le grand ancêtre de l'ordinateur.

Pour continuer dans la mise en scène des technologies dans les séries d'animation, il ne faut pas oublier que cette période est celle des batailles intergalactiques inspirées surtout de *Star Wars*. Ainsi, la maison de production DIC réalise en 1987 – en coproduction avec les Nord-Américains – la série *Starcom* (Marek Buchwald, 1987). Cette courte série de treize épisodes décrit un groupe militaire américain intergalactique qui combat le maléfique *Empereur Dark*, un tyran qui rêve de dominer l'Univers. L'armée de *Starcom* se sert alors de véhicules ultra-modernes et d'armes sophistiquées pour mener à bien ses combats contre les troupes de l'« Ombre », composées de robots de combat.

En outre, inspirée du film *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987), la DIC réalise l'année suivante – également en coproduction avec les Nord-Américains – la série *C.O.P.S. : Centre d'Opération de Police Spéciale* (Kevin Altieri, Rick Morrison, 1988). Cette série de soixante-cinq épisodes de vingt-deux minutes est diffusée sur Canal+ en 1988, puis en 1989 sur Antenne 2. C'est une série qui se passe en 2020 : un policier, victime d'un accident, se voit obligé de transformer une partie de son corps en cyborg : une thématique récurrente dans les séries japonaises qui se répand dans le monde avec le succès du film *RoboCop* (Paul Verhoeven,

²¹⁴⁹ Pour des raisons de délais, certains épisodes font appel à l'animation traditionnelle. Ils sont réalisés à l'atelier AAA alors que le reste fait appel à deux systèmes informatiques ayant déjà fait leurs preuves : « Sur 26 épisodes de trois minutes, sept sont conçus sur le système d'interpolation vectorielle DAAO 2D de Compacetti acheté par la chaîne, et sept autres sur Psyché3 à l'INA ». C. WELKER, « La fabrique des "nouvelles images" », art. cité.

²¹⁵⁰ *Les Matics*, Jacques Rouxel, 26 épisodes de 3 minutes, 1986, production aaa-ADI-INA-TF1.

1987). La série présente ainsi des robots humanoïdes, des prothèses superpuissantes et des machines fantastiques.

Au delà des prothèses robotiques, la mutation génétique est aussi le thème de plusieurs séries d'animation, comme par exemple la série *Tortues Ninja : Les chevaliers d'écaille* (Bill Wolf, 1987-1996) diffusée sur Canal+ en 1989. Adaptée de la B.D. éponyme, *Teenage Mutant Ninja Turtles*, la série est composée de cent-quatre-vingt-treize épisodes réalisés entre 1987 et 1996²¹⁵¹. L'histoire se déroule à New-York où, après un contact avec une mystérieuse substance chimique, quatre tortues se transforment en tortues géantes. Dressées sur leurs pattes arrière, elles savent désormais parler et se battre grâce à d'anciennes techniques de combats d'art martiaux des ninjas.

Toujours dans le sillage des mutations génétiques, en 1992, M6 diffuse *Barnyard Commandos* (Bill Wolf, 1990). C'est une série composée de treize épisodes de vingt-quatre minutes. Suite à une expérience du gouvernement, les récoltes de la ferme de *Barnyard* subissent une irradiation de rayons Gamma, par conséquent, les animaux de la ferme (les porcs et les béliers) sont modifiés génétiquement. Les béliers R.A.M.S (*Rebel army of mutant sheep*) combattent alors leurs rivaux, les porcs P.O.R.K.S (*Platoon of rebel killer swine*), dans une guerre sans merci. Les deux groupes utilisent à la fois des armes dévastatrices et des machines volantes.

La série *Les Volbecs* (Robi Engler, Patrick Leroy, 1992-1993) est une autre série enfantine qui aborde les explorations scientifiques et les voyages interplanétaires. C'est une petite série d'animation de vingt-six épisodes de cinq minutes diffusée entre 1992 et 1993 sur France 3. Elle raconte l'histoire de drôles d'oiseaux qui vivent « Au-delà des grandes galaxies, comme une île dans l'espace, la colonie des *Volbecs*. Les *Volbecs* se nourrissent exclusivement des couleurs de l'arc en ciel [...] Un jour, portée par des vents stellaires, une plume noire descend sur l'île. Elle appartient sans doute à un *Volbec* qui s'est perdu. Le plus jeune et le plus courageux s'envole vers la Terre pour élucider ce mystère²¹⁵² ». Cette série prétend présenter non seulement les couleurs et leur signification aux jeunes téléspectateurs, mais aussi les ravages causés par l'homme sur la nature : pollution, incendies, autoroutes, construction d'immeubles... Pour ce faire, elle met l'accent sur la valeur de la curiosité scientifique : « La curiosité, c'est un vilain défaut quand on se mêle de ce qui ne nous regarde pas, mais c'est aussi une grande qualité quand on est curieux de tout savoir²¹⁵³ ». Certes, c'est une série destinée aux plus jeunes, mais la thématique des oiseaux interplanétaires et le style documentaire semblent être inspirés des films

²¹⁵¹ Contrairement à la B.D. d'origine, la série télévisée n'est pas du tout sombre, ni sanglante, ni critique de la société. Bien au contraire, elle mêle humour et action autour de personnages rocambolesques amateurs de pizza.

²¹⁵² Robi ENGLER et Patrick LEROY, *Les Volbecs*, France-Suisse, France 3, CSM Productions, TSR, 1992.

²¹⁵³ *Ibid.*

et des séries du SR de la RTF/ORTF comme *Et voilà le Shadok* (Jacques Rouxel, 1968) ou *La Planète Verte* (Piotr Kamler, 1966).

Une autre thématique exploitée est le voyage spatio-temporel. En 1994, Canal+ diffuse une série réalisée en coproduction entre la France, les États-Unis et le Royaume-Uni, *Mighty Max* (Kyle James, James West, 1993-1994). C'est une série de quarante épisodes de vingt-quatre minutes diffusée en 1994 sur Canal+ puis en 1995 sur M6. *Mighty Max* est un jeune adolescent typique qui n'aime pas l'école et préfère s'adonner à ses loisirs. Quoi qu'il en soit, à la fin de chaque épisode, il présente aux téléspectateurs un petit cours instructif d'histoire, de géographie ou de sciences en lien avec l'épisode. Le récit de la série aborde des questions scientifiques comme les voyages spatio-temporels et l'équilibre de l'Univers. Sa mère est archéologue, ce qui permet de valoriser les pouvoirs des sciences et de l'histoire du passé pour résoudre certains problèmes.

La même année, 1994, voit la diffusion de la série *IEUF... les Découvreurs*, d'abord sur Canal+, puis sur France 3. Cette série est analysée plus en détails à la fin de ce chapitre.

Le Maître des Bots (Xavier Picard, 1993-1994)²¹⁵⁴ est une autre série futuriste d'origine française diffusée en 1994. L'histoire se passe en 2025 à Los Angeles où les humains partagent leur vie avec de nombreux robots. L'intelligence artificielle est assez développée et les robots sont capables de penser et peuvent, par exemple, conduire les autobus, laver le linge, éduquer les enfants...

D'un autre côté, à cette époque, les images de synthèse pour le petit écran sont encore balbutiantes. De ce fait, suite au succès de leurs *Fables géométriques* (Georges Lacroix, Jean-Yves Grall, 1989-1992)²¹⁵⁵, les responsables du studio Fantôme Animation souhaitent lancer un nouveau projet de série télévisée. Les limitations techniques ne permettant pas de gérer de façon satisfaisante l'animation des êtres vivants, les créateurs préfèrent rester sur des personnages à structure rigide : ils empruntent alors la voie de la SF pour représenter des insectes-robots dans la série *Insektors* (Renato, Georges Lacroix, 1994-1996).

Pour revenir aux batailles intergalactiques, une autre série diffusée durant cette période est *20 000 lieues dans l'espace* (Bruno Bianchi et Thomas McLaughlin, 1995). C'est une série composée de vingt-six épisodes de vingt-quatre minutes inspirée bien entendu de la célèbre histoire de Jules Verne. On y assiste à de fantastiques batailles spatiales entre des vaisseaux de combat technologiquement avancés comme le *Nautilus*, piloté par un *Capitaine Nemo* du futur. Celui-ci construit lui-même son vaisseau et le nomme ainsi pour rendre hommage à son illustre

²¹⁵⁴ Une série composée de quarante épisodes de vingt-quatre minutes qui surfe alors sur la vague des images en relief et des lunettes vendues en kiosques. Cependant, à cette époque, l'effet n'est pas vraiment saisissant.

²¹⁵⁵ Mentionnée dans le chapitre 5.

ancêtre. Il est accompagné de son équipage, composé d'humains et d'extra-terrestres. Encore une fois, le cœur de l'intrigue réside dans la maîtrise des ressources énergétiques de la planète Terre.

En outre, en 1996, la dernière série de notre corpus principal, *IEUF... les Explorateurs* est diffusée, d'abord en décembre 1996 sur Canal+, puis à partir du 7 octobre 1997 sur France 3. Cette série sera également analysée plus en détails à la fin du chapitre.

L'année 1997 voit la diffusion de la petite série *Les Kikekoi* (Bruno Bianchi, Dora Case, Rich Meehan, Bob Nesler, J.K. Quinn, 1996). C'est une courte série composée de cent-trente épisodes de cinq minutes qui vise à expliquer aux jeunes téléspectateurs le fonctionnement du monde et des sciences. Victor est un enfant curieux qui a la chance de vivre dans une famille de scientifiques : son père *Max* connaît par cœur la mécanique, sa mère *Vanille* est une spécialiste des plantes et des animaux, ses oncles *Micro* et *Scopo* connaissent tous les détails du corps humain, sa grand-mère *Giboulée* est une spécialiste en géologie et son grand-père *Matic* est passionné d'astronomie.

Toujours en 1997, la série *Michel Vaillant* (Christian Lignan, 1991), inspirée de la B.D. de Jean Graton parue en 1957, est diffusée sur France 2. Cette série de soixante-cinq épisodes de vingt-quatre minutes est réalisée en 1991 dans une coproduction entre la France et les États-Unis. De l'autre côté de l'Atlantique, la série est adaptée sous le nom de « *Heroes on Hot Wheels* », diffusée en 1991. Cependant, la série n'est diffusée en France qu'en octobre 1997, sur France 2. Michel Vaillant est un pilote de grand talent qui participe à de nombreuses compétitions à travers le monde, aux commandes des véhicules les plus divers : moto, avion, jet ski... Au-delà de l'éloge de la mécanique et des véhicules aux techniques de pointe, on remarque la mise en vedette du métier d'ingénieur mécanique : grâce au mécanicien de génie Quincy – qui peut tout réparer en un clin d'œil du fait de sa grande ingéniosité –, le héros remporte de nombreuses victoires.

Toujours dans l'éloge des technosciences, mais cette fois en ayant comme toile de fond la guerre froide, c'est en 1997 qu'apparaît sur les petits écrans français la série *Blake et Mortimer* (Stéphane Bernasconi, Yannick Barbaud, 1997) basée sur la B.D. d'Edgar-Pierre Jacobs. Diffusée d'abord en 1997 sur Canal+, puis rediffusée à partir du 28 juin 1998 sur France 3, c'est une série composée de vingt-six épisodes de vingt-quatre minutes. Elle présente les aventures de l'ancien pilote de la Royal Air Force, Francis Blake, devenu directeur en chef du service britannique de contre-espionnage. Celui-ci est accompagné de son ami, l'éminent professeur Philip Mortimer, spécialiste en physique nucléaire et l'un des plus célèbres scientifiques britanniques de son temps. La B.D. paraît en 1946, peu de temps après le lancement des bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki. Ces événements déclenchent non seulement les recherches en matière d'énergie nucléaire mais aussi les conflits existants entre les deux grandes puissances

mondiales, les principaux leaders des recherches « technoscientifiques ». Pour la série télévisée, les histoires de la B.D. sont simplifiées et édulcorées afin de cibler un public plus jeune. Il est à noter que, comme déjà mentionné, *Blake et Mortimer* est la dernière série française à utiliser des celluloids dans son processus de production avant que les réalisations de séries d'animation ne passent désormais que par le numérique.

La vision d'ensemble de la production française de séries d'animation de cette époque montre que les thématiques « technoscientifiques » sont couramment abordées dans leurs récits. Certes, il ne faut pas oublier qu'en parallèle, les chaînes de télévision diffusent également d'autres séries abordant d'autres thématiques, mais ce petit inventaire sert à démontrer que, tout au long de la période étudiée, il y a au moins une série française inédite par an qui touche aux sciences et aux technologies. De plus, il y a aussi une grande quantité de séries provenant du Japon. Même si les Japonais ne produisent pas de séries à visée pédagogique²¹⁵⁶, un quart des séries japonaises diffusées en France aborde directement ou indirectement les sciences, les technologies, les voyages interplanétaires, la robotique, l'informatique, les mutations génétiques, le fantastique, les mondes post-apocalyptiques, la SF et l'anticipation²¹⁵⁷. C'est donc dans ce contexte qu'émergent les séries *Il était une fois... la Vie*, *Il était une fois... les Découvreurs* et *Il était une fois... les Explorateurs*.

8.2 - La SF et la représentation des savants, des découvreurs et de leurs inventions dans les génériques de la saga *Il était une fois...*

Jusqu'en 1980, les productions audiovisuelles de SF à destination des jeunes publics sont très rares en France, comme en témoignent les journalistes Janick Arbois et Olivier Forichon : « Les films de science-fiction à destination des enfants sont encore trop récents pour apparaître sur le petit écran, et les séries télévisées sur la question n'ont pas encore touché les écrans français »²¹⁵⁸. Pourtant, de l'autre côté de la Manche, la BBC diffuse déjà depuis 1963 la série *Doctor Who* (Sydney Newman et Donald Wilson, 1963-1989) et au Japon des robots géants pilotés voient le jour dès 1956²¹⁵⁹. Ainsi, ce nouveau genre audiovisuel – qui prend son essor

²¹⁵⁶ La seule exception trouvée dans notre inventaire est la série *Ordy ou les Grandes Découvertes* (Kazuyoshi Yokota, 1983).

²¹⁵⁷ *Goldorak* (Tomoharu Katsumata, 1975), *La Bataille des Planètes* (Kagaku Ninjatai Gatchaman, Hisayuki Toriumi, 1976), *Capitaine Flam* (Tomoharu Katsumata, 1978), *Albator 84* (Tomoharu Katsumata, Masamitsu Sasaki, 1982), *Cobra Space Adventure* (Osamu Dezaki, Yoshio Takeuchi, 1982), *Astro le petit robot* (Noboru Ishiguro, 1980), *Robotech* (Noboru Ishiguro, 1982-1983), *Ken le Survivant* (Toyô Ashida, 1984-1987), *Les chevaliers du Zodiaque* (Kôzô Morishita et Kazuhito Kikuchi, 1986-1989) et *Evangelion* (Hideaki Anno, 1995), liste non-exhaustive.

²¹⁵⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Janick ARBOIS et Olivier FORCHON, « La télévision vue par les enfants... et les parents », *Télérama*, 1361, 20 février 1976, p. 11.

²¹⁵⁹ Cf. Julien BOUVARD, « Gô Nagai, père de Goldorak ? », in *Goldorak : l'aventure continue...*, op. cit., p. 87-104.

dans les salles de cinéma à partir de 1968²¹⁶⁰ – contamine progressivement les séries de dessins animés diffusées sur les petits écrans français à partir de 1978, comme indiqué précédemment²¹⁶¹.

En fait, les mondes stellaires imaginaires exigent beaucoup d'ingéniosité pour être mis en pratique en prise de vues réelles : les effets spéciaux et les maquettes sont coûteux. C'est donc grâce à la technique des dessins animés que la télévision française diffuse des émissions liées à la SF à destination des enfants²¹⁶², avec un usage déjà évoqué des couleurs, des mouvements, des sons... La technique du dessin animé en elle-même attire à elle seule davantage l'attention du jeune spectateur²¹⁶³. En outre, la SF et l'intérêt pour l'espace apparaissent progressivement sur le petit écran durant cette période sous forme de reportages ou dans les émissions scientifiques comme *L'Avenir du futur* (Jean-Pierre Hutin, 1975-1987), *Clés pour demain* (Robert Clarke, Nicolas Skrotzky, 1979), *Objectif demain* (Laurent Broomhead, 1981), *Trois deux un contact* (Bernard Losier, 1982) ou *Temps X* (Jaques Mousseau, Igor Bogdanoff et Grichka Bogdanoff, 1979-1987)²¹⁶⁴.

Étant donné que la conquête de l'espace est considérée comme le dernier aboutissement de la technologie humaine, il faut montrer aux enfants le chemin parcouru par les sciences et les technologies pour y parvenir. De ce fait, on peut les encourager à explorer encore plus les sciences et les technologies pour aller de plus en plus loin. C'est donc une façon de motiver les générations futures à consolider le statut scientifique et technologique de la France.

L'évolution de l'histoire des sciences et des techniques est ainsi systématiquement représentée dans les génériques de tous les volets de la saga *Il était une fois...*²¹⁶⁵. Prenons par exemple celui d'*IEUF... l'Homme* : il commence par la représentation de la théorie du *Big Bang* et la formation de l'Univers ; puis il met en images la théorie de l'évolution : de la première amibe apparue sur la Terre à l'être humain. Il est important de préciser que ce générique représente toujours l'Homme avec un outil entre les mains. Le réalisateur prétend ainsi

²¹⁶⁰ Alors que la SF est presque absente du cinéma auparavant, 1968 marque un tournant avec *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick et *La Planète des singes* de Franklin J. Schaffner. Une décennie plus tard, la science-fiction s'impose comme un phénomène populaire autant qu'un genre cinématographique majeur grâce au premier *Star Wars* de George Lucas (1977), à *E.T. l'extraterrestre* de Steven Spielberg (1982), et à *Alien* (1979) et *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott. Cf. Sébastien OMONT, « Science-fiction contemporaine : la reconnaissance invisible », *Raison présente*, N° 214-215-2, 14 octobre 2020, p. 139-149.

²¹⁶¹ Avec la diffusion de *Goldorak* (Tomoharu Katsumata, 1975). Cf. Marie PRUVOST-DELASPRE, « Goldorak adapté à la télévision française », in S. HATCHUEL et M. PRUVOST-DELASPRE, *Goldorak : l'aventure continue...*, op. cit., p. 29-52.

²¹⁶² Même si les productions de séries de dessins animés restent malgré tout coûteuses, il y a d'autres moyens de les réaliser, comme les coproductions internationales, les sous-traitances ou tout simplement l'achat et l'adaptation (doublage, bruitage, chansons de générique...) de séries SF étrangères.

²¹⁶³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Jeunesse et sports, Direction de la jeunesse, Sous-direction des activités socio-éducatives, Bureau réglementation, protection des mineurs (1949-1988). Cote : 19900208/20 « Politique "FR3-Jeunesse" pour un dessin animé d'inspiration française »..., op. cit.

²¹⁶⁴ Déjà abordées dans le chapitre 3.

²¹⁶⁵ Sauf dans les génériques des séries *IEUF... l'Espace* et *IEUF... la Vie*. Ces deux séries montrent l'évolution des sciences et des techniques d'une autre façon. Le générique d'*IEUF... l'Espace* (Albert Barillé, 1982) représente un voyage interplanétaire qui traverse toutes les planètes du système solaire. Celui d'*IEUF... la Vie* (Albert Barillé, 1986) représente d'une façon allégorique les cellules du corps humain – plus particulièrement celles du sang – et leurs fonctions spécifiques. En outre, les lymphocytes représentés dans la série se déplacent dans des navettes volantes *high-tech*.

distinguer l'être humain des autres animaux du fait de sa maîtrise des outils²¹⁶⁶. Ce générique décrit en outre quelques batailles, conquêtes et révolutions²¹⁶⁷. Puis, il reprend l'évolution technologique à travers celle des transports : d'abord une petite locomotive à vapeur, puis une locomotive plus puissante, ensuite une voiture ancienne, une voiture des années 1950, une voiture sportive, un avion à réaction et enfin un lanceur spatial.

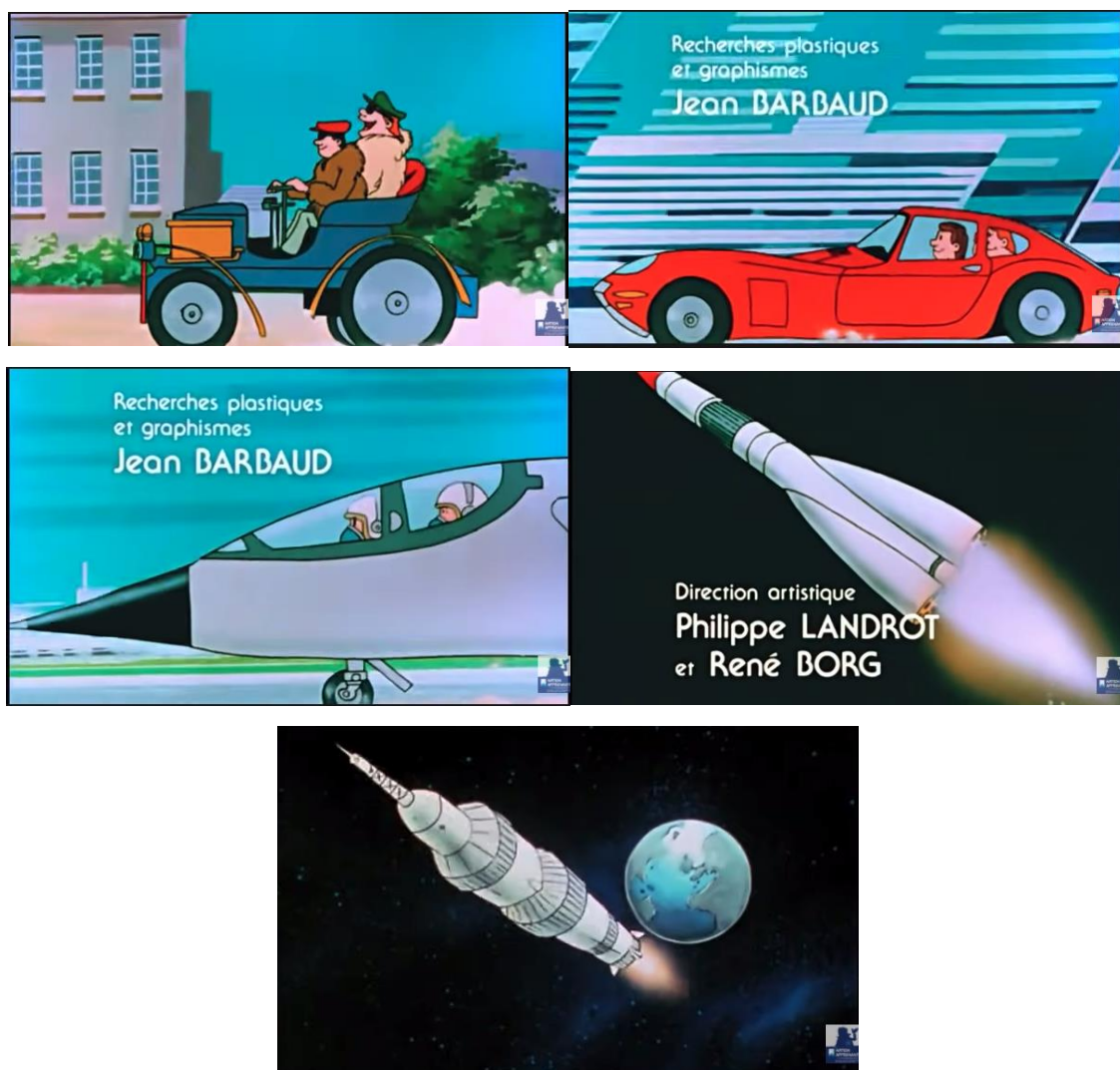


Figure 8.5: Une voiture ancienne apparemment une Peugeot Type 3 ou Panhard & Levassor Type A. Une voiture sportive apparemment une Ferrari 250 GTO 1962. Une fusée russe de type Soyouz. Une fusée nord-américaine type Saturn V. Source: Captures d'écran du générique de la série *IEUF... l'Homme*. Source: Capture d'écran du générique de la série *IEUF... l'Homme* disponible sur la chaîne Hello Maestro au Youtube.

En outre, quoique un peu moins apparente, la représentation de l'évolution des sciences et des techniques se manifeste aussi à la fin du générique de la série *IEUF... les Amériques*. Tout d'abord, on voit la traversée du détroit de Béring. Les premiers arrivants en Amérique

²¹⁶⁶ De surcroît, l'outil représenté entre les mains de l'être humain évolue progressivement dans le générique, ce qui valide l'idée présentée par Jean Baudet: la différence entre les être humains et les autres animaux est la quête de constante amélioration de leurs outils. Cf. J.-C. BAUDET, *Histoire des techniques...*, *op. cit.*

²¹⁶⁷ Par exemple la Révolution Française, à travers une relecture du tableau d'Eugène Delacroix. En l'occurrence, dans cette relecture, c'est Maestro qui tient l'épée, symbolisant la force de la sagesse et des sciences.

poursuivent leur gibier de la Sibérie jusqu'en Alaska. Il faut noter que tous les voyageurs tiennent des javelots et transportent plusieurs outils dans leurs bagages. Les Amérindiens développent progressivement des techniques et des outils pour la chasse, par exemple le tir à l'arc. Par la suite, le générique décrit les techniques de navigation à travers la représentation de l'arrivée de plusieurs bateaux sur les côtes américaines : les Vikings, les Espagnols, les Anglais... Finalement, on aperçoit une fumée en Floride : c'est une navette spatiale de la Nasa qui décolle depuis cap Canaveral et se lance vers l'espace.

Le cinquième volet, la série *IEUF... les Découvreurs*, est peut-être celui dont l'éloge de l'histoire des sciences et des techniques est le plus manifeste. Le générique de cette série commence justement par un aboutissement de la technologie : le décollage d'un lanceur spatial.

On note également trois particularités par rapport au lanceur spatial illustré dans le générique précédent. Premièrement, le lanceur spatial, dans le générique d'*IEUF... les Amériques* (Albert Barillé, 1991), apparaît à la fin du générique alors que le générique d'*IEUF... les Découvreurs* (Albert Barillé, 1994) commence par l'essor de la fusée. Deuxièmement, dans série de 1991, le lanceur illustré est en fait une navette spatiale de la Nasa alors qu'en 1994, le lanceur représenté ressemble plutôt à la fusée nord-américaine *Saturn V*. Finalement, dans le premier cas, la navette part apparemment de Floride, alors que dans le deuxième cas, la fusée part du milieu de l'Asie, plus ou moins où se trouve la base russe de Baïkonour au Kazakhstan (figure 8.6).



Figure 8.6: Première ligne – représentation d'un lanceur spatial à la fin du générique de la série *IEUF... les Amériques*. Deuxième ligne – représentation d'un lanceur spatial au début du générique de la série *IEUF... les Découvreurs*. Source : Capture d'écran des génériques des séries *IEUF... les Amériques* et *IEUF... les Découvreurs* disponibles sur la chaîne Hello Maestro au Youtube.

Par la suite, apparaissent tour à tour quelques savants, scientifiques et industriels qui jalonnent l'histoire des sciences et des techniques : Archimède (-263), Léonard de Vinci (1494),

Galilée (1609), Newton (1665), Stephenson (1825), Mendel (1866), Pasteur (1880), Thomas Edison (1880), Ford (1896)... À la fin du générique, à l'instar de celui d'*IEUF... l'Homme*, l'image montre, grâce à l'effet de fondu enchaîné, l'évolution progressive des machines de transport : d'abord un avion à hélices du début du XX^e siècle, puis un avion de 1914, toujours à hélice, ensuite un avion commercial des années 1950 propulsé par des moteurs à réaction, puis, le Concorde et finalement une fusée imaginaire si puissante qu'elle s'échappe de l'écran. L'Horloge montre l'année 1970 ; elle tient dans les mains une fusée qui s'échappe, les années affichées passent progressivement (1978, 1986, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999...). La fusée ressemble alors plutôt à une navette spatiale²¹⁶⁸, elle reprend ensuite petit à petit les traits d'une fusée qui s'éloigne de la Terre²¹⁶⁹.

La sixième et dernière série analysée²¹⁷⁰ de la saga *Il était une fois...* est celle consacrée à la découverte de nouvelles terres et d'endroits peu accessibles ou inhabitables du monde : *IEUF... les Explorateurs*. Le générique de cette série représente l'évolution des transports²¹⁷¹ : les caravelles portugaises et les galions espagnols – ayant d'abord franchi le cap Bojador (aujourd'hui Boujdour), puis le cap de Bonne-Espérance – partent vers l'Ouest et arrivent aux Amériques. De plus, le navigateur Magellan est également présent dans le générique à cause du détroit qui porte son nom. Après la découverte de nouveaux territoires, le générique présente l'extraordinaire aventure d'Edmund Hillary et de Tensing Norgay qui atteignent en 1953 le sommet de l'Everest. Finalement, pour représenter que l'être humain peut aller encore plus loin, le générique se termine, tout comme les autres génériques de cette saga, avec une fusée qui s'envole vers l'espace.

De ce fait, il n'est pas exagéré d'affirmer que tous les génériques de la saga *Il était une fois...* présentent d'une certaine façon l'histoire des sciences et des technologies et leurs exploitations.

²¹⁶⁸ On voit le pare-brise du poste de pilotage d'une navette spatiale et l'immense porte de soute sur la partie supérieure de son fuselage.

²¹⁶⁹ Ses ailes rétrécissent, le cockpit du poste de pilotage disparaît et la porte de soute devient progressivement une inscription où l'on peut lire : USA.

²¹⁷⁰ Il faut noter qu'il y a un septième volet de la saga, *Il était une fois... Notre Terre* (Albert Barillé, 2008). Celui-ci aborde des sujets sur la préservation de notre planète. Il ne sera pourtant pas analysé en détails, car il ne fait pas partie de notre période d'étude.

²¹⁷¹ Un personnage assis sur un tronc flottant sur un fleuve fait un signe aux téléspectateurs. Ensuite, il est doublé par deux Amérindiens qui rament dans une pirogue en tronc d'arbre. Tout deux sont doublés à leur tour par un bateau en roseau, *l'Horloge* marque alors l'année -3500. Le petit bateau de roseau possède deux rameurs, il devient par la suite, grâce à un fondu enchaîné, un bateau à quatre rameurs. Progressivement, les rameurs se multiplient et d'un même bateau surgissent alors deux autres bateaux : celui de gauche ressemble à un navire crétois, alors que celui de droite ressemble à un navire mycénien. On voit par la suite un navire à voile, représenté comme un navire phénicien, avec 20 rameurs, puis un navire avec 32 rameurs. L'image suivante montre le navire utilisé par l'astronome Pythéas en 350 av. J.-C. pour aller vers le Nord, il est poursuivi de près par un navire viking du IX^e siècle. Celui-ci se transforme, grâce à la technique de la métamorphose en un navire pirate du détroit de Malacca du XIV^e siècle à l'abordage d'une gigantesque jonque chinoise. A. BARILLE, *Il était une fois... les Explorateurs...*, op. cit.

8.3 - Découvreurs et savants fous : des ressources pour attirer l'attention du public

Le savant fou n'est qu'une projection des fantômes d'une société effrayée par un domaine méconnu : les sciences. Celles-ci véhiculent en fait autant d'espoir que de peur. C'est donc quand les sciences font irruption dans la sphère sociale – plus précisément au XIX^e siècle – que la figure du savant fou apparaît dans la littérature. C'est aussi le moment où des « phénomènes » comme la mort sont de plus en plus étudiés dans les milieux scientifiques. Ces études suscitent la frayeur et la peur chez les « non-scientifiques ». D'après Marjolaine Boutet :

Au XVIII^e siècle, les premiers scientifiques modernes s'interrogèrent sur la disparition immédiate de l'âme ou du « principe de vie » immédiatement au moment de la mort. En effet, les premières tentatives de greffe montraient qu'une partie d'un cadavre pouvait reprendre vie lorsqu'on l'attachait à un corps vivant. L'histoire de Frankenstein de Mary Shelley²¹⁷², conçue lors du même été pluvieux de 1816 que *Le Vampire* de John Polidori²¹⁷³ (lui-même médecin), s'inspire directement de ce type d'expériences médicales en racontant la triste histoire d'un scientifique ayant réussi à fabriquer un « monstre » en créant un corps à partir de différents cadavres et en leur impulsant la vie et la conscience grâce à l'électricité [...] Même si la morale est sauve dans ce roman devenu un classique de la littérature fantastique, car la créature se retourne contre son créateur et fait son malheur, le désir du docteur Frankenstein fait écho à celui des hommes de parvenir à vaincre la mort grâce aux progrès de la science²¹⁷⁴.

Par la suite, le cinéma et la bande dessinée contribuent à sa popularisation ; puis la télévision, et bien entendu les séries de dessins animés. L'imaginaire populaire s'est emparé de ce personnage dérangé pour l'installer dans un monde marginal et masculin : il n'y a presque pas de savantes folles dans les histoires parce que les femmes sont rarement mentionnées dans l'histoire des sciences jusqu'au XIX^e siècle. Par ailleurs, Albert Barillé reconnaît sa difficulté de mettre à valeur les femmes : « C'est qu'il ne m'a pas toujours été facile, au long de mon récit, de donner aux femmes la place que je souhaitais. Car, si leur pesanteur dans l'histoire a été importante, leur rôle apparent l'a été bien moins²¹⁷⁵ ».

Quoi qu'il en soit, Albert Barillé met en lumière l'importance du rôle joué par les épouses des scientifiques, comme celui de la chercheuse Mileva Marić²¹⁷⁶. En outre, tout au long des épisodes de la série *IEUF... les Découvreurs*, le réalisateur souligne l'importance des

²¹⁷² Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, 1818.

²¹⁷³ John Polidori, *Le Vampire*, Arles, Actes Sud, 1996 (texte original : *The Vampyre*, ^[1]^{sep} Londres, Sherwood, Neely and Jones, 1819).

²¹⁷⁴ Marjolaine BOUTET, *Vampires, au-delà du mythe...* op. cit., p. 29.

²¹⁷⁵ L'homme d'informations, Le coin de l'auteur, Albert BARILLÉ et Jean BARBAUD, S1E22 - 1798-1814 - *La Révolution française*, Paris, Éditions Ytra S.A.R.L., coll. « Il était une fois... l'Homme », 1979.

²¹⁷⁶ La première femme d'Albert Einstein, physicienne et mathématicienne, ayant beaucoup aidé Einstein dans ses premières recherches sur la relativité. S5E23, *Einstein*. A. BARILLE, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op. cit. Épisode diffusé le lundi 6 juin 1994 sur Canal+, puis le 6 février 1995 sur France 3. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 23 février 2018.

femmes pour les chercheurs. En fait, elles les ont beaucoup aidés, soit directement dans leurs recherches, soit en leur donnant tout le soutien nécessaire à leur survie : s'occupant des foyers, des repas, des enfants et les encourageant sans cesse à poursuivre leurs recherches, parfois folles ou incomprises du grand public. Certes, ce n'est pas un rôle principal, mais il est fondamental pour l'avancée des sciences. Sans elles, les savants fous ne peuvent pas survivre. Malgré ce rôle mineur, c'est pourtant une femme qui décrit pour la première fois dans la littérature le modèle du savant fou en créant le personnage de Victor Frankenstein²¹⁷⁷.

Si d'un côté, le mythe du savant fou semble être une idée forgée au Moyen Âge pour représenter ceux qui ne pensent pas comme les puissances dominantes²¹⁷⁸, d'un autre côté, cette idée d'un cerveau absorbé dans ses pensées toujours en train de réfléchir à quelque chose d'autre qu'à sa réalité quotidienne, crée une sorte de stéréotype du scientifique moderne.

L'un des premiers à tirer profit du pouvoir de prégnance de ce caractère marginal de l'histoire des sciences est l'architecte romain Vitruve²¹⁷⁹. Il propage l'anecdote selon laquelle Archimède, tout à sa joie d'avoir trouvé la réponse à l'une de ses questions, court tout nu dans les rues de Syracuse en criant « Eurêka »²¹⁸⁰. Les anecdotes sur la vie des scientifiques deviennent ainsi une formule infaillible pour diffuser leurs découvertes. Dans cette même optique, le réalisateur Albert Barillé cherche inlassablement à utiliser ces anecdotes ; il s'appuie ainsi sur le concept de savant fou pour glisser des passages humoristiques dans son récit.

Si d'une part, le réalisateur cherche dans la petite histoire des faits amusants sur la vie des scientifiques, d'autre part, il se sert également de l'histoire sur leurs vies pour illustrer l'évolution des sciences et des techniques. Dans la série *IEUF... les Découvreurs*, après avoir représenté les inventions des Chinois, le réalisateur profite de l'épisode S5E2, *Archimède et les Grecs*, pour mettre en valeur, encore une fois, la civilisation grecque, ses arts, ses inventions et ses savants²¹⁸¹. Le premier savant occidental présenté dans cette série est Pythagore ; viennent ensuite Hippocrate, Socrate, Phidias, Sophocle, Euripide, Protagoras, Anaxagore et finalement Démocrite qui « "invente" [sic] l'atome, voilà de cela vingt-quatre siècles²¹⁸² ». Parmi les représentations de l'histoire de la vie de ces penseurs, celle de Démocrite est la première à être

²¹⁷⁷ Roslynn HAYNES, *From Faust to Strangelove: Representations of the Scientist in Western Literature*, Illustrated edition., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.

²¹⁷⁸ S5E11, *Buffon (la découverte du passé)*. A. BARILLE, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op.cit. Épisode diffusé le lundi 14 novembre 1994 sur Canal+, puis le 12 septembre 1994 sur France 3. Source: Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 23 février 2018.

²¹⁷⁹ R. HAYNES, *From Faust to Strangelove...*, op. cit.

²¹⁸⁰ Cette anecdote est, par ailleurs, citée dans l'épisode S5E2, *Archimède et les Grecs*. A. BARILLE, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op.cit. Épisode diffusé le lundi 10 janvier 1994 sur Canal+, puis le 12 septembre 1994 sur France 3. Source: Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 23 février 2018.

²¹⁸¹ Comme déjà fait dans l'épisode S1E6, *Le siècle de Périclès*. Albert BARILLE, *Il était une fois...l'Homme*, Procidis, Sony Music Video, 1978.

²¹⁸² S1E6, *Le siècle de Périclès*. Ibid.

illustrée : « de Démocrite on ne sait pas grand chose sinon qu'il riait tout le temps !²¹⁸³ ». Le deuxième penseur de l'Antiquité occidentale dont un extrait de sa vie est présenté dans la série est Eratosthène : en 250 av. J.-C, il mesure la circonférence de la Terre à l'aide d'un gnomon. Le troisième penseur finalement présenté est le plus connu du grand public : Archimède.

L'histoire d'Archimède, illustrée dans la série, commence avec son retour d'Alexandrie où il est alors élève d'Euclide. De retour à Syracuse, Archimède est accueilli par son père Phidias qui le présente au Roi Hiéron II. C'est alors que le roi lui pose la célèbre question : « Ma couronne est-elle composée d'or massif ? ». Seule l'anecdote propagée par Vitruve reste à la postérité²¹⁸⁴, même si Archimède développe déjà des calculs infinitésimaux bien avant que Leibniz les redécouvrent dix-huit siècles plus tard. Certes, ce n'est pas un cas de folie, mais la légende du savant distrait qui oublie jusqu'à son propre corps pour courir nu dans les rues traverse les siècles. De cette anecdote, vrai ou fausse, durablement installée dans les mémoires, découle la légende du physicien illustre perdu dans ses pensées.

Cette petite histoire souligne par ailleurs les liens entre la pensée scientifique et le pouvoir politique : le savant devient conseiller du roi Hiéron II de Syracuse. Ainsi, à ce même savant, sont associés plusieurs inventions au service de l'État comme la poulie, la roue dentée, la vis sans fin et même quelques inventions belliqueuses comme les fameux miroirs pour concentrer les rayons du Soleil contre la flotte romaine lors de l'attaque de Syracuse²¹⁸⁵. D'après Plutarque, « Les fantassins romains furent accablés d'une grêle de projectiles de toutes sortes et d'une masse énorme de pierres qui s'abattaient sur eux avec un fracas et une vitesse incroyables²¹⁸⁶ ». Albert Barillé s'est emparé de ces histoires de Plutarque pour les représenter dans l'épisode. Il en profite aussi pour démontrer toute son admiration envers cette civilisation²¹⁸⁷ : « Ils avaient des idées, les Grecs, notre civilisation leur doit tout, enfin, presque tout... et la période grecque a été un événement extraordinaire dans l'histoire universelle ! Pensez donc ! Les sciences, les arts, la philosophie vont s'élever à un niveau tel qu'il faudra

²¹⁸³ S1E6, *Le siècle de Périclès*. Ibid. Grâce à cette phrase nous réalisons qu'Albert Barillé poursuit sa stratégie de « fouiller » la vie des personnages historiques et des savants en quête d'anecdotes pertinentes.

²¹⁸⁴ Cette histoire bien connue est représentée dans la série : en réfléchissant sur un problème posé par le monarque pour savoir si ses bijoux sont bien en or, il a une révélation en entrant dans sa baignoire. Archimède réalise alors qu'il peut mesurer le volume d'une couronne par immersion dans l'eau puisque le volume de l'eau qui déborde correspond exactement au volume de l'objet immergé. Puis, il suffit de le peser pour découvrir sa densité. En sachant que la densité des métaux précieux est constante, il détermine alors s'il s'agit d'or massif ou non. Tout à sa joie d'avoir trouvé la solution au problème posé, Archimède sort alors de son bain pour faire irruption en criant « Eureka », tout nu, dans les rues de Syracuse. S5E2, *Archimède et les Grecs*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op. cit.

²¹⁸⁵ S5E2, *Archimède et les Grecs*. Ibid.

²¹⁸⁶ PLUTARQUE, Anne-Marie OZANAM, François HARTOG, Claude MOSSE, Jean-Marie PAILLER, Robert SABLAYROLLES et Pascal PAYEN, *Vies parallèles*, Paris, Gallimard, 2001.

²¹⁸⁷ D'après Gilbert Barillé, la civilisation grecque est l'un des fantasmes de son père. ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé co-réalisateur de l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*. Date de l'entretien inconnue [2000 ?] », art. cité.

attendre deux mille ans pour qu'il se passe de nouveau quelque chose, deux mille ans ! Vous vous rendez compte !²¹⁸⁸ ».

Cependant, même si l'Antiquité n'est pas dépourvue de personnalités fantasques, elle ne comporte pas de savants fous à proprement parler. Il faut noter que la notion de savant, et par conséquent celle de science, n'y existe pas encore. En fait, avant 585 av. J.-C., ce sont les dieux qui expliquent le fonctionnement du monde à travers leurs mythes. Chaque élément de la nature a son dieu tutélaire²¹⁸⁹. Ce caractère mystique des sciences est parfois associé aux peuples primitifs ou sauvages comme le souligne le réalisateur dans la série *IEUF... l'Espace*²¹⁹⁰.

C'est donc durant le Moyen Âge – avec la chrétienté médiévale et l'Inquisition – que la bonne et la mauvaise science sont opposées sous la férule de la morale de l'Église. C'est alors qu'apparaît la figure du sorcier qui défie le « bon sens ». D'après le juriste Jean-Pierre Baud : « Le profil du savant fou ne peut se dessiner que bien plus tard, en contretypage du glorieux portrait du savant officiellement accrédité par le pouvoir²¹⁹¹ ». En effet, est considéré comme fou celui qui met sa science non pas au service des puissances dominantes comme l'Église ou l'État, mais au service de ses propres intérêts ou à celui d'une cause ou d'une idéologie non acceptée par les pouvoirs dominants.

La chercheuse australienne en sciences de la communication Rosslynn Haynes, dans son étude sur les représentations des savants dans la littérature occidentale, rappelle que les scientifiques les plus connus (Isaac Newton, Marie Curie et Albert Einstein) constituent des exceptions dans la mémoire collective. Apparemment, puisqu'ils sont les plus connus, ils sont moins abominables. D'après la chercheuse : « pour la plupart des écrivains à partir du XIX^e siècle, les savants font peur²¹⁹² ». En outre, le journaliste spécialisé sur la vie des savants Laurent Lemire, souligne que c'est sur cette peur des sciences – et des scientifiques – que naît l'idée selon laquelle, dans la littérature occidentale, la plupart des savants sont « déjantés²¹⁹³ ».

De surcroît, aussi bien dans la littérature, que dans le cinéma et les bandes dessinées, le génie est non seulement associé aux savants, mais aussi aux artistes et aux inventeurs. Tous trois sont parfois considérés comme des fous par les sociétés, étant peut-être trop avancés pour l'époque où ils vivent²¹⁹⁴. Parmi les adjectifs les plus associés à ces génies : rêveurs, distraits, emportés, mélancoliques et inquiets, seule la mélancolie n'est pas exploitée dans les récits

²¹⁸⁸ S5E2, *Archimède et les Grecs*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op. cit.

²¹⁸⁹ Cf. Geoffrey Ernest Richard LLOYD, *Les débuts de la science grecque : de Thalès à Aristote*, Paris, La Découverte, 1990.

²¹⁹⁰ Cette série sera analysée plus en détails dans le chapitre suivant.

²¹⁹¹ Jean-Pierre BAUD apud. Laurent LEMIRE, *Les Savants fous : d'Archimède à nos jours, une histoire délirante des sciences*, Paris, R. Laffont, 2011.

²¹⁹² R. HAYNES, *From Faust to Strangelove...*, op. cit.

²¹⁹³ Pour reprendre l'expression de L. LEMIRE, *Les Savants fous...*, op. cit.

²¹⁹⁴ Citons par exemple les représentations des péripéties de Phidias dans l'épisode S1E6, *Le Siècle de Périclès (IEUF...l'Homme*, Albert Barillé, 1978) et celles de Léonard de Vinci dans les épisodes S1E14, *Le Quattrocento (IEUF...l'Homme*, Albert Barillé, 1978) ou S5E7, *Léonard de Vinci (IEUF...les Découvreurs*, Albert Barillé, 1994).

d'Albert Barillé. Très probablement parce que la mélancolie va de pair avec la tristesse et la dépression. Ces sujets ne sont pas du tout adaptés à une série de dessin animé destinée aux jeunes publics²¹⁹⁵. En revanche, les personnages rêveurs et distraits sont souvent la source de gags. Nous pouvons noter très nettement l'exploitation du caractère distrait de Maestro, absorbé dans ses pensées, dans tous les épisodes de la saga « Il était une fois... ».

De plus, le savant fou peut être considéré comme « la soupape du scientisme²¹⁹⁶ » pur et dur, la porte ouverte sur l'inconnu, l'indispensable fuite vers le subjectif, le côté vulnérable et humain des sciences. Dans l'Antiquité, folie et génie sont d'ailleurs perçues comme inséparables²¹⁹⁷. C'est donc en explorant le comportement des savants de l'Antiquité qu'Albert Barillé en arrive à la personnalité farfelue et distraite de Maestro. Par la suite, il transpose ce comportement distrait et parfois négligent à presque tous les savants représentés dans la série *IEUF... les Découvreurs*. Les exemples sont nombreux. Galilée, absorbé dans ses recherches, n'a pas la moindre considération envers ses trois enfants. Quand sa compagne le lui reproche, il lui répond : « Que voulez-vous Marina, il y a encore tant de choses à découvrir !²¹⁹⁸ ». Newton est représenté comme quelqu'un de distrait et, au collège, son professeur d'histoire le réprimande : « Quant à vous Newton, vous feriez bien d'apprendre vos leçons plutôt que de rêvasser sur votre banc !²¹⁹⁹ ». Faraday est également représenté comme un jeune homme absorbé dans ses recherches : il oublie souvent ses rendez-vous avec sa jeune fiancée Sarah²²⁰⁰. Darwin, quant à lui, est dépeint comme un chercheur acharné ; en courtisant sa future épouse, il s'exclame : « Qu'est-ce que c'est joli[e] ! ». Emma lui demande s'il parle de sa cheville et il lui répond : « Non, du scarabée qui se trouve sur votre cheville !²²⁰¹ ». Marie Curie est également évoquée comme étant une personne obstinée, capable de tout oublier dès qu'elle se met au travail²²⁰². Einstein, quant à lui, incompris de la majorité de ses contemporains, est souvent décrit comme quelqu'un qui a l'esprit ailleurs. Dans la série, Albert Barillé choisit de citer le passage dans lequel Einstein, perdu, demande au téléphoniste : « Cher monsieur, pouvez-vous m'informer où habite le fameux chercheur Albert Einstein ?²²⁰³ ».

²¹⁹⁵ Le seul exemple d'exploitation de la mélancolie utilisée comme ressource humoristique dans les centaines de séries de dessins animés visionnées est celui du personnage Jérémie de la série nord-américaine *Lippy le Lion* (William Hanna et Joseph Barbera, 1962), diffusée sporadiquement sur Antenne 2 entre 1978 et 1982. C'est une hyène mélancolique d'un naturel pessimiste qui passe la plupart de son temps à se plaindre.

²¹⁹⁶ Pour reprendre l'expression de L. LEMIRE, *Les Savants fous...*, op. cit., p. 219.

²¹⁹⁷ *Ibid.*

²¹⁹⁸ S5E9, *Galilée*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op.cit. Épisode diffusé le lundi 28 février 1994 sur Canal+, puis le 31 octobre 1994 sur France 3. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 23 février 2018.

²¹⁹⁹ S5E10, *Newton*. *Ibid.* Épisode diffusé le lundi 7 mars 1994 sur Canal+, puis le 7 novembre 1994 sur France 3. Source : *Ibid.*

²²⁰⁰ S5E14, *Faraday et l'électricité*. *Ibid.* Épisode diffusé le lundi 4 avril 1994 sur Canal+, puis le 5 décembre 1994 sur France 3. Source : *Ibid.*

²²⁰¹ S5E15, *Darwin et l'évolution*. *Ibid.* Épisode diffusé le lundi 11 avril 1994 sur Canal+, puis le 12 décembre 1994 sur France 3. Source : *Ibid.*

²²⁰² S5E22, *Marie Curie*. *Ibid.* Épisode diffusé le lundi 30 mai 1994 sur Canal+, puis le 30 janvier 1995 sur France 3. Source : *Ibid.*

²²⁰³ S5E23, *Einstein*. *Ibid.* Épisode diffusé le lundi 6 juin 1994 sur Canal+, puis le 6 février 1995 sur France 3. Source : *Ibid.*

Ce caractère anecdotique de la petite histoire des sciences et des techniques est ainsi mis en avant par Albert Barillé, pour à la fois attirer l'attention des jeunes spectateurs en les faisant rire, leur montrer que même les grands savants commettent parfois des erreurs banales – comme tout le monde, du reste –, leur montrer l'obstination des savants dans la quête de leurs objectifs, démystifier les sciences et enfin, ajouter ce caractère hasardeux et parfois mystique, voire métaphysique, des grandes découvertes de l'humanité. Car, sans ces fous, ces originaux, ces hurluberlus, les sciences ne seraient pas ce qu'elles sont. Ce sont eux qui les rendent humaines, faillibles, poétiques, délirantes et parfois tragiques. Ainsi, comme le souligne Laurent Lemire : « La face cachée de la science est ce qui la rend tout compte fait humaine. N'oublions jamais que la science est faite par les savants, tous les savants, y compris les savants fous²²⁰⁴ ».

8.4 - Les sciences et techniques au service des pouvoirs politiques

On pourrait imaginer deux sciences à la fois : l'une portée par le plaisir de la découverte des lois de la nature, et l'autre motivée par les applications techniques ou commerciales assujetties aux puissances dominantes. Les unes seraient plutôt proches des sciences dites « pures », les autres, quant à elles, plus proches des sciences dites « appliquées ».

On note ainsi, tout au long de la série *IEUF... les Découvreurs*, que le réalisateur oppose ces deux sciences concomitantes. Pour ce faire, il profite de la représentation à la fois de la vie, du caractère et de la motivation de chaque scientifique dépeint dans la série pour montrer son degré d'indépendance par rapport aux puissances dominantes ou au système économique. Par exemple, comme déjà cité, une bonne partie des découvertes d'Archimède sont effectuées pour servir le roi de Syracuse, surtout durant la guerre contre les Grecs. L'épisode souligne par ailleurs le mécontentement du savant au moment d'utiliser son inventivité à des fins belliqueuses : « Moi, qui aimais tant le bonheur des Hommes, me voilà à faire la guerre au soir de ma vie²²⁰⁵ ».

Dans l'épisode sur Héron d'Alexandrie, on découvre la bibliothèque d'Alexandrie : à cette occasion, les livres – où se trouvent les savoirs – sont représentés comme des instruments de pouvoir au service de la monarchie de Ptolémée, roi d'Égypte. Dans ce même épisode, Albert Barillé présente Ctésibios d'Alexandrie, ingénieur et inventeur, qui offre ses services à Ptolémée. Comme si, dans un premier temps, le chercheur et inventeur se consacrait au plaisir de la découverte avant de répertorier, dans un deuxième temps, les bienfaits de ses inventions pour les offrir au monarque.

²²⁰⁴ L. LEMIRE, *Les Savants fous...*, op. cit., p. 220.

²²⁰⁵ SSE2, *Archimède et les Grecs*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op. cit.

L'imposition des vérités scientifiques par les pouvoirs dominants est également mise en exergue dans la série. Par exemple, après la conquête d'Alexandrie par les Romains, Albert Barillé met en scène une discussion entre l'astronome et géographe grec Claude Ptolémée et l'astronome romain Tarutius : « – mais d'où sortez-vous ? De nos jours, tout le monde sait que la Terre est ronde » et Tarutius lui réplique : « – nous sommes Romains et les Romains sont les plus forts. Donc, la Terre est plate puisque je suis Romain et que je le dis²²⁰⁶ ». Par la suite, le réalisateur montre le gouverneur romain d'Alexandrie Caius Cornelius Gallus qui les interpelle : « Je suis Caius, gouverneur romain d'Alexandrie. Tu me dois le respect. Qu'est-ce que c'est que ça ?²²⁰⁷ » Caius pointe du doigt la carte du monde connu, faite par Ptolémée : « Et Rome ? Où est Rome sur ta carte ? Mais elle est fausse ta carte ! Rome est au centre du monde et non pas un petit point insignifiant ! [...] Écoutez, vous me ferez une carte dont Rome sera le centre du monde. Sinon, aux galères tous les deux, c'est compris²²⁰⁸ ? ». Ce passage montre d'une façon certes anecdotique, mais assez évidente, que la vérité scientifique n'est pas immuable ; bien au contraire, qu'elle est asservie aux puissances dominantes.

Encore sur la forme et les origines de la Terre, Albert Barillé consacre un épisode entier à la vie du naturaliste, mathématicien, biologiste, cosmologiste, philosophe et écrivain français Georges-Louis Leclerc de Buffon²²⁰⁹. Dans cet épisode, le réalisateur aborde les principales théories théologiques du XVII^e siècle concernant les origines et l'âge de la Terre. Tout d'abord, l'archevêque irlandais James Ussher est représenté en train de lire de nombreux textes et manuscrits anciens, en 1654 : il en arrive à tort à démontrer que la Terre est créée en 4004 ans avant J.-C, le 29 octobre à 9h du matin²²¹⁰. Puis, en 1681, « le savant anglais Thomas Burnet dit que la Terre lorsqu'elle fut créée était parfaitement plate jusqu'à ce que Dieu ordonne le Déluge. En 1696, un autre Anglais, William Lewiston dit que Dieu, courroucé, envoya des comètes sur la Terre. En 1735, l'abbé Pluche [Noël-Antoine Pluche], un Français, dit que Dieu ébranla l'axe de la Terre²²¹¹ ». Le réalisateur prévient en outre qu'il ne faut pas mélanger sciences et religion ; ainsi, Georges Buffon est le premier chercheur à interpréter le livre sacré comme étant symbolique :

La Sorbonne me reproche de contredire l'Église, ça me rappelle Galilée [...] Mais tout de même, Daubenton, les temps ont changé. Galilée c'était il y a plus d'un siècle²²¹² ». Daubenton le prévient : « – il

²²⁰⁶ Ibid.

²²⁰⁷ Ibid.

²²⁰⁸ Ibid.

²²⁰⁹ SSE11, Buffon (la découverte du passé). Ibid.

²²¹⁰ Le réalisateur met l'accent sur la date et l'heure précise de la création de la Terre pour renforcer le caractère anecdotique de la découverte.

²²¹¹ SSE2, Archimède et les Grecs. A. BARILLÉ, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op. cit.

²²¹² Ibid.

vaut mieux être prudent...²²¹³ ». George Buffon lui répond donc : « – oui, vous avez raison, “Il vaut mieux être plat que pendu”²²¹⁴ ». Finalement, à la fin de l'épisode, Maestro salue la victoire des sciences : « Les savants ont reconstitué le passé ! Grâce aux sciences l'histoire de la Terre va dépasser pour la première fois la théologie »²²¹⁵.

En outre, les discussions entre les théories du géocentrisme et celles de l'héliocentrisme, assez répandues dans l'histoire des sciences, sont également abordées dans la série. Pendant le Moyen Âge, sous la menace de l'Inquisition, les chercheurs se gardent bien de toucher à la théorie imposée par l'Église. Ce long débat apparaît plusieurs fois dans les séries. Albert Barillé montre ainsi que, malgré la vérité scientifique, les puissances dominantes imposent leur façon de penser. Cela peut être résumé par la célèbre phrase prononcée par Galilée au tout début et à la fin de l'épisode S5E9, *Galilée* : « Mais pourtant, elle tourne ! »²²¹⁶. Cette phrase est également mentionnée dans l'épisode S1E17 : *L'Âge d'or des provinces unies*, diffusé en janvier 1979 : « La médecine et les sciences progressent en ce début du XVII^e siècle, mais non sans peine [...] Kepler, mathématicien de génie est poursuivi pour sa liberté de pensée et sa femme est emprisonnée pour sorcellerie à l'âge de 74 ans. Galilée devant le tribunal de l'Inquisition finit par céder : – non, elle ne tourne pas²²¹⁷ ! ».

Pour mettre en valeur les exploitations pratiques des sciences, l'épisode S5E18, *Th. Edison et la science appliquée*²²¹⁸, souligne déjà dans son titre que les sciences et les technologies sont progressivement utilisées à des fins commerciales. Pour cela, Albert Barillé choisit de représenter la vie de l'inventeur le plus célèbre dans l'exploitation des sciences au bénéfice du développement économique : « le plus grand inventeur de tous les temps ! »²²¹⁹, selon l'épisode. Le réalisateur présente ainsi les ambitions d'un jeune entrepreneur : « À l'âge de quinze ans, Edison va imprimer son propre journal dans le train²²²⁰ ». Puis, il va inventer tout un éventail de machines pour essayer de faire fortune : des « multiplexes » pour envoyer plusieurs messages avec un même fil, des compteurs de votes automatiques pour les élections... « Encore quelques essais malheureux et à 22 ans, couvert de dettes, Edison a tout perdu²²²¹ ». Avec cette expression, Albert Barillé met en valeur, encore une fois, la résilience et l'obstination de ces esprits de génie. Grâce à cela, la chance de Thomas Edison va tourner et « à 29 ans, il va créer le

²²¹³ Ibid.

²²¹⁴ Ibid.

²²¹⁵ Ibid.

²²¹⁶ S5E9, *Galilée*. A. BARILLE, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op. cit.

²²¹⁷ S1E17, *L'Âge d'or des provinces unies*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Homme...*, op. cit.

²²¹⁸ S5E18, *Th. Edison et la science appliquée*. A. BARILLE, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op. cit. Épisode diffusé le lundi 2 mai 1994 sur Canal+, puis le 2 janvier 1995 sur France 3. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 23 février 2018.

²²¹⁹ Ibid.

²²²⁰ Ibid.

²²²¹ Ibid.

premier laboratoire de recherche industrielle à Menlo Park dans le New Jersey²²²² ». Par la suite, il perfectionne le téléphone et invente le phonographe, l'ampoule électrique, le cinéma... Le réalisateur met ainsi en valeur l'importance de ses inventions pour le quotidien de l'avenir : « Peut-être qu'Edison n'était pas un grand savant, mais il fut un inventeur pratique : il a introduit l'ère moderne des machines, des communications et nous lui devons beaucoup de choses qui font partie de notre vie de tous les jours. C'est un peu grâce à lui que je [Maestro, le narrateur de l'épisode] peux raconter à tous cette histoire²²²³ ». Il fait donc mention à l'importance de Thomas Edison pour l'invention de la télévision.

Il y a d'autres épisodes qui mettent l'accent sur l'importance des sciences, des techniques, des machines, des technologies voire des technosciences pour le confort de la vie quotidienne moderne. Par exemple, dans l'épisode S5E1, *Nos ancêtres les Chinois*²²²⁴, Maestro attire l'attention des jeunes téléspectateurs sur tous les objets qui les entourent :

Tout cet univers fait d'objets familiers, il n'en a pas toujours été ainsi. Nous avons dans cette maison confortable de la lumière artificielle, le chauffage central, l'eau dans le robinet, le téléphone, la télévision et tant d'autres choses encore, tout cela vous semble évident. Mais il a fallu des milliers d'années et une somme immense d'efforts et d'ingéniosité pour en arriver là²²²⁵.

Le réalisateur souligne ainsi l'importance de connaître la vie et les inventions des grands découvreurs ayant contribué à faire du monde ce qu'il est d'aujourd'hui pour que les jeunes spectateurs puissent mieux imaginer le monde de demain.

Toujours dans les applications pratiques et commerciales des sciences, le réalisateur dénonce les énormes profits réalisés par l'industrie technologique au début du XX^e siècle. Ainsi, dans l'épisode S5E19, *Marconi et les ondes*²²²⁶, Guglielmo Marconi, après avoir inventé la communication sans fil et ses exploitations commerciales, se demande : « Qu'est-ce que je vais faire de tout cet argent ?²²²⁷ ». Dans le même esprit, dans l'épisode S5E20, *Ford et l'aventure automobile*²²²⁸, Henry Ford affirme : « Nous avons bien plus d'argent que ce dont nous avons besoin²²²⁹ ». Il veut alors partager l'excédant de revenus entre ses employés, mais l'un de ses

²²²² Ibid.

²²²³ Ibid.

²²²⁴ S5E1, *Nos ancêtres les Chinois*. A. BARILLE, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op.cit. Épisode diffusé le lundi 3 janvier 1994 sur Canal+, puis le 5 septembre 1995 sur France 3. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 23 février 2018.

²²²⁵ Ibid.

²²²⁶ S5E19, *Marconi et les ondes*. A. BARILLE, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op.cit. Épisode diffusé le lundi 9 mai 1994 sur Canal+, puis le 9 janvier 1995 sur France 3. Source : Ibid.

²²²⁷ Ibid.

²²²⁸ S5E20, *Ford et l'aventure automobile*. A. BARILLE, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op.cit. Épisode diffusé le lundi 16 mai 1994 sur Canal+, puis le 16 janvier 1995 sur France 3. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 23 février 2018.

²²²⁹ Ibid.

actionnaires lui rétorque que : « Ce sont les actionnaires, pas les fonctionnaires qui ont besoin d'argent²²³⁰ ». De ce fait, si d'une part, Albert Barillé souligne que les sciences et les technologies peuvent être des sources d'accumulation de richesses, d'autre part, il critique les gains excessifs provenant de l'exploitation commerciale des sciences.

En revanche, l'épisode sur la vie de Marie Curie²²³¹ souligne le dévouement d'une chercheuse qui a pour seul but la compréhension des lois de la nature. Le réalisateur met ainsi l'accent sur le fait que la chercheuse ne veut pas jouir des bénéfices commerciaux provenant de ses recherches et qu'elle affirme avec force que les sciences doivent profiter à l'humanité toute entière :

Marie Curie : Tu te rends compte ? J'ai fait le calcul, nous avons traité plus de dix tonnes de pechblende pour obtenir un gramme de radium... Pierre Curie répond alors : Oui, mais ce gramme vaut une fortune, je me demande : si nous déposons un brevet nous aurions tout l'argent qui nous est nécessaire pour nos travaux, pour notre laboratoire ? Marie Curie lui rétorque : Non Pierre non, nous devons communiquer gratuitement le résultat de nos recherches. L'humanité tout entière doit profiter de notre découverte, même les plus pauvres²²³².

Malgré la représentation du dévouement de plusieurs savants et chercheurs, le réalisateur souligne que les puissances dominantes tirent toujours profit de leurs découvertes. Cela est mis en exergue durant toute la série, comme dans le cas d'Archimède, déjà cité, et aussi d'Einstein. Par ailleurs, l'épisode qui illustre la vie de ce dernier commence par la mise en scène de l'explosion de la bombe atomique à Hiroshima. Maestro met alors le téléspectateur en garde : « L'Homme a maîtrisé des forces dont il ne soupçonnait pas la terrifiante puissance, n'y même l'existence, quelques années plus tôt. Bien sûr, la bombe atomique a mis fin à une guerre meurtrière, mais elle a changé notre vie à tous²²³³ ».

Finalement, comme les sciences sont le produit de l'être humain et des sociétés, on ne peut les imaginer ni complètement étrangères à une société et à une technologie donnée, ni, non plus, entièrement au service des applications purement techniques et totalement dénuées de toute motivation provenant du plaisir de la découverte. En ce qui concerne cet étroit rapport entre les sciences en devenir et leur environnement socio-culturel, l'historien Lucien Febvre souligne que :

²²³⁰ Ibid.

²²³¹ S5E22, *Marie Curie*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op.cit. Épisode diffusé le lundi 30 mai 1994 sur Canal+, puis le 30 janvier 1995 sur France 3. Source : Ibid.

²²³² Ibid.

²²³³ S5E23, *Einstein*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op.cit. Épisode diffusé le lundi 6 juin 1994 sur Canal+, puis le 6 février 1995 sur France 3. Source : Ibid.

La Science ne se fait point dans une tour d'ivoire. Elle se fait à même la vie, et par des vivants qui baignent dans le siècle. Elle est liée par mille liens subtils et compliqués à toutes les activités divergentes des hommes. Elle subit même, parfois, l'influence des modes. Baignant dans le même milieu que toutes les autres disciplines humaines, comment échapperait-elle à leurs inquiétudes ? [...] ²²³⁴.

Dans la même optique, Bruno Latour souligne que le fait d'« ajouter le mot social au mot scientifique n'est ni un péché, ni un crime, ni une chute. C'est une élévation. Une science se porte d'autant mieux, elle est d'autant plus solide, rigoureuse, objective, véridique qu'elle se lie d'avantage, qu'elle s'attache plus intimement au reste du collectif ²²³⁵ ». Le sociologue, anthropologue et philosophe exprime cela pour défendre la sociologie des sciences. De surcroît, depuis Bachelard, l'environnement socio-historico-culturel dans lequel une théorie scientifique est formée prend progressivement de l'importance dans les études des historiens des sciences et des techniques. Bien que parfois on essaie de le faire, il est impossible de s'extraire des déterminations de la société, des passions politiques, des préjugés culturels et des sentiments personnels pour faire des recherches scientifiques. Le réalisateur Albert Barillé contribue à cette pensée en mettant en parallèle les découvertes scientifiques et les contextes dans lesquels elles font leur apparition.

8.5 - Les séries d'animation d'origine française qui abordent la santé et le corps humain

Dès les premiers films d'animation réalisés en France, quelques-uns sont consacrés à la promotion d'une alimentation équilibrée, de l'hygiène, du bien-être... en deux mots : de la bonne santé ²²³⁶ ! Cette stratégie d'utilisation de schémas animés pour les campagnes sanitaires remonte à l'aube de l'histoire de l'image animée ²²³⁷. Les séries de dessins animés réalisées durant notre période d'étude n'échappent donc pas à ces thématiques. De surcroît, durant les années 1970, 1980 et 1990, les recherches scientifiques sur le fonctionnement du corps humain sont de plus en plus poussées, grâce notamment à la course vers l'espace, dont une partie des recherches est consacrée à la compréhension des limites du corps humain pour la survie en apesanteur ²²³⁸.

²²³⁴ Lucien FEBVRE, *Combats pour l'histoire...*, *op. cit.*

²²³⁵ Bruno LATOUR, *La science en action*, *op. cit.*, p. 17.

²²³⁶ Voir par exemple les films répertoriés dans le catalogue des Films médicaux et scientifiques de Pathé Consortium Cinéma – Séries Gaston Doin n° 1, édité vers 1920 (revu et corrigé en 1924 sous le titre Liste des films médicaux et scientifiques de Pathé Consortium Cinéma, pris sous la direction du Dr. Comandon – Séries Gaston Doin n° 2). Le. Le Circuit de l'alcool (O'Galop, 1912), La tuberculose se prend sur le zinc (O'Galop, 1912) et La Tuberculose menace tout le monde (Robert Lortac, 1918). Cf. Thierry LEFEBVRE, « Les films de propagande sanitaire de Lortac et O'Galop (1918-1919) », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 59, 1^{er} décembre 2009, p. 170-183.

²²³⁷ Cf. Valérie VIGNAUX, « L'éducation sanitaire par le cinéma dans l'entre-deux-guerres en France », *Sociétés & Représentations*, 28, 2009, p. 67-85.

²²³⁸ Comme souligné dans le chapitre 3.

C'est donc durant cette période de course à l'espace que les jeunes Français voient apparaître sur le petit écran la série *Mission spatiale santé : Hyg a 7* (Albert Champeaux, 1978). C'est une courte émission à visée éducative diffusée dans *Les Visiteurs du Mercredi* (Christophe Izard, 1975-1982) et produite par les Films Albert Champeaux. Cette série, réalisée à la fois en prise de vues réelles, avec des trucages à base de marionnettes et avec des maquettes animées image par image, présente les aventures d'un passager à bord d'un vaisseau spatial microscopique, à l'instar du film *Le Voyage fantastique* (Richard Fleischer, 1966), qui parcourt le corps humain. Elle vise ainsi à sensibiliser les téléspectateurs sur l'importance de l'hygiène corporelle : le vaisseau parcourt les oreilles, les ongles, la gorge tout en apprenant aux enfants les normes de la bonne santé.

Dans cette même optique, peu de temps après la réussite d'*Ulysse 31*²²³⁹, la maison de production DIC se lance également dans un projet qui a pour but d'expliquer la santé aux enfants : *Archibald le Magichien* (Bruno Bianchi, 1980) ou *La santé racontée aux enfants*²²⁴⁰. Son contenu pédagogique est, en l'occurrence, élaboré par le « comité français d'éducation pour la santé (CFES) »²²⁴¹.

  cette époque, les maisons de production n'ont pas suffisamment de moyens pour réaliser de longues séries de 26 épisodes de 26 minutes²²⁴², c'est pourquoi ces séries sont alors commandées par l'état, comme le souligne Jean Chalopin :

[...] La télévision française n'avait pas la capacité de production à l'époque en matière de programme jeunesse, il n'y avait pratiquement pas de budget, [...] le dessin animé coûte cher, [il] coûtait cher et continue à coûter cher et donc il n'y avait pas la capacité de les faire. Après les premiers films publicitaires régionaux, nous sommes montés vers la production de films de type informatif : ce que l'on appelle aujourd'hui des « infomerciaux ». On a commencé à travailler pour le ministère de la Santé, pour la Sécurité routière... donc [la série] *Archibald*  tait faite pour le ministère de la Santé. Pour la Sécurité routière, on avait l'émission *La bonne conduite* (Jean Pierre Manquillet, 1977)²²⁴³, il y avait un nombre de choses... donc ça c'était notre métier régulier qui permettait de payer une équipe, qui permettait d'avoir des gens qui travaillaient sur le dessin anim ²²⁴⁴.

²²³⁹ Cette série est abordée en détails dans le chapitre suivant.

²²⁴⁰ Une coproduction TF1 et le comité français d'éducation pour la santé. Il s'agit d'une série de dessin animé en 38 épisodes de 5 minutes diffusée sur TF1 à partir du 14 mars 1981 dans l'émission *Au plaisir du samedi* (Martine Rousseau, 1979-1981)   15 h 25. L'animation est réalisée par Bruno Bianchi à partir d'un scénario écrit par Raynald Guillot, Claude Proth e et Serge Rosenzweig et la musique et la chanson originelle du générique sont crées par Pierre Perret. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Jeunesse et sports, Direction de la jeunesse, Sous-direction des activités socio-éducatives, Bureau réglementation, protection des mineurs (1949-1988). Cote : 19900208/20, Dossier, « *Archibald le magichien* »..., art. cité, p. 1.

²²⁴¹ Le CFES est une association française mandatée par le ministère de la Santé pour concevoir et mettre en œuvre les grandes actions de promotion de la santé : communication, information et  ducation. Cr  e en 1972 et dissoute en décembre 2002.

²²⁴² Cf. chapitre 6.

²²⁴³ D'après le poste de consultation INAthèque, cette émission est diffusée durant l'année 1977 sur TF1. Producteur, Boulogne Billancourt : Télévision Française 1, 1977. Réalisateur : Jean Pierre^{Manquillet} Manquillet. Producteur : Jean Chalopin. Cf. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Consulté le 29 mai 2017.

²²⁴⁴ Entretien auprès de Jean Chalopin. Podcast *La loi des séries* #452 (le 15 janvier 2021), disponible sur < <https://vl-media.fr/categories/culture/series/> > consulté le 25 février 2021.

Ainsi, chaque épisode de la série *Archibald le Magichien* (Bruno Bianchi, 1980) ne dure que cinq minutes. Les traits des dessins sont très caricaturaux avec une exagération dans la représentation des gueules des monstres et des grimaces des personnages. L'objectif est d'aborder d'une manière plaisante l'ensemble des questions que se posent les enfants en matière de santé²²⁴⁵. Cette série s'insère donc dans la vague des années 1980 où les séries d'animation françaises abordent des contenus éducatifs – ou, du moins, s'achèvent avec des fins moralisantes²²⁴⁶. Joël Yves Le Bigot²²⁴⁷, chargé par le CFES de tester l'impact de la série sur des enfants de 8 à 12 ans et sur leurs parents, souligne que :

Archibald le Magichien, pour moi, c'est une utilisation intelligente de l'outil exceptionnel qu'est la télévision, je trouve remarquable que l'on n'ait pas cherché à faire du spectacle (pour se faire plaisir) mais de la pédagogie intelligente. Enfin, je trouve très astucieux l'utilisation du dessin animé surtout vis-à-vis des parents : cette forme de communication leur permet d'y trouver une aide et non une autorité parallèle²²⁴⁸.

D'après lui, c'est la première fois qu'un dessin animé est utilisé en France au service du ministère de la Santé²²⁴⁹. Selon Jacques Barrot, alors ministre de la Santé et de la Sécurité sociale, tous les moyens sont les bienvenus pour diffuser des sujets concernant la santé des Français :

Pourquoi la rédaction de décrets et la diffusion de circulaires seraient-elles les seuls moyens dont disposerait un Ministre pour mettre en œuvre son action au service de la santé des Français. Ma vision des choses est moins étroite. À mes yeux, l'Éducation pour la Santé et l'information du public font partie intégrante des missions du ministère de la Santé. Les grands moyens modernes de communication ont donc

²²⁴⁵ Le premier épisode, *La forêt de Gracéliande*, conseille de ne pas faire d'automédication, le deuxième, *Le roi des fainéants*, encourage à l'exercice physique, le troisième, la *Barbe fumante* présente les effets nocifs du tabac sur l'organisme, le quatrième, *Al Sparadra* présente les dangers d'intoxication liés aux médicaments oubliés dans l'armoire. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Jeunesse et sports, Direction de la jeunesse, Sous-direction des activités socio-éducatives, Bureau réglementation, protection des mineurs (1949-1988). Cote : 19900208/20, Dossier, « *Archibald le magichien* »..., art. cité, p. 2.

²²⁴⁶ Soulignons au passage les messages éducatifs à la fin de séries comme : *Inspecteur Gadget* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Toshiyuki Hiruma, 1983-1986), *M.A.S.K. : Mobile, Armored, Strike, Kommand* (Bruno Bianchi, Bernard Deyriès, Michael Maliani, Masanori Miura, 1985) et même des séries nord-américaines comme *Les Maîtres de l'Univers* (Lou Scheimer, Norm Prescott, 1983).

²²⁴⁷ Directeur de la IED, Société d'études spécialisée dans la communication auprès des enfants et des adolescents.

²²⁴⁸ Souligné dans l'original. Cf. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Jeunesse et sports, Direction de la jeunesse, Sous-direction des activités socio-éducatives, Bureau réglementation, protection des mineurs (1949-1988). Cote : 19900208/20, Dossier, « *Archibald le magichien* »..., op. cit., p. 39.

²²⁴⁹ Sous forme de série d'animation télévisée destinée au jeune public, le film d'animation étant déjà utilisé en France au service de la santé avant la popularisation de la télévision. Cf. T. LEFEBVRE, « Les films de propagande sanitaire de Lortac et O'Galop (1918-1919) »..., op. cit. et V. VIGNAUX, « L'éducation sanitaire par le cinéma dans l'entre-deux-guerres en France »..., op. cit.

été utilisés dans cette entreprise. Jusqu'à présent, certes, nous n'avions pas encore eu recours au dessin animé. C'est une lacune qui est maintenant comblée²²⁵⁰.

Si d'un côté, le dessin animé permet de représenter d'une manière agréable et amusante, les connaissances les plus sérieuses – puisqu'il s'agit d'un langage familier du public et en particulier des enfants –, de l'autre, sa réalisation exige un immense travail et jusqu'alors le gouvernement n'encourage guère les producteurs français à se lancer dans l'aventure pour réaliser des séries de dessins animés en quelque sorte utilitaires. En outre, le ministre de la Santé en profite pour critiquer le caractère plutôt divertissant de la télévision : « Je suis heureux de voir que la télévision a jugé nos petites leçons de santé suffisamment distrayantes pour les faire figurer dans ces programmes »²²⁵¹. Certes, le ministère de la Santé réussit à mettre la télévision à son service, mais il ne faut pas oublier le prodigieux travail de l'une des plus prometteuses maisons de production de dessins animés française de l'époque, la DIC.

Surfant sur cette vague de séries d'animation télévisées qui présentent à la fois le corps humain et les règles de bonne conduite en matière de santé, apparaît en 1986 la plus célèbre des séries provenant de la maison de production Procidis : *IEUF... la Vie*. Dès le premier épisode²²⁵², la série affirme son caractère scientifique. Ainsi, dans le sillage d'*IEUF... l'Homme*²²⁵³, la série *IEUF... la Vie* commence par la représentation de l'origine de l'Univers et de la Terre en se concentrant plus particulièrement sur les origines de la vie selon l'évolutionnisme²²⁵⁴. De prime abord, ce premier épisode présente un style documentaire, mais très vite, il se transforme en un récit dans lequel non seulement les cellules, mais aussi les enzymes, les sucres, les protéines, les graisses et d'autres composants chimiques du corps sont dépeints sous la forme de personnages anthropomorphes.

La série se déroule en deux univers différents : l'univers à l'extérieur du corps où l'on voit des gens représentés à taille humaine et l'univers à l'intérieur du corps où l'on voit des cellules et des éléments biologiques représentés grâce à des dessins d'êtres imaginaires et fantastiques. Quand l'histoire se déroule à l'extérieur du corps humain, les êtres humains sont représentés avec des proportions plus proches des canons esthétiques usuels. Les femmes correspondent à environ cinq têtes de haut alors que les enfants, aux plus grosses têtes, ont trois

²²⁵⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Jeunesse et sports, Direction de la jeunesse, Sous-direction des activités socio-éducatives, Bureau réglementation, protection des mineurs (1949-1988). Cote : 19900208/20, Dossier, « Archibald le magicien »..., art. cité, p. 69.

²²⁵¹ *Ibid.*, p. 61.

²²⁵² S3E1, *La Planète cellule*. Albert BARILLE, Il était une fois... la Vie, Procidis, Sony Music Video, 1986.

²²⁵³ Par exemple, dans le tout premier épisode S1E1, *Et la Terre fut* A. BARILLE, *Il était une fois... l'Homme*..., op. cit.

²²⁵⁴ Les recherches scientifiques sur l'origine de la Terre et les rapports entre les sciences et l'Église sont abordés plus profondément quelques années plus tard, dans l'épisode, S5E11, *Buffon (la découverte du passé)*. A. BARILLE, *Il était une fois... les Découvreurs*..., op. cit.

têtes et demie de haut. Les traits et les articulations des personnages ressemblent à ceux de la BD franco-belge, avec des corps élancés, des articulations souples et de gros pieds.



Figure 8.7: Décor représentant la maison de Pierrette et de Pierrot dans la série *IEUF... la Vie*. Source : M. Eluasti, M. Soufflet et C. Lambert, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 148-149.

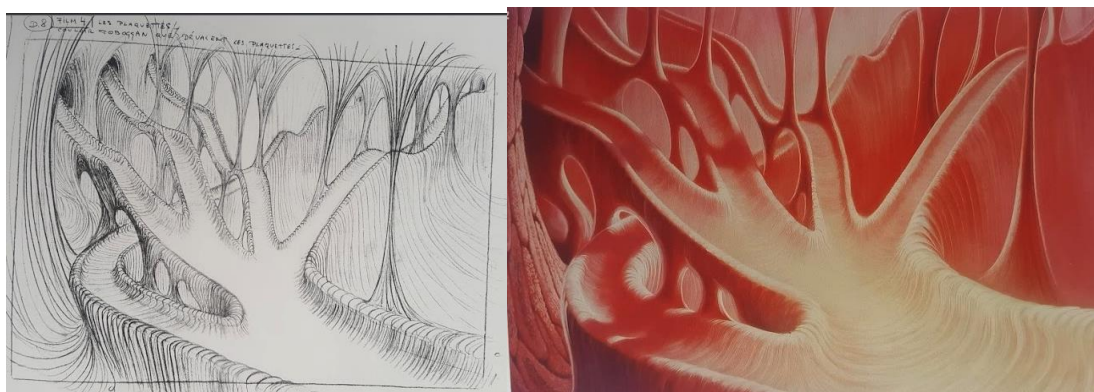


Figure 8.8: Décor de référence réalisé par Claude Lambert pour aider le studio japonais Eiken. Ils représentent la circulation du sang dans l'épisode S3E5, *Le Sang* de la série *IEUF... la Vie*. Source : M. Eluasti, M. Soufflet et C. Lambert, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 99.

Même si les personnages ont des traits plutôt caricaturaux, en ce qui concerne l'animation à proprement parler, le réalisateur n'exagère pas dans les effets de « compression et étirement », décrits par Frank Thomas et Ollie Johnston comme l'un des douze principes de base de l'animation promus par Walt Disney²²⁵⁵. Cependant, avant de s'élancer pour marcher ou faire une course à pied, les personnages fléchissent légèrement leurs jambes selon une action de compression suivie d'un étirement. On note également que cette flexion des jambes fonctionne également comme une sorte d'anticipation du mouvement, l'autre principe décrit par Frank Thomas et Ollie Johnston.

²²⁵⁵ Cf. Frank THOMAS et Ollie JOHNSTON, *The Illusion of Life: Disney Animation*, 1st Hyperion ed., New York, Hyperion, 1995.

