École des Hautes Études en Sciences Sociales

Ecole doctorale de l'EHESS

Centre de Recherche sur les Arts et le Langage

Doctorat

Discipline : cultures visuelles

TEMKINE ARIANE

La couleur des sirènes: Le cinéma d'animation Disney et sa critique

Thèse dirigée par: Anne Lafont, Directrice d'études (CRAL)

Date de soutenance : le 2 décembre 2025

Jury

1. Maxime Boidy, Maître de conférence, Université Gustave Eiffel (LACT)
2. Sabine Chalvon-Demersay, Directrice d'études, EHESS (CEMS)
3. André Gunthert, Maître de conférence, EHESS (CRAL)
4. Sarah Lécossais, Maîtresse de conférence, Université Sorbonne Paris Nord (Labsic)
5. Nelly Quemener, Professeure des Universités, CELSA – Sorbonne Université (GRIPIC), rapportrice
6. Guillaume Soulez, Professeur des Universités, Paris Sorbonne Nouvelle (IRCAV), rapporteur

Aux personnages animés,
embrayeurs de rêves

REMERCIEMENTS

Un chalereux remerciement tout d'abord adressé à ma directrice de thèse Anne Lafont, qui a suivi et soutenu mon travail depuis huit années maintenant, et qui en dépit des sauts temporels, géoraphiques et méthodologiques a su inventer le cadre qui rendrait nos échanges féconds, et dont la rigueur historienne et critique m'a permis d'approfondir considérablement la saisie de mon objet, comme d'en polir le style.

Je tiens égalemment à remercier l'ensemble des membres de ce jury de thèse de prendre le temps de lire ce travail de thèse, et de me faire l'honneur d'en discuter avec moi les hypothèses à l'occasion de la soutenance. Des remerciements tout particulier à Maxime Boidy dont les précieux conseils m'ont aidé à affiner le positionnement, et l'adresse.

Pour son acceuil et sa présence tout au long de mon contrat doctoral à l'INHA, la participation à ses passionants programmes de recherche au sein du domaine "Histoire de l'art mondialisé", sa grande générosité intellectuelle et humaine, son attention je tiens aussi à dire toute ma gratitude à Zahia Rahmani.

Ensuite, je voudrais dire toute ma reconnaissance à l'ensemble de mes collègues et ami.e.s qui ont relus des chapitres de thèse dans leurs différentes versions, et m'ont aidé par leurs questions, remarques et corrections à enrichir ce travail, à en clarifier la structure, à en fluidifier le style, à en alléger la forme : mes plus sincères remerciements vont donc à Camille Foubert, Paule Faggianelli, Manon Piazza, Renaud Chantraine, Andrea Zanotti, et égalemment Raphaël Porcherot qui m'a fait l'amitié de relire une soixante pages sur la bonne foi de nos interconnaissances.

Et comme l'exercice la thèse exige un esprit d'équipe: je remercie toutes celles et ceux qui des notes des conversations à bâtons rompus, aux notes de bas de page, aux tournures de phrases, aux trucs et astuces Zotero m'ont aidé à donner forme à ce travail de thèse: Florie Bavard, Claire Dupin de Beyssat, Clark Pignedoli, Diane Turquety, Aurélie Dianara, pour les séjours d'écriture et les échanges stimulants Coline Desportes et Margaux Lavernhe, ainsi que tout le noyau fidèle des ancien.ne.s Chargé.e.s d'Etudes et de Recherche.

À mes ami.e.s de Paris ou de Marseille qui ont écouté, mes doutes, angoisses parfois mes joies, qui m'ont encouragé et hébergé: Sasha Ertel, Sophie Chardon, Anaïs Ferreira-Anglars, Diane Tuquety, Saram et Darko, Soel, à Herblay pour sa magie et tout particulièrement à Romain Noël et Lucas Ozymandias, et pour leurs bons augures à Nadir Khanfour et Daniela Pinto-Jacob. À Samuel Fely qui a su répondre présent dans un moment douloureux, ainsi qu'à M. G. mon analyste pour son indéfectible écoute.

Un remerciement tout particulier à ma mère, Claire, qui relit inlassablement les essais de sa fille depuis trente ans,, traque les fautes d'orthographe et de syntaxe, rectifie la ponctuation, mais aussi à mon frère Oscar et ma soeur Gabrielle qui conjure le drame comme personne.

À mes étudiant.e.s, qui en me mettent au défit constant de clarifier la beauté des oeuvres, comme des concepts m'enseignent à transmettre.. Et enfin à l'aide reçue d'ailleurs.

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Résumé :

Fauves féminins, reines sanguinaires, sirènes à la couleur litigieuse… cette thèse interroge l'emprise des studios Disney – et de l'entreprise éponyme – sur les imaginaires et les représentations contemporaines. Elle entend articuler l'histoire de l'entreprise à celle de sa critique, pour mieux comprendre les causes de son hégémonie. Les rachats successifs de Pixar (2006), Marvel (2009), puis LucasFilm (2012) et enfin de 20th Fox (2019), ont consolidé la position des films de la maison-mère au sommet des box-offices internationaux, tandis que les six parcs à thèmes, disséminés sur trois continents, s'imposent comme les infrastructures touristiques parmi les plus visitées au monde. The Walt Disney Company occupe une place prédominante dans le secteur des industries culturelles et créatives, dont la structure oligopolistique s'est trouvée renforcée par les récentes politiques d'acquisition du groupe. L'édification – encore en chantier – de villes comme Cotino (Californie) et d'Asteria (Caroline du Nord), selon le principe d'un « Storyliving » (« habitat narrativisé »), témoignent d'ambitions entrepreneuriales qui excèdent celle de divertir les foules.

En dépit des aspirations totalisantes des studios qui les portent, les personnages des films d'animation Disney semblent, quant à eux, avoir effectué de « mystérieux voyage[s] » [Eco, 1985, 71] dans l'esprit des publics, mais aussi sur les réseaux socionumériques. Objets de légendes pour certains fans, ils se révèlent être des déclencheurs et des catalyseurs de politisation dans d'autres cercles. En tant que supports de détournements plurisémiotiques, les personnages peuvent aussi donner lieu à des appropriations ludiques ouvrant la voie à des analyses fondées sur les catégories sociales de genre, de race, ou encore de sexualité. Cette thèse se propose d'analyser les publics oppositionnels et d'étudier les processus de politisation qui s'effectuent au travers de ces personnages de fiction, et de leurs propriétés sociales, induites ou supposées. Bien que les personnages animées ne soient pas incarnés par des acteur.ice.s comme dans la prise de vue, les publics cherchent à percevoir les rapports sociaux qui donnent chaire à ces images, comme en témoigne le recours fréquent au terme « d'encodage », qu'il soit racial ou sexuel [« queer coding »]. La recherche confronte l'étude des perceptions différenciées des publics à l'analyse des pratiques de caractérisation sociale des personnages d'animation, telles que conçues par les studios Disney, afin de proposer une définition renouvelée de l'encodage.

En creux, se pose donc la question de la participation des industries culturelles et créatives à la médiatisation, ainsi qu'à la perpétuation du sexisme, du racisme et de l'hétéronormativité. Les échanges sur les réseaux socionumériques prennent parfois la forme de campagnes en ligne pour influencer les choix d'écriture, ou protester contre la sélection des castings. Ces mouvements critiques sont dotés d'une histoire longue. Cette étude de l'entreprise Disney et de la réception critique de ses films s'est écrite depuis une perspective pluridisciplinaire (*cultural studies*, économie politique des médias, études cinématographiques, épistémologies féministes), privilégiant une méthode mixte, qui repose sur la consultation d'archives et de la documentation Disney disponibles, sur l'analyse filmique, ainsi que sur l'étude de la production fanique en ligne. Les travaux féministes sur les médias et le cinéma sont ainsi convoqués pour mettre en exergue l'importance de la critique culturelle dans les

processus de politisation évoqués. Les théories du regard [Mulvey, 1975, hooks, 1992, Cervulle, 2024] et celles des publics oppositionnels [Hall, 73, Fraser, 1997, Cevulle, 2017] dialoguent ici alors avec la sémio-pragmatique [Odin, 2000, 2011]. Il en résulte une proposition théorique : celle d'un « mode politisant », paradigme d'un rapport déplacé aux œuvres, comme à la fiction.

Mots clés *:* Disney, études de genre, race, féminisme, critiques et interprétation, engagement en ligne, films d'animation, cinéma, théorie de la réception, culture populaire, analyse de contenu, minorités dans les médias, industries culturelles

ABSTRACT AND KEYWORDS

The Colour of Mermaids: Disney Animation and Its Critics

Feminine Felines, Bloody Queens and Mermaids with a Contentious Colour... this PhD thesis examines the influence of Disney Studios—and its eponymous company—on contemporary imaginations and representations. It aims to articulate the history of the company with that of its critics in order to gain a better understanding for the causes of its hegemonic influence. The successive acquisitions by Disney of Pixar (2006), Marvel (2009), LucasFilm (2012), and 20th Fox (2019) have solidified the company's position at the top of international box offices, while its six theme parks, spread across three continents, have become among the most visited tourist attractions in the world. The Walt Disney Company occupies a dominant position in the cultural and creative industries sector, whose oligopolistic structure has been reinforced by the group's recent acquisition policies. The construction—still underway—of the residential communities in Cotino (California) and Asteria (North Carolina), based on the "Storyliving" concept, reflects entrepreneurial ambitions that go far beyond simply entertaining the masses.

Despite the totalizing aspirations pursued by the studios that create them, the characters in Disney's animated films embark on "mysterious journeys" [Eco, 1985, 71] in the minds of their audiences in cinemas but also on social media networks. Objects of legend for some fans, these characters and stories prove to be triggers and catalysts for politicization in other circles. As mediums of plurisemiotic *détournements*, characters can also generate playful appropriations that pave the way for analyses based on social categories such as gender, race, or sexuality. This dissertation aims to analyze oppositional audiences and to study politicization processes that occur through these fictional characters and their social properties, whether implied or assumed. Although animated characters are not played by actors as in live-action filming, audiences seek to perceive the social relationships that give substance to these images, as evidenced by the frequent use of the term 'coding', whether racial or gender-related ["queer coding"]. The research compares studies of differentiated audience perceptions with an analysis of the social characterisation practices of animated characters, as conceived by Disney studios, in order to propose a renewed definition of encoding.

This approach also implies questioning creative and cultural industries' involvement in the mediatization and perpetuation of sexism, racism, and heteronormativity. Discussions on social media sometimes take the form of online campaigns to influence writing choices or to protest against casting decisions. Such critical movements have had a long-standing history. This study of Disney and of the critical reception of its films has been written from a multidisciplinary perspective (cultural studies, media political economy, film studies, feminist epistemologies), using a mixed method that draws on the consultation of archives and Disney documentation made available, on film analysis, and on the study of online fan production. Feminist work on media and cinema is thus called upon to highlight the importance of cultural criticism in the politicization processes mentioned above. Theories of the

gaze [Mulvey, 1975, hooks, 1992, Cervulle, 2024] and those of oppositional audiences [Hall, 73, Fraser, 1997, Cevulle, 2017] are discussed here in relation to semio-pragmatics [Odin, 2000, 2011]. This results in a theoretical proposal: that of a “politicizing mode”, as a paradigm of a displaced relationship to films, as well as to fiction.

Keywords : Disney, gender studies, race, feminism, online engagement, animated films, cinema, criticism and interpretation, reception theory, popular culture, content analysis, minorities in the media, cultural industries

TABLE DES MATIÈRES

La couleur des sirènes: Le cinéma d'animation Disney et sa critique.....1

RESUME.....4

ABSTRACT.....6

INTRODUCTION GENERALE: INCARNER LA CHIMERE : UNE POETIQUE DE LA CONTROVERSE.....21

cadre conceptuel 1 : les échos de l'idéologie..... 26
la focale : le jeu des propriétés sociales..... 30
cadre conceptuel 2 : la race, le genre et la sexualité..... 33
Méthodologies..... 38
Disney : archives et historiographie..... 40
Étudier les publics en contexte numérique..... 47

PARTIE 1 : LA MONTRE ET LE REVE : DU STUDIO D'ANIMATION à THE WALT DISNEY COMPANY (1927-2025).....53

Introduction de Partie I : Fordisme au Pays de Pâques..... 54

CHAPITRE 1: UNE HISTOIRE DU STUDIO D'ANIMATION DISNEY (1923-1985).....56

Introduction..... 57

I) Du studio d'animation indépendant au major fonctionnement intégré (1923-1953) 58

A) 1923-1928 : Avant Mickey 58

La naissance d'une industrie (1912-1923)..... 59
Le « Disney Brothers Studio »..... 61

B) 1928-1937 : De Mickey à Blanche-Neige..... 65

Des innovations techniques..... 66
Distancer la concurrence..... 68
Parcellisation et exploitation du travail créatif..... 69
Blanche-Neige et la naissance du « style Disney »..... 73
Et de la « personnality animation »..... 76

C) 1938-1953 : un durcissement idéologique..... 79

La grève de 1941 79
La guerre 85
Des conséquences combinées 86
La filiale « Buena Vista Distribution » 89

II) De la diversification à la reprise du capital (1953-1984) 90

A) Disneyland, des écrans aux chantiers (1953-1966) 91

Le parc à thème 91
Une croissance en « synergie » 95
Les derniers projets 97

B) 1967-1984 : la fin de la société de production 100

Des parcs à thèmes à l'hôtellerie 101
L'OPA de 1984 103
Conclusion 105

CHAPITRE 2: THE WALT DISNEY COMPANY: UN REGNE SANS PARTAGE (1985-2025).107

Introduction 107

I) Disney en tête des classements 108

A) Disney, un acteur dominant de « l'oligopole à franges » 108

Un secteur de plus en plus concentré 108
Disney, dans le classement de Fortune 110

B) Situation des films Disney dans les box-offices 112

Le box-office, une mesure consensuelle, bien qu'imparfaite 112
Box-office mondial 114
Box-office des États-Unis 115
Box-office français 117

II) Disney de l'intérieur 118

A) Organisation et gouvernance 118

Quelle gouvernance ? 119
La canonisation de Walt Disney 124
Trois secteurs d'activité 128

B) Le secteur touristique: « Experiences » 129

Les produits dérivés 129
Parcs à thèmes et hôtelleries 131

C) Le secteur du divertissement : « Entertainment » 134

Les réseaux télévisuels 134
Une politique d'acquisition récente 135
Adaptations, préquelles, suites et spin-off, les différentes facettes du « transmedia storytelling » à la Disney 137

III) Disney+ : répondre aux enjeux de la plateformisation 146

A) Disney+ : morphologie d'une plateforme 147

B) Netflix, moteur de la plateformisation 148

C) La chronologie des médias ou le bras de fer entre Disney et l'État français 151

La législation de 2022 153

D'Oussekine à Wakanda, une production à contre-courant 154

La renégociation de 2025 155

Conclusion 157

CONCLUSION DE PARTIE: LA MONTRE ET LE REVE 158

PARTIE 2: ECHELLES DE L'IMAGINAIRE 160

Introduction: La lente conceptualisation des publics 160

CHAPITRE 3: DISNEY ARCHITECTE 163

Introduction 163

I) Les fans : un public suspect ? 164

A) Fans, fandom : définitions préliminaires 164

B) Les fans, tout contre les industries culturelles ? 166

La naissance des « fan studies » 166

En France, le poids de la culture légitime 169

II) Le fan-club Disney, perspectives historiques 172

A) Les premiers « Mickey Mouse Club »: 1929-1940 173

Premières séances 174

Les Clubs, tremplin pour la vente de produits dérivés 176

Des espaces de socialisation à la consommation ? 177

B) The Mickey Mouse Club, 1955-1959: l'invention d'un fan club médiatisé 178

La première émission 179

Les nouvelles émissions 77-79, 89-94 : 182

III) Du fan-club aux villes pour fans 184

A) Le D23 184

Affiliation 184

Événements proposés 185

La convention 187

B) Disney urbaniste 190

La ville de Celebration 191

Val d'Europe ... 192
Une communauté privée, le « Golden Oak » ... 194
Cotino et Asteria ... 196

C) Au service des fans, l'exploitation des « cast members » ... 199
Working for the Mouse, or working at the Rat? ... 200
Grèves, tentatives de grève et répression syndicale ... 203
Conclusion ... 206

CHAPITRE 4: LA RECEPTION AU PRISME DE LA CONFLICTUALITE ... 208
Introduction ... 208

I) Des dispositifs de participation des publics ... 209

A) Les pratiques documentaires ... 209
L'intelligence collective ? ... 209
Netnographie ... 211

B) The Disney Wiki ... 213
Morphologie d'une encyclopédie de fan ... 213
Aborder la fiction avec une ambition encyclopédique : points de friction ... 216

II) (Ré)écrire la réception : études de cas ... 220

***A) Dumbo*, [Sharpsteen, 1941] ... 220**
Les oiseaux de la discorde ... 220
Défendre Disney ... 223
Pour une relecture de Dumbo ... 227

***B) La Mélodie du Sud*, [*Song of the South*, Jackson, Foster, 1946] ... 230**
Nostalgie plantationnaire ... 231
Une mobilisation immédiate ... 233
En ligne, une forme de révisionnisme ... 234
Une marginalisation des personnages noirs davantage que des représentations racistes ... 236

C) La « Renaissance de Disney « (1989-1999) : des choix d'écriture progressifs ? ... 239
Aladdin : Contexte de production et controverses ... 239
Une réception tronquée ... 242
Pocahontas : Une réécriture enchantée de la colonisation ? ... 243
Des critiques euphémisées ... 245
Expansion internationale et « exotisation du patriarcat » ? ... 247

D) Pacifier la réception ? ... 251

III) Le nœud de Birmingham ... 252

A) Avec ou sans Marx ? Une valse à trois temps ... 252

B) Codage/décodage 254
Études sur les médias de masse et perspectives matérialistes : tentatives d'hybridation 255
Des « idées en situation de dominance » 255
Une conflictualité inhérente au processus de réception 257

C) La typologie des publics 259
Hégémoniques, négociée, oppositionnelles : les trois positions distinguées par Hall 259
Fans hégémoniques 260
Publics oppositionnels 261
Conclusion 265

CONCLUSION DE PARTIE 2: ECHELLE DE L'IMAGINAIRE.....266

PARTIE 3: LA CHAIR DES IMAGES.....268

Introduction : La vie secrète des objets 268

CHAPITRE 5: NEBULEUSES FEMINISTES 271
Introduction 271

I) Hybridations féministes 272

A) Espaces numériques : qu'est-ce que le « web féministe » ? 272
De nouvelles pratiques pour de nouveaux espaces ? 272
Topographie des sites du web féministe : féminisme nébuleux ? 277
Répertoire d'actions 280

B) Critique culturelle 282
Critique en ligne : déprofessionnalisation et changement d'audience 283
Vers un changement de fonction ? 284

II) Nébuleuses oppositionnelles 288

A) Naviguer en contexte numérique 288
#queercoding, un instrument de dés/orientation 288
#queerconding, un terme en cours de vulgarisation 290
Le « Tumblr féministe » 293

B) Étude de cas : le Tumblr feministdisney 295
Quelques balises pour l'observation 295
Le féminisme Disney et la critique de films 301
Fan-art ou le détournement des princesses 304
Des critiques oppositionnelles 306
« Queer coded characters » 312

III) L'encodage 317

A) Définition générale ... 318
Un procédé indirect ... 318
Qu'est-ce qu'une caractérisation « directe » ? ... 319
B) L'anthropomorphisation ... 320
Le legs de la littérature populaire ... 321
L'encodage racial ... 322
C) L'encodage queer ... 324
Contourner l'énonciation pour dessiner un corps parlant ... 324
Folles et sorcières ... 325
Épistémologie du placard et « sémiotique de la sexualité » ... 328
Les premiers personnages encodé.e.s queer ... 332
Conclusion ... 337
CHAPITRE 6: SUJETS DU REGARD: LE "MODE POLITISANT" ... 340
Introduction ... 341
I) Les théories du regard contre le public ? ... 342
A) Arènes ou enclaves ? Les contre-publics de Nancy Fraser ... 343
B) Qui regarde qui ? ... 347
Regard noir ... 348
Public oppositionnel ... 350
De l'opposition à la coalition ... 353
II) L'éclairage sémio-pragmatique ... 354
A) La théorie odinienne des modes ... 354
B) Les modes préférentiels des classiques d'animation Disney ... 357
Contes et images animées ... 357
Mode fictionnalisant et mode fabulisant chez Roger Odin ... 359
Ouvrir et fermer le livre : l'immersion fictionnelle chez Disney ... 365
Des spectateur.ice.s coopérants ? ... 368
C) Le « mode privé » et ses limites ... 371
Définition du « mode privé » selon Roger Odin ... 371
Objections ... 372
III) Le « mode politisant » ... 375
A) Caractéristiques ... 375
La fiction à rebours ... 375
Le personnage, embrayeur du mode politisant ... 377
La positionnalité des spectateur.ice.s : espace en ligne et inflation communicationnelle ... 380
B) Définition ... 381

Conclusion 384
CONCLUSION DE PARTIE 3 LA CHAIR DES IMAGES.....385
CONCLUSION GENERALE: DES INDECHIFFRABLES ? 386

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE 394

***Sources primaires*..... 394**

The Walt Disney Comapny..... 394

Rapports et classements institutionnels et privés..... 397

Observations production fanique 398

***Bibliographie* 403**

Ouvrages et articles généraux 403

Disney 406

Études de genre, études queer, études sur la race..... 410

Études culturelles, études sur les médias, la réception, les fans et les publics..... 416

Études sur le cinéma 421

Mondes en ligne..... 426

Presse, radio, blogs, et rediffusion en et hors ligne 427

Dictionnaires, Encyclopédies, Usuels..... 435

Arts 436

***Filmographie* 436**

Filmographie Disney [courts et longs métrages d'animation, film en prises de vue]..... 436

Autres films et documentaires..... 440

ANNEXE 1 442

ANNEXE 2: CAHIER ICONOGRAPHIQUE.....445

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Walt Disney Productions, Affiche du film La Petite Sirène, 2023 446
Figure 2 : Capture d'écran d'un tweet de la campagne #NotMyAriel, 10/9/2022, sur le blog L'image sociale, Le Cahier de recherche d'André Gunthert, [En Ligne], https://imagesociale.fr/10621447
Figure 3 : Anonyme, Louis Marin et quelques étudiants à Disneyland (Californie), photographie argentique, 1985 448
Figure 4 : Walt Disney, Walt Disney Cartoonist, carte de visite, 1921.....449
Figure 5 : Anonyme, Première apparition de Mickey Mouse à de la parade de Macy's de Thanksgiving de 1934, [«First Mickey's Mouse Appearance at Macy's 1934 Thanksgiving Parade »], photographie argentique, 22/11/1934. 450
Figure 6 : Anonyme, Ballon de Mickey Mouse lors de la parade de Macy's du Thanksgiving de 1934, photographie argentique, 22/11/1934. 451
Figure 7 : Anonyme, (peut-être James Garrett), Ballons de Donald Duck et Mickey Mouse à la parade de Macy de Thanksgiving de 1972, photographie argentique, 23/11/1972. 452
Figure 8 : Walt Disney Entreprises et Lander, Boîte de poudre à bain Blanche-Neige, produit dérivé, 1937, archives Disney.....453
Figure 9 : Andy Castro, Vue de l'exposition « Walt Disney Archives Presents Step in Time » représentant une Boîte de chewing-gum Blanche-Neige, 2022, archives Disney. La boîte n'est pas datée. 454
Figure 10 : Anonyme, Vue aérienne des studios Disney, [« Disney studios, aerial view »], photographie, 1953, collection numérique des bibliothèques publiques de Los Angeles. 455
Figure 11 : Los Angeles Times, AF.L. Syndicat des Animateurs en grève devant Walt Disney Production [« A. F. L. Screen Cartoon Guild strike at Walt Disney Productions »], photographie de presse, 29/5/1941, collection numérique de la bibliothèque de UCLA. 456
Figure 12 : : Los Angeles Times, Artistes en grève manifestant devant le studio de film Disney à Los Angeles, Californie, 1941 [« Artists on strike at Disney film studios parading near entrance in Los Angeles, Calif., 1941»], photographie de presse,, 29/5/1941, collection numérique de la bibliothèque de UCLA.....457

Figure 13 : Herald Examiner, Piquet de grève des animateurs, [« Cartoonist Guild piketing »], photographie de presse, 6/7/1941, collection numérique des bibliothèques publiques de Los Angeles. 458
Figure 14 : Herb Ryman, Disneyland, vue aériennne simplifiée, [« Disneyland : Schematic aerial view »], 1953, archives Disney. 459
Figure 15 : Marvin Davis, Carte de Disneyland, septembre 1933, archives Disney.....460
Figure 16 : Anonyme, Château de La Belle au Bois Dormant en construction à Disneyland, photographie argentique, 1/1/1955, archives Bettmann via Getty Images.....461
Figure 17 : Allan Grant, Walt Disney souriant le jour de l'ouverture de Disneyland le 17 juillet 1955, [« Walt Disney smiles at Disneyland's grand opening on July 17, 1955»], photographie couleur, 17/7/1955, Getty Images.....462
Figure 18 : The Associated Press, Ruée d'enfants vers Fantaisyland, photographie de presse,, 17/7/1955.....463
Figure 19 : The Associated Press, Les Nixon à Disneyland, photographie de presse, 11/8/1955. 464
Figure 20 : The Associated Press, Les Nixon et Walt Disney à Disneyland, photographie de presse, 11/8/1955.....465
Figure 21 : Walt Disney, « Carte de synergie » [« synergy map »], 1957, archives Disney..466
Figure 22 : Walt Disney Entreprise, seconde carte de synergie, 1967, archives Disney. 467
Figure 23 : Anonyme, Henry Ford II et Walt Disney devant un maquette du Magic Skyway pour le pavillon Ford de l'Exposition Universelle de 1964-965, photographie argentique, vers 1964, collection Ford.....468
Figure 24 : Anonyme (photographie de presse), Henry Ford II, Robert Moses et Walt Disney sur le Magic Skyway du Pavillon Ford de l'Exposition Universelle de 1964-1965, photographie argentique, 12/4/1964.....469
Figure 25 : Walt Disney Company, Carte du Walt Disney World de Floride, circa 2020.....470
Figure 26 : Walt Disney Productions, publicité pour la retransmission de l'ouverture du Walt Disney World, octobre 1971, archives Disney. 471
Figure 27 : TitleMax, « The Comapnies Disney Owns », infographie, 2021. 472
Figure 28 : John O'Neill, Walt Disney Concert Hall, photographie, 22/3/2012.....473
Figure 29 : Disney+, Affiche officielle de la mini-série « Oussekine » réalisée par Antoine Chevrolier, 2022. 474
Figure 30 : Capture d'écran d'un tweet de Sébastien Lecornu alors ministre des Armées. Il republie le tweet d'un autre usager, Jean Bexon, qui souligne la similarité des costumes des militaires dans le film Black Panther II et ceux de l'opération Barkhane menée par l'armée française au Mali, Twitter, 12/2/2023.....475

Figure 31: trois capture d'écran réalisé à partir du film Black Panther II: Wakanda Forever [Coogler, 2022], qui montre les soldats français agenouillés, la cheffe militaire du Wakanda et une représentante de l'État français dans un tribunal. 476
Figure 32 : Anonyme, Séance du Mickey Mouse Club au cinéma d'Ocean Park (Santa Monica), vers 1932. 477
Figure 33 : Walt Disney Entreprise, Carte de membre du Mickey Mouse Club appartenant à Wallace P. Carlson JR, circa 1930, Salem Statesman Journal 478
Figure 34 : Walt Disney Productions, Montage de cartes de membres du Mickey Mouse club, entre 1932 et 1963. 479
Figure 35 : Walt Disney Productions, Pin's à l'effigie de Mickey Mouse distribués aux enfants du Mickey Mouse Club, circa 1930. 480
Figure 36 : Dépliant promotionnel pour le Mickey Mouse Club, reproduite dans Robert Heide et John Gilman, Mickey Mouse, The Evolution, The Legend, The Phenomenon. New-York, Disney Editions, 2001, p.27. 481
Figure 37 : Macfadden Publications, « Mickey Mouse Club Mouseketeers », photographie argentique, 1956. 482
Figure 38 : Walt Disney Productions, « Walt Disney's Mouseketeers», support promotionnel, 1958, archives Disney. 483
Figure 39 : Walt Disney Productions, montage d'affiches promotionnels pour le « Mickey Mouse hat », circa 1956. 484
Figure 40 : Walt Disney Productions, « Mouseketeer Certificate », carte de membre, circa 1965. 485
Figure 41 : Walt Disney Productions, « Meet the Mouseketerrs ! », affiches promotionnel, 1977. 486
Figure 42 : David Peslier, Vue Disney Legend Plazza avec une statue de Walt Disney tenant la main de Mickey Mouse et le Team Disney – Michael D. Eisner Building en surplomb, photographie, Burbank, vers 2016, [En Ligne], http://enrouteverslouest.com/cinema-studios-de-cinema/disney-studios/ 487
Figure 43 : Disney, Carte des studios Disney, circa 2010. 488
Figure 44 : Franck Armand-Zuniga, Détail du Disney Legend Plazza montrant les plaques des employé.e.s à l'honneur, photographie, 2015, [En Ligne] https://www.chroniquedisney.fr/dossier/2015-adventures-by-disney-02.htm 489
Figure 45 : Franck Armand-Zuniga, Sculpture de Roy E. Disney et Minnie Mouse sur le Disney Legend Plazza, photographie, 2015, [En Ligne] https://www.chroniquedisney.fr/dossier/2015-adventures-by-disney-02.htm 490

Figure 46 : David Peslier, Photomontage du Feature Animation Building, photographie, Burbank, vers 2016, [En Ligne], http://enrouteverslouest.com/cinema-studios-de-cinema/disney-studios/ 491
Figure 47 : Four Season, Une sculpture de Blanche-Neige et les Sept Nains à l'entrée de la résidence privée du Golden Oak dans le Walt Disney World de Floride, 2018, The Dallas Morning News, [En Ligne], https://www.dallasnews.com/arts-entertainment/travel/2018/01/09/an-address-at-disney-world-comes-with-perks-aplent.....492
Figure 48 : Cheryll NG Collet, Vue de la chambre principale de la maison « Cendrillon » au Golden Oak, 2018, photographie, The Dallas Morning News, [En Ligne], https://www.dallasnews.com/arts-entertainment/travel/2018/01/09/an-address-at-disney-world-comes-with-perks-aplent.....493
Figure 49 : TotalCare Orlando, Vue d'une chambre thématisée princesse dans l'une des maisons du Golden Oak, photographie, 2019.....494
Figure 50 : photomontage de « hidden Mickey » dans la résidence du Golden Oak, à partir de photos de Marc Michaels Interior Design, 2017. 495
Figure 51 : Walt Disney Imagineering, « Storyliving by Disney », support promotionnel, 2022495
Figure 52 : Walt Disney Imagineering, « Cotino », support promotionnel, 2022.....496
Figure 53 : Walt Disney Imagineering, Vue aérienne d'Asteria, support promotionnel, 2022496
Figure 54 : Anonyme, Portrait de Yeweinisht dite « Weiny » Mesfin, vers 2010. 497
Figure 55 : AFP via Getty Images, Pancartes des employé.e.s protestant devant l'entrée principale du parc d'Anaheim, photographie de presse, juillet 2024, The Independant, [En Ligne], https://www.independent.co.uk/news/world/americas/disneyland-union-vote-strike-authorization-b2583079.html.....498
Figure 56 : Frederic J. Brown/AFP/Getty Images, photographie des manifestant.e.s devant l'entrée principale du parc d'Anaheim, photographie de presse, juillet 2024, 17/7/2024, CNN, [En Ligne], https://edition.cnn.com/2024/07/24/business/disneyland-strike-averted.....499
Figure 57 : : Frederic J. Brown/AFP/Getty Images, photographie des manifestant.e.s devant l'entrée principale du parc d'Anaheim, photographie de presse, juillet 2024, 17/7/2024, CNN, [En Ligne], https://edition.cnn.com/2024/07/24/business/disneyland-strike-averted.....500
Figure 58 : Iorgis Matyassy pour le « M, le Magazine du Monde », Manifestation à Paris Dinseyland, Marne-la-Vallée, photographie de presse, 3/6/2013, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2023/07/26/disneyland-paris-cinq-salaries-dans-l-attente-d-un-eventuel-licenciement-a-la-suite-des-greves_6183458_3234.html.....500
Figure 59 : The Disney Wiki, Montage à partir de capture d'écran de la page « Jasmine » du Disney Wiki, 5/10/2025, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/Jasmine.....501
Figure 60 : Walt Disney Productions, capture d'écran des dernières secondes de La Mélodie du Sud lorsque l'animation commence à recouvrir la prise de vue, 1946. 502

Figure 61 : M. L. Cohen, « Song of the South protest », photographie argentique, 2/41/947, Musée municipal d'Oakland. 503
Figure 62 : Anonyme, Piquet devant une salle de cinéma. La pancarte dit « Le vieux Sud était un endroit charmant pour les membres de la race supérieur. Heil Disney !», photographie, circa 1947. 504
Figure 63 : Capture d'écran, première page du Tumblr Feminist Disney, 7/10/2025.....505
Figure 64 : Capture d'écran, bandeau du Tumblr Feminist Disney, 7/10/2025 505
Figure 65 : Captures d'écran de fan-art sur Tumblr, celle du haut provient du Tumblr Feminist Disney et a été posté le 11/7/2011, la même image est postée sans crédit par Fandoms and Feminism le 23/10/2012, 07/10/2025 506
Figure 66 : Capture d'écran, « Disney Feminism » publication postée le 16/7/2013 par feministdisney, ,7/10/2025 507
Figure 67 : Capture d'écran, Fan-art de feministdisney posté le 18/7/2011 par feministdisney, Tumblr 7/10/2025 507
Figure 68 : Capture d'écran, Fan-art de feministdisney posté le 17/3/2013, Tumblr, 26/7/2025508
Figure 69 : Montage effectué à partir de capture d'écrans, échange avec feministdisney et theroguefeminist à propos de la généalogie du terme « queer coding », 10/7/2028. 509
Figure 70 : Capture d'écran, extrait de Pinocchio avec le pantin et Grand Coquin [Honest John] et Pinocchio, 1940 510
Figure 71 : Capture d'écran, extrait de Pinocchio avec Stromboli, personnage qui, non content d'être saturé de stigmates raciaux se déhanche, 1940.....511
Figure 72 : Montage à partir de captures d'écran, La Reine des Cœurs dans Alice au Pays des Merveilles, 1951 512
*Figure 73 : Capture d'écran, Le Capitaine Corchet et son second Mouche, Peter Pan, 1953.*512
Figure 74 : Capture d'écran, le tigre Shere Khan interrogeant le python Kaa au sujet de Mowgli, Le Livre de la Jungle, 1967. 513
Figure 75 : Capture d'écran, Le Roi Jean à son miroir, Robin des Bois, 1973 513
Figure 76 : Montage à partir de captures d'écran, Ratigan à sa harpe dans Basil, détective privé, 1986. 514
Figure 77 : Capture d'écran, Ursula, La Petite Sirène, 1989.....515
Figure 78 : Capture d'écran, Jafar, Aladdin, 1992. 515
Figure 79 : Capture d'écran, Scar, Le Roi Lion, 1994. 516
Figure 80 : Montage de captures d'écran, le personnage de folle [« sissy »], The Soda Squirt, 1933. 517
Figure 81 : Capture d'écran, le dragon poète, Le Dragon Récalcitrant, 1940.....518

Figure 82 : Capture d'écran, Ichabod Crane et Katrina Van Tassel, La Légende de la Vallée endormie, 1949 518
Figure 83 : Alison Bechdel, « The Rule », Dykes to Watch Out for, 1985. 519
Figure 84 : Le « livre animé » de Blanche-Neige 1937, photo, archives Disney 520
Figure 85 : Montage à partir de capture d'écran. A gauche, les vitraux réalisés par Jean Cocteau pour l'église Saint Maximin de Metz (1963), de l'autre l'épilogue de La Belle et la Bête (1991), avec sa gigantesque rose couronnant le couple en majesté. 521

INCARNER LA CHIMÈRE : UNE POÉTIQUE DE LA CONTROVERSE

Le 4 juillet 2019, jour où les États-Unis célèbrent leur « Indépendance » de la tutelle anglaise, le studio Disney dévoile, sur ses réseaux sociaux, le visage de leur future sirène. Une jeune comédienne noire, Halle Bailey, est choisie pour incarner le rôle d'Ariel, l'héroïne du film d'animation de 1989, *La Petite Sirène* [*The Little Mermaid*, Musker, Clements], dans son adaptation en prise de vue. Trente ans auparavant, cette adaptation du conte d'Andersen [1837][1] avait signé le retour en grâce des studios Disney sur le devant de la scène de l'animation, après de longues années d'éclipse. Dans la version animée, la cruauté du conte danois est estompée par un heureux dénouement, marque de fabrique des studios, où héro.ïne.s et antagonistes sont rétribué.e.s à la juste mesure de leurs actes. L'engrenage tragique est connu : Ariel, amoureuse du Prince Éric qu'elle a sauvé d'un naufrage, troque auprès de la pieuvre sorcière Ursula, son mélodieux chant de sirène contre une paire de jambes. Ces membres lui ouvrent l'accès au monde « d'en haut ». Sur la terre ferme, Ariel est condamnée par son mutisme à voir sa rivale, une Ursula métamorphosée en Vanessa, séduire Éric à l'aide du coquillage enchanté qui a capturé sa propre voix. Ensorcelé, le prince croit reconnaître dans la voix volée de Vanessa, celle de la sirène l'ayant secouru du naufrage. Alors qu'il s'apprête à épouser ce leurre, le sort est rompu *in extremis* par une alliance de créatures marines et ailées, de crabes et de goélands. Vanessa-Ursula, rendue à sa forme de pieuvre violette, meurt éventrée par le mât d'un bateau. Les âmes des sirènes et atlantes capturées par la sorcière sont délivrées. Ariel, la sirène à la brassière de coquillages, recouvre non seulement sa voix, mais s'unit à l'objet de son désir, le Prince Éric, avec la bénédiction de son père, le roi Triton. De nombreux numéros dansés et chantés aux accents caraïbéens dans le monde sous-marin, émaillent cette fable romantique thématisant l'importance, pour les jeunes filles, de ne pas céder leur voix, ou leur désir. En 1989, ce conte dépoussiéré, qui renoue avec certaines des thématiques fétiches de Disney (princesses, magie, mariage…) remporte un franc succès. *La Petite Sirène* inaugure une période que les historien.es Disney ont appelée « La Renaissance »[2] des studios, période de grande

[1] Hans Christian Andersen, *Contes*, Paris, Gallimard, 1994. La journaliste Catherine Biros rapporte que *La Petite Sirène* a été écrit par Andersen au plus fort de son amour déçu pour son meilleur ami, Edvard Collin, alors en train de se marier. Catherine Biros, « 'La Petite Sirène' : d'Andersen à Disney, la véritable histoire derrière le conte », *The Conversation*, 20/12/2022, [En Ligne], https://theconversation.com/la-petite-sirene-dandersen-a-disney-la-veritable-histoire-derriere-le-conte-192224

[2] Le documentaire de Don Hahn, *Waking Sleeping Beauty*, produit par le studio Disney et sortie en 2009 est tout à fait représentatif de cette écriture de l'histoire.

prospérité où ils enchaînent les succès commerciaux et critiques. L 'adaptation en prises de vues réelles de ce film clef, pour la filmographie Disney, est confiée aux bons soins de Rob Marshall [fig.1], réalisateur de la comédie musicale à succès *Chicago* [Miramax, 2002], des *Mémoires d'une Geisha* [*Memoirs of a Geisha*, 2005] et d'un volet de la franchise *Pirates des Caraïbes*. Elle s'inscrit dans un cycle d'adaptation plus large où les « classiques d'animation » des studios Disney font l'objet de « remakes » en prise de vues réelles, selon un procédé qui s'est systématisé au mitan des années 2010.

Si de nombreux.ses internautes saluent l'arrivée de ce nouveau visage dans l'écurie Disney, félicitant la comédienne et le studio, d'autres déplorent ce qu'ils et elles perçoivent être une trahison du matériau orignal. Les commentaires et publications pleuvent sur les réseaux socionumériques, d'Instagram à Facebook, quand sur Twitter une campagne de protestation s'agrège même derrière le mot-dièse #NotMyAriel [fig.2], qui comptabilise plus de 200 000 publications en quelques heures[3]. Le purisme de certains fans qui disent regretter la peau diaphane et la chevelure rousse de la sirène de 1989, unique itération tolérée de cette créature légendaire, est combattu par d'autres. Comme le relate, non sans amusement, André Gunthert :

« À l'accusation d'une trahison de l'œuvre d'Andersen répond la liste des personnages non occidentaux joués par des acteurs ou des actrices blanc·hes, de Jésus à Othello en passant par Cléopâtre. À la justification de la blanchité d'Ariel par sa nationalité danoise est opposée l'origine méditerranéenne de la figure de la sirène. Plusieurs internautes entreprennent de démontrer que la jeune femme ne peut pas être noire en raison du filtrage des UV par l'eau de mer. » [4]

Et il est vrai que la tournure parfois farfelue des débats dissimule mal un ressentiment racial. Entre fans soutenant ou s'opposant à ce choix de casting, une controverse s'élève : Ariel peut-elle être non blanche ? Condensé, l'objet du litige pourrait être condensé dans une question à la lisière de l'esthétique, de la poésie et de la politique : quelle est la couleur des sirènes ?