Des plans et des cadrages très sophistiqués sont aussi présents. Par exemple, l'épisode S3E22, *La Vaccination* présente une salle de cours avec douze élèves, dont les bureaux alignés construisent la perspective du plan en profondeur vers une ligne de fuite hors cadre. Tous les douze bougent en même temps, et cela est suivi par mouvement panoramique de la caméra. Durant ce mouvement panoramique, et pour une économie de dessins, seul un des enfants tourne légèrement la tête. Ce mouvement isolé garantit l'impression que tous sont en train de bouger.

En outre, les trajectoires de prises de vue composées (les mouvements de caméra associant simultanément le panoramique à un zoom) sont inexistantes tout au long de la série. Par exemple, si le story-board propose un mouvement panoramique et un zoom avant, le deuxième mouvement ne commence qu'après la fin du premier mouvement.

De plus, Albert Barillé emprunte la voie de la représentation métaphorique basée également sur des concepts de production « technoscientifiques ». Pour ce faire, il emploie des expressions comme : importation à l'intérieur de la cellule, exportation vers d'autres cellules ou d'autres organes, livraison de protéines, préservation du capital génétique, accélération de la production dans la chaîne de montage de protéines, mitochondrie comme centrale d'énergie, poste de contrôle à l'intérieur du noyau de la cellule, lysosome comme une usine... somme toute, il utilise des termes empruntés directement au langage industriel et économique pour mieux représenter ce qui se passe à l'intérieur du corps humain. Cette stratégie répond à un double besoin : elle permet, d'une part, de mieux comprendre le fonctionnement de la cellule, d'autre part, d'introduire des concepts économiques liés au fonctionnement d'une entreprise pour que les jeunes publics s'habituent à un monde où les technosciences s'associent progressivement à l'économie. La cellule est ainsi représentée comme étant une usine de fabrication de produits chimiques à la fois pour ses propres besoins et pour l'exportation à l'extérieur de ses membranes. Les produits chimiques sont donc perçus comme naturels du point de vue d'une usine. Ce genre de métaphore sert ainsi à expliquer également le fonctionnement d'une entreprise avec ses demandes internes et ses rapports avec l'extérieur.

En outre, au niveau esthétique, l'intérieur du corps humain est représenté comme étant une immense usine technologique, voire un ensemble d'usines qui composent une économie interne possédant des systèmes de transport, de communication, d'échange de matériaux, de défense, de circulation de marchandises... De ce fait, le réalisateur dépeint, à l'intérieur de la cellule, tout un éventail d'outils technologiques : des usines, des navettes de communication et de transport de ressources, des tapis roulants, des chaînes de montage de robots, des fonctionnaires uniformisés, des voitures volantes, des engrenages, des roues dentées et aussi des postes de contrôle munis à la fois d'ordinateurs, de moniteurs, de microphones de communication instantanée et de caméras qui surveillent les moindres recoins de la cellule.

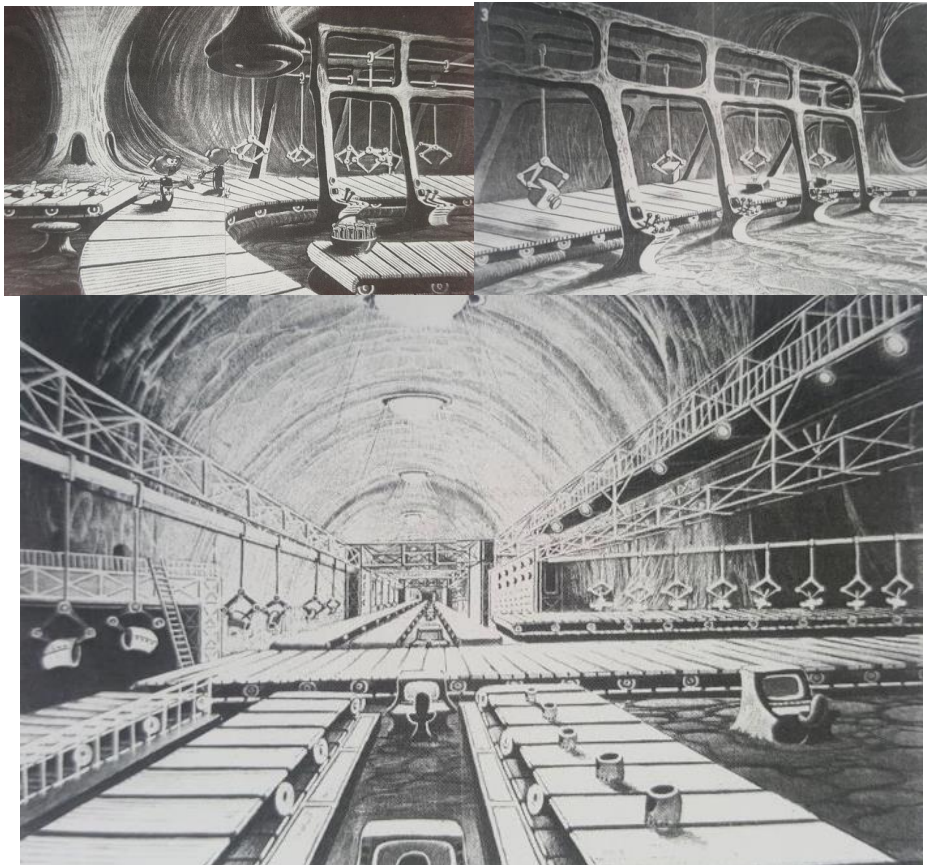


Figure 8.9: Décor de référence réalisé par Claude Lambert représentant l'intérieur du corps humain comme étant une immense usine technologique. Source: M. Eluasti, M. Soufflet et C. Lambert, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 131.

Pour poursuivre dans le style « mécanicien » et « technologique » de la représentation esthétique du corps humain, les spermatozoïdes – dans l'épisode S3E2, *La naissance* – sont illustrés comme des guerriers protégés par des armures métalliques aux technologies avancées. De surcroît, ceux-ci se servent de pistolets laser pour ouvrir les murs qui protègent l'entrée de l'ovule. Celui-ci, quant à lui, possède une entrée secrète dotée de six lames, tout comme les sas d'entrée des vaisseaux spatiaux souvent représentés dans les *space-opera* à la télévision, *Star Trek* (Gene Roddenberry, 1966-1969) en tête. Dans cette même optique technologique, on note que dans l'épisode sur les hormones²²⁵⁶, celles-ci sont représentées comme étant des robots perfectionnés, fabriqués dans une longue chaîne de montage.

En outre, au contraire des séries précédentes, Pierrot n'est plus le protagoniste de l'histoire, du moins dans l'univers extérieur représenté dans la série *IEUF... la Vie*. Les images extérieures montrent ainsi les enfants (Petit-Pierrot, Petit-Gros, Petite-Psi, Petite-Pierrette, Le Petit Nabot, Le Petit Teigneux) ou les adolescents (Pierrot, Le Gros, Psi, Pierrette, Le Nabot et le Teigneux) en train de jouer ou faire du sport. Parfois la mère Pierrette y apparaît, elle joue le rôle

²²⁵⁶ S3E23, *Les Hormones*. A. BARILLE, *Il était une fois... la Vie...*, op. cit.

d'une mère préoccupée par la santé, l'hygiène, la bonne alimentation et le bien-être de ses enfants. Le savant Maestro, quant à lui, joue souvent le rôle d'un médecin.

Le décor se situe généralement en plein air, avec des ciels bleus et des personnages qui se déplacent sur l'herbe vert clair. On note des couleurs extrêmement vives et brillantes émanant de l'écran du poste de télévision. En ce qui concerne les enfants, Petit-Pierrot porte normalement des t-shirts rouges et des chaussures rouges ; Petit-Gros porte des t-shirts bleus, des pantalons bleus et arbore des cheveux roux d'une couleur orange vif.

En revanche, l'ambiance à l'intérieur du corps humain est relativement différente. Là, les protagonistes ont des rôles bien définis : le Commandant Pierre est le chef de la défense du corps, Pierrot celui des lymphocytes, Le Gros des polynucléaires et Métro des anticorps.

Avant de pénétrer dans le monde microscopique, le point de vue change légèrement grâce à un mouvement de zoom avant, comme si le téléspectateur pouvait pénétrer dans les cellules du personnage humain. Ce mouvement sert également à révéler au téléspectateur quel sera le personnage montré à l'intérieur de ses cellules et quelle partie de son corps sera concernée.

Les décors à l'intérieur du corps sont colorés d'une texture obtenue grâce à des touches de pinceau. Celles-ci ressemblent à des fibres des muscles, des veines et des vaisseaux sanguins. Dans les décors intérieurs, la couleur rouge prévaut évidemment. Les images sont toujours bien éclairées avec une source de lumière omniprésente. Les protagonistes sont des globules rouges. Grâce à une forme anthropomorphique, ces cellules se déplacent en utilisant leurs jambes. Elles sont extrêmement simples au niveau de leurs formes, plutôt rondouillardes, et elles empruntent aux personnages déjà connus (comme Maestro, Le Gros ou Petite-Pierrette), des traits, des voix et des comportements qui leur donnent une caractéristique psychologique unique. Même si les globules rouges sont en principe tous identiques dans la vraie vie, dans la série, pour enrichir le récit, ils sont personnifiés tels les individus d'une population.

Les décors de référence dessinés par Claude Lambert ressemblent à des grottes, mais avec des courbes organiques composées de cellules. On y voit des murs et des pavés formant des ensembles de cellules et des tentacules organiques qui lient le plafond au plancher ; ces liaisons créent des tunnels dans lesquels les globules rouges se déplacent. Ces décors présentent une profondeur de champ et une richesse de textures difficiles à percevoir sur le petit écran cathodique des années 1980 et 1990. Dans une première couche, celle qui représente le plan le plus proche du point de vue du spectateur, on distingue les parois des vaisseaux sanguins composées par des cellules dessinées en détail. Il y a un jeu de lumière qui permet une application d'ombres agrémentant la texture perçue. Le deuxième plan laisse transparaître la texture du papier et les cellules et le jeu d'ombre et de lumière s'y distinguent à peine. Au

troisième plan, les couleurs sont moins vives et la texture perd de sa force. Puis, au fond, on distingue les quatrièmes et cinquièmes plans avec des couleurs plus rosâtres et blanches, comme si des lumières filtraient au bout de la grotte. Apparemment, des images plus sombres, plus rouges et plus sanglantes de l'intérieur du corps humain ont été évitées, car elles auraient pu effrayer les enfants ; c'est pourquoi, même si l'on est à l'intérieur du corps humain, les prises de vue en contre-plongée montrent parfois le ciel bleu.

La bande originale d'*IEUF... la Vie* est également composée par Michel Legrand. On y distingue plus de 26 morceaux. Ce sont des musiques moins fantastiques et moins imposantes que la bande originale de la série antérieure – *IEUF... l'Espace* – mais qui conservent le grain d'une composition jazzistique. Par exemple, dans la composition intitulée *La Circulation sanguine*, on entend d'abord une composition réalisée grâce au saxophone ténor, puis une variation de cette composition avec de la clarinette, puis une autre avec la guitare électrique, une flûte, et finalement une version trompette. Tout cela est accompagné d'une base musicale réalisée grâce à une harpe, ce qui donne un effet de réverbération et de profondeur, comme si le son nous faisait progressivement pénétrer dans une grotte profonde.

Au contraire de la série précédente, où chaque morceau représente un personnage, une nation ou une machine, dans *IEUF... la Vie* les morceaux représentent les parties ou les fonctions du corps humain : *La Circulation sanguine*, *Le Cœur*, *Le Circuit des aliments*, *La Digestion*, *Les Plaquettes*, *Les Macrophages*, *Les Lymphocytes en Action*, *La Naissance*, *Assembler l'ADN*.

Même si la série *IEUF... la Vie* a une approche plutôt biologique – on parle de « la fabuleuse histoire du corps humain²²⁵⁷ » – le réalisateur en profite ça et là pour rendre hommage au travail des ingénieurs, des techniciens et des chercheurs. Par exemple, dans l'épisode sur les plaquettes²²⁵⁸, celles-ci sont présentées comme étant les ingénieurs du sang : « c'est une fonction de la plus haute importance²²⁵⁹ ». De même, dans l'épisode S3E9, *Le Cerveau*, le « bulbe rachidien » est représenté comme étant un centre de recherches. Celui-ci est dépeint avec des centaines d'ordinateurs qui servent à collecter et à organiser les données provenant du corps. Ce laboratoire possède également un groupe de savants – tous représentés comme de vieux sages barbus – qui discutent entre eux pour prendre des décisions sur les commandes à envoyer aux muscles et aux organes du corps.

En outre, même si d'un côté, le réalisateur, en représentant l'intérieur du corps, met en valeur les avancées des sciences et des technologies, de l'autre, il alerte également les jeunes spectateurs des dangers de la consommation excessive de produits synthétiques et des nuisances

²²⁵⁷ C'est le sous-titre de la série.

²²⁵⁸ S3E6, *Les petites plaquettes*. A. BARILLE, *Il était une fois... la Vie...*, op. cit.

²²⁵⁹ Ibid.

causées par la pollution. Ainsi, dans l'épisode S3E21, *Guerre aux toxines*, le réalisateur met l'accent sur la quantité de voitures en circulation, dans les grandes villes, qui dégagent une immense quantité de toxines. Celles-ci sont représentées à l'intérieur du corps humain comme des chars blindés. En effet, les défenses de l'organisme ne peuvent rien faire sans aide extérieure. Autrement dit, cela représente paradoxalement le fait que l'on ne peut combattre l'invasion de produits chimiques nocifs qu'au moyen d'autres produits chimiques. Cela peut emprisonner l'évolution de l'humanité dans un cercle vicieux.

Au-delà des métaphores économiques et de celles de la production commerciale et « technoscientifique », le réalisateur en profite également pour glisser quelques métaphores sur les batailles, les guerres et les conflits entre l'armée de défense du corps et les envahisseurs – représentés non seulement par les méchants virus, mais aussi par les bactéries, les germes et les toxines. Le réalisateur met alors en scène quelques images frappantes comme celle des corps morts des virus empilés comme s'ils étaient des déchets²²⁶⁰. Dans la même optique, dans l'épisode S3E4, *La Moëlle osseuse*, le réalisateur représente la révolte des jeunes globules blancs contre le « système circulatoire » alors en place, ce qui peut représenter une allusion aux images des conflits entre les jeunes et la police en mai 68.

On observe en outre que le réalisateur met en avant que les plus grosses menaces envers l'humanité sont en fait les micro-organismes : « Depuis qu'il existe, l'homme a dû faire face aux dangers, mais aujourd'hui, ce ne sont plus les gros animaux qui sont les ennemis les plus dangereux de l'homme, ni même les moins gros d'ailleurs, infiniment plus petits, voilà nos pires ennemis : bactéries, virus, poison, toxines... voici quelques-uns de ceux qu'il nous faut combattre²²⁶¹ ». Avec ceci, il braque les projecteurs sur l'importance des recherches pour combattre les maladies et sur la valeur des sciences et des techniques médicales. De plus, Albert Barillé en profite pour glisser quelques informations techniques sur les avancées de la médecine, par exemple dans le même épisode, le narrateur souligne que grâce à une campagne de vaccination, les défenses du corps peuvent préparer des troupes aguerries pour éliminer un dangereux ennemi, la variole.

De ce fait, le réalisateur profite du sujet abordé sur les vaccins pour rendre hommage à l'évolution des sciences médicales. Il montre ainsi dans l'épisode S3S22, *La Vaccination*, une campagne scolaire de vaccination contre le tétanos. Dans l'épisode, tous les élèves sont vaccinés, sauf Le Petit-Gros absent de l'école justement ce jour-là. Quelques jours plus tard, en creusant la terre, les personnages Pierrot et Le Petit-Gros se blessent. Puisque Pierrot est vacciné, tout se passe bien pour lui, alors que Le Petit-Gros attrape le tétanos, « une maladie grave » comme

²²⁶⁰ S3E1, *La Planète cellule*. Ibid.

²²⁶¹ S3E3, *Les sentinelles du corps*. Ibid.

l'indique la série. Ce dernier se fait alors soigner et guérir, par le docteur Maestro, grâce à des remèdes provenant, bien entendu, de l'industrie pharmaceutique. Le docteur Maestro utilise notamment le sérum antitétanique, un liquide contenant une forte dose d'anticorps. À la fin de l'épisode, le narrateur souligne l'importance à la fois de la vaccination et de l'évolution de l'industrie pharmaceutique pour la santé des jeunes français :

Maestro médecin : Notre ami a de la chance, nous avons pu nous y prendre à temps, heureusement. C'est une terrible maladie, le tétanos, mes enfants, parfois même mortelle ! Tout le monde devrait être vacciné. Petit-Pierrot lui demande alors : – Et il y a d'autres maladies contre lesquelles on peut se faire vacciner ? Maestro médecin lui répond alors : Oui ! Beaucoup ! Des tas d'autres²²⁶² !

La vaccination et l'évolution de la médecine sont également présentes dans l'épisode S3E4, *La Moëlle osseuse*. Dans cet épisode, les dialogues mettent en exergue que les défenses du corps sont plus efficaces quand on se fait vacciner :

Voilà l'occasion pour nos jeunes pilotes d'un petit exercice. On me signale quelques virus grippaux dans la zone 14 : muqueuse du nez. Ils sont peu nombreux et, par ailleurs, nous sommes vaccinés. Alors, donnez des instructions pour qu'on nous débarrasse de ça le plus rapidement possible, d'accord²²⁶³ ?

Plus tard, dans le même épisode, docteur Maestro, médecin de la famille de Pierrette, souligne que la leucémie est une grave maladie, mais que : « de nos jours, on arrive parfois à la guérir grâce aux avancées de la médecine²²⁶⁴ ». L'image montre alors une chambre stérile dans le service de réanimation d'un hôpital, celle-ci est par ailleurs le résultat des avancées des sciences, des technologies et de la médecine. Par la suite, le médecin Maestro injecte un liquide jaune au personnage atteint de leucémie, Petite-Pierrette. On observe alors, au niveau microscopique, que le remède provoque une crue à l'intérieur des vaisseaux sanguins qui détruit tout sur son passage. Le réalisateur en profite pour réaffirmer la valeur de la résilience et de l'obstination, mises en lumière à plusieurs reprises dans les séries *Il était une fois...*, mais cette fois, ce sont les cellules qui se remettent au travail pour reconstruire les organes endommagés par le remède. C'est alors qu'entre en scène la « greffe de moëlle osseuse », l'une des nombreuses techniques de la médecine moderne mise en images dans cette série.

Il y a également une autre allusion à l'importance de l'évolution technologique de la production de médicaments, cette fois dans l'épisode S3E18, *Le Système lymphatique*. Dans cet épisode, le corps humain a besoin de l'aide extérieure pour se faire soigner, autrement dit, le

²²⁶² S3S22, *La Vaccination*. Ibid.

²²⁶³ S3E4, *La Moëlle osseuse*. Ibid.

²²⁶⁴ Ibid.

réalisateur fait remarquer l'importance des antibiotiques pour lutter contre certaines maladies. Cet épisode mentionne par ailleurs le génie de Pasteur et ses recherches dans le domaine de la chimie et de la microbiologie au bénéfice de la santé, un clin d'œil aux évolutions médicales « technoscientifiques ». Dans la même optique, l'épisode S3E19, *Les os et les squelettes*, représente les antibiotiques comme de petits avions de combat. C'est une allusion aux machines modernes provenant des technosciences qui sont les alliés des défenses du corps dans les batailles contre les envahisseurs.

De plus, dans l'épisode S3E7, *Le Cœur*, le réalisateur revient sur la question des difficultés à faire avancer les théories face à des puissances dominantes conservatrices. Il représente ainsi les difficultés auxquelles certains chercheurs ont dû faire face, durant environ deux-cents ans, avant que l'on ne puisse admettre la circulation du sang :

La circulation du sang, voilà seulement trois petits siècles que l'on y croit. Avant, l'anatomiste belge André Vésale ose en parler le premier en 1543. Résultat, il est condamné à être brûlé vif. Il échappera de peu aux bûchers de l'Inquisition, grâce à son puissant ami Philippe II d'Espagne. Dix ans plus tard, Michel Servet, Espagnol, va à son tour parler de la circulation du sang. Il a le tort de ne pas compter des monarques dans ses relations, alors il périra sur le bûcher. Quand William Harvey, Anglais, s'avise en 1728 d'exposer le rôle du cœur et de la circulation sanguine, on lui rit au nez. À la faculté de Paris, 50 ans plus tard, son doyen, le docteur Guy Patin, enseigne : – non messieurs, balivernes que ces théories, car comme l'a démontré notre maître à tous, le grand anatomiste grec Gallien, il est bien évident que le sang ne circule pas ! [...] Et pourtant elle tourne ! Cette circulation sanguine qui propulse le cœur...²²⁶⁵

Grâce à quelques jeux de mots, le réalisateur reprend le flambeau du combat de Galilée contre les puissances dominantes : « et pourtant elle tourne, cette circulation sanguine²²⁶⁶ ! ». Tandis que le narrateur prononce ces mots, apparaît un schéma qui représente le cœur humain d'une façon plus détaillée, comme l'on le trouve en général dans les livres scolaires. Il faut noter que, malgré le caractère scientifique dont la série est imprégnée, Albert Barillé n'a pas d'intentions pédagogiques, son but premier est de distraire les téléspectateurs, comme il en témoigne dans la préface d'un ouvrage destiné aux enseignants :

En réponse à certaines observations, je souhaiterais mentionner que notre série ne se veut pas « documentaire ». Que je considère que mon rôle d'auteur-réalisateur-producteur indépendant n'est pas de donner à nos jeunes téléspectateurs des cours didactiques. C'est là le rôle des éducateurs. Je me contente pour ma part, dans mes séries « Il était une fois... », d'ouvrir des fenêtres sur la connaissance. De montrer aux enfants combien il peut être passionnant de connaître. De stimuler leur curiosité. De leur donner le désir d'en savoir plus.

²²⁶⁵ S3E7, *Le Cœur*. Ibid.

²²⁶⁶ Ibid.

Et... bien des professeurs en médecine m'ont dit s'être servi des cassettes des films pour permettre à leurs élèves-médecins de visualiser des concepts qui leur restaient abstractions [sic]²²⁶⁷.

Cet ouvrage – paru peu de temps après que la série *IEUF... la Vie* remporte le prix Sept d'Or – cherche à comprendre dans quelles conditions il est possible d'utiliser en classe, sous des formes appropriées, ces émissions elles-mêmes, de manière « qu'elles viennent enrichir les situations proposées aux élèves et se combiner à d'autres moyens, matériels ou symboliques, pour acquérir et structurer des connaissances²²⁶⁸ ». Bien que cela ne soit pas l'objectif de cette étude, il est intéressant de souligner que les chercheurs de l'INRP constatent alors une forte contribution de la série à l'apprentissage des sciences : biologie, physiologie, immunologie, génétique...²²⁶⁹

En outre, dans l'épisode S3E9, le réalisateur touche à un sujet complexe : le cerveau humain. Certes, c'est encore une opportunité d'aborder les avancées des techniques, des technologies et des sciences : c'est grâce à l'évolution du cerveau que l'humanité peut vivre confortablement aujourd'hui. Cependant, selon son fils, Albert Barillé réalise pour la première fois qu'il ne peut pas avancer tout seul dans ce domaine :

Pour le corps humain, il fallait d'abord identifier les différents sujets... Il fallait quand même faire un choix... et après il y a un truc qui était un peu plus facile : la circulation du sang... au niveau visuel et tout ça ! [Puis il y a des] choses qui sont plus difficiles : Le cerveau ! [...] Pour la première fois, il a quelqu'un qui va l'aider de manière assez considérable sur la documentation et même sur la réécriture : Alexandre Dorozynski. [...] Justement pour un sujet comme le cerveau humain, je me souviens que mon papa était malheureux... malheureux... parce qu'il me disait : –il n'y a pas deux professeurs qui sont d'accord sur comment ça fonctionne²²⁷⁰ ?

Pour aborder la complexité du cerveau humain, Albert Barillé fait, encore une fois, allusion à l'astronomie. Il fait ainsi un parallèle entre le nombre d'étoiles dans une galaxie et celui des neurones dans le cerveau, puis il explique que si l'on était capable d'aligner nos neurones bout à bout on atteindrait la Lune²²⁷¹. Par la suite, pour aborder l'évolution du cerveau, le réalisateur en profite pour présenter l'évolution de la *Techné*, c'est-à-dire, l'évolution des arts

²²⁶⁷ Albert Barillé, dans la préface de G. MOTTET et J. DEUNFF, *De la vulgarisation aux activités scientifiques...*, op. cit.

²²⁶⁸ *Ibid.*, p. 52.

²²⁶⁹ Cf. G. MOTTET et J. DEUNFF, *De la vulgarisation aux activités scientifiques...*, op. cit.

²²⁷⁰ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé co-réalisateur de l'avant-dernière série Il était une fois... Les Explorateurs. Date de l'entretien inconnue [2000 ?] »..., art. cité.

²²⁷¹ « Le cerveau humain ! La structure la plus étonnante et la plus complexe de l'Univers ! Dix milliards de cellules ou neurones selon les uns, cent milliards, chiffre plus probable, selon les autres, autant que d'étoiles dans la Galaxie. Mis bout à bout, les neurones d'un cerveau humain égaleraient la distance de la Terre à la Lune. [Le personnage regarde alors la Lune comme s'il rêvait d'y aller] ». S3E9, *Le cerveau*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... la Vie...*, op. cit.

et des sciences. Ceux-ci sont alors présentés comme le principal fruit de l'évolution du cerveau humain :

Finalement, le néocortex représente le cerveau de l'homme moderne et lui permet de faire des associations d'idées, des inventions, des rêves, des mathématiques, des abstractions et de l'art. Le néocortex va faire de l'homme un homme accompli, civilisé...²²⁷².

La mise en valeur des technosciences peut à nouveau être perçue dans ce même épisode quand le narrateur indique qu'avec le cerveau on peut faire des voitures, des avions et même des navettes spatiales, comme le souligne Maestro : « Alors, tous ceux qui avez un cerveau, pensez à tout ce qu'on peut faire de meilleur ou de pire ! Pensez-y, pensez-y²²⁷³ ! ». Ce message, adressé aux téléspectateurs, les incite à réfléchir aux possibilités offertes non seulement par le cerveau humain, mais aussi par les sciences et les métiers de l'avenir liés à la médecine spatiale et aux nouvelles exploitations du cerveau, bien entendu.

De ce fait, il faut souligner qu'à la fin de la série, dans l'épisode S3E26, *Et la vie va*, le réalisateur représente à la fois la fin d'une vie (celle du grand-père), le renouvellement constant provenant de l'évolution du code génétique et l'évolution des générations à venir. Si, tout au début, dans l'épisode S3E1, il présente déjà les possibilités de l'évolution de l'humanité²²⁷⁴, il profite du dernier épisode pour imaginer les futures professions des héros de la série. Par ailleurs, ces héros sont représentés dans le futur comme mariés. Psi est, en l'occurrence, enceinte alors que Pierrot travaille dans un centre spatial. Quelques années plus tard, Pierrot contemple avec son fils le décollage d'une navette spatiale : « Papa, quand je serai grand, moi aussi, je serai astronaute²²⁷⁵ ! ».

Peu de temps après, Petit-Pierrot devient étudiant à l'école d'astronautique : « Et ceci est l'apogée des satellites, avec les données que vous avez, vous allez calculer la force de poussée au départ, l'angle d'entrée en orbite et la distance parcourue...²²⁷⁶ ». Ceci montre l'importance de l'apprentissage des mathématiques pour les sciences. Ensuite, Petit-Pierrot étudie les questions qui concernent la médecine spatiale : « Sur la Terre, le cœur envoie le sang vers le bas, dans le

²²⁷² S3E9, *Le cerveau*. Ibid.

²²⁷³ Il ne faut pas oublier qu'à cette époque le projet de navette spatiale européenne est en cours et la navette spatiale américaine est déjà opérationnelle depuis 1982.

²²⁷⁴ Alors que les images de l'évolution de la vie défilent sur l'écran, le narrateur affirme : « Il a fallu un milliard et demi d'années, quinze millions de siècles, pour que parvienne à se former cette cellule unique dont nous venons tous. Le superbe spécimen que nous allons devenir, garde pourtant bien des vestiges de sa très rapide évolution. Par exemple, le liquide dans lequel baignent ses cellules, est pratiquement identique à l'eau de mer dont il vient [...] son coccyx, vestiges de la queue des singes... » Dans cette séquence, le réalisateur fait semblant de ne pas arriver à arrêter l'évolution humaine, de ce fait, avant d'arrêter brusquement l'image, l'être humain se transforme en un astronaute, puis en un être bizarre habillé d'un scaphandre spatial, un robot mi-homme mi-indigène et finalement en un robot complet, avant de revenir en arrière sous l'injonction du narrateur. S3E1, *La Planète cellule*. A. BARILLE, *Il était une fois... la Vie...*, op. cit.

²²⁷⁵ S3E26, *Et la vie va*. Ibid.

²²⁷⁶ Ibid.

sens de la pesanteur, mais aussi vers le haut, contre la pesanteur. Alors, en apesanteur, doit-il battre plus ou moins vite²²⁷⁷ ? ». Cette phrase de la série met en évidence l'importance des recherches les plus avancées de la médecine spatiale qui sont par ailleurs en cours au CNES et au CNRS²²⁷⁸. Puis, l'épisode prend des allures de SF. Le professeur de l'école d'astronautique demande alors :

Mes enfants, fini les exercices, demain c'est le grand jour, nous rejoignons la station relais de *Hathor*, et après mon vieux, c'est l'aventure. Horus ! Pas mal, hein ? Et des propulseurs ioniques, cent fois plus puissants que le plus puissant des propulseurs atomiques, alors des volontaires ? Prêts pour le grand saut²²⁷⁹ ?

L'image montre alors ce qui se passe avec les globules rouges, les globules blancs et même avec les virus à l'intérieur d'une veine de la main du commandant durant le décollage d'une fusée. Ils sont en effet tous écrasés par la force g, puis ils sont représentés sous l'effet de l'apesanteur. *Globuline* s'exclame alors : « – Tout à l'heure je pesais [...] et nous voilà libellules ! Dites maître, que se passe-t-il ? Voilà que l'on vole maintenant²²⁸⁰ ! » Maestro globule rouge lui répond : « – Je crois comprendre. La force de gravité a sûrement cessé d'agir, rien de grave²²⁸¹ ». Par la suite, au niveau macroscopique, le personnage Petit-Pierrot éternue. Par conséquent, il éparpille des virus à l'intérieur du vaisseau spatial dans lequel ils se retrouvent. Le Commandant Pierre propose alors de désinfecter la cabine. C'est donc de cette façon que le réalisateur nous prévient du risque d'emporter nos pires ennemis vers d'autres galaxies si la médecine spatiale n'avance pas autant que les recherches sur les propulseurs atomiques ou ceux à tachyons. Thèmes qui seront abordés dans les séries consacrées à la conquête spatiale.

²²⁷⁷ *Ibid.*

²²⁷⁸ Comme mentionné dans le chapitre 3.

²²⁷⁹ S3E26, *Et la vie va*. A. BARILLE, *Il était une fois... la Vie...*, op. cit.

²²⁸⁰ *Ibid.*

²²⁸¹ *Ibid.*

Chapitre 9 - La mise en scène de la conquête spatiale dans les séries de dessins animés françaises diffusées entre 1976 et 1997

Dans le mythe d'Icare, Dédale donne à l'Homme la capacité de voler grâce à son inventivité technique. Il crée une machine avec laquelle lui et son fils Icare parviennent à s'élever dans les airs. Ce rêve humain se concrétise finalement à la Belle Époque grâce au talent et au courage d'inventeurs tels que Clément Ader, Santos Dumont et les frères Wright. Comme déjà évoqué, leur créativité est mise à l'honneur dans l'*Histoire de France en bandes dessinées* « télévisées » :

Les hommes de 1900 tournent leurs regards vers le ciel, l'aéro-club de France offre une prime énorme au sportif qui réalisera l'exploit suivant : partir de Saint-Cloud en dirigeable, contourner la tour Eiffel et revenir au point de départ ; le tout en trente minutes. En 1901, un Brésilien, Santos Dumont, remporte le prix. [...] Onze années se sont écoulées depuis que l'appareil de Clément Ader s'est arraché de quelques centimètres au-dessus du sol [...] En 1903, deux Américains, les frères Wright, réussissent en Caroline du Nord un vol de 250 m à bord d'un aéroplane à moteur²²⁸².

Les avancées technologiques et les innombrables tentatives effectuées par l'inventivité humaine pour voler depuis Icare sont également mises en évidence par Albert Barillé dans l'épisode S5E21, *L'Aviation d'IEUF... les Découvreurs*²²⁸³. Dans cet épisode, il met en scène d'une part les débuts de l'aviation avec l'aventure des frères Wright et d'autre part les mythes comme celui d'Icare, les croyances de l'Inde sur la lévitation et les histoires du Moyen-Orient sur le tapis volant. Ces histoires sont contrebalancées par les Sciences réapparues depuis la Renaissance durant laquelle Léonard de Vinci et ses anticipations jouent un rôle primordial. L'épisode passe également en revue de très nombreuses trouvailles fantaisistes d'engins volants conçus au XIX^e siècle mais dont aucun n'a volé. Il rend hommage également à l'ingénieur français Clément Ader et son avion à ailes de chauve-souris de 1891.

C'est pourtant quelques années auparavant que le rêve d'aller plus loin, dans l'espace, commence à prendre forme. Selon l'ingénieur civil de l'espace et responsable commercial international dans l'industrie aérospatiale, Pierre Baland, c'est aux alentours des années 1870 que

²²⁸² *La belle époque*, épisode de la série *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »* (Charles Sansonetti, 1976) diffusé le 7 juillet 1977 à 18 h 55 sur FR3. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 22 février 2018.

²²⁸³ S5E21, *L'aviation*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... les Découvreurs...*, op.cit. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 3 novembre 1994 de 17 h 09 à 17 h 35 sur France 3. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

le Russe Konstantin Edouardovitch Tsiolkovisky, passionné par les œuvres de Jules Verne, cherche à imaginer comment les « spatonefs » pourraient se déplacer dans l'espace. Après être devenu enseignant en mathématiques à Moscou, il continue ses recherches scientifiques qui l'amènent, en 1883, à la conclusion que la fusée est la méthode la plus sûre pour se déplacer dans le vide de l'espace :

En se vidant comme un ballon qui se dégonfle, la fusée progresse spontanément dans le sens opposé. [...] Ayant montré qu'on peut voyager dans l'espace, il en explore alors les conséquences. Et si certains travaux confinent à la fantaisie, on reste confondu devant l'ensemble. Il étudie tout, des scaphandres aux stations orbitales, de l'apesanteur au retour atmosphérique. Alors qu'on ne connaissait que les fusées à poudres, il établit la supériorité des ergols liquides. Il désigne le plus puissant d'entre eux, le couple hydrogène-oxygène. Bref, il annonce tout ce que les Soviétiques et Américains réaliseront trois quarts de siècle plus tard²²⁸⁴.

Plus de cinquante ans plus tard, le 4 octobre 1957, les Soviétiques prouvent que leurs avancées technologiques sont capables de placer un engin en orbite terrestre. Or, si d'un côté les scientifiques, inspirés par les artistes, imaginent les moyens pour aller de plus en plus loin dans l'espace, de l'autre, l'inventivité des artistes – écrivains, dessinateurs, réalisateurs – met en récit, et aussi en images, les conquêtes interplanétaires qui inspirent les scientifiques. Comme le souligne l'écrivain et journaliste spécialisé dans la vulgarisation de l'astronomie, Serge Brunier :

Cette fusion entre la fiction et la réalité ne doit rien au hasard. D'une part, la plupart des acteurs de l'aventure spatiale – scientifiques, ingénieurs, astronautes – étaient eux-mêmes des lecteurs de science-fiction ; d'autre part, quelques-uns des meilleurs auteurs de SF, ou en tout cas des plus lus, étaient parfois aussi des scientifiques, comme, parmi d'autres, Fred Hoyle et Isaac Asimov²²⁸⁵.

Finalement, le 20 juillet 1969 (le 21 juillet en France)²²⁸⁶, les Américains atteignent la Lune. Un an plus tôt, en 1968, dans *2001 : l'Odyssée de l'espace*²²⁸⁷, Stanley Kubrick met en scène tout un imaginaire de ce qui pourrait être l'avenir de l'humanité dans l'espace. En outre, presque dix ans plus tard, le 19 octobre 1977²²⁸⁸, un autre film mettant en scène la vie dans les autres galaxies remporte un grand succès, *Star Wars, épisode IV : Un nouvel espoir* (George

²²⁸⁴ Avant Tsiolkovisky, Nicolai Kibalitchitchi prouve également que les fusées fonctionnent dans l'espace, mais accusé de participer à l'assassinat du tsar Alexandre II, il est fusillé avant la publication de ses travaux. P. BALAND, *De Spoutnik à la lune...*, op. cit., p. 13-14.

²²⁸⁵ Serge BRUNIER, *Impasse de l'espace : À quoi servent les astronautes ?*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2006, p. 62-63.

²²⁸⁶ Selon l'exposition à la Cité de l'espace à Toulouse : « 600 millions de Terriens suivent en direct cet exploit ! Aux États-Unis, c'est le 20 juillet, il est 20 h 56 ; en France nous sommes le 21 juillet, il est 3 h 56 du matin. Les enfants sont réveillés pour assister à la marche lunaire. » Cité de l'espace, Toulouse, France, 2019.

²²⁸⁷ Sorti en France le 27 septembre 1968.

²²⁸⁸ Sorti aux États-Unis le 25 mai 1977.

Lucas, 1977)²²⁸⁹. C'est dans ces deux films au cinéma, puis dans la série télévisée nord-américaine *Star Trek*²²⁹⁰, qu'Albert Barillé puise l'inspiration pour sa mise en scène de l'espace dans la série de *space opera* destinée au jeune public français, *IEUF... l'Espace*. Marjolaine Boutet décrit l'univers *Star Trek* de la façon suivante :

L'univers *Star Trek* dépeint un futur optimiste, utopique, dans lequel l'humanité a éradiqué la maladie, le racisme, la pauvreté, l'intolérance et la guerre sur Terre. Elle s'est également unie à d'autres espèces intelligentes de la galaxie pour former la Fédération des planètes unies, dans laquelle l'argent n'existe plus et où les hommes peuvent se consacrer dans l'harmonie au progrès des sciences et des technologies. Au bord d'un vaisseau spatial, des scientifiques et des militaires (pacifiques) de la FPU explorent l'espace, à la recherche de nouveaux mondes et de nouvelles civilisations, et s'aventurent, comme l'annonce le générique de la série originelle, « là où aucun homme n'est jamais allé »²²⁹¹.

En regardant la série *IEUF... l'Espace* on observe un fort rapprochement entre les deux univers : l'idée d'un futur optimiste, l'exploration spatiale réalisée grâce à des militaires pacifistes, la recherche de nouveaux mondes, l'éradication de maladies...

Surfant sur la vague *space opera* de l'époque, il faut souligner que la suite de la franchise *Star Wars*, épisode V : *L'Empire contre-attaque* (Irvin Kershner, 1980)²²⁹² sort au cinéma deux ans avant *IEUF... l'Espace*. Finalement, le troisième volet de la série *Star Wars*, épisode VI : *Le Retour du Jedi* (Richard Marquand, 1983)²²⁹³, sort le 19 octobre 1983, soit un an après la diffusion des premiers épisodes de la série *IEUF... l'Espace*²²⁹⁴.

Albert Barillé se réjouit du succès que sa série remporte sur FR3 ; selon lui, « nous avons autant de téléspectateurs que Bernard Pivot pour *Apostrophes* (Bernard Pivot, 1975-1990), c'est-à-dire sept ou huit millions de personnes tous les soirs²²⁹⁵ ». De surcroît, la série est vendue aux chaînes européennes : elles continuent leur investissement commencé avec *IEUF... l'Homme*, en achetant par la suite les droits de diffusion du deuxième volet. Ainsi, Albert Barillé exporte vers

²²⁸⁹ Selon le commentaire de Georges Lucas dans le DVD, sa production s'inspire beaucoup de la production antérieure de Stanley Kubrick. Par exemple, l'effet visuel du saut en vitesse-lumière s'inspire de la séquence de la Porte des étoiles de 2001. GEORGE LUCAS, IRVIN KERSHNER et RICHARD MARQUAND, *Star Wars : Trilogie. La Guerre Des Étoiles, L'Empire Contre Attaque, Le Retour Du Jedi, Coffret 4 DVD boxset*, 20th Century Fox, 2013.

²²⁹⁰ *Star Trek* est une série de SF nord-américaine créée par Gene Roddenberry et diffusée entre 1966 et 1969 sur le réseau NBC. Elle est diffusée en France d'abord sur Télé Monte Carlo (1971), ensuite dans l'Est sur Télé Luxembourg (1974). Entre 1982 et 1983, elle est diffusée en partie sur TF1, l'intégralité de la série n'est diffusée qu'en 1986 sur La Cinq et rediffusée entre 1988 et 1991 sur la même chaîne. Ensuite, il y a une nouvelle version : *Star Trek : La Nouvelle Génération* (1987-1994). Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²²⁹¹ Marjolaine BOUTET, Les séries télé pour les nuls..., op. cit., p. 285.

²²⁹² Sorti le 21 mai 1980 aux États-Unis et le 20 août 1980 en France.

²²⁹³ Sorti le mercredi 25 mai 1983 aux États-Unis et le 19 octobre 1983 en France.

²²⁹⁴ Le premier épisode de *IEUF... l'Espace* (Albert Barillé, 1982) est diffusé le lundi 4 octobre 1982. Selon l'article de *Télé Junior* d'octobre 1982 cette série est diffusée chaque jour à partir du lundi 4 octobre en épisodes de 5 minutes à 19 h 55 sur FR3. L'épisode entier est repris le samedi suivant à 18 h 30. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, « Fonds de Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35 – Émissions Jeunesse (1975-1979), « Il était une fois... l'Espace : la nouvelle aventure spatiale de FR3-Jeunesse » », *Télé Junior*, 2 octobre 1982, p. 40.

²²⁹⁵ M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit.

l'Europe le concept français de série de dessin animé de *space opera*. Diffusée sur FR3 de l'automne 1982 au printemps 1983, *IEUF... l'Espace* remporte un grand succès parmi les jeunes téléspectateurs avides d'histoires de SF sur le petit écran.

Dans le dernier épisode d'*IEUF... l'Homme*, le réalisateur propose déjà un épisode basé sur l'anticipation. À la fin du XX^e siècle, le héros de la série, Pierrot, tente d'échapper au système de consommation excessive. Cette fièvre de production et de consommation est mise en évidence dans la série :

Les usines toument, on est pressé, compressé, « re-pressé », hâtons-nous, hâtez-vous, les usines toument, on produit, vous produisez, ils produisent les articles de consommation à mettre en circulation, mais il faut pour cela trouver, former, enrôler des consommateurs, des utilisateurs par dizaines, par milliers, par dizaines de milliers et tout ça pour que les usines toument [...] où aller pour fuir ce rythme et freiner cette foule ?²²⁹⁶

Pour y échapper, la solution proposée par la série s'appuie sur les avancées de la technologie, surtout celles de la technologie spatiale. Pierrot s'empare donc d'une fusée nord-américaine et laisse la Terre derrière lui. Cette séquence est très connue des spectateurs, puisqu'elle est récurrente dans le générique de la série. Dans ce cas, toutefois, la Terre explose. En effet, l'Europe, théâtre de la Seconde Guerre mondiale, connaît une forte croissance économique. La consommation explose grâce aux politiques associées au « Plan Marshall ». C'est la raison pour laquelle le réalisateur, à la fin de cette période nommée « trente glorieuses », met en garde quant à cette consommation excessive alliée à l'arrivisme des hommes. De surcroît, plusieurs nations possèdent désormais la maîtrise de la bombe atomique, ce qui peut mener la planète au chaos et à la destruction. Selon la série :

Depuis la nuit des temps les hommes avaient pour habitude de vider leurs cœurs, et pour ce faire, rien ne leur semblait plus indiqué que des arguments frappants. Survivance dans l'inconscient de la jungle et de ces lois, goût de la compétition, remède à l'ennui, toujours est-il qu'avec les siècles, les techniques évoluent, se perfectionnent, le travail artisanal se déprécie puis se perd pour laisser place aux techniques de groupe et alors que la morale est restée celle du Cro-Magnon la technologie de pointe a fait des progrès, des progrès foudroyants.[...] Depuis des décennies, plus de soixante nations sur la planète possédaient le détonateur nucléaire²²⁹⁷.

²²⁹⁶ S1E26, *Il était une fois... la Terre (et demain ?)*. A. BARILLE, *Il était une fois...l'Homme...*, op.cit. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 12 mars 1979. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²²⁹⁷ S1E26, *Il était une fois... la Terre (et demain ?)*. Ibid.

Ainsi, le dernier épisode du premier volet de la série présente la vie dans l'espace comme l'aboutissement de l'évolution humaine. Il faut remarquer que cet épisode – diffusé pour la première fois le 12 mars 1979 – apparaît sur le petit écran seulement un an après la décision du Conseil de l'ESA de la fabrication d'une série de cinq lanceurs Ariane (faisant suite aux quatre modèles expérimentaux déjà prévus). De plus, la fusée américaine Delta lance, toujours en 1978, le premier satellite de communication de l'ESA : l'OTS-2²²⁹⁸. En outre, le 20 février 1979, le Conseil Restreint sur l'espace décide de réformer le statut du CNES à la fois pour élargir sa mission et pour mettre en place une structure de production et de commercialisation d'Ariane²²⁹⁹. Durant la réunion de ce conseil, le président de la République souligne l'effort que la France doit entreprendre pour satisfaire son désir d'autonomie technologique spatiale :

La France doit s'assurer la maîtrise des technologies indispensables pour favoriser la croissance d'industries avancées, appelées à de grands développements et fortement exportatrices. [...] L'objectif est de disposer d'un lanceur opérationnel à la fin de l'année 1980, capable de placer des charges d'une masse de 1,7 tonne en orbite de transfert pour une mission de type géostationnaire²³⁰⁰.

Ainsi, à la charnière des années 1970-1980, les nouveaux jalons de la politique spatiale mondiale sont posés. En 1979, a lieu depuis Kourou le premier tir réussi de la fusée Ariane (LO-1)²³⁰¹. L'année suivante voit la création de la société Arianespace pour la production et la commercialisation des lanceurs Ariane. Le 12 avril 1981, la navette spatiale nord-américaine fait son premier vol inaugurant ainsi la « *Space Shuttle era*²³⁰² ». Finalement, le 19 juin 1981, le CNES sélectionne Jean-Loup Chrétien, le premier Français – et le premier Européen de l'Ouest – destiné à atteindre l'espace grâce à une capsule soviétique²³⁰³.

En outre, cette période marque également l'arrivée des séries de dessins animés qui mettent en scène les aventures spatiales. Ainsi, on constate que les séries comme *Goldorak*, *La Bataille*

²²⁹⁸ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991); Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, op. cit., p. 28.

²²⁹⁹ Ce conseil se tient sous la présidence du Président de la République, Valéry Giscard d'Estaing et il est composé du premier Ministre Raymond Barre, du ministre des Affaires étrangères François-Poncet, du ministre de la Défense Yvon Bourges, du ministre de l'Économie et des Finances René Monory, du ministre du Budget Maurice Papon, du ministre de l'Industrie André Giraud, du ministre de la Culture et de la Communication Jean-Philippe Lecat, du secrétaire d'État aux postes et Télécommunications Norbert Ségard, ainsi que d'Yves Cannac, auteur de l'étude sur les systèmes de télécommunications et de diffusion directe par satellite effectuée à la demande du gouvernement. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, CANNAC, BARRE, FRANÇOIS-PONCET, BOURGES, MONORY, PAPON, GIRAUD, LECAT, SEGARD, « Politique spatiale de la France : Relevé des décisions du conseil restreint »..., op. cit.

²³⁰⁰ Valéry Giscard d'Estaing. *Ibid.*, p. 2.

²³⁰¹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991); Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, op. cit., p. 28.

²³⁰² S. LOFF, « Space Shuttle Era »..., op. cit.

²³⁰³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie; Direction générale de l'industrie; Service des industries de communication et de service (1982-1991); Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, op. cit., p. 27.

des Planètes, IEUF... l'Espace, Ulysse 31, Albator 84, Capitaine Flam font leur apparition sur les petits écrans français parallèlement au développement des programmes spatiaux du CNES et de l'ESA.

9.1 - Ulysse 31, la première grande série d'animation française qui aborde les thématiques spatiales

Pendant la deuxième moitié des années 1970, la réputation des graphistes et de créateurs français de SF se répand dans le monde, particulièrement dans le domaine de la bande-dessinée. À cette époque, des artistes français reconnus collaborent à des productions nord-américaines célèbres²³⁰⁴. À la même époque, la maison de production de Jean Chalopin, DIC, se lance dans l'ambitieuse réalisation de la première grande production franco-japonaise de dessins animés, la série *Ulysse 31*. Cette série est décrite dans le *Journal of Animation History and Theory* comme « Une coproduction franco-japonaise basée sur le poème *l'Odyssée* qui présente les mythes grecques au jeune public ; toutefois le récit original est transposé dans un contexte futuriste, au XXXI^e siècle²³⁰⁵ ». Elle est, par ailleurs, l'unique série d'animation française citée dans le *Journal of Animation History and Theory* de la *Society for Animation Studies* (SAS).

L'histoire de la série commence, tout comme dans le récit d'Homère, quand Ulysse quitte la base de Troie. Cependant, l'histoire se déroule cette fois durant l'année 3029 à bord de son vaisseau spatial *Odyseus* en route vers la Terre. La série doit vraisemblablement son succès à l'adaptation des thèmes tragiques d'Homère dans un contexte de divertissement et d'aventure. L'intrigue d'*Ulysse 31* est construite de la manière suivante : dans le premier épisode Télémaque, le fils d'Ulysse, est mystérieusement enlevé pour être sacrifié par les adorateurs du Cyclope. Ulysse parvient à le délivrer, mais le Cyclope est détruit, ce qui déclenche la colère des dieux. Leur malédiction est systématiquement répétée dans le générique de l'épisode : « Quiconque ose défier la puissance de Zeus doit être puni. Tu erreras désormais dans un monde inconnu, jusqu'au royaume d'Hadès vos corps resteront inertes²³⁰⁶ ».

La série est diffusée sur FR3 à partir du 3 octobre 1981. Tout comme la série *IEUF... l'Homme*, elle est diffusée par tranches de cinq minutes tous les soirs du lundi au vendredi à

²³⁰⁴ Cf. chapitre 6.2.

²³⁰⁵ Traduction libre à partir de l'original: « Ulysses 31 (1981), a French-Japanese co-production based on the epic poem The Odyssey, which introduced children and young audiences to Greek myths, relocating the original narratives into futuristic contexts such as the 31st century ». María Lorenzo HERNÁNDEZ, « Visions of a Future Past », *Animation Studies Online Journal*, 3, 22 septembre 2008, <https://journalanimationstudies.org/visions-of-a-future-pas/>, coll. »Peer-reviewed Open Access Online Journal for Animation History and Theory – ISSN 1930-1928 «.

²³⁰⁶ Bernard DEYRIES et Tadao NAGAHAMA, *Ulysse 31*, DIC.

19h55, avec une rediffusion d'un l'épisode de 26 minutes les samedis à 18h30²³⁰⁷. René Borg raconte que l'idée de la série est venue à Jean Chalopin durant un vol :

« – Ce qui serait sympa, c'est de faire les voyages d'Ulysse. [...] Toutefois, au lieu de tourner autour de la Méditerranée et de rechercher Ithaque, Ulysse doit errer de cosmos en cosmos à la recherche de la planète Terre ». Je [René Borg] lui demande alors : « – Mais, il est habillé comment ? » Il [Jean Chalopin] me répond : « – Très, très loin, trente, trentième siècle, trente-et-unième siècle ». Je [René Borg] ne vois pas comment nous pourrions faire croire à un public d'enfants qu'au XXXI^e siècle il y a encore des dieux grecs. Peut-être que si ceux-ci font 100 km de haut à peu près, derrière une espèce d'ectoplasme, ça peut peut-être marcher²³⁰⁸.

En l'occurrence, on voit régulièrement cette image dans le générique de la série. Finalement, quand ils arrivent à destination, ils ont déjà la première version de l'épisode pilote en main. Par la suite, Gilbert Wolmark, le directeur commercial de la DIC, propose à sa femme, Nina Wolmark, d'aider Jean Chalopin puisque l'*Odyssée* est son livre de chevet. Ainsi, non seulement elle transcrit les épisodes mais elle leur apporte également énormément d'idées originales. Par conséquent, René Borg lui propose d'être co-scénariste²³⁰⁹. René Borg, quant à lui, accompagne la production de la série seulement pour ses premiers pas. Il est le « conseiller technique » et le responsable du projet pilote, mais il démissionne par la suite à cause de l'intransigeance des directeurs japonais :

[...] Il y avait un plan de cinq secondes et un plan de sept secondes qui étaient saccadés. C'est-à-dire qu'ils photographiaient quatre fois chaque dessin, ce qui donne les saccades que vous connaissez dans les productions japonaises pour économiser du dessin. Je n'étais pas d'accord : – Ou vous recommencez ces deux plans, ou je donne ma démission ! [...] j'essaie de faire du dessin animé, *animated cartoon*, en latin anima = âme. Donc j'essaie de mettre de l'âme dans mes dessins. Vous, vous faites un autre métier [...], *shaked cartoon*, c'est-à-dire du dessin secoué. [...] arrivé à Cannes j'ai dit au revoir à Jean, qui m'a donné quelques cacahuètes que je reçois à chaque fois qu'il y a une diffusion d'*Ulysse*²³¹⁰.

La réalisation d'*Ulysse 31* pose également beaucoup de problèmes avant d'être achevée : d'abord, les différends apparus entre René Borg et les réalisateurs japonais ; ensuite, Bernard Deyriès, avec très peu d'expérience, remplace René Borg comme chef animateur aux côtés de Tadao Nagahama ; finalement la mort inattendue de ce dernier. Bernard Deyriès témoigne de ce triste épisode :

²³⁰⁷ Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²³⁰⁸ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Conférence de René Borg et Bruno Bianchi lors du Japan Expo 2002 au CNIT à la Défense », art. cité.

²³⁰⁹ *Ibid.*

²³¹⁰ René Borg. *Ibid.*

Cela a été effroyable au niveau de la production, je l'avais rencontré un samedi pour une réunion de travail, je reprends l'avion, le lundi matin, j'arrive à Paris et j'apprends la mort de cette personne que j'avais vue le samedi précédent et avec qui j'avais déjà noué des liens parce qu'il était très gentil, très ouvert. [...] le lundi j'apprends qu'il est mort, donc c'était un désastre pour la production, donc je reviens en catastrophe à Tokyo et les Japonais me disent : puisque ça se passe plutôt bien avec les équipes japonaises, il n'y aura pas d'autre chef directeur japonais et vous serez le seul chef directeur de la série. Je me suis donc retrouvé le réalisateur en chef d'*Ulysse 31*²³¹¹.

En outre, en ce qui concerne la diffusion de la série sur FR3, Hélène Fatou reconnaît ses réticences à approuver la diffusion de cette série tirée d'une histoire grecque émaillée de traits japonais :

Il me vient un jour un jeune homme et il me dit : « – Je voudrais faire l'histoire d'Ulysse en dessin animé ! » Ce n'était qu'une idée, mais comme j'aime beaucoup les Grecs et l'histoire d'Ulysse, je connaissais tout ça, je lui ai dit : « – Ok, j'y vais y réfléchir ! »²³¹².

Elle lui demande un projet pilote sans pourtant lui promettre de s'engager à diffuser la série. Le pilote est réalisé alors sous la houlette de René Borg. Le projet est tellement soigné qu'il a tous les atouts d'un épisode déjà prêt à la diffusion. Cependant, le pilote ne plaît pas la directrice de « FR3-Jeunesse ». Selon elle :

Je m'installe sur son petit bureau, il me montre trois minutes de dessin animé *Ulysse 31*, et je vois un petit Japonais qui jouait le rôle de Télémaque et je lui ai dit : – Jean, ce pilote je le prends, et je le mets à la poubelle ! Ça, je n'en veux pas ! Ce n'est pas ça l'Odyssée, l'Odyssée est grecque et ça vous ne pouvez pas le changer, vous pouvez faire les aventures d'Ulysse, mais vous ne pouvez pas changer les personnages !²³¹³.

C'est donc à partir de l'exigence du diffuseur que le personnage Télémaque reprend les traits de la représentation du visage d'un enfant européen. Pour ce faire, Bernard Deyriès demande l'aide au dessinateur Shingo Araki, le designer des personnages des séries comme *Les chevaliers du Zodiaque* (Kôzô Morishita et Kazuhito Kikuchi, 1986-1989), *Lady Oscar* (Tadao Nagahama et Osamu Dezaki, 1979-1980) et *Goldorak*. Ainsi, les yeux de Télémaque reprennent une forme moins ronde et plus réaliste : le bleu de ses yeux est mis en valeur. Contre la volonté des Japonais, on lui attribue des traits plus éloignés du style manga ; sa tête est ainsi rétrécie dans

²³¹¹ Bernard DEYRIES, ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de Bernard Deyriès réalisé par Maroin Eluasti en 2004 ».

²³¹² Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

²³¹³ Ibid.

une proportion plus réaliste pour mieux représenter l'allure d'un enfant de 12 ans²³¹⁴. Finalement, les détails de son visage sont plus arrondis alors que sa bouche est réduite par rapport à son visage ; les joues beaucoup plus proéminentes lui donnent un côté plus enfantin ; ses cheveux sont plus blonds et en bataille²³¹⁵ ; sa tenue est désormais représentée d'une manière plus fidèle à la représentation classique de la tenue grecque ancienne ; il porte également une couronne qui ressemble à celles des lauriers de l'Antiquité, mais avec un style plus futuriste ; en l'occurrence, elle lui sert de moyen de communication. Deyriès souligne que ce style de dessin met en valeur les origines françaises de la série. De surcroît, ce nouveau look du personnage répond parfaitement aux attentes du diffuseur.

Ulysse, quant à lui, acquiert des traits moins pointus, un peu plus proches du style franco-belge, mais sans les exagérations caricaturales du style « gros nez » : son expression est plus sereine grâce à des yeux moins bridés ; sa tenue est également adaptée au style de la représentation grecque classique avec d'une tunique formée à partir d'une pièce de lin rectangulaire ; son look, même s'il est futuriste, n'est pas sans rappeler les chevaliers d'antan. En fait, leurs traits deviennent un hybride du trait franco-belge avec une touche japonaise. Il reprend ainsi les proportions du corps humain canonique tel que Vitruve les décrit²³¹⁶. D'après Bernard Deyriès : « En fin de chantier, chacun donne son avis, pour les Japonais "ça fait un peu français tout ça !" Pour lui : "Un peu trop japonais à mon goût !" »²³¹⁷. Bernard Deyriès se charge ainsi d'enlever tous les codes inhérents à l'animation japonaise. Il valorise l'aspect réaliste des personnages en mettant en relief leurs lèvres à la fois supérieures et inférieures et en enlevant tous les détails trop pointus du dessin.

Ces adaptations des personnages plaisent à Hélène Fatou. Elle sait que sa demande de changement de style des personnages est une décision très dure. Elle est consciente que trois minutes de dessin animé produites au Japon à l'époque n'étaient pas si faciles à réaliser. Par contre, en tant que directrice de l'unité jeunesse, elle est responsable des émissions qu'elle diffuse :

²³¹⁴ Il a désormais six têtes de hauteur au lieu de cinq ce qui lui donne une allure plus proche de celle d'un enfant de 12 ans. La mesure de la taille de personnages en « têtes de hauteur » est utilisée depuis longtemps en l'histoire de l'art. Cf. Barbillon Claire, *Canons du corps humain au XIX^e siècle (Les) : L'Art et la Règle*, Odile Jacob, 2004.

²³¹⁵ L'un des traits distinctifs du style de Shingo Araki, voir à cet effet les personnages Oscar François de Jarjayes de la série *Lady Oscar* ; les personnages Seiya de Pégase ou Ikki du Phénix de la série *Les chevaliers du Zodiaque* ou les personnages Actarus ou Alcor dans la série *Goldorak*.

²³¹⁶ Vitruve, III, I, 2 : « La nature a en effet composé le corps humain de la façon suivante : le visage, depuis le menton jusqu'au sommet du front et à la racine des cheveux, vaut le dixième de sa hauteur, de même que la main ouverte, depuis l'articulation du poignet jusqu'à l'extrémité du majeur ; la tête depuis le menton jusqu'au sommet du crâne, vaut un huitième. Du sommet de la poitrine mesuré à la base du cou jusqu'à la racine des cheveux on compte un sixième ; du milieu de la poitrine au sommet du crâne, un quart. Quant au visage, le tiers de sa hauteur se mesure de la base du menton à la base du nez ; le nez, de la base des narines jusqu'au milieu de la ligne des sourcils, en vaut autant ; de cette limite jusqu'à la racine des cheveux on définit le front, qui constitue ainsi le troisième tiers. Le pied correspond à un sixième de la longueur du corps, l'avant-bras à un quart ainsi que la poitrine. » Catherine BAROIN, « La beauté du corps masculin dans le monde romain : état de la recherche récente et pistes de réflexion », *Dialogues d'histoire ancienne*, S 14-Supplement14, 2 septembre 2015, p. 31-22.

²³¹⁷ M. ELUASTI, *Ulysse 31...*, op. cit., p. 49.

Ça, ce n'était pas mon problème ! Alors, c'est moi qui le diffuse, je suis donc responsable pour ce que les enfants regardent à l'antenne. Et un Télémaque japonais je ne pouvais pas accepter. [...] Donc, il a refait *Ulysse 31*, c'était un succès énorme, toutes les *Odyssées* que les éditeurs de livres avaient en France se sont vendues comme des petits pains [...] ²³¹⁸

En outre, même si les navires fabriqués en bois sont remplacés par des vaisseaux spatiaux et les îles de la Méditerranée remplacées par des planètes et des galaxies, *Ulysse 31* garde certaines références à l'œuvre originale d'Homère. D'après Jean Chalopin : « À l'Antiquité, les premières grandes civilisations se développent autour de la mer Méditerranée qui demeure immense et partiellement inexplorée par les Grecs. Ce monde est, à l'époque, aussi mystérieux que l'univers galactique ²³¹⁹ ».

Les mots du réalisateur d'*Ulysse 31* rappellent ceux employés quelques années plus tard, en 1987, par le ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme Alain Madelin pour l'inauguration de l'exposition « Ticket pour l'espace ». À cette occasion, le ministre souligne le courage et l'intrépidité des nouveaux navigateurs de l'espace qui ne cherchent plus à explorer les îles, mais explorent le système solaire : « Nos caravelles sont des fusées et des satellites et les navigateurs du lointain s'appellent spationautes ²³²⁰ ». Ainsi, dans la série, Ulysse représente également l'esprit des explorateurs pionniers « mythiques » comme Christophe Colomb et Amerigo Vespucci, en l'occurrence, transportés dans l'espace.

En outre, dans la mythologie grecque, Ulysse ne cherche pas la gloire ou l'immortalité. C'est seulement quelqu'un dont le courage et la ruse sont mis à l'épreuve pendant son retour à Ithaque. Ainsi, il n'est pas forcément l'archétype du super-héros ou d'un dieu, il représente au contraire n'importe quel mortel. En l'occurrence, à la différence des héros spationautes comme Yuri Gagarine ²³²¹ et Neil Armstrong ²³²² qui sont présentés comme surhumains, les héros spationautes français ²³²³ sont plutôt représentés comme des gens ordinaires que la chance entraîne dans l'espace. En effet, le rêve de l'espace est entretenu en France auprès des futures générations. Ainsi, comme le souligne le spationaute Jean-Jacques Favier, cela peut arriver à

²³¹⁸ Ibid.

²³¹⁹ Jean Chalopin *apud*. M. ELUASTI, *Ulysse 31...*, *op. cit.*, p. 13.

²³²⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote : 19980560/1, Alain MADELIN, « Discours du ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme pour l'inauguration du "Ticket pour l'espace" »..., *op. cit.*, p. 16.

²³²¹ Représenté par les Soviétiques comme un « super-héros » qui survit non seulement à la force gravitationnelle de 5g de la fusée *Vostok*, mais aussi aux effets de l'apesanteur pendant son orbite et à ceux des hautes températures dans sa capsule pendant la rentrée atmosphérique. P. BALAND, *De Spoutnik à la lune...*, *op. cit.*

²³²² Neil Armstrong : « *That's one small step for (a) man, one giant leap for mankind* ». Cité de l'espace, Toulouse, France, 2019.

²³²³ Jean-Loup Chrétien, Patrick Baudry, Michel Tognini, Gerhard Thiele, Philippe Perrin, Claudie Haigneré, Jean-Jacques Favier, Reinhold Ewald, Jean-François Clervoy et Thomas Pesquet. *Ibid.*

n'importe quel enfant rêveur : « C'est beaucoup plus tard et sans trop y croire au début que j'ai eu envie d'être astronaute²³²⁴ ».

De surcroît, les missions spatiales françaises ne sont jamais individuelles – comme celle d'Yuri Gagarine – ni composées d'un équipage exclusivement français, au contraire, les spationautes français font souvent partie d'un équipage plus nombreux composé d'astronautes et de cosmonautes de nationalités diverses. Dans la même optique, Ulysse n'est pas vu comme un héros solitaire, bien au contraire, il est représenté comme quelqu'un qui compte sur son équipage pour atteindre son objectif ; surtout sur son petit groupe : Télémaque, Thémis et Nono. De la même façon, la France, au sein de l'ESA, dépend de l'Europe – en particulier de l'Allemagne, du Royaume-Uni et de l'Italie – pour réaliser ses objectifs dans le domaine spatial.

De surcroît, les atouts qui amènent la France au rang de puissance spatiale, un leitmotiv dans les rapports du CNES et de l'ESA, sont les mêmes qu'Ulysse utilise pour faire face à la puissance des dieux. Ainsi, la ruse et l'astuce sont confrontées à la puissance des investissements astronomiques de l'agence spatiale nord-américaine. D'après Alain Madelin :

Arianespace, depuis 1980, occupe la moitié du marché de lancement de satellites commerciaux occidentaux. Cette place, la France l'a acquise avec des moyens incomparablement plus modestes : le budget du CNES est le 1/10^e du budget civil de la NASA. Ce qui démontre la qualité de nos équipes²³²⁵.

Dans la même optique, André Lebeau, chargé par le ministre de l'Industrie et de la Recherche, Laurent Fabius, de rédiger le rapport « Éléments d'une stratégie française dans le domaine et spatial » commence son rapport évoquant la différence de poids entre les deux puissances et leurs résultats obtenus. D'après lui :

Une simple comparaison entre l'ampleur des résultats obtenus et le volume des efforts investi suffit à mettre en évidence le succès du programme spatial français [...] La comparaison des efforts investis par les États-Unis d'une part, la France et l'Europe d'autre part, éclaire un autre aspect de ce succès : le fait qu'il se fonde sur un effort budgétaire comparativement très faible : 0,75 % du PNB français en 1983 (3 127 MF) contre 4,3 % du PNB américain (6 613 M\$ pour le budget civil et 8 452 M\$ pour le budget militaire)²³²⁶.

Le personnage d'Ulysse évoque l'aventure, la bravoure, la force, l'astuce et la ruse, ce qui crée un sentiment d'empathie chez le jeune public. La série *Ulysse 31* représente également un

²³²⁴ Jean-Jacques Favier. *Ibid.*

²³²⁵ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote : 19980560/1, Alain MADELIN, « Discours du ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme pour l'inauguration du "Ticket pour l'espace" »..., *op. cit.*, p. 16.

²³²⁶ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, André LEBEAU, « Éléments d'une stratégie française dans le domaine et spatial », 4 septembre 1985, p. 102.

mélange entre technologie et magie, ce qui l'inscrit dans la tendance narrative de la SF de l'époque²³²⁷. En effet, la mise en exergue de la conquête spatiale est une stratégie des gouvernements à la fois de l'Est et de l'Ouest pour montrer leur suprématie idéologique et militaire. Les auteurs de SF, conscients de cette politique, abandonnent progressivement les récits trop scientifiques, appelés « *hard science* » pour trouver de nouveaux moyens de s'interroger sur le futur de l'humanité. L'espace n'est plus désormais qu'un décor. Dans ces nouveaux récits, les sciences coexistent avec des croyances, des anciennes traditions (dieux grecs, anciens chevaliers Jedi) et aussi avec des manifestations fantastiques (la force, l'intuition, la télépathie).

Ainsi, le premier épisode d'*Ulysse 31*, celui qui présente la malédiction de Poséidon, présente également l'intrigue principale de la série qui se poursuit durant 26 épisodes. Cependant, chaque épisode possède sa propre intrigue secondaire. De cette façon, ils peuvent être suivis sans un ordre chronologique. Le schéma de base est toujours le même : Shyrka – l'ordinateur du vaisseau *Odysseus* – indique une planète qui peut contenir l'itinéraire vers la Terre. Sur la planète indiquée, il y a toujours un problème à résoudre. Finalement, la fin de chaque épisode amène petit-à-petit le héros à retrouver l'itinéraire vers la Terre et aussi à redonner vie à ses compagnons²³²⁸.

Le conflit d'*Ulysse* contre les dieux nous fournit également une représentation de la lutte entre la rationalité et le mythe²³²⁹. Les sciences et les techniques sont ainsi confrontées à la magie des dieux « mythiques ». Au fur et à mesure qu'*Ulysse* remporte les batailles, sa réputation gagne en force dans l'Univers. Paradoxalement, il devient lui-même un *mythe*. Ainsi, progressivement, les « anciennes » croyances sont remplacées par de nouveaux mythes : la raison, la science et la technique.

En outre, la mise en évidence de la persévérance et de la détermination du héros est récurrente dans les séries de dessins animés d'origine française. Citons par exemple : la détermination d'Estéban, dans *Les Mystérieuses cités d'or*, celle de Pierre dans *IEUF... l'Espace* et celle des *Shadoks* (Jacques Rouxel, 1968) : « Ce n'est qu'en essayant continuellement que l'on finit par réussir. En d'autres termes... Plus ça rate, plus on a de chances que ça marche...²³³⁰ ».

²³²⁷ Cf. J. BAUDOU, *La science-fiction...*, op. cit. et Denis GUIOT, *La science-fiction*, MA Editions, 1987.

²³²⁸ Car ceux-ci, du fait de la malédiction de Poséidon, sont endormis pour l'éternité.

²³²⁹ Ce qui entraîne également des discussions sur l'origine du terme « Science-Fiction » (*logos*, Science, versus le *muthos*, Fiction). Cf. Florine JOBIN, « La science-fiction, une « mythologie moderne » ? », *ASDIWAL. Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, 3-1, 2008, p. 54-73.

²³³⁰ Jacques ROUXEL, *Les Shadoks* (Édition Intégrale), France, aaa.

9.2 - *L'Odyssée* d'Homère adaptée au contexte d'exploration spatiale et ses rapports avec l'actualité des années 1980

Certes, il est nécessaire d'adapter les textes originaux au contexte spatial, cependant les auteurs veulent, pendant l'écriture, rester fidèles à l'original. *L'Odyssée* d'Homère est une épopée répartie en vingt-quatre chants. Les auteurs d'*Ulysse 31* puisent librement dans ce « poème fondateur de la civilisation européenne²³³¹ » tout comme dans la mythologie ou la culture occidentale. De cette façon, il y a dans la série des épisodes plus ou moins fidèles à la mémoire d'Homère²³³², d'autres, issus de la mythologie occidentale²³³³, certains autres inspirés librement de la SF²³³⁴ et finalement, quelques-uns directement issus de l'imagination des auteurs²³³⁵. Par exemple, Charybde et Scylla, dans le poème d'Homère, sont des monstres aquatiques qui causent le naufrage du navire d'Ulysse, alors que, dans la série *Ulysse 31*²³³⁶, ces deux forces sont représentées par deux planètes dont les forces gravitationnelles piègent les vaisseaux spatiaux errants dans leur champ magnétique²³³⁷. Dans la même optique d'adaptation du poème classique, l'épisode sur les sirènes met en scène l'image habituelle d'Ulysse attaché au mât de son navire pour ne pas céder à leur chant.

La série s'écarte toutefois de *l'Odyssée* en vulgarisant davantage la mythologie grecque. Ainsi, elle présente des personnages tels que Thésée, Œdipe et même le Sphinx. De plus, la rencontre avec les dieux de l'Olympe évoque certaines valeurs que les divinités personnifient dans la mythologie grecque, illustrant des concepts abstraits. Par exemple, l'épisode 4, *Chronos*, représente l'infinitude du temps ; l'épisode 19, *Atlas*, décrit la fragilité de l'équilibre cosmique ; finalement, l'épisode 12, *Le fauteuil de l'oubli*, exalte le triomphe de la volonté de l'être humain sur son destin.

En outre, l'épisode 22, *La Cité de Cortex*, introduit un conflit potentiel entre l'être humain et l'intelligence artificielle. Ainsi, cet épisode souligne les débats récurrents à l'époque

²³³¹ Pour reprendre l'expression de Patrice Brun dans : *Le monde grec à l'époque classique. 500-323 av. J.-C.*, sous la direction de Patrice Brun. Paris, Armand Colin, « U », 2010, p. 169-225. URL : <https://www-caim-info.merlin.u-picardie.fr/le-monde-grec-a-l-epoque-classique--9782200246525-page-169.htm>. Consulté le 20 janvier 2021.

²³³² Neuf épisodes (environ 35 % des épisodes) : E1, Le Cyclope ou la malédiction des Dieux ; E6, Éole ou le coffret des vents cosmiques ; E10, Les Lestrygons ; E11, Charybde et Scylla ; E13, Les Sirènes ; E16, Circé la Magicienne ; E23, Ulysse Rencontre Ulysse, E24, Les Lotophages ; E25, Calypso. M. ELUASTI, *Ulysse 31...*, op. cit., p. 188.

²³³³ Neuf épisodes (environ 35 % des épisodes) : E4, Chronos ; E7, Sisyphe ou l'Éternel Recommencement ; E9, Le Sphinx ; E12, Le Fauteuil de l'Oubli ; E17, Nérée ou la Vérité Engloutie ; E18, Le Labyrinthe du Minotaure ; E19, Atlas ; E21, Les Révoltées de Lemnos ; E26, Le Royaume d'Hadès. *Ibid.*

²³³⁴ Cinq épisodes (environ 20 % des épisodes) : E3, *Les Fleurs Sauvages* ; E5, *La Planète Perdue* ; E8, *La Révolte des Compagnons* ; E14, *Le Marais des Doubles* ; E22, *La Cité de Cortex*. *Ibid.*

²³³⁵ Trois épisodes (environ 10 % des épisodes) : E2, *Hératos* ; E15, *La Deuxième Arche* ; E20, *Le Magicien Noir*. *Ibid.*

²³³⁶ E11, *Charybde et Scylla*. B. DEYRIES et T. NAGAHAMA, *Ulysse 31...*, op. cit. Épisode diffusé pour la première fois le 12 décembre 1981 sur FR3. Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 10 mai 2017.

²³³⁷ Ces planètes sont situées dans un vortex qui ressemble au symbole de l'infini. La première planète représente le feu et la seconde de glace. *Ibid.*

sur « L'Espace, L'Homme et le Robot²³³⁸ ». Cette prémisse dans le contexte spatial apparaît déjà dans *2001 : l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968)²³³⁹. En effet, le conflit entre les humains et les machines est déjà au cœur de l'œuvre d'Isaac Asimov depuis la fin des années 1950. Quoi qu'il en soit, ce conflit s'accroît avec l'évolution et la popularisation des ordinateurs personnels dans le courant des années 1980²³⁴⁰. Il réapparaît dans des films comme *Tron* (Steven Lisberger, 1982) ou *La Belle et l'ordinateur* (Steve Barron, 1984). Cette question de la suprématie de l'être humain sur les machines est également au cœur des discussions de l'ESA, de la NASA et des agences spatiales soviétiques quand elles s'interrogent quant à la supériorité des lanceurs automatiques sur les vols habités. Par ailleurs, ce débat stimule depuis des décennies²³⁴¹ l'imagination des auteurs de SF sur un éventuel conflit entre l'humanité et les machines dans le futur.

En outre, certains aspects iconographiques de la série relient Ulysse à des temps plus modernes : par exemple, la technologie du XXI^e siècle lui permet de voler. De même, il tire ses pouvoirs de la technologie pour dépasser ses limites humaines²³⁴².

Contrairement à la solitude d'Ulysse chez Homère, la série présente le héros accompagné d'une petite troupe²³⁴³ : son fils Télémaque, une petite fille extraterrestre qu'ils ont adoptée, Thémis, et leur « animal de compagnie » représenté par le personnage de Nono, « le petit robot ». La composition d'une cellule familiale semble bien marcher en France, prenons comme exemple les séries comme *Il était une fois* et *Les Mondes engloutis* : tout deux présentent une cellule familiale. En outre, l'intelligence artificielle d'Odysseus, Shyrka, possède une voix féminine, ce qui fait du vaisseau une sorte de personnage – une mère qui prend soin des autres personnages. Cette famille, marquée par la figure du père bienveillant, se tire d'affaires à plusieurs reprises grâce à son fonctionnement en équipe. Ainsi, elle transmet au jeune public des valeurs de coopération et de respect à travers un leader à la fois courageux et sage.

²³³⁸ Titre du prologue des propositions du CNES écrit par le mathématicien Jacques-Louis Lions pour la Conférence Européenne de l'Espace tenue à La Haye le 9 novembre 1987. Cf. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, Jean-Louis LIONS, « L'Espace, L'Homme et le Robot » *Prologue de la « Conférence Européenne de l'Espace - La Haye - Propositions CNES »...*, op. cit.

²³³⁹ Stanley Kubrick revient, par ailleurs, sur le thème de l'intelligence artificielle au début des années 1970 quand il achète les droits de Brian Aldiss pour la production du film inachevé *A.I.* Le film est finalement réalisé en 2001 par Steven Spielberg.

²³⁴⁰ Cf. Roy A. ALLAN, *A History of the Personal Computer: The People and the Technology*, London, Allan Publishing, 2001.

²³⁴¹ Par exemple : *Metropolis* (1927), *Blade Runner* (1982), *Terminator* (1984), *Ghost in the Shell* (1995), *L'homme bicentenaire* (1999), *Matrix* (1999), *Battlestar Galactica* (2004), *I-Robot* (2004), *Real Humans* (2012), *Her* (2013), *Ex Machina* (2015), *Westworld* (2016).

²³⁴² L'utilisation de gadgets technologiques rappelle par ailleurs les actions de certains super-héros comme Batman ou Iron Man. Ces super-héros – représentés initialement dans les bandes dessinées, puis dans les séries de dessins animés et plus récemment dans les longs-métrages – possèdent des super pouvoirs qui s'appuient sur la technologie de leurs machines. Selon le philosophe Jérôme Goffette : « Batman était pensé dès ses premiers instants dans une interaction avec la machine qui devait vraiment refléter une prolongation de son organisme ». Jérôme GOFFETTE, *Science-fiction, prothèses et cyborgs*, BoD - Books on Demand, 2019.

²³⁴³ La représentation des « héros solitaires » est très rare dans les séries de dessins animés d'origine française durant la période concernée.

En guise de comparaison, Ulysse est représenté chez Homère comme un héros dont l'éloquence et l'inventivité sont stimulées par la déesse Athéna. En l'occurrence, cette dernière est représentée par le personnage Thémis. La similitude entre les deux personnages est justifiée aussi bien du point de vue iconographique que narratif. La gardienne d'Ulysse dans la série possède, tout comme Athéna, de grands yeux de chouette²³⁴⁴ et des pouvoirs psychiques²³⁴⁵. De surcroît, elle joue, à plusieurs reprises, un rôle décisif pour aider Ulysse. Selon la chercheuse en animation María Lorenzo Hernández²³⁴⁶, « les caractéristiques et les pouvoirs spéciaux de Thémis héritent de la magie des temps anciens, la transformant en l'option la plus similaire pour un âge futuriste, ajoutant de nouvelles nuances au dialogue entre le futur et le passé²³⁴⁷ ».

Ulysse, quant à lui, même s'il est représenté comme un homme ordinaire, est mis en valeur à travers ses talents à la fois d'athlète, d'artisan et d'ingénieur, ainsi, de nombreux épisodes exaltent ces caractéristiques. Par exemple, dans l'épisode 6, *Éole ou le coffret des vents cosmiques*, le « dieu des vents » soumet Ulysse à des épreuves de lutte ou de chasse sans merci. Cette fois, le héros l'emporte non seulement en raison de son agilité et de sa force, mais également grâce à Éolia, la fille d'Éole. Celle-ci, opposée aux desseins de son père, est à la fois impressionnée par le courage du héros et touchée par le dévouement de son fils. Par la suite, les condamnations s'enchaînent : d'abord Éolia sauve Ulysse de la mort, ensuite, elle-même est capturée par son père qui l'accuse de trahison. Puis, Ulysse et Éolia sont punis par Éole en affrontant un monstre impitoyable. Cette fois, ils sont sauvés par Télémaque. Ce dernier, déchaîné par la rage et le sentiment de vengeance, essaie d'abattre Éole qui voulait tuer son père. C'est alors le tour d'Éolia de sauver son père, même s'il l'avait condamnée à mort. En effet, avec cet acte de compassion, Éolia attendrit le cœur de son père qui libère finalement Ulysse pour continuer ses aventures. Cet enchaînement d'actions montre au jeune public que les actions basées sur la sagesse et sur les principes moraux, comme celles d'Éolia, sont pardonnées du fait de leur légitimité.

Dans d'autres épisodes, Ulysse montre ses compétences techniques en effectuant lui-même quelques travaux. Il répare le moteur du vaisseau spatial et la radio de communication. Il exécute également quelques tâches moins sophistiquées : il préfère ramasser lui-même les minéraux de la planète au lieu de forcer les robots à le faire. Dans l'épisode *Calypso*, il se croit capable de réparer le « soleil de cristal », mais n'y parvient pas. En outre, dans *Le Magicien noir*, c'est Ulysse, lui-même, qui programme l'ordinateur pour créer le monde « virtuel » pour la

²³⁴⁴ Athéna est aussi appelée la « déesse aux yeux de chouette ». Cf. P. VIDAL-NAQUET, *Le monde d'Homère...*, op. cit.

²³⁴⁵ Le personnage Thémis dans *Ulysse 31* dispose de pouvoirs mentaux tels que la télépathie et la télékinésie. Elle fait même des prédictions de la même manière que Sybille de Delphos.

²³⁴⁶ Professeure d'animation à l'Université Polytechnique de Valence.