L'interrogation quant à la race authentique de la sirène, créature chimérique, et en ce sens, pas moins noire qu'oiselle ou poisson confine, de prime abord, à l'absurde. Pourtant, et pour peu que l'on se donne le moyen de l'entendre dans son étrangeté même, cette demande dissimule un double-sens

[3] Comme le rapportait la journaliste du Monde, Morgane Tual « Disney choisit une actrice noire pour interpréter Ariel la Petite Sirène, et provoque des remous », *Le Monde*, 5/7/2019, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/pixels/article/2019/07/05/disney-choisit-une-actrice-noire-pour-interpreter-ariel-la-petite-sirene-et-provoque-des-remous_5485919_4408996.html

[4] André Gunthert, « Une Petite Sirène 'woke' ?», *L'image sociale, le carnet de recherche d'André Gunthert*, 18/9/2022, [En Ligne], https://imagesociale.fr/10621

plus proprement politique. Quel rôle joue le géant de l'animation Disney dans la fabrique des inégalités ? En effet, depuis quelques années, les superproductions hollywoodiennes et leurs personnages de fiction servent de caisse de résonance aux débats relatifs aux politiques de représentations. Malgré ou pour elles ces controverses participent pleinement de la médiatisation des films et offrent une couverture gratuite. La journaliste du *Monde* voyait d'ailleurs dans la « pop culture » se démarquer une nouvelle « ligne de front »[5], possible référence au « front culturel » gramscien[6]. La multiplication de ce genre de controverses accrédite l'expression du *Monde*.

Trois ans avant la campagne Twitter contre la nouvelle Ariel, en 2016, d'autres fans réclamaient par exemple qu'Elsa, l'héroïne de *La Reine des Neiges* [*Frozen*, Buck, Lee, 2013], le succès animé de l'année 2013, fasse, dans le film suivant alors en préparation, la rencontre d'une petite amie[7]. Il faut noter qu'avec Jennifer Lee à la (co)-réalisation, *La Reine des Neiges* est le tout premier film d'animation des studios Disney à confier un poste aussi important à une femme. Armé.e.s d'un autre mot-dièse, #GiveElsaAGirlfriend, les fans ont battu la campagne sur les réseaux socionumériques pendant plusieurs mois sans obtenir gain de cause. La princesse d'Elsinor est restée célibataire dans le second opus de la saga qui lui est consacrée. La mise en scène de cet amour aurait permis au studio d'animation d'offrir à son public la première princesse lesbienne de leur histoire, comme le faisaient valoir les fans. Neuf ans plus tard, cette absence persiste. Outre-Atlantique, le nouveau mandat de Donald Trump ne laisse pas augurer d'une révolution imminente de l'imaginaire Disney, les conséquences de sa réélection étant déjà sensible à de multiples niveaux de la structure, comme nous aurons l'occasion de le détailler au cours de ce travail. Récemment, la décision de n'embaucher qu'un seul acteur nain, au lieu de sept, pour le remake de *Blanche-Neige*, et de générer les autres personnages en postproduction a suscité de nouvelles polémiques[8]. On pourrait soutenir, avec raison, que les fans déplorant l'absence de toute représentation LGBT positive dans les films d'animation ou bien l'avarice de la multinationale reculant devant l'embauche d'acteur.ice.s nain.e.s, et les fans nostalgiques de la blancheur des princesses, appartiennent à des formations politiques bien différentes. Il n'est en effet pas question d'établir d'équivalence entre ces demandes, qui se rapportent différemment à l'histoire

---

[5] Morgane Tual « Disney choisit une actrice noire pour interpréter Ariel *la Petite Sirène*, et provoque des remous », *Le Monde*, 5/7/2019, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/pixels/article/2019/07/05/disney-choisit-une-actrice-noire-pour-interpreter-ariel-la-petite-sirene-et-provoque-des-remous_5485919_4408996.html

[6] A ce sujet, voir Ramzig Keucheyan, « Antonio Gramsci : culture, information, subalternité », dans *Matérialisme, Culture et Communication, Tome 3*, (dirs.) Fabien Granjon, Jacques Guyot, Christophe Magis, Paris, Presses des Mines, 2019, pps 121-135.

[7] Elle Hunt, « Frozen Fans urge Disney to give Elsa a girlfriend », *The Guardian*, 3/5/2016, [En Ligne],

[8] Billy Binon, « Replacing the 7 Dwarfs in Snow White with CGI is not 'Progressive'», *Reason*, 8/12/2024, [En Ligne], https://reason.com/2024/08/12/replacing-the-7-dwarfs-in-snow-white-with-cgi-is-not-progressive/. Ce remake a, de manière générale, été très mal accueilli par les fans comme par la critique. Murielle Joudet, « 'Blanche Neige et les Sept Nains', un classique de Disney devenu parfaitement inoffensif », *Le Monde*, 20/3/2025, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/culture/article/2025/03/20/blanche-neige-et-les-sept-nains-un-classique-de-disney-devenu-parfaitement-inoffensif_6583898_3246.html

des studios Disney, les un.e.s dénonçant ses zones d'ombres, quand les autres cherchent au contraire à les sanctuariser. Toutefois, la multiplication de ces mises en demeure du personnel narratif, et des studios, semble témoigner d'un glissement de questions relatives au monde politique vers la sphère des médias, déplacement probablement favorisé par la fragilisation des instances de la représentation politique, autant que par la structuration oligopolistique de l'industrie du film. Cet investissement soutenu de la fiction, entretenue par les journalistes et les usager.e.s des réseaux socionumériques crée les conditions d'une vigilance nouvelle envers la fiction. Aux œuvres de l'imaginaire semble désormais incomber la lourde tâche de « réparer » sur la scène symbolique le poids d'un monde social grevé par l'exploitation et les inégalités. La contrepartie d'une telle demande est de lester les personnages de fiction d'une fonction jusque-là inédite pour l'organisation sociale**.**

Comprendre les tenants et les aboutissants d'un tel déplacement occupera le cœur de ce travail de thèse, lui-même enraciné dans une observation minutieuse du matériel Disney. Tracer les contours de l'entreprise qu'incarne The Walt Disney Company, s'est révélé être une opération complexe qui se devra d'être restituée. Auparavant, on entend cependant continuer de creuser la question sous-jacente aux observations des controverses suscitées par Disney, qui touche aux rapports entre films et politique. Poser aux œuvres des questions politiques n'est pourtant pas une affaire nouvelle. Du bannissement des poètes-faussaires de la cité idéale[9] aux interdits de représentation de la figure humaine prononcés par deux des trois monothéismes[10], les procès en représentation jalonnent l'histoire des arts. La multiplication exponentielle de la production d'images au XXe siècle laissait pourtant présager l'affadissement de leur sens politique. Elle semblait de nature à miner toute volonté ou possibilité de contrôle politique de l'image. Les quelques controverses mentionnées démontrent pourtant que l'acte de représenter demeure investi d'une signification sociale et politique particulière, et que sur la scène imaginaire des batailles se tiennent toujours.

Ce n'est cependant ni dans la philosophie antique, ni dans la théologie que nous chercherons d'éventuels échos aux controverses en ligne, mais dans le courant de pensée matérialiste, qui formalisa le concept d'« idéologie », soit d'une détermination matérielle des idées et des représentations par les

---

[9] Platon, *La République*, « Livre X », Paris, Flammarion, 1966.

[10] Les interdits de représentation de la figure humaine concernent le judaïsme et l'islam. Ces interdits ont toutefois donné lieu à bien des aménagements de la part des artistes, selon les configurations politiques locales. Pour ce qui est du judaïsme Suzy Sitbon à rédigé une thèse à ce sujet, *Interdit de la représentation dans le judaïsme et création artistique : leçons des bibles médiévales de l'Espagne*, Thèse de doctorat en sciences religieuses, sous la direction de Gérard Nahon, EPHE, 2005. Pour ce qui est de l'islam l'interdit relève moins du texte coranique lui-même que des hadîths qui ont fait « jurisprudence ». BNF, « Un interdit de la représentation dans l'islam ? », Les Essentiels, [En Ligne], https://essentiels.bnf.fr/fr/societe/spiritualites/c9241816-9f5b-43fc-a253-ec6aea668db4-islam/article/2cc09b54-19f5-48fa-9703-edbf6295a9ea-un-interdit-la-representation-dans-islam

Voir aussi Najoua Tobji. « La représentation figurative dans l'art islamique entre l'interdit religieux et la réalité Historique » *Art et religion: quels rapports ?* Amina Aderdour (coord.), Rabat, Université Mohamed V, 2018, hal-04844373

structures économiques et sociales. Concept délicat à manier, son indéniable apport aura été de mettre de l'avant le caractère « intéressé » des idées, comme des représentations. Il a simultanément fait émerger la nécessité d'historiciser la production théorique et artistique. Toute en spécifiant leur portée, Marx et Engels ont aussi borné leur puissance : pour être agissantes, elles doivent être arrimées à une structure sociale. En ce sens, on se demandera si, et dans quelle mesure, ce concept est apte à éclairer les mouvements scrutés en ligne.

cadre conceptuel 1 : les échos de l'idéologie

La fortune du concept d'« idéologie » semble avoir eu raison de sa portée critique. Près d'un siècle après sa diffusion, ce terme, au contour flouté par le succès, est mobilisé dans d'innombrables camps politiques. Il peut tant servir un dessein réactionnaire lorsqu'il est employé à pourfendre une « idéologie woke »[11], que désigner celle, fascisante, du Rassemblement National. Ayant peu à peu déserté la scène de la critique culturelle, il semble désormais réduit à un usage au mieux strictement stratégique, au pire signalétique : ce sont les idées et les représentations du camp adverse, dont on laisse entendre que leur simplicité, leur fragilité conceptuelle, leur manque d'assise empirique, en désignent le caractère, intéressé. Dans cette acception polémique, les idées sont flétries par l'évidence de leur ancrage social, leur parti-pris de classe, leur complicité dans le maintien d'un ordre du pouvoir que d'autres cherchent à dénoncer, ou renverser. Après avoir déclaré le concept caduc, ou tenté d'orchestrer sa « mort »[12] sur la scène philosophique, les droites ont finalement préféré le récupérer pour mieux le retourner contre son courant d'origine. Et si le reflux de tout usage sérieux du concept est le signe d'un recul global de l'épistémologie matérialiste dans les sciences humaines et sociales à partir des années 1980, on peut aussi en partie l'imputer au concept lui-même, d'une redoutable difficulté. S'appuyant sur Étienne Balibar, le philosophe Nestor Capdevilla pouvait ainsi écrire : « les apories de l'idéologie ne sont pas celles d'un pseudo-concept. Elles sont plutôt l'indice de la difficulté que l'idéologie pose à la philosophie »[13]. Et en effet, une lecture appliquée relève la grande « polysémie » du concept, dont le sens n'apparaît pas pleinement stabilisé.

---

[11] Emmanuelle Hénin, Xavier-Laurent Salvador, Pierre Vermeren, *Face à l'obscurantisme woke*. Paris, PUF, 2025. Nicolas Truong, « 'Face à l'obscurantisme woke' : quand les pompiers soufflent sur les braises », *Le Monde*, 25/4/2025, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/idees/article/2025/04/25/face-a-l-obscurantisme-woke-quand-les-pompiers-soufflent-sur-les-braises_6599986_3232.html

[12] Raymond Aron, *D'une Sainte famille à l'autre. Essai sur le marxisme imaginaire*. Paris, Gallimard, 1969.

[13] Nestor Capdevila, *Le concept d'idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p.15.

Issu de la philosophie française[14], le terme est réinvesti par Karl Marx et Friedrich Engels, qui lui consacrent un ouvrage, *L'Idéologie allemande* [1845-6][15], par la suite « abandonn[é] à la critique rongeuse des souris » [16] selon la formule de Marx. La philosophe Isabelle Garo insiste sur l'aspect polémique du texte, qui bataille contre l'idéalisme des « Jeunes Hégéliens »[17]. Dès sa naissance, le terme est doté d'une valeur d'intervention politique, ancré dans l'ambition de faire advenir une transformation sociale de grande ampleur, une révolution. Le texte excède pourtant sa fonction polémique, puisque Marx et Engels y avancent la thèse cruciale d'une détermination des idées par les structures économiques et politiques. Pourtant les deux penseurs ne sont pas encore aptes à rendre compte des contradictions logiques qui animent ce concept nouveau. Selon Isabelle Garo, la principale contradiction serait de pouvoir rendre compte de « l'émergence d'idées révolutionnaires, contestant les rapports de classe en vigueur et envisageant l'instauration d'autres modes de production »[18], soit d'idées dépassant leur condition de production. Cette instabilité du concept explique peut-être sa mise à l'écart par Marx de son vivant. Puisque l'idéologie ne s'impose pas comme un concept central de sa philosophie, même si le terme revient sous sa plume dans des écrits ultérieurs, comme le remarque la philosophe. En 1932 pourtant, l'Institut de recherche Marx-Engels de Moscou décide d'éditer *L'idéologie allemande*, ce qui met en circulation le concept. La propagation des fascismes et la Seconde Guerre mondiale en différent pourtant la diffusion, et il n'entre en usage à gauche que dans la seconde moitié du vingtième siècle. Cependant, on note que le concept est déjà central dans le chapitre consacré par Théodore Adorno et Marx Horkheimer à « l'Industrie culturelle » dans *La Dialectique de la raison*[19], publié en 1944.

Le terme a été largement approprié et transformé par les marxistes ultérieurs, mais il n'est ici nullement question de retracer les déclinaisons du terme, ou même de proposer un état de l'art de ce

---

[14] Antoine L. C. Destutt-Tracy, *Éléments d'idéologie*, Paris, Gallica, [En Ligne], https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045510x.texteImage [1804]

[15] Karl Marx, Friedrich Engels, *L'idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales, 2012, [1932].

[16] Karl Marx, « Préface », *Contribution à la critique de l'économie politique*, Paris, Éditions sociales, 2014, [1859].

[17] Isabelle Garo, *L'idéologie ou la pensée embarquée*, Paris, La Fabrique, 2009.

[18] Isabelle Garo, *déjà cité*, p.47. Pour la philosophe les conditions de possibilité d'émergences d'idées révolutionnaires sont fondées dans les écrits postérieurs du penseur, et notamment dans les *Théories sur la plus-value*, où Marx tout en se livrant à une critique féroce de l'économie politique bourgeoise, lui concède aussi une dimension scientifique. « La possibilité d'une saisie critique du réel – et en premier lieu l'étude des conditions de possibilité de celle de Marx lui-même- devient concevable si l'on entreprend l'analyse des corps idéologique en tant que composantes sociales complexes, voire composites. » écrit Isabelle Garo, *déjà cité*, p.54.

[19] Theodor Adorno, Max Horkheimer, « La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses », *La Dialectique de la Raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974 [1944], pps. 129-151. Si la date de 1947 est souvent indiquée pour la publication de *La dialectique de la raison*, il s'agit de la seconde publication. La première publication a lieu à New York en 1944. Il manque à cette première version la dernière partie du livre, « Éléments de l'antisémitisme », qui ne sera elle publiée qu'en 1947 pour la seconde édition à Amsterdam.

concept à la vie longue[20]. Il semble néanmoins important d'en spécifier de manière minimale son sens. Pour cela, on reviendra sur les quatre « usages fondamentaux » du concept isolés par Nestor Capdevilla d'après sa lecture de *L'Idéologie allemande*, qui sont « devenus très courants […] bien au-delà de la pensée marxiste »[21] :

« Au premier sens, l'idéologie est une illusion socialement déterminée. Dans le second, elle est le produit de l'autonomisation de la conscience par la division du travail. Le troisième isole la fonction d'unification sociale de l'idéologie alors que le quatrième insiste sur sa fonction plus particulièrement politique de légitimation d'un pouvoir de classe. Ces quatre significations sont potentiellement contradictoires car elles expriment un double paradoxe : celui de l'autonomie (les représentations idéologiques sont déterminées par les conditions matérielles et elles se développent selon une logique propre) et celui de la domination (il existe fondamentalement une idéologie qui structure la société et il existe plusieurs idéologies en conflit dont une parvient, dans une conjecture et pendant une période, à soumettre ses rivales). D'un côté, la notion d'idéologie oscille entre le matérialisme et l'idéalisme, de l'autre entre l'anthropologie et l'histoire du politique. Pourtant, cette diversité ne contraint pas immédiatement au choix d'une signification comme si les autres étaient fausses. »[22]

Selon Nestor Capdevila, la troisième signification est celle qui sera largement retravaillée par le théoricien et dirigeant communiste Antonio Gramsci, quand la quatrième est celle « qui est souvent reconnue comme typiquement marxiste »[23]. Si le concept comporte de nombreuses difficultés, sa relative ouverture plaide pour son maintien, et il opèrera ici comme un concept « cadre », dont toutefois il faudra préciser l'usage. Car malgré son air naïf, la production de Disney déroute toute volonté stricte d'application conceptuelle, comme le démontrent des tentatives ultérieures.

En effet, lorsque la production Disney n'est pas purement et simplement méprisée, ou exclusivement rabattue sur sa dimension marchande, les studios apparaissent être un objet d'élection pour l'illustration des thèses de Marx et Engels sur le caractère intéressé des représentations sous un mode de production capitaliste. Depuis le célèbre chant des Sept Nains vantant les vertus du travail à la mine, auquel répond celui, non moins fameux, d'une Blanche-Neige éprise de travail domestique,

---

[20] Pour un tour d'horizon relativement actuel du concept, outre les deux ouvrages cités on peut consulter le quarante-troisième numéro de la revue *Actuel Marx* « Critiques de l'idéologie » paru en 2008, URL : https://shs.cairn.info/revue-actuel-marx-2008-1?lang=fr

[21] Nestor Capdevila, *Le concept d'idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p.70. Le développement qui suit est une synthèse des pages 70 à 75, qui concluent le premier chapitre « Les paradoxes de l'autonomie et de la domination ».

[22] Nestor Capdveilla, *déjà cité*, p.74.

[23] *Ibid*, p.73.

les exemples d'enchantement d'un système d'exploitation abondent, voire débordent. Par leur glorification continue du mode de production qui a soutenu le développement des studios, on pourrait presque croire que l'idéologie Disney se confondrait avec celle du système capitaliste lui-même, au prix de quelques aménagements temporels. Derrière l'exaltation continue des structures féodales et de figures d'autorité monarchique, avatar héroïsé d'un patronat industriel impropre à étayer le rêve, les films opèreraient selon la troisième des fonctions de l'idéologie, dans le sens plus proprement gramscien de consolidation de l'hégémonie, d'une configuration « dominante » du sens commun. Les « happy-end » le répètent à l'envi, à chacun est promis sa juste place selon la somme de ses efforts, ou de ses méfaits. Par le détour temporel, ou parfois exotique, les structures narratives des films Disney soutiendraient aussi le quatrième sens, soit l'« universalisation » de l'intérêt d'une fraction de classe. D'ailleurs, on ne s'y trompe pas, les personnages de Disney ont très tôt fait l'objet d'une critique marxiste en règle. Dans le Chili socialiste de Salvador Allende, Ariel Dorfman et Armand Mattelart publient en 1971 *Para Leer al Pato Donald*, par la suite traduit en *How to Read Donald Duck* et en français sous le titre de *Donald l'Imposteur ou l'Impérialisme raconté aux enfants*[24]. Véritable « best-seller » de la critique matérialiste, en cinq décennies d'existence, il a dépassé le million d'exemplaires et a été traduit en plus de dix-sept langues, comme le rappelait dans un article récent Michel Sénécal[25]. En France, l'ouvrage est presque oublié, n'ayant, il me semble, pas fait l'objet de réédition depuis la publication originale en 1976[26]. Dans un contexte fortement marqué par la position chilienne sur l'échiquier international, soit celle d'une grande vulnérabilité face à « l'influence » états-unienne, la bande dessinée de Carl Barks relatant les aventures de Donald et ses neveux est disséquée au prisme d'une méthode d'inspiration matérialiste[27]. L'humour et l'ironie des deux auteurs sont au service d'analyses textuelles féroces qui traquent et dénichent l'apologie du capitalisme derrière le célèbre Oncle Picsou [« Uncle Scrooge »], et les aventures de son neveu Donald. La condition des femmes, aliénées par leur vaine poursuite amoureuse, la réduction des figures extra-occidentales au rang de sauvages plus ou moins sympathiques, la diabolisation de toute velléité de transformation sociale, ou encore la dépiction de territoires ou du vivant comme autant de ressources à posséder, tous ces thèmes

---

[24] La publication originale a lieu en 1971 au Chili, Ariel Dorfman, Armand Mattelart, *Para Leer al Pato Donald*. Valparaiso, Edicciones Universitarias de Valparaiso, 1971.

[25] Michel Sénécal, « Sur *Donald l'imposteur ou l'impérialisme raconté aux enfants* d'Ariel Dorfman et Armand Mattelart », *Questions de communication* [En ligne], 44 | 2023, mis en ligne le 01 février 2024, consulté le 14 février 2024. URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/33375 ; DOI : https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.33375

[26] Ariel Dorfman, Armand Mattelart, *Donald l'imposteur ou l'impérialisme raconté aux enfants*. Paris, A. Moreau, 1976.

[27] « Toute réalité sociale peut être définie comme le produit d'une dialectique incessante entre une base matérielle et une superstructure, qui en est à la fois le reflet et la préfiguration dans l'esprit humain » « Any social reality may be defined as the incessant dialectical interrelation between a material base and a superstructure which reflects it and anticipates it in the human mind. », Ariel Dorfman, Armand Mattelart, *How to Read Donald Duck,* New York, International General, 1991, [1971], p.95. N'ayant pas réussi à me procurer la version française, j'ai consulté la version états-unienne. Le livre y connaît une carrière bien différente, où il a fait l'objet de nombreuses rééditions, la dernière en 2018 comme le précise Michel Sénécal.

sont savoureusement disséqués. Le texte, qui met brillamment en relation les motifs narratifs et la position dominante de Disney, relève bien de cette volonté d'intervention sociale.

En dépit de son grand intérêt, plusieurs objections contrarient le projet du livre. La première d'entre elle, est que l'analyse menée par les deux critiques demeure textuelle, car Ariel Dorfman et Armand Mattelart ne s'intéressent pas à la structure de la production Disney, à l'organisation du travail créatif qui règne dans les studios, à sa place sur l'échiquier des industries culturelles et créatives. Tout en se réclamant d'une méthode matérialiste les conditions de travail et d'élaboration de la bande-dessinée de Carl Barks, sont étrangement ignorées. La seconde, plus proprement épistémique, est celle qui demeure voilée dans l'*Idéologie allemande* : si le texte Disney est si persuasif, comment rendre compte de la possibilité d'une critique à son encontre ? Si la situation politique de l'ébullition socialiste chilienne peut sûrement fournir de premiers éléments de réponse à ce dialogue apocryphe, elle n'épuise pas pour autant la complexité de la question. La dernière objection, si elle paraît moins scientifique, relève à proprement parler de l'esthétique, qui dès le XVIIIe siècle met en difficulté la visée philosophique de tout discours sur l'art : qu'en est-il de ce « goût » pour les films, que la critique peut aplatir parfois un peu vite ? Malgré leur caractère incontestablement marchand, il est difficile de dénier aux films Disney un incroyable pouvoir de séduction, qui, par la mise en forme ludique d'une littérature merveilleuse, semble résonner si fortement dans l'imaginaire de multiples publics ?

la focale : le jeu des propriétés sociales

Ainsi, pour une saisie qui rende à l'objet sa complexité, il a semblé nécessaire d'adopter une démarche « compréhensive »[28] des publics, comme le préconisait Maxime Cervulle, mais également de ces objets filmiques. Ce faisant, il était nécessaire de travailler avec l'idéologie en sous-main plutôt qu'en tête, afin que le concept n'écrase ni les films, ni les publics, mais plutôt qu'il soit retravaillé par les interrogations actuelles des publics, et par la puissance effective des productions imaginaires. Lorsque les internautes questionnent les films, ce sont bien moins les modes de production, ou encore l'apologie plus ou moins grossière du capitalisme qu'elles et ils épinglent, que la mise en scène et en forme des personnages de fiction. À travers la couleur de la sirène émerge la question des « propriétés sociales » des personnages que les publics prêtent, à tort ou à raison, aux personnages de fiction. Le terme d'encodage, qu'il soit de race ou queer [« queer coding »] - un terme qui se verra amplement défini et contextualisé dans le cinquième chapitre - est représentatif de ce jeu entre les publics et les pratiques de caractérisation des personnages. L'expression « propriété sociale » est dérivée de ce que

[28] Maxime Cervulle, « Malaise dans le « male gaze » : Généalogie critique d'un concept controversé », *Études de communication*, 15 décembre 2023, vol. 61, nº 2, p. 189-212.

la sociologie française a désigné sous le terme de rapport social[29]. Bien sûr, dans les films ou les œuvres audiovisuelles, ces propriétés sociales sont inessentielles, aucun personnage n'est réellement homme ou femme, blanc, noir, princesse ou sirène, ces catégories sont simulées par le récit, ou bien par les acteur.ice.s. Les acteur.ice.s en revanche demeurent marqué.e.s du sceau que les rapports sociaux ont imprimé et continuent d'imprimer dans leur chair, et leur psyché. Ici se loge une contradiction, ou bien une faille entre l'acteur.ice et son personnage, que n'ont pas manqué de questionner les publics contemporains. Il apparaît en effet inexact de dire que les films, lieux de fiction, produisent ou reproduisent des rapports sociaux *stricto sensu*. S'ils peuvent simuler un fonctionnement social, ils n'en forment pour autant pas des microsociétés. En revanche, au travers de leurs personnages, studios et films participent bien d'une médiatisation de ces propriétés sociales (de genre, de race, de sexualité…). Et bien que le récit ou les arches narratives puissent rejouer des assignations, ces propriétés sont dans un premier temps suspendues, partiellement défaites de leur charge sociale par leur déplacement dans le monde fictionnel et leur exfiltration en dehors de la réalité. Cet attachement à une stricte séparation ontologique entre monde social et fictionnel, appuyée notamment par les travaux de Françoise Lavocat[30] sur la question, m'éloigne du paradigme du féminisme postructuraliste construit, entre autres, par l'ouvrage de Teresa de Lauretis[31] et postulant la « performativité » du genre pour les œuvres audiovisuelles. Ce décrochage, ou bien cette faille entre l'acteur.ice et son personnage, entre mondes sociaux et fictifs, se révèle être une zone de tension singulièrement scrutée par les publics contemporains. Avec d'autres médiums cette discussion aurait pu être bien différente mais il me semble que les œuvres de fiction se déjoue le paradigme de la performativité. Celui-ci tend à sous-estimer le déplacement ontologique que requiert la mise en fiction, en surévaluant la puissance directement agissante de ces représentations. Ici, un autre postulat de la pensée poststructuraliste sera pourtant endossé, celui qui invite la recherche à renoncer à de toute idéal de « bonne représentation ». Ici le poststructuralisme, et tout particulièrement son versant féministe, tire des leçons épistémiques et esthétiques des « Sex Wars »[32], conflit qui a vu deux positions féministes s'affronter autour de la

---

[29] « Un rapport social est une relation antagonique entre deux groupes sociaux, établie autour d'un enjeu. C'est un rapport de production matérielle et idéelle (Godelier, 1982). ». Cette définition canonique est proposée par la sociologue Danièle Kergoat, dans son article, « Comprendre les rapports sociaux » *Raison présente,* n°178*,* 2011, pps. 11-21. Danièle Kergoat fait référence à l'ouvrage de Maurice Godelier, *L'idéel et le matériel*. Paris, Fayard, 1982.

[30] Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

[31] Teresa De Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, [1987].

[32] Les *sex wars*, parfois traduit comme « controverses féministes sur le sexe » agitent les mouvements féministes états-uniens entre la fin des années 1970 et les années 1980. Le colloque « Towards a Politics of Sexuality » du Barnard College for Women (New-York) en 1982 représente l'un des temps fort de cette période, comme le rappelle Cornelia Möser dans son ouvrage *Libérations sexuelles : une histoire des pensées féministes et queers sur la sexualité*, Paris, Éditions La Découverte, 2022. Le second chapitre, « Le sexe sans la libération » (pp. 113-201), propose à la fois une synthèse historique et une analyse des *sex wars*. Les féministes antipornographies accusaient ses partisanes de diffuser une image objectifiante, sexualisante et partant dégradante des femmes, et ainsi de collaborer activement au régime

question de la pornographie. La violence des accusations a durablement marqué la politique et la pensée féministe. Il apparaît désormais plus heuristique de penser le genre, ou la race, « sans référent réel »[33] auquel mesurer les représentations fictionnelles, comme le défendait, entre autres, Maxime Cervulle. En ce sens je privilégierai l'usage du terme de médiatisation, qui tout en reconnaissant la part des technologies audiovisuelles dans la construction sociale du genre et de la race, n'en surdétermine pas le pouvoir agissant.

Le cœur de cette thèse est voué à problématiser la relation, nouvelle, que certains publics entretiennent avec les films à travers cette faille ouverte, par la fiction, entre les personnages et leurs propriétés sociales induites ou supposées. Toutefois, pour pleinement saisir cette activité, ce mouvement, il a été nécessaire de m'attacher à comprendre les deux bornes du processus de réception, l'émetteur et le récepteur, en l'occurrence l'entreprise Disney et ses publics, ou plus concrètement certains d'entre eux. Ainsi, la thèse est structurée en trois parties, la première porte sur Disney, en tant que studio d'animation mais aussi en tant qu'entreprise devenue experte dans la déclinaison commerciale des œuvres et personnages de fiction. Intitulée « La montre et le rêve », elle explique comment la rationalisation poussée du travail créatif en cours aux studios Disney, s'est imposée comme un élément déterminant de son succès commercial. La seconde partie concerne les publics de Disney, à la fois la manière dont la société de production s'est très tôt employée à structurer et fidéliser son public, mais aussi la façon dont les fans investissent ou résistent à cet encadrement. Fondée sur l'examen d'artefacts hétérogènes, encyclopédies en ligne, villes Disney et articles de presse, elle s'emploie à articuler les dimensions macro et micro pour restituer la complexité du phénomène, elle s'appelle ainsi « Échelles de l'imaginaire ». Enfin, la troisième partie est baptisée « La chair des images ». Si elle porte plus spécifiquement de la relation qui se noue les deux pôles étudiés précédemment, celle-ci se s'établit bien souvent par l'entremise des propriétés sociales induites, ou que les publics supposent aux personnages de fiction, à travers la chaire fantasmée du celluloïde. Cette dernière partie se proposera de comprendre cette dynamique critique, amplifiée par les réseaux socionumériques, comme relevant d'un « mode politisant », suivant un emprunt à la sémio-

---

patriarcal. De l'autre côté, comme l'écrit Cornélia Möser, « les pro-sexe reprochaient quant à elles aux anti-porno de pactiser avec les politiques familialistes et la pudeur religieuse. » p.129.

[33] **Maxime Cervulle** & *al*, « Une discussion à propos des Gender Studies », *Mise au point* [En ligne], 8 | 2016, § 3, mis en ligne le 25 avril 2016, consulté le 27 août 2023. URL: http://journals.openedition.org/map/2123; DOI: https://doi.org/10.4000/map.2123

Dans cet entretien Marxime Cervulle explique : « L'intérêt des études de genre dans le domaine des médias tient au fait de considérer ces derniers comme un lieu de construction de la « différence des sexes ». Ce n'est pas tant que les médias donneraient une vision déformée de celle-ci, qu'ils renforceraient des stéréotypes par exemple, mais plutôt que la dimension performative du discours médiatique contribue à faire advenir le binarisme sexué. Leur enjeu réside selon moi dans la compréhension de la construction discursive d'identités de genre *sans référent réel*. Penser la représentation du genre, c'est penser l'arbitraire du signe, d'un signe ne renvoyant à rien d'autre qu'à d'autres signes. En d'autres termes comme le dit Teresa de Lauretis, le genre *est* sa représentation. »

pragmatique, comme nous l'expliquerons. Répondre à cette problématique a nécessité de privilégier une approche interdisciplinaire, et, en ce sens, l'histoire, l'économie, les études culturelles, les sciences de l'information ont outillé l'écriture de la thèse. Cependant, avant de détailler la méthodologie employée, il apparaît nécessaire de donner de nouvelles précisions sur le cadre théorique.

cadre conceptuel 2 : la race, le genre et la sexualité

Un second déploiement conceptuel s'impose afin d'expliciter ce qui est entendu par ces propriétés sociales, et de préciser l'emploi de termes tels que race et genre. L'usage du terme de classe est certes établi depuis longtemps, mais il convient de souligner qu'il n'est que peu présent dans les critiques en ligne. Nous commencerons par le plus litigieux de ces concepts, celui de race. Penser avec ce terme m'ancre dans un courant de pensée récent dans le monde académique français, qui l'a longtemps prohibé, fidèle en cela aux usages de la Constitution française. Pour le champ de l'histoire de l'art, et plus largement de la culture visuelle, cela me situe sous l'égide des recherches d'Anne Lafont. Son ouvrage *L'Art et la race : L'Africain tout contre l'œil des Lumières*[34], tout en dialoguant avec les travaux des historien.ne.s des mondes coloniaux, contribue non seulement à légitimer le terme dans un paysage plutôt rétif, mais à éclairer « la spécificité de la contribution visuelle et objectale (peinture, sculpture, gravure, arts décoratifs) à l'établissement d'une division de l'espèce humaine en races, dont la pierre angulaire avant l'ère génétique était la couleur de la peau »[35]. Pour ce qui est de l'histoire de la représentation des personnes noires, ses travaux s'entretiennent avec ceux, précurseurs, menés depuis les États-Unis par les époux Ménil, mais ils permettent aussi la sortie d'une approche encyclopédique vers un questionnement sur la part des techniques graphiques (de la ligne à la couleur) et de la culture matérielle, dans la formation d'une épistémé moderne de la race, à l'ombre de la traite transatlantique. Dans l'introduction de l'ouvrage elle propose du terme, toujours litigieux, de race, la définition suivante :

« le recours constant à la notion de race pour définir un groupe ethnique (voire l'humanité toute entière en comparaison avec les espèces animales) montre un processus différentiel fondé sur des stigmates corporels visibles à l'œil nu (la couleur de peau, la texture et la couleur des cheveux, la forme des yeux et du nez) et plus ou moins partagés par les individus formant une communauté habitant dans un même territoire dont les symptômes physiques majeurs sont congénitaux. La race est en effet ancrée dans le corps indépendamment de la volonté de ceux qui en sont porteurs. Il ne s'agit nullement d'une

[34] Anne Lafont, *L'art et la race : l'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon, les Presses du réel, 2019.
[35] Anne Lafont, *déjà cité*, p.12.

disponibilité sociale, mais d'un stigmate, d'une marque anatomique à laquelle on ne peut échapper. Être de telle race signifie porter et afficher un ensemble d'éléments anatomiques distinctifs, et, quel que soit son destin individuel, ne pouvoir y échapper à ses yeux, comme -et peut-être surtout - à ceux des autres. Dans ce contexte on comprend à quel point une histoire de la race gagne à être envisagée avec le concours de l'histoire des arts visuels. »[36]

Cette définition démontre l'importance de saisir ce fait social depuis le champ visuel, exigence qui résonne en plein avec les préoccupations présentes relatives à la couleur des personnages. J'ajouterai simplement que, sur la période qui m'occupe, très différente en cela du XVIIIe siècle, la traite esclavagiste, les sociétés plantationnaires, tout comme la seconde phase d'expansion coloniale européenne, ainsi que les projets fascistes, ont transformé la catégorie pseudo-scientifique de race en un rapport social, où s'imbriquent dimension économique (notamment organisation et division internationale et nationale du travail, migrations) et d'autres plus proprement symboliques. Les abolitions de l'esclavage, puis de la ségrégation, tout comme la période des Indépendances politiques des anciens empires coloniaux, n'ont pas achevé de complète redistribution des cartes, et malgré l'affaissement du crédit biologique accordé au terme de race, le rapport social qui en découle s'avère toujours structurant dans les sociétés occidentales. La toute récente décision de la Cour Suprême des États-Unis d'avaliser les contrôles au faciès[37], fournit un glaçant exemple de réinvestissement de politique raciale par un État au XXIe siècle, qui vient confirmer la tragique actualité de ce marquage corporel et phénotypique.

L'usage fait de la race s'enracine dans la perspective ouverte par Anne Lafont qui tâche d'articuler les significations sociales et visuelles de la race. Et si, eu égard à l'écart entre les périodes travaillées, ce manuscrit ne donne pas forcément à lire, par la fréquence des citations, l'importance des échanges, il faut rappeler ici, qu'il est des dialogues discrets plus féconds que d'autres plus ostensibles. La lecture des travaux de ma directrice, ainsi que la fréquentation des séminaires de recherche sur l'histoire de l'art, mais aussi celui sur l'histoire de la race organisés avec Jean-Frédéric Schaub et Silvia Sebastiani[38], ainsi que nos nombreux échanges, ont considérablement enrichi ma compréhension du travail de la race dans les films d'animation Disney. D'autres chercheur.se.s participent activement de la légitimation épistémique de la catégorie de race dans leurs champs respectifs, en sociologie on pense notamment à ceux de Nacira Guénif-Souilamas traitant de l'immigration postcoloniale, ou de bien de

---

[36] *Ibid*, pps 37-38.

[37] Le Monde avec AFP, « À Los Angeles, la police de l'immigration autorisée à reprendre les contrôles au faciès », 9/9/2025, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/international/article/2025/09/09/a-los-angeles-la-police-de-l-immigration-autorisee-a-reprendre-les-controles-au-facies_6640038_3210.html

[38] Anne Lafont, Jean-Frédéric Schaub, « La race à l'âge moderne : expériences, classifications, idéologies d'exclusion », séminaire de recherche 2017-2018, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, ainsi que l'année suivante avec Silvia Sebastiani.

Solène Brun sur le métissage, comme à ceux de Colette Guillaumin sur « l'idéologie raciste » auparavant[39]. Pour la philosophie il faut bien sûr mentionner l'important travail d'Elsa Dorlin[40] sur la matrice raciale, ou bien, pour les Science de l'Information et de la Communication, celui de Maxime Cervulle, qui *Dans le blanc des yeux* a démontré la pertinence du concept pour l'étude des médias[41]. Et si en 2013, il se demandait : « Devrait-on abandonner la notion de 'race ', vouée qu'elle serait à inlassablement répéter l'histoire de sa trajectoire mortelle ? »[42], on peut avancer que la décennie suivante a largement fait la démonstration de la portée heuristique du concept pour les sciences humaines et sociales. Tout récemment, la parution de l'ouvrage, *La couleur des rôles, Enquête sur la division raciale du travail actorial*, co-écrit par Sarah Lécossais et Maxime Cervulle, dans le prolongement d'une enquête menée pour le ministère de la Culture et parue en 2024, témoigne de l'enracinement progressif de la catégorie[43].

Si le genre n'était pas acquis pour l'université il y a encore une vingtaine d'années, sa légitimation demeure plus ancienne que la race. Les travaux et synthèses se sont récemment multipliés sur la question, et bien que le terme reste sujet à critique ou résistance, on peut considérer son usage installé. Le genre est un processus de « bicatégorisation »[44] hiérarchisé, qui entérine la domination du groupe social des hommes[45] sur celui des femmes et autres minorités de genre (personnes intersexes, personnes trans), et qui s'appuie, comme pour la race, sur un marquage corporel et biologique qui convie une impression d'immédiateté. Dans le sillage du féminisme matérialiste, spécificité nationale due notamment à l'influence des travaux de Christine Delphy, l'analyse des « rapports sociaux de sexe » a longtemps prévalu dans la recherche française. Et si je suis sensible aux mises en garde relatives à la liquidation de l'ancrage matériel du rapport contenu par l'affirmation du terme de « genre » au détriment des « rapports sociaux de sexe », dans le cadre de mon objet d'étude, le premier

---

[39] Solène Brun, *Derrière le mythe métis : enquête sur les couples mixtes et leurs descendants en France*. Paris, Éditions La Découverte, 2024. Elle a également co-écrit avec Claire Cosquer une introduction à la *Sociologie de la race*, Malakoff, Armand Colin, 2022.
Nacira Guénif Souilamas (dir.), *La République mise à nu par son immigration*, Paris, La Fabrique, 2006. Colette Guillaumin, *L'idéologie raciste*. Paris, Gallimard, 2002 [1972].

[40] Elsa Dorlin, *La matrice de la race: généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

[41] Maxime Cervulle, *Dans le blanc des yeux: diversité, racisme et médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013. Quelques années plus tard, en 2020, la revue *Réseaux* propose un numéro « Médias et racialisation », coordonné par Franck Rebillard, URL : https://shs.cairn.info/revue-reseaux-2020-5?lang=fr

[42] Maxime Cervulle, *déjà cité*, 2013, p.23

[43] Maxime Cervulle, Sarah Lécossais, *Enquête sur la division raciale du travail actorial*. Bordeaux, Le Bord de l'eau, 2025. Maxime Cervulle, Sarah Lécossais. *La couleur des rôles : l'origine perçue dans la distribution artistique (théâtre, cinéma, audiovisuel*). Ministère de la Culture. 2024, 155 p. ⟨hal-04725088⟩

[44] À ce sujet on peut consulter la notice « Bicatégorisation » rédigée par Michal Raz pour *L'Encyclopédie critique du genre*, (dir.) Juliette Rennes, Paris, Éditions La Découverte, 2021, pps. 95-104. La chercheuse y discute la place de la biologie dans la définition du sexe ou du genre, et revient également sur les analogies entre sexe et race.

[45] L'existence de « classe de sexe » étant hautement litigieuse, et de peu d'intérêt épistémique pour ce travail de thèse, j'ai ici préféré un terme peut-être moins précis, mais aussi moins polémique.

terme s'est avéré plus opérant en ce qu'il est moins coloré par la perspective sociologique. L'ampleur des contributions féministes pour la compréhension des médias explique notre choix de reprendre en début de chapitre les débats théoriques pour se situer avec précision dans la littérature existante, lorsqu'elle est mobilisée.