²³⁴⁷ Traduction libre de l'original : « Yumi's special features and powers inherit the magic from ancient times, transforming it into the most similar option for a futuristic age, adding new nuances to the series' dialog between the future and the past ». M.L. HERNÁNDEZ, « Visions of a Future Past »..., op. cit.

chasse qui va se dérouler par la suite. C'est donc un touche-à-tout. En l'occurrence, les Français ont cette même réputation dans le domaine de l'animation. Selon l'animateur Stéphane Bernasconi, les Nord-Américains sont souvent vus comme des techniciens très spécialisés héritiers d'un système de production à la chaîne alors que les Français sont vus comme plus multitâches²³⁴⁸. Ainsi, dans la série *la métis* des Grecs, celle que Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant appellent « l'intelligence de la ruse²³⁴⁹ », est mise en valeur à des fins pratiques selon différents aspects : savoir-faire d'artisan, habileté de négociations ou prudence du commandement d'un navire ; tout comme « le flair, la sagacité et la débrouillardise appliqués à des réalités mouvantes²³⁵⁰ ». De surcroît, l'habileté d'Ulysse pour réparer les machines encourage le jeune public à songer à être technicien ou ingénieur, pour pouvoir, tout comme lui, réparer dans l'avenir des machines sophistiquées.

Ressemblant physiquement aux images du Christ depuis le Renaissance, les cheveux roux et les yeux bleus²³⁵¹, Ulysse ressemble également aux représentations de Vercingétorix²³⁵², le héros incontournable du siège d'Alésia²³⁵³. Christian Amalvi souligne la beauté des reproductions de Vercingétorix comme des traces de sa « beauté morale ». D'après lui : « Vaincu par la supériorité militaire romaine, Vercingétorix inspire cependant la sympathie parce qu'il est, physiquement et moralement, beau, tandis que César est présenté unanimement comme un être petit, maigre, dur et impitoyable²³⁵⁴ ». Les images des Gaulois sont en outre revivifiées depuis 1960 sous les traits d'Uderzo dans la B.D. Astérix²³⁵⁵.

De plus, comme Ulysse est réputé chez Homère pour son apparence physique séduisante, les réalisateurs en profitent pour glisser dans la série d'animation une opposition esthétique entre les traits du héros et ceux des méchants. Ce contraste revient par ailleurs aux représentations des héros nationaux dans les manuels scolaires. Dans le cas de ces derniers, Christian Amalvi souligne que :

Sur la scène imagée des manuels scolaires de tous bords, le spectacle oppose de manière tranchée les « bons », incarnation des valeurs jugées positives, aux « méchants », symboles repoussants du mal. Ce

²³⁴⁸ Stéphane BERNASCONI, Annecy, le 12 juin 2017.

²³⁴⁹ Cf. M. DÉTIENNE et J.-P. VERNANT, *Les Ruses de l'intelligence...*, op. cit.

²³⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

²³⁵¹ Même si, pour l'anecdote, il est la représentation de Jean Chalopin, comme en témoigne René Borg. ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Conférence de René Borg et Bruno Bianchi lors du Japan Expo 2002 au CNIT à la Défense », art. cité.

²³⁵² Ulysse d'*Ulysse 31* avec une barbe rousse représente un archétype des Français du futur, tout comme la moustache rousse de Vercingétorix – représentée dans le tableau de Lionel Royer de 1899 – constitue un archétype des Gaulois. Par ailleurs, le tableau de Lionel Royer illustre, sous forme de gravure, les Gaulois dans le *Cours élémentaire d'histoire de France*. Cf. E. LAVISSE, *Histoire de France...*, op. cit.

²³⁵³ Cf. Victor MORA, Pierre CASTEX, Victor DE LA FUENTE et RAPHAËL, *Histoire de France en bandes dessinées. Tome 1, Vercingétorix et César*, Paris, Larousse, 197 et aussi les représentations de Vercingétorix chez E. LAVISSE, *Récits et entretiens familiers sur l'histoire de France jusqu'en 1328...*, op. cit. E. BURLE, *L'Histoire nationale racontée aux enfants. Récits et entretiens familiers sur les principaux personnages et les grands faits de notre histoire...*, op. cit.

²³⁵⁴ C. AMALVI, *Les Héros de l'histoire de France...*, op. cit., p. 134.

²³⁵⁵ Cf. S. VENAYRE, « Astérix chez les historiens »..., art. cité.

manichéisme atteint sans doute son paroxysme dans les livres les plus élémentaires, où la gravure occupe une place prépondérante – cours des classes maternelles, cours préparatoires et cours élémentaires –, et exerce une puissance visuelle exceptionnelle. C'est là que les traits grimaçants des « méchants » sont caricaturaux et les masques rayonnants des « bons » idéalisés à plaisir²³⁵⁶.

La beauté physique d'Ulysse est soulignée chez Homère quand la princesse Nausicaa tombe amoureuse de lui, même victime d'un naufrage, sale et affamé. De même, dans la série, les femmes de toute la galaxie trouvent l'Ulysse du XXI^e siècle très attirant et elles lui manifestent leur affection. Par exemple, dans l'épisode 16, *Circé la Magicienne*, celle-ci est clairement attirée par Ulysse. Elle lui propose de partager avec lui toutes ses connaissances s'il décide de rester pour toujours avec elle. Ainsi, si Ulysse tient sa promesse, la magicienne libère tous ses compagnons de l'esclavage et, mieux encore, leur indique le chemin de retour vers la Terre. À ce stade, les scénaristes prennent un risque en restant fidèles au poème d'Homère sans heurter le public familial. La mise en scène des amours d'Ulysse est, par ailleurs, l'une des sources de divergences culturelles entre la France et le Japon. Dans une interview tirée du magazine *Out* de 1981, Tadao Nagahama, illustre ce désaccord par une anecdote²³⁵⁷ :

Alors que nous discussions sur le scénario de l'épisode Calypso, j'ai vraiment senti la différence de culture. Nous abordions le moment décisif de l'aventure : Calypso, la reine de la planète D92, capture Ulysse sur ordre des Dieux ; elle tombe alors amoureuse du héros légendaire, lui déclare son amour et l'invite dans son lit. J'imagine aussitôt, aisément, la réaction du spectateur japonais, risquant d'être offusqué par cette infidélité d'Ulysse, marié et père d'un enfant. [...] Je leur ai fait part d'un personnage de la série télévisée japonaise *Voltes V*, diffusée en 1977 [...] Ce héros avait scandalisé le public japonais, uniquement parce qu'il s'était marié avec une autre femme, deux ans après la mort de sa première femme. [...] Si Ulysse, toujours marié, partage le lit d'une autre femme, il sera éjecté à tout jamais, évincé de sa position de héros, voire de la chaîne de télévision japonaise²³⁵⁸ !

Même s'il est intègre, incorruptible et doté du pouvoir d'échapper à tous les dangers, la série montre subtilement ses faiblesses : il a beau être un surhomme invulnérable, il n'en demeure pas moins un humain ordinaire²³⁵⁹. Par conséquent, ces épisodes se terminent souvent par le sacrifice de la partenaire féminine, rétablissant ainsi l'équilibre initial pour que chaque

²³⁵⁶ C. AMAL VI, *Les Héros de l'histoire de France...*, op. cit., p. 117.

²³⁵⁷ En revanche, au Japon, il y a également des séries qui ne sont pas non plus « très morales », citons par exemple le comportement du détective Ryô dans la série *Nicky Larson* (City Hunter, 1987-88) proposant ses services uniquement à de belles femmes et tentant souvent à la fin de l'épisode de négocier ses services contre des relations sexuelles – ce qui déclenche invariablement la fureur de son acolyte féminine. Comme le souligne Mathieu Gaulène « Au Japon, les blagues grivoises font rire et on se soucie peu que les enfants y aient accès ; en France, elles dérangent certains ». Cf. Mathieu GAULENE, « Une découverte de la culture populaire japonaise sans mode d'emploi : l'arrivée en France des dessins animés de la Tôei », in M. PRUVOST-DELASPRE, *L'animation japonaise en France...*, op. cit., p. 32-44.

²³⁵⁸ Tadao Nagahama, magazine *Out*, 1981 apud. M. ELUASTI, *Ulysse 31...*, op. cit., p. 57.

²³⁵⁹ Il est visiblement touché par l'amour de Circé (épisode 16) et de Calypso (épisode 25).

épisode soit toujours complet. Le héros est pourtant empreint d'une certaine naïveté, sans doute à cause de sa persévérance à retrouver sa femme, Pénélope. Cette naïveté est la raison pour laquelle il tombe souvent dans les pièges des Dieux, ce qui déclenche en général l'intrigue de l'épisode. Par exemple, dans l'épisode 25, malgré les conseils de Thémis l'alertant d'un piège, Ulysse part au secours de Calypso. De surcroît, les craintes de Thémis sont confirmées par Shyrka qui estime à 60% les chances que ce soit un piège. Le processus scientifique se met donc au service de l'intuition pour sa validation statistique. En outre, la naïveté d'Ulysse renforce l'empathie avec le jeune public : la jeunesse est réputée pour être une étape de la vie où le manque d'expérience est compensé par l'intrépidité, ce qui fait souvent tomber les plus ingénus dans des pièges.

Dans l'épisode 23, *Ulysse rencontre Ulysse*, le héros voyage dans le passé pour aider son précurseur – l'Ulysse d'Homère – à vaincre les prétendants de Pénélope. L'épisode résume le combat en évitant montrer le carnage décrit dans le poème et invite à la réconciliation. L'Ulysse du XXXI^e siècle se sert alors de la technologie pour étaler toute sa puissance en survolant les prétendants de Pénélope. Sa technologie du futur évite ainsi le combat. Cela rappelle les défilés militaires des grandes puissances mondiales qui présentent leurs gadgets technologiques pour montrer au monde leur puissance²³⁶⁰. Ainsi, la réconciliation et la paix se font, paradoxalement, à travers la démonstration du pouvoir technologique. En outre, lorsque Ulysse 31 survole les prétendants de Pénélope, ils croient qu'il est un dieu. Cette idée est en phase avec celle du physicien Frédéric Chaberlot pour qui la technologie remplace progressivement de la croyance en tant que « garante de la vérité »²³⁶¹. En l'occurrence, le critique de science-fiction Jacques Goimard qualifie la science à la fois de « savoir dominant »²³⁶² et de « norme sociale »²³⁶³ :

[...] la science est dans notre monde le seul corps de croyances accepté par tous les membres du corps social ; la science dans son ensemble fait bien l'objet d'une croyance pour chacun de nous [...] ²³⁶⁴.

Ainsi, selon Jacques Goimard, la SF est l'équivalent moderne des mythes, la modernité étant justement caractérisée par l'incertitude. La SF serait ainsi à la science ce que le mythe est à la religion²³⁶⁵.

²³⁶⁰ Le 14 juillet 2019, la France montre au monde *Le Flyboard Air*, véritable machine volante personnelle autonome alimentée en kérosène. Peu avant le défilé, la ministre des Armées, Florence Parly, explique sur France Inter son intention de « tester différentes utilisations, par exemple une plateforme logistique volante ou bien une plateforme d'assaut pour les militaires ». Le Parisien, « Défilé du 14 juillet : l'homme volant sur son "Flyboard Air" a stupéfié les Champs-Élysées », *leparisien.fr*, le 14 juillet 2019.

²³⁶¹ F. CHABERLOT, *La Science est-elle un conte de fées?...*, op. cit.

²³⁶² Jacques GOIMARD, *Univers sans limites*, Pocket, 2002, p. 53.

²³⁶³ *Ibid.*, p. 60.

²³⁶⁴ *Ibid.*, p. 58.

De plus, dans le poème original d'Homère, la persuasion des parents pour empêcher la vengeance des prétendants de Pénélope est faite à travers la rhétorique et les recours présentés par Athéna, déesse de la sagesse et de la stratégie militaire. Ce côté non-religieux de la série – qui écarte tout type de croyance non-scientifique – est mis en évidence par le « grand méchant Zeus ». De plus, durant toute la série, le héros ne privilégie aucune croyance et ne jure que « par la Grande Galaxie !²³⁶⁶ ».

En outre, la représentation des Dieux évolue au fil des épisodes pour aboutir au repentir de Zeus. Au début, celui-ci émerge de l'infini sous les traits d'une ancienne sculpture. Il semble être tout puissant en intimidant Ulysse avec ses pouvoirs et sa malédiction. Par la suite, Zeus menace progressivement la vie de ses alliés pour empêcher le succès d'Ulysse. Autrement dit, Zeus ne persuade ses alliés que par des moyens qui ne sont pas toujours très moraux. Puis, au fil des épisodes, sa représentation anthropomorphique est remplacée par une menace plus abstraite. Il est représenté désormais par ses tridents. D'une part, ce symbole provient de l'iconographie de Poséidon, mais de l'autre il peut également représenter le diable dans la culture chrétienne²³⁶⁷. Ce symbole apparaît en particulier à partir du 5^{ème} épisode affiché sur les vaisseaux spatiaux ennemis qui attaquent l'Odysseus. Progressivement, ils deviennent un signal qui alerte le public des dangers auxquels Ulysse et sa famille sont confrontés. Cette évolution iconographique facilite un rapprochement avec l'œuvre originale d'Homère, puisque Zeus noie d'abord l'équipage d'Ulysse mais, plus tard, facilite le retour du héros à Ithaque.

Pour harmoniser les costumes et la caractérisation des personnages avec les représentations les plus réputées de la culture grecque²³⁶⁸, la direction artistique de la série transpose des éléments anciens au XXI^e siècle et y inclut, également, la technologie contemporaine et les articles à la mode des années 1980. Parfois, ces références sont plutôt fantaisistes, comme le casque spatial en forme de tête de lion d'Ulysse et de Télémaque²³⁶⁹.

De même, la représentation d'Olympe dans la série reprend des éléments architecturaux classiques, avec des colonnes grecques mélangées à des escaliers mécaniques. Il y a également dans la série différentes influences historiques dans les décors. Dans l'épisode *Nérée ou la Vérité Engloutie*, on voit une planète dont le décor rappelle les bâtiments de Venise du XV^e siècle. Ce sont donc de références croisées entre l'ancien et le moderne²³⁷⁰. Troie, représentée dans la série par l'hyper-station orbitale de la planète Troade, ressemble à un casque des anciens héros grecs. En même temps, elle représente toute la technologie nécessaire à la construction d'une station

²³⁶⁵ Cf. F. JOBIN, « La Science-fiction, une "mythologie moderne" ? »..., art. cité.

²³⁶⁶ B. DEYRIES et T. NAGAHAMA, *Ulysse 31...*, op. cit.

²³⁶⁷ Cf. Gérard MESSADIE, *Histoire générale du Diable*, Paris, Robert Laffont, 1993, 490 p.

²³⁶⁸ Avec l'utilisation de motifs géométriques, de capes courtes et tuniques et de coiffes métalliques qui rappellent une couronne de laurier.

²³⁶⁹ Par ailleurs, la représentation du lion appartient, dans la mythologie grecque, à l'iconographie d'Héraclès.

²³⁷⁰ Cf. M.L. HERNÁNDEZ, « Visions of a Future Past »..., art. cité.

orbitale comme la *Starbase 174* de la série *Star Trek*²³⁷¹. La série *Ulysse 31* emprunte également certains éléments aux bandes dessinées fantaisistes et de SF françaises, s'inspirant de l'esthétique d'œuvres comme *The Long Tomorrow* (Dan O'Bannon et Mœbius, 1975-1976), *Arzach* (Mœbius, 1976), *Une Aventure de John Difool* (Jodorowsky et Mœbius). Ces œuvres ont beaucoup inspiré les concepteurs graphiques français d'*Ulysse 31*, Bernard Deyriès, Philippe Bouchet (Manchu), François Allot, Philippe Adamov²³⁷².

Paradoxalement, l'imaginaire sur l'avenir au début des années 1980 – comme on peut le constater dans les films de SF de cette époque, la franchise *Star Wars* en tête, est plus lié à d'anciennes légendes qu'à la réalité contemporaine. L'arme d'*Ulysse* est, par ailleurs, un sabre laser, semblable aux épées Jedi de la saga de George Lucas. En effet, les batailles dans les histoires d'*Ulysse 31* et de *Star Wars* sont présentées comme des combats au corps à corps, tout comme celles représentées au Moyen Âge. Les deux récits reprennent également des aspects philosophiques et politiques du passé : les gouvernements impériaux, les codes de chevalerie, etc. Par ailleurs, *Star Wars* n'a pas eu lieu dans le futur, mais « il y a longtemps dans une galaxie très, très lointaine... ». En outre, l'arme d'*Ulysse* qui semble d'abord être un outil moderne, n'est pas à proprement parler futuriste. Par exemple, la baïonnette, avec les mêmes caractéristiques d'arme à double tranchant, a été inventée au XVII^e siècle à Bayonne²³⁷³. Ainsi, l'utilisation du laser à double tranchant – arme à feu et sabre laser – peut représenter son lien entre le passé chez Homère et le futur au XXXI^e siècle.

Ulysse 31 expose également les technologies actuelles du début des années 1980. Circé, par exemple, donne à Ulysse toute ses connaissances sur l'Univers enregistrées sur une « bande magnétique ». En l'occurrence, la connaissance est représentée comme l'arme la plus puissante de l'Univers : « Quand Circé connaîtra tout l'Univers, elle sera plus puissante que les Dieux [...] le pouvoir ne peut rien contre les connaissances²³⁷⁴ ». Un autre rapport à la technologie de l'époque se retrouve dans l'épisode le *Magicien noir*. Lorsque celui-ci introduit Ulysse dans un environnement virtuel, le décor créé par l'ordinateur est parsemé de pixels carrés qui rappellent les premières images graphiques générées par ordinateur²³⁷⁵. Ainsi, la série établit d'une part, un code compréhensible pour le public de l'époque et d'autre part, elle anticipe certains éléments de la technologie de l'avenir : l'utilisation de l'image de synthèse, la construction des mondes

²³⁷¹ Sans oublier que la station orbitale internationale (ISS), mise en orbite en 1998, est considérée comme l'objet le plus cher jamais construit par l'humanité. Cf. S. BRUNIER, *Impasse de l'espace...*, op. cit.

²³⁷² Cf. M. ELUASTI, *Ulysse 31...*, op. cit., p. 112-121.

²³⁷³ François NOEL, *Nouveau dictionnaire des origines, inventions et découvertes dans les arts, les sciences, la géographie, l'agriculture, le commerce, etc.*, Paris, Janet et Cotellet, 1833, p. 143.

²³⁷⁴ E16, *Circé la Magicienne*. B. DEYRIÈS et T. NAGAHAMA, *Ulysse 31...*, op. cit.

²³⁷⁵ E20, *Le Magicien Noir*. Ibid. Par ailleurs, cette esthétique parsemée de pixels représente le début des images générées par ordinateur et revient en force dans les années 2000 sous le nom de *pixel art*. Cf. Blanchet Alexis, *Des pixels à Hollywood*, Pix'n Love, 2010.

virtuels pour les jeux vidéo, les plateformes volantes personnelles autonomes²³⁷⁶ et les applications informatiques à commande vocale qui comprennent les instructions verbales données par les utilisateurs, comme celle qui active l'ordinateur de bord Shyrka.

La série *Ulysse 31* est également l'une des premières au monde à essayer de combiner l'animation par ordinateur avec des processus plus traditionnels. L'ambition de Jean Chalopin est de réaliser en images de synthèse le « *Tore* », le prototype du vaisseau spatial de la série qui avait jusqu'alors la forme d'un anneau²³⁷⁷. Cependant, en 1979, la technologie assistée par ordinateur n'est pas au point²³⁷⁸. Jean Chalopin contacte le CNRS pour lui proposer d'animer le vaisseau d'Ulysse, toutefois, malgré la forme très simple du vaisseau le temps de calcul pour une animation de quelques secondes exige des semaines. Il se précipite donc, en compagnie de Gilbert Comparetti, dans les locaux du CEA qui possède la seule machine à microfilm de l'époque. Pour animer le vaisseau d'Ulysse 31, Comparetti conçoit un logiciel informatique, mais le résultat est décevant. Selon Tadao Nagahama :

L'ordinateur ne produisait pas de mouvements satisfaisants, suffisamment subtils pour animer le vaisseau. L'exactitude informatique créait une certaine rigidité, somme toute pas naturelle²³⁷⁹.

Ainsi, selon Maroin Eluasti, la projection de la séquence ne convainc nullement le président de TMS Yutaka Fujioka. Il s'enflamme quand il apprend le coût de ces quelques secondes de film : environ 20 millions de yens !²³⁸⁰ Finalement, les effets des images de synthèse ne sont repris que pour illustrer le générique de fin, dans une esthétique complètement différente de celle des épisodes. Cependant ces images rappellent les représentations scientifiques du Cosmos, tout comme les expériences visuelles menées par le SR de la RTF/ORTF quelques années auparavant.

La série anticipe également l'esthétique des séries japonaises qui vont envahir par la suite les petits écrans français. Pour cela, elle s'appuie sur la force de la représentation du mouvement et de la couleur, ce qui constitue parfois de l'abstraction artistique. Cela peut être observé dans les effets d'image de synthèse exhibés dans le générique de fin ainsi que dans l'esthétique représentée dans l'épisode 19, *Atlas*. Dans cet épisode, on observe l'Univers – à partir de la pierre qui se trouve sur le front du géant Atlas – dans une profusion de formes et de mouvements kaléidoscopiques avec un choc de couleurs et de flashes lumineux²³⁸¹.

²³⁷⁶ Comme le « Flyboard », cité ci-dessus.

²³⁷⁷ Il deviendra le futur *Odysseus* réalisé par le dessinateur Manchū. M. ELUASTI, *Ulysse 31...*, op. cit.

²³⁷⁸ Ce qui témoigne le succès initial mitigé de *Tron* des studios Disney à l'époque.

²³⁷⁹ Tadao Nagahama apud. M. ELUASTI, *Ulysse 31...*, op. cit., p. 67.

²³⁸⁰ Ibid.

²³⁸¹ E19, *Atlas*. B. DEYRIÈS et T. NAGAHAMA, *Ulysse 31...*, op. cit.

En définitive, si d'un côté la série *Ulysse 31* fait la preuve que l'inventivité et la persévérance françaises peuvent aboutir à un projet réalisable, de l'autre, elle répond au double besoin de la télévision : le divertissement et la sensibilisation aux valeurs culturelles. La série contribue ainsi à l'accroissement de l'intérêt des petits Français à la fois pour les mythes grecs, pour *l'Odyssée* d'Homère et pour les récits spatiaux.

9.3 – Les différences esthétiques entre *Ulysse 31* et *Il était une fois... l'Espace*

Puisque les deux séries sont diffusées au début des années 1980, nous nous permettons de comparer les esthétiques de la série *IEUF... l'Espace* avec celle d'*Ulysse 31*. Dans cette dernière, on remarque ainsi que les personnages sont beaucoup moins caricaturaux, avec des mouvements moins rebondissants et des bras et des jambes articulés de manière plus rectiligne. Mis à part Nono, le petit robot, les personnages d'*Ulysse 31* ont ainsi des mouvements beaucoup plus limités. Quoi qu'il en soit, cette limitation est compensée par un cadrage très dynamique. Tout d'abord, cette série propose un point de vue facilitant la proximité pour son téléspectateur, comme si ce dernier faisait partie de l'action. De ce fait, les corps des personnages sont fréquemment mutilés par le cadrage en gros plan ; leurs mains et leurs pieds se trouvent hors cadre pour donner lieu, par exemple, à la rage représentée dans le regard de Sisyphe dans l'épisode 6. De ce fait, pour que les corps des personnages puissent mieux remplir le cadre, les angles de prise de vue varient régulièrement entre la plongée et la contre-plongée. De surcroît, les animateurs représentent souvent les mouvements des personnages en profondeur, tantôt leurs têtes sont grosses, car elles sont proches du point de vue du spectateur, tantôt ce sont leurs pieds qui sont plus proches du spectateur, dessinés dans une très grosse taille alors que leurs têtes, plus distantes, sont représentées comme étant minuscules (figure 9.1).

Toujours dans la comparaison entre les séries diffusées à la même époque, un observateur attentif se rend compte que les personnages d'*Ulysse 31* sont moins aplatis grâce aux nuances des couleurs. De surcroît, les couleurs des personnages de cette série sont beaucoup plus sombres que celles de la plupart des « *cel animation* » diffusées jusqu'alors en France. On y observe parfois de vastes arrière-plans noirs d'où émergent le visage d'Ulysse qui regarde fixement son opposant. De plus, comme il y a assez souvent de gros plans sur les visages des personnages, seules leurs têtes sont dessinées ; le décor est pourtant presque absent du cadre. Ces plans de courte durée permettent un « gouachage » très détaillé sur les visages nuancés par des effets de lumière (figure 9.2).

Dans la plupart des épisodes, une partie de l'équipage reste toujours dans le vaisseau. De ce fait, l'ordinateur de bord Shyrka leur présente une description détaillée de tout ce qui se passe sur la planète en question, comme si le vaisseau possédait une caméra omniprésente. Alors l'équipage, tout comme les téléspectateurs, suit attentivement sur l'écran toutes les aventures d'Ulysse. Les changements d'ambiance entre la planète visitée et l'intérieur du vaisseau sont représentés par le montage. Dans le vaisseau, la source sonore de l'ordinateur de bord se trouve au plafond. De plus, l'écran du poste de pilotage est également proche du plafond. Ainsi, les personnages sont souvent représentés regardant vers le haut. Tout cela permet une grande variation d'angle de prise de vues tantôt en plongée, tantôt en contre-plongée.



Figure 9.1: Corps mutilés par le cadrage en gros plan et variation d'angles de prise de vue dans l'épisode 7 d'*Ulysse 31*. Source : Capture d'écran de d'*Ulysse 31* (S1E7, *Sisyphé*).



Figure 9.2: Comparaison entre les couleurs et les effets de lumière sur le visage des personnages de la série *Ulysse 31* et *IEUF... l'Espace*. À gauche, les personnages d'*Ulysse 31* avec leurs visages nuancés par des effets de lumière. À droite les personnages d'*IEUF... l'Espace* avec des couleurs plus plates. Source : Capture d'écran de d'*Ulysse 31* et d'*IEUF... l'Espace*.

En ce qui concerne la bande son, Shuki Levy et Haïm Saban ont réalisé une vingtaine de morceaux pour cette série. Ceux-ci sont dans le style « *new age* » et un côté de saga épique, avec des effets sonores et des réverbérations métalliques et électroniques. Par exemple, le morceau *Récits et Légendes* commence par des accords mineurs joués au piano et cette escale musicale suscite de l'angoisse chez l'auditeur. Par la suite, les accords de piano sont suivis par de ceux produits par un synthétiseur qui produit un son métallique avec beaucoup d'effets de réverbération. Le morceau *La Planète perdue* est également réalisé grâce à des effets électroacoustiques. Par contre, il y a des morceaux plus acoustiques comme *Le Thème de Zotra* mené par une flûte ou *Le Réveil des Compagnons* qui, grâce à un orchestre symphonique, présente un crescendo musical tout comme un véritable processus de réveil. Dans le cas du morceau *La Malédiction des dieux*, l'utilisation des trombones et des instruments à vent avec des sons graves provoquent une forte résonance dans les corps des auditeurs. Raymond Murray Schafer rappelle que ces sons graves et imposants sont considérés par plusieurs sociétés primitives comme des sons divins et parfois eschatologiques, tout comme ceux provoqués par les grondement des tonnerres. D'après lui : « Dans l'imagination des prophètes, la fin du monde serait marquée par un fort grondement, un grondement plus violent que le bruit le plus fort qu'on peut imaginer, plus terrible que n'importe quelle tempête connue, plus féroce que le grondement de tonnerre²³⁸² ».

9.4 - Il était une fois... les efforts de la France pour retrouver sa place parmi les puissances spatiales mondiales

Parmi les séries de dessins animés d'origine française qui abordent les aventures spatiales, le deuxième volet réalisé par la maison de production Procidis occupe une place privilégiée. Il apparaît sur le petit écran non seulement quatre ans après le succès d'*IEUF... l'Homme*, mais encore il revient sur la même chaîne juste après *Ulysse 31*. Contrairement à de nombreuses séries qui apparaissent alors sur le petit écran, *IEUF... l'Espace* est de conception essentiellement française. Elle est en effet une série télévisée d'animation de 26 épisodes d'environ 26 minutes chacun, créée par Albert Barillé pour les studios Procidis et sous-traitée au

²³⁸² Traduction libre à partir de : « Na imaginação dos profetas, o fim do mundo seria assinalado por um forte estrondo, um estrondo mais violento do que o som mais forte que se possa imaginar, mais terrível que qualquer tempestade conhecida, mais feroz que qualquer trovão ». R. Murray SCHAFER, *A afinação do mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*, traduit par Marisa Trench FONTERRADA, São Paulo, SP, Ed. UNESP, 2001, p. 50.

Japon dans le studio Eiken²³⁸³. Albert Barillé est fier de ne pas avoir recours à la violence présente dans les séries japonaises²³⁸⁴.

Bien que certaines planètes visitées par les personnages de la série soient des répliques de la Terre à une certaine époque²³⁸⁵, cette série tranche nettement avec les autres séries produites par cette maison de production puisqu'elle n'a pas vraiment de vocation didactique. En outre, dans la plupart des *space operas* japonais de l'époque²³⁸⁶, la Terre se situe au centre de l'intrigue, alors que dans *IEUF... l'Espace* la « Confédération galactique » est située sur la planète Oméga, éloignée à des milliers d'années-lumière de la Terre²³⁸⁷.

La série est diffusée à partir du 9 octobre 1982 sur FR3. Elle reprend les personnages de la série précédente pour évoluer dans un décor de *space opera*. De plus, les deux séries – *IEUF... l'Espace* et *Ulysse 31* – se partagent René Borg en tant que « conseiller technique ». De surcroît, toutes deux présentent des scénarios inspirés à la fois de l'espace, de la mythologie et d'un « certain nombre d'éléments qui ne sont pas scientifiquement certains²³⁸⁸ ». Albert Barillé, quant à lui, veut aborder des sujets mystiques et fantastiques, c'est pourquoi il emprunte cette fois la voie du *space opera*. Selon lui :

Cette série, destinée aux enfants, raconte les aventures d'une famille dans un décor et des scénarios de science-fiction. L'histoire raconte l'affrontement de plusieurs grandes puissances galactiques (la Confédération d'Oméga, dont la Terre est membre ; la république militaire de Cassiopée, dirigée par le « général Le Teigneux » ; « le Grand Ordinateur », sorte d'ordinateur superpuissant à la tête d'une armée de robots) avec, en toile de fond, la rencontre d'une civilisation d'êtres superpuissants. Le fil de l'histoire suit les aventures de Pierrot, fils du colonel Pierre et de la présidente Pierrette, et de son amie Psi, depuis leurs débuts dans la police d'Oméga jusqu'à leur participation dans le conflit majeur à la fin de la série²³⁸⁹.

Ce deuxième volet des séries *Il était une fois...* met donc en scène l'intrépidité de la jeunesse à travers les aventures du jeune Pierrot, cadet de la police spatiale de la planète Oméga : un garçon rêveur, mais aussi plein d'ambition et de courage. Bien que le récit de ce nouveau volet ne le mentionne pas, Pierrot semble être le descendant de celui qui a quitté la Terre quelques siècles auparavant, dans le dernier épisode de la série précédente. Cette descendance est

²³⁸³ Ancienne maison de production japonaise TCJ à Tokyo. Elle est rebaptisée Eiken en 1973. Cette maison de production est responsable de l'animation en sous-traitance pour la série d'*IEUF... l'Espace* (Albert Barillé, 1982) et aussi pour *Oum le dauphin blanc* (René Borg et Vladimir Tarta, 1971). Source : planete-jeunesse.com. *Oum le Dauphin Blanc*. Telcia films, Saga films - Fiche publiée le 21 février 2004 - Dernière modification le 4 novembre 2019.

²³⁸⁴ Dénoncée par la presse de l'époque.

²³⁸⁵ Ce qui permet au réalisateur, par ailleurs, d'inclure quelques intermèdes didactiques sur ces périodes.

²³⁸⁶ *Goldorak* (Tomoharu Katsumata, 1975), *La Bataille des Planètes* (Kagaku Ninjaitai Gatchaman, Hisayuki Toriumi, 1976), *Albator 84* (*Waga Seishun no Arcadia - Mugen Kidô SSX*, Tomoharu Katsumata, Masamitsu Sasaki, série d'animation réalisée au Japon en 1982 et diffusée en France en 1984 sur Antenne 2).

²³⁸⁷ À ce titre, la série est plus proche d'*Ulysse 31* ou de *Capitaine Flam*.

²³⁸⁸ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de Frank Barillé, le fils aîné d'Albert Barillé. Réalisé par Christophe Lambert en 1986. », art. cité.

²³⁸⁹ Source : Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

implicite puisque le récit du premier volet nous est raconté à travers les aventures des générations de la même famille évoluant dans le temps. Or, dans cette nouvelle série, la famille reste la même : Pierrot est le fils de Pierrette et de Pierre.

Le récit de cette aventure spatiale commence par l'intégration des aspirants Pierrot et Petit Gros à la police spatiale d'Oméga. Celle-ci est le « bras armé » de la Confédération d'Oméga, elle représente ainsi la militarisation de l'espace. En effet, tout au début du premier épisode on se rend compte de l'omniprésence des forces militaires : les uniformes, les grades, les ordres, le port d'armes et les rapports rédigés après chaque mission. Tout cela rend manifeste le fait que la conquête de l'espace est une affaire militaire. En effet, comme mentionné à la Cité de l'Espace à Toulouse :

Un seul des 12 astronautes américains qui ont marché sur la Lune était scientifique, Harrison Schmitt, géologue, pilote du LM de la mission Apollo 17. Les 11 autres étaient tous des pilotes militaires avant d'intégrer le programme Apollo²³⁹⁰.

En outre, dans le premier épisode, les hommes se saluent avec des gestes militaires. Cela illustre le fait que le contrôle du vaisseau et par conséquent celui de la technologie est entre les mains des militaires. Il faut remarquer également que ces derniers ne saluent que les êtres vivants, ce qui montre leur supériorité envers les robots. Finalement, la militarisation de l'espace reflète à la fois l'opinion publique²³⁹¹ et les politiques spatiales menées par les grandes puissances à l'époque de la diffusion de la série²³⁹². Ainsi, durant les années 1980 le rêve de la colonisation de l'espace subsiste-t-il encore à travers sa militarisation.

Pierrot et Petit Gros sont représentés dans le premier épisode comme des cadets de la police spatiale ; ils portent d'ailleurs des combinaisons militaires. Ils finissent leur entraînement pour devenir membres de la police spatiale d'Oméga. Ils veulent, en effet, suivre les pas de leurs parents. Tous les personnages utilisent, en l'occurrence, des grades militaires devant leurs prénoms : Le « commandant Pierre » est le chef de la police spatiale ; le « major Le Gros » occupe lui aussi une place importante dans le commandement ; Pierrot et Petit Gros, au début de leurs carrières, sont appelés respectivement, « cadet Pierrot » et « cadet Petit Gros ».

Le premier épisode nous présente aussi le « Conseil de la confédération d'Oméga ». Cette confédération est composée de la représentante de la planète Oméga et de dix autres membres

²³⁹⁰ Cité de l'espace, Toulouse, France, 2019.

²³⁹¹ Voir à ce sujet I. SOURBES-VERGER, « Mythes et réalités de l'espace militaire »..., *op. cit.*

²³⁹² Voir à ce sujet le chapitre 3.

représentant d'autres civilisations²³⁹³. La tribune centrale est composée de trois sièges, le premier est occupé par la chef du Conseil et les autres reviennent à ses plus proches conseillers. À droite, se trouve le conseiller représentant l'armée et à gauche celui des sciences et des techniques. Ainsi, le réalisateur nous affirme que les prises de décision démocratiques dans le futur s'appuieront sur des arguments à la fois militaires et scientifiques.

Cela constitue toutefois une évolution par rapport à la représentation des héros nationaux dans les manuels scolaires. Christian Amalvi fait remarquer qu'au-delà du manichéisme théâtral qui oppose les « bons » aux « méchants », le récit qui représente l'histoire de France privilégie également les « duos » de grands acteurs nationaux. Selon lui : « La plupart des scènes dramatiques de l'histoire nationale sont en effet construites sur un modèle binaire, qui place face à face, en position tantôt d'affrontement, tantôt de dialogue, deux grandes figures antagonistes complémentaires²³⁹⁴ [...] Les rapports entre les chefs, rois ou généraux, et leurs ministres, conseillers ou subordonnés, obéissent également à ce schéma théâtral²³⁹⁵ ». Ainsi, le fait de mettre en lumière l'action de ces « couples » célèbres de l'histoire nationale constitués par un grand roi et un bon ministre²³⁹⁶, privilégie une image idéale du pouvoir dans lequel cohabitent « les principes d'ordre et d'autorité, incarnés par le roi, et de contrôle populaire représenté par le bon ministre²³⁹⁷ ».

Cette représentation de partage harmonieux du pouvoir entre un leader assez fort pour maintenir l'ordre, synonyme de paix sociale et de prospérité et un conseiller avisé, est maintenue dans les représentations des séries de dessins animés d'origine française, où le héros ne travaille jamais seul. Dans le cas de la série *IEUF... l'Espace* au couple « leader-conseiller » s'ajoute une troisième figure, le savant représentant les sciences et des techniques.

Les raisonnements scientifiques sont également mis en valeur tout au long de la série en opposition à l'intuition et aux prémonitions. Cette opposition entre raison et intuition est mise en évidence lors du premier épisode. Le scientifique Maestro, essayant de déterminer les intentions d'un vaisseau inconnu apparu sur « l'éco-radar », murmure : « -Il est probablement ami²³⁹⁸ ». Néanmoins, quand on lui demande des explications pour de cette prise de position, il répond : « -

²³⁹³ Selon ce que nous pouvons observer dans la série et aussi d'après les illustrations de Manchu dans le livre de M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op.cit., les sièges sont occupés par des représentants d'Hercule, d'Hydra, de Scorpion, d'Orion, de Centaure, de Deneb, d'Auriga, d'Audebar, d'Oméga et de la Terre.

²³⁹⁴ Clovis et l'insolent soldat de Soissons, Jeanne d'Arc et Charles VII à Chinon, Louis XI et Charles le Téméraire à Péronne, ou Mirabeau et Dreu-Brézé.

²³⁹⁵ C. AMALVI, *Les Héros de l'histoire de France...*, op. cit., p. 123.

²³⁹⁶ Par exemple : Dagobert et Saint Éloi, Louis VI et Suger, Louis XII et le cardinal d'Amboise. Cf. *Ibid.*

²³⁹⁷ *Ibid.*

²³⁹⁸ Maestro dans les dialogues dans la S2E1, *La planète Oméga* d'Albert BARILLE, *Il était une fois... l'Espace*, Procidis, Roc, 1982. Selon l'article de Télé Junior 40, d'octobre 82, cette nouvelle série est diffusée chaque jour à partir du samedi 2 octobre en épisodes de 5 minutes à 19 h 55 sur FR 3. L'épisode entier est repris le samedi suivant à 18 h 30. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, « Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35 – Émissions Jeunesse (1975-1979), « Il était une fois... l'Espace : la nouvelle aventure spatiale de FR3-Jeunesse »...», op. cit.

Je ne l'explique pas... c'est juste un sentiment, comme ça...²³⁹⁹ ». Immédiatement, la chef du Conseil de la confédération lui rétorque : « -Oui ! Mais c'est faible comme argument pour un Conseil [...] ²⁴⁰⁰ ». Effectivement, elle s'attend à un argument plus « scientifique » pour soutenir sa décision devant le Conseil. Dans la même optique, tout au début de l'épisode 14²⁴⁰¹, la personnage Psi avec ses prémonitions infondées du point de vue scientifique, est contredite par Pierrot qui utilise son grade de commandant du vaisseau pour lui imposer sa volonté. Cependant, les prémonitions de Psi vont s'avérer légitimes et ils tombent finalement dans un piège. En l'occurrence, à la fin de cet épisode, ils sont sauvés grâce à la technologie « scientifique » de Metro.

9.5 - *Il était une fois... Quand les récits fantaisistes et mythiques rencontrent les sciences et techniques*

La série *IEUF... l'Espace* met en scène méthodiquement le conflit entre l'intuition et la raison, révélant ainsi progressivement, que la première est souvent le déclencheur de la deuxième. Quoi qu'il en soit, parfois il n'est pas possible d'expliquer par la science certains phénomènes métaphysiques qui apparaissent dans la série ; comme par exemple, dans l'épisode 26²⁴⁰² : l'esprit de Maestro quitte son corps pour aller chercher de l'aide. Selon ce personnage : « la puissance matérielle n'est pas tout²⁴⁰³ ».

En effet, cette série est l'une des rares parmi celles d'origine française qui présente des thèmes comme la réincarnation, la civilisation de l'Atlantide, la télépathie et le voyage astral. Par exemple, dans l'épisode 18²⁴⁰⁴, Psi rencontre la réincarnation de son fils qui, en la voyant, se souvient de son ancienne incarnation. Lors de la première rencontre, le capitaine Euphémios a l'impression d'avoir déjà rencontré Psi dans ses rêves, ou selon Psi : « d'une autre vie²⁴⁰⁵ ». En revanche, il lui raconte par la suite l'histoire des premiers « Atlantes » apparus sur la Terre – il y a plus d'un million d'années – venus de l'espace pour aider les Australopithèques à évoluer vers l'*Homo sapiens*. Euphémios cite, par ailleurs, la mythologie égyptienne et des passages de Timée

²³⁹⁹ A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁴⁰⁰ Pierrette dans la S2E1, *La planète Oméga*. Ibid.

²⁴⁰¹ S2E14, *Chez les dinosaures*. Ibid. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 3 janvier 1983 sur FR3. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²⁴⁰² S2E26, *L'infini de l'espace*. Ibid. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 28 mars 1983. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²⁴⁰³ Maestro dans la S2E26, *L'infini de l'espace*. Ibid.

²⁴⁰⁴ S2E18, *L'Atlantide*. Ibid. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 31 janvier 1983 sur FR3. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²⁴⁰⁵ Le réalisateur développe ces thèmes dans des livres méconnus du grand public. Cf. Albert BARILLE, *Après la vie*, Paris, Le Manuscrit, 2002. Albert BARILLE, *Le Corridor*, Paris, Le Manuscrit, 2002. Albert BARILLE, *Quelques pensées de plus...*, Paris, Le Manuscrit, 2001.

dans Platon pour situer géographiquement l'Atlantide²⁴⁰⁶ : « Au-delà de Gibraltar, un univers plus grand que la Libye et l'Asie mineure²⁴⁰⁷ ». Cet épisode présente également l'exploration des profondeurs de la mer. Le réalisateur en profite pour glisser l'idée, maintes fois répétée dans les discours politiques²⁴⁰⁸, que les explorateurs de la mer sont aussi courageux que ceux de l'espace. Finalement, au niveau éducatif, l'ivresse des profondeurs – ou narcose à l'azote – est également abordée dans cet épisode.

En outre, le thème récurrent des extra-terrestres qui aident l'être humain à évoluer est également abordé dans l'épisode 13, *les Incas*²⁴⁰⁹. Par ailleurs, cette civilisation semble être l'un des fantasmes du réalisateur compte tenu de la récurrence des représentations de géoglyphes de Nazca dans la série : le vaisseau de combat « Colibri » arbore sur son fuselage l'un des plus célèbres, celui qui représente justement un Colibri.

Au niveau didactique, on retrouve dans cet épisode des représentations du mode de vie des Incas et l'utilisation des « *quipu* » pour le recensement des données statistiques et la représentation des « *ayllu* », un type d'organisation sociale composée de plusieurs familles qui travaillent de façon collective dans une propriété commune. Ainsi, dans l'épisode, les personnages qui représentent les Incas parlent d'astronautes qui sont arrivés sur leur planète et leur ont apporté la technologie. Cependant, ces êtres venus de l'espace quittent la planète en laissant derrière eux une bombe atomique. Celle-ci provoque l'apparition d'un désert inexplicable du point de vue de la géologie, c'est d'ailleurs la question que se posent Psi et Metro. Ainsi, le concept de contacts préhistoriques avec des extra-terrestres²⁴¹⁰ est présent dans plusieurs épisodes, à des degrés divers²⁴¹¹.

Au niveau de la technologique et de l'anticipation, la série représente, au moyen d'hologrammes, une sorte de télé-présence des dirigeants de Cassiopée et de Scorpion qui ne peuvent participer physiquement à la réunion d'urgence. En outre, le grade scientifique ou militaire de chacun des membres de la confédération est mis en évidence à partir de leurs titres :

²⁴⁰⁶ Le mythe de l'Atlantide est étudié par Pierre Vidal-Naquet dans différents articles, interviews et séminaires. Ce matériau est rassemblé dans : P. VIDAL-NAQUET, *L'Atlantide. Petite histoire d'un mythe platonicien...*, op. cit.

²⁴⁰⁷ Cf. Platon, *Critias ou l'Atlantide*, 1^{re} éd., Les Éditions de Londres, 2012.

²⁴⁰⁸ Cf. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote : 19980560/1, Alain MADELIN, « Projet de Discours du Ministre Technospace Colloque de l'ENA : « L'Espace à qui entreprendre » »..., op. cit. et A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote : 19980560/1, Alain MADELIN, « Discours du ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme pour l'inauguration du "Ticket pour l'espace" »..., op. cit.

²⁴⁰⁹ S2E13, *Les Incas*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 27 décembre 1982 sur FR3. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²⁴¹⁰ La théorie des « *Ancient Astronauts* » élaborée par Erich Von Daniken. Cf. Daniken Von, *Présence des extra-terrestres*, Robert Laffont, 1974 et Daniken Erich Von, *Chariots of the Gods*, Loose Pages., Londres, Berkley Pub Group, 1987.

²⁴¹¹ Citons par exemple les épisodes : S2E5, Les Cro-Magnons ; S2E13, Les Incas, S2E18, L'Atlantide, S2E7, La planète Mytho, S2E15, Les anneaux de Saturne, S2E22, Un monde hostile, S2E26, L'infini de l'espace. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

le représentant de Cassiopée est le « général Le Teigneux » tandis que celui de Scorpion est le « docteur Millemains » que Maestro appelle par ailleurs « mon cher Professeur²⁴¹² ».

La série *IEUF... l'Espace* est, en tous points, une suite d'*IEUF... l'Homme* puisque le réalisateur, dans le contexte de la course spatiale des années 1980, imagine que la suite naturelle de l'humanité réside dans le développement de la technologie et de la vie dans l'espace. Bien que cette série occupe une place particulière auprès des six autres réalisées par la maison de production Procidis, elle « est un ovni dans sa filmographie²⁴¹³ ». Quoi qu'il en soit, elle coïncide avec plusieurs politiques spatiales mises en place en France à cette période²⁴¹⁴. De plus, comme l'indique son deuxième fils, Gilbert Barillé : « Il faut la remettre dans le contexte de l'époque. C'était la grande mode de la science-fiction qui venait quand même vers nous : Antenne 2 avec *Goldorak* ! On découvrait ça !²⁴¹⁵ ».

Le réalisateur Albert Barillé, en effet, voulait déterminer la place de l'être humain dans l'Univers dépassant l'échelle de l'humain pour comprendre le temps et l'espace à l'échelle de l'infiniment grand. D'après son fils : « Il voulait donner cette ampleur de ce que nous sommes : un tout petit grain de sable dans l'Univers...²⁴¹⁶ ». C'est une idée répandue à l'époque ; par exemple, cinq ans plus tard, en 1987, elle est reprise par le ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme dans son discours pour l'inauguration du « Ticket pour l'espace » à la Villette : « L'infiniment grand, c'est l'exploration d'une minuscule province de notre galaxie, mais c'est aussi l'observation du Cosmos qui nous permet de remonter plus près des origines, du *big-bang* initial²⁴¹⁷ ».

En fait, c'est à la fin des années 1970, lors d'un voyage touristique aux Etats-Unis que Gilbert Barillé fait découvrir à son père la série *Star Trek*. Celui-ci développe une vision optimiste du futur que Maroin Eluasti résume comme : « Une fresque où des humains issus de toutes races et de toutes origines collaborent pour résoudre ensemble les problèmes de leur temps²⁴¹⁸ ». Selon Gilbert Barillé :

D'ailleurs, on a fait en 1981, à peu près à l'époque où il avait commencé, on a fait un voyage de famille et on était aux États-Unis. Et à cette occasion dans une des chambres d'hôtel où on était – il y avait partout des télévisions dans les hôtels [...] – je découvre *Star Trek* [...] Et moi je dis à mon père : « – Papa regarde ce

²⁴¹² Maestro dans les dialogues dans la S2E1, *La Planète Oméga*. Ibid.

²⁴¹³ Pour reprendre les mots de Maroin Eluasti. M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit.

²⁴¹⁴ Comme mentionné au début de ce chapitre.

²⁴¹⁵ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé co-réalisateur de l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*. Date de l'entretien inconnue [2000 ?] »..., art. cité.

²⁴¹⁶ Ibid.

²⁴¹⁷ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote : 19980560/1, Alain MADELIN, « Discours du ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme pour l'inauguration du "Ticket pour l'espace" »..., op. cit., p. 4-5.

²⁴¹⁸ M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 61.

truc ! C'est génial quoi ! » et lui accroche aussi, il trouve que c'est bien, etc... Et alors pendant notre séjour, apparemment, il a passé deux ou trois coups de fil pour voir s'il ne pouvait pas racheter les droits de *Star Trek* pour le... [un *spin-off*]. Et on lui a dit : « – Ah mais non monsieur... ça nous a déjà été proposé depuis longtemps et puis de toute façon c'est pas dans vos moyens ! [rires] »²⁴¹⁹.

Ainsi, selon lui, son père essaye sans succès d'obtenir les droits de *Star Trek* pour une série de dessin animé. Or, la maison de production nord-américaine Fimation les avait déjà obtenus²⁴²⁰. Albert Barillé se met donc à étudier les livres et les articles sur l'espace et la SF. Gilbert Barillé avoue qu'il ne croit pas que son père avait, auparavant, une très grande connaissance sur les sujets spatiaux : « parce que l'univers de la science-fiction, surtout en Amérique, avec les trucs en noir et blanc, des années 1940, des années 1950 et 1960 ne faisaient pas partie de sa culture à l'époque²⁴²¹ ». Toutefois, quand il découvre *Star Trek*, il observe son procédé : « Un grand vaisseau qui voyage dans l'Univers et à chaque épisode, [les personnages] vivent une nouvelle aventure. Il s'inspire donc de ce format pour aborder ses thématiques favorites : l'amitié, la sagesse, l'écologie, les nouvelles sources d'énergies, en pointant du doigt l'intolérance, la bêtise, l'avidité²⁴²² ». Tout cela est mis en évidence dans le projet de la série. En l'occurrence, on note dans ses premières lignes qu'elle se situe nettement en opposition par rapport à la violence contenue dans les séries de dessins animés japonaises :

Ces aventures voudront pourtant se démarquer de toutes celles dont la laideur et la violence sont l'expression. Et laisser place aux gags, à l'humour. Des épisodes de "space-opera" destinés à rythmer l'ensemble, alterneront avec d'autres où il sera question de préhistoire, écologie, nouvelles sources d'énergies, etc... Une fois encore, l'intolérance, la bêtise, l'avidité seront nos cibles²⁴²³.

Albert Barillé veut alors profiter du succès d'*IEUF... l'Homme* ; c'est pourquoi il reprend les mêmes personnages hormis Mercédès – alias Psi – et Metro qui débute dans ce deuxième volet de la série. Selon Gilbert, son père cherche cette fois une écriture moins laborieuse : « Il avait envie de se faire plaisir²⁴²⁴ ». Il veut ainsi aborder des thématiques sur

²⁴¹⁹ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé co-réalisateur de l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*. Date de l'entretien inconnue [2000 ?] »..., art. cité.

²⁴²⁰ Selon l'encyclopédie en ligne *planète-jeunesse* : « Face au phénomène qui se met rapidement en place, NBC décide de commander en 1973 une série animée à Fimation ». HOMME DE VERRE, « Planète Jeunesse - Star Trek : The Animated Series. Fiche publiée le 19 avril 2007 - Dernière modification le 23 avril 2007 », <http://www.planete-jeunesse.com/fiche-1217-star-trek-the-animated-series.html>.

²⁴²¹ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé co-réalisateur de l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*. Date de l'entretien inconnue [2000 ?] »..., art. cité.

²⁴²² *Ibid.*

²⁴²³ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Jeunesse et sports, Direction de la jeunesse, Sous-direction des activités socio-éducatives, Bureau réglementation, protection des mineurs (1949-1988). Cote : 19900208/20 « Politique "FR3-Jeunesse" pour un dessin animé d'inspiration française »..., art. cité.

²⁴²⁴ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé co-réalisateur de l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*. Date de l'entretien inconnue [2000 ?] »..., art. cité.

l'Atlantide, sur les « Sauriens » qui vivent en télépathie avec leur planète, sur l'ufologie dans les sociétés précolombiennes, sur les différentes hypothèses concernant la disparition des dinosaures et sur la puissance supérieure qui intervient dans les derniers épisodes pour aider l'humanité. Selon son autre fils, Frank Barillé :

[...] quelques autres thèmes comme ça ont été réutilisés dans *l'Espace* parce que là c'était de la science-fiction donc on n'était pas forcé de se poser sur des bases en béton armé, on pouvait faire de l'approximation. [...] C'étaient des trucs complètement subjectifs, et pas du tout certains, donc tous ces matériels-là, qu'il n'avait pas pu utiliser dans *l'Homme*, parce qu'il n'y avait pas de bases absolues et certaines, se retrouvent dans *l'Espace*²⁴²⁵.

Gilbert Barillé confirme cette intention de son père de mettre en valeur les questions métaphysiques. Selon lui, « quand il a vécu au Mexique dans les années 50, les symboles géométriques l'avaient heurté²⁴²⁶ ». On peut ainsi remarquer sa passion pour les théories sur les cultures amérindiennes de l'époque précolombienne non seulement par leurs présences dans certaines des intrigues, mais aussi par les représentations des géoglyphes qu'arborent les vaisseaux dans tous les épisodes. Hormis les influences déjà citées du cinéma et de la série *Star Trek*, il y a également la question de l'anthropocentrisme. Nous retrouvons donc dans la série la remise en cause de la place privilégiée de l'être humain dans la hiérarchie des formes de vie. Ces questions nous rappellent celles du « cosmicisme » évoqué dans l'œuvre de Lovecraft. Celui-ci se caractérise par une prise de recul par rapport au point de vue strictement humain et par le passage à une échelle qui est celle de l'Univers. Selon Lovecraft :

Toutes mes histoires sont basées sur l'idée fondamentale que les lois, les intérêts et les émotions partagés par l'humanité n'ont ni validité ni signification au niveau du cosmos. Pour moi il n'y a que puérilité dans une histoire où la forme humaine – et les passions, conditions et normes humaines – sont montrées comme natives à d'autres mondes ou d'autres univers. Pour atteindre l'essence d'une réelle altérité, que ce soit en termes d'espace, de temps ou de dimensions, il faut oublier l'existence même d'un certain nombre de choses : la vie organique, le bien et le mal, l'amour et la haine, et tous les autres attributs purement locaux d'une race négligeable et temporaire appelée humanité²⁴²⁷.

²⁴²⁵ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de Frank Barillé, le fils aîné d'Albert Barillé. Réalisé par Christophe Lambert en 1986 »..., art. cité.

²⁴²⁶ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé co-réalisateur de l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*. Date de l'entretien inconnue [2000 ?] »..., art. cité.

²⁴²⁷ Lettre de Howard Phillips Lovecraft adressée au rédacteur en chef du magazine *Weird Tales*, Farnsworth Wright, en juillet 1927 apud. Thill Christophe, *Le Guide Lovecraft*, Editions ActuSF, 2018.

En outre, il y a également des décors qui rappellent *Dune* de Frank Herbert²⁴²⁸ et à plusieurs reprises le récit fait référence aux lois de la robotique d'Isaac Asimov²⁴²⁹. De même, Albert Barillé essaye d'être le plus précis possible pour décrire le nom des planètes, des satellites naturels, des étoiles et des constellations et leurs distances en années-lumière. Selon Gilbert Barillé :

À l'époque où il écrivait *l'Espace*, il avait ramené du Japon un petit télescope [...] il nous parlait des distances, il nous expliquait que la lumière qu'on voit aujourd'hui de l'étoile, du système, de la constellation la plus proche de notre système solaire à nous – qui a traversé le Cosmos à la vitesse de la lumière, quand même – [Ils sont] tellement loin qu'à l'époque où cette lumière commence son voyage on était à l'âge préhistorique ici. Et donc, la lumière qu'on voit aujourd'hui de cette étoile a été émise quand nos ancêtres étaient encore à peine descendus des arbres²⁴³⁰.

L'histoire d'*IEUF... l'Espace* se déroule quelques millénaires après notre ère, au sein de la Confédération autour de la planète Oméga. Dans l'épisode 8²⁴³¹, le personnage Maestro et son équipage quittent la Terre le jour de la fête de l'indépendance des États-Unis, le 4 juillet 2023. Pendant leur hibernation de plus d'un siècle, leur vaisseau recherche la constellation d'Andromède. Selon les données du dessin animé, cette constellation se trouve à 27 800 années-lumière de la Terre. Le « Oméga » représente à la fois la 24^{ème} et la dernière lettre de l'alphabet grec, il peut ainsi représenter l'autre côté de l'Univers. Selon l'Apocalypse de Jean, les lettres grecques *Alpha* et *Oméga* représentent l'éternité : « Je suis l'alpha et l'oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin²⁴³² ».

Or, la société utopique de la confédération d'Oméga, se présente comme une association de planètes en charge à la fois de veiller au bien-être de ses membres, d'explorer des galaxies et de rechercher de nouvelles formes de civilisation qui pourront éventuellement intégrer la Confédération. Cette société fictive s'inspire non seulement de la fédération de planètes unies de la série *Star Trek* – dont les principes reposent également sur l'alliance de différentes espèces qui partagent des valeurs de justice, de liberté, d'égalité et de coopération –, mais également sur les tentatives européennes de rassembler ses pays membres.

On note également un côté eurocentriste dans la série, dans la mesure où dans tous les épisodes, quand ils parlent d'exploration pour trouver des êtres vivants, ils veulent en réalité,

²⁴²⁸ Cf. Isabelle LACROIX, *Les enseignements de Dune: Enjeux actuels dans l'œuvre phare de Frank Herbert*, Presses de l'Université du Québec, 2020.

²⁴²⁹ Cf. Karine GOBLED, *Le Guide de la Science Fiction et de la Fantasy*, Éditions ActuSF, 2017.

²⁴³⁰ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé co-réalisateur de l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*. Date de l'entretien inconnue [2000 ?] », art. cité.

²⁴³¹ Diffusé le lundi 22 novembre 1982. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁴³² E. OSTY et J. TRINQUET, *Apocalypse de saint Jean...*, op. cit.

trouver des communautés d'êtres semblables à eux-mêmes et qui parlent leur langue. Ceux qui n'utilisent pas la même façon de communiquer que ceux de la Confédération d'Oméga, sont considérés comme des êtres étrangers. Ces êtres ne sont pas assez évolués pour faire partie de la Confédération. Cela dévoile la facette colonialiste voire l'eurocentrisme de la Confédération : « Si son niveau est assez avancé, il faut faire un rapport sur ses possibilités d'intégration à notre Confédération²⁴³³ ».

En outre, les missions d'exploration de défense de la Fédération de la série *Star Trek* sont menées par son bras armé, *Starfleet*. De même, les missions d'exploration de défense de la confédération d'Oméga sont menées par sa police stellaire.

Finalement, certains épisodes permettent au réalisateur de reprendre les thématiques abordées dans la série précédente tels que : *La planète verte*²⁴³⁴, *Les Cro-Magnon*²⁴³⁵, *Les Incas*²⁴³⁶ ou *Chez les dinosaures*²⁴³⁷. D'autres épisodes relèvent du fantastique ou des mythes: *Les Sauriens*²⁴³⁸, *La planète Mytho*²⁴³⁹, *L'Atlantide*²⁴⁴⁰. En effet, l'une des intrigues de la série est constituée par le rapport que l'humanité entretient avec des forces métaphysiques. Cette thématique touche également à des sujets comme la spiritualité et le fantastique avec l'apparition d'êtres superpuissants venus d'une région inconnue de l'Univers. Du reste, il y a des épisodes à portée scientifique comme : *Les anneaux de Saturne*, qui aborde l'astronomie et *La révolte des robots*²⁴⁴¹, *La revanche des robots*²⁴⁴², *Les Humanoïdes*²⁴⁴³, *Le Grand Ordinateur*²⁴⁴⁴, *Cité en vol*²⁴⁴⁵ qui abordent à la fois l'informatique et la robotique.

9.6 - L'intelligence artificielle et les robots dans *Il était une fois... l'Espace*

La série *IEUF... l'Espace* a beau mettre en avant les aventures spatiales, c'est l'évolution technologique et le conflit entre les hommes et les machines qui constituent le véritable enjeu de la série. En ce qui concerne la mise en scène de la technologie, on observe dès le premier plan, un plan général qui nous permet de voir la calotte sphérique d'une planète et le quart d'une autre

²⁴³³ Commandant Pierredans la S2E2, *Les Sauriens*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁴³⁴ S2E3, *La Planète verte*. Ibid. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 18 octobre 1982 sur FR3. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²⁴³⁵ S2E5, *Les Cro-Magnon*. Ibid. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 1^{er} novembre 1982 sur FR3. Source : Ibid.

²⁴³⁶ S2E13, *Les Incas*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁴³⁷ S2E14, *Chez les dinosaures*. Ibid.

²⁴³⁸ S2E2, *Les Sauriens*. Ibid.

²⁴³⁹ S2E7, *La Planète Mytho*. Ibid. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 15 novembre 1982 sur FR3. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²⁴⁴⁰ S2E18, *L'Atlantide*. Ibid.

²⁴⁴¹ S2E6, *La Révolte des robots*. Ibid. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 8 novembre 1982 sur FR3. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²⁴⁴² S2E20, *La Revanche des robots*. Ibid. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 14 février 1983 sur FR3. Source : Ibid.

²⁴⁴³ S2E21, *Les Humanoïdes*. Ibid. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 21 février 1983 sur FR3. Source : Ibid.

²⁴⁴⁴ S2E24, *Le Grand Ordinateur*. Ibid. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 14 mars 1983 sur FR3. Source : Ibid.

²⁴⁴⁵ S2E23, *Cité en vol*. Ibid. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 7 mars 1983 sur FR3. Source : Ibid.

à l'arrière. Entre les deux défile un immense vaisseau dans le vide de l'espace. Il n'y a pas de point de repère pour imaginer la taille du vaisseau, cependant sa dimension par rapport aux planètes et la vitesse réduite quand il traverse l'écran nous permettent d'apprécier son envergure et les détails de sa fabrication.

L'évolution technologique est également mise en scène à travers les robots et leur « intelligence artificielle ». Cela apparaît dès les premières minutes du premier épisode de la série. Pendant une partie d'échecs entre un homme et une machine, la machine met l'homme échec et mat, démontrant ainsi sa supériorité. L'adversaire humain s'interroge : « Enfin, grand Dieu ! Comment as-tu fait ? Alors que c'est moi qui t'ai programmé !²⁴⁴⁶ ». La machine lui répond : « Oui, mais vous êtes distrait alors que moi, je ne pense qu'à ça !²⁴⁴⁷ ». Ainsi, le réalisateur met en évidence non seulement les rapports entre le créateur et la créature, mais aussi, le point faible des êtres humains : leur difficulté à rester concentrés très longtemps²⁴⁴⁸.

En l'occurrence, les enjeux de l'informatique, des robots et de l'intelligence artificielle sont également des thématiques constamment abordées dans les discussions du CNES sur la conquête spatiale puisque l'être humain n'est pas capable de supporter de très longs voyages ni des conditions extrêmes de pressions, chaleur, froid, gravité et manque d'oxygène. Par conséquent, il est remplacé par les machines. Le président du CNES en 1987, Jacques-Louis Lions, fait remarquer dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 1973 : « À technologie informatique donnée, il y a un seuil de complexité au-delà duquel le contrôle devient hasardeux ». Il explique en 1987 que : « pour faire reculer ce seuil, le chemin à suivre est donc clair : travailler à la fois sur la Médecine Spatiale et sur les Robots spatiaux et faire intervenir, ensemble, dans l'espace, les humains – symboles irremplaçables ! – et les robots²⁴⁴⁹ ». Ce sont justement ces deux thématiques qui sont abordées à cette époque dans les séries « Il était une fois... » : d'un côté, le conflit entre les hommes et les machines dans *IEUF... l'Espace*, de l'autre, cinq ans plus tard, les avancées de la médecine dans les sciences de la Vie dans la série *IEUF... la Vie*²⁴⁵⁰.

Ainsi, dans les premiers épisodes de la série *IEUF... l'Espace*, les robots sont vus comme une solution à la faiblesse humaine, car les hommes « sont plus distraits que les

²⁴⁴⁶ S2E1, *La Planète Oméga*. Ibid.

²⁴⁴⁷ Ibid.

²⁴⁴⁸ En regardant toute la série d'une façon plus attentive, on se rend compte que le réalisateur ne met jamais les personnages principaux en position d'infériorité face aux machines. Pour cela, il n'utilise que des personnages anonymes. Du reste, il conserve son optimisme envers l'humanité puisqu'à la fin de la série, c'est elle qui est victorieuse. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁴⁴⁹ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, Jean-Louis LIONS, « L'Espace, L'Homme et le Robot » Prologue de la « Conférence Européenne de l'Espace - La Haye - Propositions CNES »..., op. cit., p. 2.

²⁴⁵⁰ S3, *Il était une fois... la Vie*. Diffusée sur Canal+ à partir du 10 décembre 1986 puis sur FR3 à partir du 7 septembre 1987. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

machines²⁴⁵¹ ». Toutefois, au fur et à mesure des événements, les robots se révoltent contre les Humains car ils se jugent supérieurs à ces derniers. Dans leur première confrontation²⁴⁵², ils veulent, en effet, réécrire les lois de la robotique²⁴⁵³. En ce qui concerne les robots, Maestro, en tant que savant de la série, crée lui-aussi son alter-ego mécanique, Metro. Tout comme son créateur, Metro se croit le plus intelligent « parmi les robots » et même parfois plus intelligent que son créateur. Cela énerve régulièrement Maestro. De surcroît, Metro est doté d'une grande curiosité pour connaître le fonctionnement de l'espèce humaine. Il accompagne Psi et Pierrot dans leurs patrouilles et les aide à se sortir des situations périlleuses. Comme il emmagasine tous les savoirs sur son « cerveau positronique²⁴⁵⁴ », il décrit sans cesse les particularités scientifiques de chaque monde visité, ce qui apporte du didactisme scientifique à la série.

La série *IEUF... l'Espace* arrive sur les petits écrans français peu de temps après l'arrivée de la série *Goldorak*. Néanmoins, cette dernière ne suscite pas autant des discussions que la première en ce qui concerne l'opposition entre raison humaine et l'intelligence artificielle. En effet, *Goldorak* est un *Mécha*, autrement dit, un robot piloté²⁴⁵⁵, ce qui provoque des débats plutôt autour des armures et des prothèses qui aident les êtres humains à dépasser leurs limites physiques. De plus, Albert Barillé veut clairement faire une série qui non seulement comporte du divertissement et incite à la découverte des mythes métaphysiques, mais qui également se préoccupe du futur de la planète et de l'humanité. D'après Gilles Bourgarel :

Quand *Goldorak* est arrivé à la télévision française, Albert Barillé sortait du succès d'*Il était une fois... l'Homme*. Et il se dit : « – Moi, je veux faire ma réponse française à *Goldorak*, ça va être une série sur l'Espace. Mais, elle ne sera pas violente et elle ne sera pas *cheap* ! » [parce que *Goldorak* était une production *cheap* à douze images par seconde. Ils avaient une image qui était saccadée, qui était horrible]. Donc, il se dit : « – No, no, no ! Je veux faire un truc à vingt-quatre images par seconde, fluide... voilà ! Je veux faire une belle production ! » et il a fait *Il était une fois... l'Espace* ! Qui était vraiment sa réponse à *Goldorak*, parce qu'il ne le supportait pas, ça l'énervait de voir un truc moche qui était regardé par les enfants²⁴⁵⁶.

²⁴⁵¹ S2E1, *La planète Oméga*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁴⁵² S2E6, *La Révolte des robots*. Ibid.

²⁴⁵³ Les Trois lois de la robotique ont été formulées en 1942 par les écrivains de science-fiction Isaac Asimov et John W. Campbell. D'après eux, ces trois lois sont les règles auxquelles tous les robots positroniques qui apparaissent dans leurs romans doivent obéir. [1] Un robot ne peut porter atteinte à un être humain, ni, en restant passif, permettre qu'un être humain soit exposé au danger ; [2] Un robot doit obéir aux ordres qui lui sont donnés par un être humain, sauf si de tels ordres entrent en conflit avec la première loi ; [3] Un robot doit protéger son existence tant que cette protection n'entre pas en conflit avec la première ou la deuxième loi. Cf. Karine GOBLED, *Le Guide de la Science Fiction et de la Fantasy*, Éditions ActusF, 2017.

²⁴⁵⁴ Un cerveau positronique est un appareil technologique fictif, conçu à l'origine par l'auteur de science-fiction Isaac Asimov. Albert Barillé fait référence à cette technologie avec le personnage « Metro » dans plusieurs épisodes. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁴⁵⁵ En particulier, deux genres de robots cohabitent de nos jours : les robots entièrement autonomes – des androïdes, humanoïdes, etc – et ceux qui requièrent une constante intervention humaine pour fonctionner – les drones pilotés, les méchas, etc. Cf. Frederik L. SCHODT, *Inside the robot kingdom: Japan, mechatronics, and the coming robotopia*, 1st ed., Tokyo; New York: New York, N.Y., Kodansha International; Distributed in the U.S. by Kodansha International/USA through Harper & Row, 1988, p. 79.

²⁴⁵⁶ Gilles BOURGAREL, *International Sales* de la maison de production Procidis, Paris le 22 juin 2016.

Pour proposer des intrigues mythiques, la série s'inspire de divers mythes religieux et païens. Ainsi, Albert Barillé propose un combat entre un petit rusé contre un géant costaud – à l'instar du combat de David contre Goliath – pour opposer son œuvre à celle de *Goldorak*. Pour cela, il puise à la fois dans la mythologie chrétienne et juive. Le petit est ainsi représenté par la figure de Metro alors que le robot géant est nommé « Golden-bar ». Ce dernier arbore un grand « G » rouge sur la poitrine et possède des cornes, tout comme *Goldorak*. Toutefois, « Golden-bar » n'est pas piloté comme le robot de Gô Nagai, mais contrôlé par un cerveau indépendant. « Golden-bar » est, par ailleurs, une nette allusion à l'argent que *Goldorak* rapporte aux diffuseurs. D'après Maroin Eluasti : « littéralement “de l'or en barres” ! Allusion taquine aux revenus mirifiques de la société importatrice du dessin animé japonais, IDDH²⁴⁵⁷ ».

Pendant le combat, Metro balance un livre contre « Golden Bar ». Cela représente les deux philosophies du dessin animé jeunesse français qui s'opposent dans ce duel métaphorique : d'un côté l'espièglerie et la connaissance – représentées par le livre – et, de l'autre, la force brute – représentée par la taille du robot²⁴⁵⁸. En outre, de nouveaux ennemis apparaissent dans l'intrigue à partir de l'épisode 6²⁴⁵⁹ : les humanoïdes, robots à l'apparence humaine qui œuvrent dans l'ombre au service de leur maître, le « Grand Ordinateur ».

Le combat est repris dans l'épisode 20²⁴⁶⁰. La direction robotique de la planète Léo, pour mettre à plat les discussions entre les humains et les robots, propose une nouvelle bataille entre Metro et leur robot de combat. On nous présente alors « Golden-bar II » et « Golden-bar III ». Ce dernier a le pouvoir de se reproduire cinq fois, ce qui représentent cinq combats supplémentaires. Albert Barillé en profite alors pour glisser le mythe de la bataille des « Horaces et des Curiaces²⁴⁶¹ ». Pour l'occasion, les robots de la planète Léo évoquent l'apprentissage progressif des machines. Ils veulent en effet apprendre ce qui peut encore échapper à leur façon logique de penser. Metro remporte la bataille, mais les robots lui répliquent : « Si pour les hommes, ce qui vient de se passer est une victoire, pour nous les robots, ce n'est qu'une étape, une défaite nous importe peu, seule compte notre succès final, et pour nous ce succès ne fait pas de doute²⁴⁶² ».

Ainsi, même si le schéma directeur reste manichéen avec la lutte des bons contre les méchants, la série introduit des sujets complexes comme la révolution des machines envers leurs créateurs. Ce conflit ne sera résolu que par un *Deus ex machina* : la dimension supérieure des êtres spirituels rencontrés au début et à la fin de la série. L'« intelligence artificielle » est donc

²⁴⁵⁷ M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 68.

²⁴⁵⁸ *Ibid.*

²⁴⁵⁹ S2E6, *La Révolte des robots*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁴⁶⁰ S2E20, *La Revanche des robots*. *Ibid.*

²⁴⁶¹ Cf. Dumézil Georges, *Horace et les Curiaces*, Paris, Gallimard, 2013.

²⁴⁶² S2E20, *La Revanche des robots*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

l'une des deux grandes intrigues qui apparaissent continuellement. Par ailleurs, les robots porteurs de cette « intelligence logique » n'arrivent pas à comprendre les humains considérés parfois comme non-logiques : « les hommes sont des êtres irrationnels, car ils créent les robots pour les servir et quand ils les servent trop bien, ils se plaignent²⁴⁶³ ».

Le personnage du « Grand Ordinateur » n'apparaît finalement que dans l'épisode 21²⁴⁶⁴. Ce qui montre l'évolution progressive des machines, construites à la base pour soulager les humains : « Pourquoi travailler quand les robots peuvent tout faire à notre place, que se soit à l'usine, au bureau ou aux chantiers et, au moins, aussi bien que nous ? Mais, à la longue ça devient fastidieux et quand nous nous sommes plaints à la direction robotique on nous a offert des distractions²⁴⁶⁵ ». Le « Grand Ordinateur » est, en effet, la tête pensante des Humanoïdes, leur cerveau, leur aboutissement. Cette représentation hisse, encore une fois, la connaissance scientifique et technique au plus haut rang des puissances de l'Univers. Quoi qu'il en soit, le « Grand Ordinateur » n'a pas un mauvais fond puisque son but est d'empêcher les humains de se faire la guerre. Cependant, en poursuivant ce but sans en mesurer les conséquences, il impose une dictature totalitaire qui s'appuie sur l'utilisation paradoxale de la force et des armes. En l'occurrence, les robots ont appris le processus de la fabrication des armes à partir des renseignements du « général Le Teigneux ».

Ainsi, en ce qui concerne le dessein des humanoïdes de conquérir l'Univers, la série souligne le fait que « la possession des armes accélère le processus souhaité²⁴⁶⁶ ». Cette menace militaire dans la série provient probablement du contexte géopolitique de l'époque, puisque la paix durant la Guerre Froide est paradoxalement fondée sur la constante menace qui découle de la possession d'armes nucléaires et de fusées intercontinentales de part et d'autre.

En outre, dans le contexte des sciences spatiales de l'époque, les avantages des machines sur les humains apparaissent d'une façon récurrente. Par exemple, *Voyager* est un programme d'exploration de la NASA basé exclusivement sur la robotique. Les robots sont ainsi les uniques entités à avoir exploré jusqu'alors l'au-delà de notre système solaire. D'après Serge Brunier :

Les quatre sondes de la Nasa (Pioneer 10 et 11, lancées en 1972 et Voyager 1 et 2, lancées en 1977) filent désormais vers les étoiles, à la rencontre de leurs nombreux habitants. La plus rapide et la plus lointaine, Voyager 1, se trouve à 14 milliards de kilomètres d'ici. Quant à Pioneer 10, qui a cessé d'émettre au début de 2003, elle se dirige vers l'étoile Aldébaran du Taureau, située à 65 années lumière de distance. Depuis

²⁴⁶³ *Ibid.*

²⁴⁶⁴ S2E21, *Les Humanoïdes*. *Ibid.*

²⁴⁶⁵ S2E20, *La Revanche des robots*. *Ibid.*

²⁴⁶⁶ S2E24, *Le Grand Ordinateur*. *Ibid.*

1972, Pioneer 10 a déjà parcouru plus de 12 milliards de kilomètres vers sa cible, soit près de 12 heures-lumière. La distance parcourue en trente ans par la sonde représente environ 0,00002% du trajet total²⁴⁶⁷.

Progressivement, les scientifiques se rendent compte qu'au niveau technologique actuel, l'être humain est incapable de survivre dans l'ambiance hostile de l'espace et par conséquent d'accomplir des voyages interplanétaires. Cependant, les recherches pour les envoyer dans l'espace se poursuivent avec des projets coûteux comme celui des navettes²⁴⁶⁸, des stations orbitales²⁴⁶⁹, des recherches en microgravité et en médecine spatiale, entre autres.

Ainsi, d'une certaine façon, la série remet en cause les projets scientifiques et spatiaux démesurés. De ce fait, elle souligne que l'obsession du « Grand Ordinateur » à accomplir sa mission, sans jamais se remettre en cause, déclenche le plus grand désastre de l'Univers. Celui-ci est donc le symbole non seulement de la folie qui découle de la poursuite d'un projet aveugle, mais aussi du raisonnement froid des machines qui, aussi perfectionnées soient-elles, ne pourront jamais remplacer le jugement humain.

Finalement, le pouvoir acquis par les machines est mis en évidence dans l'épisode 21²⁴⁷⁰; Psi et Pierrot patrouillent aux alentours d'une nébuleuse quand ils découvrent des vaisseaux gigantesques qui, une fois réunis, sont capables d'anéantir une planète d'un simple tir. Dans la même optique, le super-laser Mark 1 de l'Étoile noire du film *Star Wars, épisode IV: Un nouvel espoir*, sorti quelques années plus tôt, présente également ce pouvoir redoutable. De surcroît, d'autres allusions à la saga de George Lucas manifestent clairement l'intention d'intertextualité recherchée par le réalisateur²⁴⁷¹. Par exemple, plus tard, après un crash sur la planète *Apis*, Pierre, seul et abandonné de tous, essaye de survivre sur une planète habitée seulement par des robots et des « hommes lézards ». Cette planète hostile dans laquelle on se déplace à dos de bêtes bipèdes, ressemble s'y méprendre à la « planète Tatooine ». De plus, ayant déchiré son uniforme durant le crash, Pierre s'habille désormais avec un manteau marron, ce qui lui donne une allure de « Capitaine Han Solo ».

²⁴⁶⁷ S. BRUNIER, *Impasse de l'espace...*, op. cit., p. 67-68.

²⁴⁶⁸ Soit de la Nasa, soit des Soviétiques, soit des Européens.

²⁴⁶⁹ MIR, ISS.

²⁴⁷⁰ S2E21, *Les Humanoïdes*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op.cit. Le titre de l'épisode nous ramène également à la maison d'édition de bandes dessinées fondée en décembre 1974 par Mœbius, Jean-Pierre Dionnet, Philippe Druillet et Bernard Farkas : les *Humanoïdes associés*. Un point fort de l'Hexagone dans le domaine de la SF.

²⁴⁷¹ Gérard Genette définit cinq types de relations transtextuelles, qu'il énumère dans « un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité ». Le premier est utilisé par Julia Kristeva sous le nom d'intertextualité. Gérard Genette le définit par « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non-déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions ». Ainsi, dans ce cas, nous imaginons qu'Albert Barillé a l'intention explicite de faire une allusion à une œuvre célèbre du cinéma de SF de l'époque. Cf. Gérard GENETTE, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.

9.7 - Rigueur scientifique versus fiction dans la mise en scène des technologies pour l'avenir dans l'espace

Le générique de début – dans lequel l'ordre, la taille, l'axe de rotation, les satellites et les couleurs des planètes de notre système solaire sont soigneusement présentés – témoigne de toute l'attention apportée par le réalisateur à l'exactitude scientifique de la série. De même, au fil des épisodes, il nous fait découvrir différentes constellations et étoiles dont les noms, positions et aspects respectifs sont décrits minutieusement par les personnages²⁴⁷². Non seulement la rigueur scientifique, mais également l'éloge des technologies peuvent être remarqués dans les décors et dans les machines²⁴⁷³ : vaisseaux, ordinateurs, moniteurs, salles de contrôle, robots, astromobiles²⁴⁷⁴ et stations orbitales.

La série s'ouvre sur une chanson écrite par Albert Barillé et interprétée par Jean Pierre Savelli. Le générique montre alors un voyage en caméra subjective depuis la Terre vers l'infini, comme l'annonce la chanson ²⁴⁷⁵. Au début, nous voyons la planète Terre s'éloigner, comme si elle nous quittait²⁴⁷⁶. Peu à peu, on se rend compte que ce n'est pas elle qui nous quitte, mais qu'au contraire, c'est bien nous, les spectateurs, qui partons de la Terre vers de nouvelles aventures. On voit progressivement un vaisseau spatial apparaître dans la partie inférieure de l'écran. Le spectateur entre désormais dans le monde fantastique de la série.

Quand le vaisseau passe devant la Lune, il change de forme et de couleurs, comme si le satellite naturel de la Terre – le point le plus éloigné jamais atteint par l'humanité – n'était qu'une étape avant d'aller plus loin. La suite du générique nous présente les autres planètes de notre système solaire. Saturne est montrée, par exemple, avec ses anneaux composés d'astéroïdes²⁴⁷⁷. Uranus, quant à elle, se distingue des autres planètes représentées grâce au degré d'inclinaison de son axe de rotation²⁴⁷⁸. Finalement, après avoir dépassé Neptune et Pluton²⁴⁷⁹, le

²⁴⁷² Pour ce faire, il profite de la capacité d'emmagasinement de données du disque dur du robot « bavard » Metro.

²⁴⁷³ Le mécha designer est Philippe Bouchet, alias Manchu, l'un des plus célèbres dessinateurs français de SF de l'époque.

²⁴⁷⁴ LEGIFRANCE, *Arrêté du 20 février 1995 relatif à la terminologie des sciences et techniques spatiales*.

²⁴⁷⁵ Les nombreuses chaînes de télévision internationales qui participent à la réalisation de la série apparaissent à l'écran dans le générique. Selon l'ordre d'apparition : la France avec France Régions 3 (FR3), le Canada avec la Société Radio-Canada (SRC), l'Italie avec la Radiotelevisione italiana (RAI), l'Espagne avec la Televisión española (RTVE), les Pays-Bas avec KRO Holland (KRO) et même l'Argentine avec Crustel S.A. Sans oublier la maison de production Eiken Co.Ltd (EK) au Japon, responsable en sous-traitance de l'animation de la série. Dans la suite du générique, les personnes clés dans la réalisation de la série sont présentées : Scénario et dialogues d'Albert Barillé, Graphismes et Recherches plastiques de Jean Barbaud, Décors de Philippe Bouchet (Manchu) et Afrula Hadjyanakis, Musique de Michel Legrand, Orchestrations d'Armand Midgiani, Chanson *Il était une fois... l'Espace* chantée par Jean-Pierre Savelli avec paroles d'Albert Barillé, direction artistique de René Borg, une série conçue et réalisée par Albert Barillé. À la fin du générique d'ouverture le nom de l'épisode apparaît. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁴⁷⁶ Il ne faut pas oublier qu'à la fin du générique d'*IEUF... l'Homme* (Albert Barillé, 1978), la Terre explose. En revanche, dans le générique d'*IEUF... l'Espace* (Albert Barillé, 1982) la Terre s'éloigne tout simplement cette fois sans exploser. Par ailleurs, la série *IEUF... l'Homme* (Albert Barillé, 1978) est rediffusée quelques jours auparavant sur la même chaîne et au même créneau.