Enfin, si la sexualité ne relève pas de la triade des rapports sociaux (genre, classe, race), les travaux de Michel Foucault[46], tout comme les recherches féministes, et plus récemment les études queer, ont aussi mis en lumière la construction de celle-ci au carrefour de disciplines comme la médecine, le droit, ou bien d'une éthique loin d'être tout à fait laïcisée. La sexualité des personnages s'est d'ailleurs avérée être un lieu d'investissement important de la part des publics, et les travaux qui y sont relatifs ont irrigué ce travail de thèse. On s'appuiera à cet égard sur la définition donnée du terme « Queer » dans la notice co-écrite par Maxime Cervulle et Nelly Quemener, qui synthétisaient ainsi les contradictions travaillant ce terme issu des sphères militantes, mais qui s'est rapidement imposé dans le champ universitaire états-unien :

« A l'instar des autres groupes queer qui émergent à la même époque, Queer Nation se trouve toutefois traversé par une tension : d'un côté la construction d'un antagonisme opposant deux groupes clairement définis par la politisation du binarisme homosexualité/hétérosexualité ; de l'autre, une conception fluide de l'identité, du genre et de la sexualité, qui permet d'envisager la constitution de coalitions dont les objectifs politiques embrassent de multiples dimensions des rapports sociaux. Cette tension traverse aussi les écrits universitaires qui composent, dès 1990, un corpus que l'on appellera la théorie queer. Les premiers travaux réunis sous cette épithète élaborent une critique des binarismes sexués et sexuel. »[47]

Ces théories queer, qui poursuivent avec efficacité une dynamique de « dénaturalisation » de la sexualité, initiée par les approches féministes, ont soutenu ce travail. Son usage se limite cependant à cette saisie politique du champ sexuel, car cette thèse ne se réclame pas de l'injonction à la « queerisation » des disciplines, objets, méthodes ou savoirs, dont la visée, au mieux floue, confine parfois au réductionnisme discursif.

Le dialogue de ces catégories de race, de genre ou de sexualité, souvent renvoyées du côté de la sociologie, avec le champ du cinéma ou bien la culture visuelle, n'est pas donné. Du terme « culture

[46] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. 1, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
[47] Maxime Cervulle, Nelly Quemener, « Queer », *L'Encyclopédie critique du genre*, (dir.) Juliette Rennes, Paris, Éditions La Découverte, 2021, pps. 633-634.

visuelle », on retiendra la définition suivant, proposée par Maxime Boidy dans le récent *Dictionnaire d'Iconologie filmique* :

« De façon générale, l'horizon de la culture visuelle déborde l'imagerie matérielle et les contenus iconographiques. Ce supplément peut avoir trait à la situation sociale des regards (masculins ou féminins, dominants ou subalternes…) ainsi qu'au rôle des représentations visuelles et mentales dans un contexte sociohistorique donné. Le champ de la culture visuelle couvre également certaines pratiques matérialisées par le fait de voir ou par le fait d'être vu(e), qui vont de l'exhibitionnisme à caractère sexuel jusqu'à la surveillance carcérale, en passant par la production de savoirs savants, y compris dans les sciences dites « dures » »[48]

Le processus d'incorporation de ces catégories, quoique récent, peut toutefois s'appuyer sur des travaux précurseurs : on pense à ceux de Geneviève Sellier et Noël Burch[49] pour le cinéma, ainsi qu'au travail de Fanny Beuré[50] sur la comédie musicale, issu de sa thèse de doctorat. La thèse de Pierre Cras portant sur les « archétypes, caricatures et stéréotypes noirs »[51] dans le cinéma d'animation états-unien, préparée en études du monde anglophone, procède de ce mouvement d'élargissement des questions posées légitimement aux films. Dans le domaine des sciences de l'information et de la communication, les travaux de Maxime Cervulle et de Nelly Quemener ont œuvré à cette articulation, notamment en favorisant la transmission des « études culturelles » [« cultural studies »] anglaises à travers leurs écrits[52], ainsi qu'en animant la revue *Poli, Politiques des Cultural Studies*[53]. Au croisement des études cinématographiques, musicologiques et des sciences de l'information et de la communication, une nouvelle génération de thèses et de travaux comme ceux de Delphine Chedaleux, Keivan Djavadzadeh, Franck Freitas-Ekué ou bien de Louise Barrière[54], pour n'en citer que quelques-uns, ont démontré la

---

[48] Maxime Boidy, « Culture visuelle », *Dictionnaire d'Iconologie filmique*, E. André, J.-M. Durafour, L. Vancheri (dirs.), Presses Universitaires de Lyon, 2022, p.146. La dernière partie de la citation se réfère à Charlotte Bigg, « Les études visuelles des sciences », *Histoire de l'art*, n°70, 2012, 95-101.

[49] Noël Burch, Geneviève Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2009.

[50] Fanny Beuré, *That's entertainment!: musique, danse et représentations dans la comédie musicale hollywoodienne classique*, Paris, Sorbonne Université Presse, 2019. La thèse a été préparée à l'université Paris-Diderot, sous la direction de Jacqueline Nacache.

[51] Pierre Cras, « Archétypes, caricatures et stéréotypes noirs du cinéma d'animation américain du XXe siècle (1907-1975) », Thèse de doctorat en études du monde anglophone, sous la direction de Hélène Le Dantec-Lowry, Paris, Université Paris-3 Sorbonne Nouvelle, 2016.

[52] Maxime Cervulle, Nelly Quemener, *Cultural studies: théories et méthodes*, Malakoff, Armand Colin, 2018. Mais aussi Maxime Cervulle, Nelly Quemener, Florian Vörös, *Matérialismes, culture & communication. Tome 2, Cultural Studies, théories féministes et décoloniales*, Paris, Presses des Mines-Transvalor, 2016.

[53] *Poli, Politique des Cultural Studies*, [En Ligne], https://polirevue.wordpress.com/about/

[54] Keivan Djavadzadeh, *Wild women don't have the blues : genre, race et sexualité dans le rap féminin états-unien*, Thèse de doctorat en sciences politiques, sous la direction de Bertrand Guillarme, Paris 8, 2017. Franck Freitas-Ekué, *Corps Black : généalogie d'une production et d'une valorisation marchande du corps noir sous l'industrialisation capitaliste*, Thèse de doctorat en science politique, sous la direction de Jane Freedman, Paris 8, 2021. Delphine Chedaleux, *Les*

fécondité de ces entrelacements disciplinaires. L'usage des catégories de race, de genre et de sexualité étant expliqué pour la conduite de cette recherche, il convient désormais de présenter les méthodes ayant participé de la construction de l'objet de thèse.

Méthodologies

Par goût personnel autant qu'habitude disciplinaire, je suis d'abord partie des films, pour tenter de comprendre la machinerie Disney. En 2018, débutant une thèse alors bien différente, sur les enjeux relatifs à la représentation de la sexualité, j'ai constitué un corpus de films. J'ai d'abord travaillé à partir des vingt-neuf longs-métrages d'animation produits par les studios Disney entre 1937, soit *Blanche-Neige et les Sept Nains* [*Snow White and the Seven Dwarfs*, Hand & *al*], leur premier long-métrage, et *Tarzan* [Buck, Lima], sorti en 1999[55], qui marque la fin de cette « Renaissance » ouverte par *La Petite Sirène*. Recomposer, à travers l'analyse filmique et narratologique, un « regard Disney », regard soutenu par de puissantes infrastructures économiques afin d'en déduire un effet sur les publics constituait peu ou prou ma première impulsion de recherche. Pourtant, l'analyse filmique, même attentive à ne pas lisser les contradictions qui demeurent dans les films Disney, ne permettait pas de comprendre la persistance de cette critique qui avait d'abord aiguillé ce projet de thèse. Cette critique n'était alors pas une critique proprement marxiste, formulée dans les termes d'impérialisme, de lutte des classes ou d'exploitation, mais plutôt féministe, cristallisée autour du terme d'encodage queer [« queer coding »]. À travers ce terme abondamment employé dans certains cercles féministes, et selon une logique parente de celle examinée dans la première partie de cette introduction, je souhaitais analyser les représentations du genre et de la sexualité dans ces longs-métrages. De l'analyse filmique, je pensais pouvoir déduire non seulement des effets de sens (ce qui est plausible), mais des effets généraux sur les représentations (faussées) de la sexualité, retrouvant, sans l'anticiper, le premier sens de l'idéologie selon Nestor Capdevila, soit celle d'une « illusion socialement déterminée ». Cependant, la coexistence de discours, et de points de vue adverses au film effondre simultanément le postulat de leur (toute)-puissance. Et si, en ligne, la stigmatisation par les films de toute sortie l'hétérosexualité était vertement dénoncée par les internautes, peu d'éléments venaient rendre compte des conditions d'existence de cette critique qui incarnait alors pourtant l'échec (au moins partiel) du projet Disney. Ainsi, pour mieux saisir mon objet, il a fallu me déplacer théoriquement, méthodologiquement,

---

jeunes premiers et les jeunes premières du cinéma français sous l'Occupation (1940-1944), Thèse de doctorat en études cinématographiques, sous la direction de Geneviève Sellier, Bordeaux, Université Bordeaux-Montaigne, 2011. Louise Barrière, *« If you feel like a lady... » : médiations féministes des musiques DIY dans une scène globalisée*, Thèse de doctorat en arts, sous la direction d'Olivier Goetz, Université de Lorraine, 2022.

[55] La liste de ces films est en annexe.

disciplinairement, et ce faisant l'altérer profondément. Mais cette trajectoire n'est peut-être, après tout, que celle d'une thèse elle-même.

Ainsi, l'assemblage de films demeure bien à l'état de trace, ou d'arrière-plan, mais je ne peux lui conserver le titre de « corpus ». De même que si les analyses filmiques et narratologiques ont contribué à l'écriture de cette thèse, elles n'en sont pas le moteur. Si je dois nommer, a posteriori, l'enjeu du déplacement, il serait de se situer dans l'interstice qui s'ouvre entre un film et un public, sans sacrifier aucun des deux pôles de cette dialectique, ni la rigueur scientifique qui exige un approfondissement de l'appareil conceptuel pour percer l'ordinaire du discours. Cette dynamique critique qui se tisse entre les studios Disney et leurs publics, et que je me propose, au terme de cette recherche doctorale de comprendre dans le sillage du modèle sémio-pragmatique[56], intéressé lui aussi par l'interstice, comme relevant d'un « mode politisant », constitue l'objet de la thèse. En regard des films, je me suis donc intéressée à leur réception critique, mais aussi à la « culture » que Disney essaye de sédimenter autour de leur entreprise par l'entremise notamment des parcs, du fan-club, et même des villes que Disney édifie pour ses fans. Ce chemin a nécessité une profonde modification de ma méthode, ou plutôt renouvelé ma compréhension d'une dimension déjà présente dans mon enquête, mais peu élaborée, à savoir la prise en compte des réceptions en conflit avec Disney. L'encodage queer, objet de mon second master, et prémisse de cette recherche doctorale s'enracinait déjà dans cette critique en ligne, mais cette dimension n'était pas problématisée, pas plus qu'elle ne constituait un véritable terrain de recherche. Des années plus tard, l'observation de publics, délimité dans l'espace numérique, s'est réfléchie, même si les méthodes employées relèvent davantage de l'observation et de l'analyse de contenus que d'une véritable ethnographie. Cette observation a amené un déplacement de la focale des films à l'espace qui s'ouvre entre les publics et eux. Avant de détailler les conditions de cette enquête, il convient de donner des précisions sur la méthodologie. Pour ce qui est de l'étude des publics en ligne, elle emprunte beaucoup aux sciences de l'information et de la communication (SIC). Et si l'observation de ces publics a bien constitué une part importante du travail de la thèse, il n'a pas été le seul, puisqu'il a également fallu comprendre comment aborder une entreprise de type industriel. Il apparaît désormais essentiel de revenir sur la délimitation de ces deux pôles, préalables à ce travail de thèse. Très différents par leurs formes, ces objets soulevaient des questionnements de méthodes spécifiques.

[56] Roger Odin, *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011.

Disney : archives et historiographie

La saturation de l'espace médiatique, voire social, par Disney, c'est-à-dire par ses films, ses séries, ses comédies musicales, ses parcs et ses hôtels, mais aussi ses produits dérivés à base de personnages reproduits sur des t-shirt, des sacs, des manteaux, des pantoufles, mais encore par les figurines, les oreilles de Mickey estampillant livres, cahiers, linge de maison, vaisselles, ornant des serre-têtes ou des sacs à dos, ce déluge Disney pourrait laisser à croire qu'il serait aisé d'étudier ce phénomène. Et en effet, dans une ville comme Paris, il se passe rarement moins d'une semaine sans qu'une affiche publicitaire, un t-shirt floqué, ou la présence de touristes aux oreilles de Mickey en partance ou de retour de Marne-La-Vallée, ne nous rappelle à l'incontestable puissance du géant aux gants blancs. Je peux désormais affirmer qu'il est en effet aisé d'*écrire* sur Disney, que ce soit pour célébrer son inépuisable créativité, ou pour déplorer son ubiquité capitaliste. Il apparaît autrement plus difficile d'étudier Disney, et tout d'abord en raison de sa nature. Disney est une entreprise privée, fleuron du divertissement mondial, disposant de capitaux colossaux pour protéger son image. À ce titre, l'entreprise n'a aucun intérêt à ouvrir ses gigantesques archives, celles-ci sont la chasse gardée de ses « historien.ne.s maison », leur « archiviste » Dave Smith en tête, qui écrivent une histoire essentiellement hagiographique. Les livres de « beaux-arts » sur les films de la marque, qui s'enorgueillissent de la consultation ou de la reproduction de documents « inédits », monnayent cet accès du prix de leur silence[57]. The Walt Disney Company, n'autorise aucun accès indépendant aux archives pour la recherche. Les publications produites sous sa supervision n'ont de livres que la forme, ce sont avant tout des produits dérivés, qui s'apparentent aux t-shirts et autres mugs commercialisés par l'entreprise. Une fois repéré le nom des maisons d'édition ou des quelques « historien.ne.s » Disney[58], il est facile, non d'ignorer complètement cette littérature qui peut parfois contenir des

[57] Le luxueux ouvrage de Daniel Kothenschulte, sur les « archives » Disney, avant tout les dessins préparatoires, publié par Taschen, vendu 600 euros, est représentatif de cette tendance. Daniel Kothenschulte (ed.), *The Walt Disney Films Archives, the animated movies 1921-1968(XXL)*, Cologne, Taschen, 2016. Il existe une version réduite de cette monographie accessible quant à elle pour 75 euros seulement. Voir Taschen, [En Ligne], https://www.taschen.com/en/limited-editions/film/66905/the-walt-disney-film-archives-the-animated-movies-1921-1968/

[58] Sans présentation exhaustive, il faut citer en tête la publication de « l'archiviste officiel » de Disney, Dave Smith. Il a écrit une « encyclopédie », Dave Smith, *Disney A to Z: The Official Encyclopedia*, New York, Hyperion Books, 1998. En 2023, l'ouvrage a connu sa sixième réédition. Désormais une partie de cette encyclopédie est en ligne sur le site du fan-club officiel de Disney, le D23. The D23, [En Ligne], https://d23.com/disney-a-to-z/ . Toutes les publications émanant des Éditions Disney doivent être considérées comme des produits dérivés, parfois riches en informations, et non comme des textes scientifiques. Il en est de même pour le catalogue de la filiale Hyperion Books entre sa fondation en 1991 et sa cession au groupe Hachette en 2014. La stratégie éditoriale du groupe Disney sera discutée aux chapitres 1 et 2. Les livres de Leonard Maltin appartiennent aussi à cette école Disney, bien que leur auteur n'ait pas été employé par l'entreprise. Ses deux premiers livres sur Disney, *The Disney Films* [1973], *Of Mice and Magic* [1980] sont des publications indépendantes, mais le premier ouvrage connaît une réédition par Hyperion Books en 1995. Leonard Maltin, *The Disney Films*, New York, Crown Publishing, 1973. Leonard Maltin, *Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoon*, New York, McGrow & Hill, 1980. En France, Pierre Lambert a publié de nombreux ouvrages « d'arts » sur les films Disney. Il faut signaler qu'il est aussi un ancien attaché de presse de Walt Disney France.

informations utiles, mais plutôt de les lire « against the grain », à contre-courant, comme le préconisait l'historienne Anne-Laura Stoler à propos des archives coloniales[59]. Une autre difficulté réside dans le fait que l'entreprise Disney est experte dans le nettoyage des sources en ligne, des contenus critiques. Ainsi, de nombreuses sources, articles ou contenus, peuvent disparaître du jour au lendemain. Cette politique du vide entretient la place du récit homologué par l'entreprise. Toutefois, certains chapitres sont fondés sur des sources volontairement mises en ligne par l'entreprise elle-même, comme des rapports fiscaux ou bien des catalogues commerciaux ou immobiliers, tels les chapitres 2 et 3.

Dans le monde anglophone il existe une abondante production académique sur l'entreprise Disney, qui, de la littérature managériale, à l'architecture, à l'économie ou à la pédagogie, en passant, bien sûr, par l'histoire du cinéma, émane de nombreux domaines de recherche. Il est difficile de la présenter sans verser dans l'esprit du catalogue et j'ai préféré ne pas m'engager dans cette démarche. J'ai choisi de présenter en début de chaque chapitre les ouvrages sur lesquels je me suis véritablement appuyée pour l'écriture de la thèse. En ce sens, la bibliographie est plus restreinte que l'ensemble des titres consultés ou parcourus dans la première phase, exploratoire, de cette thèse. Ici, il m'a semblé préférable de retracer quelques étapes clefs de la construction de l'historiographie relative à l'entreprise Disney, puisque les écrits sur Disney sont presque aussi anciens que le studio lui-même. Avant de devenir plus ou moins synonyme de cinéma commercial, les tous premiers films d'animation ont intéressé des intellectuels ou des réalisateurs comme Sergueï Eisenstein et Siegfried Kracauer dans les années 1930-1940[60]. En 1968, soit trois ans avant la publication de *Para Leer al Pato Donald*, l'étatsunien Robert Schickel a publié le premier ouvrage critique sur les studios, *The Disney Version*, qui sera discuté au chapitre 4. Si Disney a très peu intéressé les sciences sociales francophones, il faut tout de même signaler un « moment Disneyland », inscrit dans le sillage de la critique de « la société du spectacle » initiée par Guy Debord en 1967[61]. En 1973, le philosophe et sémiologue Louis Marin a dédié un chapitre de son ouvrage *Utopiques : Jeux d'espace*[62] à Disneyland, après une visite effectuée dans le parc californien. Disneyland figure selon lui d'une « dégénérescence » de l'utopie. Louis Marin se propose de comprendre le parc comme :

---

[59] Ann Laura Stoler, *Au cœur de l'archive coloniale : questions de méthode*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2019. Il ne s'agit pas de comparer Disney à un État colonial, simplement de s'inscrire dans une méthode éprouvée pour des documents orientés.

[60] Sergueï Eisenstein, *Walt Disney*, Strasbourg, Circé, 1991. Les textes auraient été rédigés autour de l'année 1941. Durant son exil aux États-Unis Siegfried Kacauer a travaillé comme critique de cinéma, il en a consacré une, assez célèbre dans le champ, au film *Dumbo* [Sharpsteen, 1941] sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir au chapitre 4. Siegfried Kracauer, *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*. Oakland, University of California Press, 2012.

[61] Guy Debord. *La Société du spectacle*. Paris, Gallimard, 1992 [1967].

[62] Louis Marin. *Utopiques : Jeux d'espaces*. Paris, Minuit, 1973. Le chapitre 12 s'intitule « Dégénérescence utopique : Disneyland », pps 297-324

« une utopie saisie par l'idéologie en ce qu'elle est la représentation du rapport imaginaire que la classe dominante de la société américaine entretient avec ses conditions réelles d'existence et plus précisément avec l'histoire *réelle* des Etats-Unis et avec l'espace extérieur. Elle est la projection fantastique de l'histoire de la nation américaine dans sa double instauration à l'égard de l'étranger et du monde naturel, la métaphore déplacée de la représentation idéologique. »[63]

Outre la prégnance du motif de l'idéologie dans l'analyse de Louis Marin, on constate l'émergence d'une thèse vouée à perdurer, l'altération profonde que l'entreprise infligerait au réel. En 1985, à l'occasion d'un séjour à l'université de Santa Cruz, Louis Marin retournera d'ailleurs à Disneyland avec des étudiant.e.s[64] [fig. 3]. Pour le philosophe, l'offense que constitue le parc excède la manipulation, l'altération ou la réécriture de l'histoire, elle se situe à un niveau ontologique, puisqu'elle substitue une histoire fantasmée à l'histoire réelle. Jean Baudrillard saura se souvenir de cette mise en crise du réel dans son célèbre essai *Simulacre et Simulation*. Il consacre quelques lignes à Disneyland ; le célèbre parc à thème incarne pour lui un « modèle parfait de tous les simulacres enchevêtrés »[65]. Il s'en sert pour développer son concept « d'hyperréel » :

« Partout donc à Disneyland se dessine le profil objectif de l'Amérique […] D'où la possibilité (L. Marin l'a très bien fait dans *Utopiques, jeux d'espaces*) d'une analyse idéologique de Disneyland : *digest* de *l'american way of life*, panégyrique des valeurs américaines, transposition idéalisée d'une réalité contradictoire. Certes. Mais ceci cache autre chose et cette trame « idéologique » sert elle-même de couverture à une simulation de troisième ordre : Disneyland est là pour cacher que c'est le pays « réel », toute l'Amérique « réelle » qui est Disneyland (un peu comme les prisons sont là pour cacher que c'est le social tout entier, dans son omniprésence banale, qui est carcéral). Disneyland est posé comme imaginaire afin de faire croire que le reste est réel, alors que tout Los Angeles et l'Amérique qui l'entoure ne sont déjà plus réels, mais de l'ordre de l'hyperréel et de la simulation. Il ne s'agit plus d'une représentation fausse de la réalité (l'idéologie), il s'agit de cacher que le réel n'est plus le réel, et donc de sauver le principe de réalité. L'imaginaire de Disneyland n'est ni vrai ni faux, c'est une machine de dissuasion mise en scène pour régénérer en contrechamp la fiction du réel. D'où la débilité de cet imaginaire, sa dégénérescence infantile. »[66]

---

[63] *Ibid*, p.298.
[64] Bertrand Gervais, « Dégénérescence utopique », *Captures*, vol. 6, n°1, 2021, [En ligne] : revuecaptures.org/node/5183/. L'auteur nous apprend que Louis Marin avait été invité par Frederic Jameson à Santa Cruz en 1985. Frederic Jameson travaillait à la préparation de ce qui deviendrait Frederic Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke Universiy Press, 1991.
[65] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Gallimard, 2024, [1981].
[66] *Ibid*, pps 24-25

Si l'analyse d'une substitution entre fiction et réalité esquissée ici par Baudrillard a bien quelque chose de séduisant, on ne peut s'empêcher de penser qu'elle congédie un peu rapidement la matérialité du monde social, pierre angulaire des reproches qui seront adressées à sa pensée, plus tard, au regard de ses prises de position sur la Guerre du Golfe, ou des attentats du 11 Septembre[67]. Et si on peut trouver dans ces lignes une préfiguration des récents débats sur la notion de « post-vérité », il ne semble pas étonnant que ces thèses aient trouvé davantage de résonance chez les poètes, en l'occurrence les réalisateur.ice.s, que dans les sciences humaines et sociales. Au début de la célèbre trilogie *Matrix*, à l'occasion d'un plan sur la bibliothèque de Néo, apparaît d'ailleurs le célèbre essai de Baudrillard qui préfigure de peu la sortie de « la matrice ». Le vacillement que Louis Marin et Jean Baudrillard cherchent à identifier émane des parcs Disneyland. Tous deux contribuent probablement à l'émergence d'un concept, utilisé surtout dans l'urbanisme, de « disneyisation », attribué par Andre Kehoe[68] au chercheur en média Peter K. Fallon, puis popularisé en 2004 par la parution du livre d'Alan Byrman, *The Dysneyization of Society*[69]. Les parcs Disneyland symbolisent une tendance de l'urbanisme, voire des sociétés contemporaines, à expurger toute contradiction pour façonner des environnements « thématisés » (comme les sections des parcs Disneyland liés à « l'aventure » ou bien au « futur ») largement dédiés au divertissement et à la consommation et qui reposent sur le travail salarié et émotionnel[70] d'employé.e.s, qui les confinent aux frontières de la performance. De manière signifiante, les employé.e.s des parcs à thème sont désigné.e.s comme des « cast member », terme qui entretient une ambiguïté entre les fonctions d'accueil et de jeu d'acteur.ice. Le chapitre 3 reviendra plus en détails sur leur rôle dans l'univers Disney. Outre ce terme, on relève celui, plus ancien, de « disneyification »[71], qui porte davantage sur l'action de Disney dans l'adaptation d'œuvres littéraires, la tendance au lissage des aspérités pour enrober le conte dans un *happy-end*. En français, les deux termes se recoupent globalement sous le terme de « disneylandisation ». Si le terme de « disneylandisation » se révèle probablement être un concept opérant pour décrire des tendances urbanistiques comme architecturales, il me convainc moins comme processus social *per se.* La question de son autonomie, ou non, par

---

[67] Frédéric Joignot, « Jean Baudrillard. En souvenir d'un mécréant radical disparu il y a dix ans maintenant », Journalisme pensif, Blog du Monde, 6/3/2017, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2017/03/06/jean-baudrillard-le-mecreant-radical/

[68] Andre Kehoe, *Christian Contradictions and the World Revolution: Letters to my Son*. Glendale, Glendale Publishing, 1991

[69] Alan Bryman, *The Disneyization of society*, Londres/Thousand Oaks/New Dehli, Sage, 2004. Il donne de la « disneyization » la définition suivante: « the process by which the *principles* of the Disney themes parks are coming to dominate more and more sectors of American society as well as the rest of the world.» p.1.

[70] On doit le terme de « travail émotionnel » à la sociologue Arlie Russell Hochshild qui le théorise à la fin des années 1970 à partir d'une enquête effectuée auprès d'hôtesses de l'air. Arlie Russell Hochschild, *Le prix des sentiments : au coeur du travail émotionnel*, Paris, Éditions La Découverte, 2017, [1979].

[71] John Wills identifie la première itération du terme en 1959 sous la plume de Lawrence Lipton. Voir John Wills, *Disney culture*, Rutgers University Press, 2017, pps 73-75.

rapport aux mutations historiques du capitalisme, devrait être débattue avant de justifier son emploi. Cette discussion excédant largement le cadre de cette thèse, je n'emploierai pas le concept de « disneyification » ou de « disneylandisation » dans ce manuscrit.

La décennie 1990 voit l'ébauche d'un champ d'étude autour de Disney, les publications se multipliant à partir des années 2000. En 1994, on relève la publication de *The Disney Discours : Producing the Magic Kingdom,* un ouvrage collectif sous la direction d'Eric Smoodin qui propose une perspective critique renouvelée sur le phénomène. En 1995, paraît le premier ouvrage féministe sur la question, *From Mouse to Mermaid*[72]. Ces premiers ouvrages critiques suscitent en réponse de nombreux plaidoyers en faveur de Disney[73], autant d'ouvrages qui prennent fait et cause pour cette entreprise aux dimensions multinationales. Désormais, dans le monde anglophone, chaque année amène son lot de publications sur Disney, il en paraît parfois jusqu'à quatre ouvrages pour une seule et même année[74]. Si à quelques exceptions près, cette littérature demeure peu critique, elle m'a pourtant été nécessaire tout particulièrement pour la rédaction des deux premiers chapitres de cette thèse, formant « La montre et le rêve ». J'ai donc préféré présenter, généralement en début de chapitre, les ouvrages sur lesquels je m'étais appuyée, le plus souvent des ouvrages critiques, bien que j'ai, ponctuellement, utilisé des publications estampillées Disney pour les besoins de l'analyse.

En France, l'ampleur des recherches sur Disney est difficilement perceptible, puisqu'il n'existe que peu d'écrits sur l'entreprise, sans parler de l'inexistence de traduction des travaux anglophones. Pourtant, il est vraisemblable que la première thèse de doctorat sur Disney ait été soutenue au sein d'une université française. En 1952, Marie-Thérèse Ponçet publie un livre, issu de sa recherche doctorale, préfacé par Etienne Souriau, et intitulé *L'esthétique du dessin animé*. Cette publication est en outre la première consacrée à ce médium, et selon Dick Tomasovic, elle visait à « intégrer le cinéma d'animation au système des Beaux-arts défini par Souriau »[75]. Cette démarche novatrice n'a pourtant pas été couronnée de succès car elle n'a pas suscité de suites. On peut d'ailleurs avancer que le cinéma d'animation, tout particulièrement états-unien, est un mal aimé de l'université francophone. Le

---

[72] Eric Smoodin (dir.), *Disney Discourse, Producing the Magic Kingdom*, New York, Routlegde, 1994. Elizabeth Bell, Lynda Haas, Laura Sells (eds.), *From mouse to mermaid: the politics of film, gender, and culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

[73] Les écrits de Douglas Brode, discutés au chapitre 4, sont représentatifs de cette tendance.

[74] C'est le cas entre 2004 et 2006, selon la veille que j'ai effectuée. Sur ces trois années consécutives, douze livres sont publiés, au rythme de quatre ouvrages par an, sur Disney. Ce chiffre ne prend pas en compte les articles parus dans des revues scientifiques, ni les ouvrages parus en dehors de l'espace Angleterre/États-Unis. Pour l'année 2004, outre l'ouvrage d'Alan Bryman précédemment cité, on trouve le livre de Douglas Brode *From Walt to Woodstock. How Disney Created the Counterculture*, Austin, University of Texas Press, 2004, et celui de Mark I. Pinsky, *The Gospel According To Disney: Faith, Trust and Pixie Dust*. Westminster, John Knox Press, 2004, ainsi que le livre d'un essayiste français, Bertrand Mary, dont le titre ne cherche pas à dissimuler la nature partisane : *Walt Disney et nous. Plaidoyer pour un mal-aimé*. Paris, Calman-Lévy, 2004.

[75] Dick Tomasovic, « Stratégies d'auto-canonisation : le cas Walt Disney », dans *Il canone cinematographico/The Film Canon*, (dirs.) Pietro Bianchi & *al*, Udine, 2010, p.108.

panorama dressé par Lucie Merijeau et Sébastien Roffat en 2015 pour la revue *Mise au Point* est à ce titre éloquent[76]. En ce qui concerne Disney, cet état de fait confine au « paradoxe, car on enseigne pourtant l'histoire et l'esthétique du cinéma classique hollywoodien à l'université ; [et] Disney aurait pu trouver sa place dans cette perspective. »[77].

À l'exception du travail de Sébastien Denis[78], de celui sur le cinéma d'avant-garde d'Hervé Joubert-Laurencin[79], des travaux de Marie Pruvost-Delaspre sur le cinéma d'animation japonais[80], ou bien de ceux de Jean-Baptiste Massuet[81] relatifs à ses dimensions techniques menées, il existe peu de recherches en France sur le cinéma d'animation, surtout au regard de son importance commerciale. Depuis la disparition de Sébastien Roffat qui a travaillé sur les liens entre l'entreprise états-unienne et la France[82], il n'existe pratiquement plus de recherches sur Disney. Le dernier événement scientifique d'envergure a eu lieu en août 2011 à Cerisy pour un colloque intitulé « Disney, l'homme et les studios » sous la direction de Christian Chelebourg, qui a ensuite donné lieu à une publication en 2014[83]. Dans ce panorama, il faut toutefois excepter le travail d'Hélène Breda sur les fans de Disney[84], ainsi que deux thèses récemment soutenues, l'une d'Alexander Maria Leroy en 2023[85], l'autre de Célia Jacquet en

---

[76] Lucie Merijeau, Sébastien Roffat, « L'animation à l'université française, un enseignement en quête d'identification », *Mise au point,* 7 | 2015, [En Ligne], http://journals.openedition.org/map/1972; DOI: https://doi.org/10.4000/map.197

[77] *Ibid*, §10.

[78] Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation : techniques, esthétiques, imaginaires*, Malakoff, Armand Colin, 2017, [2007]. On note aussi sous sa supervision partagée avec la plupart des chercheur.se.s nommé.e.s dans ces pages, c'est dire l'étroitesse du champ, la publication en 2023 d'actes d'un colloque tenu les 6 et 7 novembre 2014 à la Sorbonne Nouvelle « *Full ou Limited » ? La "qualité" de l'animation à la télévision, entre économie et esthétique.* Sébastien Denis, Lucie Merijeau, Marie Pruvost-Delaspre, Sébastien Denis, *La qualité du cinéma d'animation en question, entre économie et esthétique: « full animation vs. limited animation ? ».* Paris, France, L'Harmattan, 2023.

[79] Hervé Joubert-Laurencin, *La lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997.

[80] Marie Pruvost-Delaspre*, Aux sources de l'animation japonaise: le studio Tôei Dôga, 1956-1972*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.

[81] Jean-Baptiste Massuet, L*e dessin animé au pays du film : quand l'animation graphique rencontre le cinéma en prises de vues réelles,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

[82] Sébastien Roffat, *Disney et la France : les vingt ans d'Euro Disneyland*. Paris, L'Harmattan, 2007.

[83] Christian Chelebourg (dir.), *Disney, l'homme et les studios*. Cahiers Robinson n°35, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2014.

[84] Hélène Breda, « 'L'envers de la magie' : Culture participative, hiérarchies et « fantagonisme » au sein du fandom de Disneyland Paris », *Questions de communication* , 46 | 2024, [En Ligne] URL: http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/36750; DOI: https://doi.org/10.4000/12yft
Hélène Breda, « Un attachement culturel *ever after* ? Investissements émotionnels et constructions identitaires des adultes (toujours) fans de Disney », *Revue française des Sciences de l'Information et de la Communication* n°27, Varias, 2023, [En Ligne] https://journals.openedition.org/rfsic/15158
Hélène Breda, De la réception engagée à l'engagement militant : l'exemple des 'fanarts féministes' de princesses Disney. », *Genre en séries* n°7,[En Ligne], https://journals.openedition.org/ges/640
Hélène Breda « La Critique féministe profane en ligne de films et de séries télévisées », *Réseaux* n°201, vol. 35, pp. 87-114, 2017, [En Ligne], https://www.cairn.info/revue-reseaux-2017-1-page-87.htm

[85] Alexander Maria Leroy a tiré un ouvrage de sa thèse, *Normes et valeurs dans les longs métrages d'animation Disney et Pixar - La nature, le féminin et le masculin dans le plus célèbre des répertoires.* L'Harmattan, 2023, Logiques sociales, 978-2-336-42214-5. La thèse a été préparée en sociologie et démographie sous la direction de Frédérick Lemarchand, à l'Université de Normandie.

2025[86], qui s'intéressaient toutes deux aux constructions du genre des personnages. En Belgique, le spécialiste de l'animation Dick Tomasovic a aussi écrit plusieurs articles sur les films Disney[87]. En géographie, une récente ANR[88], coordonnée par la géographe Sophie Didier qui a effectué une thèse sur « la ville Disney » en 2000[89], s'est penchée sur le rôle du parc de Marne-La-Vallée dans l'aménagement du territoire environnant. Ces recherches fondent notre troisième chapitre. Thibault Clément a également rédigé une thèse extrêmement détaillée sur les parcs Disneyland[90]. En 2010, Alexandre Bohas a publié un livre tiré de sa thèse sur les rouages économiques de l'entreprise[91]. Aucune de ces recherches n'a permis d'agréger un terrain, ou d'impulser une dynamique de recherche au-delà du temps de la thèse.

Dans le sillage de l'enthousiasme éditorial pour le décryptage de la « pop culture », on relève la parution de deux essais, l'un de Christian Chelebourg, l'autre de Célia Sauvage[92], qui, outre qu'elle et il souscrivent tou.te.s deux au récit d'un studio qui s'amenderait par la diversification de ses castings et contenus (postulat globalement partagé par Célia Jacquet dans sa thèse), posent un certain nombre de problèmes méthodologiques. En effet, ils ont tendance à considérer l'ensemble des productions Disney, comme un seul et même texte, suivant l'injonction de la mutlinationale à se plonger dans le « Disneyverse », approche à laquelle je ne souscris pas, tant par égards pour les processus historiques, que par volonté de distinguer les médias et formats de leur mode de diffusion et de circulation, ces paramètres étant déterminés par la production. Ainsi, en ce qui concerne la littérature sur Disney, j'ai largement privilégié les travaux du monde anglo-saxon, qui m'ont permis de reconstituer l'histoire comme le développement économique de l'entreprise sans avoir accès aux archives. La consultation de la presse généraliste, comme économique, s'est aussi révélée être une ressource précieuse pour l'écriture de l'histoire la plus contemporaine de l'entreprise Disney. Comme je l'ai mentionné, l'entreprise publie certaines données relatives à son fonctionnement économique, ou à la structuration

---

[86] Célia, Jacquet, *De la forêt enchantée à la rébellion écologiste : l'évolution des princesses dans le cinéma Disney (1937-2021)*, Thèse de doctorat en langues et littératures étrangères, sous la direction de Taïna Tuhkunen, Université Angers-Le Mans, 2025, ⟨NNT : 2025ANGE0006⟩, ⟨tel-05140419⟩.

[87] Outre l'article de 2010 déjà cité, Tomasovic a aussi publié dans l'ouvrage collectif issu du colloque de Cerisy.

[88] Sophie Didier, Loic Vadelorge, Julien Aldhuy. *Produire la ville à l'ombre de Disney*, LABEX Futurs Urbains : GT POUM, GT UDUH, GT IGP, Oct 2022, Champs-Sur-Marne, France. ⟨halshs-04308001⟩

[89] Sophie Didier, *Une île dans la ville ? : invention, négociation et mise en pratique du modèle de ville Disney à Anaheim (Californie), 1950-2000*, Thèse de doctorat en géographie, sous la direction de Georges Cazes, Paris 1, 2000.

[90] Thibaut Clément, *De la mise en récit de l'environnement et de ses usages cognitifs, sociaux et techniques : le cas des parcs Disney*, Thèse de doctorat en études du monde anglophone, sous la direction de Divina Frau-Meigs Paris 3, 2011. Celle-ci a ensuite été publiée, Thibaut Clément, *Plus vrais que nature: les parcs Disney ou l'usage de la fiction dans l'espace et le paysage*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2017.

[91] Alexandre Bohas, *Disney : un capitalisme mondial du rêve*, Paris, France, L'Harmattan, 2010. La thèse, soutenue en 2007 a été préparée à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne en science politique, sous la direction de Josepha Laroche.

[92] Christian Chelebourg. *Disney ou l'avenir en couleur*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2018. Célia Sauvage, Décoder Disney-Pixar. *Désenchanter et réenchanter l'imaginaire*. Villejuif, Éditions Daronnes, 2023.

de ses filiales. Les rapports et communiqués officiels de la Walt Disney Company constituent des sources primaires employées dans les trois premiers chapitres de cette thèse. Ces différents types de sources m'ont engagée à mettre en place une méthode interdisciplinaire, qui combine aux analyses des films, des données relatives à la production. Ces précisions faites, il convient désormais présenter comment l'enquête sur les publics a été effectuée.

Étudier les publics en contexte numérique

Étudier la réception des films Disney s'est avéré être la part la plus inattendue de mon travail. L'indisponibilité des matériaux Disney, tout la comme la crise sanitaire, ont joué dans cette réorientation de la thèse. La pandémie de Covid-19 a fonctionné comme un accélérateur de la « révolution numérique »[93], soit du basculement d'un grand nombre d'activités en ligne, et si les phénomènes observés préexistent à cette bascule, la pandémie a incontestablement favorisé la propension à m'en saisir de manière réflexive. Ainsi, cette enquête s'est déroulée « en contexte numérique », expression qui, comme le rappelle la chercheuse Mélanie Millette, permet de « de dépasser le clivage en ligne/hors ligne afin d'embrasser la réalité mixte, subtile et texturée des pratiques et interactions »[94]. Rien, dans ma formation initiale, ne m'avait pourtant préparée à réfléchir à partir de ce type de matériel, un vide qui s'est d'ailleurs traduit dans mes tous premiers travaux par un manque de réflexivité sur la nature des sources, notamment lors de mon premier mémoire sur Disney[95]. L'exercice de la thèse a donc représenté un temps d'apprentissage et de formation à de nouvelles méthodes et questions théoriques. Cette dimension l'inscrit dans la droite ligne de la proposition de Sarah Lécossais et Nelly Quemener dans l'« Introduction » de leur ouvrage *En Quête d'archives* : « d'opérer un déplacement de l'écriture universitaire, en accordant une large place aux récits des 'bricolages' et des tâtonnements de la recherche. »[96]. Imparfait exercice d'apprentissage en contexte numérique, dans un environnement « mouvant », fait d'innombrables et d'insatisfaisants

---

[93] L'expression de « révolution numérique » est popularisée notamment par Dominique Cardon, à travers son ouvrage Dominique Cardon, *Culture numérique*, Paris, Les Presses de SciencesPo, 2019..

[94] Mélanie Millette, « Théorie et méthodologie féministes pour la recherche en contexte numérique », *Communication. Information médias théories pratiques*, 2023, vol. 40/2, 2023. Dans cet article stimulant Mélanie Millette cite au paragraphe 1 sa définition du « contexte numérique » issue d'une publication ultérieure, Mélanie Millette, Florence Millerand, David Myles et Guillaume Latzo-Toth (2020), *Méthodes de recherche en contexte numérique. Une approche qualitative*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p.17, DOI : 10.1515/9782760642508.

[95] Premier mémoire sur Disney qui d'un point de vue chronologique, s'avère être le second. Ariane Temkine, *Virus et antidote : signalétique et fonction des personnages queer codés dans les classiques d'animation Disney (1949-1961)*. Mémoire de Master 2 en Arts et théories du langage, sous la direction d'Anne Lafont, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, juin 2018. Auparavant j'ai effectué un premier mémoire de recherche en études théâtrales, sous la direction de Josette Féral entre 2013 et 2015. Ariane Temkine, « Du masque à la prothèse : perspectives des scènes queers », mémoire en études théâtrales, sous la direction de Josette Féral, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2015.

[96] Sarah Lécossais, Nelly Quemener, « Introduction ». *En quête d'archives : bricolages méthodologiques en terrains médiatiques*, S. Lécossais, N. Quemener (dirs.), Bry-sur-Marne, INA éditions, 2018, p.8.

« bricolages ». Les recherches progressant, ou s'approfondissant, j'ai progressivement réalisé les difficultés relatives à ce contexte numérique, l'apparente disponibilité du matériel dissimulant mal sa grande friabilité, voir son évanescence. En ce sens, je souscris pleinement à certaines des remarques formulées par Madeleine Pastinelli dans son article sur « l'ethnographie du virtuel »[97], où elle engage les chercheur.se.s à ne pas « réifier » le cyberespace. Et, en effet son inexorable expansion ne cesse d'en démontrer la versatilité, « dark web », e-commerces, plateformes de streaming, et site de France Travail coexistant par le jeu des fenêtres, mais cette proximité s'apparente davantage à une illusion d'optique qu'à une propriété véritable de cette architecture immatérielle. Les espaces en ligne tendent à réfracter, voire à amplifier, la complexité de l'espace social hors-ligne. Ainsi, l'écran d'ordinateur derrière lequel est positionnée la chercheuse, la joueuse, la spectatrice d'animé, l'enseignante, la cliente d'aller-retours au meilleur prix Paris-Marseille, la lectrice de *Contretemps*[98], ou l'assujettie à l'administration fiscale française, parfois à quelques secondes d'intervalles seulement, ne doit pas opacifier l'hétérogénéité radicale de ces espaces du web. Quelle parenté existe-t-il entre le site institutionnel de la puissante Walt Disney Company, et le blogue d'un.e fan ? La quasi-totalité de mes sources sont extraites du contexte numérique, pourtant elles s'avèrent extrêmement hétérogènes. De nombreuses raisons y concourent, la première d'entre elles étant celle de leur légitimité scientifique. La légitimité des rapports d'activité publiés par l'entreprise Disney, et celle d'un billet de blogueuse ne pourrait pas être plus dissymétriques. Ainsi, dans un premier temps, il a fallu apprendre à percevoir puis à rendre ces différences signifiantes, avant même de penser à les articuler.

À ce titre, de nombreuses productions m'ont permis de penser la spécificité des régions du web sur lesquels je travaillais, qui se retrouveront souvent dans le cours des chapitres. Deux travaux doivent être cités en introduction, d'une part celui de Dominique Cardon sur *La Culture numérique,* tout comme celui de Barbara Sémel sur les « espaces épistémiques numériques » [99]. En synthèse de sa recherche doctorale, la chercheuse propose huit critères pour évaluer des sources « numériques », regroupés en quatre ensembles. Pour les « supports médiatiques », elle propose de prendre en compte le « format médiatique », ainsi que son « degré de stabilisation ». Le « contenu » se décompose en « qualité intrinsèque » et en « pertinence par rapport au besoin d'information ». La question de l'auteur est au confluent de son identité (peut-on l'identifier ou écrit-il.elle sous pseudonyme ?), et de son statut (amateur, professionnel…), quand celle de la validation sociale est déterminée par la légitimité

[97] Madeleine Pastinelli, « Pour en finir avec l'ethnographie du virtuel ! Des enjeux méthodologiques de l'enquête de terrain en ligne ». *Anthropologie et Sociétés*, 2012, 35(1-2), 35–52. https://doi.org/10.7202/1006367ar

[98] *Contretemps, revue de critique communiste*, [En Ligne], https://www.contretemps.eu/

[99] Barbara Sémel, *Espaces épistémiques numériques et rapport au savoir des étudiant.e.s à l'heure de Wikipédia*, Thèse de doctorat en sciences de l'éducation, sous la direction de Laurent Conesfroy, Université Lyon-2, 2013, tel-03517626. La description s'appuie sur un diagramme présenté à la page 172 de la thèse, auquel j'ai d'abord eu accès à l'occasion d'une charge d'enseignement intitulé « Culture et compétences numériques », effectué sous sa supervision entre janvier et avril 2023 pour la licence d'histoire de l'art de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

académique et le partage ou l'évaluation par des « internautes de confiance ». Ainsi, les sources issues de sites institutionnels, comme celui de la Walt Disney Company, satisfont bon nombre des critères énoncés, et je n'ai pas cherché à en reproblématiser la légitimité pour mes analyses ou observations. La problématisation porte ainsi davantage sur l'écriture ou l'agencement proposés par l'entreprise que sur l'origine du texte. Les critères dégagés par Barbara Sémel m'ont aidée à problématiser les deux espaces où j'ai observé les fans de Disney.

L'étude de la réception s'est quant à elle tissée autour de deux ensembles documentaires distincts, que j'ai délimités pour pouvoir effectuer des comparaisons entre différents segments du public de Disney. La légitimité de ces ressources s'est quant à elle avérée faible, voire très faible pour le second. Il s'agit d'une part d'une encyclopédie de fan, le DisneyWiki[100], que j'ai découvert au début de l'écriture de ma thèse, et d'un blogue d'une fan de Disney[101], qui jouait un rôle central dans la diffusion du terme « encodage queer » [« queer coding »], et en ce sens rencontré avant même le début de mon second master au cours de l'année 2016. L'instabilité des ressources (modifications des articles, possibilité de suppression etc), l'anonymat et l'amateurisme des auteur.ice.s, l'absence de légitimité académique, même si les fans développent entre elles et eux des formes de régulation des contenus produits, la combinaison de tous ces critères concourait à en faire des sources peu fiables. Les lectures, ainsi que des échanges avec des collègues venu.e.s d'autres disciplines (sociologie, anthropologie, sciences de l'information et de la communication) m'ont persuadée que ces ensembles observés ne formaient pas de véritables « terrains » de recherche, où une « ethnographie en ligne » se serait déroulée. En effet, à une unique exception près, détaillée au chapitre 5, je n'ai pas essayé d'entamer d'échanges avec ces fans ou blogueuses, bien que la lecture des échanges m'ait donné des indices sur le sens de ces pratiques de réception collective du point de vue des intéressé.e.s elles-eux-mêmes. Cette démarche est pourtant au cœur de l'ethnographie, en comme hors-ligne, au moins dans le sens que Marcel Mauss lui donnait, comme le rappelle opportunément Madeleine Pastinelli[102]. Le rapport aux films, à leurs usages sociaux, leur circulation inédite en contexte numérique, représentent le point de

---

[100] The Disney Wiki, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/The_Disney_Wiki
[101] feministdisney, Tumblr, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/.
[102] « Sur ce plan, un retour à Mauss, pour lequel l'ethnographie devait permettre de répondre à la triple question « qui sont ces gens, que font-ils et qu'en pensent-ils ? », permettrait d'envisager les choses autrement et de mettre en lumière ce qui permet de distinguer les unes des autres des descriptions reposant sur les mêmes principes de méthode, mais dont l'objet diffère de façon importante. […] Ce n'est pas la méthode d'enquête qui est ici en cause, mais bien l'objet d'étude. Hine développe une méthode pour faire de la recherche en communication dans le but de mieux comprendre la manière dont circule l'information en contexte électronique. C'est une démarche certainement très pertinente du point de vue des sciences des communications. C'est aussi une démarche assez différente de celle qu'aurait pu adopter un ethnographe inscrit dans la perspective maussienne, ignorant à peu près tout des questions qui ont intéressé Hine, et qui aurait plutôt cherché à comprendre qui sont tous ces gens qui se sont inquiétés du sort de la jeune Anglaise. » Madeleine Pastinelli, *déjà cité*, pps.45-46. Elle fait référence à l'ouvrage de Christine Hine*, Virtual Ethnography.* Londres, Sage, 2000. Si Pastinelli ne cite précisément aucun des textes de l'anthropologue, on peut raisonnablement supposer qu'elle fait référence à Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*. Neuilly-sur-Seine, Payot, 2021, [1926].

cristallisation de mon intérêt, davantage que la signification des pratiques de décodage en ligne pour les fans elles-eux-mêmes. Cette position me situe en légère divergence avec les principales ethnographies des pratiques de réception féminines ; à commencer par celle, précurseuse, de Janice Radway sur les lectrices de romans à l'eau de rose[103], auquel répondra celle d'Ien Ang sur le mélodrame qu'est *Dallas*[104]. Dans l'ère hexagonale, on peut rattacher les travaux de Dominique Pasquier sur *Hélène et les garçons*[105], Sabine Chalvon-Demersay sur la série *Urgences*[106], Geneviève Sellier sur la rubrique « Potinons »[107] et ceux de Delphine Chedaleux autour de la réception de *50 Shades of Grey,*[108] à ces enquêtes sur la réception féminine. Bien que ces travaux aient contribué à affiner ma compréhension de la réception, cette part ethnographique n'a pas occupé le cœur de mon questionnement, qui pourtant ne s'inscrit pas exactement dans la tradition des études de l'acte d'interprétation, développé par les études cinématographiques[109] et littéraires francophones, bien que ces dernières aient considérablement enrichi ma compréhension des films, comme de la complexité du processus de réception.

Les sites observés ont constitué des ensembles documentaires sur lesquels j'ai effectué un geste proche du « dépouillement » de courrier. Toutefois, le caractère presque exponentiel de ces sites m'a incité à procéder par analyse qualitative plutôt que quantitative. Ces deux ensembles documentaires nourrissent les chapitres 4 et 5, les plus directement en prise avec les questions de réception, bien qu'ils se situent dans des parties différentes de la thèse. Ainsi, au début de ces deux chapitres je détaille la façon dont j'ai observé ces ensembles déjà constitués. Pour le second ensemble, Tumblr, le travail de Dominique Cardon sur les réseaux socionumériques [« social network »], notamment la typologie qu'il en propose, m'a aidée à caractériser le réseau observé. Du terme « réseau social », Dominique Cardon reprend la définition canonique de danah boyd et Nicole Ellison ; « l'internaute dispose d'une page personnelle et il s'abonne à d'autres utilisateurs avec qui il peut interagir. »[110]. Dans la suite du chapitre,

---

[103] Janice Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill, The University of North California Press, 1984.

[104] Ien Ang, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London, Routledge, 2013 [1982].

[105] Dominique, Pasquier, *La Culture des sentiments. L'expérience audiovisuelle des adolescent*s, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999.

[106] Sabine Chalvon-Demersay, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, 2011/1, vol. 165, pps. 181-214.

[107] Geneviève Sellier, *Le cinéma des midinettes : « Cinémonde », ses « potineuses » et ses « potineurs » (1946-1967)*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2023.

[108] Delphine Chedaleux. « Construire un regard sur la réception de *Cinquante Nuances de Grey* : une ethnographie en ligne. », *Poli - Politique de l'Image, 2018, 14, p. 82-91,hal-02982723*. Je citerai également le séminaire de recherche mené avec Medhi Derfoufi, à l'invitation d'André Gunthert « Approches intersectionnelles des cultures populaires », séminaire 2019-2010 de l'EHESS, dont j'avais pu suivre les premières séances.

[109] Laurent Jullier, Guillaume Soulez, « Usages de l'interprétation, interprétations de l'usage », *Théorème*, n°36, 2023, [En Ligne], https://journals.openedition.org/theoreme/279, ou encore Jean-Pierre Esquenazi, « L'interprétation du film », *Cinémas*, vol. 23, n°1, 2012, pps. 35-54, pour n'en citer que deux.

[110] Dominique Cardon, *Culture numérique*, Paris, Les Presses de SciencesPo, 2019, pps.152-153. Il s'appuie sur l'article de danah doyd et Nicole Ellison, « Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship », *Journal of Computer-Mediated Communication*, 13, 2007, pp. 210-230. Accès : https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.2007.00393.x.

il va ensuite proposer une typologie délimitée par l'intersection de deux axes : le premier étant celui des « identités multiples » (visibilité, familiarité que permet le site), le second étant le « processus d'individuation » (identité étant plus ou moins stable ou simulée). Il en dégage quatre ensembles : les « paravents » (site de rencontres) qui jouent des dévoilements de l'identité, le second, le plus vaste, est celui des réseaux en « clair-obscur »[111], qui réorganisent la partition « privé-public », catégorie dans laquelle il range l'emblématique Facebook. Ensuite viennent les réseaux « phare » où « tout est visible par tous » (Instagram, Twitter, etc)[112], et enfin celle des « mondes virtuels » qui englobe les mondes des jeux vidéo où un.e joueur.se navigue dans des univers fictifs via un avatar[113]. Dans le schéma qu'il propose, Dominique Cardon ne mentionne pas Tumblr, site de blogage que je propose de situer quelque part entre le « clair-obscur », et le « monde virtuel ». Proche de l'univers des fandoms et des geeks[114], Tumblr autorise de nombreux « jeux » avec l'identité, via les pseudonymes et la personnalisation de la page. Cependant Tumblr n'est pas, à la différence des *Sims*, de *Second Life* ou de *League of Legends*, un univers en ligne organisé par le jeu, et le réseau se nourrit d'échanges et de discussions, entre ses membres. Voilà pour l'effet de cadrage général, la présentation du blog sera approfondie au chapitre 5 et mise au regard de la courte, mais instructive, histoire de la plateforme, tout comme du déploiement du « web féministe », selon l'expression des chercheuses, Bibia Pavard, Josiane Jouët et Katharina Niemeyer[115]. Les écrits de Dominique Cardon, de Barbara Sémel, tout comme l'ouvrage collectif *En Quête d'archives*, m'ont permis de parer certains biais de l'investigation en contexte numérique, pour transformer ces ensembles textuels en véritables sources pour la recherche.

Si l'hétérogénéité des matériaux mobilisés dans cette thèse complique son affiliation claire à une seule discipline, elle dit, en creux, le caractère profondément interdisciplinaire, fidèle en cela au positionnement de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales où elle a été préparée. Bien que les opportunités de financement (contrat doctoral à l'Institut National d'Histoire de l'Art), comme d'enseignements (Paris I Sorbonne, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, ATER à l'Université d'Aix-Marseille) aient aussi influencé son écriture, ainsi que son appareillage critique (la réflexion sur les sources numériques à Paris 1, la rencontre avec la sémio-pragmatique à Paris 3), elle demeure indéniablement marquée du sceau de cette option pluridisciplinaire, propre à l'ambition des sciences sociales, sans sacrifier, je l'espère, à la rigueur d'une démarche intellectuelle. Pour l'étude de cet objet portant sur la relation entre certains publics minoritaires et les films Disney, j'ai suivi un découpage en trois parties,

---

[111] L'expression de « clair-obscur » est reprise à danah boyd comme le signale Dominique Cardon.
[112] Ce point pourrait être discuté car ces deux réseaux permettent d'avoir des comptes « privés » ou « publics », ainsi ils oscillent à mon sens, selon l'usage de l'utilisateur.ice entre le « phare », et le « clair-obscur ».
[113] Cette typologie est détaillée entre les pages 156 et 162 de l'ouvrage *Culture numérique* précédemment cité.
[114] Ces termes se verront amplement définis dans les chapitres suivants.
[115] Josiane Jouët, Katharina Niemeyer et Bibia Pavard, « Faire des vagues : Les mobilisations féministes en ligne », *Réseaux*, 2017, vol. 201, n° 1, pps. 21-57.

elles-mêmes subdivisées en deux chapitres. « La montre et le rêve » est dédiée à retracer les contours de l'empire Disney. Le premier chapitre s'emploie à dresser l'histoire des soixante premières années du studio (entre 1923 et 1984), le second s'occupe lui de détailler la structure actuelle de l'entreprise. La position de la Walt Disney Company sur le marché mondial du divertissement sera étudiée, tout comme son organisation interne, et les réponses que l'entreprise entend apporter aux défis les plus actuels du secteur, comme le développement d'une écriture en franchises, ou encore le phénomène de plateformisation qui affecte tant la distribution que la production. La seconde partie « Échelles de l'imaginaire » embrasse l'horizon de la réception. Le chapitre trois détaille comment la fidélisation et la création d'infrastructures à direction des fans se sont très vite imposées comme des priorités pour la société de production. L'encadrement précoce des publics, qui a participé du succès de l'entreprise s'est néanmoins appuyé sur des inégalités de classe prenant alors le risque de les répliquer. Le quatrième chapitre examine un outils collaboratif important de la communauté de fans Disney, le Disney Wikipédia. Cette étude de cas met en lumière la manière dont certains fans travaillent à pacifier l'histoire de la réception des films plus controversés du studio. Dans le creux de ces controverses, aurons également l'occasion de problématiser certaines des représentations raciales proposées par les films. Enfin, la troisième partie, « la chair des images » se propose d'examiner la dynamique critique qui se tisse entre certains espaces numériques et les productions Disney par l'entremise d'une autre étude de cas, adossée au réseau social Tumblr. Le terme d'encodage se verra aussi proposé une définition renouvelée. Fort de cette étude, le dernier chapitre émet une proposition théorique pour caractériser au mieux ce mouvement, sous la forme d'un « mode politisant ».

PARTIE I: LA MONTRE ET LE RÊVE: DU STUDIO D'ANIMATION À THE WALT DISNEY COMAPNY (1927-2025)

Introduction de Partie I : Fordisme au Pays de Pâques

Dans *Les Petits Lapins Joyeux* [*Funny Little Bunnies,* Jackson, 1934][1] court-métrage des « Silly Symphonies » cycle produit par les studios Disney entre 1929 et 1939, des lapins blancs s'affairent sur un air mélodieux autour de cuves de chocolat fondu. Chaque segment du court-métrage nous montre une étape de la fabrication d'opulents œufs de Pâques : des manœuvres transportent de lourds paquets de sucre ou des barres de chocolat, évoquant le sable du ciment ou l'acier des gratte-ciels, quand d'autres distillent les arômes « framboise », « menthe » et « vanille » vers un chaudron surveillé par un chef pâtissier coiffé d'une haute toque. Un lapin trop gourmand plongeant son museau dans la cuve redresse une tête barbouillée de chocolat, la tentation du « blackface » [« grimage en noir »], n'est jamais loin. Ensuite, le chocolat est parfois moulé dans de grosses presses, ou parfois sculpté en forme de lapin, d'après modèle vivant, par d'autres lapins vêtus de blouse, maniant clou et maillet, comme aux Beaux-Arts. La couleur est parfois projetée sur les œufs par des poches à douille tenues comme des fusils par des lapins soldats sous les ordres d'un général qui scande les tirs, ou parfois appliquée depuis des pots de peinture à motifs, qui ont la fantastique propriété de ne pas se mélanger, mais d'étaler des rayures, échiquiers, ou des tartans parfaits sur de gros œufs blancs. La peinture est récoltée au pied d'un arc-en-ciel qui laisse s'écouler de généreuses gouttes de couleur. Sur cette chaîne bien huilée de montage, même les personnages féminins ont trouvé leur utilité. De grosses poules caquetantes relâchent des œufs dans une gouttière en bois, sous la cadence trépidante de la première pondeuse, qui les dirige à la manière d'un chef d'orchestre virtuose, les œufs se substituant aux notes de leur corps fait instrument. Cette poule métronome, décorée d'un prix attestant de la fertilité de ses entrailles,

[1] Wilfired Jackson & *al*, *Les Petits Lapins Joyeux* [*Funny Little Bunnies*], couleur, 7 min, 1934. Le court-métrage est visible dans son intégralité en ligne, URL : https://www.youtube.com/watch?v=-UnOwhrBZFE

figure une anticipation comique de ce qui sera plus tard théorisée par les féministes marxistes sous le syntagme de « travail reproductif »[2]. Les lapins et œufs en chocolat sont ensuite déposés dans de vastes paniers en osier (tressés par des lapins aveugles), enrubannés d'un gros nœud rose par d'industrieux rouges-gorges, et acheminés vers une vente, laissée quant à elle hors-champ.

On image qu'en 1934, ce court-métrage débordant de sucre, d'œufs et de chocolat, de saveurs et de couleurs, devait faire saliver un public populaire durement frappé par la Grande Dépression. Sous ses airs entraînants, le spectacle de cette abondance, promesse avortée d'un capitalisme qui a bien enfanté la crise de 1929, n'est sans doute pas dénué d'une certaine cruauté. Il enchante un mode de production qui fait cauchemarder les ouvriers, et préfigure le « Heigh-Ho » des Nains [Blanche-Neige et le Sept Nains, Hand & *al*, 1937], mineurs heureux de piocher. Dans *Les Petis Lapins Joyeux*, ode transparente d'un fordisme appliqué à l'imaginaire[3], les studios Disney reviennent sur l'une des grandes inventions de ce début de siècle ; le cinéma et sa logique industrielle. Deux ans avant *Les Temps Modernes* [*Modern Times*, Chaplin, 1936], ce film se propose de métaphoriser, par un détour vers un lieu de production imaginaire, le pays de Pâques, hybridant artisanat, manufacture et usine, la nature industrielle du processus de production qui fonde l'animation. Le terme « d'industrie culturelle » n'apparaîtra que dix ans plus tard, sous la plume acerbe d'Adorno et d'Horkheimer qui en fustigeront l'effet aliénant sur des masses mystifiées[4]. Cette réflexion sur le mode de production s'amorce déjà dans *Les Petis Lapins Joyeux*, les effets sur le public en moins, la tonalité apologétique en plus. Désormais mis au pluriel, le terme « d'industries culturelles et créatives », largement travaillé par Bernard Miège, est central pour les sciences de l'information et de la communication[5]. Quoique Christophe Magis conteste la filiation entre son usage plus récent et sa naissance dans le giron de théorie critique[6], il demeure certain que la puissante Walt Disney Company est l'un des emblèmes de ce nouveau mode de production de la culture. Cartographier l'empire Disney s'avère une tâche complexe, néanmoins essentielle, pour comprendre sa position actuelle dans le secteur des industries

---

[2] Le « travail reproductif », élaboré pour penser en terme théorique, politique et économique l'envers du processus de production par des militantes et chercheuses féministes, désigne le travail domestique (courses, ménage, entretien du foyer), mais aussi la conception et l'élevage des enfants (« reproduction de la main d'œuvre »), ainsi que le soin donné aux personnes malades, âgées etc… A ce sujet on peut consulter Silvia Federici & *al*, *Travail gratuit et grève féministe*. Paris/Genève, Entremonde, 2020. Ou encore Tithi Battacharya (dir), *Avant 8 heures, après 17 heures*. Toulouse, Blast, 2020, [2017].

La proximité entre la poule et le travail reproductif est au cœur du très réussi *Chicken Run*, [Park, Run, 2000] produit par le studio Dreamworks, qui saura faire fructifier cette association entre ponte et usine.

[3] *Les Petits Lapins Joyeux*, est loin d'être le seul court-métrage des « Silly Symphonies » à vanter le plaisir d'une organisation rationnalisée du travail, qu'il soit encore là créatif ou ludique comme dans *L'atelier du Père Noël* [*Santa's Workshop*, Jackson & *al*, 1932], ou plus physique comme dans *En plein boulot !* [*The Busy Beavers*, Gillett, 1931] qui met en scène la construction d'un barrage par des castors.

[4] Theodor Adorno, Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison*. Paris, Gallimard, 1974 [1944].

[5] Bernard Miège, *Les Industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de communication*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2017.

[6] Christophe Magis, « Bernard Miège. Une théorie des 'industries culturelles' au sein des sciences de l'information et de la communication », dans *Matérialisme, Culture et Communication, Tome 3*, (dirs.) Fabien Granjon, Jacques Guyot, Christophe Magis, Paris, Presses des Mines, 2019, pps 135-160.

culturelles et créatives. Cette partie y est dédiée. Plusieurs facteurs historiques comme socio-économiques concourent à expliquer comment Disney s'est acquis cette place de champion de l'oligopole médiatique. Mais tracer les contours d'une multinationale, dont l'activité, c'est un principe, déborde l'œil humain, a nécessité toute une série de choix de recherche comme d'écriture. Sans prétendre à l'exhaustivité, je propose un découpage qui permettra de se familiariser avec la structure Disney depuis une perspective à la fois historique et économique.

Le premier chapitre retrace les soixante premières années du studio (1923-1984), qui donnent à lire le passage d'un acteur indépendant de l'animation à la major hollywoodienne, jusqu'au rachat de l'entreprise « familiale » par une autre famille de magnats du pétrole, les Bass. Lissé par le jeu de l'écriture, ce processus n'a pourtant rien de linéaire, les studios ayant traversé plusieurs crises. Au cours des quarante années suivantes, Disney opère sa mutation de société de production en entreprise multinationale, procédant à une diversification toujours plus intensive de ses secteurs d'activité. L'expansion internationale de la firme, tout comme la multiplication de ses filiales, le rachat de la concurrence, ainsi que l'opacité autour de son contrôle compliquent cependant le travail d'histoire. On s'efforce alors, dans le sillage du travail de Janet Wasko ancré en économie politique des médias, de reconstituer la structure actuelle de l'entreprise, de donner à voir le jeu de ses filiales, mais aussi de comprendre le poids diplomatique détenu par ce géant économique.

CHAPITRE 1 : UNE HISTOIRE DU STUDIO D'ANIMATION DISNEY (1923-1984)

Introduction

La fermeture des archives Disney, évoquée dans l'introduction, complique le travail de l'historien.ne. Il apparaît cependant impossible de comprendre l'assise de Disney dans le paysage médiatique sans revenir sur les origines d'un succès qui combine une innovation technique et créative bien réelle avec une exploitation non moins substantielle du travail des employé.e.s, ainsi qu'un positionnement politique patriote qui a facilité son expansion domestique, comme internationale.

Ce chapitre constitue une synthèse de travaux d'historien.ne.s spécialistes du cinéma d'animation, tels Michaël Barrier, Donald Crafton, Karl F. Cohen, Maureen Furniss, Esther Leslie, Jean-Baptiste Massuet mais aussi de chercheurs s'étant intéressés plus localement à l'histoire de la société Disney, comme Steven Watts, ou à certaines de ses périodes, tel Jack S. Friedman, à l'occasion de son livre sur la grève de 1941, ou de John Taylor, relatant la bataille financière de l'année 1984[1]. Certains chercheurs, tels Steven Watts ou Michaël Barrier, les plus favorables au studio Disney, ont d'ailleurs pu effectuer des recherches dans les archives de l'entreprise, et dans la mesure du possible, leurs sources seront privilégiées. Malgré l'importance du médium filmique dans les premiers succès de Disney, importance sans cesse amplifiée par la légende tissée par les studios, celui-ci n'apparaît plus, depuis le tournant des années 1950, comme le principal ingrédient de leur succès. Ainsi, cette

---

[1] Donald Crafton, *Before Mickey : the animated film 1898-1928*, Cambridge, The MIT press, 1982. Karl F. Cohen, *Forbidden animation : censored cartoons and blacklisted animators in America*, Jefferson, McFarland, 2004. Maureen Furniss, *A new history of animation.* New York, Thames & Hudson, 2016. Jake S. Friedman, *The Disney revolt: the great labor war of animation's golden age*, Chicago, Chicago Review Press, 2022. Esther Leslie, *Hollywood flatlands: animation, critical theory and the avant-garde*, Londres, Verso, 2002. Jean-Baptiste Massuet, « Industrialisation du dessin animé aux États-Unis », dans *L'Encyclopédie raisonnée des techniques de cinéma*, sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic, Montréal, CinéMédias, 2023, [En Ligne] https://doi.org/10.62212/1866/32876 John Taylor, *Storming the Magic Kingdom: Wall Street, the Raiders and the Battle for Disney*, New York, Alfred A. Knopf, 1987. Steven Watts, *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American way of life*, Boston, Houghton Mifflin, 1997.

histoire ne sera pas articulée autour des productions filmiques, mais privilégiera les articulations économiques, à même de rendre compte de la place de Disney dans l'oligopole médiatique actuel.

Sur ces soixante ans, on distinguera ici deux périodes principales ; 1923-1952, qui donne à voir la percée de Disney dans la sphère hollywoodienne, et une seconde comprise entre 1953 et 1983, où les studios connaissent une première phase de diversification de leurs activités en direction du tourisme, d'abord sous l'impulsion de Walt Disney lui-même. La mort brusque de ce dernier en 1966 ouvre néanmoins une période d'incertitude, qui se soldera par le rachat d'une part conséquente du capital.

I) DU STUDIO D'ANIMATION INDÉPENDANT AU MAJOR FONCTIONNEMENT INTÉGRÉ (1923-1953)

Retracer l'histoire de Disney c'est aussi comprendre la particularité du positionnement du studio au début des années 1920, entre une industrie d'animation localisée sur la côte est à New York, et le « studio system » tel qu'il s'est mis en place à Hollywood. Avant de s'intéresser à la genèse du studio (1923-1928), on reviendra sur les premiers temps de l'industrie de l'animation (1912-1923). Neuf années séparent le premier succès du studio, remporté grâce à Mickey, de la réalisation de Blanche-Neige, qui est salué comme une prouesse artistique et technique. Durant cette période, les studios se livrent à d'importantes innovations (1928-1937). Les défis syndicaux et politiques que rencontre la direction du studio dans la décennie 1940 contribuent à affirmer une position politique qui la rapprochera du pouvoir fédéral. Cette position servira notamment à l'expansion du projet Disneyland, entrelaçant des enjeux immobiliers et médiatiques.

A) 1923-1928 : Avant Mickey

Le terme « major » provient de l'époque où le « studio system » domine à Hollywood (1920). Il désigne les plus importants studios, qui se développent selon le principe d'une « intégration verticale », c'est-à-dire en contrôlant l'ensemble des étapes de la filière cinématographique, de la production à la distribution, puis à l'exploitation en salle, avant l'adoption, en 1948, d'une loi antitrust obligeant les principales sociétés de production à se séparer de leur parc de salles. Dans les années 1920, on distingue les « Big Five » (MGM, Warner Bros, Twentieth Century Fox, Paramount, RKO)

et les « Three Little » (Universal, Columbia, United Artists)[2]. Bien que la plupart des producteurs résident en fait à New York, l'industrie se structure elle à Los Angeles.

La naissance d'une industrie (1912-1923)

Le monde de l'animation débute lui à New York. Les deux premiers architectes de l'animation, le français Émile Cohl et le canadien Winsor McKay qui exerce à New York, travaillent tous deux de manière indépendante. Bien qu'ils soient reconnus, dans l'histoire de l'animation, comme deux inventeurs talentueux, leur modèle économique artisanal ne résistera pas la rationalisation du travail créatif introduite par les premiers studios. Pour Donald Crafton, John Randolph Bray, qui fonde le Bray Studio à New York en 1912, est l'homme qui impose progressivement le modèle de la chaîne de montage dans la fabrique du film d'animation, et concourt ainsi à son « industrialisation »[3]. Le studio d'animation va répliquer le fonctionnement d'une chaîne de montage, et les animateurs les plus importants et les mieux rémunérés (« top animators ») conçoivent l'apparence et l'attitude générale du personnage. Les intervallistes s'emploient eux à tracer « les phases intermédiaires d'un mouvement entre deux positions prévues par l'animateur en chef »,[4] comme le rappelle Jean-Baptiste Massuet pour recréer l'illusion du mouvement. La généralisation de la profession d'intervallistes témoigne tout autant qu'elle entraîne une division accrue du travail de l'animation. Elle engendre une fragmentation du dessin, où les tâches répétitives, labélisées comme secondaires, sont déléguées à des travailleurs moins considérés. Les intervallistes apparaissent dans le sillage de la généralisation du rotoscope, au début des années 1920. Cette machine inventée et brevetée par les frères Fleischer en 1917 « se base sur l'enregistrement d'un mouvement exécuté par un acteur filmé en prises de vues réelles que l'on rétroprojette sur une feuille de cellulo; le dessinateur peut ainsi décalquer, image par image, le mouvement effectué, en retraçant les contours du corps cinématographié »[5]. Ce dispositif contribue progressivement à rapprocher le dessin d'animation de la prise de vue. Bien que les salaires soient maintenus bas, l'animation est considérée comme une technique onéreuse. La chaîne de montage s'impose comme un moyen certain d'abaisser les coûts de tout en augmentant la cadence de production.

---

[2] Nolwenn Mignant, « Les majors d'Hollywood : des gardes-barrières centenaires », *La revue des médias*, INA, 21/10/2013, [En Ligne], https://larevuedesmedias.ina.fr/les-majors-dhollywood-des-gardes-barrieres-centenaires Sur la question l'ouvrage de référence demeure celui de Joël Augros, Kira Kitsopadinou, *L'économie du cinéma américain*. Malakoff, Armand Colin, 2009.

[3] Donald, Crafton, *Before Mickey*. Londres, The MIT Press, 1982. Sur cette question on peut aussi consulter le dossier de Jean-Baptiste Massuet, « Industrialisation du dessin animé aux États-Unis », dans *L'Encyclopédie raisonnée des techniques de cinéma*, sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic, Montréal, CinéMédias, 2023, [En Ligne] https://doi.org/10.62212/1866/32876

[4] Jean-Baptiste Massuet, « Assistants et intervallistes », *ibid*.

[5] Jean-Baptiste Massuet, « Rotoscope », *ibid*.

D'après Maureen Furniss l'importance prise par la technique sur papier ou sur « cel », abréviation du terme celluloïde sur les autres techniques d'animation (argile, stop-motion…), s'explique notamment par cette rationalisation du travail :

« L'une des raisons qui explique pourquoi l'animation sur papier, puis sur celluloïd, a dominé l'industrie américaine durant les premières années de l'histoire du cinéma, est que ces techniques pouvaient s'adapter au taylorisme, soit à une méthode de production en chaîne. Alors que l'animation en pâte à modeler ou avec des marionnettes est plus laborieuse lors de la phase de tournage, où les objets doivent être manipulés devant la caméra par une petite équipe, l'animation sur papier et sur celluloïd est généralement plus couteuse en temps travail lors de la phase de production, où de nombreuses personnes doivent travailler au dessin et à la coloration des milliers d'images qui seront filmées. La répartition du travail que permet l'animation dessinée donne la possibilité aux travailleurs qualifiés de réaliser les travaux préparatoires sur un projet, tandis que des travailleurs moins qualifiés (et moins bien rémunérés) effectuent les tâches plus répétitives, permettant ainsi aux travailleurs qualifiés de passer à d'autres projets. »[6] [ma traduction]

Le studio Bray Production est le premier studio entièrement dédié à la production de films d'animation aux États-Unis. Les frères Fleischer ont créé la célèbre série de courts métrages « Out of the Inkwell » chez Bray Productions, de 1918 à 1921, avant de quitter l'entreprise pour fonder leur propre studio. Cette série, comme le rappelle Jean-Baptiste Massuet est la première à s'appuyer largement sur la technique du rotoscope. En 1919 naît au studio de Pat Sullivan, autre transfuge de Bray, la première véritable star de l'animation, Felix *Felix the Cat* [Sullivan, Messmer, 1919], conçue par l'animateur Otto Messmer qui bénéficie bien vite de sa gamme de produits dérivés. Maureen Furniss, tout comme Donald Crafton s'accordent à dire qu'au début des années 1920, une industrie états-unienne de l'animation s'est établie à New York ou dans New Jersey[7]. L'émergence de

[6]« a significant reason why paper-based and then cel animation came to dominate the American industry during the early years of film history is that theses techniques lend themselves to a central component of Taylorism, an assembly-line method of production. Whereas clay or puppet animation is most labour intensive during the shooting stage, when objects must be manipulated in front of a camera by a small crew of people, paper and cel animation tend to be most labour intensive during the production stage, when a large number of people can work on drawing and colouring the thousands of images that will be filmed. The distribution of labour that can be achieved with drawn animation allows key creative individuals to do initial design work on a project, with less-skilled (and lower-paid) workers complete the more repetitive tasks, allowing the key creators to move on to another projects. », Maureen Furniss, *Animation: The Global History.* Londres, Thames & Hudson, 2016, p.18.

[7] « Au début des années 1920, l'industrie américaine de l'animation s'était relativement bien établie. Bien que l'animation fût largement reléguée à la fonction de "remplissage" des programmations de salle de cinéma, plusieurs séries commencèrent à se démarquer […]. À cette époque, pratiquement tous les grands studios de cinéma étaient situés à New York et dans le New Jersey. » [ma traduction]. « By the early 1920s, the American animation industry was relatively well established. Despite the fact that animation was largely dismissed as « filler items » on a theater program, a number of series began, to set themselves apart […]. At this point, virtually all the major motion pictures studios […] were located in New York and New Jersey. » Maureen Furniss, *ibid*, p.18.

cette industrie de l'animation aboutit à une standardisation de la production. Les court-métrages, d'une durée de cinq à sept minutes, se présentent plutôt comme une succession de gags à la tonalité « splastick », terme qui caractérise une forme de violence physique volontairement exagérée, très prégnante dans les premières heures du comique états-unien. Les studios copient les personnages qui ont du succès, Felix est décalqué sur le personnage de Krazy Kat des studios Bray, et certaines séquences, tels les pas d'un personnage, sont « recyclées » d'un court-métrage à l'autre pour diminuer les coûts de production. Tous les studios cherchent à créer leur propre personnage de vedette, ce qui donne l'impression d'une production homogène, voire standardisée. L'une des voies d'innovation se situe dans la composante esthétique avec le développement d'un style « rubber-hose »[8] qui semble défier les contraintes du monde physique. Les corps des premiers personnages de dessins animés se jouent de la gravité ou de la mortalité grâce à leur élasticité. Les premiers courts métrages d'animation témoignent d'une grande inventivité visuelle : jambes et bras de caoutchouc, corps qui enflent, rétrécissent ou s'étirent, objets animés, animaux parlants, squelettes qui tintent à la manière de xylophone. La main de l'animateur apparaît parfois pour souligner en creux sa maîtrise sur cet univers « sorti de l'encrier », qui n'est pas astreint aux limites de la pesanteur, comme le cinéma en prise de vue réelle, et inventerait une « physique du cartoon » selon l'expression de Scott Bukatman[9] en soulignant son affinité avec des conceptions animistes du monde.

Lors de sa fondation en 1923, les chances de survie de ce petit studio d'animation indépendant dans ce système oligopolistique hollywoodien s'avèrent extrêmement faibles. Les autres studios d'animation indépendants (Bray Production Studio, Paul Terry Studio, Fleischer Studio, Patt Sulivan Studio…) qui foisonnent dans les années 1920-1930, feront d'ailleurs tous faillite par la suite. Walter Elias Disney (1901-1966) ne l'ignore pas, car en 1923, il se relève lui-même de sa première faillite.

Le « Disney Brothers Studio »

Walt Disney s'établit d'abord comme « cartoonist » à Kansas City (Missouri) en 1921 [fig. 4], avant de fonder de son premier studio d'animation, le « Laugh-O-Gram Studios » (1921-1923) avec Ub Ikwers. Après la banqueroute de celui-ci, Walt Disney part s'installer à Los Angeles où réside déjà

---

[8] « La style en 'tuyau de caoutchouc' [rubber-hose'] était caractérisé par des mouvements élastiques, exagérément flexibles, jouant d'une forme de comique corporel, d'un humour fait de gags. Ce style dominait l'animation américain dans les années 1920, bien qu'il ait continué à être utilisé par la suite. » [ma traduction] « « Rubber-hose syle of animation, which features loose, rubbery movements, reflecting a kind of physical comedy or a gag-based sensibility. Rubber-hose animation was the dominant style of American studios of the 1920s, though it continued to be used even later. » Maureen Furniss, *ibid*, p.48. Ce style caoutchouteux ou réglisse donne à voir des corps protéiformes, dont les membres peuvent s'étirer, se raccourcir, se disloquer, être transpercé etc, sans dommage pour le personnage dans une optique résolument ludique et au mépris de toute considération anatomique ou biologique.

[9] Scott Bukatman, « Some observations Pertaining to Cartoon Physics; or The Cartoon Cat in the Machine», dans *Animating Film Theory*, Karen Beckman (dir.), Durham, Duke University Press, 2014.

son frère aîné, Roy (1893-1971). Ils s'associent à ce dernier pour fonder un nouveau studio, le « Disney Brothers Studio ». Walt convainc Ub Ikwers, talentueux dessinateur, de le rejoindre dans la baie angeline. Les frères Disney sont les premiers à ouvrir un studio d'animation dans Hollywood[10] alors dominé par les « majors », les autres studios d'animation étant tous implantés sur la côte est. La division du travail est limpide, Walt Disney et Ub Ikwerks s'occupent de la partie créative, quand Roy Disney prend en charge l'administration et les finances. Après plusieurs déménagements, les studios s'implantent en 1925 et jusqu'au déménagement à Burbank (banlieue de Los Angeles où se trouve encore le siège social de l'entreprise), au 2719 de l'avenue Hyperion à Los Angeles[11]. Les frères Disney signent un premier contrat avec la distributrice M.J. Winkler qui distribue la série des *Alice Comedies* (1923-1927). La cession de l'activité de M. J. Winkler à son mari Charles Mintz après leur mariage, entraîne un renouvellement de contrat et la commande en 1927 d'un nouveau personnage, pour le compte des studios Universal cette fois, et non plus pour le compte du studio Winkler, ce que Disney semble ignorer. Avec Ub Ikwers et son équipe d'animateurs, le studio ils conçoivent alors un nouveau personnage, le lapin Oswald, pour une série de court-métrages intitulés *Owald le Lapin Chanceux* [*Oswald the Lucky Rabbit*, 1927], sur le modèle de la star de l'animation de l'époque, Felix le Chat [*Felix the Cat*, 1919] du studio new-yorkais de Pat Sullivan. Malgré le succès de la série, Charles Mintz entend renégocier les termes du contrat qui lie Disney à Universal pour faire baisser les coûts de production. Disney refuse les nouvelles conditions de Mintz mais apprend par la même occasion qu'il ne détient pas les droits sur le personnage, et que la rupture du contrat équivaut pour son studio à la perte du personnage. Charles Mintz débauche au passage les quatre autres animateurs qui travaillaient pour Disney. Disney et Ikwers, seul animateur à avoir refusé la proposition de Mintz, se retrouvent de nouveau au bord de la faillite après l'épisode Universal. Un an plus tard, Universal retirera Oswald à Charles Mintz[12]. Le « vol » du personnage d'Oswald, fréquemment présenté comme un « traumatisme » par les éditions Disney, d'habitude peu enclines à questionner le bien-fondé du code de la propriété intellectuelle, est souvent invoqué *a posteriori* comme l'épisode fondateur justifiant

---

[10] Pour une étude détaillée du secteur de l'animation tel qu'il se structure sur la côte on peut se référer à l'ouvrage classique de Donald Crafton. *Before Mickey: The Animated Film, 1898-1928*. Cambridge, MIT Press, 1982, ou plus récemment dans Maureen Furniss, *A new history of animation.* New York, Thames & Hudson, 2016, pps 38-67. En ce qui concerne les liens entre l'animation et les pratiques d'avant-garde, notamment européenne dans Furniss toujours, *op. cité*, pps 71-91, et surtout le chapitre « zero, dots and dashes : drawing and the european avant-garde », dans Leslie Esther, *Hollywood flatlands: animation, critical theory and the avant-garde*, Londres, Verso, 2002, pps 33-79.