²⁴⁷⁷ Parmi eux, on distingue ses quatre satellites principaux : *Mimas*, la plus petite des quatre avec un diamètre de 396 km, *Encelade* avec un diamètre de 504 km, *Téthys* avec 1 066 km de diamètre et *Dioné*, avec ses 1 123 km de diamètre. André BOISCHOT, André BRAHIC, Daniel GAUTIER, Guy ISRAËL et Pierre THOMAS, « La planète Saturne », in *Encyclopædia Universalis*.

²⁴⁷⁸ André BRAHIC, « La planète Uranus », in *Encyclopædia Universalis*.

vaisseau disparaît dans l'infini de l'espace, devenant une étoile qui occupe le centre de l'écran. Les personnages Psi et Pierrot apparaissent alors pour saluer le spectateur, Metro les rejoint par la suite : d'abord les humains, ensuite les machines.

La série met en valeur la technologie des vaisseaux dans premières images. Contrairement à toutes les difficultés éprouvées par les puissants lanceurs nord-américains et soviétiques du XX^e siècle, les navettes de la série atteignent aisément l'espace. En outre, elles comportent généralement des traits aérodynamiques et des entrées d'air comme ceux des avions à réaction. Elles sont vraisemblablement inspirées des avions de combat modernes : l'aboutissement de l'évolution technologique à l'époque de la diffusion de la série²⁴⁸⁰. De même, l'un des plans initiaux de la série montre un immense vaisseau : « le croiseur ». Celui-ci utilise la technologie d'une sorte de rayon – qui fonctionne à la fois comme force d'attraction et piste d'atterrissage – pour accueillir d'autres navettes dans son ventre. Par la suite, pour montrer la puissance de ses moteurs, leurs immenses tuyères occupent toute l'étendue du petit écran. Cela rappelle, par ailleurs, les images de la mise à feu des charges d'allumage de Saturn V pour la mission Apollo 11 dans *Moonwalk One* (Theo Kamecke, 1972)²⁴⁸¹. De plus, tout comme dans le centre de commande de Huston – présenté également dans le film de Theo Kamecke –, la cabine de commande du vaisseau de la série abrite des dizaines de personnes qui s'affairent devant leurs ordinateurs. On y voit plusieurs équipements de contrôle, des claviers, des graphiques, des écrans qui clignotent. Cependant, dans la série, en dehors des humains, il y a également des extraterrestres : d'étranges êtres orange dotés d'immenses têtes, des êtres violets et des singes en tenue militaire. Cette profusion de diverses ethnies interplanétaires est sans doute un clin d'œil à la série de Gene Roddenberry.

Pour renforcer l'idée d'évolution de la technologie de la puissance des moteurs des vaisseaux, la série trace une frise chronologique imaginaire entre 2023 et 3000. Ainsi, en 2023, les vaisseaux avec des « moteurs à ions » sont surpassés par d'autres plus gros et plus puissants : « Même si la constellation d'Andromède se trouve à 27 800 années-lumière de la Terre, un

²⁴⁷⁹ À l'époque de la création de la série, Pluton est encore considérée comme une planète. Elle est reclassée en août 2006 lors de l'adoption d'une définition formelle de différents corps célestes : « Au début du XX^e siècle, les recherches d'une planète transneptunienne reprennent, dont la présence expliquerait, selon les travaux de l'époque, les anomalies observées dans les orbites d'Uranus et de Neptune. Cette recherche conduit, en 1930, à la découverte par Clyde Tombaugh (1906-1997), d'un nouvel objet baptisé Pluton. [...] En 2005, Mike Brown découvre (136199) Éris, un nouvel objet transneptunien dont le diamètre est proche de celui de Pluton, peut-être même supérieur... C'est alors que l'Union astronomique internationale (UAI), en 2006, reconnaît à Pluton le statut de TNO, lui retirant de facto le titre de neuvième planète et instituant le statut de « planète naine » pour quelques astéroïdes et objets transneptuniens particulièrement massifs ». Thérèse ENCRENAZ, « Planètes », in *Encyclopædia Universalis*.

²⁴⁸⁰ Par exemple, le Mirage 2000, dont le prototype effectue son vol inaugural en 1978, est le premier avion de combat de conception européenne capable de dépasser Mach 2. Les premiers avions de chasse *Mirage* sont livrés en France par Dassault au début des années 1960. Cf. Breffort Dominique et Jouineau André, *Le Mirage III et les Mirage 5, 50 et dérivés*, 2004.

²⁴⁸¹ T. KAMECKE, *Moonwalk one...*, op. cit.

voyage d'un millier d'années en 2023 ne dure que six à huit jours en l'année 3000²⁴⁸² ». Le réalisateur revient, par ailleurs, sur la technologie qui fournit la puissance des moteurs quelques années plus tard, dans *IEUF... les Explorateurs*. Dans ce sixième volet de la série, Maestro nous relate des projets des vaisseaux pour l'avenir avec des « moteurs à tachyons » et ceux « à propulsion de matière et antimatière²⁴⁸³ ».

En outre, on peut noter qu'à l'époque de la première diffusion d'*IEUF... l'Espace*, le CNES s'efforce de mettre en place le programme Ariane 5 avec son nouveau moteur Vulcain. Ce programme est lancé par les ministres européens à la conférence de La Haye en 1987. Bien que l'ensemble du programme soit financé par l'ESA, la France avec le CNES assure la direction technique et financière du programme et confie la maîtrise d'œuvre à la Société européenne de propulsion (SEP)²⁴⁸⁴.

D'autres vaisseaux de la série trouvent également leur source d'inspiration dans la réalité de l'époque. Par exemple, l'atterrisseur individuel embarqué à bord du petit vaisseau appelé « Colibri » s'inspire non seulement de l'Eagle, l'atterrisseur lunaire de l'opération de la Nasa Apollo 11, mais possède aussi des caractéristiques des sièges éjectables des avions de chasse contemporains. En outre, les missiles télécommandés possédant quatre ailes lancés par « Goldenbar » dans l'épisode 6 sont, en tous points, similaires à ceux développés par les grandes puissances militaires durant la Guerre Froide²⁴⁸⁵.

Le concepteur des personnages et des machines, Jean Barbaud, est par ailleurs un passionné des aéronefs de combat²⁴⁸⁶, ce qui explique pourquoi les véhicules d'assaut du « Grand Ordinateur », les *Hélicocars*, malgré l'absence d'hélices, ressemblent aux hélicoptères utilisés massivement par l'armée nord-américaine pendant la guerre du Viêt Nam. De même, les immenses vaisseaux de combat de Cassiopée sont ornés de gueules de requins, tout comme certains avions de combat de la Seconde Guerre mondiale. D'autres, pour présenter un caractère plus menaçant, arborent des camouflages en forme de feuilles. De plus, le chasseur des représentants d'Orion ressemble aux chasseurs de combats nord-américains conçus pendant la Guerre froide : F-14, F-15, F-16²⁴⁸⁷. Le chasseur des représentants d'Auriga, quant à lui,

²⁴⁸² S2E8, *Le Long voyage*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op.cit. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 22 novembre 1982 sur FR3. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²⁴⁸³ S6E26, *Vers les étoiles*. Albert BARILLE, *Il était une fois... Les Explorateurs*, Procidis, Sony Music Video, 1997.

²⁴⁸⁴ La SEP est créée en 1969 avec la fusion de la Société d'Études de la Propulsion par Réaction (SEPR) et la division Engins Espace de la SNECMA. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, dossier gris, CAPLAN, « Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye : "Ariane V" », art. cité.

²⁴⁸⁵ Cf. Patrick MERCILLON, *La Saga des missiles européens*, TTU, 2005.

²⁴⁸⁶ Cf. ARNAUD, « Jean Barbaud, l'hilarant croqueur d'avions », *Avionslegendaires.net*, 29 avril 2012, <https://www.avionslegendaires.net/2012/04/actu/bd-jean-barbaud-lhilarant-croqueur-davions/>. Consulté le 15 juin 2020.

²⁴⁸⁷ Il possède également un canon frontal central tout comme le chasseur *Fairchild A-10 Thunderbolt II*, également connu sous le nom de phacochère (*Warthog* en anglais). Cf. Ray BONDS et Bill SWEETMAN (dir.), *The Great Book of Modern Warplanes*, New York, N.Y., Portland House : Distributed by Crown Publishers, 1987.

ressemble à un avion au nez mobile, tout comme le Concorde. De surcroît, son aileron vertical géant et son fuselage sont semblables à ceux de la navette nord-américaine.

Il y a également dans la série des vaisseaux totalement sortis de l'imaginaire de leurs concepteurs : la « Puce de l'espace », utilisée par Psi dans l'épisode 15²⁴⁸⁸ ; le gigantesque « Cosmopolitain », qui apparaît dans l'épisode 19²⁴⁸⁹ ; les vaisseaux « Colibri », « Araignée » ou « Libellule » pour des missions plus spécifiques et finalement l'immense « Croiseur de combat²⁴⁹⁰ » conçu par le savant Maestro dans l'épisode 10. De plus, durant la dernière bataille – épisodes 25 et 26 –, un grand nombre de vaisseaux de combat vient de tous les coins de l'Univers pour soutenir la flotte de Cassiopée dans sa lutte contre les forces du « Grand Ordinateur ». C'est l'occasion pour le dessinateur Manchu de montrer toute l'étendue de son talent. Pour ce faire, il puise son inspiration à des sources diverses, de la biologie à la recherche spatiale. Le vaisseau des représentants d'Hercule, par exemple, est inspiré des arthropodes. Il utilise ainsi dans les notes de ses dessins les mots « carapace » et « apparence chitineuse²⁴⁹¹ ». Le vaisseau des représentants d'Hydra, beaucoup plus aérodynamique, est quant à lui inspiré des poissons. De surcroît, il possède une chambre de combustion qui ressemble à une nageoire caudale.

En outre, il y a également des ambiances inspirées du contexte géopolitique de l'époque. Ainsi, bien que les « gardiens à huit tentacules » – qui apparaissent dans l'épisode 23 – soient fictifs, le mur qui sépare la cité des machines et la cité des hommes est clairement inspiré du mur de Berlin²⁴⁹². De plus, les gardiens de la série, tout comme ceux de Berlin, utilisent des méthodes très violentes pour empêcher les gens de franchir le mur.

La capitale de la planète Oméga, quant à elle, est représentée de façon très moderne avec des bâtiments en béton, verre et métaux. Tout comme dans les villes nord-américaines contemporaines, elle possède des tours et des gratte-ciels qui reflètent le ciel sur son enveloppe aux allures de miroir. De surcroît, des « autoroutes » modernes sont représentées par des tuyaux transparents dans lesquels des machines de transport se déplacent à l'abri du vent. À l'arrière-plan, on distingue difficilement un étang et des montagnes, l'immense ville semble presque infinie. Le ciel de couleur jaune donne l'impression d'une région aride et chaude. Cela rappelle l'ambiance de *Dune*, de Frank Herbert comme le confirme le fils d'Albert Barillé : « Et d'un seul

²⁴⁸⁸ S2E15, *Les Anneaux de Saturne*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op.cit. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 10 janvier 1983 sur FR3. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²⁴⁸⁹ S2E19 : *L'Étrange retour vers Oméga*. Ibid. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 7 février 1983 sur FR3. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²⁴⁹⁰ S2E23, *Cité en vol*. Ibid.

²⁴⁹¹ Cf. M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit.

²⁴⁹² Cf. Nicole COLIN, Corine DEFANCE, Ulrich PFEILSTICKER et Joachim UMLAUF (dir.), *Le Mur de Berlin : Histoire, mémoires, représentations*, Neue Ausgabe., Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. « Deutschland in den internationalen Beziehungen », n° 10, 2016.

coup dans sa bibliothèque dans la maison, il y a eu tous les nouveaux éléments avec tous ces trucs de science-fiction. Tous les *Dune*, Frank Herbert, etc...²⁴⁹³ ».

Pour l'anticipation, le réalisateur crée un récit à l'intérieur d'un autre. Maestro raconte ainsi à Psi et Pierrot l'histoire qui se déroule entre 2023 et 3000²⁴⁹⁴. C'est une sorte de mise en abîme : une histoire du passé par rapport au temps diégétique de la série – le personnage qui raconte l'histoire se trouve au XXX^e siècle –, mais le sujet de l'histoire racontée se situe déjà dans le futur par rapport aux spectateurs, puisque la série est diffusée en 1982. Selon le récit de Maestro, la démographie de la Terre augmente en 2023 de manière exponentielle. Puis, les tensions entre les différents États entraînent la « Grande Guerre Continentale de 2183²⁴⁹⁵ ». Ensuite, dans les années 2200, la Terre revient au « Moyen Âge barbare où prévaut la loi du plus fort »²⁴⁹⁶. Puis, durant l'époque qu'il appelle la 3^{ème} renaissance, l'informatique prend son essor et occupe progressivement une place importante, voire inquiétante, dans la vie quotidienne. Petit à petit, la guerre devient hors-la-loi, tout comme les dépenses démesurées qu'elle occasionne. L'utilisation des ressources naturelles est sévèrement réglementée et les Terriens adoptent un gouvernement pour toute la Terre. Les progrès techniques engendrés par la « Grande Guerre Continentale » encouragent alors l'humanité à découvrir les planètes et les constellations lointaines. La robotique devient omniprésente. Cela engendre finalement de nouvelles tensions et luttes de classes entre les humains et les machines.

La série retrace ainsi l'histoire fictive de la Terre après le départ de Maestro en 2023, dans son petit vaisseau Blériot²⁴⁹⁷. De surcroît, la navette spatiale nord-américaine est représentée dans cet épisode avec l'emblème de la NASA. Cela représente pour le réalisateur – passionné de vitesse et de machines volantes²⁴⁹⁸ – le passage de l'aviation à l'astronautique²⁴⁹⁹. Par ailleurs, au début de la course spatiale, l'espace est perçu comme une extension de l'armée de l'air, par conséquent, une extension de l'aéronautique ; l'expression aérospatiale va donc se généraliser grâce aux investissements militaires des Nord-Américains. L'épisode présente, en outre, à la fin du XX^e siècle une production massive de voitures et de produits superflus : « À cette époque, il y avait de la pénurie, plus on a fabriqué des voitures, plus il y avait de la pénurie,

²⁴⁹³ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé co-réalisateur de l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*. Date de l'entretien inconnue [2000 ?] », art. cité.

²⁴⁹⁴ S2E17, *Terre !* A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit. Épisode diffusé pour la première fois le lundi 24 janvier 1983 sur FR3. Source : poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias, consulté le 29 mai 2017.

²⁴⁹⁵ Ibid.

²⁴⁹⁶ Ibid.

²⁴⁹⁷ Le nom du vaisseau rend hommage à l'un des pionniers de l'aviation française, Louis Blériot. S2E17, *Terre !* A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁴⁹⁸ Comme en témoigne à la fin du générique d'*IEUF... l'Homme* (Albert Barillé, 1978).

²⁴⁹⁹ On peut noter que le vol inaugural de la Navette spatiale de la NASA remonte au 12 avril 1981, c'est-à-dire, seulement deux ans avant la diffusion de cet épisode. Cf. S. LOFF, « Space Shuttle Era », art. cité.

plus on a fabriqué des voitures²⁵⁰⁰ ». Cela représente une critique évidente de la consommation de masse. Il faut noter que, deux années plus tôt, en 1980, la série japonaise connue en France sous le nom d'*Albator, le corsaire de l'espace* – ou *Albator 78* – (Rintaro, 1978-1979)²⁵⁰¹ utilise également comme toile de fond les nuisances causées par l'homme sur la planète. Ce sont ces méfaits qui encouragent les aventuriers de cette série à explorer l'espace. Reprenons ici le texte présenté lors du premier épisode d'*Albator, le corsaire de l'espace* qui situe le contexte dans lequel l'intrigue de la série va se dérouler :

Lorsque toutes les mers du globe eurent disparu, les hommes pensèrent que la fin du monde était proche. Ils se désespérèrent, sans même songer aux richesses que l'espace infini pouvait encore leur offrir. Il leur aurait suffi de lever les yeux vers le ciel, mais ils en avaient perdu l'habitude. Seule une poignée d'hommes, dont j'étais, eut le courage d'aller explorer la mer du dessus, qui pouvait encore sauver l'humanité. Alors les autres ricanaient en disant : ce sont des fous qui courent après un rêve irréalisable...²⁵⁰²

En outre, dans les années 3000, il est interdit aux grands vaisseaux d'atterrir directement sur Terre. Les passagers doivent d'abord faire étape dans une station orbitale²⁵⁰³. Dans la navette, ils reçoivent des instructions comme s'ils étaient des touristes. Cela révèle l'espoir du réalisateur d'un possible tourisme spatial autour de la Terre : « à votre gauche vous trouverez l'agglomération spatiale de Copernic, puis celle de Kepler et les miroirs solaires²⁵⁰⁴ ». La voix mécanique explique également la distance idéale d'une orbite géostationnaire, « 36 000 km de la surface de la Terre²⁵⁰⁵ ». Pour faire un parallèle avec la réalité de l'époque, le premier satellite européen lancé sans l'aide des grandes puissances est le Météosat 2. Il est lancé par Ariane 1 depuis Kourou le 19 juin 1981, seulement un an avant la diffusion de la série²⁵⁰⁶. En l'occurrence, dans l'épisode, Maestro souligne que « depuis quelque temps des gens contrôlent le climat à partir des satellites²⁵⁰⁷ ».

²⁵⁰⁰ S2E17, *Terre !* A. Barillé, Il était une fois... l'Espace..., *op. cit.*

²⁵⁰¹ Par opposition à *Albator 84* créée en 1982 et diffusée en France en 1984.

²⁵⁰² Dialogues initiales de la série *Albator, les corsaires de l'espace* (Rintaro, 1978-1979) diffusée par la première fois en janvier 1980 dans l'émission Récré A2.

²⁵⁰³ En l'occurrence, ces stations orbitales constituent l'un des trois piliers du projet spatial de l'ESA en 1987 : « Ariane 5, Hermès et la station orbitale Columbus ». A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote: 19980560/2, dossier gris, CAPLAN, « Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye : "Columbus" »..., art. cité, p. 63.

²⁵⁰⁴ S2E17, *Terre !* A. Barillé, Il était une fois... l'Espace..., *op. cit.*

²⁵⁰⁵ Ibid.

²⁵⁰⁶ Il faut noter que Syncom 3, le premier satellite géostationnaire au monde, est lancé le 19 août 1964 ; alors que les premiers satellites géostationnaires européens sont lancés par les Nord-Américains à partir de 1977. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie ; Direction générale de l'industrie ; Service des industries de communication et de service (1982-1991) ; Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, art. cité, p. 25.

²⁵⁰⁷ S2E17, *Terre !* A. BARILLE, Il était une fois... l'Espace..., *op. cit.*

L'épisode 2²⁵⁰⁸, quant à lui, met en évidence les enjeux de l'observation d'une planète à partir de l'espace. Dans cet épisode, un vaisseau d'Oméga se rapproche de Lago qui, d'après Cassiopée, est une planète inhabitée. Cependant, l'équipage du vaisseau parvient à collecter quelques données supplémentaires : « Pendant qu'on y était on a fait des clichés, la dominante est verte et je pense qu'il y a une atmosphère, donc probablement de la vie. Des grands lacs, des mers et certainement de la végétation²⁵⁰⁹ ». À cette époque, le CNES met au point des satellites d'observation de la Terre, comme ceux du projet Spot²⁵¹⁰ et du projet Topex-Poséidon²⁵¹¹ pour que la France puisse accéder à des données d'observation de la Terre et de ses océans, jusqu'alors apanage des États-Unis et de l'URSS. De surcroît, « Lago » a la même racine étymologique que « lagon », ainsi, le vaisseau d'Oméga observe de l'espace une « petite étendue d'eau salée » tout comme le proposent les projets du CNES.

Au niveau de l'anticipation technologique, la série représente dans l'épisode 17 que l'énergie solaire sera la source d'énergie la plus propre et la plus sûre dans le futur. Par conséquent, la solution trouvée par les habitants de la Terre est la fabrication d'un anneau de panneaux solaires autour de la planète. Cet épisode présente également d'autres solutions technologiques pour l'avenir. Par exemple, les futurs Terriens trouvent de l'eau dans l'espace et ils l'entreposent dans d'immenses réservoirs spatiaux. Il faut noter que la série met assez souvent en évidence les bénéfices apportés par les technosciences à l'écologie, comme s'il était urgent de développer les technosciences pour aider la nature et l'environnement. Par ailleurs, ces concepts de protection de l'environnement proviennent à la fois de l'essor mondial des idées de l'écologie politique et de la politique culturelle japonaise qui veut faire émerger une image des technosciences – notamment de la robotique – alliées de l'écologie²⁵¹². Ces idées écologiques constituent en l'occurrence l'un des flambeaux portés par Albert Barillé ; son aboutissement étant la série *Il était une fois... Notre Terre* (Albert Barillé, 2008) réalisée à la fin de sa vie. En outre, toujours dans l'épisode 17 de la série *IEUF... l'Espace*, Psi et Pierrot découvrent également les Tonkers : des réservoirs utilisés pour le transport de l'hydrogène, un gaz important

²⁵⁰⁸ S2E2, *Les Sauriens*. *Ibid.*

²⁵⁰⁹ *Ibid.*

²⁵¹⁰ Le 19 septembre 1977, le Conseil Économique et Social décide de l'engagement du programme SPOT d'observation de la Terre. Le 15 octobre 1981, un *Conseil Restreint* de politique spatiale se tient sous la présidence du Président de la République. Il apporte son appui au programme *Ariane 4* proposé à l'ESA et décide de la Construction de *Spot 2*. Le 1^{er} juillet est créée à Toulouse la Société Spot Image chargée de la promotion et de la commercialisation des images du futur satellite Spot. Finalement, le premier satellite de télédétection français civil d'observation de la Terre est lancé le 22 février 1986 par *Ariane 1* lors de la mission *Ariane V16*. A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie ; Direction générale de l'industrie ; Service des industries de communication et de service (1982-1991) ; Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, art. cité.

²⁵¹¹ Le 14 juin 1984, un Conseil Restreint de politique spatiale tenu sous la présidence du Premier ministre décide non seulement d'engager les travaux préparatoires au programme *Spot 3*, mais aussi d'entreprendre l'étude du projet *Topex-Poséidon* en coopération avec la NASA et de proposer à l'ESA des programmes préparatoires pour les projets de moteur cryotechnique de forte poussée *HM-60 (Vulcain)* et du lanceur lourd *Ariane 5*. *Ibid.*

²⁵¹² Cf. D. JAVET, « La science-fiction japonaise à l'ère de la techno-utopie : Étude de la représentation des technologies dans les productions médiatiques »..., art. cité.

pour la survie de l'humanité. Bien que ce soit un gaz explosif, son stockage est réalisé grâce aux avancées scientifiques et technologiques. Psi, la géologue, profite de cette occasion pour rappeler aux téléspectateurs les dangers du transport de ce gaz.

En ce qui concerne l'origine des minéraux, le même épisode représente qu'ils proviennent des colonies : une sorte de proche banlieue. Cela évoque l'exploitation colonialiste européenne au XVI^e siècle. En outre, comme l'extraction de minéraux est un métier dangereux²⁵¹³, les ouvriers du futur sont remplacés dans la série par des robots : « Dans ce milieu hostile travaillent 154 robots et 2 hommes. Parmi eux le “technicien” Paul²⁵¹⁴ ». De surcroît, l'emploi du mot « technicien » n'est pas le fruit du hasard ; en effet, les techniciens dans la série sont les chefs responsables des travaux. Ainsi, la série met en valeur, à plusieurs reprises, le métier de technicien. Par exemple, dans l'épisode 2²⁵¹⁵, un vaisseau très endommagé qui risque d'entrer dans le champ d'attraction de la planète X-47, ne peut être réparé que de façon manuelle. L'éloge des savoirs techniques est confirmé par le rapport de son commandant : « Heureusement nous avons dans l'équipage un chef mécanicien hors pair. En quelques minutes il est parvenu à rétablir tous les circuits !²⁵¹⁶ ». Le chef mécanicien s'appelle de surcroît Curie, un clin d'œil au savoir scientifique du couple de chercheurs qui ont découvert le Radium.

Cette séquence met également en exergue l'importance de la présence humaine pour les réparations les plus délicates dans l'espace alors que l'intelligence artificielle de l'ordinateur, automatique, n'est pas capable de réparer ces dégâts. Il ne faut pas oublier qu'au début des années 1980, l'époque de la parution de la série, le CNES, pour accentuer la présence humaine dans l'espace²⁵¹⁷, encourage l'ESA sur le projet de la navette spatiale européenne Hermès. De plus, dans cet épisode Maestro révèle à Psi et Pierrot l'existence d'une arme redoutable, qui, bien que défensive, est capable de détruire une planète tout entière. C'est une référence évidente à l'énergie nucléaire et à son utilisation à des fins pacifiques. D'après Maestro : « Oui, ça ! On commence toujours comme ça !²⁵¹⁸ ».

En outre, même si le titre de l'épisode 25, *Combat de Titans*, fait allusion à un combat de « géants », Titan est également le nom donné à la famille de lanceurs lourds utilisés par les Nord-Américains pour placer en orbite leurs satellites militaires de grande taille. Ainsi, au début

²⁵¹³ Ce qui nous fait penser à *Germinal* d'Émile Zola (1885).

²⁵¹⁴ S2E17, *Terre ! A. BARILLE, Il était une fois... l'Espace...*, *op. cit.*

²⁵¹⁵ S2E2, *Les Sauriens*. *Ibid.*

²⁵¹⁶ *Ibid.*

²⁵¹⁷ Cependant, le projet de la navette européenne est abandonné au début des années 1990, et l'accent sur la présence humaine dans l'espace est remplacé par l'automatisme de la fusée Ariane. (Ariane 5 est capable de mettre sur orbite 200 t sans avoir besoin de présence humaine). A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie ; Direction générale de l'industrie ; Service des industries de communication et de service (1982-1991) ; Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France. 1962-1987 ». CNES. *L'Espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe...*, art. cité, p. 29.

²⁵¹⁸ S2E17, *Terre ! A. BARILLE, Il était une fois... l'Espace...*, *op. cit.*

des années 1980, les constructeurs de Titan sont à la recherche de nouveaux clients pour renouveler les commandes de l'Armée de l'Air – qui sont désormais prises en charge par la navette spatiale de la NASA. Ils décident alors de développer une version commerciale de Titan tournée vers le marché des satellites de télécommunications civils qui se développe rapidement. En l'occurrence, c'est le filon exploité avec succès par le lanceur européen Ariane. Un véritable combat de titans commence ainsi entre les concepteurs de la fusée Titan et ceux de la fusée Ariane. Selon les estimations du CNES :

[...] Titan 3 par ses performances est le concurrent le plus redoutable d'Ariane 4. [...] Il convient de noter en outre que l'éventuelle commercialisation de Titan 4 avec sa capacité de 7 tonnes en orbite de transfert pénaliserait davantage encore Ariane 4 puisque ce lanceur offre toutes les configurations possibles de lancement double²⁵¹⁹.

En définitive, pour en revenir à la série, la confiance d'Albert Barillé en l'avenir dans l'espace est mise en évidence aussi bien dans le dernier épisode d'*IEUF... l'Homme*, que dans tous les épisodes d'*IEUF... l'Espace*. De surcroît, tous les volets de la série mettent en avant les sciences et la technologie. Notons par exemple que les génériques des six séries analysées, sans exception, finissent par le départ d'une fusée vers l'espace²⁵²⁰. Le réalisateur souligne ainsi que l'espace représente la prochaine étape de l'évolution technologique. C'est là que réside l'éloge qu'il fait des fusées : symboles irremplaçables à la fois de la conquête spatiale et de la puissance des nations qui les maîtrisent.

9.8 - Femmes, savants fous, religions et croyances dans le futur

Dans la série *IEUF... l'Espace*, les personnages sont très longilignes voire amincis. Cela leur confère un aspect plus réaliste et plus sérieux par rapport à la série précédente. Les héros d'*IEUF... l'Homme* sont en effet des adaptations caricaturales de gens de diverses époques et de cultures différentes alors que dans *IEUF... l'Espace* ils sont des personnages fictifs membres de la police spatiale d'Oméga. Jean Barbaud souligne que dans cette série le réalisateur Albert Barillé veut montrer des personnages plus adultes avec des traits plus réalistes. Ainsi, le

²⁵¹⁹ « 3 lanceurs sont sur le marché : le *Delta* qui peut lancer des satellites de masse inférieure à 1800 kg et menace donc d'attaquer la clientèle des "petits" satellites, nécessaires aux lancements doubles d'*Ariane 4*, l'*Atlas Centaur* dont la version actuelle n'est pas très bien adaptée au marché (environ 2 tonnes en orbite de transfert) [...] *Titan 3* peut en effet combiner des satellites de 2,5 tonnes avec des satellites de 1,7 tonne ou bien lancer simultanément 2 satellites de 2,2 tonnes. Dans ces deux cas, *Ariane 4* est pénalisée puisqu'elle ne peut prétendre à ces performances. ». A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, CAPLAN, « Conférence Européenne de l'Espace », *Propositions CNES...*, op. cit., p. 2.

²⁵²⁰ Sauf pour *IEUF... la Vie* (Albert Barillé, 1986) dont le générique se termine tout de même par l'envol des personnages vers le ciel.

personnage « Le Gros » devient plus musclé pour ne plus paraître obèse. Il a le ventre moins proéminent et une allure plus martiale, plus en accord avec son grade de « major » dans la police spatiale d'Oméga. Pierre, quant à lui, a des traits vieillis, un visage plus carré et ressemble à un quinquagénaire sérieux qui correspond également à son poste de « colonel ». En revanche, Pierrette est complètement différente, elle devient une femme d'âge plus mûr, c'est pourquoi elle prend une apparence plus sérieuse par rapport à la série précédente et arbore désormais une coiffure avec une coupe au carré. Elle change de métier par rapport à la série antérieure évoluant ainsi du statut de femme au foyer à celui de femme d'affaires.

Par contre, Jean Barbaud avoue qu'il préfère dessiner des personnages plus caricaturaux, plus au style « gros nez » franco-belge. Quoi qu'il en soit, le résultat des personnages d'*IEUF... l'Espace* lui plaît. D'après lui : « Autant dire que je n'étais pas très emballé ! Mais au final, l'ensemble a été adouci et les deux méchants étant de Cassiopée, on a gardé leurs nez rouges. Ça a été même renforcé par le studio japonais, je crois²⁵²¹ ». La tendance de Jean Barbaud à poursuivre le style franco-belge est, vraisemblablement, la raison pour laquelle Albert Barillé le choisit pour être le concepteur graphique des personnages de la série.

En outre, il faut remarquer que les scientifiques, représentés par « Maestro », occupent une place très importante dans les prises de décision de la Confédération. Si d'un côté, ils sont responsables des avancées technologiques, de l'autre, ils sont souvent consultés pour mettre en œuvre un projet scientifique ou technologique – comme le projet du nouveau vaisseau de combat encore plus puissant – ou pour les prises de décision importantes au sein de la Confédération d'Oméga²⁵²². Maestro est ainsi le savant et le doyen de la Confédération d'Oméga. Il possède une voix consultative au Conseil. Radoteur, râleur, il est souvent coupé lorsqu'il entre dans des explications techniques trop rébarbatives. Il reste, néanmoins, la voix de la sagesse.

Dans *IEUF... l'Espace*, Maestro tient le second rôle par rapport à son alter ego, Metro. Tout au long de la série, le réalisateur représente pourtant d'autres « Maestros » : celui « du XX^e siècle²⁵²³ », celui de « Cro-Magnon²⁵²⁴ » et celui « gréco-romain »²⁵²⁵. Les différents habits du savant représentent non seulement la technique et la technologie mais aussi la philosophie, les connaissances métaphysiques, mystiques et quelquefois le chamanisme de l'aube de l'humanité.

²⁵²¹ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de Jean Barbaud réalisé par Maroin Eluasti en 2008 »..., art. cité.

²⁵²² Par ailleurs, lors de la scène de la partie d'échecs entre l'humain et la machine, Maestro se trouve non seulement à côté d'elle, mais aussi de son côté, puisqu'il gratifie l' spectateur d'un petit sourire malicieux après sa victoire. Cela nous montre que les scientifiques se plaisent de l'évolution technologique de leurs machines. De surcroît, dans cet épisode Maestro a l'idée de fabriquer le robot à cerveau positronique : le Metro. S2E1, *La planète Oméga*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁵²³ S2E8, *Le long voyage* ; S2E17, *Terre !* S2E18, *L'Atlantide* et S2E19, *L'Étrange retour vers Oméga*. Ibid.

²⁵²⁴ S2E5, *Les Cro-Magnons*. Ibid.

²⁵²⁵ S2E7, *La Planète Mytho*. Ibid.

Les sciences sont également incarnées par d'autres personnages ; Psi par exemple, est chercheuse en géologie. Son côté scientifique est donc souligné dans de nombreux dialogues comme par exemple quand Pierrot lui demande des conseils : « Après tout, c'est toi la savante, Psi !²⁵²⁶ » En l'occurrence, les savants – Psi et Maestro – sont les uniques personnages de la série qui ont le pouvoir et la sensibilité pour communiquer avec les êtres supérieurs. Le réalisateur veut ainsi souligner que les sciences et les connaissances des êtres supérieurs sont assez proches. De surcroît, il met en valeur aussi l'intuition et la métaphysique comme faisant partie du processus scientifique.

L'intuition est l'un des atouts de Psi. Ainsi, si d'un côté elle peut être considérée comme une personne mystique grâce à ses pouvoirs psychiques, de l'autre, elle peut aussi être considérée comme une scientifique en tant que géologue²⁵²⁷. On fait appel à ses pouvoirs psychiques et télépathiques à plusieurs reprises. Chaque fois que Pierrot se fait autoritaire, il regrette par la suite son manque de sensibilité : « J'aurais dû t'écouter Psi²⁵²⁸ ».

Sous prétexte que l'acte de piloter ne pourra jamais intéresser une fille²⁵²⁹, Psi répond à Pierrot : « Le pilotage c'est facile, quelques questions d'astronomie, des maths, et pour le reste on s'en remet à l'ordinateur !²⁵³⁰ ». De cette façon, Psi souligne que l'évolution technologique simplifie les tâches autrefois compliquées. En revanche, Metro les reprend : « Ne parlez pas ainsi, mes enfants, les ordinateurs ont emmagasiné la plupart des connaissances des hommes, c'est vrai, seulement dans l'espace il y a toujours les non-prévus et là aucune machine ne peut remplacer la réaction d'un individu²⁵³¹ ». Il est donc curieux que ce soit une machine qui mette à l'honneur la présence humaine pour la conquête spatiale.

En outre, Psi représente la veine écologique du réalisateur. Elle est soucieuse de préserver à tout prix tout type de vie, qu'elle soit humaine ou extraterrestre, animale ou végétale. Comme elle a un grand respect pour les êtres vivants, elle cherche toujours des solutions pacifiques aux problèmes posés. Elle est très réticente à tuer ses ennemis, préférant se servir d'armes paralysantes. Selon elle : « il ne faut pas attaquer les êtres dans leurs planètes, sauf en cas de danger et surtout pas les tuer, hormis en cas de "légitime défense"²⁵³² ». Lors de sa première apparition dans la série, elle fait preuve d'intuition en prévenant Pierrot : « – N'allons pas là-bas ! J'ai le sentiment qu'il y a un danger²⁵³³ ». Metro confirme cette information : « L'amas 7052, Psi a raison, il est préférable de se méfier avec ce type de jeunes étoiles qui

²⁵²⁶ Ibid.

²⁵²⁷ Par ailleurs, le premier scientifique dans l'espace, Harrison Schmitt, pilote du LM de la mission Apollo 17, était lui-même géologue tout comme Psi. Cité de l'espace, Toulouse, France, 2019.

²⁵²⁸ S2E15, *Les Anneaux de Saturne*. A. BARIÈRE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁵²⁹ Dialogue entre Pierrot et Psi aux 2'35" S2E4, *Du Côté d'Andromède*. Ibid.

²⁵³⁰ Psi aux 2'44" S2E4. Ibid.

²⁵³¹ Metro aux 2'44" S2E4, *Du Côté d'Andromède*. Ibid.

²⁵³² Pierrot aux 14'18" après le reproche de Psi S2E4 Ibid.

²⁵³³ Psi aux 3'26" S2E4. Ibid.

évoluent. C'est vrai, elles évoluent, mais on ne sait pas toujours comment !²⁵³⁴ ». Cependant, comme il n'y a pas des raisons concrètes qui les empêchent d'atterrir sur cette planète, Pierrot se sert de son autorité militaire : « Écoute Psi, ce sont les ordres, il n'y a pas à discuter ! Alors, exécution ! Copilote, programmez le vol !²⁵³⁵ ». Et elle lui répond de manière ironique : « Oui chef !²⁵³⁶ ». Plus tard, Pierrot regrette son attitude autoritaire : « Tu vois, maintenant je me fierai toujours à tes pressentiments, tu avais raison !²⁵³⁷ ». Les pouvoirs de Psi témoignent en outre d'une certaine fascination de l'auteur pour la métaphysique et l'occultisme. Elle est également la conscience morale du groupe où Pierrot représente l'autorité et Metro les sciences.

La représentation de la place occupée par les femmes dans la société évolue également au fur et à mesure de la réalisation des nouvelles séries de Procidis. Tandis que dans le premier volet – *IEUF... l'Homme* – les femmes ne tiennent que des rôles modestes dans l'intrigue, le deuxième volet, quant à lui, présente les femmes dans des rôles sociaux plus importants. Pierrette, jusqu'alors personnage secondaire, est dorénavant la « présidente » de la confédération d'Oméga : elle est désormais responsable des réunions du Conseil. Pour ce faire, elle utilise d'une part son intelligence et sa ruse et d'autre part ses compétences managériales, organisationnelles et relationnelles ainsi que son pouvoir de communication et de persuasion. À la manière d'une chef d'entreprise, elle indique les meilleures décisions à prendre. Ainsi, même si elle utilise souvent son intuition pour les prises de décisions, elle cherche toujours des arguments scientifiques pour corroborer ses conclusions.

Il faut remarquer que dans *IEUF... l'Espace*, Pierrette est toujours la femme du « colonel Pierre ». Cependant, les rapports de pouvoir ont apparemment changé : désormais c'est elle la chef. Malgré cela, la série ne montre aucune dispute entre eux. Ainsi, ils s'entraident pour les prises de décisions politiques. En outre, le couple symbolise que le réalisateur croit au fait que les pouvoirs exécutif et militaire peuvent s'unir pour le bien de la démocratie, pourvu que les dirigeants respectent les normes de conduite morales et qu'ils suivent les décisions du Conseil. Malgré cette apparente autocratie, les prises de décision dans la Confédération d'Oméga sont très démocratiques. En revanche, celles de Cassiopée – où les pouvoirs militaire et exécutif sont incarnés par un unique personnage à tendance dictatoriale – « le général Le Teigneux » – les prises de décision sont très autoritaires.

²⁵³⁴ Metro aux 3'51'' S2E4. *Ibid.*

²⁵³⁵ Pierrot aux 3'36'' S2E4. *Ibid.*

²⁵³⁶ Psi aux 3'48'' S2E4. *Ibid.*

²⁵³⁷ Pierrot aux 6'49'' S2E4. *Ibid.*

Pour synthétiser, à travers la représentation des femmes à de hauts postes de la Confédération et la formation d'équipes paritaires, la série affiche dès 1982 certaines idées de féminisme et de parité²⁵³⁸.

En outre, Albert Barillé profite de l'épisode 7²⁵³⁹ pour affirmer sa position concernant les croyances et les dogmes religieux. En effet, il oppose le savoir et la foi : le savoir conduit à des avancées techniques et technologiques alors que la foi, la croyance et les dogmes religieux relèguent l'humanité à son état primitif. En l'occurrence, cet épisode met en évidence le fait que ce sont les dieux qui ne veulent pas que les hommes évoluent, tout comme dans la série *Ulysse 31*. L'épisode 7 est en outre une référence évidente aux mythes grecs : Pierrot et Psi, tout comme dans le mythe de Prométhée, doivent être punis pour avoir apporté aux humains le feu de la connaissance. Celui-ci est représenté dans la série à travers différentes techniques comme l'agriculture, la métallurgie... En l'occurrence, les actions de Psi et Pierrot dans cet épisode rappellent la bonne foi de la France et son bon droit représentés par les héros nationaux dans les manuels scolaires : « lorsqu'elle prend les armes pour défendre la cause sacrée de la culture, destinée à convaincre les petits Français de la mission assignée par la divine providence ou le destin à leur pays : répandre généreusement la civilisation aux peuples encore plongés dans les ténèbres²⁵⁴⁰ ».

De plus, dans cet épisode, l'Olympe est une montagne où habitent les dieux. On retrouve ainsi de nombreuses allusions à la mythologie gréco-romaine²⁵⁴¹. Pour l'anecdote, la télécommande utilisée par « Jux Peter » pour contrôler son monde ressemble à un *smartphone*. Les humains de cette planète, quant à eux, doivent toujours vivre d'une façon primitive : ces derniers sont considérés comme les esclaves des divinités et sont obligés de leur faire des offrandes.

Ces dieux s'opposent ainsi à la diffusion des sciences et des technologies parmi les humains : « Transmettre le savoir peut détruire leur foi²⁵⁴² ». Psi et Pierrot tentent toutefois de changer les mœurs des habitants en leur présentant les avancées technologiques des sciences. Cette initiative provoque l'ire des dieux qui veulent à tout prix maintenir le statu quo. Les efforts de Pierrot lui valent un reproche de la part de Jux Peter : « Faites ce que vous voulez chez vous,

²⁵³⁸ La chef suprême de la Confédération est une femme et à chaque nouvel épisode, on suit les aventures d'un groupe formé par une équipe paritaire : un jeune homme, une jeune femme et un robot. Cf. M. LALLET, *Il était une fois... le genre...*, op. cit.

²⁵³⁹ S2E7, *La planète Mytho*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁵⁴⁰ C. AMALVI, *Les Héros de l'histoire de France...*, op. cit., p. 120.

²⁵⁴¹ Le commandant « Jux Peter » (Jupiter) assimilé à Zeus ; le chef mécanicien Vulcain, dieu de la forge ; Apollon ; Aphrodite, déesse de l'amour ; Héra, épouse de Jux Peter ; Déméter, déesse de l'agriculture que l'on voit surveiller la récolte ; Artémis, déesse de la chasse ; Arès dieu de la guerre ; Poséidon, dieu des mers ; Hadès dieu des enfers. Il y a aussi d'autres divinités ou personnages mythologiques comme Pelée et Thétis ; l'Hydre de Lerne ; la question du Sphinx ; Pan ; Éris qui demande à Pierrot de donner la « pomme d'or » à la plus belle parmi les belles ; Talos, blessé à la cheville. On y trouve également : Achille, Prométhée qui donne le feu aux humains, la boîte de Pandore et enfin Athéna. S2E7, *La Planète Mytho*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁵⁴² S2E7, *La Planète Mytho*. Ibid.

mais ici, c'est moi qui commande, bien compris ?²⁵⁴³ ». L'épisode met l'accent sur une politique historique française : le fait d'aider des peuples considérés comme moins favorisés face à certains pouvoirs dictatoriaux, par exemple en Afrique, en Asie et au Moyen Orient. Cela est mis en évidence dans le dialogue de Pierrot : « – Nous devons aider les mortels à se défendre contre les dieux »²⁵⁴⁴. Ainsi le moyen trouvé par les étrangers de la planète Mytho pour aider sa population à se battre contre les dieux se résume à leur apporter la technologie.

Psi et Pierrot veulent établir un rapport de forces plus équitable entre les mortels et les dieux, d'après Pierrot : « C'est plus facile de tenir le pouvoir quand on sème l'ignorance aux sciences et aux techniques chez les mortels²⁵⁴⁵ ». Ainsi, Psi et Pierrot apprennent aux mortels de la planète Mytho de techniques comme l'utilisation de la roue pour le transport et la maçonnerie pour l'habitat et la protection des individus. Le rapport de forces entre la foi et les sciences est également mis en évidence avec la rencontre entre Metro et le Sphinx : l'énigme de ce dernier résolue, Metro lui demande à son tour d'énoncer la théorie de la gravitation. Le Sphinx est ainsi dépassé par les énigmes complexes des sciences.

En revanche, l'autre intrigue, celle de la puissance du « Grand Ordinateur », prend progressivement une place grandissante dans le récit ; les six derniers épisodes de la série gravitent autour de ses actions. Ce personnage permet à Albert Barillé d'aborder des questions philosophiques et éthiques concernant l'intelligence artificielle et la place des robots dans la société de l'avenir. De plus, la menace du « Grand Ordinateur » force tous les membres de la Confédération d'Oméga à oublier leurs ambitions et passions personnelles pour combattre l'intolérance, l'incompréhension, l'arrivisme, la vanité et d'autres éléments susceptibles de briser l'harmonie de la société.

Finalement, lorsque l'armée des forces d'Oméga est sur le point d'être vaincue, les bienveillants « êtres supérieurs » répondent à « l'appel télépathique » du savant Maestro. Cet appel est représenté en l'occurrence par un « voyage astral extracorporel ». Les êtres supérieurs viennent finalement à leur secours comme s'ils étaient des *Deus ex machina* :

Ce sont des sauvages, des primates, ils ne pensent qu'à se battre ! Allons, un peu d'indulgence, leur histoire commence à peine. C'est vrai, à peine quelques milliers d'années... Ils sont si jeunes, accordons-leur une chance [...] Au début, tout au début, l'Homme n'était qu'esprit. [...] Vous devez refaire le cycle, redevenir ce que vous étiez ! [...] Votre espèce n'est que superficiellement humaine. Seuls ceux qui ont vaincu leurs appétits, seuls ceux qui respectent les autres, tous les autres, même différents, seuls ceux-là sont humains [...] la façon dont vous organisez vos vies, vos sociétés vous appartient. [...] vos destins sont les vôtres ! Les vérités n'ont de sens que durement découvertes et non pas inculquées, vous devrez parcourir votre chemin !

²⁵⁴³ *Ibid.*

²⁵⁴⁴ *Ibid.*

²⁵⁴⁵ *Ibid.*

[...] Le Cosmos forme un tout cohérent, avec une intelligence comme une société de termites, comme un corps humain [...] Progressez, allez vers la tolérance, la compréhension, la fraternité. Rive de mer paisible. Et quand vous aurez atteint cette rive, nous serons là pour vous accueillir parmi nous²⁵⁴⁶.

L'Univers est ainsi comparé à un organisme vivant dans lequel les « êtres supérieurs » sont comme les « sentinelles du corps de l'Univers » ; tout comme les globules blancs le sont pour les organismes humains. Ainsi, de la même manière que le dernier épisode d'*IEUF... l'Homme* annonce *IEUF... l'Espace*, le dernier épisode de cette dernière prépare la transition vers la série suivante : *IEUF... la Vie*.

En ce qui concerne la vie en société, certaines conduites empruntées de tolérance, de fraternité et de compréhension sont mises en valeur. Elles sont en effet les maîtres-mots pour le bien-vivre de l'humanité. Ce dialogue final entre les êtres supérieurs et les membres de la confédération d'Oméga fait écho à l'épisode 5²⁵⁴⁷. Par ailleurs, Psi remarque que les êtres supérieurs expriment « presque les mêmes mots qu'un certain jour nous avons dits aux hommes de Cro-Magnon²⁵⁴⁸ ». Ainsi, de la même manière que la Confédération d'Oméga refuse d'intégrer les hommes préhistoriques dans leur civilisation – jugeant qu'ils ne sont pas assez évolués –, les « êtres supérieurs » refusent l'intégration des membres de la Confédération d'Oméga en leur conseillant de continuer à mûrir : « On a beau se croire le fleuron de l'évolution, on est toujours le "Cro-Magnon" de quelqu'un !²⁵⁴⁹ ».

Les méchants de la série, quant à eux, sont représentés de façon plus caricaturale avec de gros nez rouges et des mouvements exagérés. Cette façon de les représenter dans une histoire suit, par ailleurs, une longue lignée qui remonte jusqu'à l'aube de l'humanité. Elle rencontre toutefois des échos dans les manuels scolaires de la III^{ème} République. Christian Amalvi, qui a étudié la représentation des héros de France dans ces manuels, souligne que dans la dramaturgie de la représentation de l'histoire la fonction morale n'est jamais absente. D'après lui, « l'iconographie laïque se charge d'assurer la promotion des bons de deux façons complémentaires : la beauté ou la laideur physique des personnalités ainsi représentée doit clairement révéler à l'enfant la beauté ou la laideur morale du personnage²⁵⁵⁰ ».

Ainsi, dans la série, tout comme dans les manuels scolaires, les « méchants » sont représentés d'une façon plus « laide ». Jean Barbaud avoue disposer de plus de liberté pour les créer. Ainsi, le « général Le Teigneux » – qui représente le chef suprême et empereur de la constellation de Cassiopée – possède des caractéristiques communes à la plupart des

²⁵⁴⁶ Les « êtres supérieurs » dans la S2E26, *L'Infini de l'espace*. Ibid.

²⁵⁴⁷ S2E5, *Les Cro-Magnon*. Ibid.

²⁵⁴⁸ Psi dans la S2E26, *L'Infini de l'espace*. Ibid.

²⁵⁴⁹ Albert Barillé apud. M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 69.

²⁵⁵⁰ C. AMALVI, *Les Héros de l'histoire de France...*, op. cit., p. 37.

représentations de méchants des années 1980²⁵⁵¹ : un comportement agressif et stupide. Il veut, par tous les moyens, conquérir la totalité de l'Univers. De plus, il est très autoritaire, cela est souligné dans l'épisode 10²⁵⁵² où il ne respecte pas le jeu de la démocratie et limoge tous les membres du « Conseil de la confédération de la constellation de Cassiopée ». En ce qui concerne l'exercice « solitaire du pouvoir », Christian Amalvi souligne que : « Dans les manuels républicains, des illustrations suggestives mettent en garde les futurs citoyens contre les dangers que court la France lorsqu'elle confie son destin au gouvernement d'un despote. Sa volonté de maintenir, à tout prix, l'ordre établi implique l'étouffement des libertés publiques. Libéré du contrepoids ou du frein que constitue le contrôle populaire, le tyran, saisi de vertige, lance le pays incapable de réagir dans l'aventure extérieure, qui s'achève en désastre²⁵⁵³ ».

La « civilisation de Cassiopée » est représentée d'une façon à la fois très avancée et très technologique²⁵⁵⁴. Ses habitants sont toutefois dessinés en tenue au style grec, ce qui indique que le réalisateur veut souligner les similitudes entre la représentation de cette « race²⁵⁵⁵ » et celle imaginée par l'Allemagne sous le troisième Reich. Le chercheur Johann Chapoutot souligne par ailleurs les références recherchées par Allemands du modèle grec²⁵⁵⁶. Selon lui, l'extrait d'un fascicule de formation idéologique du Parti national-socialiste allemand, affirme :

Que les Grecs étaient d'origine nordique, leurs sculptures le prouvent assez. Les figures de dieux qu'ils ont figées dans la pierre expriment dans leur corps, la forme de leur crâne, l'expression de leur visage et dans leurs traits cette ascendance nordique. On les différencie à peine des représentants contemporains de la race nordique. La même chose vaut pour les Romains²⁵⁵⁷.

Par ailleurs, durant les réunions du conseil de Cassiopée, leurs membres parlent systématiquement de « la supériorité de leur race devant celles qui composent la confédération d'Oméga²⁵⁵⁸ ». En outre, dans l'épisode 3²⁵⁵⁹, le « consul Le Nabot » arrive à Oméga à bord de son dernier navire de combat, le *Nautilus* : une manœuvre d'intimidation militaire à l'instar des

²⁵⁵¹ De 1938, avec Superman, jusque dans les 1980, la plupart des héros des *comics* nord-américains – et par conséquent, ceux des B.D. et des dessins animés – sont érigés en modèle exemplaire en s'imposant comme des figures mythologiques modernes. Cependant, les super-héros voient leur statut d'icônes mythiques déconstruit par Allan Moore et Dave Gibbons dans *Watchmen* à partir de 1988. Cf. VELLEMAN, Michel-Éric, « *Watchmen*, d'Allan Moore et Dave Gibbons un *comic* d'avant-garde qui réinterprète les procédés de la B.D. »..., art. cité.

²⁵⁵² S2E10, *La Planète déchiquetée*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁵⁵³ C. AMALVI, *Les Héros de l'histoire de France...*, op. cit., p. 124.

²⁵⁵⁴ S2E9, *Cassiopée*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁵⁵⁵ On entend, à plusieurs reprises, le « général Le Teigneux » énoncer qu'il appartient à une « race » supérieure. Par exemple, dans l'épisode S2E9, *Cassiopée*.

²⁵⁵⁶ Cf. Johann CHAPOUTOT, « I. Le Corpus sanum de l'homme nouveau : De la pierre à la chair : esthétique et eugénisme du corps aryen », *Quadrige*, 2012, p. 227-282.

²⁵⁵⁷ Extrait d'un fascicule formation idéologique du Parti. JEKELI, Hermann, „Rasse ist Verpflichtung », in *Rasse und Volk – Stoffsammlung für die weltanschauliche Schulung* – Herausgegeben vom Beauftragten für die weltanschauliche Schulung der deutschen Volksgruppe in Rumänien, NSDAP, Heft 2, Nov. 1941, 95 p., p. 03-25. Apud.

²⁵⁵⁸ S2E9, *Cassiopée*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁵⁵⁹ S2E3, *La Planète verte*. Ibid.

défilés de propagande des grandes puissances mondiales. Il faut remarquer que les membres de l'armée de Cassiopée portent un uniforme semblable à celui des membres du NSDAP²⁵⁶⁰, de surcroît, ils portent un brassard rouge avec le symbole de la Confédération de Cassiopée, tout comme les membres du NSDAP portaient la croix gammée nazie.

En outre, « le général Le Teigneux » croit également que ses décisions sont fondées sur les sciences. Par exemple, dans l'épisode 10, quand les savants d'Oméga l'alertent de l'explosion imminente du soleil de Colère, il réplique : « Nos savants sont aussi savants que les vôtres²⁵⁶¹ ». Cependant, il se rend compte que ses savants ont tort. Pendant sa fuite, sa méchanceté est mise en évidence : « Les matériels d'abord, les hommes après²⁵⁶² ». Il veut ainsi préserver les matériaux militaires pour poursuivre ses desseins de conquête, méprisant par conséquent la vie de ses troupes.

En outre, on remarque que dans les émissions destinées au jeune public des années 1980, normalement, la trahison est seulement représentée du côté des méchants, alors que les bons sont toujours purs²⁵⁶³. Par exemple, le « général Le Teigneux », alors membre de la Confédération d'Oméga²⁵⁶⁴, impose ses idées par le biais de la force. Il n'utilise jamais d'arguments basés sur la raison, sur les sciences et sur l'histoire. En l'occurrence, un savant lui reproche de mépriser l'histoire : « Il est vraiment dommage que nul ici ne s'avise d'obtenir les leçons de l'Histoire²⁵⁶⁵ ». De surcroît, le « général Le Teigneux », dans les réunions du Conseil, ne s'exprime qu'à la première personne du singulier, oubliant systématiquement qu'il est le représentant effectif d'un peuple²⁵⁶⁶. Il n'a pas de chance dans le choix de ses alliés. Il a beau manipuler les forces du « Grand Ordinateur », c'est en fait l'intelligence artificielle de ce dernier qui le manipule.

Quoi qu'il en soit, le peuple de Cassiopée est représenté comme étant étranger à la « confédération d'Oméga », de cette façon, il reprend les caractéristiques des étrangers décrites dans la plupart des manuels scolaires et des livres sur les héros de France. Il faut noter que cette série, d'une manière générale, est centrée sur cette idée néocoloniale. Elle présente d'un côté, l'étranger comme l'un des méchants de l'histoire, et d'un autre côté, les peuples « moins développés » comme ceux ayant besoin d'aide – notamment de technologie de pointe –

²⁵⁶⁰ Parti national-socialiste des travailleurs allemands, en allemand : *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*. Cf. Karl Dietrich BRACHER, *Hitler et la dictature allemande naissance, structure et conséquences du national-socialisme*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1995.

²⁵⁶¹ S2E10, *La Planète déchiquetée*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁵⁶² *Ibid.*

²⁵⁶³ Cf. B. CORMIER-RODIER et B. FLEURY-VILATTE, « Animation et télévision », art. cité.

²⁵⁶⁴ Cassiopée quitte la Confédération d'Oméga dans l'épisode 10, *La Planète déchiquetée*. A. BARILLE, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁵⁶⁵ Savant du Conseil de Cassiopée dans l'épisode 9, *Cassiopée*. *Ibid.*

²⁵⁶⁶ Le commandant militaire Pierre, quant à lui, dans les négociations au nom de la Confédération, souligne qu'il n'est que le représentant d'un groupe. Pierrette, de son côté, utilise la diplomatie et l'intimidation pour ramener de nombreuses fois le « général Le Teigneux » à la raison.

provenant de la « Confédération d'Oméga » pour que leurs sociétés puissent s'épanouir. Cela représente une pensée néocoloniale dans laquelle les êtres « plus avancés » apportent le bonheur aux peuples « sauvages ». Cette idée entre en résonance avec la construction du mythe national, comme le souligne Christian Amalvi :

À la vision négative des étrangers toujours accusés de nourrir de perfides desseins contre la France, toujours cupides, égoïstes ou vénaux, s'oppose l'image idyllique des grandes figures françaises, douces et compatissantes envers les humbles. [...] En étendant la sphère de ses colonies, elle [la France] n'a jamais poursuivi d'autre but que de prendre la défense des opprimés et des faibles, de faire partager aux peuples encore plongés dans les ténèbres de l'ignorance et de la barbarie, les bienfaits de la civilisation et du savoir, et de les éveiller à la radieuse clarté de la raison et de la science²⁵⁶⁷.

Malgré l'opposition entre la méchanceté de l'être humain et sa raison, les nouveaux conflits avec les robots et l'intelligence artificielle prennent une place grandissante dans les intrigues de la série. Cet thème donne alors naissance à un long-métrage : *La Revanche des Humanoïdes* (Albert Barillé, 1983)²⁵⁶⁸.

9.9 - *La Revanche des Humanoïdes*, un long-métrage qui oppose les humains et l'intelligence artificielle du « Grand Ordinateur »

L'épisode 24²⁵⁶⁹ raconte les aventures du « Grand Ordinateur ». Cet épisode est inspiré de *2001 : l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968)²⁵⁷⁰. Dans l'intrigue écrite par Arthur Clarke, l'ordinateur du vaisseau doté d'intelligence artificielle – HAL 9000²⁵⁷¹ –, veut, par tous les moyens, atteindre son objectif ; même si, pour cela, il faut éliminer les humains. En outre, l'emploi du mot « grand » avec l'ordinateur fait également référence au « grand frère », personnage de 1984 de George Orwell²⁵⁷². Albert Barillé veut ainsi alerter le public de l'état de surveillance constante auquel l'informatique nous expose.

En ce qui concerne le long-métrage, selon Frank Barillé, il y a, en fait, plusieurs circuits de distribution pour l'exploitation de l'animation : « ça peut être en salle, ça peut être en vidéo,

²⁵⁶⁷ C. AMALVI, *Les Héros de l'histoire de France...*, op. cit., p. 121.

²⁵⁶⁸ Long-métrage (1 h 34) diffusé au cinéma en France en 1983. Dans ce film, les derniers épisodes de la série, ceux qui concernent le combat entre les humains et les machines (de l'épisode 20, *La Revanche des robots* à l'épisode 26, *L'infini de l'espace*) sont regroupés pour composer le film. ALBERT BARILLÉ, *La Revanche des Humanoïdes*, France, Procidis, Sony Music Video, 1982.

²⁵⁶⁹ S2E24, *Le Grand Ordinateur*. A. BARILLÉ, *Il était une fois... l'Espace...*, op. cit.

²⁵⁷⁰ Livre qui a, par ailleurs, inspiré le film *2001 : l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968). Cf. Clarke Arthur C., *The Sentinel*, Anniversary edition., New York, I Books, 2000.

²⁵⁷¹ CARL 500 en version française.

²⁵⁷² Cf. Orwell George, 1984, Paris, Gallimard, 2017.

ça peut être à la télévision²⁵⁷³ ». Ainsi, comme *IEUF... l'Espace* marche très bien à la télévision – avec un public de plusieurs millions de téléspectateurs tous les soirs – la maison de production a eu l'idée suivante : « Le public existe, on a une série, essayons de faire un long métrage qu'on met en salle de cinéma. On verra comment ça marche ?²⁵⁷⁴ ». Le succès n'est pourtant pas celui attendu. En effet, ils se rendent compte que c'est une série faite pour la télévision, donc pour le petit écran. Quand les images sont montrées sur un grand écran, plusieurs défauts apparaissent. De plus, le public a l'habitude de regarder gratuitement les épisodes à la télévision²⁵⁷⁵.

Par contre, au-delà des salles de cinéma, il y a d'autres circuits pour diffuser les films. Frank Barillé souligne que *La Revanche des Humanoïdes* (Albert Barillé, 1983) se vend très bien en vidéo. En effet, « ce n'est pas un très gros marché, ce sont seulement quelques millions de cassettes vendues, mais on a eu un sentiment de succès après l'échec dans les salles de cinéma²⁵⁷⁶ ». En outre, les enfants aiment regarder plusieurs fois le même film et leurs parents se fient aux contenus didactiques provenant de la maison de production Procidis à l'instar du succès d'*IEUF... l'Homme*.

En outre, la bande originale de la série *IEUF... l'Espace* est écrite puis dirigée par Michel Legrand. En plus des orchestrations prestigieuses, on perçoit également l'inspiration jazzistique nord-américaine, passion non seulement de Michel Legrand, mais aussi d'Albert Barillé. Michel Legrand s'appuie sur divers courants musicaux : jazz, musique de chambre, orchestre symphonique, rock, électronique. En réalité, très peu de séries de dessins animés réalisées en France jusqu'alors bénéficient de musiques d'ambiance si bien élaborées. Même si pour la bande son la série s'inspire de musiques diverses, la source principale demeure le jazz. Dans le générique de début du long-métrage, la chanteuse nord-américaine Virginia Vee chante, en français, la même chanson que celle de la série télévisée²⁵⁷⁷. Albert Barillé veut initialement que ce titre soit également interprété par la chanteuse : « Je voulais un générique à la *James Bond*, façon *Goldfinger* (Guy Hamilton, 1964), avec une voix féminine profonde, grave²⁵⁷⁸ ». La musique commence par une attaque franche de plusieurs instruments de corde, comme si le générique voulait rompre le silence, comme une explosion musicale. Il faut se rappeler que la série précédente s'ouvre également sur une explosion, celle du big-bang. Ce générique est aussi marqué par l'attaque des premiers accords de la *Toccata et Fugue* de Bach. On perçoit donc que

²⁵⁷³ ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de Frank Barillé, le fils aîné d'Albert Barillé. Réalisé par Christophe Lambert en 1986. », art cité.

²⁵⁷⁴ *Ibid.*

²⁵⁷⁵ Bien qu'il y ait une petite redevance, elle n'est pas précisément associée à une émission. D'après Frank Barillé : « il y a une espèce de règle d'or où tout ce qui passe à la télévision, en série, ne marche pas très bien quand il s'agit de le faire passer dans les salles de cinéma, et sur cette série-là ça pouvait se confirmer ». *Ibid.*

²⁵⁷⁶ *Ibid.*

²⁵⁷⁷ Celle-ci est chantée sur le petit écran par Jean-Pierre Savelli, Celui-ci est, en effet, devenu célèbre grâce à ses compositions pour le duo français de musique de variétés des années 1980, Peter et Sloane. M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 92.

²⁵⁷⁸ Albert Barillé *apud. Ibid.*

cette attaque franche des notes musicales est une stratégie pour intégrer les téléspectateurs à l'univers de la série²⁵⁷⁹. Cependant, l'accent américain de Virginia Vee n'est pas apprécié par la chaîne FR3. Comme Albert Barillé a une affection toute particulière pour cet enregistrement, il le maintient au générique du long-métrage. Selon Gilles Bourgarel :

Albert Barillé était passionné par la musique et par le jazz notamment. Il a donc proposé à Virginia Vee de chanter le générique [...] En effet, lors de ses vacances à New York, Albert Barillé est allé écouter du jazz, dans une boîte de jazz et là il a découvert une jeune chanteuse qui débutait. Ils sont devenus amis et c'est elle qui chante le générique de la série en anglais. Il a adoré la musique et voulu la mettre dans le générique du long-métrage²⁵⁸⁰.

Maroin Eluasti remarque, en outre, que les paroles de cette chanson sont écrites par Albert Barillé lui-même : « En effet, Albert Barillé ne fut pas convaincu par les tests qu'il avait fait passer à des paroliers pourtant reconnus. Une preuve de plus que, en bon artisan, il supervisait dans les moindres détails tous les aspects de ses “enfants audiovisuels”²⁵⁸¹ ».

En guise de conclusion, les deux séries analysées dans ce chapitre sont les principaux aboutissements dans le domaine de l'animation télévisée « made in France » du début des années 1980, avant même l'apparition du plan « Image »²⁵⁸². Ces séries montrent ainsi que la conquête spatiale est mise en évidence depuis les premières séries de dessins animés d'origine française. *Ulysse 31* représente la série pionnière de ce courant. Elle maintient néanmoins cette caractéristique « française » de mélanger fantastique et divertissement avec la « culture savante » de la mythologie grecque. *L'Odyssée* d'Homère est ainsi adaptée au contexte d'exploration spatiale. De plus, comme l'avons montré, cette série représente certains éléments du contexte de sa diffusion.

De la même façon, la série IEUF... l'Espace est diffusée durant la période où la France s'efforce de trouver sa place de puissance spatiale mondiale. À cette époque, elle entreprend des projets d'envergure comme celui du lanceur lourd Ariane 5 et celui de la navette spatiale Hermès, dont les noms rappellent de prime abord les personnages de la mythologie grecque.

En outre, dans les deux séries, si les récits fantastiques et mythiques sont centraux, ce sont bien les sciences et techniques qui sont les véritables vedettes de l'histoire.

²⁵⁷⁹ Cf. Guillaume SOULEZ, « La double répétition : Structure et matrice des séries télévisées »..., art. cité.

²⁵⁸⁰ Gilles BOURGAREL, *International Sales* de la maison de production Procidis, Paris le 22 juin 2016.

²⁵⁸¹ M. ELUASTI, M. SOUFFLET et C. LAMBERT, *Il était une fois... La belle histoire de Procidis...*, op. cit., p. 93.

²⁵⁸² Suscité dans le chapitre 6.

CONCLUSION

Un des buts premiers de cette étude était de comprendre l'évolution de la fabrication de séries d'animation d'origine française. La France est aujourd'hui l'une des puissances mondiales majeures dans la fabrication de séries d'animation pour la télévision, et nous voulions comprendre comment cette évolution avait été possible. En effet, si le pays, berceau de pionniers comme Émile Reynaud et Émile Cohl, a été à l'avant-garde sur la scène mondiale avant la Première Guerre mondiale, ensuite – durant les guerres européennes du XX^e siècle et jusque dans les années 1970 – comme le souligne Giannalberto Bendazzi²⁵⁸³, la production d'animation française a perdu progressivement sa force de frappe face à la croissance de l'industrie cinématographique hollywoodienne (Disney en tête, puisqu'on parle du cinéma d'animation).

Par ailleurs, depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, la télévision a pris son essor, et le nombre de postes a augmenté exponentiellement en France et dans le monde à partir des années 1960. Le but de cette recherche était aussi de s'interroger sur la spécificité de la production animée française, certaines séries destinées aux jeunes publics étant porteuses d'une dimension pédagogique (entre éducation et divertissement) originale ; aussi il nous apparaissait important d'analyser la façon dont ce « nouveau média »²⁵⁸⁴ a envahi les foyers et a pris une place importante dans la vie de tout un chacun. Progressivement, nous nous sommes rendu compte que cet essor était en réalité le fruit de plusieurs éléments socio-économico-politico-industriels qui étaient en jeu durant la période étudiée. C'est la raison pour laquelle nous avons fait appel aux archives afin de faire ressortir les enjeux et les politiques mises en place à l'époque, qui ont amené la production française à ce qu'elle est aujourd'hui.

En France, la production et la diffusion de séries d'animation télévisées de longue durée destinées aux jeunes publics ne prennent leur essor qu'à la fin des années 1970. Ce sont des séries d'au moins vingt minutes par épisode, réalisées grâce à la technique industrielle du dessin animé sur feuilles de celluloïd. Peu de temps après l'éclatement de l'ORTF, on observe l'établissement progressif de maisons de production spécialisées dans l'animation, et plus particulièrement dans la réalisation de longues séries de dessins animés : Procidis, DIC, France-Animation...

Procidis, par exemple, est fondée en 1961, mais ne lance sa première série de dessin animé sur cellulo de plus de vingt minutes par épisode qu'en 1978 : *IEUF... l'Homme*. La société DIC (fondée en 1971) se concentre d'abord sur la réalisation de spots publicitaires. Belokapi (fondée en 1968) se consacre d'abord à de petites séquences d'animation en utilisant

²⁵⁸³ Giannalberto BENDAZZI, *Animation : A World History: Volume I... op. cit.*

²⁵⁸⁴ En imaginant que certains médias qui naissent de nos jours s'inspirent des médias déjà établis. De ce fait, comprendre les effets des séries d'animation télévisées sur les sociétés peut nous aider à comprendre les effets d'autres médias comme les plateformes de vidéo comme Youtube, Netflix, Disney+, AppleTV...

les techniques les plus diverses²⁵⁸⁵. La société International Droits et Divers Holding (IDDH) (créée en 1981), à ses débuts, importe en Europe des séries d'animation japonaises ; ce n'est qu'à partir de 1985²⁵⁸⁶ qu'elle devient à la fois productrice de séries d'animation françaises et coproductrice avec différentes maisons de production nord-américaines²⁵⁸⁷. France-Animation (fondée en 1984) sort son premier grand projet en 1985. Toutes ces maisons de production naissent ou s'établissent dans le but de satisfaire à la fois les besoins de la nouvelle télévision naissante et les intérêts du gouvernement – symbolisé alors par le couple François Mitterrand-Jack Lang – qui veut établir une production croissante et autonome de séries de dessins animés d'origine française.

Tout cela se produit au moment où, dans le contexte mondial, la guerre froide est en pleine expansion. Nous avons montré, à la suite de nombreux auteurs, que les deux grandes puissances se sont livrées à une bataille pour consolider leur hégémonie, non seulement dans les domaines sociopolitique et culturel, mais aussi et surtout, économique, technologique et scientifique. Le triptyque « techniques-sciences-technologie » est alors à l'ordre du jour, garant de l'hégémonie économique et de l'indépendance « technoscientifique » d'une nation.

Ce triptyque donne naissance par ailleurs à de multiples produits dérivés : les différentes formes de polymères synthétiques, les manipulations génétiques des animaux et des végétaux, les nouvelles techniques d'agriculture et d'élevage, les pesticides agricoles, les nouvelles techniques médicales, les greffes d'organes, les prothèses synthétiques ou électromécaniques, les nouvelles technologies de la communication, l'informatique, la robotique, le nucléaire, les lanceurs et navettes spatiaux... Ces produits utilisent, dans la plupart des cas, le média télévision, au sens large (publicité, reportages, magazines, événements, *merchandising*, *tie-in*...) pour se faire connaître du grand public. Par ailleurs, ces nouveaux produits, matériaux et procédés forment la toile de fond des histoires des séries d'animation françaises durant cette période. De ce fait, le contexte « technoscientifique » contamine progressivement les productions artistiques et culturelles ; c'est la raison pour laquelle nous sommes convaincu que les récits et l'esthétique des séries que nous avons abordées dans cette étude ont été imprégnés des sciences et techniques.

Jusqu'en 1960, seuls les États-Unis disposent d'une industrie de production de séries de dessins animés assez développée pour répandre leurs productions à travers le monde occidental. À l'instar de l'expansion de l'industrie hollywoodienne, quelques maisons de production

²⁵⁸⁵ Les longues productions de dessin animé de cette maison de production ne voient le jour qu'en 1985 avec la série *Robostory* (Michel Pillyser, 1985)

²⁵⁸⁶ Mis à part son rôle de distributeur.

²⁵⁸⁷ Sa première grande production en dessins animés sur cellulo étant *Clémentine* (René Borg, Jean Cubaud, 1985-1987).

d'animation nord-américaines profitent alors de la popularisation de la télévision dans le monde pour diffuser leurs productions, bientôt suivies par les producteurs japonais.

Dans l'Hexagone des années 1960, en dehors des animations de marionnettes et de quelques autres séries d'animation réalisées par la maison de production Jean Image, il n'y a presque aucune production française en dessin animé pour la télévision, du moins celles qui ciblent les enfants de sept à quinze ans. Les émissions françaises pour les jeunes publics sont ainsi orientées vers les tout-petits : *Bonne nuit/Nounours/Bonne nuit les petits*, *Le Manège enchanté*, *Papouf et Rapaton* (Martine Gervais et Raymond Chauriaud, 1965), *Kiri le clown* (Jean Image, 1966), *Pépin la Bulle* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, 1969), *Aglaé et Sidonie* (Jean-Marie Jack, 1969), *L'Univers de Touchatou* (Michel Ayats, Serge Friedman, Roger Pradines, 1969) et *Les Poucetofs*. Quelques-unes de ces séries font appel par ailleurs à des animateurs polonais pour leur réalisation, comme dans le cas de la série *Les Aventures de Colargol* (Albert Barillé et Tadeuzs Wilkosz, 1969).

De ce fait, les premières séries d'animation sur celluloïd d'origine française reviennent à Jean Image, pionnier des longs-métrages de cette technique en France. Cependant, ses séries ne possèdent ni la durée, ni le nombre d'épisodes nécessaire pour satisfaire à la fois les besoins croissants de la télévision post-ORTF et les standards internationaux. Les unités d'émissions consacrées à la jeunesse des trois chaînes françaises cherchent alors des séries qui possèdent au moins vingt-six épisodes de vingt-six minutes.

En outre, la télévision française, qui a montré son aptitude à ressembler des ingénieurs, des techniciens et des artistes au sein du Service de la Recherche (SR) de la RTF/ORTF, semble avoir poursuivi cette action de vulgarisation des sciences dans des productions ultérieures. Le SR est en effet une institution importante pour l'histoire de l'animation française, avec des animateurs comme René Borg, Jacques Rouxel, Piotr Kamler, Peter Foldès, entre autres. Certes, au sein du SR l'animation était d'un autre type, plus expérimental et moins ciblé vers les jeunes publics ; mais ce « Grain de sel²⁵⁸⁸ » reste dans les couloirs de la Maison de la Radio et contamine d'autres acteurs avec cette soif de diffuser des connaissances scientifiques. Bien que le SR disparaisse avec la fin de l'ORTF, la diffusion de sujets « technoscientifiques » se poursuit durant les années 1980 et 1990, comme souligné tout au long de cette étude.

Les trois chaînes de télévision issues de l'éclatement de l'ORTF deviennent de plus en plus indépendantes et la concurrence entre elles s'accroît progressivement. Limitées par leurs maigres budgets, cette concurrence croissante les amène à chercher à l'étranger d'autres émissions qui peuvent à la fois plaire à leurs publics et être bon marché. C'est alors qu'arrive du Japon le producteur Bruno René-Huchez avec de longues séries d'animation à bas prix, ou

²⁵⁸⁸ Pour utiliser le titre de l'émission du SR de la RTF/ORTF qui cible les jeunes publics.

comme le souligne Marjolaine Boutet « des dessins animés japonais, programmes peu coûteux pour "remplir la grille" »²⁵⁸⁹. Quoi qu'il en soit, ce sont des séries d'animation pour la télévision qui abordent des sujets attachants dans un style feuilleton : c'est du jamais vu en France. Cela suscite une certaine méfiance des parents, des éducateurs et des spécialistes, qui s'interrogent. C'est la raison pour laquelle quelques certains ouvrages comme celui de Viviane Lurçat (*À cinq ans, seul avec Goldorak : le jeune enfant et la télévision*, 1981) et de Ségolène Royal (*Le ras-le-bol des bébés zappeurs*, 1989) remettent en cause le caractère violent des séries d'animation japonaises et ses conséquences sur les jeunes publics. Ces questions, posées dès le début des années 1980, n'ont été que rarement traitées par la recherche universitaire. Les thèses et les travaux sur les séries télévisées en France sont encore rares, alors que ceux sur les séries d'animation télévisées sont presque inexistantes.

D'après l'expression employée par l'une des nombreuses études sur les fonctions éducatives de ce média mentionnées dans notre étude, la télévision est « adorée par les uns, honnie par les autres »²⁵⁹⁰. C'est la fonction éducative de ce média qui nous a permis de comprendre plus en détail le parcours suivi par la Radio-Télévision Scolaire (RTS) en France. Malgré l'emploi de plusieurs professionnels de l'éducation et la réalisation de nombreuses émissions éducatives, la RTS ne connaît pas l'essor attendu. La RTS perd donc sa force durant les années 1970 et 1980, car le pouvoir politique, les enseignants, les réalisateurs et le public se rendent finalement compte que la télévision seule n'a pas la compétence d'enseigner des sujets scolaires. Ils comprennent alors que son but est tout autre : celui de sensibiliser les publics concernés. Après la chute progressive des émissions de la RTS, nous sommes persuadé que les séries « *made in France* » réalisées entre 1975 et 1997 se substituent *de facto* à la RTS, notamment dans le but de sensibiliser les jeunes téléspectateurs aux technosciences sous couvert de divertissement²⁵⁹¹ : les séries comme *IEUF... l'Homme*, *IEUF... l'Espace*, *IEUF... les Découvreurs*, *Ulysse 31* et *Les Mystérieuses cités d'or* sensibilisent ainsi les publics à l'histoire des sciences et des technologies ; *IEUF... la Vie* au fonctionnement du corps humain ; *IEUF... les Amériques*, *IEUF... les Explorateurs* à la vie d'autres civilisations. De surcroît, la série *Les Mystérieuses cités d'or* présentent à la fin de chaque épisode un court extrait documentaire à l'instar de la RTS sur l'histoire et les us et coutumes des civilisations représentées dans l'épisode.

²⁵⁸⁹ Marjolaine BOUTET, *Les séries télé pour les nuls...*, op. cit., p. 93.

²⁵⁹⁰ A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « L'attitude des jeunes devant la télévision »..., art. cité, p. 1.

²⁵⁹¹ De nos jours, hormis la télévision et la radio, d'autres médias pour l'information et la diffusion de la CSTI surgissent : YouTube, les clubs de science sur des réseaux sociaux numériques, les plateformes de streaming, les Podcast ou encore les jeux vidéo...

Il faut noter également que ces séries, qui posent les jalons de la production de séries télévisées françaises de dessin animé, sont elles-mêmes les héritières d'une longue tradition qui vise à mettre en valeur non seulement les savoirs techniques et scientifiques, mais aussi le mythe national. Ce dernier, quant à lui, est intrinsèquement lié à l'apprentissage de l'histoire de France. De ce fait, nous avons vu que la télévision française, tout au long de son existence, aborde l'histoire de France d'une manière à valoriser le roman national et ses héros, comme le soulignent les travaux d'Isabelle Veyrat-Masson et de Christian Amalvi mentionnés dans notre travail. Les quelques séries d'animation à portée historique analysées dans notre étude indiquent que celles-ci suivent le même sillage. Il va falloir d'autres recherches sur la représentation du mythe national et les rapports des Français avec leur propre histoire et leur historiographie dans les séries d'animation « made in France », car cela n'était pas notre but principal de ce travail.

Suite à l'analyse approfondie des récits des séries d'animation télévisées d'origine française de notre corpus, et en les comparant avec les séries réalisées aux États-Unis ou au Japon à la même époque, on perçoit une tendance des réalisateurs français à vouloir enrichir les récits de leurs histoires avec des informations « savantes ». Dans notre cadre temporel, le point de repère chronologique de l'essor de la production de séries d'animation d'origine française de 26 épisodes de 26 minutes semble être à la charnière des années 1970 et 1980. En l'occurrence, la moitié des séries de notre corpus sont réalisées et diffusées durant cette période.

À cette époque, les maisons de production nord-américaines réalisent des séries comme *Flash Gordon* (Hal Sutherland, Lou Zukor, Don Towsley, 1979), *Arok le Barbare* (Joe Ruby, Milt Gray, 1980-1982), *Les Maîtres de l'Univers* (Hal Sutherland, 1983), *Cosmocats* (Ryô Yasumura, Tameo Kohanawa, Katsuhito Akiyama, 1983-1985) et *G.I. Joe* (Dan Thompson, Jay Bacal, Ray Lee, John Gibbs, 1983), entre autres. Même si quelques-unes de ces séries suivent la mode du *merveilleux héroïque*²⁵⁹² ou des *soap-opéras*, leurs mondes fictifs ne sont qu'un prétexte pour les batailles entre le bien et le mal. Les bons remportent les batailles grâce à leur force physique, à leur intelligence et parfois en étant aidés par une force surnaturelle. Ce sont des séries diffusées durant les « *saturday-morning cartoons* » ayant pour but principal à la fois de divertir le public et de vendre des produits dérivés. Les préoccupations pour la diffusion des savoirs et la sensibilisation envers les sciences et les technologies dans les productions nord-américaines ne viennent au jour qu'en 1990 avec le *Children's Television Act* qui prescrit aux

²⁵⁹² De l'anglais *Heroic fantasy*, Le chercheur indépendant Romain Gaudreault souligne que dans ces récits, le héros possède une grande force physique et parfois il est aidé par une force surnaturelle. Les aventures se déroulent dans un temps et dans un lieu indéterminés. Cf. Romain GAUDREAU, « Connaissez-vous le merveilleux héroïque? », *Les Publications Québec français*, 151, 2008, p. 78.

chaînes de télévision de diffuser des émissions éducatives et informatives vers les jeunes publics²⁵⁹³.

En France, comme nous l'avons montré, la série *IEUF... l'Homme* rompt avec la tradition du standard esthétique des séries d'animation en « *cel animation* » destinées à la télévision, surtout celles d'origine nord-américaine. Cette série se veut à la fois plus précise au niveau esthétique (des décors plus détaillés représentant les paysages européens, des couleurs nuancées, des lignes de fuite et des représentations en profondeur, des mouvements de caméra plus élaborés, des mouvements de personnages avançant vers la caméra...) et surtout au niveau du contenu, apportant cette touche de connaissances à la fois historiques et scientifiques. Cela représente un héritage de la tradition scolaire française qui se reflète dans les lignes générales de la communication de masse : informer, cultiver et distraire. De ce fait, le cas de la série *Ulysse 31* abordé dans cette étude est très emblématique. Étant l'une des premières séries de cette « vague technoscientifique », elle met en scène, non seulement une aventure spatiale, mais aussi le mythe historique « savant et scolaire » de *l'Odyssée* d'Homère. Cet alliage entre l'inventivité – pour réinterpréter des histoires et y présenter de nouveaux points de vue sur les sujets explorés – et le résultat de la recherche, de la quête, de la discussion, du renouvellement et de la mise en valeur des sujets « historico-scientifiques », semble être un réflexe typique très ancré dans la culture française.