[11] Cette adresse correspond à l'actuel quartier de Silver Lake, un emplacement bien plus central que le siège actuel installé à Burbank, dans la banlieue de Los Angeles.

[12] Pour un récit plus détaillé du vol d'Oswald par Charles Mintz et Universal, et un aperçu du rôle important de M. J. Winkler dans l'industrie de l'animation on peut se référer à J. B. Kaufman, « The Live Wire : Margaret J. Winkler and Animation History », [2004], in *Animation, Art and Industry*, dir. M. Furniss, New Barnet, John Libbey Publishing, 2009. On peut aussi consulter dans l'ouvrage Michael Barrier, *Hollywood cartoons : American animation in its golden age*, New York, Oxford University Press, 2003, pps. 43-49.

l'extrême méfiance de Disney envers ses collaborateurs[13]. La perte du personnage d'Oswald, - une spoliation fréquente dans l'industrie de l'animation de l'époque - agit comme une incitation pour les frères Disney à changer le modèle économique de leur studio pour rompre avec une économie de la sous-traitance et à se développer au contraire sur le modèle verticalement intégré des *majors*.

À l'issue de cet épisode, Walt Disney et Ub Ikwers travaillent à l'élaboration d'un nouveau personnage, d'abord baptisé Mortimer, puis Mickey Mouse. Le personnage de Mickey naît de la discussion entre les deux animateurs et de la nécessité de créer une nouvelle star de l'animation. Ikwers étant l'animateur du duo, il est chargé de peaufiner l'apparence et la gestuelle du personnage. Le premier court-métrage mettant en scène Mickey, *Plane Crazy* [1928] terminé en mai, ne trouve pas de distributeur. Ainsi, *Steambot Willie*, sorti en novembre, premier film d'animation avec un son synchronisé qui rehausse le comique de situation, est considéré comme le véritable acte de naissance du personnage, et le premier succès des studios. Selon Michaël Barrier, la sonorisation est le principal architecte du succès des aventures de Mickey que rien ne distingue sinon du reste de la production animée de ces années-là :

« Il n'y avait rien de particulièrement innovant dans *Plane Crazy,* ou dans la souris qui en était la vedette. C'était une souris stéréotypée, similaires à celles qui se multipliaient depuis longtemps dans les dessins animés des concurrents, et même dans certains Disney […]. Comme beaucoup de souris dans les *Fables* de Paul Terry, les premières souris de Disney avaient un visage simple – un masque blanc doté de yeux et d'un museau – sur un corps noir, une caractéristique qu'elles partageaient avec Félix, Oswald, et de nombreux autres personnages animaliers des années vingt. »[14]

Cette première réussite intervient cinq années après la fondation du studio, et se confond avec la généralisation d'une technologie, le cinéma sonorisé, qui va réorganiser en profondeur l'industrie[15]. Le son bouleverse le genre de la comédie, qui est enrichie par la possibilité de mettre en scène des

---

[13] L'ouvrage de Leonard Maltin, *Of Mice and Magic*, New-York, McGraw-Hill, 1980 est emblématique de cette tendance, qui demeure très présente particulièrement dans les ouvrages des éditions Disney.

[14] « There was nothing particularly innovative about *Plane Crazy* or its mouse star. He was a formulaic mouse of a kind that had long been plentiful in competitors' cartoons, and in some Disney's own […]. Like many of the mice in Paul Terry's *Fables*, the earlier Disney mice had simple faces - essentially white masks composed of eyes and muzzle – on otherwise black bodies, a characteristic that they shared with Felix and Oswald and many other animal characters of the twenties. », Michael Barrier, *Hollywood Cartoons, American Animation in its Golden Age*. New-York, Oxford University Press, 2003, p.50.

[15] Il existe une bibliographie importante sur la question de la sonorisation progressive des films et des transformations induites par ce processus, je signale simplement le travail de Martin Barnier, issu de sa thèse de doctorat Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éditions du Céfal, 2002, ou encore celui de Giusy Pisano. *Une archéologie du cinéma sonore*. Paris, Editions du CNRS, 2004.

dialogues piquants. L'accès des personnages à la parole marque aussi une démultiplication des capacités narratives des films, dont les studios Disney sauront pleinement tirer parti. Dans cette industrie extrêmement concurrentielle, le chercheur Mark Langer[16] a remarqué un équilibre précaire entre deux tendances avec lequel les studios doivent composer ; d'une part, la sérialité, comme l'utilisation de schémas narratifs rodés pour sécuriser l'investissement, et la nécessité d'innover pour attirer de nouveaux publics. L'innovation technique émerge alors comme le principal facteur de différenciation à même de produire le succès. C'est au prisme de la compétition technique que se livraient les studios Fleischer et Disney, que Mark Langer démontre comme la technique devient le lieu de la distinction entre des films caractérisés sinon par leur sérialité[17]. Mark Langer et Maureen Furniss démontrent également comment la pérennité des différents studios dans l'industrie est liée à leur capacité à devancer ou embrasser les mutations technologiques. Les frères Fleischer sont les premiers à produire des courts-métrages sonorisés en 1926, un an avant la sortie du *Chanteur de Jazz* [*The Jazz Singer*, Crosland, 1927]. *Steamboat Willie* [Disney, Ikwers, 1928] n'est pas est le premier court métrage sonorisé, mais seulement le premier avec du son synchronisé. Le studio de Pat Sullivan, qui produit *Felix the Cat*, la série alors la plus populaire de l'époque, mais qui refuse d'embrasser le son, perd progressivement son audience. Dès lors Mickey-Mouse supplante Felix.

La décennie suivante, encadrée par les premiers succès de Mickey et la sortie, de ce qui demeure encore, le plus grand succès en salle de Disney, *Blanche-Neige et les Sept Nains* en 1937, est parcourue d'innovations esthétique, technique et marchande qui permettent au studio d'éclipser progressivement ceux de la côte est. Pour l'historien Donald Crafton, *Steambot Willie* [Disney, Ikwers, 1928], le premier film sonorisé des nouveaux studios Disney, sonne le glas d'une période de grande liberté formelle, qu'il caractérise comme celle d'un « polymorphisme plastique »[18].

---

[16] Mark Langer, « The Disney-Fleischer dilemma: product differentiation and technological innovation », *Screen*, 1992, vol. 33, nº 4, p. 343-360.

[17] « Pour éviter cette situation, les studios ont essayé de différencier leur production, relativement homogène, afin de la rendre unique par un aspect. Langer note que l'innovation dans la technologie de l'animation était l'un des moyens par lesquels la distinction se produisait. » [ma traduction]. « To avoid that situation, studios tried to differentiate their products in some manner, to make their fairly similar films unique in some way. Langer notes that innovation in animation technology was one means by which distinction were made. » Maureen Furniss, *Animation Art in motion, Animation Aesthetic*. New Barnet, John Libbey Publishing, 1998, p.26.

[18] « Cet ouvrage est le premier livre à se concentrer sur les origines et les premiers développements du film d'animation, ainsi il s'achève là où commence la plupart des histoires de l'animation débutent, avec le premier succès spectaculaire de Walt Disney. » [ma tradition]. « This is the first book to concentrate on the origins and early development of the animated film, so it ends where many accounts of the history of cartoons have begun : with Walt Disney's first spectacular successes. » Donald Crafton, *Before Mickey, The Animated Film 1898-1928*, Cambridge, The MIT Press, p. I, 1982.

B) 1928-1937 : De Mickey à Blanche-Neige

Bruyant, plutôt que parlant, Mickey s'impose rapidement comme la star de la série éponyme de court-métrage *Mickey Mouse* (1928-1953). Les épisodes sortent à raison d'un épisode par mois environ entre 1929 et 1935, puis la production ralentit au rythme d'un épisode tous les deux mois durant la préparation de *Blanche-Neige*, avant de s'effondrer pendant la guerre (sept courts-métrages entre 1942 et 1949), pour prendre fin en 1953 après plus d'une centaine d'épisodes. Mickey-Mouse s'impose très rapidement comme une figure populaire, notamment grâce à d'ingénieuse campagnes de produits dérivés[19]. Emblème de cette notoriété, le ballon en hélium du personnage est promené dans les rues de New-York pour la parade de Thanksgiving de 1934 [fig. 5-7], organisé par le grand magasin Macy's[20].

Durant cette décennie, de nombreux autres célèbres personnages des studios voient le jour, tels Minnie (1928), Pluto (1930), Dingo (Goofy, 1932), ou encore Donald Duck (1932). Les premiers succès de Mickey permettent au studio Disney de produire une autre série de court-métrage, les *Silly Symphonies* (1929-1939), qui seront quant à elles un lieu de l'expérimentation, tant au niveau de la technique que du dessin et de la construction des personnages. Au contraire du feuilleton de « Mickey Mouse », chaque épisode est basé sur des personnages différents. Chacune de ces séries répond à des besoins différents pour la société de production, comme le souligne Maureen Furniss :

« Les *Mickey Mouse* et les *Silly Symphonies* représentent chacun différents aspects de la production du studio. Les *Mickey Mouse* mettent en scène des personnages récurrents populaires, comme Mickey Mouse et Donald Duck, et suivent une histoire. Les films *Silly Symphony*, en revanche, sont des œuvres uniques – sans personnages récurrents – et offrent ainsi un terrain de jeu pour expérimenter sans risquer de compromettre la popularité d'une propriété précieuse du studio. » [ma traduction] [21]

Au centre de nombreux épisodes des soixante-quinze « Silly Symphonies » se joue l'apprentissage par le studio et ses animateurs de la maîtrise de la synchronie entre musique et images, comme l'indique la référence parodique au genre de la symphonie. Des épisodes comme *The Skeleton Dance* [Disney, Ikwers, 1929], *Music Land* [Jackson, 1935] ou encore *Woodland Cafe* [Jackson, 1937], se veulent de véritables petites comédies musicales animées et portent au centre de l'intrigue des

[19] Celle-ci sera étudiées plus en detail dans le troisième chapitre.
[20] Cette parade, organisée par le magasin depuis 1924, se déroule encore tous les ans le jour de Thanksgiving.
[21] « The 'Mickey Mouse' and 'Silly Symphonies' films represent different components of the studio's production. The 'Mickey Mouse' shorts involve popular recurring characters, such as Mickey Mouse and Donald Duck and are driven by story. The 'Silly Symphony' films, on the other hand, are one-offs –without recurring characters- and so provide a safe place to experiment without risking the popularity of a valuable studio property. »
Maureen Furniss, *Animation: The Global History*, Londres, Thames et Hudson, p.95, 2017

questions de synchronie, de rythme ou interrogent les notions d'harmonie ou de disharmonie sociale à travers des chorégraphies par exemple. *Lullaby Land* [Sharpensteen, 1933] quant à lui, s'offre comme une exploration onirique, et parfois cauchemardesque, d'une comptine.

Des innovations techniques

Les succès de *Steambot Willie*, puis des *Silly Symphonies*, permettent au studio de comprendre le rôle déterminant de la technologie dans l'industrie cinématographique. Pour continuer à innover, les studios ouvrent, un département d'ingénierie consacré à l'amélioration des technologies du film, autour d'un ingénieur engagé en 1929, Bill Garity. Durant la décennie 1930, une large partie des bénéfices sont réinvestis[22] dans la production, afin de conserver une avance sur la concurrence. Après la maîtrise du son, Disney s'arroge le monopole de la couleur. Les studios signent en 1932 un contrat d'exclusivité de cinq années avec la firme Technicolor, qui a développé la technologie de colorisation la plus efficiente pour l'époque. Technicolor permet une colorisation avec trois bandes de couleurs (« red-green-blue process »), ce qui assure à cette époque le rendu le plus nuancé. Bien que réduit à une durée d'un an par la cour au motif d'une concurrence déloyale[23], ce contrat propulse la production Disney et leur acquiert leur premier Oscar pour le court-métrage *Flowers and Tree*, tout premier film en Technicolor. À l'occasion de la cinquième cérémonie des Oscars (1931-1932) tenue par l'Académie des arts et des sciences du cinéma, qui s'était constituée quelques années plus tôt (1927), une nouvelle catégorie, « short subjects », est créée pour l'animation. Elle récompense Flowers and Trees, produit par les studios Disney. Par la suite, les studios remportent l'Oscar de cette catégorie sept années d'affilée. Parés de la maîtrise du son et de la couleur, les studios réalisent l'année suivante, *The Three Little Pigs* [Gillett, 1933], leur premier succès international qui consolide leur position sur le marché intérieur et extérieur et leur vaut la reconnaissance critique[24]. « »

Outre la couleur, la caméra multiplane y est aussi essayée en prévision de la production de

---

[22] « Durant les années 1930, les Disney dépassaient rarement les 50 000 dollars de benefice par an, et ce gain était reinvesti dans la production. » [ma traduction]. « During the 1930s, the Disneys rarely made a profit of more than $500, 000 per year, and this was poured back into production. » Janet Wasko, *Understanding Disney*. Cambridge, Polity Press, 2022, p.15.

[23] Esther Leslie, *Hollywood Flatlands, Animation, Critical Theory and Avant-garde*. Londres, Verso, 2002, p. 284.

[24] « Les cartoons les plus populaires à cette époque étaient le Popeye du studio de Max Fleischer (Paramount), les fables d'Esope du studio Van Buren (RKO), les Merry Melodies et Looney Tunes de Leon Schlesinger (Warner Bros.), mais aucune de ces séries n'égalait la popularité critique et commerciale des productions Disney. » [ma traduction] « The most popular animated cartoons of the day were Max Fleischer's Popeye (Paramount), Van Buren's *Esop's Fables* (RKO), and Leon Schlesinger's *Looney Tunes* and *Merrie Melodies* (Warner Bros.), but none on these producers matched Disney's critical, popular and financial achievement. » Tino Balio, *United Artists, The company built by the stars*. Madison, University of Wisconsin Press, 1976, p.116

Snow White. Cette caméra, conçue entre 1933 et 1937 par Bill Garity, perfectionne et brevète pour le compte de Disney, un dispositif inventé par la réalisatrice allemande Lotte Reiniger et son équipe à l'occasion de son long-métrage d'animation *Les Aventures du Prince Ahmed* (1926)[25]. Cette caméra permet de filmer en offrant relief et profondeur aux différents éléments qui composent une séquence d'animation en étageant les différentes strates de dessins qui forment la séquence d'animation. Paul Wells donne de la caméra multiplane la description suivante :

« quatre montants verticaux ont été construits pour accueillir six plaques de verre différemment espacées, tandis que la caméra était placé en surplomb. La plaque de verre la plus proche de la caméra contenait les éléments du premier plan, juxtaposés ou peints dessus, et chaque plaque suivante contenait des éléments de différents plans de la perspective, jusqu'à la dernière, qui représentait l'arrière-plan. Chaque plaque représentait en fait un 'plan' d'action distinct, qui pouvait se déplacer latéralement ou d'avant en arrière, afin de simuler le mouvement le plus authentique possible authentique à travers l'espace. Ce procédé est particulièrement efficace, par exemple, lorsque Blanche-Neige fuit terrifiée à travers la forêt dans *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937). »[26]

Outre ces inventions proprement technologiques, les studios Disney développent deux nouvelles étapes de préproduction, visant toutes deux à complexifier les récits ; le « story-board » et le « lay-out ». Le « story-board » ou scénarimage, s'il trouverait son origine chez Georges Mélies, est développé au début des années 1930 par Webb Smith, un employé des studios Disney[27]. Ce procédé qui permet de détailler chaque scène du film rend simultanément possible l'écriture d'intrigues plus complexes. Dès 1935, les autres studios d'animation s'approprient bien vite le procédé, et en 1937 l'entièreté de l'industrie de l'animation a été convertie. Le « story-board » conquiert ensuite l'industrie du cinéma de prise de vue réelle et cet outil fait désormais figure de norme pour la réalisation de films de fiction[28]. Ainsi, le genre de l'animation s'éloigne progressivement de l'enchaînement de gags pour développer des récits de plus en plus complexes. Le « lay-out », comme le rappelle Marie Pruvost-Delaspre :

---

[25] Maureen Furniss, *op. cité*, p.76.

[26] « Simply, four vertical struts were constructed to accommodate six panes of glasses spaced at various intervals with the camera looking down from the top. The pane of glass closest to the camera would have foreground imagery placed or painted upon it, and each succeeding pane would have images in perspective until reaching the final pane, which would have the distant background. Each pane would effectively be a different 'plane' of action, and could move from side to side, and back and forth to facilitate the maximum degree of authentic movement through space. This is particularly effective, for example, when Snow White runs terrified through a wood in *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937). » [ma traduction], Paul Wells, *Animation: Genre and Autorship*. Londres, Wallflower Press, 2002, p.9.

[27] Whitehead Mark, *Animation*. New-York, Pocket, 2006, p.47.

[28] Pour une histoire détaillée du story-board on peut consulter, Chris Pallant, Steven Price. *Storyboarding, a Critical History*. Londres, Palgrave Macmillan, 2015. L'un des chapitres est entièrement dédié au développement du story-board au studio Disney.

« apparaît comme l'un des lieux principaux de la mise en scène en animation, puisqu'il permet de penser ensemble l'histoire et la composition du plan, de réfléchir non seulement à l'avancée de la narration, mais aussi aux mouvements des personnages dans un décor donné, et aux mouvements de la caméra elle-même »[29].

Les studios Disney sont les premiers à pratiquer cette étape, bientôt adoptée par l'ensemble du secteur de l'animation à leur suite.

Distancer la concurrence

En quelques années, les studios Disney apparaissent en position de donner le « la » du secteur, et les autres studios se lancent dans la production de séries concurrentes. Ainsi, les « Looney Tunes » (1930), vite augmentées par les « Merrie Melodies » (1931), produites par Leon Schlesinger pour le compte de la Warner apparaissent comme une variation, parfois vengeresse, autour des « Silly Symphonies ». MGM, qui sous-traite alors sa production au studio Harman & Ising (ex-animateurs de Disney débauchés par Universal), démarre en 1934 ses « Happy Harmonies » (1934-1938), moins populaire que les productions de la Warner. La même année Paramount, qui distribue les créations des Frères Fleischer, leur suggère une série sur le même genre, les « Color Classics » (1934-1938). On le comprend, les studios Disney parviennent très rapidement à façonner le paysage de l'animation, puisque les plus grandes sociétés de production, les « majors », cherchent à imiter leur production.

Un autre facteur détermine l'essor de Disney au détriment de ses concurrents, et tout particulièrement des studios Fleischer, il s'agit de l'adoption du « Hays Code » ou « Production Code », un texte qui s'impose entre 1934 et 1968. Rédigé par le « Motion Picture Association of America » (MPAA), il vise à encadrer la production hollywoodienne. L'entrée en vigueur de ce texte résulte d'une volonté des magnats de l'industrie cinématographique d'offrir des gages de moralité à différents segments de la population (notamment catholiques) qui s'insurgeait contre sa nature supposément subversive, afin de prévenir les initiatives de censure qui se multiplient à un niveau local[30]. Certains sujets sont déconseillés, d'autres, comme les relations interraciales, ou homosexuelles,

---

[29] Marie Pruvost-Delaspre, « Création et coopération : l'étape du *layout* dans la production d'animation traditionnelle », *L'équipe de film, innovations et inventions*, Création Collective au cinéma, 2019 n°2, p.48-49, [En ligne]: https://creationcollectiveaucinema.files.wordpress.com/2019/05/ccc204_mpd_47-60_5mai.pdf.

[30] Une première version du texte de censure est rédigée par la MPAA en 1927. La version finale du Code Hays est adoptée en 1930, mais il n'est d'abord que de peu d'effets, ce n'est qu'en 1934 que l'usage s'impose véritablement. Pour plus détails sur le Code Hays on peut consulter Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation technologique*, Paris, CNRS Éditions, 2013. Et plus récemment l'ouvrage de

la prise de drogue, ou le travail du sexe sont interdits... Il n'est plus possible de donner à voir des scènes trop explicitement sexuelles, de la nudité, ou de représenter un accouchement. La mise en scène de l'adultère est tolérée à la condition qu'elle soit réprimée. Il n'est pas possible de se moquer des dogmes religieux ou de ridiculiser des membres du clergé. Le sentiment patriotique est lui aussi sanctuarisé. Les injures, notamment « racistes », sont prohibées[31]. Il va sans dire que la stricte application de ce texte à partir de 1934 n'inquiète en rien les studios Disney, car leur production s'est toujours soigneusement tenue à l'écart de tout sujet potentiellement controversé, comme le souligne à la fois Karl F. Cohen, mais aussi les co-autrices de *From Mouse to Mermaid*, le premier ouvrage féministe sur Disney[32]. Cependant, ces directives éprouveront d'autres studios, et notamment la star des studios Fleischer, Betty Boop [Fleischer, 1930-1939]. Personnage hautement sexualisé, elle voit entre 1933 et 1934 sa robe rallongée de manière à recouvrir sa jarretière apparente. Selon Karl F. Cohen, après l'entrée en vigueur du Code Hays, le personnage de Betty Boop est progressivement reléguée au second plan de sa propre série. Sa popularité s'effondre alors, le public déplorant les changements constatés[33].

Parcellisation et exploitation du travail créatif

Outre cette course à l'innovation technologique, une autre dimension concourt au succès des studios, une organisation du travail extrêmement défavorable aux travailleur.se.s. Les succès des

---

Bordat Francis et Cavé, Frédéric, *Le code Hays*, Paris, AFRHC, 2023. Ce dernier ouvrage comporte une traduction du texte original ainsi que des versions préparatoires.

[31] Ce qui, si l'on en croit Francis Bordat recouvre autant les injures à l'égard des personnes noires de type « negro », que celles envers les français parfois désignés comme « frog », deux formes d'interpellation qui ne semblent pas tout à fait procéder des mêmes logiques ; Francis Bordat « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°15, 1987. P. 10.

[32] « A époque où le code fut promulgué, Disney s'enorgueuillsait qu'il n'y avait quasiment rien, voir rien qui dans ses films qui pouvait être considéré comme offensif. » [ma traduction]. « By the time the code was enforced, Disney took pride in the fact that there was little or nothing in his work that would be offensive », Karl F. Cohen, *déjà. cité*, pps 24-25. L'auteur rapporte en outre que la nudité de la vache Clarabelle, ayant suscité un l'émoi dans l'Ohio, elle se se voit gratifiée d'une jupe, tout comme Minnie, vêtue d'une robe à partir des années 1940.

De leur côté, dans leur introduction Elizabeth Bell, Laura Sells and Linda Hass à *From Mouse to Mermaid*, Bloomington, University Press of Indiana, 1995, écrivent : « Disney est souvent décrit comme le « Grand Purificateur », une étiquette utilisée à la fois pour applaudir et condamner ses œuvres. En situant Disney dans les débuts du cinéma hollywoodien et dans le contexte des codes moraux de la commission Hays, Jewett et Lawrence affirment que 'Walt Disney n'avait pas besoin de censeur, car il avait intériorisé les valeurs du public américain, qui avait façonné le code'. », [ma traduction]. «Disney is often described as the « Great Sanitizer » a label applied to both applaud and condemn his works. Situating Disney in the early days of Hollywood film and the Hayes commision's morality codes, Jewett and Lawrence maintain that « Walt Disney needed no censor because he had internalized the values of the American public that had given the code its distinctive shape. », pps 6-7.

[33] « Dans ses films ultérieurs, elle [Betty Boop] est une femme réservée qui porte de longues robes dissimulant sa sexualité. Betty devient finalement un personnage secondaire, l'action de « ses » films tournant autour des aventures d'un petit chien mignon nommé Pudgy […] ou du séduisant et romantique Fearless Fred, qui sauvait Betty de situations difficiles. », [ma traduction]. « In her later films she is a demure woman who wears long dresses that hide her sexuality. Betty eventually became a secondary character as the action in 'her' films revolved around the adventures of a cute dog named Pudgy […], or the handsome and romantic Fearless Fred who saved Betty from trouble. » Karl F. Cohen, *Forbidden Animation*, *op. cité*, pps 19-23.

courts-métrages, et la volonté de préparer un long-métrage, *Blanche-Neige*, entraînent une réorganisation du travail, et tout d'abord un important afflux de main-d'œuvre. En 1930, d'après les chiffres avancés par Michaël Barrier appuyés sur ses recherches en archive, trente personnes travaillent au studio Disney, elles sont passées au nombre de trois cents en 1935[34]. Dans ces années, les studios modifient leur politique de recrutement et commencent à débaucher des animateurs des studios new-yorkais. Symbole de cette migration, Disney réussit à engager Grimm Natwick, l'animateur vedette des studios Fleischer et le créateur de Betty Boop [35]. Grâce à ce personnage, les studios Fleischer s'étaient imposés comme la référence en matière d'animation de personnages humains, alors qu'en ce domaine, ceux de Disney s'avéraient encore balbutiants[36]. Natwick sera par la suite chargé de développer le personnage de Blanche-Neige. Les animateurs débauchés de New York importent avec eux de nouvelles méthodes de travail. Ub Ikwers dessinait, du fait de son dessin extrêmement rapide, sans intervallistes. Après le départ d'Ub Ikwers et avec l'arrivée d'animateurs new-yorkais, le recours aux intervallistes se généralise au studio Disney. Ainsi, chaque animateur important (« top animator ») était à la tête d'une petite cellule créative composée d'un intervalliste et d'un ou deux assistants chargés d'effectuer avec une grande rapidité les tâches de dessin les plus répétitives.

L'échelle de la reconnaissance, comme celle du salaire, suit une pente dégressive. L'afflux constant de main-d'œuvre durant ces années accroît une division du travail créatif déjà bien installée. Indice tout autant que facteur de cette division accrue, Walt Disney nomme trois « directeurs » chargés de superviser la production des courts-métrages, bien qu'ils ne soient crédités pour leur contribution que des années plus tard. En 1933, David Hand, Wilfried Jackon et Burton Gillett occupent ces postes de directeurs. Après le départ de Burton Gillett pour Van Buren, un studio new-yorkais, Ben Sharpensteen le remplace[37]. Les frères Disney ne sont pas responsables de la structuration progressive de l'animation en industrie, ce processus bien antérieur est perceptible depuis la fondation du studio Bray. Cependant, ils contribuent sans conteste à amplifier le phénomène, notamment lors de la course à *Blanche-Neige*. L'admiration de Walt Disney pour Ford est connue. En 1935, Disney établit lui-même la comparaison entre son studio et une usine Ford où « un degré de spécialisation de plus en plus poussé prenait place. L'usine ressemblait de plus en plus à une usine Ford. » [38].

---

[34] Michaël Barrier, *op. cité*, p.136.
[35] Maureen Furniss, *A new history of animatio*n. New York, Thames & Hudson, 2016, p.104.
[36] En 1934 cependant et comme en témoignent la danse difforme et la placidité du personnage de Perséphone, pourtant victime d'un enlèvement, dans *The Goddess of Spring*, [Jackson, 1934], les studios Disney ne sont, pour leur part, toujours pas en capacité d'animer un personnage humain de manière convaincante, alors que l'idée d'un long-métrage d'animation commence à germer au studio
[37] Michaël Barrier, *op. cité*, p.131.
[38] « a greater degree of specialization was setting in. The plant was becoming more like a Ford factory » [ma traduction], Steven Watts, *The Magic Kingdom, op. cité*, p.190. Cette admiration de Walt Disney pour Ford débouchera sur une véritable collaboration dans les années 1960, qui sera évoquée plus loin dans ce chapitre.

Outre la division entre des tâches plus ou moins créatives, qualifiées et rémunérées dans le studio au sein du personnel masculin, une division sexuée et sexiste du travail structure aussi le champ de l'animation. Les femmes sont assignées au travail d'encrage et de coloration (*ink and paint*) des rouleaux de celluloïds qui servent à l'animation des séquences. À cette époque, c'est une tâche manuelle et chronophage, car chaque cellule de chaque bobine de film est peinte à la main. Les femmes ne peuvent pas postuler pour des postes créatifs. Karl F. Cohen cite une lettre édifiante à cet égard envoyée en 1939 par la secrétaire du département des coloristes à une jeune femme lui demandant des informations sur les postes disponibles au studio : « Les femmes ne participent pas au travail créatif lié à la préparation des dessins animé, car ce dernier est entièrement réalisé par de jeunes hommes. Pour cette raison, les candidatures féminines ne sont pas prises en compte pour l'école de formation. »[39]. Maureen Furniss rapporte que, pour être embauchée en tant que coloriste chez Disney, les femmes doivent réaliser une période dite « d'apprentissage » de sept mois qui n'est d'abord pas rémunérée, puis qui est compensée par la somme d'un dollar par semaine à partir de 1933. Ainsi, le travail dissimulé des femmes, extorqué sous forme de temps de formation, est essentiel aux premières années du studio pour maintenir de faibles coûts de production. Ce travail extrêmement minutieux, répétitif et pourtant nécessaire, est le moins bien rémunéré de la pyramide de l'animation :

« En mai 1938, certaines femmes qui travaillent à temps plein au département de l'encrage et la colorisation gagnaient un salaire de 16 dollars par semaine. Bien que les femmes puissent se déplacer horizontalement dans le système, d'un studio à un autre, elles étaient dans l'ensemble empêchées de progresser verticalement, c'est-à-dire d'accéder à d'autres postes créatifs. La situation était similaire dans d'autres studios. » [40]

En guise de comparaison, Michael Barrier relate qu'Art Babbit, renommé pour son animation du personnage de Dingo [Goofy], a gagné 8 000 dollars en 1936, ainsi que 3 363 dollars de primes, ce qui correspondait à environ 300 dollars par semaine[41]. En janvier 1924, soit presque quinze ans auparavant, Lilian Bounds, future épouse de Walt Disney, est embauchée au Disney Brothers Studio comme coloriste pour la somme de 15 dollars par semaine à temps plein, ce qui témoigne de la stagnation des

---

[39] « Women do not do any of the creative work in connection with preparing the cartoons for the screen, as that work is performed entirely by young men. For this reason girls are not considered for the training school. » [ma traduction], K.F. Cohen, *Forbidden animation*, *op. cit.*, p.156. Seule exception, en 1940, Disney embauchera pourtant Mary Blair, une aquarelliste pour réaliser du « concept art », c'est-à-dire des gouaches et aquarelles préparatoires pour concevoir les environnements, décors dans lequel évoluent les personnages. C'est dans *Alice au Pays des Merveilles* [Geronimi & al., 1951] que son influence est la plus sensible. Mais elle demeurera longtemps l'unique femme à une position créative.

[40] « By May 1938, some of the women working full time in ink and paint earned a salary of $16 a week. Though women could move horizontally within the system, from studio to studio, on the whole they were prevented from vertical moves, or advancing to other creative positions. The situation was similar at other studios. » [ma traduction], Maureen Furniss, *op. cité*, 2016, p.98.

[41] Michaël Barrier, *op. cité*, 2003, p.282.

salaires dans cette branche de l'industrie. Le département des coloristes était physiquement séparé des autres départements, et une forte ségrégation entre les genres régnait à Disney. Pourtant, les unions et mariages entre animateurs et coloristes étaient monnaie courante au studio, comme en témoigne le mariage de Walt Disney avec Lilian Bounds en 1925. Cette dernière cesse par la suite rapidement de travailler. Dans les années 1930, la sœur de Lilian Disney, Hazel Sewell, prend la direction du département des coloristes, ce qui renseigne sur la « structuration familiale », selon l'histoire Disney, pour ne pas dire népotique, de la société de production.

Dans le secteur, la semaine type était de six jours, pour environ 12 heures de travail quotidien. Le salaire moyen pour un animateur était de 75 dollars par semaine, et de 50 dollars pour un assistant[42]. Ces conditions étaient aussi celles de Disney, sachant que durant la production de *Blanche-Neige*, les heures se sont démultipliées. À Disney, il n'existait pas non plus de congés payés. En outre, la politique salariale était extrêmement opaque, car il n'existait pas de grilles salariales, les écarts de rémunération sur un même poste pouvaient être très importants, et les animateurs percevaient leur rémunération comme très arbitraire. Ces conditions de travail seront à l'origine de la grève de 1941.

L'exploitation du travail, le réinvestissement constant des gains dans la production de films et l'innovation technique, l'allongement de la préproduction ainsi que le recours massif à la commercialisation de produits dérivés comme source de revenus additionnels permettent aux studios Disney de produire le long-métrage d'animation hollywoodien. En 1929, Walt Disney renomme d'ailleurs le « Disney Brothers Studios », en « Walt Disney Productions », qu'il subdivise en quatre, dont un est dédié à la gestion des licences, manifestant ainsi son désir d'expansion, au-delà de la réalisation de films.

La production de *Blanche-Neige* débute elle en 1935. Ce changement de format imprime une transformation durable dans le secteur. Le succès critique et les retombées économiques générées par le film *Blanche-Neige* consacreront la place de chef de file de Disney dans l'industrie d'animation. La sortie de *Blanche-Neige*, est considérée par de nombreux.se.s historien.ne.s de l'animation [Barrier, 2003, Bendazzi, 1994, Crafton, 1982, Furniss, 2016, Griffin, 1994, Leslie, 2002, Maltin, 1980 ,Wells, 2002] comme une borne pour le champ, que ce soit pour en célébrer l'accomplissement ou en déplorer la portée normative. Elle m'offrira l'occasion de préciser les contours de l'esthétique formalisée au studio Disney.

[42] Esther Leslie, *op. cité*, 2002, p. 209. Voir aussi Karl F. Cohen, *op. cité*, p.156.

Blanche-Neige et la naissance du « style Disney »

À sa sortie pour Noël 1937, *Blanche-Neige* a nécessité quatre années de production et dépassé de quatre fois son budget initial pour atteindre un total de 1,5 million de dollars, somme importante pour l'époque. Toutefois, les coûts de production sont largement remboursés, car le film génère pour sa première sortie 8 millions de dollars en cumulant le box-office domestique et international et s'avère le film le plus rentable de l'année 1938[43]. La sortie du film se double d'une importante campagne commerciale, la silhouette de l'héroïne orne des biens de consommation de toute sorte [fig.8, fig.9]. Au succès commercial s'ajoute le succès critique, le film reçoit des appréciations enthousiastes dans la presse nationale comme internationale. L'adaptation des frères Grimm est également récompensée d'un Oscar spécial de l'Académie en 1938, et assoit ainsi durablement la domination de Disney sur l'industrie de l'animation. Le film est considéré comme une prouesse technique et esthétique en raison du haut degré de réalisme atteint par ce médium. Le rendu de la profondeur, des couleurs, la bande-son, ainsi que les personnalités distinctes et vraisemblables des nains enchantent les critiques et consacre l'accomplissement artistique et technique du studio après des années de recherche et d'expérimentation. Si le succès rencontré signe la reconnaissance d'un médium jusqu'ici peu considéré, il correspondrait également pour certain.e.s historien.ne.s de l'animation à la fin d'une période de liberté formelle. Ainsi Esther Leslie estime-t-elle que *Blanche-Neige* représente le parachèvement d'un mouvement réactionnaire dans l'animation, rétrogradant vers la recherche de « lois naturelles » (gravité, profondeur, intégrité physique, continuité narrative etc) par opposition aux propositions modernistes (style *rubber-hose*, planéité, hasard et automatisme) des premiers *cartoons* :

« À partir des années 1930, le studio Disney s'est employé à **domestiquer le dessin animé**, en atténuant son anarchie avant-gardiste d'origine et son instabilité formelle. Dès le milieu des années 1930, Disney poussait pour une version animée de la mise-en-scène et du jeu d'acteur. […] La création de ce style réaliste a été facilitée par des avancées techniques, notamment l'augmentation de la profondeur de champ et l'utilisation de la caméra multiplane. […] À partir de *Blanche-Neige*, les **lois** de la perspective et de la gravité sont rétablies, la planéité est rejetée**,** et les films cessent de faire exploser le monde avec la dynamite cinématographique surréaliste et analytique **de l'**inconscient optique**,** qui avait été développé dans les dessins animés des années 1920. Le retour aux lois physiques

[43] *Leonard Maltin. Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons. New York, Plume, 1987 [1980], p. 57*

est particulièrement visible dans le dilemme des animateurs lorsqu'il a fallu concevoir une scène montrant la chute de Blanche-Neige**.** » [44] [ma traduction]

Pour Esther Leslie, cette réaction met au pas le reste du secteur de l'animation pour plusieurs années au moins. On constate en effet avec les longs-métrages postérieurs comme *Pinocchio* (1940) ou *Bambi* (1942), une orientation plus générale de l'animation dans la recherche d'une forme de « réalisme », c'est-à-dire ici une recherche de mise en conformité entre le film d'animation et le film en prise de vue réelle, tel qu'il se standardise à Hollywood. Le reniement de la plasticité extrême qu'offre le médium n'est pas complet, puisqu'il y a une persistance des scènes de métamorphose. Toutefois celles-ci s'avèrent désormais plus clairement au service de la construction narrative, comme dans la célèbre scène de transformation de la Reine en sorcière. Pour qualifier cette esthétique spécifique qui se formalise au studio Disney, et qui n'est pas sans conséquence pour le reste du secteur, on parle à partir de *Blanche-Neige,* surtout, d'un « style Disney ». Cette notion, qui émerge d'abord de la maison Disney[45], s'est cependant généralisée et elle est maniée par des chercheur.se.s aux sensibilités différentes (que ce soit Maurreen Furniss ou Esther Leslie). Maureen Furniss synthétise comme suit ses principales caractéristiques :

« 1) [« Squash and stretch »] Compression et étirement, exagérer le mouvement corporel d'un personnage tout en tenant compte de son volume et de son poids 2) Anticipation : préparer la mise en mouvement par un petit geste 3) Mettre en scène, l'action doit être lisible 4) Animation continue et poses par poses, animation fluide ou pose par pose 5) Prolongement du mouvement et action décalée pour mettre en valeur le mouvement principal 6) Accélération et décélération progressive, pour tenir compte des effets de la gravité et de l'élan sur un mouvement. 7) Mouvements courbes (arches), retracer le mouvement non rectiligne d'une pose à l'autre. 8) Action secondaire, une action mineure qui met en valeur la principale. 9) Rythme (« timing »), ou la vitesse des mouvements. 10) Exagération, dépasser

---

[44] « From the 1930s onwards the Disney studio had been taming the cartoon, displacing its original avant-gardish anarchy and formal inconstancy. By the mid-1930s, Disney was advancing a cartoon version of movie-style mise-en-scène and acting. (…) The creation of this realist style had been aided by advances in depth-of-field generation and the use of multiplane camera. (...) From Snow White onwards the laws of perspective and gravity are reinstituted, flatness is repelled and the films no longer explode the world with the surrealistic and analytical cinematic dynamite of the optical unconscious that had been developed in the 1920s' cartooning. The reinstitution of physical law was most evident in the animators dilemma when designing a scene that showed Snow White falling. ». Esther Leslie. *Hollywood Flatlands : Animation, Critical Theory and the Avant-Garde*, Londres, Verso, 2002, p.147-149.

[45] La notion de « style Disney » est à manier avec précaution puisqu'elle est introduite en 1981 par deux animateurs « maison », Frank Thomas et Ollie Johnston dans leur ouvrage *Disney Animation : The Illusion of Life*. Publié en 1981 par Abbeville Press, une maison d'édition indépendante, le livre bénéficie en 1995 d'une réédition par la filiale édition du groupe d'alors, Hyperion Press.

les limites du réel pour mettre l'accent et/ou l'humour. 11) Dessin solide, respectant le poids, le volume et l'illusion de l'espace tridimensionnel. 12) Charme, développer des personnages charismatiques. »[46]

L'ensemble des caractéristiques listées ici dans un effort de synthèse représentent effectivement des techniques largement utilisées chez Disney. Pourtant, il serait illusoire de penser que ces principes fondamentaux de l'animation auraient été élaborés en autarcie au seul studio Disney. Ils sont les fruits de trois décennies d'élaboration par l'ensemble des travailleurs du champ, mais « brevetés » par Frank Thomas et Ollie Johnston, deux anciens animateurs de Disney. Le critère quatre, par exemple, qui décompose le mouvement en poses successives, est un procédé commun à l'ensemble des studios depuis l'apparition des intervallistes. Le huit, qui désigne un contrepoint, est doté d'une longue histoire littéraire et musicale. Pour ce qui est du critère numéro un, le « squash and stretch », sa genèse fait débat. Si pour Maureen Furniss par s'apparente bel et bien à une contribution interne de Disney, notamment due à l'influence de l'animateur Fred Moore, pour Scott Bukatman il serait aussi ancien que le phénakistiscope, un jouet d'optique, et employé par Winsor McKay lui-même dans sa série *Little Nemo in Slumberland* [1911]. Du « squash and stretch» Bukatman propose la définition suivante : « a bouncing ball will squash along the vertical axis and stretch along the horizontal. Overall mass is preserved, and movement can be rendered more realistically and with more fluidity. »[47]

Quoi qu'il en soit dans le sillage de Disney, le principe du « squash and stretch » supplante progressivement celui du « rubber-hose » - les corps caoutchouteux des premiers cartoons qui défiaient sans cesse la gravité et la mort – pour le remplacer par d'autres qui, tout en conservant une certaine souplesse, sont soumis à la gravité. Dans le registre humoristique, l'exagération remplacerait l'absurde. Discutables, ces critères le sont d'autant plus qu'ils situent à un niveau avant tout formel l'influence de Disney, quand nous avons souligné à quel point le développement de la narration s'est révélé crucial dans la constitution du style Disney. En effet, dans les films Disney, l'acquisition de la densité physique des personnages va de pair avec l'écriture de structures narratives plus complexes, s'éloignant résolument du registre du gag des premiers temps.

---

[46] « 1) Squash and stretch, or exaggerating a character's body movement while still acknowledging volume and weight. 2) Anticipation, or staging a character movement to suggest what's next. 3) Staging, in order to present an idea so that it is really understood 4) Straight ahead action and pose to pose, as two approaches to creating movement 5) Follow through and overlapping action, two embellishments of the main action. 6) Slow in and slow out, acknowledging the effects of gravity and momentum on a movement. 7) Arcs, or the visual path of motion from one extreme pose to another. 8) Secondary action, a less proeminant action that emphasizes the primary one. 9) Timing, or the speed of movements. 10) Exaggeration, going beyond the limits of reality for emphasis and/or humor. 11) Solid drawing, respecting the weight, volume, and illusion of three-dimensional space. 12) Appeal, developing charismatic characters. », Maureen Furniss, *A new history of animation*. New York, Thames & Hudson, 2016, p.102.

[47] Scott Bukatman, « Some observations Pertaining to Cartoon Physics; or, The Cartoon Cat in the Machine», dans *Animating Film Theory*, Karen Beckman (dir.), Durham, Duke University Press, 2014, p.302.

Et de la « personnality animation »

En effet, l'un des effets incontestables de l'essor de Disney est le développement de la « personnality animation », soit une animation basée sur le déploiement de personnages dotés d'une personnalité crédible et attachante, qui fait appel à une forme d'identification avec le.a spectateur.ice. Le personnage d'animation est de plus en plus conçu en analogie avec un acteur formé notamment aux méthodes de Stanislavski.[48] Tout comme l'origine du « squash and stretch », celle de la « personnality animation » est sujette à des querelles d'attribution entre les premiers personnages de Winsor McCay, dont *Gertie le Dinosaure* [1914], ou bien ceux des studios Disney. S'il est peu probable que les studios Disney puissent en réclamer l'invention, puisque, bien avant Mickey, des personnages récurrents, comme ceux de Gertie ou du chat Félix [Sullivan, 1919], procèdent de ce principe, il est certain qu'en portant à l'écran les aventures de l'orpheline Blanche-Neige sur la durée d'un long-métrage, ils perfectionnent le principe, qui en vient finalement à dominer le champ.

La spécificité de Blanche-Neige réside dans sa durée, qui permet aux spectateur.ice.s de développer des liens plus profonds avec le personnage, tout comme dans son apparence humaine. Les personnages des premiers cartoons étaient en général des animaux, ce qui découlait de contraintes techniques, les animateurs ayant de la difficulté à représenter la silhouette et la figure humaines. L'invention du rotoscope représente une première étape permettant aux animateurs d'apprivoiser l'animation du corps humain, mais celle-ci ne s'avère véritablement maîtrisée qu'au travers du personnage de Betty Boop [1930]. Dans ce domaine les studios Fleischer démontraient une avance considérable sur Disney. Ils débauchent alors Grim Natwick pour lui confier l'animation de personnages féminins, dont Blanche-Neige. Pour réaliser le film dans son ensemble, les studios Disney ont largement recours au procédé du rotoscope bien que, comme le rapporte Michaël Barrier. D'après l'historien, l'usage du rotoscope chez Disney s'explique aussi en raison de la finesse du jeu d'acteur, qualité que ces animateurs ne semblaient pas déployer spontanément :

« En expliquant cette décision, quelques années plus tard, Disney a invoqué les défauts de ses animateurs non pas en tant que dessinateurs mais en tant qu'acteurs : 'L'une des raisons expliquant [le recours au rotographe], est que les artistes se regardaient dans le miroir [pour dessiner les expressions des personnages] ce qui ne marchait pas tellement parce qu'ils étaient de mauvais acteurs et qu'ils faisaient les choses de manière rigide.' Ce n'est qu'en utilisant la prise de vue comme support, en tout cas c'est ce que pensait Disney, qu'il pourrait doter Blanche Neige d'une consistance – ce que Marc

[48] Maureen Furniss, *déjà cite*, 2016, p.103.

Davis appelait une ‘unité de jeu’. Cette unité était plus facile à atteindre dans un court métrage où un seul et même animateur était responsable du personnage tout du long. » [49]

Adriana Caselotti prête sa voix à Blanche-Neige dans le long métrage d’animation. Cependant, pour le tournage des scènes en prise de vue réelle Marge Blecher, une jeune danseuse, est engagée en 1936. Elle tourne pendant près d’un an sous la direction de Hamilton Luske, des séquences qui visent à faciliter et inspirer le travail des animateurs. L’usage du rotoscope, n’est toutefois pas plébiscité par tous les animateurs. Grim Natwick souligne que les séquences en prises de vue réelle aident à décomposer l’action, mais ne doivent pas pour autant annexer le dessin d’animation[50]. Les animateurs semblent s’en servir comme d’une base, notamment pour rendre les mouvements, et leur durée, plus « crédible » eut égards aux conventions du film en prise de vue réelle. Ce procédé établir une filiation claire entre un acteur ou une actrice et le personnage de fiction qu’il ou elle incarne. Il sera utilisé pendant plusieurs décennies, jusqu’à l’avènement de l’animation par ordinateur (ou « Computer Generated Imagery », abrégé en CGI). Par exemple, Marge Blecher prêtera encore une fois son jeu à la Fée bleue dans l’adaptation de *Pinocchio* [Sharpensteen & *al*, 1940]. Selon Jean-Baptiste Massuet les films du studio Disney sont alors « les plus évidents représentants » d’un processus de « cinématographisation du dessin animé » décrit ainsi :

« La combinaison des méthodes de production ici décrites (visant l’efficacité et la productivité) avec l’imaginaire technique qui en découle directement (le « devenir-mécanique » de la production des vues animées) aboutit en effet à une certaine approche esthétique du dessin animé, qui s’accorde avec celle héritée de la prise de vues réelles : réalisme du mouvement, profondeur de champ, mouvements de caméra, etc. »[51]

Au cœur du processus de « cinématographisation », outre les aspects les plus techniques mentionnés par Jean-Baptiste Massuet, se logent également des éléments plus proprement

---

[49] « In explaining that decision a few years later, Disney singled out his animators' shortcomings not as draftsmen but as actors: ‘One reason I did it was because the artists looking at themselves in the mirror sometimes were not so successful because they were bad actors and they would do things in a stiff way.’ It was only by using live action as a guide, or so Disney must have thought, that he could give to Snow White the consistency—what Marc Davis called the ‘unity of acting’—that was possible in a short cartoon when a single animator handled a character all the way through. » Michaël Barrier, *Hollywood Cartons, op. cité*, p.195. La citation de Disney est extraite du dossier Art Babbit du « National Labor Relations Board, Record Group » déposé à Washington aux Archives Nationales. NLRB/Babbitt: In the Matter of Walt Disney Productions, Inc., and Arthur Babbitt; Office
of the Executive Secretary, Transcripts, Briefs, and Exhibits 4712, 8 October 1942.” Voir p.576.

[50] *Ibid*, p.196.

[51] Jean-Baptiste Massuet. « Rotographe » *Industrialisation du dessin animé aux États-Unis / The Industrialization of the Animated Drawing in the United States*. Montréal : CinéMédias, 2023, collection « Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma », sous la direction d’André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic. https://doi.org/10.62212/1866/32876

scénaristiques tels l'allongement et la complexification du scénario, dont témoigne par exemple la généralisation du « story-board ». Ces composantes scénaristiques sont elles-mêmes soutenues par l'approfondissement de la tessiture physique et psychologique des personnages, qui sont alors inspirés par des acteur.ice.s, danseur.se.s, chanteur.se.s et autres professionnels du spectacle, et leur qualité de jeu ou d'expressivité. Le personnage de *Blanche-Neige*, inspiré d'Adriana Casoletti et de Marge Blecher, témoigne d'un mouvement conjoint « d'acteurisation » des personnages d'animation. Alors que l'attrait des personnages des premiers cartoons reposait, notamment sur leur étrangeté aux conventions sociales comme aux lois physiques, ceux des longs-métrages Disney semblent au contraire s'efforcer de répliquer les attitudes et préoccupations des vedettes du « studio system ». Nul film ne thématise cette ambition aussi clairement que *Pinocchio* [Luske, Sharpensteen, 1940], inspiré du conte de Carlo Collodi, qui donne à voir les aventures d'un pantin de bois s'efforçant de devenir un « vrai petit garçon », de s'incarner donc plutôt que d'être animé. Dans ce processus de « cinématographisation » du dessin animé, la création de personnages proche des humains s'avère une étape clef. Le rotoscope et l'embauche d'acteur.ice.s pour le tournage des séquences en prise de vue réelles contribuent à l'essor de la « personnality animation », qui tend à réduire l'écart entre ce médium et celui de l'animation.

Maureen Furniss souligne quant à elle les implications commerciales de la « personality animation » : « elle favorise une relation en dehors de l'écran, et ainsi elle est utile pour les produits dérivés, puisque les spectateurs s'identifient avec, et souhaitent être entourés du personnage qu'ils connaissent. »[52]. Et en effet, à partir des premiers succès de Mickey, les studios Disney par l'intermédiaire de Kay Kamelan responsable des produits dérivés, entreprennent de licencier l'usage de leur personnage pour orner une vaste gamme de produits dérivés, qui assurent des rentes substantielles au studio.

La sortie de *Blanche-Neige* fait presque figure d'un manifeste dans lequel les studios poseraient les jalons de leur « style », qui mêle des éléments techniques, scénaristiques, esthétiques à des considérations relatives au jeu d'acteur. Le triomphe de Disney, signe également pour les autres studios, la fin d'une période de relative autonomie par rapport aux grandes sociétés de production. Après une prolifération de studios durant les vingt premières années (1910-1930), les concurrents de Disney ont tous fait faillite ou bien ils ont été rachetés par des majors.

[52] « [it] also lends itself to an off-screen relationship, and is therefore useful for merchandizing, as viewers identify with, and want to be surrounded by, characters they come to know. », [ma traduction], Maureen Furniss, *déjà. cite,* p.102.

C) 1938-1953 : un durcissement idéologique

La décennie 1940 s'avère bien plus éprouvante que la précédente. La guerre prive en effet rapidement les studios d'un marché extérieur, réoriente l'économie intérieure vers d'autres secteurs et mobilise la main-d'œuvre masculine du secteur. D'autre part, une grande grève en 1941 affecte profondément les relations entre les travailleur.se.s et la direction. La combinaison de ces facteurs produit un glissement des positions conservatrices de Walt Disney vers d'autres, plus manifestement réactionnaires.

La grève de 1941

Le 29 mai 1941, quelque trois-cents employés de Disney forment un piquet de grève devant les nouveaux locaux, inaugurés l'année précédente à Burbank.[53] Ce piquet est appelé par des militants syndicaux affiliés à la Screen Cartoonists' Guild (SCG), organe que la direction de Disney se refuse à reconnaître, malgré une campagne victorieuse. Il faut rappeler que la fin de la décennie 1930 correspond à une vague de syndicalisation dans le milieu du cinéma d'animation, dans le sillage des studios de prise de vue réelle. Le « Wagner Act » adopté en 1935 et emblématique de la politique du « New Deal », facilite la syndicalisation pour certains secteurs du privé, telle l'industrie cinématographique[54]. En 1935, une première tentative de syndicalisation des travailleurs du studio Van Buren échoue et ceux-ci sont licenciés et « blacklistés »[55]. À la suite de cet échec, certains employés licenciés de Van Buren s'organisent pour former, en 1938, la Screen Cartoonist Guild (SGC), afin de dénoncer l'exploitation du travail telle qu'elle a lieu dans cette industrie nouvelle. La SGC va œuvrer à la syndicalisation des principaux studios d'animation. En 1938, puis en 1939, elle s'impose aux studios Fleischer après une grève victorieuse[56], puis à la MGM[57]. Si la vague de syndicalisation

---

[53] Pour Esther Leslie, *déjà cité*, pps. 207-218, et Karl F. Cohen, *déjà cité*, pps. 159-163.

[54] K.F. Cohen, *Forbidden animation*, *déjà cité.* p.156.

[55] Il faut préciser qu'aux États-Unis dans l'industrie cinématographique, la pratique de la *blacklist*, soit l'impossibilité pour des travailleurs de retrouver un emploi dans son secteur d'activité, grâce à une forte organisation de la solidarité patronale, est aussi courante qu'efficiente. Cette sanction économique extrême qu'encourent les travailleurs, rend l'organisation syndicale et politique extrêmement difficile. Si *blacklister* est déjà une pratique courante dans les années 1930, elle se généralisera en 1947 et jusqu'à la fin des années 1960, lors de la purge des « rouges », des militants politiques de gauche, communistes et/ou syndicalistes. A ce sujet on peut consulter l'ouvrage de Thomas Wieder, *Les sorcières de Hollywood : chasse aux rouges et listes noires*, Paris, Ramsay, 2008

[56] K.F. Cohen, *Forbidden animation*, *déjà cité.*, p.158-159.

[57] Jake S. Friedman, *The Disney Revolt*, *déjà cité*, p. 113. « La Guilde triomphe le 21 septembre lorsque la MGM signa un contrat avec le syndicat. L'accord stipulait un monopole d'embauche [« closed shop »] à 100%, ainsi qu'une semaine de 40 heures, la rémunération des heures supplémentaires, et une augmentation de 4$ des premiers salaires. Les animateurs et des artistes du « lay out » débuteraient à 85$ par semaine, les assistants animateurs à 30$ par semaine, les intervallistes et coloristes à 22$ de l'heure, et les peintres à 20$ la semaine. Les nouveaux salaires de la MGM étaient meilleurs que ceux de Disney. La victoire de la Guilde faisait aussi les gros titres. Rapidement, des cartes d'adhésion signées, en provenance de Disney, arriveraient à Hilberman. » [ma traduction]. « The Guild triumphed on September 21 when MGM signed a union contract. The agreement stipulated a 100 percent closed shop as well as a forty-hour workweek, paid overtime, and a $4 increase in starting salaries. Animators and layout artists would start at $85 a week,

commence avec les studios de la côte est, en 1940, le premier employeur du secteur, Disney, n'abrite aucun réel syndicat.

Au studio Disney, le climat social est tendu. L'euphorie générée par le grand succès de *Blanche-Neige* est de courte durée, puisque, dès 1940 la société de production se retrouve en difficulté financière[58]. Les bénéfices générés par le succès de Blanche-Neige ont été réinvestis dans la construction de nouveaux locaux, à Burbank, où l'entreprise est encore domiciliée à ce jour. De nombreux employés des échelons intermédiaires et inférieurs doivent subir les conséquences du déménagement, alors qu'ils n'ont jamais reçu les bonifications que la direction avait pour habitude de distribuer dans les cas de films à succès. Il n'existe pas de grilles salariales, et les écarts de rémunération sont vertigineux, de 500 dollars hebdomadaires pour les animateurs en chef (« top animators ») aux seize dollars reçus par les coloristes[59]. Ainsi, les innombrables heures supplémentaires effectuées dans l'urgence de la fin de *Blanche-Neige* n'ont, pour les travailleur.se.s les plus exploités, jamais été payées ni même compensées d'une quelconque façon. Outre l'exploitation économique, les travailleurs souffrent aussi d'un manque de reconnaissance symbolique. En effet, la plupart des noms n'étaient pas mentionnés au générique, réservé au seul Walt Disney, et depuis Banche-Neige à ceux de quelques têtes créatives[60]. La mauvaise situation financière est connue des employé.e.s, qui en ont déjà éprouvé les conséquences à travers une baisse de salaire l'année précédente et des premiers licenciements. Des rumeurs, fondées de licenciements massifs, circulent parmi eux. La fermeture du marché européen, du fait de la guerre, ne fait qu'aggraver les contre-performances de *Pinocchio* et de *Fantasia*. En 1940, et malgré l'émission d'un stock limité d'actions, les studios se trouvent dans une mauvaise situation financière et sont pressés par leurs banquiers de licencier une partie du personnel.

---

assistant animators at $30 a week, inbetweeners and inkers at $22 a week, and painters $20 a week. The new MGM wages were all greater than those at Disney. The Guild's victory was also front-page news.6 Suddenly, Guild membership cards at Disney started coming back to Hilberman with signatures. » L'ouvrage de Friedman est le premier à être entièrement consacré à la grève Disney, et s'il offre un aperçu très détaillé de la grève, celle-ci semble scénarisée comme un duel opposant Art Babbit à Walt Disney (qui ont tous deux droits à des chapitres biographiques), ce qui manque un peu la dimension collective de l'événement.

[58] Michaël Barrier, *Hollywood Cartoons, déjà. cité*, p.272, Esther Leslie, *Hollywood Flatlands, déjà cité*, pps 207-208.

[59] Esther Leslie, *déjà cité*, p. 207, Barrier, *déjà cité*, p.156. Leslie avance la somme de 12$ par semaine pour les coloristes, ce qui correspond aux salaires les plus bas du secteur, mais ceux de Disney sont à 16 dollars comme cela a déjà été dit. Pour Steven Watts, les salaires des postes importants sont d'ailleurs plutôt supérieurs à ceux du champ, mais l'opacité autour des rémunérations engendrait beaucoup de mécontentement. Steven Watts, *déjà cité*, p.225

[60] « Pendant des années, après le départ d'Ub Ikwers, les films d'animation étaient au seul nom de Disney, les nombreux artistes et artisans qui participaient de la création ne recevaient aucun crédit à l'écran. *Blanche Neige et les Sept Nains* marqua un changement dans cette politique pour les longs métrages en créditant de nombreuses personnes, mais Disney refusait toujours de mentionner les artistes, musiciens et scénaristes qui travaillaient sur les courts métrages du studio. » [ma traduction]. « For years, since Ub Iwerks had left the studio, Disney animated films had carried only Walt's name, giving no screen credit to the many artists and craftspeople who participated in the process. *Snow White and the Seven Dwarfs* indicated a change in policy for feature films by carrying credits for many, but Disney still refused to run credits for the artists, musicians, and story men who worked on the studio's many short films. ». Steven Watts, *The Magic Kingdom*, *déjà cité*, p.227.

Les nouveaux locaux de Burbank [fig.10] représentent un autre facteur de mécontentement[61], en ce qu'ils matérialisent et renforcent la séparation et la hiérarchie entre les services et entre les travailleur.se.s. Si le haut du personnel créatif se voit gratifié d'un meilleur environnement de travail (bureau agrandi, air conditionné, places de parkings…), les moins qualifié.e.s sont privés d'accès à certaines infrastructures, comme le restaurant ou le gymnase. Ils ne peuvent plus circuler librement dans les étages et entre les services, comme c'était le cas à Hyperion, et doivent obtenir un rendez-vous pour monter voir les responsables affectés aux étages supérieurs. Des agents veillent au respect de la ségrégation spatiale. Le nouveau bâtiment d'encrage et de peinture, où travaillent exclusivement des femmes, maillon le moins rémunéré de l'entreprise, est isolé du reste du complexe. Consciente de la tension causée par les contre-performances de l'entreprise, et du climat plus général de syndicalisation dans l'animation, la direction, appuyée par son avocat Gunther Lessing, décide de créer un syndicat fantoche, la Federation of Screen Cartoonist (FCS) en juillet 1939. La direction et Walt Disney tout personnellement, sont opposés à toute tentative de syndicalisation du personnel, et voient dans cette manœuvre, courante, comme le souligne Karl F Cohen dans *Forbidden Animation* une façon d'éteindre les revendications[62]. Disney nomme à la tête de cet organe Art Babbit l'un de ses « top animator ». Ce dernier avait acquis une grande popularité, parce qu'il avait pris l'initiative de dispenser, peu après son arrivée au studio en 1932, des cours de dessin à ses collègues, et notamment de nu dans sa luxueuse propriété[63].

Pourtant, travailleurs et syndicalistes parviennent à se rencontrer et à s'organiser en dehors des studios, avec Herb Sorell et Bill Littlejohn, deux militants syndicaux et fondateurs de la SGC. À l'intérieur du studio, Dave Hilberman semble avoir effectué un long travail de mobilisation. Les employés font part de leurs doléances et expliquent le fonctionnement de la société de production aux militants syndicaux. Ensemble, ils préparent un plan d'action. Art Babbit, dont les yeux ont été dessillés sur le rôle réel de la FSC, fait lui aussi campagne pour la SGC et prend la tête de la section. Mais la direction des studios persiste dans son refus de reconnaître la FSC et d'en rencontrer les membres.[64] Walt Disney, inquiet de l'agitation, réunit en février l'ensemble de ses employé.e.s pour leur adresser un discours, condescendant, sur les bienfaits du travail, justifiant sa politique de traitement de faveur[65]. Dans ce contexte de tension, la direction de Disney, qui persiste dans son refus de recevoir la Screen Cartoonist Guild, procède en mai à une nouvelle vague de licenciements qui cible dix-neuf employés

---

[61] Même Steven Watts mentionne les mécontentements que génère les nouveaux locaux, Steven Watts, *The Magic Kingdom*, *déjà cité*, p.227.
[62] Karl F. Cohen, *déjà cité*, p.160
[63] Jake S. Friedman, *The Disney Revolt*, *déjà. cité*, p. 42. Voir aussi Michaël Barrier, *op cité*, pps 83-85.
[64] Jake S. Friedman, *The Disney Revolt*, *déjà. cité*, pps. 112-113.
[65] Sarah Colts, « Walt Disney », documentaire télévisé pour PBS, première émission le 29/8/2017, [En Ligne], https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/films/walt-disney/#film_description. Dans ce film on entend une archive audio du discours donné par Walt Disney à ses employés.

syndiqués, dont Art Babbit[66]. En réponse, la grève est votée le soir même à trois-cent-quinze contre quatre[67]. Les grévistes se retrouvent le matin du 27 mai, devant le studio pour former un le piquet et déclenchent la première grève de l'histoire des studios Disney, durant la production de *Dumbo*.

Art Babbit est, avec Bill Tylta, l'un des rares animateurs hautement qualifiés et payés à s'être engagé aux côtés des travailleurs moins considérés dans la bataille syndicale. Pour cette raison sans doute, il est parfois présenté comme le meneur de la grève Disney, bien que la tête pensante soit unanimement désignée comme Herb Sorrell[68]. L'engagement d'Art Babitt fait plutôt figure d'exception puisque, comme le rappelle Michaël Barrier, la grande majorité des grévistes appartenait aux échelons intermédiaires et inférieurs de l'entreprise, exception faite des femmes du département de l'encrage et de la colorisation, peu présentes[69]. Si cette absence peut étonner du fait de leur position dans l'entreprise, il faut souligner que la position géographique de leur bâtiment à l'écart des autres, la forte ségrégation des sexes dans l'entreprise, et le sexisme global n'ont sans doute pas favorisé le travail de mobilisation dans leur direction.

Dès lors, les grévistes incluent dans leurs revendications la réintégration des travailleurs licenciés. Ils demandent en outre des augmentations générales de salaires, la mise en place de grilles salariales pour contrer les rémunérations très arbitraires, des congés payés, la reconnaissance de leur syndicat, la mise en place d'un monopole d'embauche (« closed shop »)[70], ainsi que la modification du générique pour que les noms des différents travailleurs soient portés au générique des films. Des piquets de grève sont formés quotidiennement devant les studios, dans une ambiance qui semble avoir été plutôt festive, au moins pour les premières semaines. Les animateurs dessinent des pancartes élaborées, détournant certains personnages emblématiques du studio pour dénoncer leurs conditions de travail [fig. 11-13]. Ils sont soutenus par les travailleurs d'autres secteurs, mais aussi des animateurs de la MGM ou du studio Schlesinger, fraichement syndiqués, qui viennent apporter leur soutien sur les piquets de grève. Les grévistes qui appellent au boycott de Disney obtiennent que la société Technicolor respecte cet appel durant la durée du conflit. Les grévistes de Disney apportent leur soutien à d'autres secteurs en grève au même moment. Cependant, avec l'installation de la grève dans la durée,

---

[66] Karl F. Cohen*, déjà. cité*, pps.160-161
[67] Jake S. Friedman, *The Disney Revolt*, *déjà. cité*, p. 131.
[68] Esther Leslie, *déjà cité*, p.218.
[69] « Les grévistes étaient disproportionnellement issus des rangs inférieurs de l'entreprise : assistants animateurs et intervallistes, un bon nombre d'entre eux avaient été recrutés récemment. La plupart des animateurs continuèrent le travail, tout comme les scénaristes et la plupart des coloristes. » [ma traduction]. « The strikers were drawn disproportionately from the lower ranks: assistant animators and inbetweeners, many of them were relatively new to the staff. Many of the animators stayed in, as did most of the writers, and even the inkers and painters. » Michaël Barrier, Hollywood Cartons, *déjà cité*, p.306.
[70] Un « closed shop » soit un « monopole à l'embauche » est une clause d'une convention collective fixée entre un syndicat et une direction qui contraint celle-ci à n'employer que des salariés syndiqués. Cette pratique a été interdite aux États-Unis en 1947 par la loi Taft-Hartley.

l'ambiance devant les studios, et en particulier entre grévistes et non-grévistes s'est envenimée, jusqu'à donner lieu parfois à des affrontements physiques[71].

La grève s'inscrit dans la durée, et trois semaines après son début, 297 personnes sont toujours en grève[72]. Fin juin, Walt Disney annonce accepter certaines des revendications des grévistes, qui refusent les concessions accordées par Disney et poursuivent la mobilisation. Dès lors, Walt Disney estime être la cible d'une « agitation communiste », comme il le déclare dans la presse (*Variety* et *Hollywood Reporter*)[73]. Le conflit s'installe dans la durée, et le studio est fermé le 18 août 1941 pour plusieurs semaines afin qu'une procédure d'arbitrage de plusieurs semaines se mette en place. Pendant cette procédure, Walt Disney ainsi que seize animateurs proéminents et non-grévistes sont envoyés pour une période de dix semaines en Amérique latine, dans le cadre d'une opération diplomatique dite de « bon voisinage ». Walt Disney et son équipe jouent le rôle « d'ambassadeurs de bonne volonté » pour contrer la supposée influence des nazis en Amérique latine[74]. Pierre Cras, en s'appuyant sur des historiens états-uniens, tend à souligner la dimension idéologique des accusations de présence nazie portée par le gouvernement des États-Unis envers l'Argentine comme l'une des manœuvres géostratégiques des Alliés contre l'Axe[75]. En plus d'éloigner Walt Disney de la grève, ce voyage pose les jalons d'une politique de « diplomatie culturelle » des États-Unis envers les pays d'Amérique latine. La production cinématographique joue déjà un rôle important dans la politique d'influence des États-Unis, et il s'agit probablement de s'assurer de l'ouverture d'un second marché pour compenser la fermeture de celui d'Europe. Cette opération, connue sous le nom de « the South American Goodwill Tour », est voulue par le gouvernement américain, et plus précisément par le « Bureau de Coordination des Affaires Inter-Américaines » et la fondation Rockefeller. Les studios tireront deux longs-métrages de cette excursion en Amérique latine, *Saludos Amigos* [Ferguson, 1942] et *The Three Caballeros* [Ferguson, 1944], à la technique mixte, mêlant prise de vue réelle et animation, et un segment du film de compilation *Melody Time* [Geronimi & *al*, 1948], « Blame it on Samba », donnant à voir les aventures de Donald et de son homologue austral, le perroquet José Carioca.

Contrairement à son frère, Roy Disney reste à Los Angeles pour négocier avec des agents fédéraux et des représentants du personnel les termes d'une sortie du conflit. Les grévistes obtiennent

---

[71] Steven Watts, *déjà cité*, p.230.
[72] Karl. F. Cohen, *déjà. cité*, p. 160.
[73] Esther Leslie, *déjà.cité*, p.210.
[74] Pierre Cras, « Entre 'politique de bon voisinage' et films d'animation de propagande : Walt Disney s'en va-t-en-guerre (1941-1948) ». *Revue française d'études américaines*, 2019/1, n°158, pps. 111-131. Cet article analyse plus en détails le contexte politique dans lequel s'inscrit ce voyage.
[75] Ronald Newton, *The « Nazi Menace », Palo Alto*, Stanford University Press, 1992, et David Shenin, *Argentina and The United States: An Alliance Contained*. Athens, The University of Georgia Press, 2006.

gain de cause sur de nombreuses revendications, comme la hausse des salaires et la mise en place de grilles salariales, les procédures de règlement de griefs (« grievance procedure »), les congés payés, la réintégration des agents licenciés, le paiement des jours de grève, autant d'indices d'une grève victorieuse, comme le détaille Karl F. Cohen ; « La grève Disney fut une victoire syndicale. Le salaire de base pour les coloristes passa de 18 à 35 dollars. L'entreprise accorda de nombreux avantages, dont les crédits au générique pour les courts comme pour les longs métrages. »[76]. Pourtant, en novembre 1941, lorsque la direction de Disney procède effectivement aux licenciements préconisés par les banquiers elle ne congédie pas moins de 207 des 265 employés ayant participé à la grève[77]. Si un protocole d'arbitrage de nouveau mise en place aboutit une fois de plus à la réintégration des anciens grévistes, ceux-ci essuient par la suite une politique de représailles. Dans un entretien qu'il a accordé à Karl F. Cohen, Maurice Noble, ancien gréviste de chez Disney, et qui travaillera par la suite chez la Warner Bros avec Chuck Jones, témoigne de méthodes qui relèveraient désormais du harcèlement moral : mise au placard, ostracisation, absence de travail[78]. Art Babbit, lors de sa brève période à Disney après la grève rapporte quant à lui un traitement similaire ; ostracisé par ses collègues, il découvre que ses séquences sont systématiquement coupées au montage.[79] Au départ des personnes licenciées s'ajoute celui de certains employés qui décident de ne pas réintégrer les studios Disney après ce conflit social violent, ou de hâter leur rupture de contrat. Les studios perdent ainsi à cette époque de nombreux « talents », tandis que de nouvelles vagues de licenciement viennent encore réduire les rangs. En décembre 1941, Michaël Barrier rapporte qu'il ne reste plus que 530 employés à Disney, ce qui représente la moitié de la masse salariale d'avant la grève. En 1946, cinq ans après la grève en 1946, la grande majorité des grévistes ont quitté Disney[80].

---

[76] « The Disney strike was a union victory. The base pay for inkers went from $18 to $35. Animators started a $85 instead of $35 a week. The company agreed to numerous benefits including screen credits on shorts as well as on features. » [ma traduction] Karl. F. Cohen, *op cité*, p. 162.

[77] Jake F. Friedman, *The Disney Revolt, op. cité*, p.164.

[78] « Maurice Noble […] rapportait qu'ils avaient bien gagné leur longue et difficile bataille contre le studio, mais lorsqu'il revint au studio, tout avait changé. Aucun de ceux qui étaient restés loyal à l'entreprise ne lui adressait plus la parole. Le studio ne lui donnait plus aucun travail, alors lorsqu'il se présentait au travail chaque jour il lisait un attendant de se voir assigner une tâche. Deux ou trois semaines plus tard, il fut licencié pour manque de travail. » » [ma traduction]. « Maurice Noble, […] says that they won their long and difficult battle with the studio, but when he went back to work things has changed. None of the people who remain loyal to the company would talk with him. His new office was a former broom closet. He had to stand on a chair to reach the window if he wanted to open it. The studio did not give him any work to do, so when he reported to work each day he read while wainting to get an assignment. Two or three weeks later he was laid off for lack of work. ». Karl F. Cohen, *déjà. cité*, p.163. Lorsqu'elle est mentionnée, l'implication des grévistes est très souvent présentée en termes de « déloyauté » envers le studio voir envers Walt Disney lui-même, chez Steven Watts (p.291 par exemple), ici chez Karl F. Cohen qui apparaît pourtant plutôt en sympathie avec la grève, et même dans l'ouvrage de Jake F. Friedman pourtant entièrement dédié à cet épisode. Les non-grévistes sont souvent présentés comme « loyaux à Walt Disney » (p.113 par exemple). Je ne souscris pas à ce cadrage, en ce qu'il épouse implicitement le point de vue patronal. Parfois cette grève est présentée uniquement du point de vue de Disney comme une « trahison ».

[79] Jake S. Friedman, *The Disney Revolt*, *op. cité*, pps 169-170.

[80] Michaël Barrier, Hollywood Cartoons, *déjà cité*, p. 309, Jake S. Friedman, *The Disney Revolt*, *op. cité*, p. 165

Qu'ils soient grévistes ou non, en sympathie avec le combat syndical ou non, les travailleur.se.s de Disney semblent pourtant s'accorder sur le fait qu'après cette grève l'ambiance au travail s'était profondément dégradée, et que toute l'émulation créative des premières années s'était évaporée[81]. Et si, dans l'immédiat, les salaires ont effectivement été rehaussés, ces conquis s'éroderont sur le temps long. Comme le rapporte John Taylor dans les années 1980, les studios rechignent toujours à établir des contrats de travail et certains des plus anciens salariés travaillent sans. Quarante ans plus tard, les salaires à Disney sont tellement bas qu'ils font l'objet de plaisanterie dans le milieu du cinéma, tant et si bien que :

« La grille salariale de l'entreprise était tellement basse que, par le passé Disney, avait été exclu du rapport annuel sur la rémunération des dirigeants de l'industrie du cinéma, à la demande des dirigeants des autres studios, qui pensaient que prendre en considération les salaires chez Disney se ferait au détriment des leurs, puisqu'ils feraient baisser la moyenne. »[82] [ma traduction]

La guerre

Peu après la fin de la grève, les États-Unis entrent en guerre le 8 décembre 1941. Des militaires s'installent dans les studios de Disney pour huit mois.[83] Les studios survivent à ce passage à l'économie de guerre grâce à un soutien du gouvernement fédéral, qui effectue plusieurs commandes au studio de films à visée pédagogique ou bien de propagande. Steven Watts rapporte que : « Selon Carl Netter, qui devint le coordinateur du studio pour tous les films de guerre, dès la moitié de l'année 1942 plus de 93% de la production Disney était lié au contrat passé avec le gouvernement. »[84]. Certains courts-métrages, comme *The New Spirit* [1942] enjoignent aux citoyens de payer au plus vite leurs impôts pour soutenir l'effort de guerre, d'autres, plus « humoristiques » tendent à ridiculiser les nazis, comme

---

[81] « L'esprit était irrémédiablement parti. Les 'conditions' pour lesquelles les grévistes s'étaient battues furent obtenus : contrôle extérieur, organisation de robots, hommage monétaire, infini ennui. Vous ne pouvez pas vous imaginer à quel point c'était amusant de travailler à Disney… Si vous aviez une idée vous pouviez crier 'Eurêka' dans les couloirs and vous étiez payé pour votre idée. Oh, c'était un rêve tout simplement. Le rêve a été brisé et remplacé de l'organisation, de l'efficacité. » [ma traduction]. « The spirit is irretrievably gone…The "conditions" for which the strikers fought will be obtained ; outside control, organization of robots, tribute money, endless boredom. You can't imagine what fun it was to work at Disney's…If you had an idea you could shout "Eureka" down the halls and get paid for your idea…Oh well, it was only a dream, anyway. The dream was shattered and organization, efficiency began making up the bed. It doesn't matter. », extrait d'une lettre adressée au *Los Angeles Times* par des travailleurs de Disney et citée par Steven Watts, *The Magic Kingdom*, *op. cité*, p.248.

[82] « In fact, so low were the company's pay scales that in the past Disney had been excluded from the motion picture industry's annual study of executive compensation at the insistence of executives from other studios, who believed the Disney salaries, by bringing the overall average way down, would have a detrimental effect on their own incomes. John Taylor. *Storming the Magic Kingdom*. New-York, Alfred A. Knopf, 1987, p.76.

[83] Steven Watts, *op. cité*, p.249.

[84] « According to Carl Nater, who became studio coordinator for all wartime films, by mid-1942 over 93 percent of Disney production was connected to government contracts. » [ma traduction], Steven Watts, *déjà. cité*, p.250.

Der Fuehrer's Face [1943] qui remportera un Oscar. Dans le glaçant *Victory Through the Air Power* [1943], adapté d'un livre d'Alexander De Seversky, les studios Disney plaident pour une guerre aérienne plutôt que terrestre, ainsi que pour le bombardement intensif des pays de l'Axe, en exaltant la puissance de l'aviation états-unienne[85].

La tournée diplomatique en Amérique du Sud, suivie de la production de deux films à destination de ce marché, puis de films de propagande pour le gouvernement des États-Unis, témoigne de l'affirmation de Disney d'abord comme un acteur diplomatique, capable de s'intégrer à la défense d'une logique d'État.

Des conséquences combinées

Quoique dans des proportions différentes, les contrecoups de la guerre, mais aussi de la grève Disney contribuent à remodeler le paysage de l'animation dans l'après-guerre, comme le démontrent les trajectoires de certains anciens grévistes. Certains, tels Frank Tashlin ou John Hubley, vont trouver un emploi dans le studio de Columbia, Screen Gems. D'autres, comme David Hilberman, Zachary Schwartz[86] et Steve Bosustow, fondent un premier studio (Industrial Film and Poster Service) et font leur début grâce aux commandes de la United Auto Workers (UAW). Ils réalisent un court-métrage de soutien à la campagne présidentielle de Roosevelt, *Hell Bent for Election* [Schwartz, 1944]. Bientôt rejoints par John Hubley, ils réalisent aussi un court-métrage « progressiste » sur la question raciale *The Brotherhood of Man* [Hubley, 1946]. À la suite d'un désaccord, le trinôme se sépare, Zachary Schwartz et David Hilberman fondent le studio Tempo avec William Pommerance, un autre gréviste, quand Steve Bosustow crée en 1945 le studio United Productions of America (UPA). UPA, qui embauchera d'autres rescapés de la grève Disney, tel Art Babbit ou John Hubley, s'impose comme l'un des principaux studios de l'après-guerre, qui produira de nombreuses séries, en direction de la télévision principalement[87]. D'après Esther Leslie, Bosustow procède aussi à une réorganisation du travail : « L'UPA de Bosustow a démentelé la chaîne de montage typique de l'animation, répartissant le travail entre de petits groupes spontanément constitués. »[88]. L'esthétique développée au studio UPA, sous l'influence de John Hubley et Bob Cannon, renoue avec la « planéité » [« flatness »], si caractéristique des premiers cartoons. Le style UPA s'impose comme le plus novateur de l'après-

---

[85] Eshter Leslie, *op. cité*, p.213

[86] Souvent présenté comme un gréviste, Zachary Schwartz n'aurait pas participé à la grève mais aurait été licencé peu avant, en 1940, après avoir demandé une augmentation de salaire comme le rapporte Furniss Maureen, *A new history of animation*, *déjà. cit,* p.209.

[87] Michaël Barrier, *Hollywood Cartoons, op cité*, pps 511-526.

[88] « Bosustow's UPA dismanteld the assembly-line system of animation, devolving work onto small spontaneous grouplets » [ma traduction], Esther Leslie, *Hollywood flatlands: animation, critical theory and the avant-garde*, London, Verso, 2002, p290-291.

guerre, et bien que les longs-métrages d'animation Disney ne se départissent pas de leur manière hautement illusionniste, on peut constater dans certains arrière-plans d'*Alice au Pays des Merveilles* [Geronimi & *al.,* 1951], de *La Belle au Bois Dormant* [Geronimi & *al.,* 1959], ou encore dans *Les 101 Dalmatiens* [Geronimi & *al.,* 1961], un aplatissement des décors signe de l'influence du style UPA dans l'animation d'après-guerre.

La grève radicalise la position patronale de Walt Disney, qui, par la suite s'engage activement dans la chasse aux militants syndicaux et communistes. En 1944, devançant de quelques années l'offensive maccarthyste, Walt Disney et d'autres personnalités influentes d'Hollywood comme Victor Fleming [*Autant en emporte le vent*, 1939], King Vidor ou les acteurs Ronald Reagan, Gary Cooper ou John Wayne, s'allient pour former la « Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals » (MPAPA)[89]. Bien qu'elle se prétende aussi antifasciste qu'anticommuniste, l'action de la très chauvine MPAPA se concentre sur la chasse aux militants de gauche et aux leaders syndicaux qu'elle cherche à « blacklister », sous prétexte de combattre l'influence de l'Est. L'Alliance publiera d'ailleurs un vadémécum censé aider les cinéastes à se prémunir contre toute influence communiste »[90], véritable ode au capitalisme et aux classes dirigeantes. Il rédigé par Ayn Rand, théoricienne de l'objectivisme, et figure clef de d'une nouvelle droite radicale[91]. En 1947, lorsque le gouvernement Truman inaugurera une période de criminalisation des idées et des militants politiques d'extrême gauche, cette organisation apportera un précieux soutien au gouvernement. La plupart des « témoins » (« friendly witness ») qui témoigneront de l'infiltration communiste à Hollywood devant le « House Comitee of Un-American Activities » (« Commission des activités antiaméricaines »)[92] sont issus de cette organisation. Alors qu'une nouvelle vague de grève agite l'industrie, Walt Disney est appelé à la barre en octobre 1947 pour renseigner ce service de l'avancée de la « menace rouge » dans l'industrie cinématographique[93]. Il saisit cette occasion pour assouvir une vengeance et livre les noms de quatre des anciens artisans de la grève Disney : Herb Sorell, David Hilberman, William Pomerance et Maurice Howard[94].