Par conséquent, dès que les pouvoirs politiques cherchent à stimuler l'inventivité et la hausse de la production d'animation (en encourageant pour cela, entre autres, la mise sur pied d'une industrie de production de séries d'animation pour la télévision), ces productions font ressortir cette particularité française de la valorisation de quelque chose de plus ou moins savant, historique, pédagogique, scientifique ou scolaire qui apparaît dans les récits des séries.

En outre, si d'un côté il y a un fort contraste entre les styles des productions d'animation nord-américaines et françaises, de l'autre côté du globe, les rapports entre les styles d'animation japonaise et française sont assez proches, du moins en ce qui concerne leurs approches des thèmes technoscientifiques. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles les maisons de production de ces deux derniers pays parviennent à réaliser des coopérations pour mener à bien leurs projets. Nous avons souligné dans cette étude qu'à cette époque, les Japonais réalisent et diffusent quelques séries inspirées de la littérature occidentale ; par ailleurs leurs productions comportent une touche de conquête spatiale et de robotique. C'est ainsi que durant cette époque chamrière apparaissent sur les petits écrans japonais des séries comme *Capitaine Flam*

²⁵⁹³ Cf. Shalom M. FISCH, William YOTIVE, Susan K. McCann BROWN, M. Scott GARNER et Lisa CHEN, « Science on Saturday Morning: Children's Perceptions of Science in Educational and Non-Educational Cartoons », *Journal of Educational Media*, 23-2-3, octobre 1997, p. 157-167.

(Tomoharu Katsumata, 1978), la deuxième saison d'*Edgar, le Détective Cambrioleur* (Kyôsuke Mikuriya, 1977-1980), *Albator le Corsaire de l'Espace* (Rintarô, 1978-1979), *Albator 84* (Tomoharu Katsumata, Masamitsu Sasaki, 1982-1983), *Doraemon* (Ryô Motohira, Tsutomu Shibayama, 1979-2005) et *Cobra* (Osamu Dezaki, Yoshio Takeuchi, 1982), pour n'en citer que quelques-unes.

Cet alliage entre l'inventivité française – notamment dans le cadre des bandes-dessinées dans le domaine de la SF – et la mise en images japonaise est le socle sur lequel va s'appuyer l'industrie naissante d'animation télévisée française des années 1980 et 1990. La mise en images japonaise englobe donc des influences à la fois esthétique – d'imposants vaisseaux spatiaux, des ambiances futuristes, des machines fantastiques et la mise en scène de l'intelligence artificielle grâce à des robots humanoïdes – et économique – la mise en mouvement d'images grâce à la technique de l'animation limitée et de la production à large échelle issue d'une véritable production industrielle. Notons au passage que les séries *Il était une fois...* sont réalisées avec environ 12 dessins par seconde, alors que dans les séries comme *Goldorak*, même s'il y a des séquences à 12 dessins par seconde, la plupart de ses séquences utilise 8 dessins par seconde, l'image restant même parfois figée pour 1 ou 2 secondes, parfois davantage.

En parallèle, également à la charnière des années 1970-1980, les nouveaux jalons de la politique spatiale mondiale sont posés : 1979 voit le premier tir réussi de la fusée européenne Ariane 1, 1980 voit la création de la société Arianespace et durant l'année 1981, alors que la navette spatiale nord-américaine fait son premier vol et que le CNES sélectionne Jean-Loup Chrétien pour devenir le premier Européen de l'Ouest à atteindre l'espace. Ainsi, on observe la montée en puissance de la valeur des métiers d'ingénieur, de polytechnicien et de scientifique. Ces professions stimulent les avancées des recherches technoscientifiques et de leurs applications, plus particulièrement dans le domaine de la recherche spatiale. Ce dernier, en l'occurrence, dispose progressivement d'un budget de plus en plus important. Alors que dans le contexte mondial, notamment dans le contexte scolaire et universitaire, la valorisation des technosciences est à l'ordre du jour, la production culturelle française ne veut donc pas rester à l'écart. Il faut noter ainsi que la télévision joue un rôle important dans la mise à l'honneur de ces métiers, d'abord au sein du SR de la RTF/ORTF, puis de la télévision qui profite du savoir-faire provenant des livres scolaires dans la mise en valeur des héros nationaux, pour créer de nouveaux héros : les savants. De ce fait, les savants, les scientifiques et les inventeurs ayant repoussé les limites des connaissances humaines sont mis en scène par le biais des séries de dessins animés. Nous avons observé aussi que, dans un premier temps, l'histoire de France et de ses héros est, elle aussi, valorisée dans les premières séries analysées. Ceci vise premièrement à renforcer l'idée de mythe national.

En outre, si d'un côté, les Japonais mettent en valeur leur « techno-utopie²⁵⁹⁴ » avec leurs robots superpuissants, leurs voyages interplanétaires, leurs machines fantastiques et leurs sources inépuisables d'énergie atomique, les Français, quant à eux, ont leur inventivité, leur histoire, leur historiographie, leurs savants et leurs scientifiques (Lavoisier, Pasteur, Ampère, Becquerel, Marie et Pierre Curie...) pour mettre en valeur leurs traditions. De surcroît, les Français ont également un grand savoir-faire dans la création de mondes fantastiques de SF, plus particulièrement dans leurs B.D. (Dionnet, Druillet, Mœbius, Christin, Mézières...). Tout cela permet finalement l'apparition de séries comme *IEUF... l'Espace*, *Ulysse 31*, *Les Mondes engloutis*, *Robostory* (Michel Pillyser, 1985), entre autres.

Quoi qu'il en soit, de toutes les séries provenant de cette maison de production, la série *IEUF... l'Homme* attire plus particulièrement notre attention : elle est à la fois la première expérience télévisée de séries de dessins animés de cette période post-ORTF ; la première expérience de la maison de production Procidis dans ce domaine ; la première série de cette nouvelle génération à exploiter les possibilités de la sous-traitance internationale ; elle explore des sujets liés non seulement à l'histoire de l'humanité, mais aussi à l'histoire de France ; et hormis l'animation à proprement parler, toutes les étapes de sa réalisation sont faites en France. En définitive, cette série résume toute la tradition française de présenter les faits historiques à l'antenne par le biais des dessins animés. De surcroît, cette série rend hommage non seulement à l'histoire humaine, mais aussi aux évolutions des outils et des techniques qui donnent naissance aux sciences et technologies modernes.

Par la suite, la deuxième expérience utilisant la technique du dessin animé, issue de la même maison de production, la série *IEUF... l'Espace*, se veut un peu moins « pédagogique ». Malgré cela, elle s'appuie sur plusieurs théories scientifiques, préscientifiques, mystiques, religieuses, mythologiques et utilise un style d'anticipation, de SF, à la fois fantastique, sumaturel et métaphysique. Par ailleurs, cette série est diffusée à la même époque qu'*Ulysse 31*. La diffusion de ces deux séries si importantes pour l'univers des séries d'animation « made in France », et abordant en l'occurrence des sujets sur la conquête spatiale et sur la colonisation de l'espace, a porté plus particulièrement notre attention sur le contexte des recherches spatiales de l'Europe. En effet, c'est au début des années 1980 que l'ASE/ESA se consolide en tant que véritable acteur de la course vers l'espace.

Certes, auparavant, il y a eu des séries comme *SOS les Zlops attaquent* (René Borg, Françoise Claude, 1967), *Et voilà le Shadok* (Jacques Rouxel, 1968) ou *Arago X-001*, mais tout comme les premières fusées européennes, aucune de ces expériences d'animation sur des sujets spatiaux n'est arrivée à établir une orbite stationnaire – autrement dit, elles sont restées limitées à

²⁵⁹⁴ Pour reprendre le terme utilisé par D. JAVET, « La science-fiction japonaise à l'ère de la techno-utopie »..., *op. cit.*

cinq minutes maximum par épisode. En outre, il est à noter que, même si le CNES est créé en 1961-1962, c'est durant les années 1980 qu'il met sur pied d'ambitieux projets de lanceurs qui ont pour but de garantir l'indépendance technologique spatiale de l'Europe. De plus, grâce à l'unification spatiale européenne autour de la création de l'ASE/ESA, le 30 mai 1975, la base de lancement française de Kourou devient fondamentale pour l'indépendance spatiale européenne. Parmi les principales exploitations européennes de l'espace, le gouvernement français, en plus d'Ariane, décide alors de poursuivre ses efforts dans le développement des télécommunications, de l'observation de la Terre et surtout des applications scientifiques et commerciales. Cela explique pourquoi de nombreux laboratoires, notamment au CNRS, réalisent des expériences qui placent la France au deuxième rang des puissances scientifiques spatiales dans le monde occidental.

De ce fait, comme nous l'avons souligné dans notre étude, une grande partie des projets spatiaux de la France au sein de l'ASE/ESA sont contemporains de plusieurs séries analysées ; c'est la raison pour laquelle nous avons recherché des documents pour mettre en parallèle les récits des séries de dessins animés télévisés et leur contexte de production dans l'histoire spatiale des années 1980-1990 et dans les projets du gouvernement français de cette époque essayant de comprendre les politiques utilisées par les pouvoirs politiques en ce qui concerne la diffusion à la fois de la grande histoire, de l'histoire des sciences et des techniques et également la diffusion des résultats des recherches sur l'espace. Il faut noter que l'Histoire, avec un grand « H », est l'un des vecteurs les plus puissants dans la construction de mythes et de héros nationaux. De surcroît, les séries d'origine française diffusées à la télévision démontrent non seulement la reconquête d'un marché de produits culturels, mais elles sont également des vecteurs destinés à faire connaître le patrimoine culturel français dans le monde. Pour ce faire, les récits des séries d'animation télévisées font souvent appel à la mythification du héros en opposition aux méchants de l'histoire. C'est par ailleurs un procédé couramment utilisé dans les livres et les manuels scolaires, mais il semble également efficace dans la mise en valeur du patrimoine culturel et scientifique français sur le petit écran. Même si certains historiens et chercheurs des sciences de l'éducation dénoncent les intentions commerciales et idéologiques de ces émissions, elles n'en demeurent pas moins porteuses d'une idéologie proche de celles des manuels scolaires.

Quoi qu'il en soit, la mise en valeur de l'histoire de France n'est qu'une étape pour arriver à la promotion des sciences et des technologies. La meilleure façon de le faire est donc de mettre en valeur le mythe scientifique national grâce à la mise en scène animée de l'évolution des découvertes scientifiques et technologiques. De surcroît, les séries de dessins animés

reconstruisent l'archétype du chercheur rêveur et solitaire, dans son laboratoire, en train de créer des inventions fantastiques qui vont révolutionner l'humanité.

Même si la diffusion des savoirs scientifiques et techniques s'intensifie quand la France commence sa propre fabrication de longues séries de dessins animés, cet effort de diffusion ne se limite pas à notre période d'étude. Autrement dit, la diffusion de ces sujets dans les séries d'animation télévisées durant les années 1980 et 1990 ne surgit pas de nulle part. Étant donné que la télévision française, à ses débuts, est composée de techniciens et d'enseignants, les premières expériences de diffusion des savoirs scientifiques et techniques apparaissent dès les premières émissions. Elles s'intensifient ensuite durant les années 1960. On note par exemple la représentation de la vie de Marie Curie, une scientifique qui a contribué au rayonnement culturel de la France à l'étranger dans les émissions *Les Théâtres de la Jeunesse* (Claude Santelli, 1960-1969) ou l'apparition d'émissions qui mettent en lumière les connaissances scientifiques.

Après l'éclatement de l'ORTF, on voit également apparaître une multiplication d'émissions à caractère scientifique qui visent à promouvoir les sciences et les techniques : *L'Avenir du futur* (Jean-Pierre Hutin, 1975-1987), *Clés pour demain* (Robert Clarke, Nicolas Skrotzky, 1979) ou *Temps X* (Jaques Mousseau, Igor Bogdanoff et Grichka Bogdanoff, 1979-1987). C'est également durant cette période que les petites séries éducatives sont diffusées à l'antenne sponsorisées, entre autres, par EDF, GDF et le ministère de l'Énergie. Ces séries ont pour but la promotion de l'apprentissage scientifique et la valorisation des sources d'énergie : l'importance de l'électricité pour la vie quotidienne, celle du nucléaire, du gaz naturel, de l'informatique...

En parallèle, on observe la montée en puissance des applications pratiques des ordinateurs et des images de synthèse. Celles-ci suscitent les espoirs de ceux qui rêvent de découvrir un outil d'apprentissage à la fois efficace, pratique et démocratique. Quelques décennies plus tôt, la télévision avait suscité les mêmes espoirs. En outre, durant les années 1980 et 1990, les possibilités offertes par la transmission des connaissances par la « technologie de l'éducation » ou « l'ingénierie éducative » gagnent en maturité. De plus, l'informatique et l'image numérique, développées a priori à des fins commerciales, alimentent également l'imagination d'artistes qui veulent alors développer ce genre d'animations en France. Mais même si les images numériques acquièrent petit à petit une importance mondiale, leurs retombées sur les technologies d'apprentissage ne se feront sentir que quelques années plus tard.

Une autre application provenant de l'évolution technoscientifique, au-delà des ordinateurs et des images numériques, est la possibilité d'atteindre l'espace par ses propres moyens. C'est donc l'occasion de mettre en valeur le mythe scientifique et d'alimenter le rêve des jeunes Français sur la conquête de l'espace. En l'occurrence, la directrice de l'unité de

programmes destinés à la jeunesse de FR3 souligne que, parmi les milliers de manifestations des fans qu'elle a reçues concernant la diffusion des séries *Il était une fois...*, l'une a tout particulièrement retenu son attention :

On sait que plusieurs professionnels de santé ont été encouragés dans leur enfance à suivre ce métier grâce à la diffusion de la série *IEUF... la Vie*, mais j'ai reçu une fois un garçon, durant un petit pot chez un ami, qui m'a dit : – Quant à moi, ce n'est pas *Il était une fois...l'Homme* qui m'a influencé dans le choix de mon métier, c'est *IEUF... l'Espace* ! Enfin, il n'est pas devenu astronaute, mais il travaille dans le domaine de l'aéronautique à la Cité de l'espace à Toulouse, je crois²⁵⁹⁵...

Finalement, en analysant les politiques spatiales européennes menées durant cette période, on se rend compte que la France joue un rôle prépondérant dans l'autonomie de l'ASE/ESA. Par exemple, un grand effort dans les domaines des ressources humaines, financières, techniques et scientifiques est effectué pour le développement de la navette spatiale européenne Hermès. En effet, la fabrication d'une navette permettrait d'exposer à la face du monde les avancées technologiques européennes. De surcroît, elle représente le symbole de la maîtrise d'une nation sur l'espace, élément amplement exploitable dans les médias, à l'instar des États-Unis. Pour rester pragmatique, la figure 10.1 montre les budgets spatiaux en 2015 en milliards de dollars, tout comme les bases de lancement, les satellites en activité, l'emploi de main-d'œuvre et la part du budget spatial dans le PNB des nations.

Dans cette figure, on voit que les deux uniques nations pour lesquelles la part du budget spatial dans le PNB dépasse les 2 % sont encore les États-Unis et la Russie, les deux grandes puissances issues de la guerre froide. En outre, on y voit également que le budget spatial des États-Unis (environ 40 milliards de dollars) dépasse de loin celui de l'Europe (environ 6 milliards de dollars). En revanche, ce dernier dépasse de peu les budgets de la Russie (environ 5 milliards de dollars), de la Chine (environ 4,5 milliards de dollars) et du Japon (environ 3 milliards de dollars). Par la suite, le graphique indique également les budgets de l'Inde (environ 1,5 milliards de dollars) et ceux de moins de 200 milliards de dollars des deux Corées et d'Israël.

En ce qui concerne la quantité de satellites en activité début 2015, les États-Unis en possèdent 529, contre 171 pour l'Europe, 134 pour la Chine, 131 pour la Russie, 55 pour le Japon et 33 pour l'Inde. Finalement, en ce qui concerne la main-d'œuvre dans le secteur spatial, la Russie emploie 195 000 personnes, suivie par la Chine (103 000 personnes), les États-Unis (88 000 personnes), l'Europe (35 000 personnes) et l'Inde (23 000 personnes).

²⁵⁹⁵ Hélène FATOU, Paris, le 2 octobre 2017.

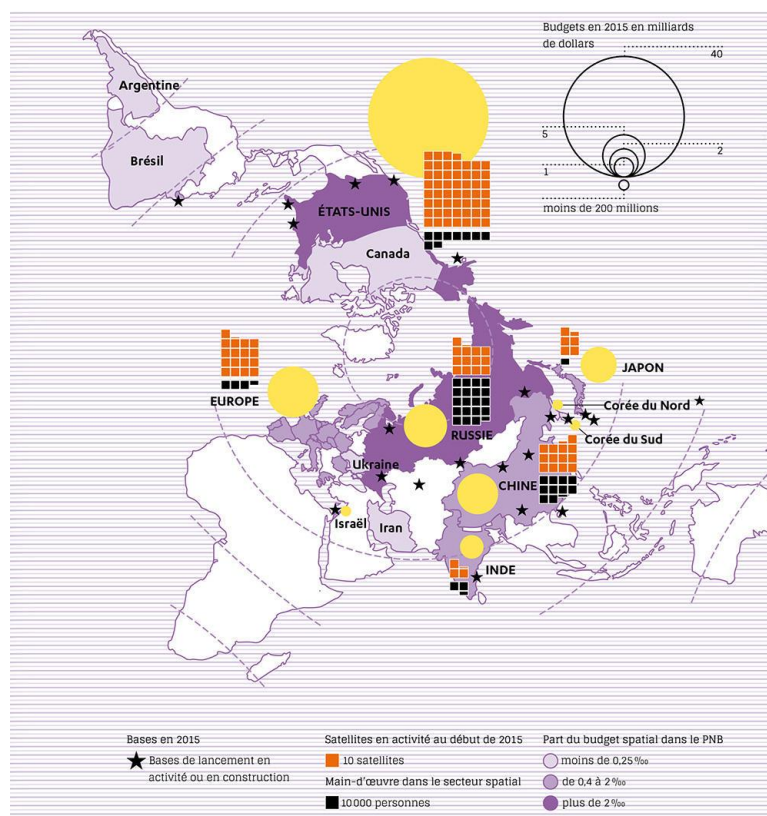


Figure 10.1: Budgets spatiaux en 2015 en milliards de dollars. Source : Guillaume BRIONNET et Isabelle SOURBES-VERGER, « Les puissances de l'espace », CNRS *Le journal*, 1^{er} août 2017, <https://lejournel.cnrs.fr/articles/les-puissances-de-lespace>.

Certes, l'arrivée de nouveaux acteurs dans le secteur spatial, notamment ceux issus de l'initiative privée (comme Blue Origin et SpaceX) ont changé la donne²⁵⁹⁶. Quoi qu'il en soit, ils utilisent des mêmes stratégies médiatiques pour attirer l'attention des nouveaux publics sur l'espace, même s'ils utilisent d'autres habillages (la télévision cède la place à d'autres plateformes médiatiques). Citons au passage le projet Inspiration 4 qui a envoyé le 16 septembre 2021 des astronautes civils sur orbite durant quatre journées (de surcroît, ils ont diffusé une série télévisée documentaire sur Netflix); Blue Origin, qui a envoyé le 14 octobre 2021 l'acteur William Shatner, alias Capitaine Kirk, vers l'espace; la Russie qui a mis en orbite l'équipe de tournage du futur premier film réalisé dans l'espace²⁵⁹⁷; sans compter l'immense succès médiatique en France du spationaute Thomas Pesquet.

La recherche spatiale demeure donc pour la France un secteur important pour le développement technique, scientifique et commercial en termes à la fois de budget et de main-d'œuvre. De surcroît, ce secteur constitue également un moyen de montrer au monde l'hégémonie française dans ces domaines. Tout cela est la conséquence du maintien de la flamme

²⁵⁹⁶ Cf. Philippe CLERC, Éric DAUTRIAT, Vincent FRIGANT, Isabelle SOURBES-VERGER, Philippe VARNOTEUX et Catherine RADTKA, « L'insertion des activités spatiales dans la sphère économique », *Entreprises et histoire*, n° 102-1, 31 mai 2021, p. 172-199.

²⁵⁹⁷ Erwann Pensec, « La Russie met en orbite l'équipe de tournage du futur premier film réalisé dans l'espace », 5 octobre 2021, <https://fr.rbth.com/art/87205-decollage-mission-ms-19-russie-espace-film-vyzov-tournage>. Consulté le 6 octobre 2021.

du rêve spatial tout au long des années 1970, 1980 et 1990. La politique spatiale menée par la France au cœur de la guerre froide devient alors le garant non seulement de la prédominance de la politique spatiale française en Europe, mais aussi de l'autonomie européenne face aux grandes puissances spatiales mondiales. Cette autonomie est due en grande partie à la réussite du projet du lanceur lourd européen Ariane 5, dont la France prend les commandes dès ses débuts.

De plus, pour la réussite des recherches spatiales, il faut d'un côté débloquer d'immenses sommes pour leur financement et, d'un autre côté, inciter de futurs professionnels à s'intéresser aux sciences, aux technologies, aux ingénieries électroniques, mécaniques, robotiques, informatiques, aéronautique et spatiale. Il faut en outre stimuler les futurs professionnels du domaine de la santé pour qu'ils s'intéressent également au comportement de l'être humain dans l'espace, à ses potentialités et à ses limites dans l'apesanteur. Certes, cet encouragement des futures générations n'est pas fait exclusivement par le biais de la télévision et des séries de dessins animés – l'école y joue au rôle important –, mais il ne faut pas non plus négliger que l'univers des jeunes Français des années 1980 et 1990 est peuplé d'engins technologiques, de voyages spatiaux, de batailles intergalactiques et de SF représentés grâce aux manifestations artistico-culturelles médiatiques de l'époque : le cinéma avec des films comme *Star Wars*, les B.D., les publications jeunesse, les émissions de vulgarisation scientifique, les séries de dessins animés et les jouets et produits dérivés.

L'apparition de nouvelles chaînes et la privatisation de « la Une » adviennent tout au long des années 1980. Finalement, en seulement vingt ans d'intervalle, le « paysage audiovisuel français » change radicalement ; tout du moins, cinq changements majeurs interviennent entre 1970 et 1990 (1972, 1974, 1982, 1986, 1989). De plus, le texte de la loi du 30 septembre 1986, relative à la liberté de communication, est à lui seul modifié 14 fois le 1^{er} janvier 1993. Ces modifications législatives entre 1972 et 1992 accompagnent ainsi la prodigieuse transformation de l'environnement audiovisuel français.

Ce nouveau paysage va évidemment entraîner de nouveaux enjeux et de nouvelles compétitions. Dans cette ambiance de compétition accrue, les unités d'émissions consacrées à la jeunesse veulent offrir des émissions attractives (sans être abrutissantes) et éducatives (sans être rébarbatives). En revanche, les réalisateurs des séries de dessins animés se sentent complètement délaissés, à tel point que le chargé de mission et conseiller technique auprès du ministre de la Culture souligne que malgré la capacité du dessin animé de véhiculer auprès du jeune public, des valeurs, des références et un imaginaire dont l'influence est assez profonde, ce domaine est totalement sacrifié sur l'autel de la loi du marché et de la concurrence sauvage.

En outre, le 15 mars 1982, le ministre de la Recherche et de la Technologie, Jean-Pierre Chevènement, signe la lettre de mission « Technologie, culture et communication » afin de

promouvoir les nouvelles images numériques. Pour ce faire, il est nécessaire d'adopter une approche globale qui intègre non seulement les programmes, les logiciels et les architectures des réseaux, mais aussi les implications économiques, industrielles, sociales et culturelles de cette nouvelle technologie. Ainsi, ce « Plan Image » englobe à fois les questions concernant le marché des dessins animés et l'ensemble des domaines d'applications scientifiques, industrielles et culturelles des « nouvelles images ». Le marché des séries de dessins animés pour la télévision se trouve alors à la croisée entre des enjeux économiques (avec le développement du marché des nouvelles images), politiques (avec les intérêts du PS à promouvoir à la fois la culture française et les technologies) et internationaux (avec la course à l'innovation technologique).

Malgré cela, ce n'est qu'en 1985 que le CNC devient finalement l'organisme responsable de la reconnaissance officielle de la nationalité française d'une œuvre d'animation. Cela permet aux maisons de production d'obtenir un consentement dans les mêmes conditions que le cinéma en prise de vues réelles. C'est donc à partir de 1985 que les critères précis de nationalité des œuvres d'animation sont définis : tout programme justifiant d'au moins 50% des dépenses de création et d'au moins 50% des dépenses de fabrication effectuées en France. Cela inclut les systèmes de coproduction et de sous-traitance utilisés jusqu'alors par les maisons de production françaises. Ces critères sur la nationalité contribuent, de concert avec l'expansion des chaînes de télévision, à l'essor du marché des séries de dessins animés en France.

Dans le dernier épisode de la dernière série de notre corpus, le vieux savant Maestro, aux allures d'instituteur, s'installe devant les enfants et synthétise en quelques minutes à la fois toute l'histoire de l'humanité et toutes les séries *Il était une fois...* précédentes. Maestro rappelle aux spectateurs que le destin de l'humanité repose sur la conquête spatiale, puisque les êtres humains ne sont que des « poussières d'étoiles²⁵⁹⁸ ». Ainsi, le réalisateur relie les recherches sur les sciences de la Vie à celles sur l'astronomie. Psi s'émerveille de la beauté de cette découverte : « Nous descendons de la poussière d'étoiles, comme c'est joli²⁵⁹⁹ ! ». Le narrateur reprend alors l'idée de confort dans les grandes villes d'aujourd'hui. Pour illustrer ce confort, il présente quelques produits et systèmes provenant des avancées des technosciences :

L'homme a aussi voulu un plus grand confort, un confort qui au début de son histoire était tout à fait inexistant. Tenez : j'entre dans une pièce... À vous évidemment, tout cela semble tout à fait normal, hein ? Une montre, une imprimante, l'électricité, le téléphone, le fax, la télé, l'internet sont votre quotidien, mais il n'en a pas toujours été ainsi et je vous ai expliqué comment les découvreurs ont changé notre vie²⁶⁰⁰ !

²⁵⁹⁸ Vraisemblablement, une référence à l'œuvre de l'astrophysicien, écologiste et vulgarisateur scientifique Hubert Reeves.

²⁵⁹⁹ S6E26, *Vers les étoiles*. A. BARILLE, *Il était une fois... les Explorateurs...*, op. cit.

²⁶⁰⁰ Ibid.

Maestro mentionne alors succinctement la vie de quelques chercheurs qui ont repoussé les limites de la connaissance humaine et dont les efforts ont permis l'invention de produits qui facilitent notre vie de tous les jours. Finalement, Maestro martèle: « Comme je vous le dis: l'homme veut aller plus vite plus loin²⁶⁰¹... ». Il semble que le réalisateur souhaite inviter les téléspectateurs à poursuivre les recherches de ces inventeurs et de ces découvreurs. Le réalisateur reprend alors le flambeau de l'exploration du cosmos. Il réaffirme qu'il a raconté l'histoire du passé aux enfants pour leur faire comprendre la place toute relative qu'occupe la Terre si minuscule au sein de l'Univers. Cela nous semble être en phase avec l'idée présentée tout au long de cette thèse de mettre d'abord en valeur le passé historique pour ensuite inciter les spectateurs à explorer de nouvelles découvertes. Le narrateur revient par la suite aux « explorateurs »: « ces hommes qui depuis l'aube de notre histoire ont voulu explorer le monde²⁶⁰² ».

Même si le réalisateur fait l'éloge des sciences, des techniques et des technologies dans ses séries *Il était une fois...*, il met en garde les jeunes téléspectateurs, d'une façon récurrente, contre les nuisances causées par l'être humain sur l'environnement durant les deux derniers siècles en particulier. C'est la conséquence de l'expansion de la production industrielle, de l'économie, de la consommation de combustibles fossiles et de la consommation excessive de produits, parfois futiles. L'image montre ainsi les usines, la pollution des grandes villes, la fumée provenant de milliers de voitures, la destruction des forêts, les fleuves pollués...

On note ainsi l'existence d'un double discours: d'un côté, la promotion des technosciences et, de l'autre, l'appel à la conscience des téléspectateurs. Le réalisateur veut ainsi attirer l'attention des jeunes publics sur les intérêts économiques qui sont en jeu et qui provoquent ces nuisances sur l'environnement.

Puis, sous couvert de plaisanterie, Albert Barillé critique les imprécisions des scientifiques sur certains sujets complexes. Le discours scientifique étant de plus en plus pointu, celui-ci fait naître des spécialistes qui se cachent derrière une pseudo-autorité. Le réalisateur incite ainsi les jeunes téléspectateurs à se méfier des solutions incompréhensibles :

Mais... et les déchets, messieurs les spécialistes, qu'allez-vous en faire? *Spécialiste 1* : ah ! Il n'y a pas de problème cher monsieur on va les jeter à la mer, voyons... *Spécialiste 2* : on va les enterrer, bien sûr... *Spécialiste 3* : eh alors, on pourrait les envoyer par fusées dans l'espace. Ça vous va comme ça²⁶⁰³ ?

²⁶⁰¹ Ibid.

²⁶⁰² Ibid.

²⁶⁰³ Ibid.

De ce fait, le réalisateur met en évidence que même les spécialistes sont en désaccord sur certains sujets. De surcroît, la critique montre que quand ils sont sous la pression de l'opinion publique, ils utilisent l'argument d'autorité scientifique pour justifier l'injustifiable :

Maestro : Mais... soyons sérieux... Ces déchets resteront nocifs durant de très longues années... *Spécialiste 2* : De quoi il se mêle celui-là ? *Spécialiste 3* : Sommes-nous les spécialistes ? Pas vrai ? *Spécialiste 1* : Nous savons de quoi nous parlons, cher monsieur ! Tous les trois : C'est nous le spécia liste [sic] ²⁶⁰⁴ !

Ces débats entre les spécialistes et le grand public rappellent les politiques de diffusion de la culture scientifique, technique et industrielle (CSTI) mises en place durant ces années-là et qui se poursuivent bien au-delà de notre cadre temporel. Dans un rapport d'information de 2003, on perçoit que le début du XXI^e siècle voit une continuité des politiques mises en place durant la période précédente :

La démocratie nécessite la généralisation du savoir. Le Sénat en est convaincu et depuis plus de dix ans agit en conséquence. Car l'exercice de la liberté demande de comprendre le monde tel qu'il se présente et la société telle qu'elle évolue. Nous vivons dans une société qui dépend de plus en plus des sciences et des techniques. L'organisation de la vie quotidienne, l'évolution rapide de l'organisation sociale de notre planète, la rapidité d'apparition d'innovations techniques affectent tout un chacun²⁶⁰⁵.

Pour montrer que ces efforts font partie d'une continuité temporelle de plus de quinze ans, le rapport fait référence à une étude menée en 1993 par Pierre Laffitte et Maurice Schumann, alors présidents de la commission des affaires culturelles. Cette mission avait pour but d'étudier comment promouvoir l'accès au savoir par le biais de la télévision²⁶⁰⁶. Les discours politiques dévoilent ainsi leurs efforts permanents pour combler le besoin accru de diffusion de la culture scientifique de base vers l'ensemble de la population. Cela fait donc partie d'une longue tradition politique en France.

Les questions sur la place des technosciences dans les débats publics posées par les pouvoirs politiques d'autrefois – entre les années 1975 et 1997 – demeurent les mêmes au début du XXI^e siècle. La diffusion de la culture scientifique, technique et industrielle est encore considérée par le Gouvernement comme une priorité nationale. Les principaux ministères concernés sont toujours invités à préciser les actions qu'ils lui consacrent. Certes, l'école y a une

²⁶⁰⁴ Ibid.

²⁶⁰⁵ Jacques VALADE et Pierre LAFFITTE, Rapport d'information fait au nom de la commission des Affaires culturelles par la mission d'information chargée d'étudier la diffusion de la culture scientifique, Paris, Sénat, 2003.

²⁶⁰⁶ Rapport d'information n° 17 (1993-1994) de René Trégouët au nom de la « Mission commune d'information relative à l'accès au savoir par la télévision », présidée par Pierre Laffitte.

place prépondérante, cependant, à la charnière des années 1990 et 2000, la télévision est toujours envisagée comme l'un des principaux vecteurs de diffusion de la CSTI vers le grand public. La mission de 2003 rappelle pourtant qu'en 1993 on parlait déjà d'« une amélioration de la place des émissions scientifiques dans les programmes des télévisions hertziennes²⁶⁰⁷ ». Ces recommandations sont donc toujours d'actualité²⁶⁰⁸. De ce fait, le rapport de 2003 renforce la place prépondérante de la culture dans la diffusion de la CSTI ; il suggère donc d'« inciter le ministère de la Culture à considérer la culture scientifique, technique et industrielle comme l'une des composantes de la culture au sens large, et à intégrer sa diffusion dans les actions qu'il conduit à l'échelon national et à l'échelon régional²⁶⁰⁹ ».

Pour mettre en évidence l'importance à la fois sociale, culturelle et économique de la diffusion de la CSTI, le rapport de la mission d'études met en garde le Gouvernement sur les dangers découlant d'une politique insuffisante :

Il est nécessaire de combler cet écart croissant entre le rôle que jouent les sciences et techniques dans le monde contemporain et la place qui est faite à la compréhension de la science et de ses applications. Le risque politique, économique et social est grand de voir se développer un terrain propice à des réactions de rejet des sciences et de l'innovation, et à une résurgence de certaines formes d'obscurantisme.

De nos jours, la question revient toujours dans les mêmes termes. Le constat le plus frappant est celui de la répétition systématique des discours. Bernard Schiele résume ainsi cette répétition :

[...] la CST est depuis fort longtemps au centre d'un projet social. Tous les pays – à des degrés divers, certes – y ont souscrit. Augmenter le niveau d'information scientifique du public, revaloriser l'image des sciences, impliquer le public dans des débats et engager les jeunes à faire carrière en science... Voilà le leitmotiv obligé de toutes les politiques et de toutes les mesures adoptées. [...] Vingt ans après [...], il est frappant de constater à quel point les arguments invoqués hier sont aussi ceux d'aujourd'hui. Pourquoi faire comme si tout était à refaire, pour mieux proposer le même programme ou presque ? Alors, pourquoi l'alibi d'une refondation ? L'argument, comme je l'ai rappelé, est que le fossé (*knowledge gap*) entre la science et la société, loin de se combler, continue de se creuser ; que les efforts consentis n'ont pas suffisamment porté leurs fruits ; qu'il faut périodiquement raviver l'intérêt, relancer la mobilisation...²⁶¹⁰.

²⁶⁰⁷ Rapport d'information n° 17 (1993-1994) de René Trégouët au nom de la « Mission commune d'information relative à l'accès au savoir par la télévision »..., *op.cit.*

²⁶⁰⁸ J. VALADE et P. LAFFITTE, Rapport d'information fait au nom de la commission des Affaires culturelles par la mission d'information chargée d'étudier la diffusion de la culture scientifique..., *op. cit.*, p.6.

²⁶⁰⁹ Ibid.

²⁶¹⁰ Bernard SCHIELE, « Publiciser la science, pour quoi faire ? Revisiter la notion de culture scientifique et technique », in Pailliat I. (dir.), *La publicisation de la science*, Grenoble, PUG, p. 11-51.

Tout cela est-il un échec des politiques jusqu'alors mises en place pour la diffusion des savoirs scientifiques ? Nous ne le croyons pas. Progressivement, la conscience de l'importance de la diffusion de la CSTI prend forme chez les jeunes chercheurs. De plus en plus, les doctorants suivent des formations où on leur rappelle l'importance de leur rôle de diffuseurs de la culture scientifique et technologique.

En outre, les médias continuent à essayer de sensibiliser leurs publics sur l'importance de l'apprentissage des sciences en les poussant vers de métiers de recherche et en les montrant qu'il y a toujours des frontières à être repoussées. Maestro explique par exemple dans un des derniers épisodes analysés que *Pluton*, la dernière planète du système solaire, a été découverte il y a à peine quelques décennies. Par ailleurs, de nos jours, les astronomes ne la considèrent plus comme une planète. Quoi qu'il en soit, le réalisateur souligne qu'il y a encore d'immenses possibilités d'exploitation dans le domaine de l'astronomie, surtout grâce aux avancées des technologies d'observation de l'espace. Il mentionne la découverte récente de nouvelles planètes. Ainsi, en 1995, c'est-à-dire, l'année précédant la diffusion de la série, deux astronomes suisses Queloz et Mayor, en observant la constellation de Pégase, découvrent une nouvelle planète à quarante-cinq années-lumière. Sur la même lancée, la série indique que les astronomes français découvrent par la suite une planète près de l'étoile *Beta Pictoris* à cinquante-deux années-lumière. Puis, grâce au télescope Hubble de la NASA, les astronomes repèrent une troisième nouvelle planète autour de l'étoile Gliese 229. Toutes ces découvertes sont soulignées dans l'épisode comme étant le fruit des nouvelles technologies. De plus, en présentant des découvertes récentes, comme celle des nouvelles planètes, ces séries montrent aux téléspectateurs que l'évolution des sciences et des découvertes n'est en aucun cas une chose du passé : bien au contraire, malgré l'avancée prodigieuse des sciences durant les XIX^e et XX^e siècles, cette évolution est toujours en cours et les jeunes téléspectateurs en feront sûrement partie.

Les possibilités offertes par la nanotechnologie, qui permettent une incroyable miniaturisation des objets, sont par ailleurs mises en scène dans les séries. De petits satellites placés en orbite relayent des ondes électromagnétiques et représentent une source inépuisable de données à analyser pour les scientifiques. C'est la raison pour laquelle il faut encourager les générations futures à s'intéresser à des sujets scientifiques. En parallèle, les budgets destinés aux recherches scientifiques du CNES, du CNRS et d'autres institutions publiques ou privées augmentent progressivement.

Dans le but de développer un esprit scientifique, la série joue ainsi avec les projections futures et les possibilités réelles d'un voyage interplanétaire pour montrer aux jeunes téléspectateurs que, d'une part, il faut en rêver et l'imaginer, mais, d'autre part, il faut également

garder à l'esprit les réelles contraintes d'une telle entreprise. Il existe donc ce dilemme entre, d'un côté, la rationalité cartésienne et de l'autre les possibilités du rêve qui forment l'esprit scientifique des jeunes spectateurs.

En outre, même si nous n'avons pas mené d'enquêtes suffisamment structurées pour analyser l'influence des séries mentionnées dans ce travail sur les choix professionnels des téléspectateurs – c'est-à-dire, sur les métiers des quadragénaires d'aujourd'hui –, nous avons tout de même décelé quelques influences manifestes chez certains fans. Par exemple, Hélène Fatou souligne (en plus du cas déjà évoqué d'un jeune homme travaillant à la Cité de l'espace) qu'une femme lui a dit un jour qu'elle était devenue organiste grâce à la série *Il était une fois... l'Homme*, car elle était pianiste et avait voulu apprendre l'orgue pour pouvoir jouer la *Toccata et Fugue en Ré*.

De plus, dans les fils de discussion sur le profil de la maison de production Procidis sur le réseau social numérique Facebook, on trouve de nombreux témoignages des fans. Ceux-ci indiquent que plusieurs téléspectateurs des années 1980 et 1990 affirment avoir été influencés par les séries de dessins animés qu'ils regardaient sur le petit écran quand ils étaient petits. Par exemple, un des fans souligne avoir quelques souvenirs de la série *Il était une fois... l'Homme*, notamment en ce qui concerne son caractère de vulgarisation scientifique : « Je me souviens d'*Il était une fois... l'Homme* : j'adorais et apprenais en même temps. Je ne sais plus trop ce que j'apprenais en réalité, mais je me familiarisais avec une idée d'une science et d'un savoir ami ». Dans la même optique, un autre, que se dit passionné de sciences et de recherches spatiales, écrit : « j'adorais "*Il était une fois... l'Homme*". Non seulement j'ai découvert Bach, mais surtout je suis resté un passionné d'histoire ! J'avais même les journaux reliés achetés en kiosque ». De même, un autre fan qui est devenu chercheur en sciences de l'Information et de la Communication avoue avoir éveillé sa passion pour l'histoire grâce à ces séries : « Merci beaucoup *Il était une fois... la Vie*... Ça c'était un plaisir immense que de découvrir les sciences naturelles et l'histoire à travers ce dessin animé, de cette manière ! Ça m'a donné la passion des cours d'histoire et un 18/20 au bac ES... Merci beaucoup pour cette passion ! »

En outre, les fans affirment avoir beaucoup appris sur les sciences et sur le corps humain grâce à la série *IEUF... la Vie*. Une enseignante utilise toujours cette série pour apprendre les sciences à ses élèves : « Je l'ai regardé enfant et je continue à la montrer à mes enfants et aussi à mes élèves, c'est bien fait et éducatif ! ». Une autre enseignante fait remarquer qu'elle « enregistrait les séries pour faire des supports de cours ». Dans la même optique, une autre enseignante souligne qu'en 1992, son cours sur le cœur et sur la circulation sanguine était fait grâce aux enregistrements d'*Il était une fois... la Vie*. Une étudiante à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne souligne que ces deux émissions (*IEUF... l'Homme* et *IEUF... la Vie*)

forment « la belle époque où on nous apprenait des choses à la TV ! ». Un correspondant informatique, affirme se souvenir du dernier épisode d'*IEUF... la Vie* : « Une création innovante et tellement progressiste. Un hymne à la connaissance et à la science. Le dernier volet présentait une vision idéalisée de l'homme dans l'Univers quelque peu datée mais c'était de la bonne SF ».

Toujours en mentionnant *Il était une fois... la Vie*, l'une des fans souligne que cette série a vraiment influencé son choix de métier : « Waouh ! Toute ma jeunesse ! Et sans doute une des raisons qui a fait naître ma vocation de soignante ! ». En effet, elle est diplômée de l'Institut de Formation des Professions de Santé à Besançon et travaille maintenant au CHU de cette ville. Une autre infirmière qui travaille à l'IFPS à Chartres avoue avoir regardé cette série toute son enfance : « Grâce à ça, je suis infirmière ! » Une autre dame indique que son fils, qui travaille désormais pour le laboratoire d'analyses médicales Lenys, lui a dit « que c'est cela qui a motivé son choix professionnel. Les livres et les cassettes en boucle... ». Dans le même esprit, une technicienne de laboratoire à l'école de l'ADN qui a fait son DUT Génie Biologique option Analyses Biologiques et Biochimiques à l'IUT d'Angers souligne que ce dessin animé lui a fait aimer les sciences jusqu'à en faire son métier. Certes, ce sont seulement quelques témoignages issus de Facebook, mais ils indiquent déjà que plusieurs téléspectateurs ont été influencés dans les choix de leurs métiers par ce qu'ils regardaient la série sur le petit écran.

Quoi qu'il en soit, certaines séries analysées dans le cadre de cette thèse sont remises au jour pour expliquer des phénomènes scientifiques. Il faut souligner que récemment, le 23 novembre 2020, une émission de télévision espagnole a utilisé des dessins de Jean Barbaud et les concepts de la série *IEUF... la Vie* pour expliquer comment fonctionne l'immunité du corps humain contre l'invasion du COVID-19. Pour ce faire, le professeur du master en vulgarisation scientifique Luis Quevedo, intervenant dans l'émission *Más vale tarde* (« mieux vaut tard »), utilise des fiches où sont dessinés les virus, les anticorps, les lymphocytes T (avec l'image de Pierrot et son petit vaisseau) et les lymphocytes B (avec l'image de Psi et son petit vaisseau)²⁶¹¹.

De même, récemment en France, le ministre de la Santé, Olivier Véran, intervenant dans l'émission *La Grande Confrontation* sur LCI, est revenu sur les bienfaits du vaccin en mentionnant également cette série. D'après le ministre, qui est aussi neurologue de profession : « J'expliquais ça à mes enfants avec un dessin animé que je regardais quand j'étais gosse, qui s'appelait *Il était une fois... la vie*²⁶¹² ». De plus, Procidis a lancé récemment un podcast sur plusieurs plateformes pour expliquer aux enfants d'une façon à la fois scientifique et divertissante le fonctionnement du corps humain et l'importance de la vaccination.

²⁶¹¹ Cf. « Luis Quevedo utiliza la serie de dibujos animados « Érase una vez la vida » de los años 80 para explicar el coronavirus », <https://www.ui1.es/sala-de-prensa/luis-quevedo-utiliza-la-serie-de-dibujos-animados-erase-una-vez-la-vida>. Consulté le 23 janvier 2021.

²⁶¹² « VIDÉO - Quand Olivier Véran cite « Il était une fois... la vie » pour expliquer la vaccination », LCI, <https://www.lci.fr/sante/video-quand-olivier-veran-cite-il-etait-une-fois-la-vie-pour-expliquer-la-vaccination-2172411.html>. Consulté le 15 février 2021.

En outre, la série *Il était une fois... les Découvreurs* est gravée dans l'esprit de nombreux fans comme étant une série sur « les inventeurs ». Cela confirme les intentions des séries de stimuler l'inventivité des jeunes Français en les poussant à choisir des métiers qui visent à créer des applications pratiques provenant des technosciences. Par ailleurs, l'un des fans qui écrivent dans le fil de discussions du profil de Procidis sur Facebook indique avoir fait ses études en Sciences de la Terre à la Faculté des Sciences de la Sorbonne, car ces séries, diffusées durant son enfance, lui ont fait aimer les sciences : « ce genre de série est nécessaire à la télé pour ouvrir nos cerveaux ! ».

Finalement, c'est grâce à ces séries, à leur récit, à leur esthétique et à leur mise en scène des contextes « technoscientifiques » et socio-historico-politico-économiques de l'époque que la télévision aide à encourager les jeunes esprits français à poursuivre sur la voie des sciences et des techniques. Par conséquent, la diffusion des savoirs historiques, scientifiques et techniques par le biais des séries de dessins animés françaises a créé, entre les années 1975 et 1997, tout un imaginaire scientifique et technologique qui est devenu le terreau fertile pour l'établissement de la France en tant que puissance « technoscientifique » mondiale. C'est peut-être, également, la raison pour laquelle elle est devenue la troisième grande puissance mondiale pour la production de séries de dessins animés.

SOURCES

I - ARCHIVES

1 - Archives Nationales à Pierrefitte-sur-Seine

Cotes consultées

PREMIER MINISTRE

- 19870408/1-19870408/14

Premier ministre ; Service juridique et technique de l'information ; Service audiovisuel (1974-1979) - Sous-direction audiovisuel, action extérieure (1980-) (1970-1983)

> 19870408/3 F41 BIS 03587 - Loi 29 juillet 1982 : application

Premier ministre ; Service juridique et technique de l'information ; Service audiovisuel (1974-1979) - Sous-direction audiovisuel, action extérieure (1980-) (1970-1983)

> 19870408/9 F41 BIS 03593 - RADIODIFFUSION ET TELEVISION

- 19910460/1-19910460/34

Premier ministre ; Service juridique et technique de l'information ; Centre d'études d'opinion (1949-1989)

> 19910460/30 F 41 bis 4507 1983 - Sondage sur la concurrence entre TF1 et Antenne 2. Projet d'étude sur le dessin animé « Les mondes engloutis », février 1983.

MINISTÈRE DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS

-19900208/1-19900208/96

Jeunesse et sports ; Direction de la jeunesse ; Sous-direction des activités socio-éducatives ; Bureau réglementation, protection des mineurs (1949-1988)

> 19900208/20 - NOTES D'INFORMATION MEDIAS : Politique FR3 Jeunesse pour un dessin animé d'inspiration française.

MINISTÈRE DE LA RECHERCHE

- 19920193/1-19920193/38

Recherche ; Recherche et technologie (1959-1973)

> 19920193/22 - Centre national de la recherche scientifique (CNRS)-Directoire

- 19980513/1-19980513/36

Recherche ; Direction générale de la recherche et de la technologie ; Mission scientifique et technique (1985-1998)

> 19980513/17 - INRP (Institut national de recherche pédagogique)

MINISTÈRE DE L'INDUSTRIE

- 19980560/1-19980560/38

Industrie ; Direction générale de l'industrie ; Service industries de communication et de service (1982-1991)

POLITIQUE SPATIALE (19980560/1-19980560/3)

- > **19980560/1** - 25 ans d'Espace en France 1962-1987, l'espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe, 18 fiches non paginées, 1987.
- > **19980560/2** - Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987.
- > **19980560/3** - Comité de l'Espace 1 Réunions. 1989-1990

MINISTÈRE DE LA CULTURE

- 19870298/1-19870298/11

Culture ; Cabinet et services rattachés au Ministre ; Cabinet ; Conseiller technique (1981-1983)

- > **19870298/8** - Nouvelles images

- 19880469/103-19880469/137

Culture ; Centre national de la Cinématographie française (CNC) ; Unifrance-Film (1975-1986)
19880469/103-19880469/117 - Service des Courts métrages

- > **19880469/111** - Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...)

- 19970545/1-19970545/12

Culture ; Centre national de la cinématographie française (CNC) (1984-1995)

- > **19970545/10** - Animation et programme jeunesse : Dessins animés, sociétés de production : 1986 - 1990. FIMAJ (Festival international, marché de l'audiovisuel et programmes jeunesse).

- 20050582/156-20050582/26

FONDS JÉRÔME CLÉMENT - DIRECTEUR GENERAL DE 1984 A 1989

- > **20050582/207** - Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés.

- 20050582/267-20050582/428

Culture ; Centre national de la cinématographie française (CNC) (1949-1995)

FONDS ALAIN AUCLAIRE - DIRECTEUR GENERAL ADJOINT DE 1984 A 1989

20050582/271-20050582/281 Relations avec le ministère de la culture.

- > **20050582/277** - Actions du Ministère pour le cinéma et l'audiovisuel.

- 20144751

FONDS CLAUDE CONTAMINE, PRESIDENT-DIRECTEUR GENERAL DE FRANCE-REGIONS 3 (FR3, 1975-1981)

20144751/34-20144751/55 - Activité audiovisuelle

20144751/34-20144751/43 – Programmation

20144751/35-20144751/39 – Émissions

- > **20144751/35** – Jeunesse (1975-1979)

MINISTÈRE DE L'ÉCONOMIE

20050582/384-20050582/386

Nouvelles technologies de l'image (1984-1989)

> **20050582/384** - Budget : soutien au développement de nouveaux supports d'images (1986-1988).

RTF/ORTF

- 20160625/3

Office de radiodiffusion-télévision française puis Radio France. Émissions scolaires et universitaires (1964-1981), 1966-1967, organisation logistique des enregistrements et diffusion des émissions.

- 20170212/1-20170212/100

Fonds de l'ORTF. Archives du Service de la Recherche (1949-1973)

Service de la Recherche (20170212/2-20170212/100)

Champs d'action (20170212/68-20170212/100)

Activités générales (20170212/68-20170212/69)

> **20170212/69** - Projets et études (1961-1965)

Manifestations (20170212/70-20170212/93)

Paris (20170212/72-20170212/73)

> **20170212/72** - 1960-1963

> **20170212/73** - 1964-1967

> **20170212/82** - film scientifique et didactique

1.1 - Liste détaillée par Ministère ou fonds (Archives Nationales à Pierrefitte-sur-Seine)

PREMIER MINISTRE

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote: 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision, Antenne 2, « Rapport d'exécution du Cahier des charges. Annexe 4 : Émissions documentaires et culturelles. Diffusion et production 1975. Compte rendu par rapport à article 36 des cahiers des charges », 1^{er} juin 1975.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote : 19870408/3, « cahier des charges (1983) », 18 juin 1983.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote : 19870408/3, «Cahier des charges de Canal Plus (troisième version)» », 18 juin 1983.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote : 19870408/3, « Cahier des charges de Canal Plus (deuxième version) », 14 juin 1983.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote: 19870408/3, « Cahier des charges de Canal Plus (première version) », 14 juin 1983.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote: 19870408/3, « Clause financière de la concession de Canal Plus », 8 juin 1983.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote : 19870408/3, Compte rendu, « Conseil d'administration de FR3 », 19 janvier 1977.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote : 19870408/3, Compte rendu, « Conseil d'administration de FR3 », 23 février 1977.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote: 19870408/3, Compte rendu, « Conseil d'administration de FR3 », 12 juillet 1977.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote : 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision, Michel ROUGEVIN-BAVILLE, « Procès-Verbal de la réunion du conseil d'administration », 29 septembre 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision. Notes, Claude CONTAMINE, « Note sur le budget 1977 », 10 juin 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision « Rapport d'exécution du cahier des charges », 1 juin 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, service audiovisuel (1974-1979), sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS, radiodiffusion et télévision, non-signé, « Problèmes de la création et de la qualité à la télévision », 19 mai 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision, « La loi du 7 Août 1974. Le cahier des charges : L'esprit de la lettre, les perspectives, la création », 17 mai 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote 19870408/9, F41 BIS 03593, Radiodiffusion et Télévision, Jean CAZENEUVE, « Réflexions sur la notion de création en matière de télévision » », 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, service juridique et technique de l'information, Service audiovisuel (1974-1979), Sous-direction de l'audiovisuel, action extérieure (1970-1983). Cote: 19870408/3, Jean CAZENEUVE, « TF1. Conseil d'administration », 16 janvier 1975.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Premier ministre, Service juridique et technique de l'information, Centre d'études d'opinion (1949-1989). Cote : 19910460/30 F41 bis 4507, 1983, Ministère de la Culture, Centre National de la Cinématographie. Délégation à l'Audiovisuel, rapport, Jean-Christophe BENOIST, « Bilans annuels de La Cinq et de M6. Rapports établis par la CNCL en mars 1988. Périodes observées : du 1^{er} mars 1987 au 29 février 1988 », *Centre National de la Cinématographie*, 25 avril 1988.

MINISTÈRE DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Jeunesse et sports, Direction de la jeunesse, Sous-direction des activités socio-éducatives, Bureau réglementation, protection des mineurs (1949-1988). Cote : 19900208/20, Dossier, « Archibald le magicien », *Comité français de l'éducation pour la santé*, 1981.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Jeunesse et sports, Direction de la jeunesse, Sous-direction des activités socio-éducatives, Bureau réglementation, protection des mineurs (1949-1988). Cote : 19900208/20 « Politique "FR3-Jeunesse" pour un dessin animé d'inspiration française », *Société de Production FR3*, 1981.

MINISTÈRE DE LA RECHERCHE

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Recherche ; Direction générale de la Recherche et de la Technologie ; Mission scientifique et technique (1985-1998), Cote: 19980513/17 - INRP (Institut national de recherche pédagogique), « Missions du ministre sur la politique spatiale ». *Mission Scientifique et Technique, Ministre de la Recherche et de l'Enseignement supérieur*, 16 novembre 1994.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Recherche ; Direction générale de la Recherche et de la Technologie ; Mission scientifique et technique (1985-1998). Cote: 19980513/17 - INRP (Institut national de recherche pédagogique), François FILLON, « lettre de François Fillon, ministre délégué à la Poste, aux Télécommunications et à l'Espace, à Alain Bensoussan, président du CNES », 25 juin 1996.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Recherche, Direction générale de la Recherche et de la Technologie, Mission scientifique et technique (1985-1998). Cote : 19980513/17 - INRP (Institut national de recherche pédagogique), « Activités des filiales. Centre National d'Études Spatiales. Conseil d'Administration », *CNES*, 9 avril 1985.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Recherche, Recherche et technologie (1959-1973). Cote : 19920193/22, Centre national de la recherche scientifique (CNRS)-Directoire, « Annexe 7 - Diffusion des publications du CNRS », *CNRS*, 1973.

MINISTÈRE DE L'INDUSTRIE

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote : 19980560/1, Alain MADELIN, « Discours du ministre de l'Industrie, des P&T et du Tourisme pour l'inauguration du "Ticket pour l'espace" », *La Villette*, 18 avril 1987.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997). Cote : 19980560/1, Alain MADELIN, « Projet de Discours du Ministre Technospace Colloque de l'ENA : "L'Espace à qui entreprendre" », *discours prononcé à l'ENA*, Bordeaux, le 4 décembre 1986.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie ; Direction générale de l'industrie ; Service des industries de communication et de service (1982-1991) ; Cote 19980560/1, Politique Spatiale, Dossier d'Information, « 25 ans d'espace en France : 1962-1987 ». CNES. *L'espace, une ambition pour la France, une chance pour l'Europe*, 25 septembre 1987.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, dossier gris, CAPLAN, « Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye : "Ariane V" », 9 novembre 1987.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, dossier gris, CAPLAN, « Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye : "Columbus" », 9 novembre 1987.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, CAPLAN, « Conférence Européenne de l'Espace », *Propositions CNES*, La Haye, le 9 novembre 1987.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, 1986-1987, « La France moteur de l'Europe spatiale », *Réunions interministérielles sur l'espace, décisions du Gouvernement*, 15 octobre 1987.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, MARGERIE, « Motivations américaines à la présence de l'homme dans l'espace », *Conférence Européenne de l'Espace - La Haye - Propositions CNES*, 25 septembre 1987, p. 68-71.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, PAGNIEZ, « Motivations soviétiques à la présence de l'homme dans l'espace », *Conférence Européenne de l'Espace - La Haye - Propositions CNES*, 25 septembre 1987, p. 64-67.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale,

Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, DORIN, « Motivations du Japon à la présence de l'homme dans l'espace », *Conférence Européenne de l'Espace - La Haye - Propositions CNES*, 25 septembre 1987, p. 72-75.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « L'effort scientifique du CNES », *Ministère de l'Éducation nationale. MRES - Ministre délégué chargé de la Recherche et de l'Enseignement supérieur. Mission scientifique et technique*, 3 mars 1987.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Insertion des Sciences spatiales dans l'effort de recherche national et coordination avec les grands organismes de recherche », *Bilan du ministère de l'Économie*, 3 mars 1987.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'Industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, Jacques VALADE, « Effort scientifique spatial : Stratégie et Volume. Ministre délégué chargé de la Recherche et de l'Enseignement supérieur. Le comité interministériel sur l'espace. Projet et relevé de décisions », *CNES*, mars 1987.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'Industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Le budget scientifique du CNES », *Ministère de l'Industrie, des P&T et du Tourisme*, 19 février 1987.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote 19980560/1, Politique Spatiale, 25 ans d'espace en France. 1962-1987, Maurice ARVONNY et Jean-François AUGEREAU, « Le vingt-cinquième anniversaire du CNES : pour Ariane 5 "il ne faut pas faire l'économie du temps de développement, estime M. Mitterrand" », *Le Monde*, 16 février 1987.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote 19980560/1, Politique Spatiale, 25 ans d'espace en France. 1962-1987, Jean-François AUGEREAU, « La politique spatiale devrait faire davantage appel au financement privé », *Sciences*, 16 février 1987.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'Industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Pourquoi pas de capsules ? », *Document demandé en complément au bilan économique de l'industrie spatiale française*, 1986.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « L'Industrie spatiale française. Bilan économique de ses effectifs actuels et futurs », 1986.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique

spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, André LEBEAU, « Éléments d'une stratégie française dans le domaine et spatial », 4 septembre 1985.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, François LAGRANGE, Philippe NICOLET et Jean-Louis CHARON, « La coopération européenne dans le domaine spatial. Mission sur la Coopération Européenne en matière d'Industrie et de Recherche », mars 1984.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, Pierre MAUROY, Jobert, CHEVENEMENT, CHEYSSON, CHANDERNAGOR, HERNU, DELORS, FABIUS, DREYFUS, MEXANDEAU et ROCARD, « Relevé de décisions. Conseil restreint sur l'espace », 15 octobre 1981.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, CANNAC, BARRE, FRANÇOIS-PONCET, BOURGES, MONORY, PAPON, GIRAUD, LECAT, SEGARD, « Politique spatiale de la France : Relevé des décisions du conseil restreint », 20 février 1979.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'Industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991), Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace, 1986-1987, « Réunions des conseils du CECLES/ELBO et du CERS/ESRO et de la conférence des ministres du CECLES/ELDO », *Ministère des Affaires Étrangères*, 15 octobre 1968.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, direction générale de l'industrie, service des industries de communication et de services (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, réunions interministérielles sur l'espace, 1986-1987, compte rendu, « 25^{ème} session du Conseil du CERS/ESRO », *Ministère des Affaires Étrangères. Direction des Affaires Économiques et Financières. Affaires Générales*, 15 octobre 1968.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'Industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Conférence des Ministres du CECLES/ELDO (2^{ème} session et 31^{ème} session du Conseil de l'Organisation) », *Ministère des Affaires Étrangères. Direction des Affaires Économiques et Financières. Affaires Générales*, 7 octobre 1968.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des industries de communication et de service (1982-1991), Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, Lettre adressée au Général Aubinière, le Directeur du Groupe de Projet SYMCOMSAT, signée par le Min. Dir. MAYER, « Projet Symphonie », *Brétigny*, 30 avril 1968.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace, 1986-1987, Jean-François DENISSE « Procès-Verbal de la cinquante-septième réunion du Conseil d'administration du CNES », *CNES*, 26 septembre 1968.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991), Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace, 1986-1987, GAEDKE, DUBOIS et LEBEAU « Rapport intérimaire du Groupe de Travail de Politique Spatiale », CNES, septembre 1968.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, dossier gris, CAPLAN, « Décisions à prendre lors de la Conférence de La Haye : "Hermès" », 9 novembre 1987.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service industries de communication et de service (1982-1991). Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, Jean-Louis LIONS, « L'Espace, L'Homme et le Robot » *Prologue de la "Conférence Européenne de l'Espace - La Haye - Propositions CNES"*, 9 novembre 1987.

A.N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997) - Cote : 19980560/1, Alain Madelin, "Quelle politique pour le secteur aérospatial ?". Dossier : 1986 et après... , *Air et Cosmos*, 1074, 1 septembre 1984.

A.N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Sous-direction de l'espace (direction générale des stratégies industrielles) (1986-1997) - Cote : 19980560/1, « XXV^e Anniversaire du CNES. Dossier d'information », 9 avril 1985.

A.N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie ; Direction générale de l'industrie ; Service industries de communication et de service (1982-1991), Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, Doyen G. MEYNIEL, « Les perspectives spatiales de la France dans l'Europe », 7 octobre 1987.

A.N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'Industrie ; Direction générale de l'industrie ; Service industries de communication et de service (1982-1991), Cote : 19980560/2, Politique spatiale, Réunions interministérielles sur l'espace. 1986-1987, « Propositions pour une politique européenne spatiale jusqu'à l'an 2000 », 7 octobre 1987.

MINISTÈRE DE LA CULTURE

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote : 19870298/10, Cinéma, document, Jean IMAGE, Per Olaf CSONGOVALI et Stéphane SANSONETTI, « Réflexions et propositions du Syndicat National de la Production et des Industries Techniques du film d'animation », *SNPA*, 4 juin 1986.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Jean IMAGE, Per Olaf CSONGOVALI et Stéphane SANSONETTI, « Lettre adressée à François Léotard, ministre de la Culture et de la Communication » », *Syndicat national de la production et des industries techniques du film d'animation*, 4 janvier 1986.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Daniel POPULUS, « 18 propositions pour le plan image par image », *Ministère de la Culture*, 6 juin 1983.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Daniel POPULUS, « 20 propositions pour le plan image par image », 6 juin 1983.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote: 19870298/8, Jean ROCCHI, « Grande misère matérielle et espérance du dessin animé français », *L'Humanité*, 15 décembre 1982.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, « Lettre de Jean Cazes à Jacques Mousseau », 19 novembre 1982.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, « Lettre de Jacques Mousseau, responsable du département des émissions pour la jeunesse et les après-midi de TF1 à Jacques Sallois, chef du cabinet du ministère de la Culture », 17 novembre 1982.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Yves JOSSO, « TF1-A2 : La guerre du mercredi après-midi », *Super Télé*, 7 novembre 1982.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1977-1988). Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour une véritable industrie française du dessin animé (Synthèse) », *Département des émissions pour la jeunesse et les après-midi*, 22 octobre 1982.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Jean-Pierre DIONNET et Hubert de MAXIMY, « Lettre à Jack Lang : Réflexion sur le dessin animé en France », *Les Humanoïdes Associés Éditeurs. Métal Hurlant, la Machine à rêver*, 10 août 1982.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1977-1988). Cotes : 19870298/8, Nouvelles images, Jacques MOUSSEAU, « Plaidoyer pour le développement d'une industrie française du dessin animé », *Département des émissions pour la jeunesse et les après-midi*, 26 février 1982.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1981-1983), Cote 19870298/8, Nouvelles images, « Lettre de Jacques MOUSSEAU, responsable du département des émissions pour la jeunesse et les après-midi à Esteve du cabinet du ministre de la Communication », 26 février 1982.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, cabinet et services rattachés au Ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, nouvelles images, Assises régionales de la recherche et de la technologie, Île-de-France, commission 10 : Information scientifique et communication, « Un autre regard sur recherche et communication » (Texte élaboré par la Commission n° 10 des Assises régionales Île de France-Centre, d'après l'étude du Rapport n° 10 : *“Recherche et communication” des Journées Nationales “Recherche et Technologie”*, Paris (Palais des Congrès), du 13 au 16 janvier 1982.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, cabinet et services rattachés au Ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, nouvelles images, François Pasteau, « Métal Hurlant relance le cinéma d'animation », 6 novembre 1981.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Michel FRANÇOIS, « Animation par ordinateur ». *Note à l'attention de Francis Beck, conseiller technique chargé du cinéma et de l'audiovisuel au cabinet du ministère de la Culture*, 4 novembre 1981.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au ministre, cabinet, Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Pierre VIOT, « Animation par ordinateur ». *Note à l'attention de Jean Cazes, chargé de mission cabinet*, 29 octobre 1981.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, cabinet et services rattachés au Ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, nouvelles images, « Biographie de Jean Giraud, dit “Moebius” », 1983.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, cabinet et services rattachés au Ministre, conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, « Biographie de René Laloux », *Propos recueillis par Gérard Piloquet pour Unifrance films*, 1983.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Cabinet et services rattachés au Ministre, Cabinet; Conseiller technique (1981-1983). Cote 19870298/8, Nouvelles images, Note du CNC, « L'installation d'ARTE sur le réseau de La Cinq », *Centre National de la Cinématographie*, Document non daté.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Conférence de Presse, ministre de la Culture Jack LANG, « 3 justificatifs du plan image », 20 janvier 1983.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs

court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Gilles MENAGE, « Réquisitoire pour une production française. Lettre de R. Desreumaux, gérant d'Arafilm, à Jean Cazes, chargé de mission du ministère de la Culture », 8 décembre 1982.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Jean-Jacques CELERIER, « La télévision et le film d'animation », note à l'attention de Jean Cazes, chargé de mission de la délégation de l'audiovisuel, *Ministère de la Culture. Délégation à l'Audiovisuel. Relations avec les Organismes de Radiodiffusion et de Télévision*, 1^{er} décembre 1982.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), reportage de presse spécialisée, [auteur non-identifié], « L'animation française a tout pour réussir à condition... », *Le film français : supplément technique, le cinéma d'animation*, numéro 1878, 27 novembre 1981, p. 11-13.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Stéphane ÉPIN, « Ulysse, un superman français contre les "Japs" », *Télé 7 Jours*, 26 septembre 1981.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19870298/8. Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Alain AUCLAIRE, Note à l'attention de Francis Beck, conseiller technique, « Intervention du ministre de la Culture dans le domaine du film d'animation pour enfants à la télévision », 14 août 1981.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC), Unifrance-Film (1975-1986). Cote : 19880469/111, Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Jean-Paul MOREL, « Du cinéma d'animation au livre », *Le Matin*, 14 décembre 1978.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la Cinématographie française (CNC); Unifrance-Film (1975-1986), Cote : 19880469/111: Dossiers par producteurs court-métrage, sociétés de production (correspondance, fiches de films...), Brochure de présentation, « Albert Barillé présente *Il était une fois... l'Homme*. Brochure de présentation de son projet de série de dessin animé », *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*, n°17133, juin 1974.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la cinématographie française (CNC) (1984-1995), Ministère des Affaires étrangères, Direction des Affaires économiques et financières, Affaires générales. Cote : 19970545/10. « Animation et programme jeunesse », *Schéma directeur INRP (Institut National de Recherche Pédagogique)*, 1993.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la cinématographie française (CNC) (1984-1995), Ministère des Affaires étrangères, Direction des Affaires économiques et financières, Affaires générales. Cote : 19970545/10. Animation et programme jeunesse, Dominique WALLON, Délégué Interministériel au Projet Euro Disneyland en France « Note sur le projet Euro Disneyland », *Ministère de l'Équipement et du Logement*, 26 septembre 1988.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), « *Il était une fois... l'Espace* : la nouvelle aventure spatiale de FR3-Jeunesse », *Télé Junior*, 2 octobre 1982, p. 40.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Note à l'attention de Jean-Jacques Bresson, président du comité national de prévention de la violence et de la criminalité », 1^{er} mars 1979.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, émissions Jeunesse (1975-1979), Hélène FATOU, « Dossier de productions et coproductions "FR3-Jeunesse" » », *France Régions FR3*, mars 1979.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, émissions Jeunesse (1975-1979), Hélène FATOU, « Rapport "FR3-Jeunesse" », *France Régions FR3*, 3 janvier 1979.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), « Lettre de Claude Contamine, Président de la société de programmes France Régions FR3, à Hélène Fatou, responsable de "l'unité-jeunesse" de FR3" », *France Régions FR3*, 17 novembre 1977.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), François QUENIN, « Une télévision faite par les enfants », *L'Écho de notre temps*, octobre 1977.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), « Lettre de Guillot-Coli, petite-fille de François Coli, à Claude Contamine, président de la société de programmes FR3" », 14 mai 1977.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Michelle REBEL, « Programmes pour les jeunes en dehors des émissions de FR3 jeunesse », Rapport de Michelle Rébel destiné à Bertrand Cousin, *France Régions FR3*, 30 mars 1977.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), « Colloque : Les Jeunes, la Radio et la Télévision », Lettre de Claude Contamine à Jean Pierre Soisson, copie envoyée à Hélène Fatou, *France Régions FR3*, 9 mars 1977.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), « Réflexions sur les programmes pour la jeunesse en France », *France Régions FR3*, mars 1977.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), « Colloque : Les Jeunes, la Radio et la Télévision », Lettre de Jean-Pierre Soisson à Claude Contamine, *France Régions FR3*, 17 février 1977.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), « Compte rendu du

groupe de travail des programmes pour la jeunesse de l'UER Dubrovnik 9-12 septembre 1976 », *France Régions FR3*, 9 septembre 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), « Le Haut Comité de la Jeunesse souhaite le développement des informations télévisées à l'intention des jeunes », *Le Monde*, 9 juin 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981), Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Martine ROGER-MACHARD, « Enfants, familles, sociétés à Munich », *Le Monde*, 9 mai 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Claude CONTAMINE, « Rapport sur les émissions de radio et de télévision programmées pour les jeunes », *France Régions FR3*, 21 avril 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), René SCHAEFER, « Quelle télévision pour l'an 2000 ? », *Bulletin Exprès, Conseil Français des Mouvements de Jeunesse*, avril 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « L'attitude des jeunes devant la télévision », *Bulletin Exprès, Conseil Français des Mouvements de Jeunesse*, avril 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), G. DEROULEDE, « Résultats des enquêtes précédentes choisies comme référence », *Bulletin Exprès, Conseil Français des Mouvements de Jeunesse*, avril 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Jacqueline FINOT, « Du nouveau du côté des émissions-jeunesse », avril 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Hervé COLLET, « Le rôle des associations face à la télévision », avril 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), L'attitude des jeunes devant la télévision, Conseil Français des Mouvements de Jeunesse, « Extrait des cahiers des charges des sociétés nationales de programme TF1 et Antenne 2 », *Bulletin Exprès, Conseil Français des Mouvements de Jeunesse*, avril 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Janick ARBOIS et Olivier FORCHON, « La télévision vue par les enfants... et les parents », *Télérama*, 1361, 20 février 1976, p. 11.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), « Les montreurs de marionnettes. Elle amuse ou elle barbe ? », *Télérama*, 18 février 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), « Les parents ont-ils peur de la télé ? », *Télérama*, 18 février 1976, p. 7-9.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), « Un fossé entre l'école et la télé », *Télérama*, 18 février 1976, p. 9-10.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Janick ARBOIS et Olivier FORCHON, « Il n'y a pas de quoi être fier », *Télérama*, 18 février 1976, p. 5-11.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), « Un tranquillisant ou un martinet », *Télé 7 Jours*, 18 février 1976, p. 5-7.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Note d'information adressée aux responsables des Associations nationales de Jeunesse, d'Éducation Populaire, Sportives et d'Activités de Plein Air et de Loisirs, « Bilan des travaux du Haut Comité de la Jeunesse, des sports et des loisirs pour 1975 », *Haut Comité de la Jeunesse, des sports et des loisirs*, 16 février 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35. Émissions Jeunesse (1975-1979), *Télérama*, Olivier FORCHON et Janick ARBOIS, « Il est temps de prendre les jeunes au sérieux », *Télérama*, 14 février 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Bertrand COUSIN, « Commission sur l'Information des jeunes par les moyens audiovisuels », *Note d'information*, 12 février 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Marie-Odile FARGIER, « Les Enfants de la Télé. En tête des loisirs mais... », *Quotidien de Paris*, 10 février 1976, p. 16-17.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), Jean POUTARAU, « Présentation des activités des associations de télévision », *Haut Comité de la Jeunesse, des sports et des loisirs*, 1976.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), André ROSSI, « Discours devant le Haut Comité pour la jeunesse et les sports », 29 avril 1974.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Claude Contamine, PDG de France-régions 3 (FR3, 1975-1981). Cote : 20144751/35, Émissions Jeunesse (1975-1979), « 58 directions de

recherche pour une politique de la jeunesse pour relancer la politique sportive », *Direction de la Jeunesse et des activités socio-éducatives*, 20 septembre 1977.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote : 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « Aides sélectives en faveur du dessin animé », 19 juin 1985.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote : 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « Note sur les mesures à prendre dans des sociétés nationales de programmes en faveur du dessin animé », 18 juin 1985.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds Jérôme Clément - directeur général du CNC de 1984 à 1989. Cote : 20050582/207, Aides sélectives, mesures en faveur des dessins animés, Daniel POPULUS, « L'effort des sociétés nationales de télévision en faveur du dessin animé », 18 juin 1985.

A.N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Culture, Centre national de la cinématographie française (CNC) (1984-1995), Ministère des Affaires étrangères. Direction des Affaires économiques et financières. Affaires générales. Cote : 19970545/10. Gilbert WOLMARK. « Le dessin animé français - situation et propositions de développement », avril 1986.

MINISTÈRE DE L'ÉCONOMIE

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Nouvelles technologies de l'image (1984-1989), Cote : 20050582/384 : Budget, soutien au développement de nouveaux supports d'images (1986-1988), note à l'attention de Jérôme Clément, Jean-Christophe BENOIST, « Compte rendu des auditions menées par la CNCL concernant le bilan de La Cinq et de M6 avec les représentants des organisations professionnelles », *Centre National de la Cinématographie*, 6 mai 1988.

RTF/ORTF

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds : Office de radiodiffusion-télévision française puis Radio France, Émissions scolaires et universitaires (1964-1981). Cote : 20160625/3, 1966-1967, Organisation logistique des enregistrements et diffusion des émissions, « Bulletin de la radio-télévision scolaire », *Institut pédagogique national* (1964-1969), 1968.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'ORTF, Archives du Service de la Recherche (1949-1973). Cote : 20170212/69, Projets et études (1961-1965), « Brochure de présentation du cabinet de conseil : L'Organisation Paul Planus à ses amis, André GILLONNIER, « Priorité à la Recherche », *Brochure : L'Organisation Paul Planus à ses amis*, juin 1961.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'ORTF, Archives du Service de la Recherche (1949-1973). Cote : 20170212/69, Projets et études (1961-1965), « Organisation industrielle, commerciale et administrative Paul Planus, Curriculum : (1) Organisation ; (2) Formation ; (3) Promotion des Ventes », *Brochure : L'Organisation Paul Planus à ses amis*, juin 1961.

A. N. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Fonds de l'ORTF. Archives du Service de la Recherche (1949-1973). Cote 20170212/82, François MALAISSE, « Brochure du Festival international du film scientifique de Bruxelles », Bruxelles, 1961.

2 - ARCHIVES PERSONNELLES

ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de Jean Barbaud réalisé par Maroin Eluasti en 2008 ».

ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de Jean Barbaud réalisé par Maroin Eluasti en 2008 [2] ».

ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de Bernard Deyriès réalisé par Maroin Eluasti en 2004 ».

ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de Roger Carel réalisé par Maroin Eluasti en 2008 ».

ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de René Borg. Réalisé par Christophe Lambert en 2003 ».

ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Conférence de René Borg et Bruno Bianchi lors du Japan Expo 2002 au CNIT à la Défense ».

ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien réalisé auprès de Gilbert Barillé, le fils d'Albert Barillé coréalisateur de l'avant-dernière série Il était une fois... Les Explorateurs (Albert Barillé, 1996). Date de l'entretien inconnue [2000 ?] ».

ARCHIVES PERSONNELLES DE CHRISTOPHE LAMBERT, « Entretien auprès de Frank Barillé, le fils aîné d'Albert Barillé. Réalisé par Christophe Lambert en 1986 ».

ARCHIVES PERSONNELLES D'HELENE FATOU, JORF, Édition des documents administratifs, cahier des charges de l'Établissement public de diffusion, des sociétés nationales de radiodiffusion sonore et de télévision, de l'Institut national de la communication audiovisuelle et de la société chargée de la commercialisation des œuvres et des documents audiovisuels, Journal Officiel de la République Française, Édition des documents administratifs, 1984.

ARCHIVES PERSONNELLES D'HELENE FATOU, Sociétés Nationales de Télévision, « La violence à la télévision. Observations et recommandations des sociétés nationales de télévision », Sociétés Nationales de Télévision, 1980.

ARCHIVES PERSONNELLES D'HELENE FATOU, Direction Générale ORTF, Comité des programmes de télévision, Jean-Pierre Dubois-Dumée, « Note d'orientation sur la représentation de la violence à la télévision. », Office de Radiodiffusion-Télévision Française, 1968.

ARCHIVES PERSONNELLES D'HELENE FATOU, Story-board de l'épisode S1E2 « L'Homme du Néandertal », série « Il était une fois... l'Homme », Paris, Procidis, non daté.

3 - ENTRETIENS ET SOURCES ORALES

BARBAUD Jean, entretien à Annecy le 14 juin 2017.

BARBAUD Jean, entretien au évènement 30 ans d'*Il était une fois... la Vie* au Grand Rex à Paris le 24 septembre 2017.

BARBAUD Jean, entretien réalisé par Maroin Eluasti en 2008.

BARBAUD Jean, entretien réalisé par Maroin Eluasti en 2009.

BARBAUD Jean, interview de Jean Barbaud, « La naissance du personnage de Maestro », CNES, 2009.

BARBAUD Jean, interview réalisé par le site de bandes dessinées Comixtrip.fr en 2014.

BARILLÉ Frank, le fils aîné du réalisateur Albert Barillé, entretien réalisé par Christophe Lambert en 1986.

BARILLÉ Gilbert, le fils d'Albert Barillé qui a participé comme coréalisateur à l'avant-dernière série *Il était une fois... Les Explorateurs*, entretien réalisé par Christophe Lambert en 2002 [?].

BIANCHI Bruno, entretien réalisé par Maroin Eluasti en 2003.

BIANCHI Bruno, interview pendant le *Cartoonist Toulon* en avril 2000.

BORG René et BIANCHI Bruno, conférence au CNIT à la Défense le 6 juillet 2002.

BORG René, entretien réalisé par Christophe Lambert en 2002 [?].

BOURGAREL Gilles, gestionnaire des studios Procidis, entretien réalisé à Neuilly sur Seine le 22 juin 2016.

CAREL Roger, entretien téléphonique réalisé par Maroin Eluasti en 2009.

DEYRIÈS Bernard et BIANCHI Bruno, interview pendant le *Cartoonist Toulon*, Avril 2000.

DEYRIÈS Bernard, entretien réalisé par Maroin Eluasti en 2004.

FATOU Hélène, entretien à Paris le 2 octobre 2017.

FATOU Hélène, entretien lors des 30 ans d'*Il était une fois... la Vie* au Grand Rex à Paris le 24 septembre 2017.

FATOU Hélène, entretien réalisé par Maroin Eluasti en 2012.

HADJIYANNAKIS Afroula, entretien à Annecy le 14 juin 2017.

HADJIYANNAKIS Afroula, entretien lors des 30 ans d'*Il était une fois... la Vie* au Grand Rex à Paris le 24 septembre 2017.

LAMBERT Christophe, entretien lors des 30 ans d'*Il était une fois... la Vie* au Grand Rex à Paris le 24 septembre 2017.

PRÉJEAN Patric, entretien lors des 30 ans d'*Il était une fois... la Vie* au Grand Rex à Paris le 24 septembre 2017.

RENNER Benjamin, entretien pendant le *European Animation Awards* à Lille le 8 décembre 2017

4 - SOURCES AUDIOVISUELLES

Séries et films d'animation du corpus primaire

BARILLE Albert, *Il était une fois... l'Espace*, Procidis, Roc, 1982.

BARILLE Albert, *Il était une fois... l'Homme* (1978), version intégrale restaurée et en HD. Coffret intégral avec 4 DVDs, France, Procidis, Sony Music Video, 2013.

BARILLE Albert, *Il était une fois... la Vie*, Procidis, Sony Music Video, 1986.

BARILLE Albert, *Il était une fois... les Amériques*, Procidis, Sony Music Video, 1991.

BARILLE Albert, *Il était une fois... les Découvreurs*, Procidis, Sony Music Video, 1994.

BARILLE Albert, *Il était une fois... les Explorateurs*, Procidis, Sony Music Video, 1997.

BARILLE Albert, *La Revanche des Humanoïdes*, France, Procidis, Sony Music Video, 1982.

CHALOPIN Jean, DEYRIES Bernard, TORIUMI Hisayuki et FUJITA Katsuhiko, *Les Mystérieuses cités d'or - coffret 5 DVD - intégrale*, DIC, MK, CLT, NHK, Studio Pierrot, 1982.

DEYRIES Bernard et NAGAHAMA Tadao, *Ulysse 31* (1981), DIC. France. Jetix et Idpvideo.

Séries et films d'animation du corpus secondaire

ALTIERI Kevin, MORRISON Rick, *COPS : Centre d'Opération de Police Spéciale*, 1988.

BERNASCONI Stéphane, *Blake et Mortimer*, 1997.

BESSON Jean-Louis, *Les Aventures de l'énergie*, 1977.

BIANCHI Bruno, *Archibald le Magicien*, 1980.

BIANCHI Bruno, DEYRIES Bernard, MALIANI Michael et MIURA Masanori, *MASK : Mobile, Armored, Strike, Kommand*, 1985.