Dans le contexte d'une purge virulente des communistes et autres syndicalistes, les dénonciations de Disney sont lourdes de répercussions. Le FBI mène l'enquête à la fois sur le studio

---

[89] Thomas Wieder, *Les sorcières de Hollywood : chasse aux rouges et listes noires*, Paris, Ramsay, 2008, pps 29-30.
[90] Thomas Wieder, *op. cité*, p.30.
[91] L'édifiant manifeste qu'est le « Screen Guide for Americans » a été numérisé par la bibliothèque de l'Université du Michigan. On peut donc consulter les treize pages à l'adresse suivante : https://archive.lib.msu.edu/DMC/AmRad/screenguideamericans.pdf
[92] Sur la mise en place de cette Commission par l'État, voir Thomas Wieder, *op. cité*, pps.34-36.
[93] La retranscription de la déposition de Walt Disney devant l'HUAC est accessible en ligne sur le site Encyclopedia, qui agrège les catalogues de bibliothèques universitaires telles Oxford, Columbia… Encyclopedia,
« The Testimony of Walter E. Disney Before the House Committee on Un-American Activities (24 October 1947) », [En Ligne], https://www.encyclopedia.com/history/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/testimony-walter-e-disney-house-committee-un-american-activities-24-october-1947
[94] Esther Leslie, *op. cité*, pps 217-228, Karl F. Cohen, *op cité*, pps 167-170.

UPA, mais aussi sur Tempo (David Hilberman, William Pomerance)[95]. Ces derniers finissent par mettre la clef sous la porte après avoir perdu tous leurs contrats. D'autres animateurs suspectés de sympathie communiste démissionnent de manière préventive du studio UPA en 1942. John Hubley, comme Gene Weltfish, l'autrice du pamphlet dont a été tiré *The Brotherhood of Man,* sont mis sur liste noire. Hubley rencontrera par la suite tout de même succès à New York dans la télévision. En 1957, Stephen Bosustow vend UPA[96].

Cette décennie de patriotisme exacerbé, qui débouche sur l'offensive anticommuniste, témoigne d'un tournant idéologique à l'échelle du pays qui filtre à travers les positions de Walt Disney lui-même. Selon Seven Watts :

« Depuis le début de la décennie 1940 et tout au long des années 1950, il était passé d'un démocrate populiste à un républicain conservateur dont le patriotisme fervent, la loyauté envers l'éthique du travail, la méfiance envers l'intervention du gouvernement et le soutien à l'individualisme américain s'étaient progressivement renforcées. »[97] [ma traduction]

Si les opinions socialistes du père de Walt Disney sont souvent convoquées pour étayer sa position démocrate, celle-ci n'apparaît pas limpide au regard de sa réponse à la grève de 1941. Un autre fait vient mettre en doute ces affirmations, il s'agit de la rencontre officielle entre Walt Disney et Leni Rifenstahl, la réalisatrice nazie, en 1938[98]. Leni Rifenstahl entame un voyage aux États-Unis pour promouvoir son film *Les dieux du stade* [1938]. Elle se dirige vers Hollywood quelques jours après la Nuit de Cristal (novembre 1938), où elle est rapidement visée par une campagne de boycott à l'initiative de la « Ligue Antinazie de Hollywood ». Elle n'est reçue par aucun réalisateur, à l'exception de Walt Disney, le 8 décembre 1938. Cette rencontre est rarement discutée, ou même mentionnée dans les écrits traitant de la période[99]. Quoi qu'il en soit de la fermeté de ses premières convictions démocrates, on peut s'accorder pour dire qu'avec le temps, Disney a affermi des positions républicaines extrêmement patriotiques, pour ne pas dire nationalistes, et farouchement anti-communistes.

---

[95] Karl F. Cohen, *op cité*, pps. 173-179.
[96] Maureen Furniss, *op.cité*, pps 210-214.
[97] « From the early 1940s through the 1950s, of course, he had changed from a Democratic populist into a conservative Republican whose intense patriotism, loyalty to the work ethic, suspicion of regulatory government, and support for American individualism had grown steadily more intense. », Steven Watts, *op. cite,* p.476
[98] Esther Leslie consacre elle dans *Hollywood Flatlands*, un chapitre à cette rencontre « Leni and Walt : deutsche-amerikanische freudnschaft », *op.* cité, pps 123-157, où elle discute notamment de la réception des films de Disney, dont la projection est autorisée jusqu'en 1941, dans l'Allemagne nazie.
[99] Steven Watts par exemple dont l'ouvrage spécialisée sur Disney couvre avec minutie la période n'en parle pas.

La filiale « Buena Vista Distribution »

Grâce au soutien du gouvernement, les studios traversent la guerre, et s'avèrent à son issue le seul studio d'animation indépendant. La qualité de la production s'en est trouvée affecté, et les studios produisent, à la suite de *Saludos Amigos* [Geronimi, 1942] à destination du marché sud-américain, six films dits « compilations » (« package films »)[100] ; comme montage de plusieurs courts-métrages, qui s'avèrent moins chers à produire que des longs-métrages. Il faut attendre l'année 1950, soit huit ans après la sortie de *Bambi* [Hand, 1942], pour que les studios dévoilent leur nouveau long-métrage, *Cendrillon* [Geronimi & *al*, 1950] dont la production a débuté en 1948. En adaptant un conte de fées, les studios manifestent leur désir de renouer avec leur succès originel, *Blanche-Neige*. À l'occasion de la sortie de Cendrillon, les studios incorporent d'ailleurs leur propre filiale musicale « Walt Disney Music Company » pour conserver les droits sur la bande sonore et les chansons du film. Les disques de la musique de *Cendrillon* servent de supports promotionnels pour la campagne du film et sont disponibles en magasin en amont du film. Bien que la qualité d'animation de *Cendrillon* soit estimée inférieure à celle d'avant-guerre, le film dégage d'importants bénéfices (7, 8 millions de dollars que Disney et RKO, le distributeur se partagent)[101] pour s'établir comme le succès le plus important des studios depuis *Blanche-Neige*. Ceux-ci sont investis dans le développement d'une filiale dédiée à la distribution des films Disney sur le marché intérieur, comme à l'international, la « Buena Vista Distribution » en 1953. Cette filiale est nommée d'après la rue où est situé le siège social de Disney à Burbank, et ce nom servira à baptiser les nombreuses filiales qui bourgeonneront dans les décennies suivantes (Buena Vista Theatrical Group, Buena Vista Publishing Group, Buena Vista Home Video etc). Ainsi, l'année suivante, les studios peuvent rompre leur contrat avec RKO, qui distribuait les films Disney depuis 1936. Comme l'expliquera peu après Leo F. Samuel, directeur de la vente des produits dérivés, au magazine *Motions Picture Herald*, cette création vient couronner de succès la stratégie commerciale des studios dont l'ambition était de se constituer en « major » : « In succeeding steps we have taken over the handling of our own music, merchandise, and accessories. It was only natural that we should one day take over the selling of our own picture »[102]. La création de la « Buena Vista Distribution » vient ainsi couronner de succès l'effort du studio d'animation de se constituer en major.

Analysant les raisons qui expliquent la survie du studio dans le système hollywoodien si concurrentiel, Janet Wasko et Douglas Gomery en pointent trois déterminantes :

---

[100] *Saludos Amigos*, [Ferguson, 1942], *Les Trois Caballeros,* [*The Three Caballeros,* Ferguson, 1944], *La Boîte à Musique* [*Make Mine Music,* Kinney & al, 1946], *Coquin de Printemps,* [*Fun and Fancy Free,* Kinney & al, 1947], *Mélodie Cocktail,* [*Melody Time,* Geronimi & al, 1948]
Le Crapaud et le Maître d'École, [*The Adventures of Ichabod and Mister Toad*, Kinney & *al*, 1949],
[101] Michaël Barrier, *Hollywood Cartoons, op. cité* , p.402.
[102] Steven Watts, *The Magic kingdom, op. cité*, p.402.

« (1) des contrats de distribution avec quelques-unes des 'majors' hollywoodiennes (Columbia 1929-1931, United Artists, 1931-1936, et RKO 1936-1954) ; (2) la différenciation de produits, comme les courts métrages qui ont tirés parti des innovations technologiques tels le son et la couleur ; et (3) des revenus générés par les contrats de produits dérivés (l'entreprise percevait une redevance de 2,5% sur les produits peu chers, et 5% de redevance sur ceux plus onéreux. »[103] [ma traduction]

À ces critères économiques pourraient s'en ajouter d'autres, plus proprement politiques. Le conservatisme revendiqué de Walt Disney a tout d'abord prémuni son studio des foudres du Code Hays, quand son non moins intense patriotisme lui a acquis les faveurs du gouvernement américain durant la guerre. Les films de commande ont joué un rôle déterminant dans la survie du studio au travers des années de guerre. Les années 1940 témoignent du rapprochement entre Walt Disney et le pouvoir politique, à la fois à travers la diplomatie culturelle en Amérique latine, puis comme agent de la répression anticommuniste à Hollywood. Cette nouvelle proximité étaiera ses prétentions immobilières durant les années 1950

II) DE LA DIVERSIFICATION À LA REPRISE DU CAPITAL (1953-1984)

L'année 1953 représente à bien des égards une année charnière pour Disney, en ce qu'elle voit coïncider la transformation de la société en « major », avec le début du grand chantier qu'est Disneyland. Si la production cinématographique a représenté le cœur de l'activité économique des trente premières années du studio, la décennie 1950 marque le début d'une phase de diversification des secteurs d'activité.

[103] « (1) distribution deals with some of the major films companies (Columbia 1929-1931), United Arts, 1931-1936, and RKO, 1936-1954); (2) product differentiation, including short subjects which took advantage of technological innovations such as sound and color; and (3) revenues from merchandising contracts (the company received 2.5 royalties on inexpensive products, 5 percent on expensive items). », Janet Wasko, *Understanding Disney*. Cambridge, Polity Press, 2020, p.16. Elle cite article de Douglas Gomery, « Disney's Buisnesses History: A Reinterpretation » dans *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*, Eric Smoodin (dir.), New-York, Routledge, 1994, pps 71-86.

A) Disneyland, des écrans aux chantiers (1953-1966)

La construction du parc à thèmes pose la fondation d'une stratégie originale de développement, associant les médias (cinéma et télévision) au tourisme. 1953 voit aussi la sortie en salle de *Peter Pan* [Geronimi & *al*] qui tout comme *Alice au Pays des Merveilles* [Geronimi & *al*, 1951], thématise l'évasion dans un pays imaginaire, probable résonance à l'utopie de leurs producteurs alors en passe de créer Disneyland.

Le parc à thème

Que ce soit du fait de la guerre, ou du contrecoup de la grève, Walt Disney est unanimement présenté au début des années 1950 comme se désintéressant peu à peu de la production cinématographique, bien qu'il continue à la superviser, de manière lointaine. Dans les années 1940, Walt Disney a en effet institué un Comité d'Animation (« Animation Board »), constitué d'animateurs chevronnés et non-grévistes, auquel il accorde un rôle de consultant et auquel il commence à déléguer une partie de ses responsabilités. Ce comité est composé de : Les Clark, Marc Davis, Milt Kahl, Ward Kimball, Eric Larson, John Lounsberry, Ollie Johnston, Frank Thomas et Wolfgang Reitherman. Surnommés les « Nine Old Men »[104], ces animateurs influents seront largement responsables de l'évolution de la production cinématographique dans les décennies suivantes. Walt Disney s'éloigne du rôle de « réalisateur » pour s'affirmer davantage comme producteur. Ce comité lui permet de déléguer une partie du travail requis par la production cinématographique, et de se consacrer à un nouveau projet d'envergure, Disneyland.

L'idée de créer un parc à thème pour matérialiser l'univers des studios remonterait aux années 1940, selon Steven Watts. Toutefois, ce n'est qu'au début des années 1950 que Walt Disney pourra véritablement entamer l'élaboration de ce projet, tout d'abord sur ses fonds propres, car son frère Roy, à la tête des finances, le désapprouve. La télévision joue un rôle clef dans le développement de Disneyland. ABC, le réseau de télévision câblée, fournit à la fois une avance en capital, mais soutient aussi le développement commercial en fournissant d'amples plages d'exposition médiatique. Dès 1950, Walt Disney a commencé à s'intéresser à la télévision, et il a animé une première émission sur le réseau télévisuel NBC. La popularité de ses programmes l'amène à s'affirmer progressivement comme une personnalité publique. En mars de l'année 1954, il parvient à s'associer avec la chaîne ABC pour

[104] Steven Watts, *The Magic Kingdom*, *déjà cite*, p. 289. Watts explique que l'origine du surnom, est inspiré de Franklin Roosvelt qui surnommait ainsi les juges de la Cour Suprême, trop âgés selon ses dires pour accepter une idée nouvelle.

proposer une émission hebdomadaire et pour financer les chantiers de Disneyland, ce qui aboutit au montage financier suivant :

« Disneyland Incorporated devient la structure qui supervisait le projet du parc, selon une structure de partenariat commerciaux compliqués : Walt Disney Productions détenait 34,48% ABC-Paramount 34,48%, Walter E. Disney (à travers WED) 16,56%, Western Printing and Litographing 13,30%, le reste était complété par des petits investisseurs. ABC a mis investi d'emblée 500 000 dollars et garantit un prêt de 4,5 millions de dollars. »[105] [ma traduction]

Entre 1954 et 1955, Walt Disney anime chaque semaine sur ABC une émission hebdomadaire intitulée « Walt Disney's Disneyland », largement dédiée à la promotion du futur parc. L'apparition hebdomadaire de Walt Disney à l'écran a contribué à renforcer sa notoriété auprès des familles. L'émission se présente comme une anthologie d'extraits de films en prise de vue réelle ou d'animation, ainsi que des « documentaires » sur le parc ou les films en préparation qui permettent d'assurer la promotion des sorties. Les séquences de l'émission épousent la logique d'organisation topographique du parc Disneyland alors en construction, répliquant ses futurs quartiers : « Adventurland », « Frontierland » « Fantaisyland » et « Tomorrowland » [106]. Dans son ouvrage sur l'usage de la télévision par le groupe Disney, J. P. Tellote souligne l'usage stratégique qu'en fait le groupe depuis ses débuts :

« En pourvoyant un cadre narratif autour de l'expérience Disneyland, cadre issu des anthologies de ses propres programmes, mais également des nombreux reportages dédiés à la planification, à la construction puis plus tard à l'extension du parc, Disney ne crée pas seulement une trajectoire inévitable pour le public de la télévision, il posait également les fondations pour amplifier la synergie. Puisque les expériences du parc s'appuyaient aussi sur les films Disney (inspirant par exemple des manèges), qui en retour fourniraient aussi une matière première pour d'autres épisodes, qui attireraient des spectateurs/consommateurs au parc, mais également dans les salles de cinéma. »[107] [ma traduction]

---

[105] « Disneyland Incorporated devient la structure qui supervisait le projet du parc, selon une structure de partenariat commerciaux compliqués : Walt Disney Productions détenait 34,48% ABC-Paramount 34,48%, Walter E. Disney (à travers WED) 16,56%, Western Printing and Litographing 13,30%, le reste était complété par des petits investisseurs. ABC a mis investi d'emblée 500 000 dollars et garantit un prêt de 4,5 millions de dollars. », Steven Watts, *The Magic Kingdom*, *déjà cité*, p.415.

[106] Janet, Wasko *Understanding Disney*. Cambridge, Polity Press, 2020, p. 24

[107] « By providing a narrative framework around the Disneyland experience, a framework found in the anthology series and its numerous episodes on the planning, construction, an further development of the park, Disney not only created a kind of inevitable trajectory for the television audience but also laid out the foundation for a maximizing of synergy, as the park experience would also draw on the various Disney films (for example, as ride inspirations), which, in turn, would provide raw material for additional episodes, which would further attract viewers/consumers to the park and to later

L'émission « Walt Disney's Disneyland », qui informe les téléspectateur.ice.s de l'avancement des travaux dans le parc, constitue une intense opération publicitaire au bénéfice des principaux investisseurs : les studios Disney, ABC-Paramount, et Walt Disney lui-même. Outre l'émission « Walt Disney's Disneyland », le contrat avec ABC comporte la production de plusieurs programmes pour la télévision, dont les miniséries ; *Davy Crockett* [Foster 1954-1955], et *Zorro* [McCulley 1967-1961], mais aussi l'émission du « Mickey Mouse Club », sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus en détail.

Afin de concevoir les attractions du parc, Walt Disney a ouvert en 1952 un nouveau département baptisé « Imagineering », néologisme que la chercheuse Divina Frau-Meigs propose de traduire par « imachination »[108]. Thibault Clément dans sa thèse, donne la définition suivante : « L' 'imachination' désigne chez Disney la conception des environnements narratifs des parcs à thèmes de la compagnie en même temps que le département de la compagnie où les machines à distraire des parcs sont élaborées »[109]. Cette nouvelle division est la cheville ouvrière sur laquelle repose le développement de Disneyland. Elle travaille au développement de nouvelles technologies, tant pour les attractions du parc, que pour la création d'effets spéciaux à destination de la production de films en prise de vue réelle. L'innovation technologique qui avait, dans les années 1930, permis aux studios de distancer leurs concurrents, continue ainsi d'être au cœur de la stratégie de développement. Disney affecte à ce nouveau département certaines de ses têtes créatives, dont Ub Ikwers, Marc Davis ou Ken Anderson. L'imachinerie œuvre tant à la conception du parc, de son architecture et de son aménagement, qu'à celle des machines, des attractions. En 1953, avant la signature du contrat avec ABC, Disneyland acquiert une orangeraie à Anaheim, dans les environs de Los Angeles, pour y bâtir le premier parc. Les cartes produites par la WED Entreprise, conçues pour attirer les investissements donnent à voir l'évolution du projet [fig. 14, fig. 15]. En juillet 1955, après un an de travaux à marche forcée [fig. 16], et avant d'ailleurs qu'ils ne soient d'ailleurs tout à fait achevés, Disneyland est inauguré en grande pompe. L'ouverture du parc, retransmise en direct sur ABC dans une émission spéciale, fait événement [fig. 17, fig.18][110]. Les cinq sections se déploient autour d'une pièce maîtresse qui surplombe le parc,

---

theatrical releases. » J. P. Telotte. *Disney TV*. Detroit, Wayne State University Press, 2004, p.75, cité par Thibault Clément, *déjà cit*é, p.330.

[108] Divina Frau-Meigs,« 'Imachiner' les médias : stratégies et usages des nouvelles technologies aux États-Unis ». dans *Médias et technologies: l'exemple des États-Uni,* (éds.) F. Bordat, D. Frau-Meigs et *al*, Paris, Ellipses, 2001, p.19.

[109] Thibaut Clément, *De la mise en récit de l'environnement et de ses usages cognitifs, sociaux et techniques : le cas des parcs Disney*, These de doctorat, Paris 3, s.l., 2011., p.15.

[110] Sur Youtube on trouve l'archive de cette émission Marcio Disney, « 1955, Disneyland Opening Day [Complete ABC Broadcast] », Youtube, posté le 11/7/2011, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=JuzrZET-3Ew

le château de *La Belle au Bois Dormant* [Geronimi, 1959], film en production au moment de l'inauguration du parc. Steven Watts donne des différentes sections du parc la description suivante :

« Tous les visiteurs entraient à Disneyland en passant par 'Main Street USA', une reconstitution sentimentale d'une petite ville à la charnière des XIX et XXe siècle, avec ses vitrines victoriennes, son hôtel de ville, son cinéma muet et son tramway tracté par des chevaux. Les visiteurs étaient ensuite dirigés vers le château de La Belle au Bois Dormant, la principale attraction au cœur du parc, d'où partaient cinq espaces aux thématiques distinctes. Les visiteurs pouvaient se rendre à 'Adventureland', où une végétation luxuriante et la Croisière de la Jungle évoquait le programme 'True-Life Adventures' du studio. 'Frontierland' avec son bateau à vapeur au triple pont sillonnait la Rivière d'Amérique, quand le 'Fort Wilderness' protégeait les visiteurs des attaques d'Indiens, dépeignant l'histoire des pionniers américains. On accède à 'Fantaisyland' par le Château de la Belle au Bois Dormant. 'Fantaisyland' est la partie du parc la plus liée aux films d'animation. Les visiteurs se pouvaient faire des tours dans des manèges inspirés de scène de *Peter Pan*, *Alice au Pays des Merveilles* ou *Blanche Neige* […] 'Tomorrowland' reflète l'intérêt de Disney pour la science et la technologie. Il offre une plongée dans le futur grâce à son système de monorail, son cinéma Circle Vision offrant une vision à 360 degrés et son manège 'Rocket to the Moon' »[111] [ma traduction]

La fréquentation du parc dépasse rapidement les premières estimations, pour atteindre le million de visiteur.se.s en seulement six mois. Le mois suivant l'ouverture du parc, le vice-président de l'époque Richard Nixon[112], accompagné de sa femme et de ses deux filles vient visiter Disneyland, ce qui bien témoigne de la nouvelle proximité entre la société Disney et le pouvoir fédéral, après la Seconde Guerre mondiale [fig. 19, fig. 20]. Cinq après l'ouverture, en 1960, on dénombre cinq millions de visiteur.se.s, puis dix millions en 1970. Disneyland s'impose rapidement comme l'une des premières attractions touristiques des États-Unis[113]. Comme le souligne la géographe Sophie Didier le parc

[111] « All visitors entered Disneyland by walking down Main Street, USA, a sentimental recreation of turn-of-the-century, small-town life, complete with Victorian storefronts, city hall, silent-film theater, and horse-drawn streetcar. They were next funneled to Sleeping Beauty Castle, the looming attraction at the heart of the park, from which a quintet of theme areas radiated outward. Visitors could go into Adventureland, where lush vegetation and attractions such as the Jungle Cruise evoked the studio's True-Life Adventures. Frontierland, with its triple-deck steamboat cruising the Rivers of America and Fort Wilderness protecting against Indian attack, presented a rendition of nineteenth-century American pioneer history. Fantasyland, entered through Sleeping Beauty Castle and the area of the park most closely linked to the animated films, transported guests through rides embodying fantastic scenes from movies such as *Peter Pan*, *Alice in Wonderland*, and *Snow White and the Seven Dwarfs* […]. Tomorrowland, a reflection of the Disney interest in science and technology, offered a peek into the future with its monorail system, 360-degree Circle Vision theater, and Rocket to the Moon Ride. », Steven Watts, *The Magic Kingdom*, *déjà cité*, p.419.

[112] Richard Nixon et Walt Disney se connaissent déjà, car ils ont tous les deux fait partie du House of Un-American Activities (HUAC), Commission des activités anti-américaines, très active dans la chasse aux communistes d'Hollywood.

[113] « Durant les six premiers mois d'ouverture, un million de visiteur s'est rendu dans le parc, et en 1960 la nombre de visiteur annuel avoisinait les 5 millions. Une décennie plus tard ce chiffre s'élevait à 10 millions. L'effectif des travailleurs

Disneyland est reconnu, dès son ouverture, comme un modèle dans la gestion des flux de visiteur.se.s, voués à servir d'inspiration à de nombreuses autres entreprises pour des projets ultérieurs[114].

Forts de ce succès, les frères Disney, qui avaient jusque-là souhaité maintenir leur entreprise privée, dans une gestion de type familiale, réfléchissent à son introduction en bourse. En 1940, pour parer aux difficultés financières et sous la pression de leur banque, la société avait déjà émis un stock limité d'actions, mais la famille avait continué de détenir la majorité du capital. En octobre 1957, et sous la supervision de la banque d'investissement Goldman Sachs, la société Disney est introduite à la bourse de New York avec une action au prix de 13,88 dollars[115].

Une croissance en « synergie »

La construction d'un parc d'attraction déclinant dans le monde matériel l'univers cinématographique marque l'affirmation d'une stratégie commerciale qui en viendra par la suite à constituer l'ADN de l'entreprise ; soit le développement en « synergie ». En 1957, Walt Disney dessine ce qui sera connue comme plus tard comme sa « carte de la synergie », et qui illustre son fonctionnement [fig. 21, fig. 22]. Ce principe est désormais reconnu comme l'un des apports les plus originaux de Disney aux industries culturelles et créatives. De la synergie, Janet Wasko propose la définition suivante :

« La synergie est un concept des affaires, qui a été popularisé par les pratiques employées dans différentes entreprises de divertissement, mais tout spécialement par Disney. *The Economist* décrit ainsi la relation entre les marques et la synergie telle qu'elle est développée par les entreprises du divertissement : 'la marque est une manne de contenu… qui peut être exploitée à travers des films, la télévision ou les chaînes câblées, les livres ou bandes dessinés, les parcs à thème, la musique, Internet, les produits dérivés... Une telle stratégie diffère de l'intégration horizontale ou verticale, elle fonctionne

---

Disney augmenta en conséquence, passant d'environ 1 300 en 1955 à 6 200 quinze ans plus tard. Ces statistiques impressionnantes témoignent d'un formidable accueil par le public du parc de rêve de Walt, ce qui en fait l'une des premières attractions touristiques des États-Unis. » » [ma traduction], « Within six months a million customers had entered the park, and by 1960 the annual number of visitors numbered around 5 million. A decade later it had grown to 10 million. The number of employees at Disneyland rose correspondingly, climbing from around 1300 in 1955 to 6200 fifteen years later. These impressive statistics indicated a tremendous public approval of Walt's dream park and made it one of the biggest tourist attractions in the United States. », Steven Watts, *The Magic Kingdom*, *déjà cité*, p.417.

[114] Sophie Didier, « L'ambiguïté de l'expérience Disneyland en matière de gestion de flux des visiteurs », *Flux*, n°50, 2002, pps34-43. La géographe démontre que bien qu'experte dans la gestion « interne », l'entreprise se dédouane de toute responsabilité dans l'organisation des flux aux abords de son parc, ce qui engendre des problèmes d'aménagement urbain pour les municipalités environnantes.

[115] Goldman Sachs, « Disney Magic comes to NYSE in IPO », History, [En Ligne] https://www.goldmansachs.com/our-firm/history/moments/1957-disney-ipo

plutôt comme une roue, avec la marque comme moyeu et chacun des rayons comment autant de façon de l'exploiter. L'exploitation génère un flux de revenue et renforce la marque'. […] Depuis ses débuts, Disney a créé une marque et des personnages forts vendus sous différentes formes (principalement à travers les films et les produits dérivés) à travers le monde. La stratégie de synergie de l'entreprise s'est accélérée dans les années 1950, lorsque l'entreprise a ouvert Disneyland, le parc à thème qui s'appuyait sur des images, personnages, et histoires préexistantes pour concevoir ses attractions. En plus, le programme Disneyland a été intronisé sur ABC. »[116] [ma traduction]

L'inauguration de Disneyland, en partenariat avec ABC, après deux années de promotion télévisuelle, représente la pierre angulaire de ce nouveau modèle économique. Dès lors, et bien que les studios Disney demeurent avant tout connus pour leurs films, ceux-ci ne représenteront plus qu'un secteur d'activité parmi d'autres, et non le principal. La synergie repose sur la coordination des différentes filiales et franchises du groupe pour qu'elles s'emploient toutes à renforcer l'image de la marque mère, et à utiliser l'ensemble des médiums (télévision, films, radios, parcs, boutiques…) pour promouvoir les produits de chacune des filiales. On parle alors de « fertilisation croisée » (« cross-fertilization »). Très vite, les retombées de la croissance en synergie sont visibles tant dans le flux toujours croissant des visiteur.se.s, que dans la vente de produits dérivés qui quintuple les cinq années suivant l'ouverture du parc[117]. Il convient de souligner à quel point la présence télévisuelle est liée à la conception du parc, les deux phénomènes connaissent une croissance imbriquée, comme en témoigne la rediffusion à la télévision de l'ouverture du parc, ou encore la scansion de l'émission Walt's Disney Disneyland, répliquant la topographie du parc d'Anaheim. Un autre exemple du principe commercial de synergie relève de la construction, au centre du parc Disneyland, du château de *La Belle au Bois dormant*, alors même que le film était encore en production, l'édifice constituant alors un puissant effet d'annonce.

---

[116] « synergy as a business concept has been popularized by practices employed by diversified entertainment companies but especially by the Disney company. *The Economist* described the relationship between brands and synergy for entrainment companies : 'the brand is a lump of content .. which can be exploited through film, broadcast and cable television, publishing, theme parks, music, the Internet, merchandising… Such a strategy is not much vertical or horizontal integration, but a wheel, with the brand at the hub and each of the spokes a means of exploiting it. Exploitation produce both a stream of revenue and further strengthens the brand.' […] From its inception, Disney created strong brands and characters that were marketed in various forms (mostly through films and merchandise) throughout the world. The company's synergestic strategies accelerated dramatically in the 1950s when the company opened Disneyland, the theme park that used previously created stories, characters and images as the basis for its attractions. In addition, the television program Disneyland was introduced on ABC. », Janet Wasko, *Understanding Disney: the manufacture of fantasy*. Cambridge, Polity, 2020,p.74. Elle cite un article de *The Economist*, "Size Does Matter", 2/5/1998.

[117] « En 1955, Walt Disney Productions amassa un revenue plus de deux fois supérieur à celui de l'année précédente, revenue qui continua d'augmenter de manière considérable passant de 11,6 millions de dollars en 1954 à 58,4 millions de dollars en 1959 » » [ma traduction]« In 1955, Walt Disney Productions' gross income more than doubled from the year before, and it continued to grow by leaps and bounds, going from $11.6 million in 1954 to $58.4 million in 1959. » Steven Watts, *The Magic Kingdom*, *déjà cité*, p.422.

La silhouette du château d'Aurore sert d'ailleurs toujours de motif au générique animée introduisant les films de la « Walt Disney Animation Pictures » (la séquence dite de « studio indentification » en anglais). Auparavant sous une forme schématisée blanche se dévoilant progressivement sur fond bleu puis surmonté d'une queue de comète, et désormais dans une plongée virtuose qui débouche des cieux pour glisser sur les toits du château et s'immobiliser sur une pièce d'eau en contrebas, tandis qu'une comète borde l'édifice de sa traîne lumineuse.

Les derniers projets

L'ouverture du parc d'Anaheim renforce les ambitions touristiques, architecturales et urbanistiques de Walt Disney. Il travaillera, lors de ses dernières années, à trois projets d'envergure : la communauté futuriste connue sous le nom d'« Experimental Prototype Community of Tomorrow » (EPCOT), l'ouverture d'un second parc à thème en Floride et, enfin, l'ouverture d'une école, véritable pépinière des studios Disney, le California Institute of Arts (CalArts).

Avec EPCOT, Disney se rêve en urbaniste. Il espère créer une nouvelle forme de ville futuriste et enclose dont l'entreprise serait entièrement propriétaire[118]. Cette « utopie » ne verra jamais le jour, mais une version remaniée de cette communauté du futur finira par être absorbée dans le parc de Floride, le Walt Disney Word. Si Walt Disney n'assiste pas à l'inauguration du second parc, il présidera la vaste opération immobilière de rachat des terres, connue sous le nom énigmatique de « The Florida Project ». En 1965, par l'entremise d'un complexe montage de sociétés, Disney acquiert en Floride un terrain d'une vaste superficie (111km, soit une étendue légèrement supérieure à celle de Paris), destiné à accueillir une ville unique en son genre, puisqu'entièrement dédiée au divertissement. L'opacité de l'opération est destinée à garantir à l'entreprise les prix les plus bas possibles.[119]

Dans les années 1960, Walt Disney préside à la fusion de deux institutions artistiques angelines, l'Institut Chouinard, et le Conservatoire de Los Angeles. De cette opération résulte la création d'une école d'art appliquée, le California Institute of Arts. Le partenariat entre l'Institut Chouinard et les

---

[118] Pour en savoir davantage sur le projet EPCOT on peut consulter Michaël Barrier, *Walt Disney. The Animated Man*. Berkeley, University of California Press, 2007, pps 307-317.

[119] « Utilisant différents noms d'emprunts, Disney acquis 113,3 km2 de terrain, pour environ 200 dollars les 4000 mètres – un prix qui aurait été considérablement plus élevé si l'identité de Disney avait été connue » » [ma traduction] « Using several assumed names, Disney purchased 28, 000 acres of land near Orlando, Florida, at approximatively $200 per acre – a price that would have been considerably higher had Disney's involvement had been known. », Janet Wasko. *Understanding Disney, déjà cité*, p.26.

studios Disney remonte au début des années 1930, lorsque Walt Disney comprend l'importance de perfectionner la technique artistique de ses animateurs, afin de raffiner ses courts-métrages. Dès 1931, il propose à ses animateurs de suivre des cours du soir à l'Institut Chouinard, mais cette offre ne suscite pas d'engouement particulier, au contraire des cours de nus brièvement dispensés par Art Babbit à son domicile en 1932. Après ce bref épisode, Disney s'offrira, dès novembre 1932, les services d'un professeur réputé de l'Institut Chouinard, Don Graham, pour dispenser des cours du soir à ses animateurs, et renforcer leurs compétences en dessin[120]. Cette nouvelle formule s'avère bien plus populaire. Les studios Disney sont à cette époque les seuls à proposer une formation « continue » à leurs animateurs. Ainsi, lorsqu'en 1955 l'Institut Chouinard rencontre des difficultés financières, c'est sans surprise qu'ils se tournent vers Walt Disney pour des conseils. Peu après, le Conservatoire municipal rencontre lui aussi des difficultés financières. Disney se voit présenter l'opportunité de reprendre les établissements dans son giron pour les transformer en une école d'art à visée professionnalisante. Walt Disney donne une partie des terres de son ranch, utilisé parfois comme décor pour certains tournages, pour bâtir le nouveau campus, dans les environs de Los Angeles toujours. À sa mort en 1966, il lègue, selon Steven Watts, 45% de sa fortune personnelle, soit l'équivalent de 28 millions de dollars, à l'école[121]. Le nouveau campus sort de terre en 1971. De nos jours la Cal Arts est toujours largement dotée par l'entreprise Disney. Entre-temps, elle s'est affirmée comme l'une des écoles d'art les plus prestigieuses de la côte ouest.

Si les premiers cursus se concentraient surtout sur l'animation et la musique, l'école a diversifié son offre pour inclure du théâtre, de la danse, de la performance… La Cal Arts a toujours eu pour fonction de former de nouvelles générations d'animateur.ice.s, de réalisateur.ice.s, de scénaristes pour alimenter la main-d'œuvre créative des studios. Cette stratégie s'avère d'ailleurs payante, puisque nombres d'animateurs (Glen Keane…), de scénaristes (Brenda Chapman, Gary Trousdale…), et de réalisateurs « maisons » (Disney/Pixar) comme John Musker (*La Petite Sirène,* 1989, *Aladdin,* 1992, *La Princesse et la Grenouille*, 2009…), John Lasseter (*Toy Story*, 1995, *1001 pattes,* 1991, *Cars*,

---

[120] Michaël Barrier, *Hollywood Cartoons, déjà cite*, pps 82-86.

[121] Steven Watts, *The Magic Kingdom*, *déjà cité*, p.453. « Et, de fait, il en était tellement persuadé, qu'à sa mort, il légua 45% de sa fortune personnelle à la CalArts, une donation qui s'éleva à près de 28 millions de dollars » [ma traduction] « In fact, he felt so strongly that he left 45 percent of his personal fortune to Cal Arts upon his death, a bequest reportedly totaling nearly $28 million ». Steven Watts suggère aussi qu'il y aurait dans cet intérêt de Disney pour la Cal Arts la possibilité d'influencer les générations futures et notamment de contrecarrer le développement du modernisme, comme il l'explique au paragraphe précèdent : « De bien des manière, Walt comme les millions d'Américains ordinaires qu'il représentait, était simplement devenu suspicieux du terme 'd'art' qui était imprudemment attribué à tout ce qui faisait avant-garde ou iconoclaste. Il espérait qu'en transmettant les fondamentaux du dessin, mais aussi du divertissement, à des élèves talentueux, à des esprits créatifs, la Cal Arts aiderait au retour des arts graphiques vers le goût dominant. » [ma traduction] « In many ways, like the millions of ordinary Americans whose tastes he represented, Walt simply had become suspicious that the term 'art' was being 'tossed recklessly' at anything around that appears avant-garde or iconoclastic. He hoped that by infusing talented students with drawing fundamentals, creative spirit, and a sense of appealing values, Cal Arts would help return graphic arts to the stylistic mainstream ».

2006,…), ou plus récemment Brad Bird (*Les Indestructibles,* 2004, *Ratatouille*, 2007...) mais aussi Pete Docter, réalisateur multioscarisé pour *Monstres et Cie*, 2001, *Là-Haut*, 2009, *Vice-Versa,* 2015, *Soul*, 2020, y ont fait leurs classes. Un autre ancien élève de renom, Tim Burton, qui a débuté sa carrière en prenant largement ses distances avec le style Disney pour développer une animation aux accents gothiques (*L'Étrange Noël de Monsieur Jack*, 1993, *Les Noces Funèbres*, 2005), collabore désormais aussi avec eux. Il a réalisé pour Walt Disney Pictures deux des adaptations en prise de vue réelle des classiques d'animation, celle de *Alice aux Pays des Merveilles* en 2010 puis de *Dumbo* en 2019. Parmi les anciens élèves de la Cal Arts on trouve notamment le français Michel Ocelot (*Kirikou* 1998, *Princes et Princesses*, 2000), Sophia Coppola (*The Virgin Suicides*, 1999, *Marie-Antoinette*, 2006, *Priscilla*, 2024) ou encore la plasticienne Catherine Opie.

Les années 1950 à 1960 marquent le début d'une phase de diversification réussie. La rentabilité de Disneyland soutient la capacité de Disney à investir encore davantage dans le secteur du tourisme, tout en jetant les bases d'une importante présence télévisuelle. Le parc à thème, tout comme les émissions hebdomadaires sur ABC puis NBC, dopent les ventes de produits dérivés et offrent aux studios des sources de revenus diversifiées. Durant ces années, bien que les studios demeurent à bien des égards les maîtres états-uniens du long-métrage d'animation, leur production n'est pas, comme dans les deux premières décennies du studio 1930, considérée comme novatrice. Le principal succès de cette période est d'ailleurs le film en prise de vue réelle *Mary Poppins* [Stevenson, 1964], qui a bénéficié d'une importante opération publicitaire pour accompagner sa sortie. Le film reçoit plusieurs Oscars, et réalise des bénéfices substantiels aussitôt réinvestis dans l'achat du terrain en Floride en vue de la construction du second parc à thèmes. Fort d'une expertise dans l'ingénierie du divertissement, Walt Disney aide Ford à concevoir son pavillon pour l'exposition universelle new-yorkaise de 1964-1965[122]. Ils conçoivent un « Magic Skyway » très réussi selon les dires de l'époque et qui témoigne de l'intérêt Disney pour un système de transport efficient [fig. 23, fig. 24] compétence qui viendra irriguer le parc de Floride.

À la fin de sa vie, les derniers projets de Walt Disney témoignent d'une manifeste volonté d'influencer le développement des formes sociales, que ce soit à travers la planification urbaine (EPCOT, ainsi que dans une certaine mesure, les Disneyland), ou bien la création d'une école d'art appliquée. Il peut afficher dans la presse de l'époque sa proximité avec des hommes politiques, ou bien capitaines d'industries comme l'héritier Ford. La mort de Walt Disney, en décembre 1966 d'un cancer des poumons diagnostiqué quelques mois seulement auparavant à un stade déjà avancé, fait souvent

[122] À ce sujet on peut consulter, The Henry Ford, «Ford meets Disney at the Magic Skyway », 9/5/2014, [En Ligne], https://www.thehenryford.org/explore/blog/ford-meets-disney-at-the-magic-skyway/,

figure de rupture dans l'histoire de la société de production. Elle amorce une période de déclin commercial et créatif, qui aboutira en 1984 à la reprise partielle du capital par de nouveaux investisseurs, signant la fin du régime de propriété familiale.

B) 1967-1984 : la fin de la société de production

Après la mort de Walt, son frère Roy prend la direction de l'entreprise jusqu'à son propre décès en 1971, où Donn Tatum lui succède. À l'intérieur de l'entreprise, les membres de la famille Disney tels, Roy Miller Disney, époux de Diane Disney, la fille de Walt, ainsi que Roy E. Disney, le neveu de Walt occupent tous deux des postes importants, mais sont divisés sur la gestion des affaires.