BIANCHI Bruno, McLAUGHLIN Thomas, *20 000 lieues dans l'espace*, 1995.

BORG René, BALLAY Hubert, *Wattoo-Wattoo super bird*, 1978.

BORG René, CUBAUD Jean, *Clémentine*, 1985-1987.

BOURGERON Franck, PERRET Marc, ROUX Stéphane, *La Grande chasse de Nanook*, 1996.

CANAUD Serge, RONCE Philippe et ROSSOLIN Pierre, *Les Aventures électriques de Zeltron*, 1979.

CHAMPEAUX Albert, *Méthanie*, 1982.

CHAMPEAUX Albert, *Mission spatiale santé : Hygéo 7*, 1978.

CLEMENT Claude, DESAGNAT Jean-Pierre, *Les Aventures de Plume d'Élan*, 1979-1981.

DEYRIES Bernard, BIANCHI Bruno, HIRUMA Toshiyuki, *Inspecteur Gadget*, 1983-1986.

DEYRIES Bernard, BIANCHI Bruno, KOWALCHUK William R., *Jayce et les conquérants de la lumière*, 1985.

DEYRIES Bernard, *Pole position*, 1984.

GAUTHIER Michel, *Les Mondes engloutis*, 1985.

GRAPHOUI Atelier Yakari, 1982-1983.

JEAN-MARIE Olivier, CAMP Bob, SZABO Thomas et GOMEZ Jim, *Les Zinzins de l'espace*, 1997.

LANDROT Philippe, DRUILLET Philippe, CORVI Gianni *Bleu, l'enfant de la Terre*, 1986.

LERIDON Dominique, DION Jean-François, *L'Oiseau des mers (ou Le Voyage de l'Albatros)*, 1985-1986.

PILLYSER Michel, *Robostory*, 1985

ROHANI Baharam, *Marianne 1^{ère}*, 1990.

ROHANI Bahram, *Molierissimo*, 1989.

ROUXEL Jacques, *Les Aventures de Mr. Démo*, 1985.

ROUXEL Jacques, *Les Matics*, 1986.

ROUXEL Jacques, *Voyage en électricité*, 1983.

SANSONETTI Charles, *Histoire de France en bandes dessinées « télévisées »*, 1976.

SCHWERDTLE Patrick, *Les Enfants de la liberté*, 1988.

SION Alain, *Rahan : fils des âges farouches*, 1986.

WOLF Bill, *Tortues Ninja*, 1987-1996.

Documentaires, actualités, émissions thématiques

BADEL Pierre, *Jeune fille de Pologne*, Les Théâtres de la Jeunesse, 1965.

BARBAUD Jean, « Entretien auprès du dessinateur Jean Barbaud créateur graphique des personnages des séries Il était une fois... », 28 septembre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=DRz61MgdbvM>.

BESSON Jean-Louis, *Les Aventures de l'énergie*, France, Gallimard Jeunesse, Sodel, Vidéogrammes de France, DIC, 1975.

- DOMINICI Michèle, *1968 : un monde en révoltes*, France 3 éditions. [Paris], 2008.
- ENGLER Robi et LEROY Patrick, *Les Volbecs*, France-Suisse, France 3, CSM Productions, TSR, 1992.
- GAUTHIER Michel, *Les Mondes engloutis*, France-Animation, RMC audiovisuel, Monte Carlo Productions, Télé-Hachette, Antenne 2, France Média International, Ministère de la Culture, 1985.
- GEORGE LUCAS, KERSHNER Irvin et MARQUAND Richard, *Star Wars : Trilogie. La Guerre Des Étoiles, L'Empire Contre Attaque, Le Retour Du Jedi, Coffret 4 DVD boxset*, 20th Century Fox, 2013.
- JUNGE Daniel, LECKART Steven, *Challenger: The Final Flight*, Bad Robot, Zipper Bros Films, Sutter Road Picture Company, 2020.
- KAMECKE Theo, *Moonwalk one*, États-Unis, ED Distribution, 1972.
- LAURENTIN Emmanuel, « Éduquer dans son temps (3/4) : Nouveaux médias, nouveaux enseignements », coll. « La fabrique de l'Histoire, Radio France Culture ».
- Le film d'animation publicitaire en France : 1912 a 2007, France, Chalet Pointu, 2008.
- MAGNIN William, « Le tour de la France par deux enfants », ORTF, 1957-1958.
- MALPHETTES Stéphanie et DELAIS Bertrand, *Pouvoir et télévision. L'Information aux ordres*, France 5, 2005.
- PAVICH Frank, *Jodorowsky's Dune*, City Films, Snowfort Films, 2013.
- POMPIDOU Georges, « Le Président Georges Pompidou sur la télévision et le rôle des journalistes de l'ORTF », 2 juillet 1970, <http://www.ina.fr/video/I07081543>.
- ROUXEL Jacques, *Les Aventures de Mr. Démo*, aaa, Antenne 2, Ministère de la Culture, 1985.
- ROUXEL Jacques, *Les Shadoks (Édition Intégrale)*, France, aaa.
- ROUXEL Jacques, *Voyage en électricité*, Paris, EDF, Sodel, aaa, 1981.
- SCHAEFFER Pierre, « Entretien auprès de Pierre Schaeffer réalisé par le journaliste Michel Péricard au JT de 20 heures sur la première chaîne le 10 octobre 1961 ». Source : Base de données INAthèque. Temps total de l'entretien : 2'30'' .
- SCHÄFER André et NIEWIANDA Jonas, *Génération Spoutnik - L'âge d'or de la science-fiction*, Arte Éditions, 2016.

II - BIBLIOGRAPHIE

Cinéma d'animation, séries télévisées et séries d'animation

BARRÈS Patrick et VERNY Serge, *Les Expériences du dessin dans le cinéma d'animation*, Paris, L'Harmattan, 2016.

BARRÈS Patrick, *Le Cinéma d'animation. Un cinéma d'expériences plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2006,

BENDAZZI Giannalberto, *Animation: A World History. Volume I: Foundations - The Golden Age*, New York, Focal Press, 2015.

BENDAZZI Giannalberto, *Animation: A World History. Volume II: The Birth of a Style - The Three Markets*, New York, Focal Press, 2015.

BENDAZZI Giannalberto, *Animation: A World History. Volume III: Contemporary Times*, New York, Focal Press, 2015.

BENDAZZI Giannalberto, *Le Film d'animation. Tome 1 : Du Dessin animé à l'image de synthèse*, traduit par Geneviève VIDAL, Grenoble, Pensée sauvage - JICA, 1985.

BOUTET Marjolaine, « *Cold case* » : la mélodie du passé, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Série dirigée par Jean-Baptiste Jeangène Vilmer et Claire Sécaïl », 2013.

BOUTET Marjolaine, « Histoire des séries télévisées », in *Décoder les séries télévisées*, 2^e éd., Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, coll.« Info & com », 2017.

BOUTET Marjolaine, « Les Séries télévisées américaines des années 1980. Une autre histoire de la guerre du Vietnam », in *Crises et conscience de crise: dossier.*, Paris, Presses de Sciences Po, 2004, p. 61-73.

BOUTET Marjolaine, « Les séries télévisées sont-elles l'art majeur du XXI^e siècle ? », in *Nectart: Nouveaux Enjeux dans la Culture, Transformations Artistiques et Révolution Technologiques*, Toulouse, éditions de l'Attribut, , n° 1, 2015, p. 107-117.

BOUTET Marjolaine, *Les Séries télé pour les nuls*, Paris, First éd, coll.« Pour les nuls », 2009.

BOUTET Marjolaine, *Vampires, au-delà du mythe*, Paris, Ellipses, coll.« Culture pop », 2011.

BOUVARD Julien, « Gô Nagai, père de Goldorak ? », in *Goldorak : l'aventure continue*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sériat », 2018, p. 87-104.

BROCHÉ Gilles et PASCOAL Rui, *Les Mystérieuses cités d'or : les secrets d'une saga mythique*, Toulon, Soleil, 2013.

BROCHÉ Gilles, « Il était une fois... René BORG: 01. Débuts chez Jean Image », *Il était une fois... René BORG*, 17 mars 2014, <http://reneborg.blogspot.com/2014/03/reneborg01.html>.

CARLETTI Sébastien, *Nos Années Récré A2, 1978-1988*, Paris, Flammarion, 2013.

CORMIER-RODIER Béatrice et FLEURY-VILATTE Béatrice, « Animation et télévision », in *Les Émissions pour enfants*, Condé-sur-Noireau, Cinémaction, 1993, p. 44-53.

CORSET Pierre et MEISSONIER Anne-Marie, « Quels programmes proposer à des enfants d'âges différents ? », in *Les Émissions pour enfants*, Condé-sur-Noireau, Cinémaction, 1993, p. 24-27.

COTTE Olivier, *Le Grand livre des techniques du cinéma d'animation : écriture, production, post-production*, Dunod, 2018.

CRAFTON Donald, *Émile Cohl, Caricature, and Film*, New Jersey, Princeton University Press, 2014.

DENIS Sébastien, « Cinéma, arts visuels, animation et histoire : réflexions sur une recherche interdisciplinaire et intermédiatique », HDR d'Études cinématographiques et audiovisuelles, IRCAV, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, Paris, 2013.

DENIS Sébastien, « Colloque international « Des Mondes Possibles – Le Service de la Recherche de la RTF/ORTF et le cinéma d'animation. Logis du Roy, Amiens, les 5 et 6 novembre 2018.

DENIS Sébastien, « Entretien avec René Borg », in Marie PRUVOST-DELASPRE, *L'Animation japonaise en France*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 74-84.

DENIS Sébastien, *Le Cinéma d'animation - Techniques, esthétiques, imaginaires*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2017.

DENIS Sébastien, *Les Shadoks : histoire, esthétique et 'pataphysique*, Bry-sur-Marne (Val-de-Marne), Institut National de l'Audiovisuel, 2016.

DUTERTRE Gilbert, « La formidable aventure de l'image de synthèse », *Quand les images rencontrent le numérique*, Médiamorphoses-6, 2002, p. 31-39.

ELUASTI Maroin et ZEMRAK Nordine, *Les Séries de notre enfance : Ulysse 31, Les Mystérieuses cités d'or, Inspecteur Gadget*, Wambrechies, Pollux, 2012.

ELUASTI Maroin, SOUFFLET Magalie et LAMBERT Christophe, *Il était une fois... La Belle histoire de Procidis*, Paris, Huginn & Muninn, 2016.

ELUASTI Maroin, *Ulysse 31 : l'Histoire et les coulisses d'un dessin animé culte de notre enfance*, Paris, Huginn & Muninn, 2019.

ÉPALLE Céline, « La télévision pour enfants avant Goldorak : émissions et programmes à destination des enfants de 1972 à 1978 », Mémoire de Master 2, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2018.

FISCH Shalom M., YOTIVE William, BROWN Susan K. McCann, GARNER M. Scott et CHEN Lisa, "Science on Saturday Morning: Children's Perceptions of Science in Educational and Non-Educational Cartoons", *Journal of Educational Media*, 23-2-3, octobre 1997, p. 157-167.

FURNISS Maureen, *A New History of Animation*, New York, Thames & Hudson, 2016.

FURNISS Maureen, *Art in Motion: Animation Aesthetics*, Rev. ed., Eastleigh, UK : Bloomington, IN, John Libbey ; Distributed in North America by Indiana University Press, 2007.

GASTEAU Amélie, *Le Film d'animation publicitaire en France : 1912 à 2007*. Livret qui accompagne le DVD réalisé à l'occasion de l'exposition : « La pub s'anime, le film d'animation publicitaire en France ». Musée des arts décoratifs, musée de la publicité à Paris du 22 novembre 2007 au 6 avril 2008, France, Chalet Pointu, 2008.

GAULÈNE Mathieu, « Une Découverte de la culture populaire japonaise sans mode d'emploi : l'arrivée en France des dessins animés de la Tôei », in *L'Animation japonaise en France*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 32-44.

GAUTIER Alban et VISSIERE Laurent (éd.), *Moyen Âge en séries*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Médiévales », 2020.

GÉNIN Bernard, *Le Cinéma d'animation*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003.

GIUSTI Marco, *Dizionario dei cartoni animali*, 1. ed., Milani, A. Vallardi, coll. « Scacchi », 1993.

HANNA William, HANNA Bill et ITO Tom, *A Cast of Friends*, Hachette Books, 2000.

HATCHUEL Sarah et PRUVOST-DELASPRE Marie, *Goldorak : l'Aventure continue*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018.

HÉNON Pierre, *Une Histoire française de l'animation numérique*, Paris, École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris, 2018.

HERNÁNDEZ María Lorenzo, « Visions of a Future Past », *Animation Studies Online Journal*, 3, 22 septembre 2008, <https://journal.animationstudies.org/visions-of-a-future-pas/>, coll. « Peer-reviewed Open Access Online Journal for Animation History and Theory – ISSN 1930-1928 ».

HOMME DE VERRE, « Planète Jeunesse - Star Trek : The Animated Series. Fiche publiée le 19 avril 2007 - Dernière modification le 23 avril 2007 », <http://www.planete-jeunesse.com/fiche-1217-star-trek-the-animated-series.html>.

JARRY Sébastien, « Ulysse 31/Uchuu Densetsu Yurishi-zu 31 (宇宙伝説ユリシーズ 31 sur Cartoon Network Japan », *Sakura forum : forum France - Japon*, 6 mars 2007, <http://www.forumjapon.com/forum/viewtopic.php?t=19031&sid=b4403c2a2be76fef7070c6a25777cc88&partner=rsj>.

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Du bon usage des primitifs : Émile Cohl dans les écrits d'André Martin », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 53, 1^{er} décembre 2007, p. 226-239.

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *La Lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « L'œil vivant », 1997.

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Les aventures de la monographie de cinéma : le Rossellini de Gallagher », *Perspective*, 4, 31 décembre 2006, p. 646-649.

KAHLONE, « Encyclopédie en ligne “Planète Jeunesse” - Blake et Mortimer », <http://www.planete-jeunesse.com/fiche-891-blake-et-mortimer.html>.

KAHLONE, « La Bataille des Planètes - Kagaku Ninjatai Gatchaman / Battle of Planets © Tatsuo Yoshida / Tatsunoko, Sandy Frank Entertainment Fiche publiée le 08 septembre 2003 - Dernière modification le 19 mai 2020 », <http://www.planete-jeunesse.com/fiche-32-la-bataille-des-planetes.html>.

LALLET Mélanie, *Il était une fois... le genre : le féminin dans les séries animées françaises*, Bry-sur-Marne, Institut National de l'Audiovisuel, 2014.

LALOUX René, *Ces Dessins qui bougent : 1892-1992, cent ans de cinéma d'animation*, Dreamland, Paris, Dreamland, 1997.

LEFEBVRE Thierry, « Les films de propagande sanitaire de Lortac et O'Galop (1918-1919) », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 59, 1^{er} décembre 2009, p. 170-183.

LEHMAN Christopher P., *American Animated Cartoons of the Vietnam Era: a Study of Social Commentary in Films and Television Programs, 1961-1973*, Jefferson, N.C, McFarland & Co, 2006.

MARTIN Philippe et MARTIN Dominique, « Image numérique et image de synthèse », in *Encyclopædia Universalis*.

MASSUET Jean-Baptiste, « Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles : modalités historiques, théoriques et esthétiques d'une scission-assimilation entre deux régimes de représentation », Thèse de doctorat, Rennes 2, 2013.

MASSUET Jean-Baptiste, *Le dessin animé au pays du film : quand l'animation graphique rencontre le cinéma en prises de vues réelles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2017.

MCKEE Robert, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, 1st ed., New York, ReganBooks, 1997.

MOREAU Agnès, *De Nounours à Casimir*, Paris, Charles Massin, 2017.

NOESSER Cécile, « Les Assises du cinéma d'animation, janvier 1983 : Dissolution et recomposition d'une certaine idée de l'animation française », in *Archives et acteurs des cinémas d'animation en France*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 227-237.

NOESSER Cécile, *La Résistible ascension du cinéma d'animation : socio-genèse d'un cinéma-bis en France*, Paris, L'Harmattan, 2016.

PELLITTERI Marco, « Le Boom des anime en Italie, 1978-1984 : l'exceptionnel succès de l'animation japonaise en Italie et les parallèles avec la France », in *L'Animation japonaise en France*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 55-72.

PESSIS Jacques, *Les Années Dorothée*, Paris, Éditions Chronique, 2016.

PIERI Jean-Étienne, « Goldorak occidentalisé ? », in *Goldorak : l'aventure continue*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sérial », 2018, p. 139-156.

PRUVOST-DELASPRE Marie et HATCHUEL Sarah, « Goldorak, le colloque 40 ans après ».

PRUVOST-DELASPRE Marie, « Goldorak adapté à la télévision française », in *Goldorak : l'aventure continue*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sérial », 2018, p. 29-52.

PRUVOST-DELASPRE Marie, *Aux Sources de l'animation japonaise : le studio Tôei Dôga - 1956-1972*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « PUR-Cinéma », 2021.

PRUVOST-DELASPRE Marie, *L'Animation japonaise en France*, Paris, L'Harmattan, 2016.

RENAUT Aurore, Roberto Rossellini, *de l'histoire à la télévision*, Lormont, le Bord de l'eau, coll.« Ciné-mythologies », 2016.

ROFFAT Sébastien, « L'Atelier Lortac : Cinéma d'animation et publicité dans l'entre-deux-guerres en France », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 59, 1^{er} décembre 2009, p. 218-234.

ROFFAT Sébastien, *Animation et propagande : les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan, 2005.

ROFFAT Sébastien, *La Bergère et le ramoneur de Paul Grimault et Jacques Prévert : Chronique d'un désastre annoncé*, L'Harmattan, 2020.

ROFFAT, SÉBASTIEN, « Les dessins animés au service de la propagande pendant la Seconde Guerre mondiale », in *La propagande : images, paroles et manipulation*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 57-70.

ROMERO Jacques, « L'animation japonaise en France avant le 3 juillet 1978, d'une évocation à l'autre », in *L'Animation japonaise en France*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 23-42.

SADOUL Georges et LANGLOIS Henri, *Histoire du cinéma mondial : des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1990.

SIFIANOS Georges, « L'agonie du cinéma d'animation d'auteur », *Positif*, 370, décembre 1991, p. 100-112, coll. « cinémas nationaux ou genre ».

SIFIANOS Georges, *Esthétique du cinéma d'animation*, Paris : Condé-sur-Noireau, Le Cerf, 2012.

SOULEZ Guillaume, « Au-delà du récit, le temps ouvert », *MediaMorphoses*, 3, 2007, p. 137-177, coll.« Hors-série ».

SOULEZ Guillaume, « Avant-propos. De l'enfant au chercheur », in *Goldorak : l'aventure continue*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sérial », 2018, p. 9-14.

SOULEZ Guillaume, « L'effet-genre. Pratique et critique de la notion de genre au Service de la Recherche (ORTF, 1960-1974) », in *Le Cinéma français face aux genres*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma., 2005, p. 67-76.

SOULEZ Guillaume, « La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel », *Communication langages*, N° 176-2, 2013, p. 3-32.

SOULEZ Guillaume, « La double répétition: Structure et matrice des séries télévisées », *Mise au point*, 3, 1^{er} janvier 2011, <http://journals.openedition.org/map/979>.

SOULEZ Guillaume, « La Médiation rhétorique à la télévision. Propositions pour une analyse du présentateur comme orateur médiatique », Thèse de doctorat, Université de Metz, Metz, 1998.

SOULEZ Guillaume, « Parole captée, parole capturée : de Pierre Schaeffer aux années 70 », in *Années 70 : la télévision en jeu*, Paris, CNRS Éditions, coll.« Sociologie », 2020, p. 107-129.

THOMAS Frank et JOHNSTON Ollie, *The Illusion of Life: Disney Animation*, 1st Hyperion ed., New York, Hyperion, 1995.

VALIÈRE Laurent, LAUDENBACH Sébastien et OCELOT Michel, *Cinéma d'animation, la French touch*, Paris, La Martinière, 2017.

VERGER Jean Du, « Goldorak et le spectre du nucléaire », in *Goldorak : l'aventure continue*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sériat », 2018, p. 157-178.

VIGNAUX Valérie, « L'Éducation sanitaire par le cinéma dans l'entre-deux-guerres en France », *Sociétés & Représentations*, 28, 2009, p. 67-85.

WELKER Cécile, « La fabrique des “nouvelles images” : l'émergence des images de synthèse en France dans la création audiovisuelle (1968-1989) », Thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité, 2015.

Histoire de France

AGULHON Maurice, *De Gaulle : histoire, symbole, mythe*, Paris, Hachette Littératures, 2001.

AMALVI Christian, « “L'Histoire pour tous” : la vulgarisation historique en France d'Augustin Thierry à Ernest Lavisse : 1814-1914 », Thèse de doctorat, Montpellier 3, 1994.

AMALVI Christian, « Le Roman national, ou comment la République a, par le culte des grands hommes, à l'école et en place publique, rendu familière à tous les Français l'histoire de France : 1880-1970 », in *Tous républicains ! Origine et modernité des valeurs républicaines*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 125-132.

AMALVI Christian, *De l'Art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France : essais de mythologie nationale ; [de Vercingétorix à la Révolution]*, Paris, Michel, coll. « L'aventure humaine », 1988.

AMALVI Christian, *Le Goût du Moyen Âge*, 2^e Éd., Paris, Boutique de l'Histoire, 2002.

AMALVI Christian, *Les Héros de l'histoire de France*, Toulouse, Éditions Privat, coll. « Entre légendes et histoire », 2001.

AMALVI Christian, *Les Héros des Français. Controverses autour de la mémoire nationale*, Paris, Larousse, 2011.

BAUR André, DILLIES Patrick, NEL Noël et PÉGEOT Pierre, « Mise en bandes et mise en pièces de l'histoire. L'Histoire de France en bandes dessinées n° 2 », *Pratiques*, 18-1, 1978, p. 30-48.

BAUR André, DILUES P., NEL Noël et PÉGEOT Pierre, « A propos de l'Histoire de France en bandes dessinées », *Pratiques*, 14-1, 1977, p. 131-133.

BELOT Robert (éd.), *Tous républicains ! Origine et modernité des valeurs républicaines*, Paris, Colin, coll. « Recherches », 2011.

BOURDON Étienne, *La Forge gauloise de la nation : Ernest Lavisse et la fabrique des ancêtres*, Paris, Éd. ENS, 2017.

BRACHER Karl Dietrich, *Hitler et la dictature allemande. Naissance, structure et conséquences du national-socialisme*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1995.

BRZEZINSKI Zbigniew, *Le Grand échiquier. L'Amérique et le reste du monde*, Paris, Bayard Culture, 1997.

BURLE E, *L'Histoire nationale racontée aux enfants. Récits et entretiens familiaux sur les principaux personnages et les grands faits de notre histoire*, Paris, Librairie Alcide Picard et Kaan, 1886.

CERTEAU Michel de, « L'Opération historique », in Pierre NORA et Jacques LE GOFF (éd.), *Faire de l'histoire: nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1974.

CHANET Jean-François, « La fabrique des héros. Pédagogie républicaine et culte des grands hommes, de Sedan à Vichy », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 65-1, 2000, p. 13-34.

CITRON Suzanne, *Enseigner l'histoire aujourd'hui : la mémoire perdue et retrouvée*, Paris, Éd. Ouvrières, 1984.

CITRON Suzanne, *L'Histoire de France autrement*, Paris, Éd. de l'Atelier, 1992.

CITRON Suzanne, *Le Mythe national : l'Histoire de France en question*, Paris, Éd. Ouvrières : Études et documentation internationales, 1987.

CITRON Suzanne, *Le Mythe national : L'histoire de France revisitée*, Ivry-sur-Seine, Éd. de l'Atelier, 2017.

COHEN Évelyne, GOETSCHER Pascale, MARTIN Laurent et ORY Pascal (éd.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, coll. « Papiers », 2017.

COUSIN Marielle, HOURS Marie et MARGOLIN Jean-Louis, « Vieux vin - nouvelle bouteille. L'Histoire de France en bandes dessinées », *Espace Temps*, n° 6-1, 1977, p. 46-62.

DE COCK Laurence (dir.), *La Fabrique scolaire de l'histoire : illusions et désillusions du roman national*, Marseille, Agone, coll. « Passé & présent », 2009.

DE COCK, Laurence « Question identitaire et curricula d'histoire et éducation civique depuis les années 1980 », *Carrefours de l'éducation*-38(2), 2014, p.33-49.

DÉTIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence*, Paris, Flammarion, 2018.

FERRO Marc et PLANCHAIS Jean, *Les Médias et l'histoire : le poids du passé dans le chaos de l'actualité*, Paris, CFPJ éditions, coll. « Médias et société », 1997.

FERRO Marc, *Comment on raconte l'histoire aux enfants*, Paris, Payot, 2004.

FERRO Marc, *L'Histoire sous surveillance : science et conscience de l'histoire*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Intelligence de l'histoire », 1985.

FERRY Jean-Marc, « Sur la responsabilité à l'égard du passé. L'éthique de la discussion comme éthique de la rédemption », in Daniel DAYAN (éd.), *Espaces publics, traditions et communautés*, Paris, Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, coll. « Hermès », n° 10, 1991, p. 125-137.

FORAY Philippe, « Les valeurs de la République, un enjeu d'éducation partagée », *Intervention, Académie de Nantes*, 6 octobre 2016, p. 1-9.

FOURASTIÉ Jean, *Les Trente glorieuses ou la Révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979.

HARTOG François, *Croire en l'Histoire*, Paris, Flammarion, 2013.

HARTOG François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

JEANNENEY Jean-Noël et GUÉROUT Jeanne (éd.), *L'Histoire de France vue d'ailleurs*, Paris, Les Arènes, 2016.

LEBIEZ Marc, « Jacques Le Goff et la continuité de l'histoire », *Critique*, n° 815-4, 2 avril 2015, p. 326-335.

NORA Pierre et LE GOFF Jacques, *Faire de l'histoire : nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1974.

NORA Pierre, « Alain Decaux raconte... Alain Decaux », *Le Débat*, n° 30-3, 1984, p. 45-80.

NORA Pierre, « Ernest Lavisse : son rôle dans la formation du sentiment national », *Revue Historique*, 228-1, 1962, p. 73-106.

NORA Pierre, « Lavisse, instituteur national. Le "Petit Lavisse", évangile de la République », in *Les Lieux de mémoire : la République*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, tome 1, p. 277-301 et 239-275.

NORA Pierre, « Les Avatars de l'identité française », *Le Débat*, n° 159-2, 2010, p. 4-20.

NORA Pierre, *Esquisse d'ego-histoire : suivi de l'historien, le pouvoir et le passé. Précédé de l'histoire selon Pierre Nora*, Paris, Desclée de Brouwer, 2013.

OZANAM Anne-Marie, HARTOG François, MOSSÉ Claude, PAILLER Jean-Marie, SABLAYROLLES Robert et PAYEN Pascal, *Vies parallèles*, Paris, Gallimard, 2001.

TODD Olivier, *André Malraux : Une vie*, Paris, Gallimard, 2002.

VADELORGE Loïc, « Où va l'histoire culturelle ? », *Éthnologie française*, 36-2, 2006, p. 357-359.

VENAYRE Sylvain, « Astérix chez les historiens », *L'Histoire*, N° 472-6, 7 juillet 2020, p. 20-21.

Médias, propagande, information et histoire des médias

ALMEIDA Fabrice d' et DELPORTE Christian, *Histoire des médias en France : de la Grande guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2010.

ALMEIDA Fabrice d', *Images et propagande*, 2^e Éd., Paris, Casterman Giunti, 1998.

ALMEIDA Fabrice d', *La Manipulation*, 4^e Éd., Clamency, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2017.

ALMEIDA Fabrice d', *Une Histoire mondiale de la propagande : de 1900 à nos jours*, Éd. de la Martinière, 2013.

AMAURY Philippe, *De l'Information et de la propagande d'État, les deux premières expériences d'un ministère de l'Information en France : l'apparition d'institutions politiques et administratives d'information et de propagande sous la III^e République en temps de crise juillet 1939-juin 1940, leur renouvellement par le régime de Vichy juillet 1940-août 1944*, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1969.

BACH Jean-François, HOUDÉ Olivier, LÉNA Pierre, TISSERON Serge, POSTAIRE Éric, BERNARD-DELORME Anne, DESCAMPS-LATSCHA Béatrice, MACCHI Odile, MOUREN Marie-Christine et PASQUINELLI Elena, *L'Enfant et les écrans : un avis de l'Académie des sciences*, Paris, le Pommier, 2013.

BACHMANN Sophie, « L'éclatement de l'ORTF », in *L'Écho du siècle : dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris : Issy-les-Moulineaux, Hachette ; Arte, 1999, p. 47-48.

BACHMANN Sophie, *L'éclatement de l'ORTF : la réforme de la délivrance*, Paris, L'Harmattan, 1997.

BATON-HERVÉ Elisabeth, *Les enfants téléspectateurs : programmes, discours, représentations*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication et civilisation », 2000.

BENOÎT-LÉVY Jean, « La Télévision Éducative en France », *The French Review*, 28-1, 1954, p. 62-67.

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre et FLEURY-VILATTE Béatrice, *Les Institutions de l'image*, Paris, Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. « L'histoire et ses représentations », n° 4, 2001.

BONI-LE GOFF Isabel, « Les Façades symboliques du conseil en gestion. Mise en image et mise en récit d'un groupe professionnel », in *Images du travail, Travail des images* [en ligne],

Dossier 1, Poitiers, Université de Poitiers, coll. « Quand les groupes professionnels se mettent en images », 2016.

BORGES Gabriela et JOST François, « Une culture de qualité à la télévision est-elle possible ? », *Television*, n° 2-1, 2011, p. 71-90.

BOURDON Jérôme et JOST François, *Penser la télévision: Actes du colloque de Cerisy*, [14-21 juin 1997], Paris, Fernand Nathan, 1998.

BOURDON Jérôme, « L'Interdisciplinarité n'existe pas », *Questions de communication*, n° 19, 30 juin 2011, p. 155-170.

BOURDON Jérôme, *Du Service public à la télé-réalité : une histoire culturelle des télévisions européennes*, Paris, INA, 2011.

BOURDON Jérôme, *Haute Fidélité. Pouvoir et télévision*, Paris, Seuil, 1994.

BOURDON Jérôme, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, 1^{re} Éd., Paris, Transvalor - Presses des mines, 2014.

BOURDON Jérôme, *Introduction aux médias*, 3^e Éd., Île-de-France, Montchrestien, 2009.

BOUVIER Yves, « Patrimoine en poche : Électricité de France et l'objet publicitaire », *Flux*, n° 82-4, 2010, p. 24-33.

BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *Ignorée de tous... sauf du public : quinze ans de fiction télévisée française (1995-2010)*, Bry-sur-Marne, Éd. INA, 2014.

CARRÉ Dominique, « Renouvellement de perspective en matière de politique d'informatisation et formalisation d'un nouveau domaine de recherche : le rapport LEMOINE », *Études de communication. langages, information, médiations*, 12, 1^{er} mai 1991, p. 13-21.

CATHODON [Pseudonyme d'un haut fonctionnaire], « La législation de l'audiovisuel en France au cours des vingt dernières années : lignes de force, faux pas et questions en suspens », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 11-n° 59, 1993, p. 25-51.

CHALMANDRIER Raymond, « Le film publicitaire », in *Publicité 1938*, Arts et Métiers Graphiques., Paris, coll. « Arts et métiers graphiques », 1938, p. 119.

CHALVON Mireille, CORSET Pierre et SOUCHON Michel, *L'Enfant devant la télévision des années 90*, Tournai, Casterman, 1993.

CHARAUDEAU Patrick, « Pour une interdisciplinarité "focalisée" dans les sciences humaines et sociales », *Questions de communication*, n° 17, 30 juin 2010, p. 195-222.

CHARAUDEAU Patrick, « Pour une interdisciplinarité focalisée. Réponses aux réactions », *Questions de communication*, n° 21, 1^{er} septembre 2012, p. 171-206.

CHAUVEAU Agnès, « La naissance des télévisions privées », in *L'Écho du siècle: dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris : Issy-les-Moulineaux, Hachette : Arte, 1999, p. 50-52.

- CHAUVEAU Agnès, *L'Audiovisuel en liberté ? Histoire de la Haute Autorité*, Paris, Presses de Sciences Po, 1997.
- CLERGET Stéphane, *Enfants : accros de la télé !*, Paris, Marabout, 2003.
- COLON David, *Propagande : la manipulation de masse dans le monde contemporain*, Paris, Belin, coll. « Collection Histoire », 2019.
- COURBET Didier, « Communication médiatique : les apports de la psychologie sociale. Pour une pluralité épistémologique, théorique et méthodologique en SIC », HDR en Sciences de l'Information et de la Communication (SIC), Université de Provence - Aix-Marseille I, 2004.
- CUBERTAFOND Alain, « Concentration et internationalisation dans l'industrie audiovisuelle. L'Europe », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 16-88, 1998, p. 189-206.
- DAGNAUD Monique et MEHL Dominique, « Savoir faire insaisissable », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 8-3, 1990, p. 67-76, coll. « Patrons de chaîne ».
- DAYAN Daniel et KATZ Elihu, *La Télévision cérémonielle : anthropologie et histoire en direct*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 1996.
- DELAUVAUD Gilles, *L'Art de la télévision : histoire et esthétique de la dramatique télévisée*, Bruxelles : Bry-sur-Marne, De Boeck, 2015.
- DESBORDES Jean-Philippe, *Mon Enfant n'est pas un cœur de cible : télévision, marketing et aliénation*, Arles, Actes Sud, 2007.
- DROUOT Guy, « Le Statut de l'entreprise de communication audiovisuelle en France », *Revue internationale de droit comparé*, 41-2, 1989, p. 449-474.
- DUCCINI Hélène, « Carré blanc et signalétique télévisée en France, 1961-1998 », *Le Temps des médias*, n° 1-1, 2003, p. 65-76.
- DUCCINI Hélène, « Histoire d'une illusion : la télévision scolaire de 1945 à 1985 », *Le Temps des médias*, n° 21-2, 2013, p. 122-133.
- EGLY Max, *Télévision didactique : entre le kitsch et les systèmes du troisième type ?*, Paris, Edling, 1984.
- EISENSCHITZ Bernard, « Rossellini éducateur », *Le Monde diplomatique*, 1^{er} décembre 2010, <https://www.monde-diplomatique.fr/2010/12/EISENSCHITZ/19949>.
- FAUVEL Philippe, « Les films de télévision d'Éric Rohmer : des essais de cinéma », <http://www.theses.fr>, <http://www.theses.fr/s35320>.
- FAVIEZ Pierre, *La Télé : un destin animé*, Paris, Société des Écrivains, 2010.
- FLEURY Béatrice et WALTER Jacques, « Interdisciplinarité, interdisciplinarités », *Questions de communication*, n° 18, 1^{er} décembre 2010, p. 145-158.
- François JOST (éd.), *Années 70 : la télévision en jeu*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sociologie », 2020.
- GAILLARD Isabelle, « Télévision et chronologies », *Hypothèses*, 7-1, 2004, p. 171-180.

GALLAGHER Tag et COURSDON Jean-Pierre, *Les aventures de Roberto Rossellini: essai biographique*, Paris, Léo Scheer, coll.« Cinéma », 2005.

HIRSCH Mario, « La CLT serait-elle ingouvernable ? », *Communication & Langages*, 67-1, 1986, p. 71-87.

HIXSON Walter L., *Parting the Curtain: Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945 - 1961*, 1. St. Martin's Griffin ed., New York, NY, St. Martin's Griffin, 1998.

JACQUINOT Geneviève, MAREC Joëlle Le et METZ Christian, *Image et pédagogie*, Paris, Éd. Archives Contemporaines, 2012.

JACQUINOT-DELAUNAY Geneviève, « Éducation et communication à l'épreuve des médias, When School Confronts Mass Media », *Hermès, La Revue*, 48, 2007, p. 171-178.

JAVET David, « La Science-fiction japonaise à l'ère de la techno-utopie : Étude de la représentation des technologies dans les productions médiatiques », Thèse de doctorat, Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, Lausanne, 2020.

JAVET David, « Le Péril chrome : Études des représentations populaires de la technologie dans les films et jeux vidéo japonais (1945-2014) », *Projet de thèse en faculté de lettres (UNIL)*, 2017, https://www.academia.edu/6652984/PHD_Subject_Le_P%C3%A9ril_chrome_Etudes_des_repr%C3%A9sentations_populaires_de_la_technologie_dans_les_films_et_jeux_vid%C3%A9o_japonais_1945-2014_.

JEANNENEY Jean Noël, CHAUVEAU Agnès et BACHMANN Sophie, *L'Écho du siècle : dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Issy-les-Moulineaux, Hachette ; Arte, 1999.

JOST François (dir.), *Années 70 : la télévision en jeu*, Paris, CNRS Éditions, coll.« Sociologie », 2020.

JOST François et CHAMBAT-HOUILLON Marie-France, « La télévision à l'essai : entre recherche et laboratoire », *Télévision*, 3-1, 2012, p. 9-29.

JOST François et CHAMBAT-HOUILLON Marie-France, *Parents-enfants : regards croisés sur les dessins animés : Les choix de la programmation* : [n°111, 2003], 2003.

JOST François, « Culture et dépendances. Les avatars d'une mission du service public », *Le Temps des médias*, n° 14-1, 28 mai 2010, p. 219-231.

JOST François, *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris, Armand Colin, 2009.

JOST François, *Introduction à l'analyse de la télévision*, 2^e édition revue et Corrigée., Paris, Ellipses Marketing, 2004.

KATTNIG Cécile, « Pour une histoire de l'audiovisuel éducatif (1950-2007) », 2 janvier 2008, <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2008-01-0097-007>.

LOCHARD Guy, « Penser autrement l'histoire de la communication télévisuelle », *L'Année sociologique*, Vol. 51-2, 2001, p. 439-453.

LURÇAT Liliane, *À Cinq ans, seul avec Goldorak : le jeune enfant et la télévision*, Paris, Syros, 1981.

- MCCRAY Patrick, *Making Art Work: How Cold War Engineers and Artists Forged a New Creative Culture*, Massachusetts, MIT Press, 2020.
- MISSIKA Jean-Louis et WOLTON Dominique, *La Folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques*, Paris, Gallimard, 1983.
- MISSIKA Jean-Louis, « La Déréglementation de l'audiovisuel en France », *Revue d'économie industrielle*, 39-1, 1987, p. 180-185.
- MONNERAT Claude, LEFRANC Robert et PERRIAULT Jacques, *L'Enfant et l'image (1879-1979)*, Paris, CNDP, 1979.
- MOUSSEAU Jacques, « Il était une fois la télévision », *Communication & Langages*, 73-1, 1987, p. 52-60.
- NEVEU Érik, « La télévision pour enfants. Éléments pour une sociologie du champ et des réceptions », *Rapport ATP CNRS/MRT, Rennes, CRAP, Ronéoté*, 1989.
- NEVEU Érik, « Pour en finir avec l'"enfantisme". Retours sur enquêtes », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 17-92, 1999, p. 175-201.
- NEVEU Érik, « Télévision pour enfants : état des lieux », *Communications*, 51-1, 1990, p. 111-130.
- ORY Pascal, « L'Histoire par la bande ? », *Le Débat*, n° 177-5, 21 novembre 2013, p. 90-95.
- ORY Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3713, 2004.
- PERRIAULT Jacques et SCHAEFFER Pierre, *La Logique de l'usage : essai sur les machines à communiquer*, Paris, l'Harmattan, 2008.
- POELS Géraldine, « De Télévisius à Gulli : l'invention des enfants de la télé (1949-2005) », *Le Temps des médias*, n° 21-2, 2013, p. 104-120.
- PORCHER Louis, *Télévision, culture, éducation*, Paris, Armand Colin, 1994.
- ROLLAND Denis, GEORGAKAKIS Didier et DÉLOYE Yves (dir.), *Les Républiques en propagande : pluralisme politique et propagande: entre déni et institutionnalisation XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, l'Harmattan, « Collection "Inter-national" », 2006.
- ROY Caroline et VERGER Daniel, « Le point sur la télévision », *Économie et Statistique*, 143-1, 1982, p. 79-86.
- SAUNDERS Frances Stonor, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, New York, The New Press, 2001.
- SAUVAGE Monique et VEYRAT-MASSON Isabelle, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012.
- SCHAEFFER Pierre, *Essai sur la radio et le cinéma*, Paris, Éditions Allia, 2010.
- SCHAEFFER Pierre, *Machines à communiquer Tome 1: genèse des simulacres*, Paris, Seuil Coll. Pierres Vives, 1970.

SCHAEFFER Pierre, *Machines à communiquer. Tome 2 : pouvoir et communication*, Paris, Seuil, 1972.

SCHAFER Raymond Murray, *A Afinação do mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*, traduit par Marisa Trench FONTERRADA, São Paulo, SP, Ed. UNESP, 2001.

SERGEANT Jean-Claude, « Government and broadcasting media in France », in Meryl ALDRIDGE et Nicholas HEWITT (éd.), *Controlling Broadcasting: Access Policy and Practice in North America and Europe*, Manchester, UK ; New York, NY, USA, Manchester University Press ; Distributed exclusively in the USA and Canada by St. Martin's Press, coll. « Fulbright papers », 1994, p. 231-242.

TOURNET-LAMMER Jocelyne, *Sur les traces de Pierre Schaeffer. Archives 1942-1995*, Paris : Institut national de l'audiovisuel, La Documentation française, 2006.

VEYRAT-MASSON Isabelle, « L'histoire à la télévision française (1953-1978) », thèse, Paris, Institut d'études politiques, 1997.

VEYRAT-MASSON Isabelle, « Les regards des Historiens », in *L'Écho du siècle : dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris : Issy-les-Moulineaux, Hachette ; Arte, 1999, p. 491-494.

VEYRAT-MASSON Isabelle, « Michel Souchon, du CECMAS à France Télévision, un itinéraire », *Le Temps des medias*, n° 3-2, 2004, p. 195-205.

VEYRAT-MASSON Isabelle, *Quand la télévision explore le temps : l'histoire au petit écran 1953-2000*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2000.

VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

Histoire des sciences, des technologies et de l'espace

ABEELLEN Luc Van Den, *Spaceplane Hermès: Europe's Dream of Independent Manned Spaceflight*, Switzerland, Springer, 2016.

MOLELLA Arthur P et KNOWLES, Scott Gabriel, *World's Fairs in the Cold War: Science, Technology, and the Culture of Progress*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2019.

ALLAN Roy A., *A History of the Personal Computer: The People and the Technology*, 1st Ed., London, Ont, Allan Publishing, 2001.

BALAND Pierre, *De Spoutnik à la Lune : L'histoire secrète du programme spatial soviétique*, Nîmes, Chambon, 2007.

BALOGH Brian, *Chain Reaction: Expert Debate and Public Participation in American Commercial Nuclear Power, 1945-1975*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1991.

BAUCOM Donald R, « Ballistic Missile Defense Organization, Missile Defense Milestones, 1944 - 1997 », FAS, https://web.archive.org/web/20160305141524if_/http://fas.org/websiteimprovementform.html.

BAUDET Jean C, *Histoire des techniques : de l'outil au système*, Paris, Vuibert, coll. « Culture scientifique », 2016.

BAUDOU Jacques, *La Science-fiction*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

BAUDRY Patrick, *Le Rêve spatial inachevé. De Youri Gagarine au voyageur universel*, Paris, Tallandier, 2001.

BECKMANN Johann, *Anleitung zur Technologie, oder zur Kentniß der Handwerke, Fabriken und Manufacturen, vornehmlich derer, die mit der Landwirthschaft, Polizey und Cameralwissenschaft in nächster Verbindung stehn : Nebst Beyträgen zur Kunstgeschichte*, Göttingen, Vandenhoeck, 1777.

BENSAUDE-VINCENT Bernadette, *Les Vertiges de la technoscience*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences et société », 2009.

BOISCHOT André, BRAHIC André, GAUTIER Daniel, ISRAËL Guy et THOMAS Pierre, « La planète Saturne », in , Encyclopædia Universalis.

BONNEUIL Christophe et JOLY Pierre-Benoît, *Sciences, techniques et société*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2013.

BOTTLAENDER Éric, *De Gagarine à Thomas Pesquet : l'entente est dans l'espace*, Paris, Éd. Louison, 2017.

BRAHIC André, « La planète Uranus », in , Encyclopædia Universalis.

BRUNIER Serge, *Impasse de l'espace : à quoi servent les astronautes ?*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2006.

BUISSON Benjamin, « Une culture scientifique en mouvement : évolution des missions et enjeux d'un centre de culture scientifique, technique et industrielle - Terre des Sciences - Angers de 1992 à nos jours », in *Techno-sciences en société*, Paris, De Boeck Supérieur, coll. « Innovations », n° 52, 2017, p. 63-84.

CARNINO Guillaume, *L'Invention de la science : la nouvelle religion de l'âge industriel*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2015.

CHABERLOT Frédéric, *La Science est-elle un conte de fées?*, Paris, CNRS, 2012.

CHAVOT Philippe et MASSERAN Anne, « (Re)penser les sciences et les techniques en Europe », *Questions de communication*, n° 17, 30 juin 2010, p. 7-18.

CHRÉTIEN Jean-Loup et ALRIC Catherine, *Rêves d'étoiles*, Monaco, Alphée-Jean-Paul Bertrand, 2009.

CLERC Philippe, DAUTRIAT Éric, FRIGANT Vincent, SOURBÈS-VERGER Isabelle, VARNOTEAUX Philippe et RADTKA Catherine, « L'insertion des activités spatiales dans la sphère économique », *Entreprises et histoire*, n° 102-1, 31 mai 2021, p. 172-199.

COHEN Bernard L, *Before it's Too Late: a Scientist's Case for Nuclear Energy*, Boston, MA, Springer US, 1983.

CONNER Clifford D, *Histoire populaire des sciences*, Montreuil, l'Échappée, 2011.

D'ESCATHA Yannick, « Les 50 ans du CNES », *CNESMAG - Le magazine d'information du Centre National d'Études Spatiales*, 51, novembre 2001, <https://www.cnes-multimedia.fr/cnesmag/CNESMAG51.pdf>.

ENCRENAZ Thérèse, « Planètes », in , *Encyclopædia Universalis*.

FELT Ulrike, « Vers la construction d'un public européen ? Continuités et ruptures dans le discours politique sur les cultures scientifiques et techniques », *Questions de communication*, n° 17, 30 juin 2010, p. 33-58.

FEYERABEND Paul, *Contre la méthode - Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris, Seuil, 1988.

GOIMARD Jacques, *Univers sans limites*, Paris, Pocket, 2002.

GORMAND Claude, *L'Industrie aéronautique et spatiale : logique économique, logique de marché*, Paris, L'Harmattan, 1993.

GUCHET Xavier, « Les technosciences : essai de définition », *Philonsorbonne*, 15 mai 2011, p. 83-95.

GUTHLEBEN Denis, *Histoire du CNRS de 1939 à nos jours : une ambition nationale pour la science*, Paris, Armand Colin, 2009.

H. GALLET Georges, « La France s'est mise à l'heure atomique », *Sud Ouest*, 15 janvier 1956, http://nouveau.europresse.com/Link/BUCOMPIEGNET_2/news.19560115.SO.1-10073005.

HOTTOIS Gilbert, « La Technoscience, de l'origine du mot à son usage actuel », in *Regards sur les technosciences*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2006, p. 21-38.

HOTTOIS Gilbert, *De la Renaissance à la Postmodernité*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2005.

HOURLANT François, « Un Chateaubriand sous le leader au repos », in *François Mitterrand, le pouvoir et la plume. Portrait d'un président en écrivain*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le Noeud Gordien », 2010, p. 57-98.

HRISTO Xiep, « La France, deuxième puissance aérospatiale mondiale », *Medias-presse.info*, 24 décembre 2017, <https://www.medias-presse.info/la-france-deuxieme-puissance-aerospatiale-mondiale/85317/>.

JACQUES Francis, « La Question de l'évolution », *Transversalités*, N° 114-2, 2010, p. 135-162.

Ji Qiang, LUO Zhe-Xi, YUAN Chong-Xi, WIBLE John R., ZHANG Jian-Ping et GEORGI Justin A., « The Earliest Known Eutherian Mammal », *Nature*, 416-6883, 1st avril 2002, p. 816-822.

- KASPERSON Roger E., BERK Gerald, PIJAWKA David, SHARAF Alan B. et WOOD James, « Public Opposition to Nuclear Energy: Retrospect and Prospect », *Science, Technology, & Human Values*, 5-2, 1 avril 1980, p. 11-23.
- KOSAKA Masataka, « La politique nucléaire du Japon », *Politique étrangère*, 38-4, 1973, p. 485-502.
- LACHIÈZE-REY Marc, « Vers une nouvelle cosmologie », *Études*, Tome 402-2, 2005, p. 197-208.
- LAS-VERGNAS Olivier, « L'institutionnalisation de la "culture scientifique et technique", un fait social français (1970-2010) », *Savoirs*, 1^{er} avril 2012, p. 7-100.
- LATOUR Bruno, *La science en action: introduction à la sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1987.
- LE BON Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 2009.
- LECOMTE Monia, « La libéralisation de la télévision des années Mitterrand, 1981–1995 », *Modern & Contemporary France*, 6-1, 2 février 1998, p. 49-59.
- LEDOS Jean-Jacques, JÉZÉQUEL Jean-Pierre et RÉGNIER Pierre, *Le Gâchis audiovisuel : histoire mouvementée d'un service public*, Paris, FeniXX, 1985.
- LEHOT Frank et CLERVOY Jean-François, *Histoire de la conquête spatiale*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2017.
- LEMIRE Laurent, « Un rayon mortel », in *Les savants fous : d'Archimède à nos jours, une histoire délirante des sciences*, Paris, R. Laffont, 2011, p. 114-125.
- LIU Zeting, « Le début de la valorisation de la recherche en France », in *Politiques d'innovation et PME en France. Une histoire de liens faibles*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'esprit économique », 2013, p. 39-43.
- LLOYD Geoffrey Ernest Richard, *Les Débuts de la science grecque : de Thalès à Aristote*, Paris, La Découverte, 1990.
- LOFF Sarah, « Space Shuttle Era », NASA, 10 mars 2015, http://www.nasa.gov/mission_pages/shuttle/flyout/index.html.
- MISSIKA Jean-Louis et WOLTON Dominique, *La Folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques*, Paris, Gallimard, 1983.
- MORANGE Michel, « Le décryptage du code génétique », in *Histoire de la biologie moléculaire*, Paris, la Découverte, 2003, p. 156-179.
- MORIN Edgard, « Sur l'interdisciplinarité », *Carrefour des sciences*, 1990, <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b2c2.php>, coll. « Éditions du CNRS ».
- MOTTET Gérard et DEUNFF Jeannine, *De la vulgarisation aux activités scientifiques : un dessin animé à l'école. Il était une fois la Vie*, Paris, INRP, coll. « Technologies nouvelles et éducation », 1996.

MUMFORD Lewis, CINGAL Grégory et GOUILLEUX Annie, *Le Mythe de la machine : technique et développement humain (1966)*, Paris, Encyclopédies des Nuisances, 2019.

NODE-LANGLOIS Fabrice, « Ariane 5 : il n'est pas facile d'être une riche héritière », *Le Figaro*, 29 octobre 1997, p. 12, coll. « La vie scientifique ».

NOEL François, *Nouveau dictionnaire des origines, inventions et découvertes dans les arts, les sciences, la géographie, l'agriculture, le commerce, etc. ...*, Paris, Janet et Cotelte, 1833.

ORDWAY Frederick I. et VILLAIN Jacques, « Conquête de l'espace : des fusées aux lanceurs », *in* , Encyclopædia Universalis, 2018.

PESTRE Dominique, *Introduction aux Science Studies*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2006.

PETIT Romain, *Ariane & Mars : Espace, défense et société en Guyane française*, Matoury, Ibis Rouge, 2013.

PROVOST Olivier, « Vers un mariage entre Ariane et Soyouz », *La Tribune (France)*, 8 janvier 1996, http://nouveau.europresse.com/Link/BUCOMPIEGNET_2/news-19960108-TR-0idb19f0e1b0f66e1c3c1256b6200400ab6.

SCHIELE Bernard, « Les enjeux cachés de la vulgarisation scientifique », *Communication. Information Médias Théories*, 5-2, 1983, p. 156-185.

SCHIELE Bernard, « Publiciser la science, pour quoi faire ? Revisiter la notion de culture scientifique et technique », *in* Pailliat Isabelle (dir.), *La Publicisation de la science*, Grenoble, PUG, 2005, p. 11-51.

SCHODT Frederik L., *Inside the Robot Kingdom : Japan, Mechatronics, and the Coming Robotopia*, 1st ed., Tokyo ; New York : New York, N.Y, Kodansha International ; Distributed in the U.S. by Kodansha International/USA through Harper & Row, 1988.

SMITH Melvyn, *Space shuttle*, Sparkford, Nr. Yeovil, Somerset, England; Newbury Park, Calif., USA, Haynes, coll.« A Foulis aviation book », 1985.

SOURBÈS-VERGER Isabelle, « La Russie et l'espace », *in Les Industries de l'espace*, Paris, Éd. Eska, 2012, p. 82-91.

SOURBÈS-VERGER Isabelle, « La tête dans les étoiles, les pieds sur Terre. Des représentations à la réalité », *Hermès, La Revue*, n° 34-2, 2002, p. 9-18.

SOURBÈS-VERGER Isabelle, « Mythes et réalités de l'espace militaire », *Hermès, La Revue*, n° 34-2, 2002, p. 169-182.

TOPÇU Sezin, « Technosciences, pouvoirs et résistances : une approche par la gouvernementalité », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 60-4/4, n° 4-5, 2013, p. 76-96.

TRUMBULL Douglas et ITN PRODUCTIONS (FIRM), *Douglas Trumbull's invention*, London, England, ITN Productions, 2010.

VILLAIN Jacques, « CNES (Centre national d'études spatiales) », *in* , Encyclopædia Universalis, 2018.

VILLAIN Jacques, « Explosion de la navette Challenger », *in* , Encyclopædia Universalis, 2018.

VILLAIN Jacques, « Lancement d'Ariane », *in* , Encyclopædia Universalis, 2018.

VILLAIN Jacques, « Lancement de la navette spatiale américaine », *in* , Encyclopædia Universalis, 2018.

WATSON J. D. et CRICK F. H. C., « Molecular Structure of Nucleic Acids: A Structure for Deoxyribose Nucleic Acid », *Nature*, 171-4356, avril 1953, p. 737-738.

Manuels scolaires et bandes-dessinées

ANSART Pierre, « Manuel d'histoire et inculcation du rapport affectif au passé », *in Enseigner l'histoire*, Berne, Éditions Lang, 1984, p. 57-75.

AUBURTIN Eric, BILLMANN Bruno et BRENNEUR Pascal, *Toute la géopolitique du monde contemporain. De 1913 à nos jours*, Paris, Foucher, 2017.

BARILLÉ Albert et BARBAUD Jean, *S1E13 - La Guerre de Cent Ans*, Paris, Éd.Ytra S.A.R.L., coll. « Il était une fois... l'Homme », 1978.

BARILLÉ Albert et BARBAUD Jean, *S1E22 - 1798-1814 - La Révolution française*, Paris, Éditions Ytra S.A.R.L., coll. « Il était une fois... l'Homme », 1979.

BARILLÉ Albert et BARBAUD Jean, *S1E23 - Le Printemps des peuples*, Paris, Éd.Ytra S.A.R.L., coll. « Il était une fois... l'Homme », 1979.

BARILLÉ Albert et BARBAUD Jean, *S1E24 - De 1900 à 1914 : Ah ! La Belle Époque*, Paris, Éd.Ytra S.A.R.L., coll.« Il était une fois... l'Homme », 1979.

BARILLÉ Albert et BARBAUD Jean, *S1E4 - Les Vallées fertiles*, Paris, Éd.Ytra S.A.R.L., coll. « Il était une fois... l'Homme », 1978.

BARILLÉ Albert et BARBAUD Jean, *S1E7 - La Conquête de l'Islam*, Paris, Éd. Ytra S.A.R.L., coll. « Il était une fois... l'Homme », 1979.

BONIFACE Pascal, *La Géopolitique : 48 Fiches pour comprendre l'actualité*, 5^e Éd., Paris, Eyrolles, 2018.

GAUMER Patrick et CASSIAU-HAURIE Christophe, *Dictionnaire mondial de la B.D.*, Paris, Larousse, 2010.

GOSCINNY René et UDERZO Albert (dir.), *Le Combat des chefs*, Paris, Dargaud, coll. « Une aventure d'Astérix », n° 7, 1992.

GRAVARI-BARBAS Maria et VESCHAMBRE Vincent, « S'inscrire dans le temps et s'appropriier l'espace : enjeux de pérennisation d'un événement éphémère. Le cas du festival de la B.D. à Angoulême », *Annales de Géographie*, 114-643, juin 2005, p. 285-306, coll. « Le renouveau des fêtes et des festivals ».

HINNEWINKEL Marie-José, HINNEWINKEL Jean-Claude, SIVIRINE Jean-Michel et VINCENT Marc, *Découvrir, comparer, connaître. Histoire*, Paris, Fernand Nathan, coll. « cours moyen - nouveau programme », 1981.

LAVISSE Ernest et CASALI Dimitri, *Histoire de France - De la Gaule à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2014.

LAVISSE Ernest et DOESSANT Serge, *Vue Générale de l'histoire politique de l'Europe*, Paris, Éd. Glyphe, 2011.

LAVISSE Ernest, *Histoire de France : cours élémentaire*, Paris, Librairie Armand Colin, 1913.

LAVISSE Ernest, *L'Enseignement historique en Sorbonne et l'éducation nationale*, coll. « Extrait de la revue des deux mondes », 1882.

LAVISSE Ernest, *Récits et entretiens familiaux sur l'histoire de France jusqu'en 1328*, Paris, Armand Colin, 1884.

MAGUET Frédéric, « Astérix : un objet d'étude légitime ? », in *Astérix : un mythe et ses figures*, Paris, Presse universitaire de France, coll. « Ethnologie Française », 2002, p. 293-295.

MANARA Maurillo, OLIVIER Jean, SIÓ Enric et BASTIAN Jacques, *Histoire de France en bandes dessinées. Tome 20, Paris en armes et la République en place*, Paris, Larousse, 1980.

MORA Victor, CASTEX Pierre, LA FUENTE Victor DE et RAPHAËL, *Histoire de France en bandes dessinées*, Paris, Larousse, coll. « Histoire de France en bandes dessinées », 1976.

OLLIVIER Jean, POIVET Raymond et COELHO Eduardo, *Histoire de France en bandes dessinées. Tome 14, Le règne de Louis XV et l'indépendance américaine*, Paris, Larousse, 1977.

OLLIVIER Jean, POÏVET Raymond, CASTEX Pierre et BIELSA José, *Histoire de France en bandes dessinées. Tome 19, Ô République universelle et Louis-Napoléon Bonaparte*, Paris, Larousse, 1980.

THOMAS Jean-Pierre, « Sagesse et barbarie en terre gauloise. La violence fondatrice dans la bande dessinée Astérix », *@nalyse. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 2013, <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/834>.

ZEVORT Edgar, *L'histoire nationale racontée aux adolescents : entretiens et récits familiaux sur les principaux personnages et les grands faits de notre histoire*, Paris, Alcide Picard et Kaan, 1898.

SF et littérature

AMBRIERE Francis, *Les Grandes vacances (1939-1945)*, Paris, Éd. de l'Imprimerie Nationale, 1946.

BARILLE Albert, *Après la vie*, Paris, Le Manuscrit, 2002.

BARILLE Albert, *Le Corridor*, Paris, Le Manuscrit, 2002.

BARILLE Albert, *Quelques pensées de plus...*, Paris, Le Manuscrit, 2001.

GAUDREAU Romain, « Connaissez-vous le merveilleux héroïque? », *Les Publications Québec français*, 151, 2008, p. 78.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.

GOBLED Karine, *Le Guide de la Science-fiction et de la Fantasy*, Chambéry, Éditions ActuSF, 2017.

GOFFETTE Jérôme, *Science-fiction, prothèses et cyborgs*, BoD - Books on Demand, 2019.

GUIOT Denis, *La Science-fiction*, Paris, MA Éditions, 1987.

HAYNES Roslynn, *From Faust to Strangelove: Representations of the Scientist in Western Literature*, Illustrated edition., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.

MARCOIN Francis (Président de l'association Hector Malot), « Sans Famille. Email échangé au sujet de l'œuvre d'Hector Malot » le 17 décembre 2019.

OMONT Sébastien, « Science-fiction contemporaine : la reconnaissance invisible », *Raison présente*, N° 214-215-2, 14 octobre 2020, p. 139-149.

POUSSIN Gilles et MARMONNIER Christian, *Métal Hurlant 1975-1987 : La Machine à Rêver*, Paris, Denoël, 2005.

PROPP Vladimir Yakovlevich, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983.

Sciences de l'éducation

AUDIGIER François, « Les Enseignements d'histoire et de géographie aux prises avec la forme scolaire », in *Les formes de l'éducation : variétés et variations*, Bruxelles, De Boeck, 2005, p. 103-122.

BALLE Francis, « L'école et la télévision », *Communication & Langages*, 100-1, 1994, p. 79-88.

BLANC William, CHÉRY Aurore, NAUDIN Christophe et OFFENSTADT Nicolas, *Les Historiens de garde. De Lorant Deutsch à Patrick Buisson, la résurgence du roman national*, Paris, Éd. Inculte, 2013.

COHEN Michèle, EWENCZYK Solange et FERRANDON Marie-Christine, *Les Télévisions éducatives*, CNDP-IZI-Colet-Télérama., Condé-sur-Noireau, coll. « CinémAction TV », n° 9, 1994.

DIEUZEIDE Henri, *Les Techniques audio-visuelles dans l'enseignement*, Paris, PUF, 1965.

EVANS David R., *La Planification de l'éducation non formelle*, Paris, Unesco : Institut international de planification de l'éducation, 1981.

FALAIZE Benoît et LANTHEAUME Françoise, « Entre pacification et reconnaissance : les manuels scolaires et la concurrence de mémoires », in Pascal BLANCHARD, Philippe ARTIÈRES et Benjamin STORA (éd.), *Les Guerres de mémoires. La France et son histoire : enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2008, p. 177-186.

FERHAT Ismail, « Éduquer à la laïcité ? Généalogie d'une pédagogisation », *Éducation et sociétés*, n° 44-2, 2019, p. 181-194.

FERHAT Ismail, « Les syndicats enseignants et la loi Haby : de l'unité de circonstance à la réactivation amplifiée des divergences : (1974-1978) », in *Le collège unique : Éclairages socio-historiques sur la loi du 11 juillet 1975*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2018, p. 87-100.

FREIRE Paulo, *Pédagogie des opprimés*, Paris, La Découverte, 1982.

GARNIER Bruno et KAHN Pierre (éd.), *Éduquer dans et hors l'école : lieux et milieux de formation. XVII^e-XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2018.

GARNIER Bruno, « L'Éducation informelle contre la forme scolaire ? », *Carrefours de l'éducation*, n° 45-1, 2 juillet 2018, p. 13-21.

GLIKMAN Viviane, « Archéologie de la télévision éducative : la dérive d'une action », in Laurent TRÉMEL (éd.), *Les Pratiques audiovisuelles*, Paris, Les Éditions d'un autre genre, 2009, p. 19-40.

GLIKMAN Viviane, « Évolution d'une politique en matière de technologie éducative : histoire de " RTS promotion " : une expérience française de télévision éducative pour adultes », Thèse de doctorat, Paris 5, 1989.

GLIKMAN Viviane, « Les Avatars de la télévision éducative pour adultes en France : histoire d'une "non-politique" (1964-1985) », *Revue française de pédagogie*, 110-1, 1995, p. 63-74.

GUILLEMOTEAU René, *Du Musée Pédagogique à l'Institut Pédagogique National (1879-1956)*, Paris, CNDP, 1979.

LELIÈVRE Claude, « Le "socle commun" », *Carrefours de l'éducation*, vol. 41, n° 1, 2016, p. 169-182.

MAJALUT Joseph, *Comptes, mécomptes, décomptes. Au service de la pédagogie : une institution (1940-1980)*, Paris, Casterman, 1980.

MAULINI Olivier et CLÉOPÂTRE Montandon (éd.), *Les Formes de l'éducation : variétés et variations*, Bruxelles, De Boeck, 2005.

MEXANDEAU Louis et QUILLIOT Roger, *Libérer l'école : plan socialiste pour l'Éducation nationale*, Paris, Flammarion, 1978.

PORCHER Louis, BLOT Bernard, LAVERGNE Roland et Le MOVEL Jean-François, *L'École parallèle - Enseignement et pédagogie*, Paris, Armand Colin, 1974.

POUCET Bruno, « Réforme du système éducatif ou instauration du collège unique ? : Haby et Giscard : deux visions divergentes de la réforme¹ », in *Le collège unique : Éclairages socio-*

historiques sur la loi du 11 juillet 1975, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« Histoire », 2018, p. 143-160.

PROST Antoine, « Enseignement de l'histoire et identité nationale en France », Colloque sur l'enseignement de l'histoire (au niveau du second degré) en France et en Grand Bretagne, Aylesbury, Hartwell House, 1993.

PROST Antoine, « L'école et la famille dans une société en mutation », in *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1981, p. 729-796.

PROST Antoine, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation. Tome IV : L'École et la Famille dans une société en mutation, depuis 1930*, Paris, Tempus Perrin, 2004.

REVERDY Catherine, « Forme scolaire : concepts nationaux et internationaux, et réflexions sur l'Éducation nouvelle », *Éduveille*, <https://eduveille.hypotheses.org/8763>.

SEGUY Jean-Yves (dir.), *Variations autour de la forme scolaire : mélanges offerts à André D. Robert*, Nancy, Presses universitaires de Nancy – Éditions universitaires de Lorraine, 2018, 328 p.

SEGUY Jean-Yves, « École unique, démocratisation de l'enseignement et orientation : le rôle des compagnons de l'université nouvelle », *L'orientation scolaire et professionnelle*, 36/3, 15 septembre 2007, p. 289-311.

SOURY-LIGIER Françoise et FRANÇOIS Frédéric, *Parle petit, la télé t'écoute : le rôle de la télévision dans le langage des jeunes enfants à l'école maternelle*, Paris, L'Harmattan, coll.« Audiovisuel et communication », 2002.

VASCONCELLOS Maria Drosila, « L'Évolution des politiques éducatives en France », in *L'École, l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2000.

Mythes et sociétés

BAROIN Catherine, « La beauté du corps masculin dans le monde romain : état de la recherche récente et pistes de réflexion », *Dialogues d'histoire ancienne*, Supplément 14, 2 septembre 2015, p. 31-22.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », n° 10, 2005.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES OU LEXICALES, « Définition de Mythe », *CNRTL*, 2012, <https://www.cnrtl.fr/definition/mythe>.

CHAPOUTOT Johann, « I. Le Corpus sanum de l'homme nouveau. De la pierre à la chair : esthétique et eugénique du corps aryen », *Quadrige*, 2012, p. 227-282.

DÉTIENNE Marcel, « Les Mythes entre l'oralité et l'écriture », *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, n° 85-89, 1976, p. 285-295.

DÉTIENNE Marcel, « Mythe - Épistémologie des mythes », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], url : <<http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/mythe-epistemologie-des-mythes/>> consulté le 12 mai 2019.

DOURILLE-FEER Evelyne, « Japon (Le territoire et les hommes) - L'Économie », in *Encyclopædia Universalis*.

DOURILLE-FEER Evelyne, *L'Économie du Japon*. 3^e éd., Paris, La Découverte, 2014.

ELIADE Mircea, *Myth and Reality*, Long Grove, Ill, Waveland Pr Inc, 1998.

ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 271, 1957.

ELISSEEFF Vadime, AKAMATSU Paul, NIQUET Valérie et PAJON Céline, « Japon (Le territoire et les hommes) - Histoire », *Encyclopædia Universalis*,
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/japon-le-territoire-et-les-hommes-histoire/>.

FLOUZAT Denise, *Japon, éternelle renaissance*, Paris, PUF, 2004.

FOURNIER Emmanuelle, « La barbe et les barbus à l'Âge du Bronze dans le monde égéen », *Apparence(s)*, 5, 1 janvier 2014, <http://journals.openedition.org/apparences/1250>.

FOURNIER Eric, « La Commune de 1871 : un sphinx face à ses images », *Sociétés Représentations*, N° 46-2, 14 novembre 2018, p. 245-257.

GEOFFRON Patrice et RUBINSTEIN Marianne, *La Crise financière du modèle japonais*, Economica (programme ReLIRE), 1996.

GOODALL Jane, *The Chimpanzees of Gombe: Patterns of Behavior*, Belknap Press, 1986.

GRONDIN Jean, « L'Herméneutique positive de Paul Ricœur », in « *Temps et récit* » de Paul Ricœur en débat, Paris, Éditions du Cerf, 1990, p. 121-137.

JOBIN Florine, « La Science-fiction, une "mythologie moderne" ? », *ASDIWAL. Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, 3-1, 2008, p. 54-73.

KELTS Roland, *Japanamerica: how Japanese pop culture has invaded the U.S.*, New York; Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

LAPORTE André-Philippe, « La Fin du superhéros : archétype du héros et son récit initiatique face à l'imaginaire de la fin dans le corpus d'Alan Moore », Mémoire de Master, Université du Québec, Montréal, 2016.

LAROUSSE, « Définitions : mythe », in *Dictionnaire de français Larousse*, Paris, Larousse, 2019, p. 297.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques 4 : L'Homme nu*, Paris, Plon, 2014.

LILLE Lydia Coudroy de, *Politique culturelle et revitalisation urbaine à Łódź*, Paris, Éditions du Manuscrit, 2014.

MORIN Edgar et FISCHLER Claude, *La Rumeur d'Orléans*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1969.

NICOLET Claude, *La Fabrique d'une nation: la France entre Rome et les Germains*, Paris, Perrin, 2006.

OSTY Emile et TRINQUET Joseph, *Apocalypse de saint Jean*, Paris, Seuil, 2008.

PASTOUREAU Michel et DUCHET-SUCHAUX Gaston, *La Bible et les saints : Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1990.

PINOTEAU Hervé, PASTOREAU Michel, POPOFF Michel, *Les Origines des armoiries : II^e Colloque international d'héraldique, Bressanone/Brixen 5-9.X.1981*, Léopard d'Or, 1983.

RICŒUR Paul, « Mythe, l'interprétation philosophique », *Encyclopædia Universalis*, 2019, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mythe-l-interpretation-philosophique/>.

RICŒUR Paul, *Temps et Récit. L'Intrigue et le Récit historique.*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2014.

RICŒUR Paul, *Temps et Récit. Tome 3: le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

RIME Christophe, « Quel futur pour le passé ? Mémoire contemporaine : le retour aux temps mythiques », thèse, Paris Sciences et Lettres, 2018.

ROBERT Paul, « Mythe », in *Le petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, 2013, p. 1666.

SANCHEZ Jean-Pierre, « Chapitre XXX. Les Amazones de l'Amérique du Sud », in *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2018, p. 629-660.

SOREL Georges, *Introduction à l'économie moderne*, 2^e édition., Paris, Librairie des sciences politiques et sociales, coll. « Études sur le devenir social », 1922.

SOREL Georges, *Réflexions sur la violence*, Paris, Seuil, 1990.

THIESSE Anne-Marie, *La Création des identités nationales . Europe, XVIII^e-XX^e siècle*, Seuil, 2014.

URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Fayard/Pluriel, 2011

VALÉRY Paul, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Librairie Stcock, Delamain et Boutelleau, 1931.

VALÉRY Paul, *Variété I et II*, Paris, Folio, 1998.

VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1986.

VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs : études de psychologie historique*, Paris, Le Grand livre du mois, 1998.

VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et Religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, 2016.

VIDAL-NAQUET Pierre, *L'Atlantide. Petite histoire d'un mythe platonicien*, Paris, Points, 2007.

VIDAL-NAQUET Pierre, *Le monde d'Homère*, Paris, Perrin, 2002.

Reportages et données

« Bonn enterre définitivement *Hermès* », *Les Echos*, 30 septembre 1992, http://nouveau.europresse.com/Link/BUCOMPIEGNET_2/news·19920930·EC·16234048.

« Cette semaine sur TF1 : Capitaine Flam, le dernier des super-héros », *Télé Junior*, 15 janvier 1981.

« Formulaire pour une demande de qualification EOF - CSA - Conseil supérieur de l'audiovisuel », <https://www.csa.fr/Mes-services/Mes-outils-pro/Formulaire-pour-une-demande-de-qualification-EOF>.

« Les nouvelles émissions-jeunesse de FR3 en passant par la Lorraine », *Le Monde*, 29 novembre 1987, https://www.lemonde.fr/archives/article/1987/11/29/les-nouvelles-emissions-jeunesse-de-fr3-en-passant-par-la-lorraine_4073136_1819218.html.

« Recherche - UniFrance », <https://www.unifrance.org/recherche/film?metrage=film.format.long&genres=film.genre.animation&anneeProductionMin=1969&anneeProductionMax=1983>.

« Repartition of Arianespace capital. Arianespace's capital is held by 20 shareholders representing the entire European space industry. », *Arianespace*, <http://www.arianespace.com/shareholders-horizontal/>.

« Top départ pour Sea Launch », *Le Figaro*, n°. 16989, p. 12, 27 mars 1999, p. 12.

« Vidéogrammes de France va s'ouvrir à d'autres partenaires », *Le Monde.fr*.

ARNAUD, « Jean Barbaud, l'hilarant croqueur d'avions », *Avionslegendaires.net*, 29 avril 2012, <https://www.avionslegendaires.net/2012/04/actu/bd-jean-barbaud-lhilarant-croqueur-davions/>.

BARRY Victor *et al.*, « Les comptes des administrations publiques en 2018 », *Insee Première* n° 1753, mai 2019.

BROUARD Jean-Yves, « Les Dossiers Noirs, Jean-Michel Charlier », 4 janvier 2017, http://www.jmcharlier.com/tele_dossiers_noirs.html.

GAULLE Charles DE, *Allocution de Charles de Gaulle lors de l'inauguration de la maison de la Radio*, 1963.

GOUTEYRON Adrien, *Avis présenté au nom de la Commission des Affaires Culturelles sur le projet de loi de finances pour 1987, adopté par l'assemblée Nationale. Première Session ordinaire de 1986-1987 du Sénat*, Paris, Sénat, 1986.

KERVIEL Sylvie et PSENNY Daniel, « La télévision nous invite à aller plus loin. Entretien avec M. Luc Ferry, le ministre de l'Éducation Nationale », *Le Monde*, 10 août 2002, p. 04.

LOMBARD Marie-Amélie, « Libération en vue pour Patrick Henry », *Le Figaro*, 17353-17353, 27 mai 2000, p. 11.

OLIVIER Gilbert, « Les Mystérieuses cités d'or », *Les Cités d'or*, 25 février 2019, <https://www.lescitesdor.com/presentation/deyrieschalopin.php>.

PIERRE Evelyne, CHAGUIBOFF Jean et CHAPELAIN Brigitte, *Les Nouveaux téléspectateurs de 9 à 18 ans, entretiens et analyses*, Paris, Doc. Française, coll. « Audiovisuel et communication », 1982.

TACHE Olivier, « Le CEA a officiellement changé de nom », *IRAMIS*, 12 mars 2010, http://iramis.cea.fr/Phocsa/Vie_des_labos/News/index.php?id_news=3942.

Documentation officielle

BNF, « Cote BnF : 4° Jo. 19462. Mouvements et organisations de jeunesse, Michel Rigal, Bulletin d'Information CFMJ, n° 1, 1965, p.1 », *Bulletin CFMJ*, 1965.

BNF, « Radio-télévision scolaire », *BNF Gallica*, [/html/und/videos/la-radio-television-scolaire](http://html/und/videos/la-radio-television-scolaire).

CSA, « Histoire de la régulation audiovisuelle. Histoire de l'audiovisuel. Clés de l'audiovisuel. », CSA, <https://clesdelaudiovisuel.fr/Connaitre/Histoire-de-l-audiovisuel/Histoire-de-la-regulation-audiovisuelle>.

INA - Institut National de l'Audiovisuel, « Pierre Corset et Anne-Marie Meissonnier, étude commandée par le ministère de la Culture et de la Communication. "L'Offre de programmes pour les jeunes" », 24 juillet 1991.

INA - Institut National de l'Audiovisuel, *La littérature dans les fonds de l'Ina thèque*.

INA - Institut National de l'Audiovisuel, POSTE DE CONSULTATION MULTIMEDIA INATHEQUE, « La force des dessins animés sur France 3 », *Guide de Programmation France 3*, 8 avril 1995, p. 4.

JORF, *Décret du 2 janvier 1975, nomination des présidents pour 3 ans, à compter du 1er janvier 1975, des sociétés nationales de radiodiffusion et télévision*, 1975.

JORF, *Décret du 4 juillet 1959 relatif à la participation de l'office national d'études et de recherches aéronautiques au capital de la Société pour l'étude et la réalisation d'engins balistiques (Sereb)*, 1959.

JORF, *Décret du 4 juillet 1984, Décret portant sur la nomination du président du conseil d'administration de l'Agence Havas*, 1984.

JORF, *Décret n°59-212 du 3 février 1959 relatif aux attributions d'un ministre d'État (ministre de la Culture)*, 1959.

JORF, *Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, 1949.

JORF, *Loi n° 74-696 du 7 août 1974 relative à la radiodiffusion et télévision*, 1974.

JORF, *Loi n° 82-610 du 15 juillet 1982 d'orientation et de programmation pour la recherche et le développement technologique de la France*, 1982.

JORF, *Loi n° 82-652 du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle*, 1982.

JORF, *Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication (Loi Léotard)*, 1986.

JORF, *Loi n°89-25 du 17 janvier 1989, modifiant la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication*, 1989.

LEGIFRANCE, *Arrêté du 20 février 1995 relatif à la terminologie des sciences et techniques spatiales*.

PARLIAMENTARY ASSEMBLY/ASSEMBLEE PARLEMENTAIRE, *Documents : Working Papers/Documents de Séance ; Volume VI, Docs. 6519 - 6551*, Strasbourg, Council of Europe/Conseil de l'Europe, 1992.

SENAT, « Anciens sénateurs de la Ve République : ULRICH Maurice », *Sénat : un site au service des citoyens*, 21 octobre 2019, http://www.senat.fr/senateur/ulrich_maurice_93003p.html.

Expositions et musées

BONNAUD Frédéric, MERCIER Jean-Pierre et CHATENET Aymar du, « Exposition Goscinny et le cinéma », La Cinémathèque Française, du 4 octobre 2017 au 4 mars 2018.

Cité de l'espace, Toulouse, France, 2019.

Museum of Cosmonautics - Музей космонавтики, Moscou, Russie, coll.« Musée Cosmonautique de Moscou », 2019.

Exposition « Shadokorama - Jacques Rouxel & les Shadoks. Jubilé en grande pompe », Château d'Annecy, 2

ANNEXES

A - Index

Sigles

aaa : aaa production (animation art graphique audiovisuel) a été créé en 1973, par Marcelle Ponti-Rouxel (Productrice), par Jacques Rouxel (Auteur-réalisateur, entre autres des Shadoks) et Jean-Paul Couturier (Réalisateur). Son activité tourne autour de quatre axes : la production de documentaires, de séries en dessins animés, de courts-métrages et de films institutionnels.

Adep : Agence pour le développement de l'éducation permanente.

Afca : Association Française du Cinéma d'Animation.

Afdas : Assurance Formation des Activités du Spectacle, créée en 1972.

Anpe : Comité français d'éducation pour la santé.

ANVAR : L'ANVAR fut un établissement public à caractère industriel et commercial créé en 1967 (sous la direction de Maurice Ponte) pour valoriser, principalement auprès de l'industrie, les résultats de recherche des grands laboratoires publics et/ou universitaires français (transfert de technologie).

Assedic : Association pour l'emploi dans l'industrie et le commerce, créée en 1958. Elle a fusionné en 2008 avec l'ANPE pour former le Pôle emploi.

AUPELF : Association des universités partiellement ou entièrement de langue française.

BNF : Ainsi dénommée depuis 1994, est la bibliothèque nationale de la République française, inaugurée sous cette nouvelle appellation le 30 mars 1995 par le président de la République François Mitterrand et héritière des collections royales constituées depuis la fin du Moyen Âge.

CCEF : Conseiller du commerce extérieur de la France.

CEA : Commissariat à l'énergie atomique.

CECMAS : Centre d'Etudes des Communications de Masse.

CEO : Centre d'Études d'Opinion.

CFES : Le Comité français d'éducation pour la santé ou CFES, une association française créée en 1972 et dissoute en décembre 2002 remplacé par l'Institut national de prévention et d'éducation pour la santé (INPES).

CFMJ : Conseil Français des Mouvements de Jeunesse, fondé en 1947 sous l'appellation Conseil français pour l'Assemblée mondiale de la jeunesse. Il devient Conseil français des mouvements de jeunesse en 1949. En 1968, fusionne avec CFMJ Revue exprès pour former Conseil français des mouvements de jeunesse.

CNC : Centre National de la Cinématographie et de l'Image Animée (le terme Image Animée a été inséré en 2001).

CNDP : En 1954, le Centre national de documentation pédagogique (CNDP) est érigé en établissement public autonome, en 1956 il prend le nom de IPN, et ensuite OFRATOME. En 1976 (décrets du 3 août), l'OFRATOME reprend le nom de CNDP. Entre 2002 et 2014, le réseau de documentation de l'Éducation nationale s'est appelé Scérén. En février 2014, le réseau SCÉRÉN-CNDP change de nom et devient le réseau Canope.

CNJT : Centre National d'Information, d'Études et d'Action Sociale pour les Jeunes Travailleurs.

CNRS : Centre National de Recherche Scientifique, Établissement public à caractère scientifique et technologique (EPST) créé le 19 octobre 1939 dont les Domaines de recherche sont : la biologie, la chimie, l'écologie et l'environnement, l'homme et société, l'ingénierie et systèmes mathématiques, le nucléaire et particules, la physique, les sciences de l'information et la terre et l'univers.

CNTE : Le Centre national de télé-enseignement (CNTE) produisait des émissions d'enseignement à l'intention des "isolés" (malades, travailleurs, etc.) en apportant un complément aux cours par correspondance envoyés aux élèves inscrits.

COSIP : Commission Sélective du compte de soutien à l'Industrie des Programmes audiovisuel.

CST : Centre spatial de Toulouse, une entité du Centre national d'études spatiales (CNES).

DGRST : Créée le 8 avril 1961. La Délégation générale à la recherche scientifique et technique (DGRST) est un organisme de l'administration française qui dépend des services du Premier ministre. Issue du Comité consultatif de la recherche scientifique et technique, elle a pour mission de coordonner les actions décidées par le gouvernement, les universités et le CNRS dans le domaine de la recherche et des technologies.

DIC : Diffusion Information et Communication.

Faust : Forum des Arts de l'Univers Scientifique et Technique.

Fimaj : Festival International marché de l'audiovisuel et programme jeunesse.

FMI : France Média International. France Média International. Créée le 23 avril 1983. Privatisé en 1987, cet organisme chargé de la commercialisation à l'étranger des programmes des chaînes de télévision est dans un premier

- temps contrôlé par la Navigation mixte et de son allié Tractebel (61%) avec à leurs côtés TF1, Antenne 2, FR3 et la SFP (39%).
- GERs : Groupement des éditeurs de la recherche scientifique.
- Griss : Groupement des Institutions Sociales du Spectacle.
- IEUF : Il était une fois... Séries de dessins animés réalisées par Albert Barillé au Studio Procidis à Paris. Les séries sont composées de 8 volets à savoir : L'Homme (1978), L'Espace (1982), La Vie (1986), Les Amériques (1991), Les Découvreurs (1994), Les Explorateurs (1996) et Notre Terre (2008).
- Ifop : Institut français d'opinion publique (Ifop), fondé en 1938.
- Ina : Institute National du Audiovisuel.
- Infra : Institut national pour la formation des adultes.
- INRDP : Le 9 septembre 1970, deux décrets transforment l'IPN en deux organismes, l'Office français des techniques modernes d'éducation (OFRATEME) et l'Institut national de recherche et de documentation pédagogique (INRDP).
- INRP : En 1976 (décrets du 3 août), l'OFRATEME reprend le nom de CNDP et l'INRDP se transforme en « Institut national de recherche pédagogique (INRP).
- Insee : Institut national de la statistique et des études économiques.
- IPN : Dès 1956, le CNDP prend le nom d'« Institut pédagogique national (IPN).
- JOC : Jeunesse Ouvrière Chrétienne.
- Mifa : Marché International du Film d'Animation.
- MIPTV : Marché International de Programmes de Télévision, 1990.
- MRJC : Mouvement Rural de Jeunesse Chrétienne (MRJC) est un mouvement de jeunes géré et animé par des jeunes âgés de seize à trente ans.
- NHK : La NHK est l'entreprise publique qui gère les stations de radio et de télévision du service public japonais.
- NYIT : *New York Institut of Technology.*
- OCCAV : l'Office Culturel pour la Communication Audiovisuelle.
- OCTET : Agence pour la Culture par les Nouvelles technologies de Communication, est une association loi de 1901 créée en avril 1983 par le Ministère de la Culture pour gérer les fonds de soutien aux opérations de production audiovisuelles utilisant des dispositifs nouveaux.
- OFRATEME : Le 9 septembre 1970, deux décrets transforment l'IPN en deux organismes, l'Office français des techniques modernes d'éducation (OFRATEME) et l'Institut national de recherche et de documentation pédagogique (INRDP).
- ORTF : Office de radiodiffusion-télévision française. Un établissement public à caractère industriel et commercial créé en 1964 et remplacé en 1974, ayant pour mission la tutelle de la radiodiffusion et de la télévision publique, la gestion des émetteurs et de la production audiovisuelle nationales et régionales.
- RTS : Le service de la radio-télévision scolaire (RTS) est créé en 1951 au sein de l'Education nationale. Sous la direction d'Henri Dieuzeide, il participe d'un grand dessein de modernisation de l'enseignement. Radio et télévision scolaires émettent parallèlement pendant plusieurs décennies.
- RTS-Suisse : La Radio télévision suisse (RTS) est une unité d'entreprise de la Société suisse de radiodiffusion et télévision (SSR), fondée en 2010 à la suite de la fusion de la Télévision suisse romande et de la Radio suisse romande.
- SFPA : En 1988, faisant suite au SNPA, Le syndicat des producteurs de film d'animation (SPFA) est créé.
- Siggraph : *Special Interest Group in Computer Graphics.*
- SNP : Sociétés Nationales de Programme. Selon le CSA, c'est un groupe de services de médias audiovisuels français publics. Ex : France Télévision, Arte, Radio France, France Médias Monde et l'INA.
- SNPA : Syndicat National de la Production et des industries techniques du film d'Animation (SNPA) dont Jean image était le président d'honneur et M. Per Olaf Csongovali était le président. Le SNPFA dépose ses statuts le 15 mai 1985, il devient SNPA à l'Assemblée Générale du 29 octobre 1985. En 1988, faisant suite au SNPA, Le syndicat des producteurs de film d'animation (SPFA) est créé.
- TMS : *Tokyo Movie Shinsha.*
- Toei : *Tokyo Eiga Haikyū (Tokyo Film Distribution Company).*
- Toei Animation : *Tōei animēshon kabushiki-gaisha.* Un studio de production de films et séries d'animation japonais fondé le 23 janvier 1948 sous le nom de Nihon Dōga. C'est une filiale de la société cinématographique japonaise Toei depuis juillet 1956.
- UDEF : Union d'Éditeurs Français.
- UNEPPF : Union des éditeurs exportateurs des publications périodiques françaises

Émissions et séries télévisées citées

- 1, rue Sésame* (Michel Berthier, Lutelle Home, émission télévisée proposée sur TF1 en alternance avec *L'Île aux enfants* entre 1978 et 1982), 272
- 20 000 lieues dans l'espace* (Bruno Bianchi et Thomas McLaughlin, série d'animation réalisée en 1995 en coproduction entre la France et les États-Unis et diffusée la même année sur M6), 41, 107, 359, 470
- 2001 : l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, long-métrage, 1968), 213, 464, 465, 503, 515, 558
- 2002 l'Odyssée du futur* (Jaques Mousseau, Igor Bogdanoff et Grichka Bogdanoff, émission télévisée de vulgarisation scientifique diffusée entre 1982 et 1983 sur TF1), 153
- A comme aventure* (Roland Coste, émission télévisée dans *Les Visiteurs du Mercredi* diffusée sur TF1 entre 1975 et 1976), 272
- À la poursuite des étoiles* (Marceau Ginesy, Robert Clarke, Nicolas Skrotzky, 1979), 153
- À toute vapeur* (Albert Champeaux, film publicitaire d'animation, 1965-1968), 96
- Achalunés [Les]* (René Laloux, court-métrage, 1960), 86
- Achille Talon* (Bruno Bianchi, série d'animation réalisée en France entre 1996 et 1997 et diffusée en 1997 sur Canal+), 35, 359
- Acilion et sa bande* (Claude Pierrand, Marc Menant, émission jeunesse, TF1, 1978-1980), 273
- Aglaé et Sidonie* (Jean-Marie Jack, série d'animation à marionnettes en stop motion réalisée en France entre 1968 et 1975 et diffusée à partir de 1969 sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF puis en 1983 sur TF1), 21, 92, 228, 565
- Al Capone, tsar du crime* (Jean-Michel Charlier, 1977. Émission documentaire diffusée en 1977 sur FR3 dans *Les Dossiers Noirs*), 289
- Aladin et la lampe merveilleuse* (Jean Image, long-métrage, France, 1970), 320
- Albator 84 (Waga Seishun no Arcadia - Mugen Kidô SSX)*, Tomoharu Katsumata, Masamitsu Sasaki, série d'animation réalisée au Japon en 1982 et diffusée en France en 1984 sur Antenne 2), 22, 107, 156, 162, 226, 451, 472, 507, 526
- Albator, le Corsaire de l'Espace (Uchû Kaizoku Captain Harlock)*, Rintarô, série d'animation réalisée au Japon entre 1978 et 1979 et diffusée en France en 1980 sur Antenne 2), 162, 302
- Albert et Barnabé* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, série d'animation en stop motion réalisée en France en 1976 et diffusée la même année sur TF1), 356, 361
- Albert le cinquième mousquetaire* (Alain Sion, coproduction franco-canadienne réalisée en 1993 et diffusée sur Canal+ puis France 3 en 1994), 359
- Alerte à Jonzac* (Jean Kerchbron, 1967), 291
- Alex* (Laurence Arcadias, série d'animation réalisée en la France en 1987 et diffusée en 1988 sur Antenne 2), 358
- Alfred Naujocks* (Jean-Michel Charlier, 1977. Émission documentaire diffusée en 1976 sur FR3 dans *Les Dossiers Noirs*), 289
- Alien, le huitième passager* (Ridley Scott, long-métrage, 1979), 214, 311
- Amichaines [Les]* (Jean Chalopin, Cullen Blaine, Andy Heyward, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis en 1984 et diffusée en 1987 sur TF1), 358, 359
- Amis de Chico [Les]* (Jonathan Ingrams, feuilleton britannique en prises de vues réelles réalisé en 1974 et diffusée en 1978 sur TF1), 273
- Animages* (J. L. Vivet, émission télévisée diffusée sur FR3 en 1976), 290
- Animaux* (émission télévisée dans *Les Visiteurs du Mercredi* sur TF1 diffusée entre 1975 et 1976), 272
- Animaux chez eux [Les]* (émission télévisée diffusée sur FR3 en 1976), 290
- Animaux du Bois de Quat'Sous [Les]* (Philippe Leclerc, série d'animation réalisée en coproduction entre la France, le Royaume Uni, l'Espagne et l'Allemagne en 1993 et diffusée la même année sur France 3 puis en 1994 sur France 2), 359
- Animaux du monde [Les]* (François de la Grange, émission télévisée consacré au monde des animaux diffusée sur la deuxième chaîne de l'ORTF entre 1969 et 1975 puis sur TF1 entre 1976 et 1990), 271
- Apostrophes* (Bernard Pivot, émission de télévision littéraire française diffusée sur Antenne 2 chaque vendredi soir à 21 h 30 entre le 10 janvier 1975 et le 22 juin 1990), 293, 504
- Appétit d'oiseau* (Peter Foldès, court-métrage, 1964), 86
- Arago X-001 (ou Pluk, Naufragé de l'Espace)*, Jean Image, série réalisée en France en 1973 et diffusée la même année sur la 3^{ème} chaîne de l'ORTF, puis à partir de 1977 sur TF1), 93, 94, 107, 165, 570
- Araignéléphant* (Piotr Kamler, court-métrage, 1968), 86
- Arcana* (émission consacrée à la musique diffusée sur FR3 entre 1975 et 1978), 293
- Archibald le Magicien* (Bruno Bianchi, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et la Belgique en 1980 sous commande du Comité Français d'Éducation pour la Santé. La série est diffusée en 1981 sur TF1), 42, 98, 322, 329, 357, 488, 489
- Archie Classe* (Jim Simon, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis en 1987 et diffusée en 1988 sur Antenne 2), 358, 359
- Arok le barbare* (Joe Ruby, Ken Spears, série d'animation créée aux États-Unis en 1980 et diffusée en France à partir de 1983), 107

- Arsène et Compagnie* (coproduction franco-japonaise engagée en 1982 par Antenne 2 mais qui n'est pas aboutie), 328
- Aru otoko no baai* (Sadao Tsukioka, court-métrage d'animation, 1966), 313
- Ascenseur pour l'aventure* (émission télévisée diffusée dans la programmation destinée à la jeunesse de FR3 entre 1987 et 1989), 285
- Astérix et Cléopâtre* (René Goscinny et Albert Uderzo, long-métrage en animation, 1968), 312
- Astérix le Gaulois* (Ray Goossens, long-métrage en animation, 1967), 312
- Astro Boy*
Hero of Space / Tetsuwan Atomu (Osamu Tezuka, série d'animation télévisée pionnière au Japon réalisée entre 1963 et 1966), 315, 316
- Astro le petit robot* (Noboru Ishiguro, série d'animation du célèbre manga d'Osamu Tezuka réalisée au Japon en 1980 et diffusée en France en 1986 sur TF1), 107, 156, 162, 220, 451, 472
- Atomas, la fourmi atomique* (William Hanna, Joseph Barbera, production nord-américaine de 1965 à 1967 diffusée en 1979 sur TF1), 273
- Attaquantes [Les]* (Fumio Kurokawa, Eiji Okabe, série d'animation réalisée au Japon en 1969 et diffusée sur TF1 en 1988), 365
- Au Clair de Lune* (Jean Image, série d'animation réalisée en France en 1971 et diffusée sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF en 1972), 310
- Au delà du visible* (émission télévisée diffusée en 1981 sur Antenne 2), 90
- Au plaisir du samedi* (Martine Rousseau, 1979-1981), 488
- Augustin d'Hippone* (Roberto Rossellini, 1972), 291
- Auto portrait* (sur Dubuffet) (Jean Dubuffet et Gérard Patris, moyen-métrage, 1963), 86
- Aventures de Colargol [Les]* (Albert Barillé et Tadeuzs Wilkosz, série d'animation à marionnettes en stop motion réalisée en coproduction entre la France et la Pologne en 1969 et diffusée en 1969 sur l'ORTF, puis en 1984 sur FR3), 21, 35, 92, 141, 228, 565
- Aventures de Gédéon [Les]* (Michel Ocelot, production française de 1976 diffusée sur TF1 en 1978), 273
- Aventures de Gulliver [Les]* (William Hanna, Joseph Barbera, production nord-américaine de 1968 diffusée en 1978 sur TF1), 273
- Aventures de l'énergie [Les]* (Jean-Louis Besson, série d'animation réalisée en France en 1975 et diffusée sur TF1 en 1977, puis en 1995 sur La Cinquième), 40, 66, 105, 164, 165, 166, 356, 453, 457, 458, 461
- Aventures de la Famille Glady [Les]* (Jean Jabely, série d'animation réalisée en France en 1991 et diffusée sur FR3 la même année), 358
- Aventures de Marco Polo [Les]* (Osamu Dezaki, Katsuhiko, Fujita Masaki Mori, séries d'animation réalisée au Japon en 1979 mais pas diffusée en France), 441
- Aventures de Moby Dick [Les]* (William Hanna, Joseph Barbera, production nord-américaine de 1967 diffusée en 1979 sur TF1), 273
- Aventures de Mr. Démo [Les]* (Jacques Rouxel, série d'animation réalisée en France en 1985 et diffusée la même année sur Antenne 2), 41, 358, 461, 466
- Aventures de Plume d'Élan [Les]* (Claude Clément, Jean-Pierre Desagnat, série à but éducatif réalisée grâce à un mélange entre prises de vues réelles et animation, réalisée en France entre 1979 et 1981 et diffusée à partir de 1979 sur TF1), 42, 273, 306, 329, 357, 393
- Aventures de Télévisius [Les]* (Christian de Lanaut, émission enfantine diffusée sur RTF entre 1949 et 1953), 228, 256
- Aventures de Tintin [Les]* (Anne-Marie Ullmann et J. De Brabander, coproduction franco-belge réalisée en 1957 et en 1959 et diffusée les mêmes années sur RTF), 90
- Aventures électriques de Zeltron [Les]* (Serge Canaud, Philippe Ronce, Pierre Rossolin, série d'animation réalisée en France en 1979 et diffusée la même année sur Antenne 2), 40, 66, 97, 105, 166, 278, 357, 453, 460
- Babalous [Les]* (Rémy Husson, coproduction franco-canadienne réalisée en 1995 et diffusée en 1996 sur France 3, puis en 1999 la deuxième saison également sur FR3), 359
- Babar* (Paul Brizzi, Gaëtan Brizzi, Laura Shepherd, 1989 ; Stéphane Bernasconi, Dale Schott, 1990-1991 ; Luc Bihan, 2000, coproduction franco-canadienne-japonaise diffusée sur Canal Plus entre 1989 et 1991), 43, 298, 358
- Baby Folies* (Denis Olivieri, série d'animation réalisée en France en 1993 et diffusée la même année sur Canal+ puis en 1994 sur Canal J et France 2), 359
- Badaboumet Garatoi* (Yves Brangolo, Pascal Cling, série d'animation réalisée en France en 1996 et diffusée entre 1996 et 1995 sur La Cinquième), 359
- Ballade des Dalton [La]* (René Goscinny et Morris, long-métrage, France, 1978), 320
- Balthazar le mille-pattes* (Albert Champeaux, séquence d'animation proposée régulièrement le soir par FR3 pour présenter le générique de 'FR3-Jeunesse' de 1978 à 1982), 305, 306, 329, 356
- Bambou et Compagnie* (Bernard Deyriès, Christian Choquet, série d'animation réalisée en coproduction entre La France, le Japon, l'Espagne et l'Allemagne en 1995 et diffusée en 1996 sur TF1), 359
- Banc d'essai* (SR de la RTF/ORTF, émission télévisée, 1964-1967), 90
- Banc Public* (émission télévisée diffusée sur Antenne 2 entre 1974 et 1976), 306
- Bande à Bédé [La]* (Patrick Grandrey-Rety, Robert Réade, émission culturelle diffusée de 1980 à 1986 dans Récré A2), 277
- Barbapapa [Les]* (Annette Tison et Talus Taylor, coproduction nippon-anglaise réalisée entre 1974 et

- 1977 et diffusée sur TF1 à partir du 8 janvier 1975), 272
- Barbe Rouge* (Jean Cubaud, série d'animation réalisée en France en 1997 et diffusée la même année sur Canal+), 35, 359
- Barnyard Commandos* (Bill Wolf, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis en 1990 et diffusée en 1992 sur M6), 359, 469
- Bataille des Planètes [La]* (Kagaku Ninjatai Gatchaman, Hisayuki Toriumi, série d'animation réalisée au Japon en 1976 et diffusée en France en 1979 sur TF1), 22, 107, 155, 160, 273, 316, 317, 331, 364, 450, 472, 507, 526
- Bâtisseurs du monde [Les]* (André Labarthe et Pierre Viallet, émission télévisée diffusée entre 1956 et 1957), 78, 79, 117
- Beaumarchais ou 60 000 fusils* (Marcel Bluwal, 1966), 291
- Beaux Jedis [Les]* (Jean-Wilfrid Gamett, émission enfantine diffusée sur RTF entre 1947 et 1965), 256
- Best Seller* (Jean Femiott et Cristiano Collange, magazine littéraire diffusé sur TF1 en 1975), 271
- Bibifoc* (Gilles Hurtebize, John Armstrong, série d'animation réalisée en France en 1984 et diffusée en 1985 sur Antenne 2), 358
- Bibliothèque de poche* (Michel Polac, émission de télévision littéraire mensuelle créée et présentée par Michel Polac, réalisée par Yannick Bellon et diffusée une fois par mois à partir de 22 h sur la première chaîne de l'ORTF de 1966 à 1968, puis sur la deuxième chaîne de septembre 1968 à 1970), 74
- Bic, Elle court, elle court* (publicité, Etienne Raïk, production Les Cinéastes Associés, édition Agence Française de Propagande, 1954), 240
- Blade Runner* (Ridley Scott, long-métrage, 1982), 214
- Blaise Pascal* (Roberto Rossellini, 1972), 291
- Blake et Mortimer* (Stéphane Bemasconi, coproduction franco-canadienne réalisée en 1997 et diffusée la même année sur Canal+, puis en 1998 sur FR3), 35, 42, 298, 359, 471
- Bleu, l'enfant de la Terre* (Philippe Landrot, Philippe Druillet, Gianni Corvi, série d'animation réalisée en France en 1986 et diffusée sur Canal + en 1990), 41, 358, 404
- Blondine au Pays de l'Arc-en-Ciel* (Osamu Dezaki, Bernard Deyriès, Rich Rudish, Bruno Bianchi, série d'animation réalisée en coproduction entre la France, le Japon et les États-Unis en 1984 et diffusée entre 1985 et 1995 sur TF1), 43, 358, 359
- Bob Morane* (Norman LeBlanc, Stéphane Bemasconi, série d'animation en coproduction entre la France et le Canada en 1998 et diffusée en France la même année sur Canal+), 35
- Boîte métal [La]* (Albert Champeaux, film publicitaire d'animation, 1965-1968), 96
- Bolek et Lolek* (série d'animation réalisée en Pologne entre 1963 et 1986 et diffusée en France à partir de 1970 sur la 2^{ème} chaîne de l'ORTF, puis en 1976 sur FR3), 93
- Bomber X* (Akira Takahashi, Michio Mikami, Noriyasu Ogami, série d'animation de marionnettes réalisée au Japon en 1980 et diffusée en France en 1983), 22, 107, 156, 161, 365
- Bonjour les Bébés* (Dominique Dimey, Jean-Pierre Pineau, série d'animation réalisée en France en 1990 et diffusée en 1991 sur FR3), 358
- Bonjour Paris !* (Jean Image, long-métrage, 1969), 75
- Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, long-métrage en prises de vues réelles, 1967), 266
- Bouli* (Denis Olivieri, série d'animation réalisée en France en 1989 et diffusée la même année sur Antenne 2), 358
- Boumbo* (Kenjiro Yoshida, Eiji Okabe, série d'animation réalisée au Japon en 1985 et diffusée sur FR3 en 1991), 366
- Bourgeois Gentilhomme [Le]* (émission télévisée diffusée sur FR3 en 1976), 290
- Brok et Chnok* (Denis Dugas, Christophe Izard, Yves Brunier, série d'animation à marionnettes réalisée en France en 1975 et diffusée la même année sur TF1), 356, 361
- Bunny et ses amis* (Chuck Jones, Friz Freleng et Robert McKimson, anthologie des films réalisées aux États-Unis entre 1948 et 1969 et diffusée sur TF1 en 1975), 272
- C'est chouette !* (Gilles Amado, Mario Chiaselotti, émission culturelle diffusée entre 1980 et 1988 dans Récré A2), 277
- Cabou Cadin* (Pierre Lecure, émission destinée à la jeunesse diffusée sur Canal Plus entre 1984 et 1990), 255, 297
- Cadets de l'espace [Les]* (William Hanna, Joseph Barbera, série d'animation créée aux États-Unis en 1966 et diffusée en France à partir de 1975), 107
- Cadichon ou les mémoires d'un âne* (Marcel Seren, série d'animation réalisée en France en 1980 et diffusée sur Canal+ en 1986 puis en 1988 sur FR3), 358, 383, 385
- Caliméro* (Nino Pagotto, Antonio Pagotto, série d'animation italienne de 76 épisodes de 5 minutes réalisée en 1972 et diffusée en France à partir de 1973 sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF puis entre 1975 et 1979 sur TF1), 98
- Caméra au poing* (Ch. Zuber, émission télévisée diffusée sur FR3 en 1976), 290
- Caméra explore le temps [La]* (Stellio Lorenzi, André Castelot et Alain Decaux, Michelle O'Glor, émission télévisée diffusée entre 1957 et 1966 sur la RTF), 117, 129
- Caméra invisible [La]* (Jacques Rouland, Pierre Bellemare, émission télévisée diffusée sur la 2^{ème} chaîne de l'ORTF entre 1964 et 1971), 82

- Candy* (Tetsuo Imazawa et Hiroshi Shidara, 1976-1978) (série d'animation réalisée au Japon entre 1976 et 1978, diffusée en France à partir de 1978 sur Antenne 2), 226, 305, 316, 331, 357, 382, 450
- Capitaine Flam* (Tomoharu Katsumata, série d'animation réalisée au Japon en 1978 et diffusée en France en 1981 sur TF1), 22, 107, 156, 159, 160, 302, 331, 364, 472, 507
- Cardioid* (Trevor Fletcher, court-métrage, 1955), 85
- Carland Cross* (Michel Oleffe, Olivier Grenson, série d'animation en 3D réalisée en coproduction entre France, Canada et Belgique en 1996 et diffusée la même année sur Canal+ et TF1), 359
- Caroline et ses amis* (Michel Pillyser, coproduction franco-allemande réalisée entre 1993 et 1994 et diffusée en 1994 sur France 2), 359
- Carrefours du monde* (André Voisin, 1975), 289
- Carroyage* (Jean-Charles Meunier, série d'animation réalisée en France en 1975 et diffusée la même année sur FR3), 356
- Cassiopéia* (Clóvis Vieira, long-métrage en images de synthèse, Brésil, 1996), 324
- Cathy, la petite fermière* (Hiroshi Saitô, série d'animation réalisée au Japon en 1984 et diffusée en 1987 sur La Cinq), 299
- Caustiques [Les]* (Jaques Brissot et Gérard Patris, 1960), 85, 86
- Cent Livres des hommes [Les]* (Claude Santelli, émission télévisée, 1968), 75
- Chant du styrène [Le]* (Alain Resnais, court-métrage, 1958), 83
- Chapi Chapo* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, série d'animation à marionnettes en stop motion réalisée en France en 1974 et diffusée la même année sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF puis en 1975 sur TF1 et à partir de 1983 sur Antenne 2), 21, 228, 354, 361, 575
- Chasse à l'homme* (André Voisin, 1981), 289
- Chevaliers du Zodiaque [Les]* (Kôzô Morishita, Kazuhito Kikuchi, série d'animation réalisée au Japon entre 1986 et 1989 et diffusée sur TF1 en 1988), 451, 675
- Chiffonniers du merveilleux [Les]* (émission diffusée dans *Les Visiteurs du Mercredi* en 1975 sur TF1), 272, 290
- Chimigrammes* (René Blanchard, court-métrage, 1962), 86, 88
- Chronopolis* (Piotr Kamler, long-métrage, 1983), 83
- Chute d'Icare [La]* (Gérard Patris, court-métrage, 1965), 86, 88
- Civilisation* (Kenneth Clark, 1969, émission culturelle télévisée diffusée en 1977 dans les émissions destinées à la jeunesse sur FR3 en 1977), 289
- Claire Lee Chennault et les Tigres Volants* (Jean-Michel Charlier, 1976. Émission documentaire diffusée en 1976 sur FR3 dans *Les Dossiers Noirs*), 289
- Clémentine* (René Borg, Jean Cubaud, série d'animation réalisée en France entre 1985 et 1987 et diffusée entre 1985 et 1989 sur Antenne 2, entre 1988 et 1991 sur Canal J, entre 1993 et 2002 sur France 3, en 1992 sur La Cinq et en 1993 sur M6), 41, 306, 358, 564
- Clés pour demain* (Robert Clarke, Nicolas Skrotzky, émission de vulgarisation scientifique diffusée en 1979 sur TF1), 90, 153, 190, 473, 572
- Club [Le]* (Christophe Izard, Gérard Jourdhui, émission diffusée sur TF1 entre 1976 et 1978 dans le cadre des Visiteurs du Mercredi), 269, 272
- Club d'Ulysse [Le] !* (Alain Quercy, émission télévisée diffusée lors de la programmation destinée à la jeunesse de FR3 en 1977), 332
- Club Dorothée* (Jean-François Pony, émission destinée à la jeunesse diffusée sur TF1 entre 1987 et 1997), 255, 263, 274, 278, 304, 450
- Club du jeudi [Le]* (Bernard Hecht, émission enfantine diffusée sur RTF entre 1950 et 1961), 256
- Clue Club* (Charles A. Nichols, production nord-américaine de 1976 diffusée en 1978 sur TF1), 273
- Clyde* (Chris Randall, coproduction franco-canadienne réalisée en 1991 et diffusée en 1992 sur TF1), 359
- Cobra Space Aventure* (Osamu Dezaki, Yoshio Takeuchi, série d'animation réalisée au Japon en 1982 et diffusée en France en 1985 sur Canal+), 159, 298, 364, 472
- Cocoshaker* (Jean-Charles Meunier, série d'animation réalisée en France en 1980 et diffusée en 1981 sur FR3), 357
- Communication dans l'entreprise [La]* (Jacques Rouxel, court-métrage de commande pour la CNPF, 1972), 98
- Compète [La]* (Bernard Deyriès, série d'animation réalisée en France en 1991 et diffusée la même année sur Antenne 2, puis entre 1996 et 1997 sur France 2), 43, 358
- Conan l'Aventurier* (Bernard Deyriès, Christian Choquet, série d'animation réalisée entre 1992 et 1993 en coproduction entre la France et les États-Unis et diffusée en 1993 sur M6), 359
- Concerto pour violoncelle* (Monique Lepeuve, court-métrage, 1962), 86
- Conrad Kilian, l'explorateur qui pensait pouvoir trouver du pétrole dans le Sahara* (Jean-Michel Charlier, 1976. Émission documentaire diffusée en 1976 sur FR3 dans *Les Dossiers Noirs*), 289
- Conte* (Piotr Kamler, court-métrage, 1960), 86
- Contes de la rue Broca [Les]* (Alain Jaspard, Claude Allix, 2^{ème} saison, série d'animation réalisée en France en 1995 et diffusée en 1995 sur Canal J puis en 1996 sur France 3), 359
- Contes de la Rue Broca [Les]* (Marie-Anne Fronty, Liliane Pelizza, Monique Petit, Adeline Baillet, Didier Moreau, série d'animation en papier découpé réalisée en France en 1975 et diffusée la même année sur TF1), 356
- Contes du chat perché [Les]* (Jacques Colombat, série d'animation réalisée en France en 1994 et diffusée sur Canal+ la même année), 359

- Contes du Singe Bleu [Les]* (Nimal De Silva, série d'animation en stop motion réalisée en France en 1984 et diffusée la même année sur TF1), 358
- Contes du solstice [Les]* (André Voisin, 1976), 289
- Continu Discontinu* (Piotr Kamler, court-métrage, 1959), 86
- COPS**
- Centre d'Opération de Police Spéciale* (Kevin Altieri, Rick Morrison, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis en 1988 et diffusée la même année sur Canal + puis entre 1989 et 1990 sur Antenne 2), 41, 358, 360, 468
- Corentin* (Bruno Bianchi, série d'animation réalisée en France en 1993 et diffusée la même année sur Canal+ puis en 1994 sur France 3), 359
- Court-Circuit* (émission télévisée diffusée sur FR3 en 1976), 290
- Cousins de la Constance [Les]* (Paul Guimard, feuilleton télévisé en prises de vues réelles diffusé sur l'ORTF en 1970 puis diffusé sur FR3 en 1976), 136, 288
- Cramti* (Jean Godement, Boris Scheigam, série d'animation à marionnettes réalisée en France en 1976 et diffusée la même année sur TF1), 356
- Creamy, Merveilleuse Creamy* (Osamu Kobayashi, série d'animation réalisée au Japon en 1983 et diffusée sur La Cinq en 1988), 364
- Cro et Bronto* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Edouard David, série d'animation réalisée en France en 1980 et diffusée la même année sur Antenne 2), 357
- Croc-blanc* (Jean-Paul Jacquet et Per Olaf Csongovali, projet non-abouti retenu par le groupe de lecture audiovisuelle du Fonds de création audiovisuelle en 1982), 327
- Croc-Note show [Le]* (Gilles Gay, Jean-Louis Pujol, série d'animation réalisée en France entre 1986 et 1990 et diffusée en 1986 sur Canal+, puis entre 1987 et 1992 sur FR3/France 3 et en 1991 sur CanalJ), 43, 358
- Croque-vacances* (Gérard Boulouys, émission destinée à la jeunesse diffusée sur TF1 entre 1980 et 1987), 258
- Cuvier* (émission culturelle télévisée diffusée sur FR3 en 1977 dans le cadre des émissions destinées à la jeunesse), 289
- D'Annunzio* (émission télévisée concernant la littérature mondiale diffusée sur FR3 en 1976), 290
- Dans les Alpes avec Annette* (Kôzô Kusuba, série d'animation réalisée au Japon en 1983 et diffusée sur La Cinq en 1987), 364
- Danse* (Piotr Kamler, court-métrage, 1961), 86, 87
- Darwin* (émission culturelle télévisée diffusée sur FR3 en 1977 dans le cadre des émissions destinées à la jeunesse), 289
- David Copperfield* (émission culturelle télévisée diffusée sur FR3 en 1977 dans le cadre des émissions destinées à la jeunesse), 293
- De livre en livre* (Thierry Nolin et Claude Couderc, émission littéraire diffusée en 1975 sur TF1 puis sur FR3), 272, 290
- Déclic, Vision On* (Patrick Dowling, Clive Doig, émission destinée à l'origine aux sourds et aux malentendants, créée par la chaîne anglaise BBC1 entre 1964 et 1976, diffusée sur TF1 en 1975, 272
- Denis la malice* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Michael Maliani, Rick Morrison, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis entre 1986 et 1988 et diffusée en 1986 sur Canal+ puis en 1988 sur M6 et 1989 sur La Cinq), 43, 358, 359
- Denver, le dernier dinosaure* (Bruno René Huchez, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis en 1988 et diffusée entre 1989 et 1995 sur FR3/France 3), 43, 358
- Des Fleurs et des abeilles* (film à portée scientifique de 1979 présentée au MIP/TV en 1982), 95
- Descartes* (Roberto Rossellini, 1974), 291
- Destin tragique de Moïse Tshombé [Le]* (Jean-Michel Charlier, Georges Grod, 1977. Émission documentaire diffusée en 1977 sur FR3 dans *Les Dossiers Noirs*), 289
- Deux enfants en Afrique* (feuilleton polonais en prises de vues réelles diffusé sur l'ORTF en 1974 puis diffusé sur FR3 en 1976), 288
- Devenir* (émission télévisée diffusée lors de la programmation destinée à la jeunesse de FR3 en 1977), 284
- Dim Dam Dom* (Daisy de Galard, Michel Polac, une émission destinée au public féminin diffusée sur la 2^{ème} chaîne de la ORTF entre 1965 et 1970), 82
- Docteur Comandon* (Jean Loup Berger, émission du 10 février 1956), 78
- Docteur Globule* (Xavier Picard, série d'animation réalisée en coproduction entre France et Royaume-Uni en 1996 et diffusée la même année sur TF1), 359
- Dodo, le retour* (Francis Nielsen, série d'animation réalisée en France en 1995 et diffusée en 1995 sur CanalJ puis en 1996 sur France 2), 359
- Dormeuse [La]* (Maurice Pons, court-métrage, 1965), 86
- Dorothée et ses amis* (Gérard Calvet, Guy Lopez, émission destinée à la jeunesse diffusée sur Antenne 2 entre 1977 et 1978), 275
- Dossiers de l'écran [Les]* (Armand Jammot, émission télévisée diffusée à partir de 1967 sur la 2^{ème} chaîne de l'ORTF puis à partir de 1975 sur Antenne 2), 117, 129, 390
- Dossiers noirs [Les]* (Jean-Michel Charlier série documentaire télévisée diffusée sur FR3 en 1977 dans les émissions destinées à la jeunesse), 289
- Doug* (Jim Jenkins, Joe Aaron, coproduction franco-nord-américaine réalisée entre 1991 et 1994 et diffusée sur France 3 en 1994), 298, 359
- Douze Travaux d'Astérix [Les]* (René Goscinny et Albert Uderzo, long-métrage en animation, 1976), 312, 320

- Dr. Slump* (Minoru Okasaki et Shigeyasu Yamauchi, série d'animation japonaise de 1981 diffusée en France en 1988 sur TF1), 333
- Draculito* (Bruno René Huchez, Bahram Rohani, coproduction franco-allemande réalisée entre 1991 et 1993 et diffusée en 1991 sur M6), 358
- Dragon Ball* (Daisuke Nishio, série d'animation réalisée au Japon entre 1989 et 1995 et diffusée sur TF1 en 1990), 365, 451
- Dragoon* (Gilles Hurtebize, Francis Lenoir, Gyuri Karnay, série d'animation réalisée en France entre 1985 et 1987 et diffusée en 1987 sur FR3 puis en 1989 sur La Cinq), 358
- Dune* (David Lynch, long-métrage, 1984), 214
- EDF/GDF, Eau Chaude 61* (publicité, Raoul Franco et les Sœurs Clerfeuille, production Jean Mineur - Cinéma Nouveau, agence RLDupuy, 1961), 240
- Edgar J. Hoover et le FBI* (Jean-Michel Charlier, 1976. Émission documentaire diffusée en 1976 sur FR3 dans *Les Dossiers Noirs*), 289
- Einstein* (Jean Loup Berger, émission du 08 juin 1955), 78
- Emi magique* (Takashi Anno, série d'animation réalisée au Japon en 1985 et diffusée sur La Cinq en 1987), 366
- Émilie* (Raymond Burtet, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et le Royaume-Uni en 1979 et diffusée la même année sur Antenne 2), 357
- Émissions sur les volcans* d'Haroun Tazieff (Haroun Tazieff, émission culturelle télévisée diffusée en 1977 dans les émissions destinées à la jeunesse sur FR3), 289
- Enfants d'ailleurs [Les]* (émission télévisée diffusée lors de la programmation destinée à la jeunesse de FR3 en 1977), 120
- Enfants de la liberté [Les]* (Patrick Schwerdtle, série d'animation réalisée en France en 1988 et diffusée en 1989 sur Canal+ puis sur FR3), 42, 105, 358, 383, 386
- Engrenages [Les]* (Italo Bettioli, Stephano Lonati, série d'animation en stop motion réalisée en France en 1982 et diffusée la même année sur TF1), 357
- Entrechats [Les]* (Bruno Bianchi, Toshiyuki Hiruma, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis en 1984 et diffusée en France entre 1985 et 1996 sur FR3 et en 1988 sur M6), 43, 287, 358, 359
- Epsilon* (émission télévisée diffusée sur FR3 en 1976), 290
- Ernest le Vampire* (François Bruel, série d'animation réalisée en France en 1989 et diffusée la même année sur FR3), 358
- Escargots [Les]* (René Laboux, court-métrage, 1960), 171
- Esso, Les deux Extra* (publicité, Raoul Franco et Paul Casalini, production Les Cinéastes Associés, 1955), 240
- Esso, Sève de la terre* (publicité, Alexeïeff, production Les Cinéastes Associés, 1955), 240
- Et Vogue la Malassise* (film à portée scientifique de 1979 présentée au MIP/TV en 1982), 95
- Étude* (Piotr Kamler, court-métrage, 1961), 86
- Étude 65* (Piotr Kamler, court-métrage, 1965), 86
- Étude aux allures* (Raymond Hains, court-métrage, 1960), 86
- Eurêka* (Michel Tréguer, émission télévisée diffusée entre 1964 et 1971), 79, 89
- Evangelion* (Hideaki Anno, série d'animation réalisée au Japon en 1995 et diffusée sur Canal+ en 1997), 365, 472
- Évasion* (André Voisin, émission culturelle télévisée diffusée en 1977 dans les émissions destinées à la jeunesse sur FR3), 289
- Extraterrestres [Les]* (Monique Lepeuve, petite bande d'essai, destinée à servir de 'chapeau' à une émission sur les soucoupes volantes en 1966), 86
- Fables géométriques* (Renato, Georges Lacroix, Jean-Yves Grall, série d'animation française réalisée en images de synthèse entre 1989 et 1992 et diffusée sur Canal+ entre 1990 et 1992 et sur FR3 en 1991 puis sur France 3 en 1992), 285, 358, 470
- Fabrication des vêtements [La]* (film publicitaire pour Bayard, 1936), 96
- Fabuleuses aventures du légendaire Baron de Münchhausen [Les]* (Jean Image, long-métrage, France, 1979), 320
- Familles Sylvanians [Les]* (Christian Choquet, Jim Simon, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis en 1988 et diffusée la même année sur M6), 358, 359
- Fantôme de l'Espace [Le]* (William Hanna, Joseph Barbera, série d'animation créée aux États-Unis en 1966 et diffusée en France à partir de 1976), 107
- Félix le chat* (Joe Oriolo, réalisée par les Nord-Américains en 1959 et diffusée en France sur TF1 à partir de 1975), 272
- Fer Chaud* (Jaques Brissot, court-métrage, 1960), 86
- Feu rouge, feu vert* (émission télévisée diffusée dans la programmation destinée à la jeunesse de FR3 en 1977), 283
- Flash* (émission télévisée diffusée lors de la programmation destinée à la jeunesse en 1977 sur FR3), 136, 237, 248, 250, 282, 295
- Flash Gordon* (Hal Sutherland, Lou Zukor, Don Towsley, série d'animation créée aux États-Unis en 1979 et diffusée en France à partir de 1984), 107
- Flipper le dauphin* (Ricou Browning et Jack Cowden, feuilleton nord-américain réalisé en prises de vues réelles entre 1964 et 1966 et diffusé en France à partir de 1966 sur la 2^{ème} chaîne de l'ORTF puis à partir de 1975 sur TF1, 97
- Fontaine des trois soldats [La]* (Jean Image, court-métrage, 1963), 313
- Galaxie* (Piotr Kamler, court-métrage, 1964), 86

- Gargantua* (Bernard Deyriès, série d'animation réalisée en France en 1993 et diffusée la même année sur France 3), 359
- Gédéon* (Michel Ocelot, série d'animation en papier découpé réalisée en France en 1976 et diffusée la même année sur TF1), 356
- Genèse [La]* (Pierre Alibert, long-métrage d'animation, France, 1974), 320
- Giordano Bruno* (émission culturelle télévisée diffusée sur FR3 en 1977 dans le cadre des émissions destinées à la jeunesse), 289
- Godzilla* (Ishiro Honda, long-métrage en prises de vues réelles, 1954), 220
- Goldfinger* (Guy Hamilton, long-métrage, 1964), 292, 559
- Goldorak (Ufo Robot Grendizer, Tomoharu Katsumata, série d'animation réalisée au Japon en 1975 et diffusée en France entre 1978 et 1983 sur Antenne 2, puis en 1987 sur M6 et TF1), 21, 22, 44, 93, 94, 107, 125, 137, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 220, 226, 273, 276, 277, 302, 305, 316, 357, 364, 369, 382, 450, 451, 472, 473, 506, 509, 526, 531, 537, 538*
- Grain de philo* (Thierry Boscheron, magazine télévisé diffusé sur FR3 en 1997), 68
- Grain de sel* (SR de l'ORTF, émission télévisée diffusée sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF à partir de 1972 et à partir de 1975 diffusée sur TF1), 83, 272, 290
- Grand échiquier [Le]* (Jacques Chancel, émission télévisée diffusée sur ORTF entre 1972 et 1974 puis sur Antenne 2 entre 1975 et 1989), 82
- Grande chasse de Nanook [La]* (Franck Bourgeron, Marc Perret, Stéphane Roux, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et le Canada en 1996 et diffusée en 1997 sur TF1), 35, 42, 359, 393
- Grandes batailles du passé [Les]* (Henri de Turenne et Daniel Costelle, série de 28 émissions télévisées historiques initialement diffusée à la télévision française entre 1973 et 1978), 289
- Grandville* (Jorge Amat, projet [non-abouti] retenu par le groupe de lecture audiovisuelle du Fonds de création audiovisuelle en 1982), 327
- Great Mazinger* (Tomoharu Katsumata, série d'animation japonaise réalisée en 1974, inédite en France), 157, 158
- Gribouille* (Denis Dugas, série d'animation en stop motion réalisée en France en 1976 et diffusée la même année sur TF1), 356
- Heidi* (Isao Takahata, réalisée au Japon en 1974 et diffusée en France en 1979), 363, 450
- Henri Schliemann ou L'Or de Troie* (Guy Casaril, 1966), 291
- Histoire de France en bandes dessinées 'télévisées'* (Charles Sansonetti, série d'animation réalisée en France en 1976 et diffusée la même année sur FR3), 39, 42, 56, 105, 108, 119, 120, 127, 128, 129, 133, 135, 137, 285, 356, 370, 371, 383, 385, 393, 502
- Histoires du Père Castor [Les]* (Pascale Moreaux, Jean Cubaud, Greg Bailey, série d'animation réalisée en coproduction franco-canadienne en 1993 et diffusée sur CanalJ et France 3 la même année), 359
- Hommes torpilles du prince Borghèse [Les]* (Daniel Tomasi, 1977. Émission documentaire diffusée en 1976 sur FR3 dans *Les Dossiers Noirs*, 289
- Honte de la jungle [La]* (Boris Szulzinger, long-métrage, France/Belgique, 1975), 320
- Hormones [Les]* (Jean Loup Berger, émission du 11 mai 1955), 78
- Il est difficile d'être un Pingouin* (production française destinée à la jeunesse vendue au Canada en 1979), 295
- Il était une fois... l'Espace* (Albert Barillé, série d'animation réalisée en France en 1981 et diffusée sur FR3 fin 1982), 22, 32, 36, 39, 107, 178, 180, 204, 217, 226, 295, 305, 306, 316, 319, 327, 328, 329, 332, 351, 357, 438, 448, 452, 461, 473, 480, 504, 505, 507, 513, 525, 526, 528, 529, 531, 534, 535, 536, 537, 541, 543, 549, 550, 552, 555, 559, 560, 570, 573
- Il était une fois... l'Homme* (Albert Barillé, série d'animation réalisée en France en 1978 et diffusée sur FR3 fin 1978), 36, 39, 42, 53, 54, 105, 120, 127, 136, 137, 165, 178, 226, 235, 286, 295, 305, 306, 310, 316, 319, 328, 329, 332, 351, 357, 369, 370, 383, 384, 385, 386, 393, 394, 396, 397, 400, 419, 440, 452, 453, 460, 473, 476, 490, 504, 505, 507, 525, 531, 532, 541, 549, 552, 555, 559, 563, 570, 581
- Il était une fois... la Vie* (Albert Barillé, série d'animation réalisée en France en 1986 et diffusée la même année sur Canal+, puis à partir de 1997 sur FR3), 36, 39, 42, 105, 106, 204, 274, 295, 350, 351, 358, 448, 452, 455, 472, 473, 490, 495, 499, 555, 573, 581
- Il était une fois... les Amériques* (Albert Barillé, série d'animation réalisée en France en 1991 et diffusée sur Canal+ la même année, puis sur France 3 à partir de 1992), 36, 39, 42, 105, 136, 150, 235, 284, 296, 358, 383, 386, 387, 393, 431, 449, 474
- Il était une fois... les Découvreurs* (Albert Barillé, série d'animation réalisée en France en 1993 et diffusée au début de 1994 sur Canal+, puis la même année sur France 3), 32, 36, 39, 44, 105, 136, 149, 180, 289, 296, 359, 433, 448, 452, 455, 470, 472, 475, 477, 478, 481, 482, 502
- Il était une fois... les Explorateurs* (Albert Barillé, série d'animation réalisée en France en 1996 et diffusée la même année sur Canal+, puis à partir de 1997 sur France 3), 32, 34, 35, 36, 39, 105, 136, 180, 211, 235, 296, 359, 383, 393, 394, 449, 452, 455, 471, 472, 476, 543
- Il était une fois... Notre Terre* (Albert Barillé, série d'animation en images de synthèse réalisée en France en 2008 et diffusée sur Canal+ la même année, puis sur France 3 à partir de 2009), 35, 399, 419
- Image Imagine* (Georges Alain Baudry, petit jeu interactif réalisé en dessins animés et diffusé dans *Récré A2*), 358

- Images d'Épinal [Les]* (Jean Image, série réalisée en France en 1977 et diffusée la même année sur FR3), 105, 356
- Impressionnistes [Les]* (Max Pol Fouchet, émission culturelle diffusée sur FR3 entre 1975 et 1978), 293
- Indiens d'Amérique [Les]* (émission télévisée diffusée lors de la programmation destinée à la jeunesse de FR3 en 1977), 120
- Indiens d'Amérique du Nord [Les]* (Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin, émission télévisée diffusée dans la programmation destinée à la jeunesse de FR3 en 1977), 137, 284
- Indiens d'Amérique du Sud [Les]* (Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin, émission télévisée diffusée dans la programmation destinée à la jeunesse de FR3 en 1977), 137, 284
- Infos [Les]* (Claude Pierrand, émission télévisée dans *Les Visiteurs du Mercredi* sur TF1 entre 1975 et 1976), 136, 272
- Initiation à la musique* (émission télévisée diffusée sur FR3 en 1976), 290
- Insektors* (Renato, Georges Lacroix, production française réalisée entre 1994 et 1996 et diffusée en 1994 sur Canal+ puis en 1996 sur France 3), 298, 359, 470
- Inspecteur Gadget* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Toshiyuki Hiruma, série d'animation en coproduction entre la France et les États-Unis, réalisée entre 1983 et 1986 et diffusée sur FR3 à partir de 1983), 41, 226, 287, 306, 330, 357, 359, 404, 462, 489
- Inspecteur Willoughby* (Walter Lantz, série d'animation réalisée aux États-Unis en 1960 et diffusée en France en 1975 sur TF1), 91
- Invasion of the Neptune Man* (Koji Ota, série télévisée en prises de vues réelles de Toei Company réalisée en 1961), 220
- Isabelle de Paris* (Keiji Hayakawa, réalisée au Japon en 1979 et diffusée sur Canal J en 1989), 365, 419
- Isabelle et ses amis* (le nom de l'émission *Dorothée et ses amis* pendant quelques émissions à partir de février 1978), 275
- Ivanhoë, chevalier du roi* (Alain Sion, coproduction franco-canadienne réalisée en 1996 et diffusée sur France 2 en 1997), 359
- Iznogoud* (Bruno Bianchi, série d'animation réalisée en 1995 en coproduction entre France, Allemagne, Royaume-Uni, Belgique, Suisse et Pays-Bas et diffusée la même année sur Canal+), 359
- Jack* (Serge Hanin, feuilleton télévisé en prises de vues réelles diffusé sur l'ORTF en 1975 puis diffusé sur FR3 en 1976), 289
- Jacquard* (Jean Paul Carrère, 1966), 291
- Jardinier Antoine [Le]* (Françoise Bettiol, Italo Bettiol, série d'animation à marionnettes réalisée en France en 1976 et diffusée la même année sur TF1), 356
- Jaspion* (Yoshiaki Kobayashi, Michio Konishi, Takeshi Ogasawara, Shôhei Tojo, feuilleton japonais en prises de vues réelles réalisé en 1983 et diffusé sur TF1 en 1988), 220
- Jayce et les conquérants de la lumière* (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, William R. Kowalchuk, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis en 1985 et diffusée entre 1985 et 1990 sur TF1, puis en 1991 sur La Cinq), 41, 358, 360, 466
- Je veux être toi* (Agnès Vincent, émission documentaire destinée aux jeunes publics diffusée dans le cadre de l'émission *Récré A2* sur Antenne 2 entre 1977-1982), 250
- Jeannot l'intrépide* (Jean Image, long-métrage français en dessins animés réalisé en 1950), 91
- Jetée [La]* (Chris Marker, court-métrage, 1962), 88
- Jetons [Les]* (Jean-Charles Meunier, série d'animation en stop motion réalisée en France en 1979 et diffusée la même année sur FR3), 357
- Jetsons [Les]* (William Hanna, Joseph Barbera, série d'animation créée aux États-Unis en 1962 et diffusée en France à partir de 1998), 107
- Jeu [Le]* (René Laloux, 1975), 172
- Jeune Robin des Bois [Le]* (Peter Sauder, Bernard Freimovitz, coproduction franco-belge-nord-américaine réalisée en 1991 et diffusée en 1992 sur Antenne 2), 359
- Jeunes Années* (émission pour la jeunesse diffusée du lundi au samedi de 18 h 55 à 19 h 10, puis de 18 h 40 à 18 h 50 sur la troisième chaîne couleur de l'ORTF entre 1972 et 1975), 270
- Jeunes-pratique* (émission télévisée, TF1, 1976), 237, 244
- Jeux de physique* (Jacques Planché, Robert Valey, émission télévisée diffusée sur RTF entre 1959 et 1961), 79, 142
- Jeux des images et du hasard* (Jacques Brissot, court-métrage, 1964), 88
- Job, Fait la cigarette meilleure* (publicité, Omer Boucquoy, 1955), 240
- Joe au royaume des mouches* (Jean Image, série d'animation réalisée en France en 1963 et diffusée à partir de 1964 sur RTF, puis à partir de 1975 sur TF1), 91, 106, 310, 313
- Joe chez les abeilles* (Jean Image, série d'animation réalisée en France en 1960 et diffusée la même année sur RTF, puis à partir de 1976 sur TF1), 91, 106, 310, 313
- Joe chez les fourmis* (Jean Image, série d'animation réalisée en France en 1962 et diffusée la même année sur RTF, puis à partir de 1975 sur TF1), 91, 106, 310, 313
- Joe le petit boum-boum* (Jean Image, France, 1973, long-métrage), 320
- Journée d'André [La]* (Berthold Bartosch, film publicitaire pour les chaussures André, 1934), 96
- Jours de mes années* (Max de Haas, court-métrage, 1960), 86
- Jules [Les]... Chienne de vie* (Picha, série d'animation réalisée en France en 1997 et diffusée la même année sur Canal+), 35

- Jumeaux du Bout du Monde [Les]* (Jean Chalopin, série d'animation réalisée en France en 1991 et diffusée la même année sur TF1), 358
- Jungle Show* (Jean Cubaud, série d'animation réalisée en France en 1996 et diffusée la même année sur Canal+ puis en 1998 sur France 3), 359
- Kachi-Kachi yama meoto no sujimichi* (Tadanori Yokoo, court-métrage d'animation, 1965-1966), 313
- Kanapoutz [Les]* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, série d'animation en stop motion réalisée en France en 1976 et diffusée la même année sur TF1), 356
- Kangoo* (Thibaut Chatel, série d'animation réalisée en France en 1995 et diffusée en 1996 sur TF1), 359
- Ken le Survivant* (Toyô Ashida, série d'animation japonaise réalisée entre 1984 et 1986 et diffusée en France à partir de 1988 sur TF1), 472
- Kikekoi [Les]* (Bruno Bianchi, Dora Case, Rich Meehan, Bob Nesler, J.K. Quinn, série d'animation réalisée en France en 1996 et diffusée en 1997 sur France 3), 359, 471
- Kimboo* (Gilles Gay, Alain Jaspard, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et Côte d'Ivoire en 1989 et diffusée la même année sur FR3), 358
- King Arthur* (Masayuki Akehi, Tokiji Kaburaki, série d'animation réalisée au Japon entre 1979 et 1980 et diffusée en 1987 sur La Cinq), 299
- Kiri le clown* (Jean image, série d'animation de marionnettes en stop motion réalisée en France en 1966 et diffusée la même année sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF), 21, 228
- L'âge du Fer/L'età del Ferro* (Roberto et Renzo Rossellini, 1964), 291
- L'Antenne est à nous* (William Magnin, émission enfantine diffusée sur RTF entre 1957 et 1964 puis sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF en 1965), 256
- L'Astronautique* (Jean Loup Berger, émission du 22 juin 1955), 78
- L'Astronomie avec le professeur Pecker* (émission culturelle télévisée diffusée sur FR3 en 1977 dans les émissions destinées à la jeunesse), 289
- L'Avenir du futur* (Jean-Pierre Hutin, magazine vulgarisation scientifique diffusé sur TF1 entre 1975 et 1987), 190, 473, 572
- L'École des champions* (Ryô Yasumura, Thibaut Chatel, série d'animation franco-japonaise réalisée entre 1991 et 1992 et diffusée en France en 1983 sur TF1), 359
- L'Habitat* de Fernand Braudel sur les peuples (émission télévisée diffusée sur FR3 en 1976), 290
- L'Histoire* de Fernand Braudel sur les peuples (émission télévisée diffusée sur FR3 en 1976), 290
- L'Histoire des enfants* (émission télévisée diffusée dans la programmation destinée à la jeunesse de FR3 en 1977), 120, 283
- L'Homme du Picardie* (feuilleton télévisé français en prises de vues réelles diffusé en sur la première chaîne de l'ORTF, rediffusée également sur TF1, puis au milieu des années 1980 rediffusé sur FR3, 288
- L'île mystérieuse* (Juan Antonio Bardem, une mini-série italo-hispano-française en prises de vues réelles diffusée à partir du 17 décembre 1973 sur la première chaîne de l'ORTF puis en 1982 sur TF1), 272
- L'Odyssée sous-marine de l'équipe Cousteau* (Jacques-Yves Cousteau, 1973-1975, série télévisée consacrée à la biodiversité marine diffusée entre 1975 et 1976 sur FR3.), 290
- L'Oiseau Antivol* (Jean-Louis Fournier, Gilles Gay, série d'animation réalisée en France en 1977 et diffusée la même année sur FR3, 356
- L'Univers du Modélisme* (ou *Le Magazine du modélisme ferroviaire* émission diffusée dans le cadre des Visiteurs du Mercredi en 1975 sur TF1), 272
- L'Histoire d'une girafe* (émission télévisée dans *Les Visiteurs du Mercredi* diffusée sur la rubrique *Animaux* sur TF1 en 1975), 272
- L'âge de Cosme de Médicis* (Roberto Rossellini, 3 épisodes, 1973), 291
- L'Agence Labricole* (Éric Noguét, feuilleton réalisé en coproduction franco-suisso-belgo-canadienne diffusé sur FR3 en 1981), 286, 394
- L'Électrolyseur à électrodes unipolaires verticales* (court-métrage, 1966), 87
- L'Enéide* (émission culturelle télévisé diffusé sur FR3 en 1976 dans le cadre des émissions destinées à la jeunesse), 289
- L'Histoire sans fin* (Hanho Heung Up, coproduction franco-allemande-canadienne de 1995 diffusée sur Canal Plus en 1994), 298, 359
- L'Île aux enfants* (Christophe Izard, émission télévisée diffusée sur la 3^{ème} chaîne de l'ORTF en 1975, ensuite diffusée sur FR3 en 1975 et finalement diffusée sur TF1 entre 1975 et 1982), 153, 191, 241, 269, 270, 271, 272, 274, 290
- L'Intérieur* (Piotr Kamler, court-métrage, 1961), 86
- L'Oiseau des mers* (Dominique Leridon, Jean-François Dion, série d'animation réalisée en France entre 1985 et 1986 avec la participation du ministère de la Culture, cette série a la particularité d'être la première série réalisée en France coloriée par ordinateur. Elle est diffusée sur Antenne 2 en 1986 et 1989 et sur La Cinq en 1991), 42, 358, 383, 386
- La Bande à Mozart* (Christian Choquet, série d'animation réalisée en coproduction entre France et Espagne en 1995 et diffusée en 1996 sur France 2), 359
- La Belle et l'ordinateur* (Steve Baron, long-métrage, 1984), 515
- La Belle Santé* (Albert Champaux et Olivier Champeaux, émission télévisée réalisée en France en 1980 et diffusée en 1981 dans *Les Visiteurs du Mercredi* sur TF1), 97
- La Chronique du mois* (émission télévisée diffusée dans la programmation destinée à la jeunesse de FR3 en 1977), 136, 282

- La Cloche tibétaine* (mini-série franco-allemande en prises de vues réelles diffusé sur l'ORTF en 1974 puis diffusé sur FR3 en 1976), 136, 288
- La Contesse de Séguir* (épisode du *Théâtre de la Jeunesse* diffusé sur FR3 en 1977), 293
- La fameuse invasion de la Sicile par les ours* (production française destinée à la jeunesse vendue à la Suisse en 1979), 295
- La Forêt apprivoisée* (jeu télévisé diffusé en 1977 sur Antenne 2 dans le cadre de l'émission *Dorothée et ses amis*), 276
- La Lutte de l'homme pour sa survie/La Lotta del uomo per la sua sopravvivenza/The Fight for Survival* (Roberto et Renzo Rossellini, 1967-1971), 291, 292
- La Maison dans l'Arbre* (Vincent Monluc, série d'animation réalisée en France en 1984 et diffusée la même année sur Antenne 2), 358
- La Maison de Toutou* (Georges Croses, série à marionnettes réalisée en France entre 1967 et 1973 et diffusée sur l'ORTF à partir de 1967 puis en 1987 sur TF1), 21, 228
- La musique buissonnière [La]* (Mildred Clary, émission télévisée diffusée dans la programmation destinée à la jeunesse de FR3 entre 1975 et 1977), 285
- La Prise de pouvoir par Louis XIV* (Roberto Rossellini, 1966), 291
- La Revanche des Humanoïdes* (Albert Barillé, long-métrage, 1983), 558, 559
- Lady Oscar* (Tadao Nagahama, Osamu Dezaki, réalisée au Japon en 1979 et diffusée sur Antenne 2 à partir de 1986), 365
- Lady Oscar (Versailles no Bara - Les Roses de Versailles)*, Tadao Nagahama et Osamu Dezaki, série d'animation japonaise réalisée entre 1979 et 1980 et diffusée en France à partir de 1986 sur Antenne 2), 509
- Lagardère* (Marcel Julian, feuilleton télévisé en prises de vues réelles diffusé sur l'ORTF en 1967 puis diffusé sur FR3 en 1976), 136, 288
- Latulu et Lireli* (Odile Limousin, Jean-François Lacan, émission culturelle diffusée entre 1983 et 1986 dans *Récré A2*), 277
- Le bébé de Maman* (production française destinée à la jeunesse vendue à la Belgique en 1979), 295
- Le blanc et le noir* (jeux télévisé diffusé en 1975 sur TF1), 271
- Le château du parking* (Vincent Monluc, série d'animation réalisée en France en 1986 et diffusée en 1987 sur Antenne 2), 358
- Le Club d'Ulysse* (Alain Quercy, émission télévisée diffusée dans la programmation destinée à la jeunesse de FR3 en 1977), 283
- Le Manège enchanté* (réalisée en France entre 1963 et 1967, puis en 1973 et également en 1989, l'émission est diffusée sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF à partir de 1964, puis à partir de 1975 sur TF1), 188
- Le Muppet Show* (série télévisée nord-américaino-britannique entre 1976 et 1981. En France, la série est diffusée sur Antenne 2 en 1977 et rediffusée en 1986 sur FR3), 275
- Le Petit théâtre d'Antenne 2* (de 1977 à 1989), 286
- Le Serment d'Amboise, Agrippa d'Aubigné* (Olivier Ricard, 1967), 291
- Le Voyage fantastique* (long-métrage en prises de vues réelles, 1966), 274, 488
- Le Voyou* (long-métrage en prises de vues réelles, 1970), 266
- Léa et Gaspard* (Gilles Gay, Alain Jaspard, coproduction franco-canadienne réalisée en 1993 et diffusée la même année sur Canal+, puis en 1995 sur France 3), 359
- Lectures pour nous* (Claude Santelli, émission télévisée, 1959), 75
- Lectures pour tous* (la première émission littéraire de la télévision française créée et présentée par Pierre Dumayet, Pierre Desgraupes et Max-Pol Fouchet. Diffusée sur RTF Télévision puis sur la première chaîne de l'ORTF du 27 mars 1953 au 8 mai 1968), 74
- Légende de Croc Blanc* (Alain Sion, série d'animation réalisée en coproduction franco-canadienne entre 1991 et 1992 et diffusée sur TF1 en 1992), 359
- Légende de Mme Pai Niang [La]* (Taiji Yabushita, long-métrage en cinéma d'animation japonais, 1962), 313
- Léo et Popi* (Jacky Breteau, Luc Vinciguerra, série d'animation réalisée en France entre 1993 et 1997 et diffusée sur France 3 en 1994), 359
- Léon le caméléon* (Monique Petit, série d'animation réalisée en France en 1983 et diffusée la même année sur TF1), 357
- Les actes des Apôtres* (Roberto Rossellini, 1969), 291
- Les Aventures de Carlos* (Bruno Bianchi, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis en 1992 sur M6 la même année), 359
- Les Aventures de Plume d'Élan* (série composée d'un mélange de prises de vues réelles et d'animation à but éducatif, réalisée en France entre 1979 et 1981 et diffusée à partir de 1979 sur TF1), 273
- Les Bisounours* (Pino Van Lamsweerde, Jim Simon, coproduction entre la France, la Canada et les États-Unis, réalisée entre 1983 et 1988 et diffusée sur TF1 en 1984 sur TF1), 358
- Les Cabanes* (production française destinée à la jeunesse vendue à la Belgique en 1979), 295
- Les chevaliers du Zodiaque (Saint Seiya, Kôzô Morishita et Kazuhito Kikuchi, série d'animation japonaise réalisée entre 1986 et 1989 et diffusée en France à partir de 1988 sur TF1), 472, 509*
- Les Enfants d'ailleurs* (émission télévisée diffusée lors de la programmation destinée à la jeunesse de FR3 en 1977), 137, 284, 295
- Les Enquêtes de Chlorophylle* (Claude Grégoire, Bruno Carrière, Frédéric Goupil, Michel Marin, coproduction franco-canadienne réalisée en 1992 et diffusée en 1992 sur France 3), 359

- Les Entrechats* (coproduction française et nord-américaine soustraite au Japon en 1984 et diffusée en France en 1985 sur FR3), 287
- Les exploits d'Arsène Lupin* (François Brisson, Pascal Morelli, coproduction franco-canadienne réalisée entre 1996 et 1997 et diffusée sur Canal+ en 1997), 359
- Les Extraterrestres* (Monique Lepeuve, court-métrage, 1966), 86
- Les Jules, chienne de vie* (Picha, série d'animation réalisée en France en 1997 et diffusée la même année sur Canal+), 359
- Les Maîtres de l'Univers* (Lou Scheimer, Norm Prescott, série d'animation réalisée aux États-Unis en 1983 et diffusée entre 1984 et 1986 sur Antenne 2), 489
- Les Migrations* de Fernand Braudel sur les peuples (émission télévisée diffusée sur FR3 en 1976), 290
- Les Minipouss* (Bernard Deyriès, coproduction franco-nord-américaine réalisée entre 1983 et 1985 et diffusée dans *Cabou Cadin* en 1984), 298
- Les Misérables* (Thibaut Chatel, série d'animation réalisée en France en 1992 et diffusée la même année sur TF1), 359
- Les Mondes engloutis* (Michel Gauthier, série d'animation réalisée en France en 1985 et diffusée la même année sur Antenne 2), 515, 570
- Les onze Fioretti* (Roberto Rossellini, 1950), 291
- Les Petites Voitures* (Denis Dugas, série d'animation en stop motion réalisée en France en 1978 et diffusée la même année sur FR3), 356
- Les Quat'z'amis* (émission consacrée à la jeunesse diffusée en 1977 sur Antenne 2), 276
- Les Shadoks* (Jacques Rouxel, série d'animation réalisée en France en 1968, 1^{ère} saison et diffusée à partir de 1968 sur l'ORTF, puis à partir de 1979 sur FR3), 356, 513
- Les Tifins* (Catherine Chaillet, série d'animation réalisée en France en 1977 et diffusée la même année sur TF1), 356
- Les Triplés* (Gabriel Simon, Paul Brizzi, Gaetan Brizzi, Chris Jenkins, série d'animation réalisée en France entre 1985 et 1986 et diffusée la même année sur Canal+), 358
- Les Volbecs* (Robi Engler, Patrick Leroy, coproduction franco-suisse réalisée entre 1992 et 1993 et diffusée en 1992 sur France 3), 469
- Les Zoo Olympics* (Picha, Rooster Aligator, série d'animation réalisée en France en 1992 et diffusée la même année sur Canal+), 359
- Lignes et Points* (Piotr Kamler, court-métrage, 1961), 86
- Linea [La]* (Osvaldo Cavandoli, série d'animation italienne réalisée en 1972 et diffusée en France à partir de 1975 sur TF1), 98
- Livre mon ami* (Claude Santelli et Colette Cotti, émission télévisée, 1958-1968), 75, 80
- Livres pour nous [Des]* (Michèle Jouhaud Castro, émission télévisée diffusée lors de la programmation destinée à la jeunesse de FR3 de 1975 à 1982), 120, 284
- Lucky Luke – Daisy Town* (René Goscinny et Morris, long-métrage en animation, 1971), 312
- Lucky Luke* (série 1, Philippe Landrot, coproduction franco-belge-nord-américaine réalisée entre 1983 et 1984 et diffusée en 1984 sur FR3), 358, 404
- Lucky Luke* (série 2, Morris, Philippe Landrot, coproduction franco-belge réalisée entre 1991 et 1992 et diffusée en 1991 sur FR3), 358
- Mad Max* (George Miller, long-métrage, 1979), 214
- Magilla le gorille* (William Hanna, Joseph Barbera, série d'animation réalisée aux États-Unis en 1964 et diffusée en France en 1970 sur l'ORTF, puis en 1989 sur France 3), 91
- Mais c'est de l'Homme qu'il s'agit* de Jean Marabini (Jean Marabini, émission culturelle télévisée diffusée dans le cadre des émissions destinées à la jeunesse sur FR3 en 1977), 290
- Maître des Bots [Le]* (Xavier Picard, série d'animation réalisée entre 1993 et 1994 en coproduction entre la France et les États-Unis et diffusée en 1994 sur TF1), 359, 470
- Maîtres du temps [Les]* (René Laloux, long-métrage en animation, 1982), 171, 172, 312, 345
- Makko* (Yugo Serikawa, série d'animation réalisée au Japon en 1970 et diffusée sur TF1 en 1989), 364
- Manège enchanté [Le]* (Serge Danot, 1963-1967 ; 1973 ; 1989) série d'animation à marionnettes en stop-motion réalisée en France entre 1963 et 1967, puis en 1973 et également en 1989, l'émission est diffusée d'abord sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF en 1964, puis en 1975 sur TF1 et en 1983 sur FR3), 21, 92, 274, 354, 361, 565
- Manu* (Jean-Yves Raimbaud, série d'animation réalisée en France en 1989 et 1991 et diffusée en 1990 sur La Cinq puis en 1992 sur FR3), 358
- Marianne 1^{ère}* (Baharam Rohani, série d'animation réalisée en France en 1990 et diffusée la même année sur Canal+, puis en 1992 sur Antenne 2), 42, 105, 358, 383, 386, 404
- Marie-Charlotte* (Jean-Daniel Verhaeghe, Dominique Richard, série d'animation de marionnettes réalisée en France en 1982 et diffusée la même année sur TF1), 357
- Martin et Martine* (Jean-Loup Berger, émission enfantine présentée par des marionnettes diffusée sur RTF de 1953 à 1957), 256
- MASK : Mobile, Armored, Strike, Kommand* (Bruno Bianchi, Bernard Deyriès, Michael Maliani, Masanori Miura, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis en 1985 et diffusée entre 1986 et 1992 sur TF1), 41, 164, 358, 359, 467, 489
- Maskerage* (Max de Haas, court-métrage, 1964), 86
- Matics [Les]* (Jacques Rouxel, série d'animation réalisée en France en 1986 et diffusée la même année sur TF1), 41, 105, 178, 358, 461, 467
- Mazinger Z* (Tomoharu Katsumata, série d'animation réalisée au Japon en 1972 et diffusée en France en 1989 sur M6), 156, 157, 158, 220, 302
- Mer libre : Magellan* (Jean Kerchbron, 1965), 291

- Mercredis de la jeunesse [Les]* (émission destinée à la jeunesse diffusée entre 1973 et 1974 sur la 1^{er} chaîne de l'ORTF), 275
- Merveilleux Voyage de Nils Holgersson au pays des oies sauvages [Le]* (Hisayuki Toriumi, séries d'animation réalisée au Japon en 1980 et diffusée en 1984 sur TF1), 441
- Messenger de la lumière [Le]* (Paul Grimault et André Sarrut, film d'animation publicitaire pour Mazda, 1939), 96
- Métal Hurlant* (Gerald Potterton, long-métrage d'animation, 1981), 312, 345
- Métal Hurlant (Heavy Metal)*, Gerald Potterton, long-métrage d'animation, 1981), 171, 172
- Méthanie* (Albert Champeaux, série d'animation réalisée en France en 1982 et diffusée la même année sur Antenne 2), 40, 66, 97, 105, 166, 357, 462
- Meurtre* (Piotr Kamler, court-métrage, 1968), 86
- Michel Strogoff* (émission culturelle télévisée diffusée sur FR3 en 1977 dans le cadre des émissions destinées à la jeunesse), 293
- Michel Vaillant* (Christian Lignan, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis en 1991 et diffusée en 1997 sur France 2), 359, 471
- Midi-Première* (Jacques Pierre, émission de variétés présentée par Danièle Gilbert, diffusée sur TF1 entre 1975 et 1982), 269
- Mighty Max* (Kyle James, James West, coproduction franco-anglaise et nord-américaine réalisée entre 1993 et 1994 et diffusée sur Canal+ en 1994), 359, 470
- Mille et une Nuits [Les]* (René Huchez, Bahram Rohani, série d'animation réalisée en France en 1993 et diffusée la même année sur France 2), 359
- Mimi Cracra* (série 1, Chantal Morel, série d'animation réalisée en France en 1986 et diffusée la même année sur Antenne 2), 358
- Mimi Cracra* (série 2 - Aziza Ghalila, série d'animation réalisée en France en 1993 et diffusée la même année sur France 3), 359
- Mine de rien* (Jacques-Rémy Gierd, série d'animation réalisée en France en 1993 et sur France 3 en 1994), 359
- Mini Mini détective* (Charles A. Nichols, production nord-américaine de 1973 diffusée sur TF1 en 1978), 273
- Minoïe* (Philippe Landrot, long-métrage d'animation, 1979), 404
- Minute des Jeunes [La]* (Sylvie Barthet, émission télévisée, TF1, 1976), 237, 250
- Mirai Kara Kita Shōnen / Super Jetter* (Haruyuki Kawajima, la première série d'animation japonaise en couleur, 1965), 315
- Mission spatiale santé Hygéa 7* (Albert Champeaux, série d'animation qui mélange stop motion et des images en prises de vues réelles réalisée en France en 1978 et diffusée la même année sur TF1), 42, 97, 106, 273, 357, 488
- Mister Magoo* (Jack Kinney, série d'animation réalisée aux États-Unis entre 1960 et 1977, deuxième série, et diffusée sur TF1 en 1975), 272
- Mobile Suit Gundam* (Yoshiuki Tomino, 1979-1980), 220
- Molierissimo* (Bahram Rohani, série d'animation réalisée en France en 1989 et diffusée la même année sur Canal+, puis entre 1990 et 1998 sur FR3/France 3), 42, 358, 383, 386, 404
- Mon Âne* (Pascal Le Nôtre, série d'animation en stop motion réalisée en France en 1994), 359
- Monde Irrésistible de Richard Scarry [Le]* (Greg Bailey, Pascal Morelli, Marcos Da Silva, coproduction franco-canadienne réalisée en 1995 et diffusée la même année sur France 3), 359
- Mondes engloutis [Les]* (Michel Gauthier, série d'animation réalisée en France en 1985 et diffusée la même année sur Antenne 2), 41, 107, 306, 358, 463
- Montagne qui accouche [La]* (Jacques Colombat, court-métrage, 1972), 172
- Moonlight Mask (Gekko Kamen)*, Tsuneo Kobayashi, série télévisée en prises de vues réelles de Toei Company réalisée en 1958), 220
- Moonwalk One* (Theo Kamecke, film documentaire en prises de vues réelles, 1972), 205, 542
- Mot* (Marc Boréal, série d'animation réalisée en France en 1994 et diffusée en 1996 sur France 3), 359
- Musique buissonnière* (production française destinée à la jeunesse vendue à plusieurs pays européens en 1979), 295
- Mystérieuses cités d'or [Les]* (Taiyō no kō Esteban, Bernard Deyriès, Hisayuki Toriumi, Katsuhiko Fujita, série d'animation franco-japonaise réalisée en 1982 et diffusée en France à partir de 1983 sur Antenne 2), 36, 37, 39, 42, 105, 159, 164, 226, 235, 316, 328, 364, 366, 383, 385, 393, 431, 440, 443, 450, 462
- Nadia et le secret de l'eau bleue* (Gainax, Mahiro Maeda, série d'animation réalisée au Japon en 1990 et diffusée sur La Cinq en 1991), 366
- Nadine, la Tulipe Noire* (Masaki Osumi, Yoshiyuki Tomino, réalisée au Japon en 1975 et diffusée sur La Cinq en 1989), 365
- Natacha* (Paul Grimault et André Sarrut, film d'animation publicitaire pour le Comptoir du textile artificiel, 1936), 96
- National Kid* (Minoru Kisegawa, Ichirō Miyagawa, série télévisée en prises de vues réelles de Toei Company réalisée en 1960), 220
- Nécroville* (dessin animé diffusé en salles de cinéma en 1980), 306
- Neon Genesis Evangelion* (Hideaki Anno, 1995), 220
- Nesquik* (Richard Williams, publicité, 1979), 97
- Noiraude [La]* (Jean-Louis Fournier, Gilles Gay, série d'animation réalisée en France en 1977 et diffusée la même année sur FR3, 356
- Nouvelles aventures d'Oliver Twist [Les]* (Bruno Bianchi, série d'animation réalisée en

- coproduction entre la France et les États-Unis en 1996 et diffusée en 1997 sur TF1), 359
- Nouvelles aventures de Tintin [Les]* (Stéphane Bemasconi, coproduction franco-canadienne réalisée en 1991 et diffusée en 1992 sur FR3), 298, 359
- Nuit de la rose sanglante [La]* (Haruyuki Kawajima, épisode 52 de la série japonaise *Super Jetter* diffusée sur la 2^{ème} chaîne de l'ORTF en 1968), 316
- Objectif demain* (Laurent Broomhead, émission de vulgarisation scientifique diffusée entre 1979 et 1981 sur Antenne 2), 90, 153, 473
- Objets Animés* (Jaques Brissot, court-métrage, 1960), 86
- Objeu* (Monique Lepeuve, court-métrage, 1961), 86
- Olive et Tom champions de foot* (Hiroyoshi Mitsunobu, série d'animation réalisée au Japon en 1983 et diffusée sur La Cinq en 1988), 365
- Omer et le fils de l'étoile* (Frédéric Koskas, Bernard Deyriès, série d'animation réalisée en France en 1991 et diffusée en 1992 sur Canal+), 359
- Opalin ou la lampe merveilleuse* (film publicitaire d'animation, 1965-1968), 96
- Ordy* (ou *Les grandes découvertes*, *Meme Iro Iro Yume no Tabi*, Kazuyoshi Yokota, série d'animation réalisée au Japon en 1982 et diffusée sur Antenne 2 à partir de 1989), 178, 363, 472
- Origines de l'homme [Les]* (Jean Prat, émission du 12 mai 1954), 78
- Orson et Olivia* (Arthur Qwak, production française réalisée entre 1994 et 1996 et diffusée en 1995 sur TF1), 359
- Oscar Wilde* (épisode du *Théâtre de la Jeunesse* diffusé sur FR3 en 1977), 293
- Oum le dauphin blanc* (René Borg et Vladimir Tarta, la première série d'animation française sous-traitée au Japon, réalisée en 1971 et diffusée sur la deuxième chaîne de l'ORTF à partir de la fin de l'année 1971, puis sur la FR3 à partir de 1975), 37, 93, 97, 314, 315, 316, 326, 526
- Ouvrez les guillemets* (Claude Barma et Bernard Pivot, émission télévisée diffusée sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF entre 1973 et 1974), 82
- Oxed-Man* (Taku Furukawa, court-métrage d'animation, 1967), 313
- Pachyderm Story* (Gilles Gay, Jean-Pierre Somin, série d'animation en stop motion réalisée en France en 1976 et diffusée la même année sur TF1), 356
- Page des sciences* (Jacques Bloch Morhange, émission télévisée diffusée durant le Journal télévisé sur RTF entre 1961 et 1963), 79, 142
- Paladins de France [Les]* (Renée Kammerscheit et Gilles Amado, série d'animation de marionnettes réalisée en France en 1980 et diffusée la même année sur Antenne 2), 105, 357, 383
- Palmarès des enfants [Le]* (Armand Jammot et Jacques-Gérard Comu, émission destinée à la jeunesse diffusée sur Antenne 2 entre 1975 et 1977), 275
- Pancho Villa* (Jean-Michel Charlier, 1977. Émission documentaire diffusée en 1977 sur FR3 dans *Les Dossiers Noirs*), 289
- Papivole* (Michel Genoux, série d'animation réalisée en papier découpé dans une coproduction entre la France et la Belgique en 1978 et diffusée la même année sur Antenne 2), 356
- Papouf et Rapaton* (Martine Gervais et Raymond Chauriaud, 1965) série d'animation à marionnettes réalisée en France en 1965 et diffusée la même année sur l'ORTF), 92, 565
- Parade des dessins animés [La]* (cadre destiné à la diffusion de séries de dessins animés dans l'émission *Les Visiteurs du Mercredi*), 271
- Parade des Sools [La]* (Alexandre Alexeïeff, film publicitaire pour les chapeaux Sools, 1936), 96
- Pastagums [Les]* (Bernard Deyriès, série d'animation réalisée en France en 1993 et diffusée la même année sur France 3), 359
- Pataplouches [Les]* (Jean-Pierre Ferrière, série d'animation à marionnettes réalisée en France en 1976 et diffusée la même année sur Antenne 2), 356
- Pépin la Bulle* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, série d'animation à marionnettes en stop motion réalisée en France en 1969 et diffusée la même année sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF), 21, 92, 228, 565
- Père-Noël et le magicien [Le]* (Henri Heidsieck, court-métrage français en dessins animés réalisé en 1995 et diffusé sur France 3 la même année), 359
- Petit Chaperon bleu [Le]* (film publicitaire pour la charcuterie Olida, 1934), 96
- Petit lion (Titus) [Le]* (Aline Lafargue, série à marionnettes réalisée en France en 1966 et diffusée sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF en 1967), 21, 228
- Petit Ours Brun* (Francq Pucques, série d'animation réalisée en la France en 1988 et diffusée la même année sur FR3), 358
- Petit Potam* (Bernard Deyriès, série d'animation réalisée en France en 1997 et diffusée la même année sur France 3), 35, 359
- Petit Prince Orphelin [Le]* (Ippei Kuri, production japonaise de 1970 diffusée sur TF1 en 1978), 273
- Petit Rapporteur* (Jacques Martin, émission satirique diffusée en direct le dimanche à 13 h 20 sur TF1 de 1975 à 1976), 241
- Petit théâtre [Le]* (émission télévisée conçu pour la programmation destinée à la jeunesse de FR3 diffusée par la suite sur Antenne 2 entre 1977 et 1989), 285
- Petite Maison dans la Prairie [La] / Little House on the Prairie* (Michael Landon, Kent McCray, John Hawkins, feuilleton télévisé nord-américain en prises de vues réelles, réalisé entre 1974 et 1982 et diffusé en France à partir de 1976 sur TF1 puis rediffusé sur M6), 334
- Petites Sorcières [Les]* (Jean-Yves Raimbaud, Christian Masson, série d'animation réalisée en

- coproduction entre France et Espagne en 1997 et diffusée la même année sur TF1), 359
- Petits A2 [Les]* (Jean-Pierre Chainon, (série d'animation réalisée en France en 1977 et diffusée la même année sur Antenne 2), 356
- Phénomènes électriques* (Paul Grimault et André Sarrut, film d'animation publicitaire pour la CPDE, 1937), 96
- Philivert le Globur* (Yves Brunier, série d'animation à marionnettes réalisée en France en 1979 et diffusée la même année sur TF1), 357
- Piaf [Le]* (Paul Brizzi, Gaëtan Brizzi, série d'animation réalisée en France en 1987 et diffusée la même année sur Canal+), 358
- Pic pic pic* (Jean Saintout, série d'animation réalisée en France en 1982 et diffusée la même année sur Antenne 2), 357
- Piccolo le petit peintre* (Jean Image, série d'animation réalisée en France en 1964 et diffusée la même année sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF), 310, 313
- Pierrafeu [Les]* (William Hanna, Joseph Barbera, série d'animation réalisée aux États-Unis en 1960 et diffusée en France à partir en 1963 sur RTF, puis en 1990 sur France 2), 91
- Pierre et le loup* (Michel Jaffrennou, court-métrage français en dessins animés réalisé en 1995 et diffusé sur Canal+ la même année), 359
- Pif & Hercule* (Bruno Desraisses, Daniel Duda, Marc Boréal, série d'animation réalisée en France en 1989 et diffusée la même année sur TF1), 358
- Pilotes de la dernière chance [Les]* (Jean-Michel Charlier, 1977). Émission documentaire diffusée en 1977 sur FR3 dans *Les Dossiers Noirs*, 289
- Pinkie Pou* (Gabriel Cotto, série française réalisée image par image en 1975 et diffusée la même année sur TF1), 357
- Planète des Singes [La]* (5 longs-métrages réalisés entre 1968 et 1973), 214
- Planète sauvage [La]* (René Laloux, long-métrage d'animation, 1973), 86, 171, 312, 320, 345
- Planète Verte [La]* (Piotr Kamler, court-métrage, 1966), 86, 470
- Pleine page* (Pierre-André Boutang et Pierre Sipiro, magazine littéraire diffusée entre 1975 et 1978), 271, 293
- Ploom la chenille* (André Tahon, série d'animation de marionnettes réalisée en France en 1985 et diffusée la même année sur Antenne 2), 358
- Pluk, naufragé de l'espace* (Jean Image, long-métrage, France, 1979), 320
- Plus vite* (Peter Foldès, court-métrage, 1965), 86, 88
- Poème en images* (production française destinée à la jeunesse vendue au Canada en 1979), 295
- Pokémon* (production japonaise réalisée entre 1997 et 2002 et diffusée en France à partir de 2000 sur TF1), 274
- Pole position* (Bernard Deyriès, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis en 1984 et diffusée entre 1985 et 1996 sur TF1 et en 1988 sur M6), 41, 358, 359, 465, 466
- Polochon* (Raymond Burlet, série réalisée en coproduction entre la France et la Belgique en 1988 et diffusée en 1989 sur Canal+ puis en 1994 sur Canal J), 43, 358
- Poochie* (Joseph Lewartowski, partie intégrante de Récré A2 sous forme de petite séquence de quelques minutes), 358
- Popples* Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Jim Simon, Masakazu Higuchi, Katsumi Takasuga, Osamu Inoue, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis en 1986 et diffusée la même années sur TF1), 358, 359
- Post Scriptum* (Michel Polac, émission de télévision littéraire conçue et présentée par Michel Polac et diffusée chaque mercredi soir sur la deuxième chaîne de l'ORTF du 7 octobre 1970 au 28 mai 1971), 74, 82
- Potasse d'Alsace, La poudre magique* (publicité, Omer Boucquey, 1962), 240
- Poucetofs [Les]* (Serge Dannot, série d'animation à marionnettes en stop motion réalisée en France en 1969 et diffusée la même année sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF), 21, 92, 228, 565
- Pour le Cinéma* (émission culturelle diffusée sur FR3 entre 1975 et 1978), 293
- Power Rangers* (production nord-américaine de 1993 diffusée à partir de 1994 sur TF1), 274
- Primo le Savant* (Jean-Louis Fournier, Gilles Gay, série d'animation réalisée en France en 1978 et diffusée la même année sur TF1), 356
- Princesse insensible [La]* (Michel Ocelot, projet retenu par le groupe de lecture audiovisuelle du Fonds de création audiovisuelle en 1982, une série télévisée d'animation française en treize épisodes d'environ 4 minutes réalisée par Michel Ocelot et diffusée à partir du 21 décembre 1983 sur Antenne 2), 327, 357
- Princesse Saphir* (Osamu Tezuka, série d'animation réalisée au Japon en 1967 et diffusée en France en novembre 1974 sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF), 93
- Princesse Sarah* (Fumio Kurokawa, série d'animation réalisée au Japon en 1985 et diffusée sur La Cinq en 1987), 299, 364
- Princesse Shéhérazade* (Philippe Mest, série d'animation réalisée en France entre 1996 et 1999 et diffusée en 1996 sur France 2), 359
- Bonne nuit/Nounours/Bonne nuit les petits* (Claude Laydu, 1962-1973 ; 1976 ; 1992-1997) (*Bonne nuit*, émission télévisée destinée aux tout-petits diffusée entre 1962 et 1963 sur RTF, 21, 92, 228, 274, 565
- Pygmalion* (Naoto Hashimoto, Yoshio Kuroda, coproduction franco-japonaise réalisée entre 1990 et 1991 et diffusée en 1994 sur TMC), 359
- Quand je serai petit* (émission télévisée, FR3, 1977), 249
- Quentin Durward* (émission culturelle télévisée diffusée sur FR3 en 1977 dans le cadre des émissions destinées à la jeunesse), 293

- Quick et Flupke* (Atelier Graphoui, Johan de Moor, coproduction franco-belge réalisée entre 1981 et 1986 et diffusée sur Antenne 2 à partir de 1981), 357
- Radar [Le]* (Jean Loup Berger, émission du 08 décembre 1954), 78
- Rahan : fils des âges farouches* (Alain Sion, série d'animation réalisée en France en 1986 et diffusée en 1987 sur Canal +, puis entre 1988 et 1989 sur TF1 et entre 1993 et 1995 sur M6), 41, 358, 383, 386, 405
- Récré A2* (Jacqueline Joubert, François Arignon, Christian Mouchart, émission destinée à la jeunesse diffusée sur Antenne 2 entre 1978 et 1988), 156, 255, 258, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 351,
- Reflets* (Piotr Kamler, court-métrage, 1961), 86
- Regard s'arrête [Un]* (coproduction franco-suisse à caractère culturel diffusée sur FR3 en 1979), 286, 394
- Reinefeuille et Coursansak* (Frédéric Carey, série d'animation à marionnettes en stop motion réalisée en France en 1974 et diffusée la même année sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF puis en 1975 sur TF1), 354
- Rémi (sans famille) / Rittai Anime Ienaki Ko* (Osamu Dezaki, série d'animation réalisée au Japon en 1977 et diffusée sur TF1 en 1982 puis sur La Cinq entre 1989 et 1990 et en 1997 sur France 3), 316, 331, 362, 363
- Rémi sans famille* (Antoine Blossier, long-métrage en prises de vues réelles, 2018), 334
- Reporter Blues* (Kenji Kodama, série d'animation réalisée au Japon en 1992 et diffusée en France la même année sur TF1), 364
- Restez donc avec nous le Lundi* (Martine Rousseau, Patricia Walbecques, émission jeunesse, TF1, 1976-1978), 250
- Restez donc avec nous le Mardi* (Martine Rousseau, Patricia Walbecques, émission jeunesse, TF1, 1976-1978), 250
- Rexie* (Lechoslaw Marszalek, Edward Wator, Józef Cwiernia, série d'animation réalisée en Pologne entre 1967 et 1988 et diffusée en France à partir de 1970 sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF puis en 1978 et 1981 sur Antenne 2), 93
- Rhinomorphose* (Monique Lepeuve, court-métrage, 1965), 86
- Ring Parade* (émission de variétés produite et animée par Guy Lux, diffusée le dimanche avant *Le Journal de l'A2* entre 1975 et 1976), 241
- Rin-tin-tin*, (feuilleton réalisé aux États-Unis en 1954 et diffusé sur RTF en 1959 puis sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF en 1967), 256
- Robinson Sucroë* (Alain Sion, coproduction franco-canadienne réalisée en 1994 et diffusée sur Canal+ puis France 2 en 1995), 359
- Robostory* (Michel Pillyser, série d'animation réalisée en France en 1985 et diffusée la même année sur Canal+, puis en 1987 sur TF1), 41, 107, 358, 463, 570
- Robotech* (Noboru Ishiguro, coproduction nord-américaine et japonaise réalisée entre 1982 et 1983 et diffusée en 1987 sur La Cinq), 299, 472
- Roi Arthur et les Chevaliers de Justice [Le]* (Jean Chalopin, série d'animation réalisée entre 1992 et 1993 en coproduction entre la France et les États-Unis et diffusée entre 1992 et 1994 sur M6), 359
- Roi et l'oiseau [Le]* (Paul Grimaud, long-métrage, France, 1979), 320, 404
- Roi Léo [Le]* (Osamu Tezuka, série d'animation réalisée au Japon en 1965 et diffusée en France sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF en 1972), 93, 273, 315, 364
- Rollerball* (Norman Jewison, long-métrage, 1975), 214
- Roue de la vie [La]* (André Voisin, 1979), 289
- Rupert* (Patricia R. Burns, coproduction franco-anglaise et nord-américaine réalisée entre 1991 et 1997 et diffusée sur France 3 en 1993), 359
- Rythmic* (Norman McLaren et Evelyn Lambart, court-métrage, 1956), 84
- Sacrés Dragons* (Lawrence Jacobs, coproduction franco-canadienne réalisée en 1992 et diffusée sur Canal+ en 1996), 359
- Salut les Toons !* (bloc de programmation destinée à la jeunesse diffusé sur TF1 entre 1996 et 2003), 274
- Samba et Leuk le lièvre* (Jean-Louis Bompont, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et le Canada en 1996 et diffusée en 1997 sur France 2), 359
- Samedi est à vous* (Guy Lux, originellement, *La Une est à vous*, émission télévisée créée par Guy Lux et diffusée à partir du 15 septembre 1973 sur la Première chaîne de l'ORTF. Puis, *Samedi est à vous*, diffusée sur TF1 sous entre 1975 et 1976), 241
- San Ku Kai* (Minoru Yamada, Tomômi Yoda, Miki Wakabayashi, série télévisée en prises de vues réelles de Toei Company réalisée en 1978 diffusée sur Antenne 2 à partir de 1979), 220, 273
- Sang [Le]* (Jacques Rouxel, court-métrage de commande pour la ECPA, 1982), 98
- Scanners* (David Cronenberg, long-métrage, 1981), 214
- Sciences d'aujourd'hui* (Jean Loup Berger, émission télévisée diffusée entre 1954 et 1960), 78, 79
- Scoubidou* (Hanna-Barbera, production nord-américaine de 1969 diffusée sur TF1 à partir de 1975), 272
- Sécession du Katanga [La]* (Jean-Michel Charlier, Georges Grod, 1977. Émission documentaire diffusée en 1977 sur FR3 dans *Les Dossiers Noirs*), 289
- Secret des Sélénites [Le]* (Jean Image, long-métrage d'animation réalisé entre 1981 et 1982, sorti dans les salles de cinéma en 1984 puis diffusée sous forme de série de dessins animés en 1985 sur Antenne 2), 358

- Secrets de la Mer Rouge [Les]* (Claude Guillemot, Pierre Lary, feuilleton télévisé en prises de vues réelles diffusé sur l'ORTF puis diffusé sur FR3 en 1976), 136, 288
- Sennin Buraku* (Shigeharu Kaneko, la deuxième série télévisée d'animation de l'histoire du Japon, 1963), 315
- Sharky & Georges* (Jean Cubaud, Michel Haillard, série d'animation réalisée en France entre 1988 et 1992 et diffusée sur Canal+ en 1990 puis rediffusée sur FR3/France 3 à partir de 1991), 43, 358
- Sherlock Holmes* (Hayao Miyazaki, Kiyosuke Mikuriya, série d'animation réalisée au Japon entre 1981 et 1984 et diffusée en 1984 sur Canal+), 298, 366
- Si vous voulez savoir* (émission télévisée diffusée sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF entre 1960 et 1961), 89
- Sido et Rémi* (Philippe Ronce, Georges Alain Baudry, Gérard Scher, émission culturelle sur la musique diffusée dans Récré A2 entre 1979 et 1983), 277, 357
- Sky Dancers* (Frédéric Dybowski, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis en 1996 et diffusée en 1997 sur France 2), 359
- Sociologie du Bassin Méditerranéen [La]* de Fernand Braudel sur les peuples (émission télévisée diffusée sur FR3 en 1976), 290
- Socrate* (Roberto Rossellini, 1971), 291
- SOS les Zlops attaquent* (René Borg, Françoise Claude, série d'animation réalisée en France en 1967 à l'aide de l'animographe et diffusée la même année sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF), 83, 85, 310, 570
- SOS Polluards* (Gerald Potterton, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et le Canada en 1989 et diffusée en 1990 sur Antenne 2), 358
- Souris souris* (Vincent Monluc, coproduction franco-allemande et nord-américaine réalisée en 1992 et diffusée sur Canal+ et France 3 en 1993), 359
- Spectreman* (Keinosuke Tsuchiya, Kôichi Ichiguro, feuilleton japonais en prises de vues réelles réalisé en 1971 et diffusé sur Antenne 2 en 1982), 220
- Spontané III* (Gérard Patris, court-métrage, 1966), 86
- Spontané IV* (Gérard Patris, court-métrage, 1962), 86
- Star Trek* (Gene Roddenberry, série télévisée en prises de vues réelles) – *The original series* (1966-1969), 213, 493, 504, 521, 531, 532, 533, 534, 535
- Star Wars, épisode IV : Un nouvel espoir – Guerre des Étoiles* (George Lucas, long-métrage, 1977), 311, 504, 540
- Star Wars, épisode V : L'Empire contre-attaque* (Irvin Kershner, long-métrage, 1980), 465, 504
- Star Wars, épisode VI : Le Retour du Jedi* (Richard Marquand, long-métrage, 1983), 504
- Starcom* (Marek Buchwald, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis en 1987 et diffusée en 1988 sur Canal+), 358, 360
- Structures* (Piotr Kamler, court-métrage, 1961), 86
- Super Doc* (Olivier Champeaux, série d'animation de marionnettes réalisée en France en 1985 et diffusée la même année sur Antenne 2), 358
- Super Durand* (Kôichi Mashimo, production japonaise réalisée en 1983 et diffusée dans *Cabou Cadin* en 1986), 298
- Syndicat de la soie, La légende de la Soie* (publicité, Paul Grimault, production Les Films Paul Grimault, 1951), 240
- Tapage au pays de la marionnette* (émission télévisée diffusée dans la programmation destinée à la jeunesse de FR3 en 1976), 286
- Téléchat* (Roland Topor, Henri Xhonneux, émission diffusée en 1983 dans Récré A2), 278, 351, 357
- Télescripteur [Le]* (René Blanchard, court-métrage, 1964), 86
- Télévision et les téléspectateurs [La]* (émission télévisée, Antenne 2, 1976), 237, 250
- Temps X* (Jaques Mousseau, Igor Bogdanoff et Grichka Bogdanoff, émission télévisée de vulgarisation scientifique diffusée entre 1979 et 1987 sur TF1), 153, 191, 473, 572
- Terminator* (James Cameron, long-métrage, 1984), 214
- TF ! Jeunesse* (bloc de programmes français pour la jeunesse, diffusée de 1997 à 2006 sur TF1), 274
- Théâtres de la Jeunesse [Les]* (émission culturelle française qui présente des téléfilms ou dramatiques inspirés d'œuvres classiques de la littérature, à destination première des adolescents, diffusée sur RTF puis sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF entre 1960 et 1969), 56, 74, 75, 76, 81, 149, 150, 153, 293, 572
- Tic tac* (René Laloux, court-métrage, 1960), 86
- Timon d'Athènes* (émission télévisée diffusée sur FR3 en 1976), 290
- Tintin et le Lac aux requins* (Raymond Leblanc, long-métrage, Belgique/France, 1972), 320
- Tintin Objectif Lune* (images de la BD montrées durant l'émission Île aux enfants le 17 septembre 1974), 191
- Toba et les autres* (Yves Brunier, série d'animation à marionnettes réalisée en France en 1976 et diffusée la même année sur TF1), 356
- Tolstoi* (émission télévisée concernant la littérature mondiale diffusée sur FR3 en 1976), 290
- Tom et Jerry : Mouse into Space* (Gene Deitch, court-métrage, 1961), 213
- Tom et Jerry : O-Solar-Meow*, (Chuck Jones, court-métrage, 1967), 213
- Tom et Jerry* (William Hanna, Joseph Barbera, série d'animation réalisée aux États-Unis aux années 1940 et diffusée en France à partir de 1970 sur l'ORTF puis sur TF1 et Antenne 2 durant les années 1980), 91

- Tom Sawyer* (Hiroshi Saitô, série d'animation réalisée au Japon en 1980 et diffusée sur Antenne 2 en 1982), 364, 365
- Tommy et Magalie* (Mizuho Nishikubo, série d'animation réalisée au Japon en 1983 et diffusée en France en 1991 sur TF1), 364
- Tortues Ninja* (Bill Wolf, série d'animation réalisée en coproduction entre la France et les États-Unis entre 1987 et 1996 et diffusée en 1989 sur Canal + puis en 1990 sur FR3 et sur Antenne 2), 41, 358, 469
- Touli le gardien des rêves* (Italo Bettiol, Stephano Lonati, série d'animation réalisée en France en 1992 et diffusée en 1993 sur France 3), 359
- Touni et Litelle* (Jacques Peyrache, série d'animation réalisée en France en 1987 et diffusée en 1988 sur TF1), 358
- Tour de la France par deux enfants [Le]* (Claude Santelli, feuilleton télévisé français en prises de vues réelles avec quelques inserts en animation, réalisé entre 1957 et 1959 et diffusé sur RTF), 76, 80, 153
- Toy Story* (Jonh Lasseter, long-métrage en CGI, 1995), 35
- Train de Noël* (émission télévisée diffusée sur FR3 en 1976), 294
- Trajectoires* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, série d'animation réalisée en France en 1976 et diffusée la même année sur TF1), 356
- Transformers* (Ray Lee, John Gibbs, John Walker, Bob Shellhorn, coproduction nord-américaine et japonaise réalisée entre 1984 et 1987 et diffusée en France en 1985 sur Canal+ puis en 1987 sur Antenne 2), 277, 298
- Très Cher Frère* (Osamu Dezaki, série d'animation réalisée au Japon en 1991 et diffusée en France en 1993 sur TF1), 364
- Tribunes libres* (émission télévisée, FR3, 1976), 237, 250
- Trois contre X* (jeu télévisé diffusé dans la programmation destinée à la jeunesse de FR3 en 1977), 283
- Trois deux un contact* (Bernard Losier, 1987 sur FR3), 153
- Trois deux un contact* (Bernard Losier, émission télévisée diffusée à partir de 1982 sur Antenne 2 puis en 1987 sur France 3), 153
- Trois deux un contact* (Bernard Losier, émission télévisée diffusée à partir de 1982 sur Antenne 2), 473
- Trois Mousquetaires [Les]* (projet [non-abouti] piloté par IDDH qui était en étude par TF1 en 1981 d'une série de dessins animés), 329
- Trois Mousquetaires [Les]* (Shigeo Koshi, coproduction nippo-espagnole de 1981 diffusée sur TF1 en 1984), 362
- Tron* (Steven Lisberger, long-métrage, 1982), 312, 515
- Trône de France [Le]* (Alexandre Alexeïeff, film publicitaire pour Lévitan, 1936), 96
- Tu mourras moins bête !* (série de dessins animés française diffusée sur ARTE, 2016), 234
- Typhon sur Nagasaki* (Yves Ciampi, long-métrage en prises de vues réelles, 1957), 314
- Ubu et la grande gidouille* (Jan Lenica, long-métrage, France, 1976-1979), 320
- Ultraman* (Hajime Tsuburaya, Akio Jissoji, feuilleton japonais en prises de vues réelles réalisé en 1966 et non-diffusé en France), 220
- Ulysse 31* (Bernard Deyriès et Tadao Nagahama, coproduction franco-japonaise réalisée entre 1979 et 1981 et diffusée sur FR3 à partir de 1981), 22, 32, 36, 37, 39, 107, 159, 164, 204, 217, 226, 287, 306, 310, 316, 327, 328, 329, 331, 332, 334, 357, 364, 385, 448, 450, 461, 507, 508, 511, 512, 513, 514, 521, 522, 525, 526, 553, 560, 570
- Un certain regard* (SR de la RTF/ORTF, émission télévisée diffusée sur la 1^{ère} chaîne de l'ORTF entre 1964 et 1975), 79, 83, 86, 88
- Un garçon plein d'avenir* (Peter Foldès, court-métrage, 1965), 86
- Un sens à ma vie* (émission télévisée diffusée lors de la programmation destinée à la jeunesse de FR3 en 1977), 284
- Un sur cinq* (Armand Jammot et Patrice Laffont, émission hebdomadaire pour la jeunesse diffusée les mercredis sur Antenne 2 entre 1975 et 1978), 237, 250, 269, 275
- Une famille ours au Far West* (William Hanna, Joseph Barbera, production nord-américaine de 1965 diffusée en 1978 sur TF1), 273
- Vacances animés* (Gérard Calvet, émission destinée à la jeunesse diffusée de 1974 à 1975 sur la deuxième chaîne de l'ORTF puis de 1975 à 1977 sur Antenne 2), 258
- Vagabul* (Jean-Claude Marol, série réalisée en France en 1982 et diffusée la même année sur FR3), 305, 327, 404
- Variations* (Stephano Lonati, Italo Bettiol, série d'animation en stop motion réalisée en France en 1976 et diffusée la même année sur TF1), 356
- Véritable Histoire de Malvira [La]* (Pierre Badot, Dirk Gryspeirt, série d'animation à marionnettes réalisée en France en 1987 et diffusée en 1988 sur Canal+), 358
- Victor Hugo* (épisode *du Théâtre de la Jeunesse* diffusé sur FR3 en 1977), 293
- Vie des animaux [La]* (F. Rossif, émission télévisée diffusée sur FR3 en 1976), 290
- Vie filmée [La]* (émission culturelle télévisée diffusée sur FR3 dans les émissions destinées à la jeunesse en 1977), 290
- Vie sauvage [La]* (G. Duhit, émission télévisée diffusée sur FR3 en 1976), 290
- Village dans les nuages [Le]* (Christophe Izard, émission française pour enfants qui a succédé à *L'Île aux enfants*, produite par TF1-SFP et diffusée sur TF1 entre 1982 et 1985), 351
- Viratoums [Les]* (Italo Bettiol, Stephano Lonati, émission diffusée en 1984 dans *Récré A2*), 278, 358

- Visa pour l'avenir* (Jean Lallier, Roger Louis, Nicolas Skrotzky, émission télévisée diffusée entre 1962 et 1967), 79
- Visiteurs du Mercredi [Les]* (Christophe Izard, émission destinée à la jeunesse diffusée sur TF1 entre 1975 et 1982), 97, 154, 241, 250, 255, 258, 271, 272, 273, 488
- Vitamine* (Christine Coutin et Cécile Roger-Machart, émission de télévision pour la jeunesse diffusée sur TF1 tous les mercredis après-midi entre 1983 et 1987), 351
- Vitamines [Les]* (Jean Loup Berger, émission du 26 mai 1954), 78
- Viva l'Italia* (Roberto Rossellini, 1961), 291
- Vive le sport* (émission télévisée diffusée sur TF1 en 1975), 272
- Vivre en Alsace* (série de quatre émissions télévisées diffusées sur FR3 en 1976), 294
- Vivre en Robinson* (production française destinée à la jeunesse vendue à la Belgique en 1979), 295
- Voilà le Shadok [Et]* (Jacques Rouxel, série d'animation réalisée en France en 1968 (1^{ère} saison) et diffusée à partir de 1968 sur l'ORTF, puis à partir de 1979 sur FR3), 83, 85, 92, 165, 310, 458, 470, 570
- Volbecs [Les]* (Robi Engler, Patrick Leroy, coproduction franco-suisse réalisée entre 1992 et 1993 et diffusée en 1992 sur France 3), 359
- Voyage au pays des marionnettes* (production française destinée à la jeunesse vendue à la Yougoslavie en 1979), 295
- Voyage en électricité* (Jacques Rouxel, série d'animation réalisée en France en 1983 et diffusée la même année sur Antenne 2), 41, 66, 357, 461
- Voyageurs de l'Histoire [Les]* (Jacques Martin et Alain Decaux, émission jeunesse diffusée entre 1981 et 1984 sur Antenne 2), 153
- Wattoo Wattoo super bird* (René Borg, Hubert Ballay, série d'animation réalisée en France en 1978 et diffusée la même année sur Antenne 2, puis rediffusée entre 1982 et 1985 sur la même chaîne et rediffusée en 1990 sur TF1), 41, 306, 327, 357
- William Hearst, l'homme le plus haï des USA* (Jean-Michel Charlier, 1977. Émission documentaire diffusée en 1977 sur FR3 dans *Les Dossiers Noirs*), 289
- Woody Woodpecker* (Walter Lantz, série d'animation réalisée aux États-Unis entre 1941 et 1972 et diffusée en France à partir de 1967 sur l'ORTF puis à partir de 1978 sur TF1), 91
- X-Or* (Yoshiaki Kobayashi, Atsuo Okunaka, feuilleton japonais en prises de vues réelles réalisé en 1982 et diffusé sur Antenne 2 en 1983), 220
- Yakari* (Atelier Graphoui, série d'animation de 52 épisodes de 5 minutes réalisée en France entre 1982 et 1983 et diffusée en 1983 sur Antenne 2, puis en 1985 sur Canal J et en 1990 sur La Cinq), 42, 357, 393
- Yippee, Yappee et Yahooey* (William Hanna, Joseph Barbera, série d'animation réalisée aux États-Unis en 1964 et diffusée en France en 1977 sur TF1), 91
- Youpi ! L'école est finie* (émission destinée à la jeunesse diffusée sur La Cinq entre 1987 et 1982), 255, 258, 299
- Zebrasif, Toujours coquette* (publicité, Bettiol - Lonati - Bettiol, production Les Cinéastes Associés, 1959), 240
- Zinzins de l'espace [Les]* (Olivier Jean-Marie, Bob Camp, Thomas Szabo et Jim Gomez, série d'animation réalisée en France en 1997 et diffusée la même année sur France 3), 35, 41, 107, 359
- Zorro* (Johnston McCulley, feuilleton en prises de vues réelles réalisé par les Nord-Américains entre 1957 et 1961 et diffusé en France à partir de 1965 sur l'ORTF, ensuite à partir de 1974 sur TF1 et finalement à partir de 1985 sur FR3-Disney Channel), 256, 278

Index nominum

Agnès Chauveau.....	59, 296, 297, 299, 300
Agnès Moureau	59
Agnès Vincent	250, 275
Akira Takahashi.....	107, 156, 161, 365, 675
Alain Bensoussan.....	592
Alain Boillat	36
Alain Decaux	129, 153, 389, 616
Alain Madelin	183, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 444, 456, 511, 512, 530, 531, 593, 596
Alain Quercy	283, 332
Alain Resnais	83
Alain Sion	41, 358, 359, 383, 386, 405
Albert Barillé	16, 21, 22, 25, 32, 34, 35, 36, 38, 39, 42, 44, 66, 92, 93, 105, 107, 127, 136, 141, 142, 149, 150, 151, 152, 165, 178, 180, 228, 235, 284, 291, 292, 295, 296, 305, 307, 316, 319, 327, 329, 332, 350, 357, 358, 359, 370, 371, 381, 384, 385, 386, 387, 388, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 408, 409, 410, 411, 412, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 422, 423, 424, 425, 428, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 448, 449, 452, 453, 455, 456, 461, 473, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 486, 487, 490, 492, 496, 498, 499, 502, 504, 525, 526, 528, 529, 531, 532, 533, 534, 537, 538, 540, 541, 543, 544, 545, 547, 549, 550, 553, 554, 555, 558, 559, 560, 565, 577, 599, 604, 605, 643, 674, 675, 678, 681
Albert Champeaux.....	40, 42, 66, 96, 97, 166, 273, 278, 305, 306, 315, 318, 329, 353, 357, 381, 462, 488, 674
Alexandre Alexeieff.....	96, 309, 376
Alexandre Sanguinetti.....	119
Amélie Gasteau	240
André Akoun	58
André Baur	122, 125
André Castelot	129
André Gillonnier	145, 603
André Heinrich	96
André Labarthe.....	78, 79, 117, 149, 152
André Malraux.....	65, 75, 616
André Martin	86, 95, 177, 611
André Sarrut	96
André Voisin	143, 289
Anne Clancier	83
Anne Masseran.....	30
Anne-Françoise Schmid.....	50
Anne-Marie Ullmann.....	90
Annette Tison	272
Annie Gouilleux	27
Antoine Blossier.....	334
Antoine Prost	57, 67, 388
Antonio Pagotto.....	98
Armand Jammot.....	129, 237, 250, 269, 275, 390
Arthur P Molella.....	27
Atelier Graphoui.....	42, 357, 393
Alain Auclair	325, 326, 327, 588, 599
Aurore Chéry	137
Avenir de Monfred.....	96
Baharam Rohani.....	42, 105, 358, 383, 386, 404
Bahram Rohani.....	42, 358, 359, 383, 386, 404
Béatrice Cormier-Rodier.....	33
Béatrice Fleury-Vilatte.....	33, 393
Benjamin Buisson	147
Benjamin Stora	630
Benoît Falaize	136
Bernadette Bensaude-Vincent.....	28
Bernard Blot	55

Bernard Deyriès	32, 35, 36, 41, 42, 43, 98, 105, 164, 287, 298, 307, 316, 318, 327, 328, 329, 357, 358, 359, 366, 385, 394, 404, 405, 440, 441, 442, 444, 448, 450, 452, 458, 462, 463, 465, 466, 489, 507, 508, 509, 510, 521, 604, 674
Bernard Génin	60, 310
Bernard Hecht	256
Bernard Losier	153, 473
Bernard Maitte	148
Bernard Pivot	293, 504
Bernard Pouille	120
Bernard Schiele	32, 579
Berthold Bartosch	376
Bertrand Cousin	266, 288, 400, 600, 608, 623
Bill Wolf	41, 358, 359, 469, 674
Bob Camp	41, 107, 359, 675
Bob Shellhorn	298
Bruno Bianchi	8, 35, 41, 42, 43, 97, 98, 107, 287, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 322, 329, 357, 358, 359, 404, 466, 470, 471, 488, 489, 508, 517, 604, 674, 675
Bruno Garnier	55, 118
Bruno Poucet	57, 72
Christian Metz	134
Caplan	195, 196, 198, 199, 200, 213, 217, 219, 543, 546, 549, 593, 596
Catherine Alric	209
Catherine Radtka	58, 574
Catherine Reverdy	68
Jean Cazes	92, 299, 328, 340, 341, 342, 597, 598, 599
Cécile Kattnig	68
Cécile Méadel	59
Cécile Noesser	8, 43, 60, 172, 309, 342, 378, 463
Cécile Welker	8, 27, 58, 190
Chandemagor	595
Charles A. Nichols	273, 375
Charles de Gaulle	104, 112, 122, 128, 141, 180, 183, 634
Charles Sansonetti	42, 105, 120, 127, 128, 285, 356, 383, 385, 502
Chris Marker	86, 88
Christian Amalvi	54, 55, 56, 102, 103, 126, 151, 400, 517, 528, 555, 556, 558, 567
Christian de Lanaut	256
Christian Lignan	471, 675
Christophe Bonneuil	23, 27
Christophe Izard	97, 153, 191, 241, 250, 255, 258, 259, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 290, 351, 356, 361, 488
Christophe Lambert	8, 60, 97, 142, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 350, 370, 382, 396, 399, 405, 408, 411, 412, 414, 419, 435, 479, 499, 508, 509, 517, 526, 531, 532, 533, 534, 545, 550, 559, 604, 605
Christophe Naudin	137
Christophe Rime	38, 101
Chuck Jones	272
Claude Clément	42, 273, 306, 329, 357, 393
Claude Contamine	249, 250, 251, 252, 253, 254, 258, 259, 264, 268, 269, 271, 275, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 294, 295, 375, 394, 472, 504, 528, 566, 591, 600, 601, 602
Claude Couderc	272, 290
Claude Gormand	189
Claude Guillemot	288
Claude Laydu	21, 92, 274
Claude Lelièvre	57, 67, 141, 181, 182
Claude Monnerat	67
Claude Pierrand	136, 272, 273
Claude Santelli	15, 74, 75, 76, 80, 81, 149, 150, 153, 293, 572
Clive Doig	272
Colette Cotti	75, 80
Cristiano Collange	271
Daisy de Galard	82, 299

Daniel Costelle	289
Daniel Populus	308, 339, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 597, 603
Daniel Psenny	69
David Cronenberg.....	214
David Evans	118
David Javet	163, 219, 221
David Lynch	214
Dayan	182, 389, 616
De Brabander	90
Denis Dugas	271, 356, 361
Didier Courbet	47
Dominique Leridon.....	42, 358, 383, 385
Dominique Wallon	599
Dominique Willoughby.....	85
Dominique Wolton.....	59, 74, 76
Don Towsley	567
Donald Crafton.....	60, 95
Dorothee	255, 256, 258, 263, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 303, 304, 450, 451, 612, 675, 676
Doyen G. Meyniel.....	596
Edgar Faure	143
Edgar Morin	49, 111
Edgar P. Jacobs.....	43
Edmond Maire	119
Eduardo Teixeira Coelho	123, 404
Edward Water	93
Eiji Okabe	365, 366, 675
Enric Sió	123, 124, 404
Éric Dautriat	58, 574
Éric Noguét	286
Éric Rohmer	68, 133, 619
Ernest Lavisse	102, 103, 109, 126, 129, 131, 136, 614, 615, 616
Étienne Bourdon.....	55, 108, 130
Étienne Raïk	96
Evelyn Lambart.....	84
Évelyne Cohen	44
Frances Stonor Saunders.....	27
Francis Balle	108
Francis Beck	598, 599
Francis Crick	225
Franck Bourgeron.....	42, 359, 393
François Audigier.....	117
François Bayle	87
François Bayrou.....	116, 117
François Coli	600
François Fillon	208, 592
François Hartog.....	38, 55, 101, 234, 479
François Jost	59, 72, 78, 82, 84, 619
François Kourilsky	50, 51
François Lagrange.....	193, 216, 595
François Malaisse.....	604
François Mitterrand.....	4, 32, 134, 142, 147, 168, 169, 201, 262, 296, 297, 298, 342, 564, 594, 624, 642
François Quenin	76, 121, 228, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 293, 600
Françoise Claude.....	83, 85, 310, 570
Françoise Lantheaume.....	136
François-Poncet.....	595
Frank Herbert	213, 534, 544
Frank Lehot	186
Frédéric Chaberlot.....	57, 139, 519
Friz Freleng	272, 375
Fumio Kurokawa.....	299, 364, 365, 675
G. Déroulède	228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 242, 245, 566, 601
G.-A. Malec	69

Gaedke	596
Gaëtan Brizzi	298, 358
Gene Roddenberry	213, 493, 504, 542
Général Aubinière	595
George Lucas	311, 473, 504, 521, 540, 608
George Miller	214
Georges Alain Baudry	277, 357, 358
Georges Friedmann	55, 69, 258
Georges Lacroix	285, 298, 358, 359, 470, 674
Georges Pompidou	67, 69, 128, 187, 263, 271, 608
Gerald Forton	123
Gerald Potterton	171, 172, 312, 345, 358, 674
Gérard Calvet	275
Gérard Patris	85, 86, 88
Gérard Piloquet	598
Gérard Scher	277, 357
Giannalberto Bendazzi	60, 90, 91, 563
Gianni Corvi	41, 358, 404, 674
Gilbert Hottois	28, 29
Gilbert Wolmark	463, 508, 603
Gilles Amado	105, 277, 357, 383
Gilles Broché	60, 61, 91
Gilles Delavaud	74
Gilles Gay	356, 358, 359, 674
Gilles Ménage	599
Grégory Cingal	27
Grichka Bogdanoff	191, 473, 572
Guido Buzzelli	123, 404
Guillaume Carnino	28
Guillaume Soulez	7, 9, 57, 59, 82, 154, 397, 398, 400, 560
Guy Hamilton	292, 559
Guy Lux	241
Hal Sutherland	466, 567
Hanho Heung Up	298, 359
Harold D. Lasswell	28
Haroun Tazieff	289
Haruyuki Kawajima	315
Hayao Miyazaki	298, 366, 675
Hélène Duccini	56, 65, 135, 287
Hélène Fatou	8, 59, 90, 121, 125, 127, 133, 134, 136, 137, 250, 253, 254, 259, 260, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 294, 295, 311, 332, 357, 394, 434, 435, 462, 463, 509, 510, 573, 581, 600, 604
Henri de Turenne	289
Henri Dieuzeide	56, 66, 643
Henri Domerg	67
Henri Xhonneux	278, 351, 357
Hergé	90, 409
Hemu	595
Hervé Joubert-Laurencin	7, 9, 60, 379
Hervé Pinoteau	121
Hideaki Anno	365, 472, 676
Hiroshi Saitô	299, 364, 365
Hiroshi Shidara	226, 305, 316, 331, 357, 382, 450
Hiroyoshi Mitsunobu	365
Hisayuki Toriumi	36, 42, 105, 107, 155, 316, 328, 357, 364, 366, 385, 394, 440, 441, 472, 526, 674, 675
Hubert Ballay	41, 306, 357
Hubert Curien	147, 148
Hubert de Maximy	172, 173, 174, 311, 312, 323, 325, 338, 339, 341, 597
Iannis Xenakis	87
Igor Bogdanoff	190, 473, 572
Ippei Kuri	273
Irvin Kershner	465, 504

Isabel Boni-Le Goff.....	144
Isabelle Sourbès-Verger	7, 58, 222, 424, 574
Isabelle Veyrat-Masson.....	7, 50, 56, 59, 73, 117, 149, 260, 265, 385, 386, 387, 389, 390, 393, 567
Ismail Ferhat	8, 57, 72, 103
Italo Bettiol	92, 95, 228, 278, 354, 356, 357, 358, 359, 361, 565
Jack Cowden	97
Jack Kinney	272
Jack Lang	168, 172, 173, 174, 268, 306, 310, 311, 312, 323, 325, 328, 338, 339, 341, 348, 564, 597, 598
Jacqueline Joubert.....	156, 255, 256, 258, 259, 273, 274, 275, 276, 277, 351, 358, 462
Jacques Bloch Morhange	79, 142
Jacques Brissot 86, 88	
Jacques Colombat.....	172, 359
Jacques Forgeot	96
Jacques Lelièvre	306, 356
Jacques Martin 240, 241	
Jacques Mousseau.....	54, 59, 101, 275, 306, 313, 316, 317, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 340, 345, 349, 350, 362, 597, 598
Jacques Perriault.....	57, 67
Jacques Pessis	59, 274
Jacques Planché.....	79, 142
Jacques Rouxel..	41, 66, 83, 84, 85, 92, 98, 165, 178, 188, 309, 310, 346, 354, 356, 357, 358, 458, 461, 467, 468, 470, 513, 565, 570, 637, 642, 674
Jacques Sallois	345, 597
Jacques Valade.....	182, 183, 190, 208, 578, 594
Jacques Villain	58, 184, 196, 197, 215, 217
Jacques-Yves Cousteau.....	290
Geneviève Jacquinet.....	620
James B. Conant.....	27
James Cameron.....	214
James Carey	27
James Watson	225
Jane Goodall	26
Janick Arbois	240, 241, 258, 375, 472, 601, 602
Jaques Brissot	85, 86
Jaques Mousseau.....	190, 473, 572
J-C Averty 81	
Jean Barbaud 8, 16, 310, 319, 381, 384, 398, 401, 402, 403, 405, 406, 408, 409, 410, 411, 412, 416, 418, 419, 436, 477, 541, 543, 549, 550, 555, 582, 604, 605, 607, 634	
Jean Baudet	24, 25, 103, 57, 165, 456, 457, 474
Jean Benoit-Lévy.....	66, 77
Jean Bernard-Luc.....	120
Jean Berthoin	67
Jean Caune	31
Jean Cazeneuve.....	263, 270, 271, 591
Jean Chalopin	307, 318, 319, 320, 327, 358, 359, 381, 383, 394, 441, 442, 450, 452, 462, 463, 488, 507, 508, 511, 517, 522, 674
Jean Cubaud	41, 43, 306, 358, 359, 564
Jean Douchet	68
Jean Fabre	120
Jean Ferniot	271
Jean Fourastié	141, 170
Jean Giraud	170, 311, 598
Jean Image 75, 90, 91, 92, 93, 94, 105, 106, 107, 165, 228, 308, 310, 313, 315, 318, 320, 353, 356, 358, 363, 378, 381, 420, 565, 597, 609, 674	
Jean Lallier	79
Jean Loup Berger	78, 79
Jean Marabini	290
Jean Noël Jeanneney.....	59
Jean Ollivier	123, 124, 128
Jean Prat	78
Jean Rocchi	312, 333, 362, 382, 597
Jean-Christophe Benoist	591, 603

Jean-Claude Bollinger	83
Jean-Claude Forest	170
Jean-Claude Mézières	170
Jean-Claude Morin	137, 284
Jean-François Augereau	594
Jean-François Clervoy	186, 511
Jean-François Delassus	120
Jean-François Denisse	595
Jean-François Dion	42, 358, 383, 385
Jean-François Holuigue	120
Jean-François Lacan	277
Jean-François Le Movel	55
Jean-François Porry	255, 263, 274, 278, 304, 450
Jean-François Sirinelli	44
Jean-Jacques Bresson	249, 600
Jean-Jacques Ledos	74
Jean-Louis Besson	40, 66, 164, 356, 453, 457, 458, 461, 674
Jean-Louis Charon	193, 216, 595
Jean-Louis Guillaud	175, 263
Jean-Louis Missika	59, 74, 76
Jean-Loup Berger	256
Jean-Loup Chrétien	209, 212, 506, 511, 569
Jean-Marc Lévy-Leblond	147, 148
Jean-Marie Jack	92, 228, 565
Jean-Marie Legay	50
Jean-Michel Charlier	289, 634
Jean-Paul Morel	369, 384, 599
Jean-Pierre Chevènement	31, 103, 119, 148, 343, 575, 595
Jean-Pierre Desagnat	42, 273, 306, 329, 393
Jean-Pierre Dionnet	58, 93, 170, 171, 172, 173, 174, 311, 312, 323, 325, 338, 339, 341, 540, 597
Jean-Pierre Hutin	190, 473, 572
Jean-Pierre Soisson	251, 282, 600
Jean-Pierre Vernant	55, 112, 113, 517
Jean-Wilfrid Garrett	256
Jean-Yves Grall	285, 358, 470
Jean-Yves Seguy	68, 116
Jérôme Bourdon	51, 59, 60, 75, 133, 257
Jérôme Clément	36, 37, 299, 300, 308, 339, 349, 351, 352, 603
Jerzy Kular	98
Jim Gomez	41, 107, 359, 675
Jim Simon	358, 359
Jocelyne Tournet-Lammer	57, 82
Joe Oriolo	272
Joe Ruby	567
Johann Beckmann	25
John F. Kennedy	182, 213
John Gibbs	298, 567
Johnston McCulley	256, 278
Jonathan Ingrams	273
José Bielsa	123, 124, 404
Joseph Barbera	91, 107, 273, 377, 481
Joseph Majault	69
Joseph Weizenbaum	27
Józef Cwiertnia	93
Juan Antonio Bardem	272
Julien Bouvard	44, 158, 472
Julio Ribera	123, 404
Katsuhiko Fujita	36, 42, 105, 316, 328, 357, 366, 385, 394, 440, 674
Kazuhito Kikuchi	451, 472, 509, 675
Kazuyoshi Yokota	178, 363, 451, 472, 676
Keiji Hayakawa	365, 419
Kevin Altieri	41, 358, 359, 468, 674

Kielholz [membre du Conseil de FR3].....	119
Kôichi Mashimo.....	298, 675
Kôzô Morishita.....	451, 472, 509, 675
Kyosuke Mikuriya.....	298, 366
Laura Shepherd.....	298, 358
Laurence de Cock.....	55, 103
Laurent Broomhead.....	90, 153, 473
Laurent Fabius.....	177, 201, 301, 512, 595
Laurent Gervereau.....	59
Laurent Guido.....	36
Laurent Martin.....	44
Laurent Valière.....	60, 61, 157, 184, 332, 376
Lebeau.....	512, 595, 596
Lechoslaw Marszalek.....	93
Leszek Mech.....	93
Lévi-Strauss.....	49, 54, 108, 114, 132, 234, 632
Lewis Mumford.....	27
Loïc Vadelorge.....	46
Lou Scheimer.....	466, 489
Lou Zukor.....	567
Louis Mexandeau.....	57
Louis Porcher.....	55, 58, 258, 595, 630
Luc Ferrari.....	87
Luc Ferry.....	68, 69, 634
Lutrelle Horne 2.....	72
Magalie Souflet.....	142
Mahiro Maeda.....	366, 676
Marc Ferro.....	101, 102, 104, 106, 108, 132, 258
Marc Menant.....	273
Marc Perret.....	42, 359, 393
Marcel Détienne.....	55, 113, 114, 517
Marcel Julian.....	288
Marcel Martin.....	177
Marcel Moussy.....	74
Marek Buchwald.....	468, 674
Maria Drosila Vasconcellos.....	116
Marie Hours.....	21
Marie Pruvost-Delaspre.....	9, 37, 44, 60, 77, 155, 156, 159, 316, 345, 473, 610
Marie-Christine Ferrandon.....	68
Marie-France Brise lance.....	137, 284
Marielle Cousin.....	121
Marika Finlay-Pelinski.....	27
Mario Chiaselotti.....	277
Marjolaine Boutet.....	7, 8, 53, 59, 60, 261, 477, 504, 566
Maroin Eluasti.....	60, 142, 399, 405, 412, 509, 522, 531, 538, 550, 560, 604, 605
Martine Gervais.....	92, 565
Martine Rousseau.....	250, 488
Masamitsu Sasaki.....	107, 156, 451, 472, 526, 569, 675
Masayuki Akehi.....	299
Maurice Agulhon.....	112
Maurice Arvonny.....	594
Maurice Lévy.....	148
Maurice Pons.....	6
Max de Haas.....	86
Max Egly.....	56
Max-Pol Fouchet.....	74, 293
Mélanie Lallet.....	60, 309
Michael Maliani.....	41, 43, 358, 359, 489, 674
Michel Berthier.....	272
Michel Debré.....	119
Michel Foucault.....	69, 133
Michel François.....	342, 343, 344, 598

Michel Galabru.....	165, 458, 459
Michel Gauthier.....	41, 107, 306, 358, 463, 464, 674
Michel Morange	225
Michel Pastoureau.....	415
Michel Pillyser	41, 107, 358, 359, 463, 465, 564, 570, 674
Michel Polac	74, 82
Michel Poniatowski.....	120
Michel Popoff	121
Michel Romand-Monnier.....	176, 177
Michèle Cohen.....	68
Michèle Jouhaud Castro.....	120, 284
Michelle Rébel.....	600
Michio Mikami.....	107, 156, 161, 365, 675
Miki Wakabayashi.....	273
Mildred Clary	285
Milo Manara	123, 126, 404
Minoru Okasaki.....	333, 675
Minoru Yamada.....	273
Mircea Eliade	54, 110, 113, 115
Mireille Chalvon	285, 296
Mizuho Nishikubo.....	364
Monique Lepeuve.....	86
Monique Sauvage.....	56
Nestor Almendros.....	68
Nico las Offenstadt.....	137
Nico las Skrotzky	79, 90, 153, 190, 473, 572
Nina Wolmark	307, 327, 463, 508
Nino Pagotto	98
Noboru Ishiguro	107, 156, 162, 299, 451, 472, 675
Noël Nel	122, 125, 261
Noriyasu Ogami.....	107, 156, 161, 365, 675
Norman Jewison.....	214
Norman McLaren.....	84
Ocelot	273, 327, 356, 357
Odile Limousin.....	277
Olivier Champeaux.....	97, 358
Olivier Cotte	60
Olivier Forchon	240, 241, 258, 375, 472, 601, 602
Olivier Jean-Marie	41, 107, 359, 675
Olivier Las-Vergnas.....	146, 147, 148
Osamu Dezaki	159, 298, 316, 331, 358, 359, 363, 364, 365, 441, 472, 509, 569, 675
Osamu Kobayashi.....	364
Osamu Tezuka	93, 107, 156, 158, 162, 220, 273, 313, 315, 316, 364
Osvaldo Cavandoli.....	98
Pascal Blanchard.....	630
Pascal Boniface	181
Pascal Ory	46, 123
Pascale Goetschel.....	44
Patrick Baudry	209, 212, 511
Patrick Charaudeau.....	49
Patrick Dowling.....	272
Patrick Grandrey-Rety.....	277
Patrick Leroy	469, 674
Patrick Schwerdtle	42, 105, 358, 383, 386
Paul Brizzi	298, 358
Paul Feyerabend.....	104
Paul Grimault	96, 240, 309, 318, 613
Paul Guimard	288
Paul Planus	143, 144, 145, 603
Paul Ricœur	69, 113, 131, 133, 391, 392, 632
Paulo Freire	118
Per Olaf Csongovali.....	327, 363, 597, 643

Peter Foldès	86, 88, 177, 404, 565
Philippe Artières	630
Philippe Bouchet	170, 217, 319, 521
Philippe Chavot	30
Philippe Clerc	58, 574
Philippe Dilues	122
Philippe Druillet	41, 170, 171, 311, 358, 404, 540, 674
Philippe Fauvel	68, 133
Philippe Foray	117
Philippe Landrot	16, 41, 319, 358, 404, 405, 674
Philippe Nicolet	193, 216, 595
Philippe Poirrier	46
Philippe Quéau	177
Philippe Ronce	40, 66, 97, 166, 277, 357, 453, 460, 674
Philippe Urfalino	169
Philippe Varnoteaux	58, 574
Phillip K. Dick	213
Pierre Badel	81, 149, 150, 153
Pierre Baland	57, 502
Pierre Castex	123, 124, 126, 127, 130, 517
Pierre Christin	170
Pierre Desgraupes	74, 264
Pierre Dumayet	74
Pierre Fayard	31
Pierre Hénon	58, 169, 175
Pierre Lary	288
Pierre Mauroy	595
Pierre Nora	55, 103, 108, 109, 370, 371, 385, 389, 615, 616
Pierre Papon	181
Pierre Pégeot	122, 125
Pierre Rossolin	40, 66, 97, 166, 278, 357, 453, 460, 674
Pierre Schaeffer	57, 82, 83, 86, 143, 289, 377, 608, 614, 622
Pierre Sipiro	271
Pierre Viallet	78, 79, 117, 149, 152
Pierre Vidal-Naquet	55, 112, 113, 530
Pierre-André Boutang	271
Pierre-Benoît Joly	23, 27
Piotr Kamler	15, 83, 86, 87, 88, 470, 565
Raphaël Marcello	123, 404
Ray Lee	298, 567
Raymon Hains	86
Raymond Burlet	357, 358
Raymond Chaurriaud	92, 565
Raymond Poivet	123, 124
Raymond Queneau	83
René Blanchard	86, 88
René Borg	8, 37, 41, 57, 61, 83, 85, 91, 93, 97, 306, 307, 309, 310, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 327, 330, 357, 358, 382, 383, 398, 404, 508, 509, 517, 526, 541, 564, 565, 570, 604, 609, 610
René Goscinny	130, 186, 312, 320, 402
René Laloux	86, 170, 171, 172, 309, 312, 320, 345, 376, 377, 598
Renée Kammerscheit	105, 357, 383
Renzo Rossellini	290, 291, 292
Richard Marquand	504
Richard Williams	97
Rick Morrison	41, 43, 358, 360, 468, 674
Ricou Browning	97
Ridley Scott	214, 311, 473
Robert A. Heinlein	213
Robert Clarke	90, 153, 190, 473, 572
Robert Ferréol	85
Robert Lapoujade	86
Robert Lefranc	67

Robert Lortac	96, 487
Robert McKimson.....	272
Robert Réade	277
Robert Valey	79, 89, 142
Roberto Rossellini.....	290, 291, 292, 613, 620
Robi Engler	469, 674
Rocard 304, 595	
Roger Carel	8, 91, 400, 604
Roger Lécureux	123
Roger Leenhardt.....	86
Roger Louis	79
Roger Quillot	57
Roland Barthes.....	54, 108, 113
Roland Lavergne.....	55
Roland Topor	171, 278, 351, 357
Romain Petit	186, 188
Rui Pascoal	61, 328
Ryô Yasumura	567
Sadao Tsukioka	313
Scott Gabriel Knowles	27
Sébastien Carletti.....	60, 61, 160, 162, 275
Sébastien Denis	7, 31, 34, 37, 50, 57, 60, 79, 95, 172, 191, 310, 314, 357, 458
Sébastien Laudenbach.....	61, 184
Segard	595
Serge Canaud	40, 66, 97, 166, 277, 357, 453, 460, 674
Serge Danot	21, 92, 188, 228, 274, 354, 361
Serge Hanin 2.....	89
Shigeharu Kaneko.....	315
Shigeo Koshi	362
Shigeyasu Yamauchi.....	333, 675
Solange Ewencyk	68
Sophie Bachmann.....	32
Sorel	114, 115
Stanley Kubrick.....	213, 445, 464, 465, 473, 503, 504, 515, 558
Stellio Lorenzi	129
Stéphane Bernasconi.....	35, 42, 43, 184, 298, 358, 359, 471, 517, 675
Stéphane Roux	42, 359, 393
Stéphane Sansonetti.....	597
Stéphanie Malphettes.....	106
Stephano Lonati.....	92, 228, 278, 356, 357, 358, 359, 361, 565
Steve Barron	515
Suzanne Citron	55, 104, 105, 109, 131, 136
Sylvie Barthet	237, 250
Sylvie Kerviel	69
Tadanori Yokoo.....	313
Tadao Nagahama.....	32, 36, 329, 357, 365, 385, 448, 507, 508, 509, 518, 522, 674
Tadeuzs Wilkosz	92, 93, 141, 228, 565
Taiji Yabushita	313
Takashi Anno	366
Talus Taylor	272
Tetsuo Imaza wa.....	226, 305, 316, 331, 357, 382, 450, 451, 676
Theo Kamecke	7, 205, 429, 430, 542
Thierry Boscheron.....	68
Thierry Nolin	272, 290
Thomas McLaughlin.....	41, 107, 359, 470, 674
Thomas Szabo	41, 107, 359, 675
Tokiji Kaburaki	299
Tom Forester	27
Tomoharu Katsumata	44, 107, 155, 156, 157, 159, 162, 316, 451, 472, 473, 526, 568, 675, 676
Tomômi Yoda	273
Toshiyuki Hiruma	41, 43, 287, 357, 358, 359, 404, 489, 674
Trevor Fletcher	85

Uderzo	130, 131, 173, 186, 312, 320, 402, 517, 627
Ulrike Felt	31
Valéry Giscard d'Estaing.....	32, 72, 120, 128, 169, 235, 251, 263, 506
Victor de la Fuente.....	123, 130, 404, 517
Vincent Frigant.....	58, 574
Viviane Glikman	56, 70, 71, 72
Vladimir Tarta	37, 93, 314, 316, 526
William Blanc	137
William Hanna	91, 107, 273, 377, 481
William R. Kowalchuk.....	41, 358, 360, 466, 674
Wladyslaw Nehrebecki	93
Xavier Musquera	123, 404
Xavier Picard	470, 674
Yannick Barbaud.....	35, 184, 298, 359, 471
Yugo Serikawa	364
Yvan West Laurent	157, 158
Yves Brunier	40, 271, 356, 357, 361
Yves Ciampi	97, 314, 315
Yves Josso	597
Yves Malécot	148
Zbigniew Brzezinski.....	227

B - Liste de séries d'animation télévisées

B.1 - Séries d'animation « cel-animation » d'origine française – ou en sous-traitance ou en coproduction internationale – qui abordent les sciences et les technologies dans leurs intrigues. Cette liste est organisée d'après l'année de diffusion en France.

1977	• <i>Aventures de l'énergie [Les]</i> (Jean-Louis Besson, 1975) diffusée sur TF1 en 1977.
1978	• <i>Il était une fois... l'Homme</i> (Albert Barillé, 1978) et diffusée sur FR3 en 1978.
1979	• <i>Aventures électriques de Zeltron [Les]</i> (Serge Canaud, Philippe Ronce, Pierre Rossolin, 1979) diffusée en 1979 sur Antenne 2.
1980	• -
1981	• <i>Ulysse 31</i> (Bernard Deyriès et Tadao Nagahama, 1981) diffusée sur FR3 en 1981.
1982	• <i>Il était une fois... l'Espace</i> (Albert Barillé, 1981) et diffusée sur FR3 en 1982. • <i>Méthanie</i> (Albert Champeaux, 1982) diffusée en 1982 sur Antenne 2. • <i>Pic pic pic</i> (Jean Saintout, 1982) diffusée sur Antenne 2 en 1982.
1983	• <i>Voyage en électricité</i> (Jacques Rouxel, 1983) diffusée en 1983 sur Antenne 2. • <i>Inspecteur Gadget</i> (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, Toshiyuki Hiruma, 1983 -1986) diffusée sur FR3 en 1983. • <i>Les Mystérieuses cités d'or</i> (Bernard Deyriès, Hisayuki Toriumi, Katsuhiko Fujita, 1982) diffusée en France en 1983 sur Antenne 2.
1984	• -
1985	• <i>Pôle Position</i> (Jean Chalopin, Andy Heyward, Mitsuru Kaneko, Kôichi Ichiguro, 1984) diffusée en 1985 sur TF1. • <i>Secret des Sélénites [Le]</i> (Jean Image, long-métrage d'animation réalisé entre 1981 et 1982, sorti dans les salles de cinéma en 1984 puis diffusée sous forme de série de dessins animés en 1985 sur Antenne 2) • <i>Aventures de Mr. Démo [Les]</i> (Jacques Rouxel, 1985) diffusée en 1985 sur Antenne 2. • <i>Jayce et les conquérants de la lumière</i> (Bernard Deyriès, Bruno Bianchi, William R. Kowalchuk, 1985) diffusée en 1985 sur TF1. • <i>Les Mondes engloutis</i> (Michel Gauthier, 1985) diffusée en 1985 sur Antenne 2. • <i>Robostory</i> (Michel Pillyser, 1985) diffusée en 1985 sur Canal+.
1986	• <i>MASK : Mobile, Armored, Strike, Kommand</i> (Bruno Bianchi, Bernard Deyriès, Michael Maliani, Masanori Miura, 1985) diffusée en 1986 sur TF1. • <i>Croc-Note show [Le]</i> (Gilles Gay, Jean-Pierre Tardivel, 1986-1990) diffusée en 1986 sur Canal+. • <i>Il était une fois... la Vie</i> (Albert Barillé, 1986) diffusée en 1986 sur Canal+. • <i>Matics [Les]</i> (Jacques Rouxel, 1986) diffusée en 1986 sur TF1.
1987	• -
1988	• <i>COPS. Centre d'Opération de Police Spéciale</i> (Kevin Altieri, Rick Morrison, 1988) diffusée en 1988 sur Canal+. • <i>Starcom</i> (Marek Buchwald, 1987) diffusée en 1988 sur Canal+.
1989	• <i>Tortues Ninja</i> (Bill Wolf, 1987-1996) diffusée en 1989 sur Canal+.
1990	• <i>SOS Polluards</i> (Gerald Potterton, 1989) diffusée en 1990 sur Antenne 2. • <i>Bleu, l'enfant de la Terre</i> (Philippe Landrot, Philippe Druillet, Gianni Corvi, 1986) diffusée en 1990 sur Canal+.
1992	• <i>Barnyard Commandos</i> (Bill Wolf, 1990) diffusée en 1992 sur M6. • <i>Omer et le fils de l'étoile</i> (Frédéric Koskas, Bernard Deyriès, 1991) diffusée en 1992 sur Canal+. • <i>Clyde</i> (Chris Randall, 1991) diffusée en 1992 sur TF1. • <i>Les Volbecs</i> (Robi Engler, Patrick Leroy, 1992-1993) diffusée en 1992 sur France 3.
1994	• <i>Mighty Max</i> (Kyle James, James West, 1993-1994) diffusée en 1994 sur Canal+. • <i>Il était une fois... les Découvreurs (Il était une fois... les Découvreurs</i> (Albert Barillé, 1993) diffusée en 1994 sur Canal+. • <i>Maître des Bots [Le]</i> (Xavier Picard, 1993-1994) diffusée en 1994 sur TF1. • <i>Insektors</i> (Renato, Georges Lacroix, 1994-1996) diffusée en 1994 sur Canal+.
1995	• <i>Dodo, le retour</i> (Francis Nielsen, 1995) diffusée en 1995 sur Canal J. • <i>20 000 lieues dans l'espace</i> (Bruno Bianchi et Thomas McLaughlin, 1995) diffusée en

	1995 sur M6.
1996	• <i>Sacrés Dragons</i> (Lawrence Jacobs, 1992) diffusée sur Canal+ en 1996. • <i>Il était une fois... les Explorateurs</i> (Albert Barillé, 1996) diffusée en 1996 sur Canal+.
1997	• <i>Blake et Mortimer</i> (Stéphane Bernasconi, 1997) diffusée en 1997 sur Canal+. • <i>Kikekoi [Les]</i> (Bruno Bianchi, Dora Case, Rich Meehan, Bob Nesler, J.K. Quinn, 1996) diffusée en 1997 sur France 3. • <i>Michel Vaillant</i> (Christian Lignan, 1991) diffusée en 1997 sur France 2. • <i>Zinzins de l'espace [Les]</i> (Olivier Jean-Marie, Bob Camp, Thomas Szabo et Jim Gomez, 1997) diffusée en 1997 sur France 3.

Source: Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com. Visionnage de plusieurs épisodes disponibles en ligne.

B.2 - Séries d'animation « *cel-animation* » d'origine japonaise – ou réalisées par d'autres pays en coproduction avec les Japonais – qui abordent les sciences et les technologies dans leurs intrigues. Cette liste est organisée d'après l'année de diffusion en France.

1978	• <i>Goldorak (Ufo Robot Grendizer)</i> (Tomoharu Katsumata, 1975) diffusée en France en 1978.
1979	• <i>La Bataille des Planètes</i> (Kagaku Ninjatai Gatchaman, Hisayuki Toriumi, 1976) diffusée en France en 1979 sur TF1 – Les visiteurs du mercredi.
1980	• <i>Albator 78 ou Albator le Corsaire de l'Espace (Uchūkaizoku Kyaputen Hārokku, Rintaro, 1978-1978)</i> diffusée en France en 1980 sur Antenne 2 – Re cré A2.
1981	• <i>Capitaine Flam</i> (Tomoharu Katsumata, 1978) diffusée en France en 1981 sur TF1 – Les visiteurs du mercredi.
1982	• -
1983	• <i>Bomber X</i> (Akira Takahashi, Michio Mikami, Noriyasu Ogami, 1980) diffusée en France en 1983.
1984	• <i>Albator 84 (Waga Seishun no Arcadia - Mugen Kidō SSX)</i> (Tomoharu Katsumata, Masamitsu Sasaki, 1982) diffusée en France en 1984 sur Antenne 2. • <i>Le Tour du Monde en 80 jours</i> (Fumio Kurokawa, 1983) diffusée en France en 1984 sur Antenne 2 – Ré crée A2 • <i>Sherlock Holmes</i> (Hayao Miyazaki, 1981 et 1982) diffusée sur Canal+ <i>Cabou Cadin</i> en 1984.
1985	• <i>Cobra Space Aventure</i> (Osamu Dezaki, Yoshio Takeuchi, 1982) diffusée en France en 1985 sur Canal+. • <i>L'Empire des 5</i> (Takao Yotsuji, 1982) diffusée en France en 1985 sur Antenne 2 – Ré crée A2. • <i>Edgar, le Détective Cambrioleur</i> (Kyōsuke Mikuriya, 1977) diffusée en France en 1985.
1986	• <i>Astro le petit robot</i> (Noboru Ishiguro, 1980) diffusée en France en 1986 sur TF1) • <i>Super Durand</i> (Kōichi Mashimo, 1983) et diffusée dans <i>Cabou Cadin</i> en 1986.
1987	• <i>Robotech</i> (Noboru Ishiguro, 1982-1983) diffusée en 1987 sur La Cinq • <i>La Revanche des Gobots</i> (Hiroshi Yoshida, Masami Obari, 1986-1987) diffusée en 1987 sur TF1 Club Dorothée. • <i>Conan le Fils du Futur</i> (Hayao Miyazaki, 1978) diffusée en 1987 sur TF1 – Bonjour la France. • <i>Boumbo</i> (Kenjirō Yoshida, Eiji Okabe, 1985) diffusée sur FR3 en 1987.
1988	• <i>Cherry Miel</i> (Tomoharu Katsumata, 1973-1974) diffusée en France en 1988 sur TF1 – Club Dorothée. • <i>Les Chevaliers du Zodiaque</i> (Kōzō Morishita, Kazuhito Kikuchi, 1986-1989) diffusée en France en 1988 sur TF1 – Club Dorothée. • <i>Lamu</i> (Mamoru Oshii, Kazuo Yamazaki, 1981-1986) diffusée en France en 1988 sur TF1 – Club Dorothée. • <i>Dr. Slump</i> (Minoru Okasaki et Shigeyasu Yamauchi, 1981-1986) diffusée en France en 1988 sur TF1 – Club Dorothée. • <i>Ken le Survivant</i> (Toyō Ashida, 1984-1987) diffusée en France en 1988 sur TF1 – Club Dorothée.

	• <i>Gu gu Ganmo</i> (Yoshikata Nitta, 1984) diffusée en France en 1988 sur TF1 – Club Dorothée. • <i>Dragon Ball</i> (Minoru Okazaki, Daisuke Nishio, 1986-1989) diffusée sur TF1 en 1988.
1989	• <i>Mazinger Z</i> (Tomoharu Katsumata, 1972) diffusée en France en 1989 sur M6 – Graffi'6 • <i>Grand Prix</i> (Rintarô, Nobutaka Nishizawa, 1977) diffusée en France en 1989 sur La Cinq - Youpi ! L'école est finie • <i>Ordy</i> (ou Les grandes découvertes, Meme Iro Iro Yume no Tabi, Kazuyoshi Yokota, 1983-1985) diffusée en France en 1989 sur Antenne 2 – Eric et Compagnie. • <i>Dan et Danny</i> (Toshifumi Takizawa, Norio Kashima, 1985) diffusée en France en 1989 sur FR3 – Amuse 3. • <i>Wingman</i> (Tomoharu Katsumata, 1984-1985) diffusée en France en 1989 sur TF1 – Club Dorothée. • <i>Supernana</i> (Akira Shigino, 1983-1984) diffusée en France en 1989 sur La Cinq – Youpi! L'école est finie. • <i>Muscleman</i> (Yasuo Yamayoshi, Takenori Kawata, Tetsuo Imazawa, 1983-1986) diffusée en France en 1989 sur TF1 – Club Dorothée. • <i>Chobin</i> (Rintarô, 1974) diffusée en France en 1989 sur FR3 – Amuse 3.
1990	• <i>Gordian</i> (Masamune Ochiai, Kunihiro Okazaki, 1979) diffusée en France en 1990 sur TF1 – Club Dorothée. • <i>Dragon Ball Z</i> (Daisuke Nishio, 1989-1995) diffusée sur TF1 en 1990. • <i>Adrien, Sauveur du Monde</i> (Shûji Iuchi, 1988-1989) diffusée en France en 1990 sur TF1 – Club Dorothée. • <i>A plein gaz Futaritadaka</i> (Takao Yotsuji, 1984-1985) diffusée en France en 1990 sur La Cinq - Youpi ! L'école est finie. • <i>Les Samouraïs de l'éternel</i> (Masashi Ikeda, Mamoru Hamatsu, 1988) diffusée en France en 1990 sur TF1 – Club Dorothée.
1991	• <i>La Reine du Fond des Temps</i> (Nobutaka Nishizawa, 1981-1982) diffusée en France en 1991 sur La Cinq - Youpi ! L'école est finie. • <i>Tobikage</i> (Masami Annô, 1985-1986) diffusée en France en 1991 sur TF1 – Club Dorothée. • <i>Dancougar</i> (Seiji Okuda, 1985) diffusée en France en 1991 sur TF1 – Club Dorothée. • <i>Nadia et le secret de l'eau bleue</i> (Gainax, Mahiro Maeda, 1990) diffusée en France en 1991 sur La Cinq - Youpi ! L'école est finie. • <i>Les Samouraï Pizza Cats</i> (Kunitoshi Okajima, 1990-1991) diffusée en France en 1991 sur La Cinq - Youpi ! L'école est finie.
1992	• <i>Patlabor</i> (Naoyuki Yoshinaga, 1989-1992) diffusée en France en 1992 sur TF1 – Club Dorothée.
1993	• -
1994	• -
1995	• <i>Fly</i> (Nobutaka Nishizawa, 1991-1992) diffusée en France en 1992 sur TF1 – Club Dorothée.
1996	• -
1997	• -
1998	• <i>Evangelion</i> (Hideaki Anno, 1995-1996) diffusée en France en 1998 sur Canal+ – Club Dorothée.

Source: Poste de consultation INAthèque. Consultation des collections radio, télévision, web médias. Encyclopédie en ligne planete-jeunesse.com. Visionnage de plusieurs épisodes disponibles en ligne.

C. Informations provenant des génériques des séries

C.1 – *Il était une fois... l'Homme*

Générique du début (1 min 30 s)	• Procidis Présente • Avec la participation de: • France Régions - FR3 • Société Radio-Canada • RAI - Radiotelevisione Italiana • +SSR - Société Suisse de Radiodiffusion et Télévision • RTBF - Radiodiffusion Télévision Belge • BRT - Belgische Radio en Televisie • KRO – Holland • NRK - Norsk Rikskringkasting (Norwegian Broadcasting Corporation) • SR - Sveriges Radio ab • RTVE – television española • Access Alberta • Tatsunoko Production • Il était une fois... l'Homme • Une série des films conçus et réalisés par Albert BARILLÉ • Recherches plastiques et graphismes Jean BARBAUD • Direction artistique Philippe LANDROT et René BORG • Scénario, dialogue, commentaire Albert BARILLÉ
Générique de fin (1 min 10 s)	• Storyboards ○ Jean-Pierre SORNIN ○ Gérard BALDRATI ○ Jean MULLER ○ Philippe BOUCHET • Décors ○ Bernard et François FIÉVÉ • Avec les voix de ○ Roger CAREL ○ Annie BALESTRA ○ Claude BERTRAND ○ Yves BARSACQ ○ Patrick PREJEAN ○ Vincent ROPION • Sonorisation ○ Jacques Michau ○ Laboratoire ECLAIR • Une Production Prodicis • PRODICIS - PARIS – 1978

Source : Générique de la série *Il était une fois... l'Homme*.

C.2 – Il était une fois... l'Espace

Générique du début (1 min 50 s)	• Procidis Présente • Avec la participation de: ○ France Régions - FR3 ○ Radio-Canadá ○ RAI - Radiotelevisione Italiana ○ RTvE - Radiotelevision Espanola ○ KRO - Holland ○ Crustel S.A. ○ EK - EIKEN Co. Ltd. • Il était une fois... l'Espace • © Prodicis 1981 • Scénario et dialogues Albert BARILLÉ • Graphismes et Recherches plastiques Jean BARBAUD • Décors ○ Philipe BOUCHET-MANCHU ○ Afrula HADJIYANAKIS • Musique de Michel LEGRAND • Orchestrations de Armand MIDGIANI • Chanson "Il était une fois... l'Espace" • chantée par Jean-Pierre SAVELLI • Paroles de Albert BARILLÉ • © editions prodicis • Direction artistique René BORG • Une série conçue et réalisée par Albert BARILLÉ
Générique de fin (20 s)	• Avec les voix de ○ Roger CAREL ○ et ○ Annie BALESTRA ○ Alan DOURVAL ○ Vincent ROPION ○ William CORYN ○ etc... • Synchronisation Jacques MICHAU • Story-boards ○ Jean-Pierre SORNIN ○ Rachel MEYER ○ Sthéphane SAINTE-FOY ○ Michel BOULE ○ Jean-Yves RIMBAUD ○ Michel CLATIGNY ○ Didier GOURDIN • Une Production • PROCIDIS – PARIS
Paroles du générique Musique Année : 1982 Auteurs compositeurs : Albert Barillé - Michel Legrand - Armand	L'infini Des prairies bleues du ciel Découvert Comme un grand livre ouvert Et la Terre

Midgiani Label : RCA Interprété par: Jean-Pierre Savelli	Cette bille éphémère Qui prend quand l'étoile passe Sa vraie place dans l'espace Infini Qui devant nous dévoile Ses comètes Ses planètes, ses étoiles Et le ciel Tel un rêve éternel Où le temps même s'efface Pour faire place à l'espace Infini Vers lequel nous allons Pleins de joie Sur les chevaux du vent Le futur, L'aventure nous font face Laisse-moi te conter Il était une fois l'espace Infini Dont nous sommes sentinelles Symphonie À portée de nos ailes Harmonie Dont jamais on n'se lasse Tu verras Viens prends place Nous partons pour l'espace Infini

Source : Générique de la série *Il était une fois... l'Espace*.

C.3 – *Il était une fois... la Vie*

Générique du début (1 min 47 s)	• Procidis Présente • Avec la participation de: ○ FR3 ○ Canal + ○ Societé Radio-Canadá ○ RTE - Radiotelevision Espanola ○ KRO - Holland ○ SSR - Radio Television Susse Romande/Radiotelevisione Della Svizzera Italiana ○ RTBF - Radio-Télévision Belge de la Communauté Française ○ BRT - Belgische Radio en Televisie Nederlandse Uitzendingen ○ EK - EIKEN Co. Ltd. • Il était une fois... la Vie La fabuleuse histoire du corps humain © Procidis 1986 • Graphismes et Recherches plastiques Jean BARBAUD • Décors Claude LAMBERT • Musique Michel LEGRAND • Orchestrations de Armand MIDGIANI • Scénario et dialogues Albert BARILLÉ • Chanson “Il était une fois... la Vie” interprétée par Sandra KIM Prix Eurovision 1986 • Paroles de Albert BARILLÉ • © Editions PROCIDIS • Disques CARRERE • Une série écrite et réalisée par Albert BARILLÉ
Générique de fin (1min 10 s)	• Collaboration Scientifique Alexandre DOROZINSKI • Voix de ○ Roger CAREL ○ et ○ Marie-Laure BENESTON ○ Alan DOURVAL ○ Gilles LAURENT ○ Henri DJANIK ○ etc... • Synchronisation Jacques MICHAU • Chef Monteur Jean VILAIN • Story-boards ○ Philippe LANDROT ○ et ○ François BARBOT ○ Christinan GOBAILLE

	○ Hervé MANAC'H ○ Aimé RADERMECKER ○ Jean-Pierre SORNIN ○ etc... • Une Production • PROCIDIS – PARIS
Musique Année : 1987 Auteurs compositeurs : Michel Legrand / Albert Barillé Durée : 1 m 47 s Label : Carrere Interprétée par : Sandra Kim	La vie, la vie, la vie, la vie La vie, la vie, la vie, la vie Et voici la vie....La vie, la vie Le belle vie toute pressée d'éclore Le monde nous convie Et voici la vie À de nouvelles aurores Et nous donne des lendemains qui chantent Et l' soleil qui nous éblouit L'air vif nous enchante Nous emplit de joie et de vie La vie, la vie, la vie, la vie.... Et voici la vie... La vie, la vie La belle vie qui coule dans nos veines Laissons là nos soucis Et voici la vie Que la joie souveraine Emporte les flots de notre sang Dans un rythme étourdissant Et donne à tous l'envie D's'écarter et de chanter la vie La vie, la vie, la vie, la vie... Et voici la vie... La vie, la vie La belle vie comme une fête foraine Pas de temps pour l'ennui Et voici la vie Elle court, elle nous entraîne Chaque instant nous offre ses couleurs Arc-en-ciel aux mille saveurs... La vie, la vie, la vie, la vie... Et voici la vie... La vie, la vie La belle vie qui s'écoule sereine Relevons le défi D'en faire hymne à la joie la vie

Source : Générique de la série *Il était une fois... la Vie.*

C.4 – Il était une fois... les Amériques

Générique du début (1 min 34 s)	• Procidis Présente • Avec la participation de: ○ FR3 ○ Canal + ○ tve - Television Espanola ○ WDR - Westdeutscher Rundfunk ○ SWF - Südwestfunk ○ Reteitalia ○ Société Radio-Canada ○ SSR - Radio Television Suisse Romande/Radiotelevisione Della Svizzera Italiana ○ Oy. Yleisradio Ab. Finlande ○ BRT - Belgische Radio en Televisie Nederlandse Uitzendingen ○ RTBF - Radio-Télévision Belge de la Communauté Française • Avec la participation du ○ Centre National de la Cinématographie • Il était une fois... les amériques • © Procidis 1991 • Graphismes et Recherches plastiques Jean BARBAUD • Décors Claude LAMBERT • Musique Michel LEGRAND • Chanson "Il était une fois... les Amériques" chantée par Lisbeth GILLAM Prix Eurovision 1986 • Paroles de Albert BARILLÉ • © Editions PROCIDIS • Une série écrite et réalisée par Albert BARILLÉ
Générique de fin (30 s)	• Recherches Historiques ○ Alexandre DOROZINSKI ○ et ○ Isabelle BORDENEUVE ○ Véronique HERBAULT ○ Yvette YVON • Voix de ○ Roger CAREL ○ et ○ Marie-Laure BENESTON ○ Sady REBBOT ○ Patrick PREJEAN ○ Vincent ROPION ○ Olivier DESTREZ ○ etc... • Chef Monteur Jean VILAIN • Synchronisation MONTAGE & SONORISATION • Story-boards ○ Georges GRAMMAT ○ Christinan GOBAILLE

	○ Hervé MANAC'H ○ Aimé RADERMECKER ○ Philippe LANDROT • Une Production PRODICIS – PARIS
Paroles « les Amériques »	Il était une fois les Amériques, C'est l'histoire que je vais vous conter De la Sibérie au Pacifique Les anciens se sont mis à marcher Ils ont bravé des océans Ils ont franchi des continents Poursuivant leur rêve de liberté La la la ... L'aventure parfois fut dramatique Souvent ce fut la fin des héros Ce n'est pas facile, mais c'est magique De faire un pays tout neuf, tout beau D'autres ont repris le flambeau Allant plus loin, allant plus haut Et leur rêve devint réalité Elles sont maintenant là, les Amériques Comme vous les avez imaginées A vous d'en faire ce monde fantastique Dont nous avons tous un jour rêvé Que tous marchent main dans la main Pour aller au bout du destin Sur cette terre tant espérée Une terre de fraternité

Source : Générique de la série *Il était une fois... les Amériques*.

C.5 – *Il était une fois... les Découvreurs*

Générique du début (1 min 25 s)	• Procidis Présente • Avec la participation de: ○ FR3 ○ Canal + ○ RTVE - Radiotelevision Espanola ○ WDR - Westdeutcher Rundfunk Nöln ○ SWF - Südwestfunk ○ Reteitalia ○ RTSR/RTSI - Radio Television Suisse Romande/Svizzera Italiana ○ RTBF - Radio-Télévision Belge de la Communauté Française ○ Oy. Yleisradio Ab. Finlande • Avec la participation du ○ Centre National de la Cinématographie • Il était une fois... les decouvreurs • © Prodicis 1994 • Graphismes et Recherches plastiques Jean BARBAUD • Décors ○ Claude LAMBERT ○ Philippe BOUCHET • Musique Michel LEGRAND • Chanson “Il était une fois... les Découvreurs” • chantée par Lisbeth GILLAM • paroles de Albert BARILLÉ • © Editions PROCIDIS • Une série conçue et réalisée par Albert BARILLÉ
Générique de fin (1 min 10 s)	• Recherches Historiques Alexandre DOROZINSKI • Voix de ○ Marie-Laure BENESTON ○ Roger CAREL ○ Olivier DESTREZ ○ Patrick PREJEAN ○ Sady REBBOT ○ et ○ Aubert AUGIER ○ etc. • Story-boards ○ Georges GRAMMAT ○ Christinan GOBAILLE ○ Hervé MANAC’H ○ et ○ Philippe LANDROT • Monteurs ○ Jean VILAIN ○ Claire BUSSON • Etalonnage ○ Dominique TOQUÉ • Post-production

	○ GLPIPA ○ TELETOTA • Assistante de Production ○ Bénédicte Vallette • Une Production ○ PRODICIS - PARIS
Paroles « les Découvreurs » Chanson “Il était une fois... les Découvreurs” chantée par Lisbeth GILLAM paroles de Albert BARILLÉ	Les découvreurs, Ces hommes ont changé notre planète Ces inventeurs Ont fait de vous l'homme que vous êtes Ils ont tout imaginé, Tout trouvé, démontré, La lune qui gravite Et la pomme qui tombe déconfite Ils ont cherché à mesurer le temps qui donne l'heure Ils ont voulu nous offrir tous les gages du bonheur Une lumière exemplaire, Qui éclaire, qui prospère, Et ouvre le chemin Aux rêves des humains Ils ont trouvé des leviers pour soulever le monde Et grâce à eux, la Terre a voulu jouer à la ronde Tournez, tournez Toutes les roues de la locomotion et des automobiles Qui se suivent en file et défilent, puis vite filent Les découvreurs chevauchent déjà d'autres chimères Pour que progresse, dans la sagesse, notre vieille Terre Les découvreurs, Les découvreurs.

Source : Générique de la série *Il était une fois... les Découvreurs*.

C.6 – Il était une fois... les Explorateurs

Générique du début (1 min 30 s)	• Procidis Présente • Avec la participation de: ○ FR3 ○ Canal + ○ TVE ○ SWF Baden Baden / WDR Köln / SFB Berlin ○ Gruppo Mediaset ○ RTSR-TSI ○ RTBF • Avec le concours du ○ Centre National de la Cinématographie • Il était une fois... les explorateurs • © Prodicis 1997 • Graphismes et Recherches plastiques ○ Jean BARBAUD • Décors ○ Claude LAMBERT • Cartographie ○ Philippe JULLIEN • Musique ○ Michel LEGRAND • Chanson ○ “Les Explorateurs” • chantée par ○ Fabienne GUYON • paroles de ○ Albert BARILLÉ • © Editions PRODICIS • Une série conçue et réalisée par ○ Albert BARILLÉ et ○ Gilbert BARILLÉ
Générique de fin (1 min 10 s)	• Recherches Historiques ○ Alexandre DOROZINSKI • Voix de ○ Marie-Laure BENESTON ○ Roger CAREL ○ Olivier DESTREZ ○ Patrick PREJEAN ○ Sady REBBOT ○ et ○ Aubert AUGIER ○ etc. • Story-boards ○ Georges GRAMMAT ○ Christinan GOBAILLE ○ Hervé MANAC’H ○ et ○ Philippe LANDROT • Monteurs

	○ Jean VILAIN ○ Claire BUSSON • Etalonnage ○ Dominique TOQUÉ • Post-production ○ GLPIPA ○ TELETOTA • Assistante de Production ○ Bénédicte Vallette • Une Production PROCIDIS - PARIS
Paroles « Les Explorateurs » chantée par Fabienne GUYON paroles de Albert BARILLÉ	Les explorateurs Ont ouvert le monde partout a la ronde Ces âmes sans peur Ont su si bien faire sur tout l'hémisphère Leur audace qui est des grandes Nous fit de la terre offrande Oui ces chevaliers, je vous les dis N'ont jamais fléchi n'ont jamais faibli Les explorateurs Rien ne les arrête ni vent ni tempête Ces âmes de coeur N'ont pour fond de toile qu'un beau ciel d'étoiles Le rêve de devancer ces fous Et sans souci des jaloux Ils voguaient vers l'avant gaiement Les explorateurs Sur les océans allaient vaillamment Ces navigateurs Partaient coeur en fête braver les tempêtes Leurs petites coquilles de noix Ne faisaient vraiment pas le poids Et sur les flots déchaînés leur témérité fut bien démontrée Les explorateurs Toujours nous révèlent des terres nouvelles Avec belle ardeur Rejettent la frayeur refusent toute peur Des aventures par milliers Pour rendre ce monde familier Et en offrir la somme aux hommes

Source : Générique de la série *Il était une fois... les Explorateurs.*