La production cinématographique demeure quant à elle largement supervisée par les « Nine Old Men ». L'un d'eux, Wolfgang Reitherman, réalise les six longs-métrages d'animation produits entre 1961, avec *Les 101 Dalmatiens*, et 1977, année de *Bernard et Bianca* [*The Rescuers*] : à savoir, *Merlin l'enchanteur* [*The Sword in the Stone*, 1963], *le Livre de la Jungle* [*The Jungle Book*, 1967], les *Aristochats* [1970], *Robin des Bois* [1973], en plus d'une nouvelle série d'animation à destination du très jeune public, *Winnie L'ourson* [*Winnie the Pooh*, 1966-1977]. Cette mainmise semble n'avoir pas favorisé le renouvellement des formes et formats. Les studios d'animation apparaissent en peine de se renouveler, malgré quelques succès de *box-office*, dont *Les Aristochats* [Reitherman, 1970], et surtout *Bernard et Bianca*. Le coût de production des films Disney s'avère en dessous de ceux du marché, comme le rapporte John Taylor. Il indique aussi que la part des studios Disney dans le chiffre d'affaires général de l'entreprise s'amenuise tout au long des années 1970, passant de la moitié du chiffre d'affaires au début de la décennie à 20% en 1979[123]. La moitié de ses revenus provenant de la politique de « re-sortie » des films initiés en 1944 avec celle de *Blanche-Neige*. Ainsi, tous les sept à dix ans environ, les studios ressortaient en salle leurs classiques d'animation. Cette tactique, précédant la généralisation de la VHS permettait au studio de se dégager de nouveaux revenus sans engager de frais de production, mais n'a pas contribué au renouvellement des formes. Avec le temps elle a contribué à former l'image d'un studio se reposant largement sur ses succès d'antan. Douglas Gomery ajoute, en

[123] « Avant l'ouverture de Walt Disney World en 1971, les studios généraient plus de la moitié du chiffre d'affaires de la Walt Disney Production ; en 1979 ils produisent à peine 20% du chiffre d'affaires total, et la moitié provenaient de la ressortie périodique des classiques d'animations. » [ma traduction]. « Before the opening of Walt Disney World in 1971, it had accounted for more than half the total annual revenues of Walt Disney Productions; by 1979 it produced a mere 20 percent of total revenues, and half of that came from the periodic reissue of the animated classics. » John Taylor, *Storming the Magic Kingdom. Wall Street, the Raiders, and the Battle for Disney*. New-York, Alfred Knopf, 1987, pps 21-22.

outre, que dans les années 1970, les studios Disney manquent le tournant du « blockbuster », soit les films à gros budget qui attire les foules en salle[124].

D'un point de vue économique, la construction du second Disneyland apparaît comme le pôle moteur de cette période. La superficie du terrain acquis par les studios Disney répond au désir d'étendre encore le spectre de leurs activités pour ajouter au tourisme le développement d'une chaîne d'hôtellerie.

Des parcs à thèmes à l'hôtellerie

Le « Walt Disney World », situé près d'Orlando en Floride, est un gigantesque complexe hôtelier et touristique inauguré en 1971. Le succès du parc d'Anaheim a conforté les studios dans leurs prétentions touristiques. Cependant, la superficie restreinte (73 hectares) du parc californien a d'emblée limité les possibilités de développements ultérieurs. Aussi, dans les années 1960, Walt Disney débute-t-il une opération de rachat progressif de parcelles en Floride afin d'acquérir un terrain de la taille d'une capitale (11 080 hectares). Il recourt pour ce faire à un montage financier complexe. La construction du « Walt Disney World » témoigne de la volonté d'élargir le premier modèle touristique en intégrant, dans l'enceinte du parc, une vaste offre d'hôtellerie et de restauration auparavant rejetée à sa périphérie. Le parc de Floride entend bien capter ces profits perdus. L'échelle du parc à thème est vouée à le transformer en un véritable lieu de plaisance, où des vacanciers peuvent séjourner plusieurs nuitées. Chaque nouvelle extension des parcs est vouée à étirer la durée moyenne du séjour [fig. 25].

Le premier des cinq parcs, le « Magic Kingdom », ouvre ses portes en 1971. Il reprend la topographie du parc d'Anaheim : « Main Street », « Adventureland », « Frontierland », « Fantasyland », « Tommorowland » auquel s'est ajouté un nouveau district, le « Liberty Square » inspiré de l'architecture sudiste. Au centre du parc trône le château de Cendrillon, écho de celui d'Aurore dans le parc californien. La construction de nouveaux parcs, centres commerciaux, complexes hôteliers et sportifs s'est égrenée tout au long des années 1970, et se poursuit encore de nos jours. Entre 1979 et 1982, par exemple, un parc « futuriste », EPCOT, du nom de la ville rêvée par Walt Disney, est construit. De nos jours, le complexe Walt Disney World comprend six parcs à thème. Outre ceux préalablement évoqués, il faut compter un parc sur le thème des studios de cinéma (« Disney's Hollywood Studio ») ouvert en 1989, un zoo (« Disney's Animal Kingdom ») inauguré en 1998, ainsi que deux parcs aquatiques : le « Typhoon Lagon » en 1989 et le « Disney's Blizzard Beach » en 1995. En outre, il comprend une vingtaine d'hôtels, plusieurs golfs, un complexe sportif,

[124] Douglas Gomery, « Disney's Buisness History: A Reinterpretation », dans *Disney Discourse, Producing the Magic Kingdom*, Eric Smoodin (dir.), New York, Routlegde, 1994, p.78.

ainsi que de petites communes (Celebration) offrant des possibilités de résidence permanente. Il est de nos jours le parc à thème le plus visité du monde.

Longtemps, le complexe touristique et hôtelier qu'est Walt Disney World, a bénéficié d'une juridiction spéciale, le *Reedy Creek Improvement District*. Adopté en 1967, il accorde à la parcelle détenue par l'entreprise Disney, le statut de comté politique autonome à l'intérieur de l'État de Floride. Dans ce comté, l'entreprise a établi un cadre juridique qui lui a permis d'administrer les lieux de manière quasi indépendante de l'État de Floride. Cette législation dérogatoire constitue un cas unique de délégation des prérogatives et des pouvoirs fédéraux ou municipaux à une entreprise privée. Comme le souligne Thibault Clément dans sa thèse consacrée aux parcs Disney :

« Avec le Reedy Creek Improvement District Act, la Walt Disney Company se voit donc attribuer une charte privée investissant le gouvernement autonome ainsi créé de pouvoirs régaliens l'autorisant à définir aussi bien ses propres codes de construction qu'à entretenir sa propre patrouille de pompiers, son propre aéroport ou encore sa propre centrale nucléaire – en dehors de toute « législation étatique ou régionale » déjà existante relative « à la construction, à l'occupation des sols, à l'édification d'aéroports ou de centrales nucléaires, ou même à la distribution et la vente de boissons alcoolisées ». Avec le Reedy Creek Improvement District, la propriété de Disney prend le caractère d'un État dans l'État – un « Vatican à oreilles de Mickey » (a Vatican with mouse ears), selon l'expression de Foglesong. »[125]

Le chercheur explique encore que ces « dispenses » ont été accordées grâce à un marchandage entre l'entreprise et les pouvoirs locaux, en contrepartie de la promesse du développement économique du territoire grâce à un important afflux de touristes. Comme pour l'inauguration du parc d'Anaheim, celle du Walt Disney World, qui fait événement, est retransmise en direct à la télévision en octobre 1971 [fig. 26]. Au Walt Disney World, l'entreprise ne dispose toutefois pas de sa propre police, bien qu'elle possède un service de sécurité privée qui peut intervenir en cas de vol à l'étalage et procéder à la détention temporaire des individus suspectés. Si cet aménagement du droit avec les pouvoirs locaux est poussé à l'extrême dans l'enclave floridienne, les parcs Disney donnent tous lieu à des tractations d'ampleur avec les municipalités environnantes. L'entité administrative est d'ailleurs rebaptisée Lake Buena Vista, d'après le nom donné aux filiales Disney à la suite de Buena Vista Distribution. En avril 2022, à la suite de critiques émises contre les nouvelles législations homophobes et transphobes en

[125] Thibault Clément. « De la mise en récit de l'environnement et de ses usages cognitifs, sociaux et techniques : le cas des Parcs Disney », *déjà cité*, 2011, p.344. Le livre cité à la fin est le livre de référence sur le parc de Floride, celui de Robert E. Foglesong, *Married to the Mouse, Walt Disney World and Orlando*. New Heaven, Yale University Press, 2003.

Floride par Bob Igier, l'actuel PDG de Disney, le sénateur républicain Ron DeSantis a menacé d'aborger le *Reedy Creek Improvement District*[126]. Une bataille juridique a opposé l'État de Floride et la multinationale pour établir les nouvelles modalités de gouvernance sur ce comté ; le poids de la dette de l'État de Floride envers l'entreprise, s'élevait alors à 1 milliard de dollars[127]. Il semblerait que cette somme ait permis un règlement à « l'amiable » entre les deux parties, puisqu'en 2024 la Floride a approuvé une extension du Walt Disney World, investissement estimé à 1,9 milliards de dollars. La pérennité du *Reedy Creek Improvement District* a par ailleurs été validée[128].

En 1983, le premier parc hors du sol états-unien est ouvert en Asie, il s'agit du Tokyo Disneyland, neuf ans avant le parc français. Malgré des succès notables dans le secteur du tourisme et de l'hôtellerie, l'entreprise Disney apparaît fragile au début des années 1980, lorsque Ron E. Miller, le gendre de Disney, en prend la direction. La réputation artistique du studio s'est progressivement effritée, et des querelles internes avec Roy E. Disney (le fils de Roy Disney, frère de Walt) donnent l'image d'une société affaiblie. Ainsi, dans la première moitié des années 1980, le rachat d'une partie du capital de la société Disney donnera-t-il lieu à une véritable bataille commerciale.

L'OPA de 1984

Au début des années 1980, la société de production apparaît commercialement très affaiblie, au point qu'un audit est commandé par la direction pour étudier les possibilités de rachat[129]. Sans jamais être déclarée en faillite, cette position de fragilité attise les offres publiques d'achat (OPA), d'abord par Coca-Cola, puis par le magnat des assurances, Saul Steinberg [Taylor, 1987, 42]. Pour contrer la tentative de rachat de Saul Steinberg, la famille Disney s'associe avec les frères Bass, une famille de milliardaires texans enrichie par le pétrole, pour racheter une partie des parts de Steinberg. En octobre 1984, après une longue bataille boursière, les frères Bass contrôlent 25% du capital de Disney. Ce rachat partiel, avec l'appui d'une partie de la famille Disney, conduit au limogeage de Ron E. Miller de la tête de l'entreprise. Les nouveaux acquéreurs ne s'impliquent pas directement dans la gestion de

---

[126] Anthony Izaguire, « Florida Legislature vote to strip Disney self-governement », *Los Angeles Times*, 21/ 04/2022, [En ligne], https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2022-04-21/florida-legislature-votes-to-strip-disney-self-government.

[127] Pour une perspective plus détaillée sur la bataille juridique en cours et ses implications on peut consulter légales comme économiques on peut consulter, Julia Gibson, « Is Florida at War with the Mouse or Free Speech: Understanding the Dissolution of Disney's Reedy Creek and the Threat to Corporate First Amendment Rights », *University of Miami Business Law Review*, 2024, vol 32, p. 350-380, [En Ligne] https://repository.law.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1440&context=umblr.

[128] Samantha Masungana, « Florida tourism board approves Walt Disney World expansion plans, ending Disney-DeSantis feud », *Los Angeles Times*, 13/6/2024, [En Ligne], https://www.latimes.com/entertainment-arts/business/story/2024-06-13/florida-tourism-board-approves-walt-disney-world-expansion-plans-ending-disney-desantis-feud

[129] John Taylor, *Storming the Magic Kingdom*. New-York, Knopf, 1987, p.40.

l'entreprise, mais ils procèdent au remaniement des postes de direction, comme l'explique Janet Wasko :

« « Les nouveaux propriétaires (les frères Bass milliardaires), installèrent une nouvelle équipe managériale […]. La plupart des cadres, qui deviendraient connus sous le nom de 'Team Disney' [Équipe Disney], venaient soit de Paramount Pictures, ou de l'entreprise Marriot (qui représentait les intérêts des Bass). Michael Eisner, l'ancien directeur de Paramount, fut nommé Président directeur Général […]. La 'Team Disney' incluait aussi l'ancien vice-président de la Warner Brother's, Frank Wells […] Jeffrey Katzenberg, qui fut nommé à la tête du département des films venait aussi de Paramount, tout comme Helele Hahn, qui prit la direction du département des Affaires et du Droit. » [130]

Les actions de la « Team Disney » modifieront en profondeur la physionomie de l'entreprise comme le démontrent l'essai de John Taylor. En septembre 1984 s'enclenche la première grève Disneyland, dans le parc d'Anaheim, grève qui est vite brisée par la nouvelle direction. Celle-ci imposera au fil des années, un recours de plus en plus fréquent au temps partiel au détriment des emplois à temps plein[131]. Symbole de la mutation impulsée par la « Team Disney », la société de production qu'était « Walt Disney Production » (1929-1986) est renommée « The Walt Disney Company » en 1986. Ce baptême témoigne de prétentions commerciales renouvelées, Disney cherchant dès lors à s'affirmer comme un acteur du tourisme international, dominant aussi le secteur médiatique, bien au-delà de la seule production cinématographique. Lorsque Michael Eisner accède à la direction de l'entreprise en 1984, il est le premier occupant du poste à ne pas être lié par interconnaissance ou mariage à la famille Disney. Ce changement de gouvernance ouvre sur la « Disney Decade », la décennie 1990, où les studios enchaîneront les succès cinématographiques et commerciaux, comme le rappelle Janet Wasko :

« Mais la véritable preuve de la réussite de la 'Team Disney' pour les propriétaires de Disney se dévoila dans le cours des actions et dans le bilan comptable. Entre 1983 et 1987 le chiffre d'affaires fit

---

[130] « The new owners (the billionaire Bass brothers) installed a new management team […]. Most of the new executives, who became known as « Team Disney », came from either Paramount Pictures or the Marriot Company (representing Bass interest). Michael Eisner, former head of Paramount, was appointed chief executive officer […] Team Disney also included former Warner Brother's vice-chairman Frank Wells […] Also from Paramount were Jeffrey Katzenberg, who became the head of Film Divison, and Helene Hahn, who took over the Business and Legal Affairs Department. », [ma tradition], Janet Waskot, *Understanding Disney*. Cambridge, Polity Press, 2020, p. 34.

[131] Gabriel San Román, « How the Disney Strike of 1984 changed the Magic Kingdom forever », *OC Weekly*, 23/3/2018, [En Ligne], https://www.ocweekly.com/how-the-disneyland-strike-of-1984-changed-the-magic-kingdom-forever/

plus que de doubler, les bénéfices quintuplèrent presque, et la valeur des actions Disney passa de 2 à 10 milliards de dollars. En 1999, le chiffre d'affaires de l'entreprise dépassait les 23 milliards de dollars. »[132]

Au cours des années 1990, l'entreprise s'est hissée au rang de leader de l'industrie du divertissement, place qu'elle maintient dès lors. Depuis, les transformations de Disney se confondent alors avec les mutations de l'industrie des médias et du divertissement, et reposent sur une diversification encore accélérée. La reprise du capital par la famille Bass en 1984 propulse Disney dans un nouveau modèle économique, éloigné de celui des soixante premières années, bien que certaines de ses stratégies distinctives, telle la croissance en synergie, s'avèrent toujours en vigueur.

Conclusion

Cette brève histoire de Disney s'est employée à mettre en lumière les éléments clefs de sa croissance économique au carrefour d'enjeux financiers, technologiques, artistiques, mais aussi politiques. Durant les cinq premières années (1923-1928), les frères Disney éprouvent les limites d'une économie de sous-traitance, qui les conduit à internaliser autant que faire se peut le travail créatif. Une combinaison de rationalisation et d'exploitation du travail créatif, inspirée du fordisme, ajoutée aux innovations technologiques, les place en position de produire le premier long-métrage états-unien (1928-1938). Dans la période de la guerre, la société de production met son savoir-faire au service de la défense américaine. Durant ces trente premières années (1923-1953), le développement économique du studio Disney s'avère intimement lié à la production de films d'animation. Pourtant, à partir des années 1950, toujours sous la direction de la figure mythifiée de Walt Disney, les studios entament une première phase de diversification en synergie de leurs activités, notamment dans le secteur du tourisme avec le projet Disneyland (1953-1966). Entre la mort de Walt Disney (1966), et le début des OPA aboutissant au rachat d'une partie du capital de Disney (1984), vingt années incertaines s'écoulent qui, sans l'OPA de Bass soutenue par une partie de la famille Disney, aurait aussi bien pu aboutir à la liquidation de cette dernière. La « Disney Decade » (1989-1999) marque quant à elle un nouvel investissement dans les médias, le renforcement d'une présence à l'international, mais aussi le retour du succès cinématographique. Entre la sortie de *La Petite Sirène* [Musker, 1989] et celle de *Tarzan*

[132] « But the real evidence of Team Disney achievements for Disney's owners was in the value of the company's stock and its balance sheets. From 1983 to 1987, annual revenues more than doubled, profits nearly quintupled and the value of Disney's stock increased from 2$ billion to 10$ billion. By 1999, the company revenues were more than 23$ billion. » [ma traduction], Janet Wasko. *Understanding Disney*. Cambridge, Polity Press, 2020, p. 35.

[Buck, Lima, 1999] les studios produisent sept longs-métrages d'animation[133] qui signent le retour en grâce de Disney auprès du public, et partiellement des critique.

[133] *Bernard et Bianca au pays des Kangourou*, [*The Rescuers Down Under*, Butoy, Gabriel,1990]*, La Belle et la Bête,* [*Beauty and the Beast*,Trousdale, Wise, 1991], *Aladdin,* [Clements, Musker, 1992], *Le Roi Lion*, [*The Lion King*, Allers, Minkoff, 1994], *Pocahontas*, [Pentecost, & *al* 1995], *Hercule*, [Clements, Musker, 1997], *Mulan*, [Bancroft, Cook,1998].

CHAPITRE 2: THE WALT DISNEY COMPANY: UN REGNE SANS PARTAGE (1985-2025)

Introduction

La genèse des studios a mis en évidence les conditions historiques ayant permis la transformation d'un studio d'animation indépendant en une entreprise multinationale, tout en soulignant le paradoxal déclin de la production cinématographique dans son économie à partir des années 1960. Depuis son changement de gouvernance en 1984, l'entreprise, désormais nommée « The Walt Disney Company », a renforcé sa stratégie d'expansion à l'international. Disney s'est employé à consolider sa place dans le tourisme mondial par la construction de parcs et de complexes hôteliers en Europe comme en Asie. L'entreprise a en outre cherché à renforcer sa présence audiovisuelle, via l'acquisition d'ABC puis de sociétés de productions concurrentes. Ces acquisitions relativement récentes de sociétés de production telles Pixar (2006), Marvel (2009), LucasFilm (2012), et plus récemment la Fox (2019), et de leur catalogue de franchises, ont permis à Disney de conquérir des publics qui lui étaient jusqu'alors aliénés, parachevant une domination implacable sur les box-offices nationaux comme internationaux. La complexité et la multiplicité des opérations commerciales menées par l'entreprise Disney, tout comme leur contemporanéité, invitent à sortir d'une approche historienne pour adopter plutôt une présentation historicisée de sa situation actuelle dans le paysage médiatique, mais également des deux des principaux segments qui structurent désormais l'entreprise : le tourisme et le divertissement. Cette cartographie impliquera de revenir sur des tendances économiques consécutives à la phase de dérégulation des années 1980, telles que la financiarisation des entreprises, l'essor d'une production audiovisuelle en franchise, ou plus récemment la plateformisation de la filière audiovisuelle, tendances qui s'avèrent transversales aux industries culturelles et créatives. Observer comment Disney s'en saisit et les interprète contribuera toutefois à permettre de comprendre la manière dont le groupe Disney se maintient en tête des classements de différents secteurs.

Différents types de sources ont soutenu l'écriture de cette partie, à commencer par l'important ouvrage de Janet Wasko sur Disney, *Understanding Disney*, déjà cité dans la partie précédente, qui relève de l'économie politique des médias, tout comme le travail du français Alexandre Bohas[1]. Les *Rapports d'Activité*, publiés chaque année par le groupe Disney, et désormais accessibles en ligne, ont aussi fourni des ressources précieuses pour comprendre la structure actuelle de l'entreprise. Enfin, la presse, économique comme généraliste, a également servi de supports à la description, comme à l'analyse, du présent de Disney.

Dans un premier temps, on s'intéressera à la place de Disney dans un paysage médiatique caractérisé par une situation « d'oligopole à franges », avant de revenir sur le fonctionnement interne de l'entreprise, et notamment sur les enjeux de gouvernance. Le secteur du tourisme, tout comme celui de la production audiovisuelle, peuvent se reposer sur des fondations déjà anciennes. La réorganisation récente des filiales de l'entreprise nous offrira également l'occasion de comprendre comment Disney recompose son offre face aux défis de la plateformisation de l'offre audiovisuelle.

I) DISNEY EN TÊTE DES CLASSEMENTS

L'infographie des filliales réalisée par la société TitleMax, donne un aperçu des possessions de la multinationale, de l'étendue de son empire [fig. 27]. Pour évaluer avec davantage de précision la situation et le poids de Disney dans le secteur du divertissement, différents classements seront pris en compte.

A) Disney, un acteur dominant de « l'oligopole à franges »

Dans un premier temps, on reviendra sur la morphologie du paysage médiatique structuré en « oligopole à franges », avant de s'attarder sur l'importance des films Disney pour le secteur cinématographique en lumière du box-office.

Un secteur de plus en plus concentré

[1] Alexandre Bohas, *Disney : un capitalisme mondial du rêve*, Paris, France, L'Harmattan, 2010. Janet Wasko, *Understanding Disney: the manufacture of fantasy*, Cambridge, Polity, 2020.

Disney représente un acteur incontournable du paysage audiovisuel, dont l'importance ne cesse de s'accroître au niveau mondial depuis plus d'une décennie. Analysant le paysage de l'économie du cinéma, Philippe Chantepie et Thomas Paris mobilisent, à la suite de l'économiste néoclassique George J. Stigler, le concept d'« oligopole à frange » pour décrire la situation de l'industrie cinématographique aux États-Unis[1] :

« Les industries culturelles sont connues pour donner lieu à des structures d'oligopoles à franges [Stigler, 1964] autour de la distribution : un petit nombre d'acteurs captent l'essentiel du marché, à côté desquels gravitent un grand nombre de petits acteurs en situation de « concurrence parfaite ». L'économie du cinéma est ainsi dominée, à l'échelle mondiale comme nationale, par un petit nombre d'acteurs. Les *majors*, au nombre de cinq depuis 2017 — Walt Disney Pictures, Warner Bros, Universal, Columbia et Paramount —, réalisent ainsi à la fin des années 2010, 85 % du marché nord-américain et 56 % du marché mondial. »[2]

En 2019, après la finalisation du rachat de la Fox annoncé par Disney en 2017, cette structure oligopolistique retrouve, près d'un siècle plus tard, sa configuration originelle. Le nombre de « major » ayant rétrogradé de six (« Big Six ») à cinq (« Big Five »)[3]. Ce renforcement de la concentration des industries créatives et culturelles s'inscrit dans une tendance plus générale, accélérée, selon Janet Wasko, par une nouvelle phase de déréglementation du marché impulsée sous la présidence de Ronald Reagan (1980-1989).

« Disney est un acteur dominant dans le secteur des médias et du divertissement – un secteur qui, du moins aux États-Unis, s'est de plus en plus concentré au cours des dernières décennies, les entreprises ayant migré ou fusionné avec d'autres secteurs pour former des conglomérats multinationaux diversifiés. […]. L'entreprise Disney doit être étudiée et comprise dans le contexte de cet oligopole médiatique. Bien que ces entreprises puissent se concurrencer entre elles, elles représentent une concentration incroyable de contrôle commercial sur les ressources d'information et

---

[1] George J. Stigler, « A Theory of Oligopoly », *The Journal of Political Economy*, vol°72, 1964, pps 44-61.
[2] Thomas Paris, Philippe Chantepie, *Économie du cinéma*. Paris, La Découverte, 2021, pps 31-32.
[3] Gary Dagorn, « Disney devient le plus puissant studio de cinéma à Hollywood », *Le Monde*, 16/12/22017, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2017/12/16/disney-devient-le-plus-puissant-studio-de-cinema-a-hollywood_5230680_4355770.html

de communication du pays et contribuent largement à la culture médiatique et à la société de consommation mondiale. »[4] [ma traduction]

Il est intéressant de noter que la décennie Reagan, à l'origine d'une nouvelle phase de la concentration des industries culturelles et créatives, coïncide effectivement avec une scansion importante dans l'histoire de Disney, soit sa reprise en main par la « Team Disney » après l'OPA de la famille Bass. Afin de se représenter avec exactitude la place de Disney dans l'oligopole actuel, on se référera aux classements établis par des revues et sites économiques reconnus, tel celui de *Fortune*. Ce dernier fait autorité depuis plusieurs décennies. Il est effectué en fonction du chiffre d'affaires des plus cinq cents premières entreprises mondiales. Si le chiffre d'affaires reste le critère cardinal, *Fortune* fournit d'autres informations, tels les bénéfices ou le nombre de travailleur.se.s. La méthodologie que la revue emploie pour effectuer le classement est d'ailleurs détaillée ici[5].

Disney, dans le classement de Fortune

L'entreprise Disney est souvent présentée comme le numéro un du secteur du divertissement. Pourtant, depuis plusieurs années, le conglomérat de télécommunications et de médias Comcast NBCUniversal se classe premier devant Disney qui n'occupe que la seconde marche du podium. Comcast NBCUniversal résulte d'une fusion opérée entre 2011 et 2013. À cette date, l'opérateur en télécommunication et leader du réseau câblé états-unien Comcast a acquis 100 % du capital du groupe NBCU, qui comprenait plusieurs chaînes de télévision (NBC), allant du divertissement à l'information continue, mais également la société de production cinématographique Universal, détentrice de plusieurs studios (Universal Studios, Focus Features, et Dreamworks, entre autres)[6]. Cette fusion entre un opérateur en télécommunications, Comcast, et une société de production, NBCUniversal, correspond à une stratégie d'alliance entre les « tuyaux » (les télécommunications qui fournissent l'accès réseau hertzien, téléphonique et internet) et les « contenus » (création d'œuvres audiovisuelles)

---

[4] Janet Wasko, « Disney represents a dominant player in the media and entertainment business – a sector that, at least in the United States, had become increasingly more concentrated over the last few decades as corporations have moved or converged across industry lines to form diversified, multinational conglomerates. […]. The Disney company must be seen and understood within the context of this media oligopoly. Although these companies may compete in some ways, they represent an incredible concentration of commercial control over the information and communication resources of the country and a major contributor to media and consumer culture around the world. », *Understanding Disney*. Cambridge, Polity Press, 2020, p.69.

[5] Fortune, « Methodology for Fortune Global 500 », [En Ligne], https://fortune.com/ranking/global500/#methodology

[6] Le Monde, « Comcast possède désormais 100% de NBC Universal », 12/2/2013, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2013/02/12/comcast-possede-desormais-100-de-nbcuniversal_1831580_3234.html

tel que le rappelait Alexandre Joux en 2011[7]. Cette stratégie a été mise en œuvre par Disney quinze auparavant, lors de l'acquisition d'ABC pour dix-neuf milliards de dollars[8]. Disney s'offrait dès lors un accès direct à un large pourcentage des foyers états-uniens au moyen des écrans de télévision. D'autres entreprises gravitent en tête du secteur du divertissement, telles la multinationale japonaise Sony (qui détient la société de production Columbia Pictures depuis 1989), ou le consortium états-unien Warner Bros, mais aussi des plateformes comme Netflix ou Spotify.

Selon le classement de référence pour l'année 2024, établi par le magazine *Fortune* des cinq cent premières entreprises mondiales, tous secteurs confondus, Disney occupait, la 131e place du classement, avec un chiffre d'affaires s'élevant à 88 millions de dollars (88 889 000), et 2 millions de dollars de bénéfices (2 354 000), pour quelques 199 125 milles employé.e.s à travers le monde[9]. Si ces bénéfices enregistrent une baisse (-25,5%), le chiffre d'affaires a quant à lui augmenté de 7,5%. Au classement mondial, Disney gagne quatorze places par rapport à l'année précédente. Pour le secteur d'activité « Media », Disney domine nettement depuis dix ans ses rivales Warner Bros. (366e place, 41 millions de dollars) et Netflix (468e place, 33 millions de dollars). Hormis une chute à la 183e place en 2022[10] - contrecoup notamment de la fermeture des parcs due à la pandémie de Covid-19 - on note une progression presque constante de Disney dans le classement mondial sur ces dix dernières années : de la 232e place en 2014 (45 millions de revenus)[11] à la 164e place en 2016, pour parvenir jusqu'à la 131e place actuelle.

Toutefois, si à la suite du site CompaniesMarketCap, qui établit le classement des entreprises selon les fluctuations de la bourse, on privilégie non plus l'entrée « médias », mais « divertissement » (qui englobe alors certains conglomérats partagés entre télécommunications et production de contenus audiovisuels), alors Comcast NBCUniversal reste premier, devant Disney et Sony[12]. Ce rang est

---

[7] Alexandre Joux, « La fusion Comcast-NBCUniversal autorisée, Vivendi prend le contrôle total de SFR », *La revue européenne des médias et du numérique*, n°19, printemps-été 2011, [En Ligne], https://la-rem.eu/2011/03/la-fusion-comcast-nbc-universal-autorisee-vivendi-prend-le-contrôle-total-de-sfr/

[8] Yves Mamou, « Disney rachète le réseau ABC pour 95 milliards de francs », *Le Monde*, 2/8/1995, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/08/02/disney-rachete-le-reseau-abc-pour-95-milliards-de-francs_3855078_1819218.html

[9] Fortune, « The Full Fortune Global 500 List ", [En Ligne], consulté le 22/4/2025, https://fortune.com/ranking/global500/?sector=Media

[10] Fortune, « The Full Fortune Global 500 List ", [En Ligne], consulté le 22/4/2025, https://fortune.com/ranking/global500/?sector=Media

[11] Fortune, « The Full Fortune Global 500 List ", [En Ligne], consulté le 22/4/2025, https://fortune.com/ranking/global500/?industry=Entertainment

[12] CompaniesMarketCap, "Les plus grandes entreprises de divertissement cotées en bourse par chiffre d'affaires », [En Ligne], consulté le 22/4/2025, https://companiesmarketcap.com/fr/divertissement/plus-grandes-entreprises-de-divertissement-par-capitalisation-boursiere/. Comcast enregistre 123 millions de $ de chiffre d'affaires, Walt Disney 92 millions, et 90 millions de $ pour Sony. Ce classement est légèrement différent de celui de *Fortune*, car il prend en compte tous les trimestres de l'année 2024, quand celui de *Fortune* est établi à partir d'une année fiscale allant du 31

confirmé par le classement de *Fortune*, qui range le conglomérat Comcast NBCUniversal, dans la catégorie de « télécommunication » et non en « média » comme Disney. Comcast NBC-Universal se classe alors loin devant Disney, soixante-sixième mondial avec un chiffre d'affaires de 15 millions de dollars et un effectif légèrement inférieur de 186 000 employés[13]. Sony, classé par *Fortune* en « technologie », 128e mondial, est légèrement derrière Disney avec 90 millions de dollars de chiffre d'affaires et un effectif de 113 000 employés[14]. Si l'on se réfère au classement des seules entreprises états-uniennes, l'écart entre Comcast NBC Universal se réduit alors et Disney se classe 47ème, derrière Comcast, 33ème [15].

Les classements établis par la presse ou bien les sites spécialisés en économie renseignent sur la position de l'entreprise Disney sur le marché et sur son chiffre d'affaires général. Pourtant, il ne fournit que peu d'indications sur l'importance des films. Pour s'en donner une idée, il faut se référer à la principale mesure d'audience du secteur cinématographique, à savoir le box-office.

B) Situation des films Disney dans les box-offices

Quantifier un public soulève des enjeux méthodologiques et épistémologiques complexes[16], qu'il n'est pas question de retracer. Les mesures varient grandement selon les médias et leur mode de distribution et de consommation. Pour le cinéma, pourtant l'une s'est imposée depuis ses origines ; le box-office.

Le box-office, une mesure consensuelle, bien qu'imparfaite

Du box-office, le sociologue Emmanuel Éthis donne la définition suivante :

---

mars d'une année à celui de l'année suivante. Les chiffres pour l'année 2025 ne sont pas connus au moment de la rédaction de cette partie.

[13] Fortune, « The Full Fortune Global 500 List », [En Ligne], consulté le 22/4/2025, https://fortune.com/ranking/global500/?sector=Telecommunications

[14] Fortune, « The Full Fortune Global 500 List », [En Ligne], consulté le 22/4/2025, https://fortune.com/ranking/global500/?sector=Telecommunications

[15] Fortune, « Fortune 500 », [En Ligne], consulté le 23/4/2025, https://fortune.com/ranking/fortune500/

[16] La sociologue Cécile Méadel livre un aperçu de ces enjeux dans l'introduction de son ouvrage, *Quantifier le public. Histoires des mesures d'audience de la radio et de la télévision*. Paris, Economica, 2010. On peut aussi signaler l'ouvrage collectif coordonné par Régine Chaniac, *L'audience*. Paris, Hermès, CNRS Éditions, 2009. En France, c'est l'agence Médiamétrie qui est chargée d'effectuer ces calculs d'audience pour la radio et la télévision.

« [il] désignait à l'origine le guichet-caisse d'une salle de cinéma aux États-Unis, [il] s'est très vite institutionnalisé et généralisé dans l'économie du cinéma mondial pour parler, par extension, de l'ensemble des recettes rapportées par un film. Il constitue, aujourd'hui encore, le principal indicateur statistique dont se servent les professionnels du cinéma pour mesurer la popularité d'un film. »[17].

Si elle s'est imposée au niveau international comme la métrique la mieux à même d'évaluer le succès d'un film, celle-ci n'en pose pas moins certains problèmes, car les méthodes de calcul employées sont régies par des logiques nationales. Ainsi, en France, on parle parfois de « box-office », mais il s'agit bien d'un abus de langage. En effet, le calcul se fait à partir du nombre total d'entrées, tandis qu'aux États-Unis, il est établi en fonction des recettes générées par un film, une fois les coûts de production amortis, soit sa rentabilité effective. Bien que corrélés, ces critères ne sont pas équivalents, ce qui complique parfois l'exercice de comparaison. D'autre part, il est important de souligner que l'audience quantifiée ne reflète pas l'appréciation du contenu. En effet, les professionnels ont tendance à corréler ces deux éléments, comme le montre le terme « succès », qui superpose un rapport numérique à une appréciation qualitative. À partir des années 1960, l'expansion de la télévision, puis l'avènement de nouvelles technologies de visualisation (magnétoscopes et VHS dans les années 1980, puis DVD) ont compliqué la situation, sans toutefois remettre en question la primauté de l'affluence en salle. Seule la récente généralisation des plateformes de diffusion en ligne a commencé d'écorner l'implacabilité des chiffres du box-office. La troisième partie de ce chapitre, évoquant Disney+, permettra d'approfondir ces enjeux.

L'importance donnée au box-office s'explique par la rationalité économique dans le mode actuel de production capitaliste. Sous ce mode déterminé de production, écrit Laurent Creton : « le cinéma se fonde économiquement sur un ratio simple et y reste inexorablement assujetti. Ce rapport du coût total du spectacle (coûts cumulés de production-distribution-exploitation) au nombre total de spectateurs exprime un coût moyen unitaire du spectacle : coût total du spectacle/ nombre de spectateurs. » [18].

Ainsi le nombre de spectateurs au moment de la sortie en salle a-t-il longtemps déterminé la rentabilité du film, ainsi que la capacité de continuer à en produire. Le box-office tire sa légitimité de cette exigence de rentabilité et s'est imposé comme un indicateur consensuel parmi la profession. Le primat du box-office dans l'économie états-unienne explique par exemple que, dans ses *Rapports*

---

[17] Emmanuel Éthis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Malakoff, Armand Colin, 2018, p.29.

[18] Laurent Creton, *Économie du cinéma*. Malakoff, Armand Colin, 2014, p.17.

d'Activité, l'entreprise rapporte le chiffre d'affaires par segments, mais ne détaille que très rarement le nombre d'entrées en salle, d'abonnements aux chaînes câblées, ou d'entrées dans les parcs à thèmes pour ne citer que ces trois exemples. Pour ce qui est du box-office, il n'est donc pas facile d'effectuer des conversions entre les systèmes français et états-unien, en raison des taux de change, comme de l'évolution du prix d'une place de cinéma aux États-Unis. Si les productions filmiques des filiales Disney se placent régulièrement en tête des box-offices mondiaux et nationaux, il est plus facile de savoir combien ces films rapportent, que le nombre d'entrées effectivement totalisé.

Tout comme pour le commerce international, Disney se révèle être un acteur incontournable de la production cinématographique actuelle. Cette domination est cependant moins due aux productions des studios Disney eux-mêmes (« The Walt Disney Pictures » et « Walt Disney Animation Studios ») qu'aux récentes acquisitions du groupe. Les données qui suivent ont été recueillies le 4 mars 2025 sur le site français : ciné-directors[19], qui moissonne et diffuse les chiffres des box-office mondiaux, états-uniens et français. Pour le cinéma états-unien et mondial, les chiffres proviennent d'ailleurs du site box-office Mojo, source de référence du cinéma, pour le français ils proviennent des chiffres du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC)[20]. Dans un effort d'exhaustivité, il sera reporté ici plusieurs types de mesure. Tout d'abord, les indicateurs plus traditionnels, comme ceux du box-office mondial, puis celui des États-Unis, avant le nombre d'entrées (mesure française).

Box-office mondial

Au niveau mondial, c'est le calcul du box-office qui s'est imposé comme mesure phare, suivant donc la métrique utilisée aux États-Unis. Les valeurs disponibles sont exprimées en milliards ou en millions de dollars et représentent les bénéfices dégagés par le film. En mars 2025, les trois premières marches du podium mondial sont respectivement occupées par le premier opus d'*Avatar* [Cameron, 2009] avec 2,9 milliards de dollars de bénéfices, puis par l'un des opus des Avengers franchise de Marvel, *Avengers : Endgame* [Russo, Marvel, 2019] à 2,7 milliards, et enfin le second opus d'*Avatar : La voie de l'eau* [Cameron, 2022], à 2,3[21]. Depuis le rachat de la Fox par Disney, ces trois films

[19] Ciné-directors, [En Ligne] http://www.cine-directors.net

[20] « Créé par la loi du 25 octobre 1946, le Centre national de la cinématographie est un établissement public à caractère administratif, doté de personnalité juridique et de l'autonomie financière. Placé sous l'autorité du ministère de la Culture, ses missions principales sont la réglementation, le soutien à l'économie du cinéma, de l'audiovisuel et du mutlimédia, leur promotion et leur diffusion auprès de tous les publics, enfin la protection et la mise en valeur du patrimoine cinématographique. En 2009, il prend un nouveau nom : Centre national du cinéma et de l'image animée ». Cette définition est extraite de la notice de Laurent Creton, « Le centre national du cinéma », dans *L'économie du cinéma en 50 fiches*. Malakoff, Armand Colin, 2016 [2003], p. 126.

[21] Ciné-directors, « Box-office mondial all time », consulté le 4/3/2025, [En Ligne], http://www.cine-directors.net/boxoffMondeAT.htm

appartiennent à l'entreprise mère Disney. Pourtant à l'époque de son fracassant succès en 2009, *Avatar* était le fruit d'une coproduction agrégeant plusieurs sociétés, dont la Fox comme représentant pour les « majors » hollywoodiennes. La première production des studios Disney, qui est un remake du *Roi Lion*, [*The Lion King*, 2019] réalisé par John Favreau, se classe à la 11ème position (1,66 milliard) au box-office mondial. À la neuvième place, on retrouve la coproduction Disney/Pixar *Vice Versa 2* [Mann, 2024] qui a généré 1,69 milliard. Si les studios Disney dominent effectivement le palmarès mondial, cela est dû à leur stratégie de diversification et d'acquisition d'autres studios plutôt qu'aux productions du studio d'animation.

Box-office des États-Unis

Pour ce qui est du box-office interne aux États-Unis, comme il a déjà été signalé, il est établi en fonction des recettes des films. Sur le site ciné-directors se trouve aussi une entrée en nombre de spectateurs (métrique française), où les profits sont exprimés en « dollars constants »[22]. Les deux versions seront donc présentées.

Pour ce qui est du box-office officiel, en mars 2025[23], trois productions détenues par Disney occupent là aussi le haut du podium. Sur la première marche, on trouve le septième opus de la saga *Star Wars*, *Le Réveil de la Force* [Abrams, 2015] de Lucasfilm avec 936 millions de dollars, suivi de deux productions Marvel le *Avengers : Endgame* [Russo, 2019] avec 858 millions de dollars et enfin de *Spider-Man : No Way Home* [Watts, 2021] qui a comptabilisé 814 millions de dollars. À la quatrième place se trouve le premier opus du *Avatar* de James Cameron, et il faut attendre la cinquième place avec le remake de *Top Gun* [Kosinski, 2022] pour la Paramount pour trouver un film qui n'appartienne pas aujourd'hui à la société mère Disney, via ses filiales. *Vice-Versa 2,* la coproduction « maison » ; Pixar-Disney se classe à la onzième place, et la première production des studios d'animation Disney se trouve à la vingt-cinquième place avec *La Reine des Neiges 2* [Buck, Lee, 2019], qui a généré 477 millions de recettes. Pour le palmarès domestique, la domination des studios Disney apparaît encore plus écrasante que dans le box-office mondial. On remarque pourtant que ce mode de calcul, soumis à l'inflation, favorise largement les productions les plus récentes. À l'exception du

[22] Du « dollars constants », l'Institut Canadien des comptes agrées donne la définition suivante : « Dollars d'une année de référence en fonction desquels les dollars d'une autre année sont convertis au moyen d'un indice de prix en vue d'éliminer les effets des fluctuations survenues dans le pouvoir d'achat de l'argent. », Office Québécois de la langue française, consulté le 3/3/2025, [En Ligne], https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/501466/dollars-constants

[23] Ciné-directors, « Les plus gros succès du box-office américain », consulté le 4/3/2025, [En Ligne], http://www.cine-directors.net/boxUSA.htm

Titanic [Cameron, 1997], tous les films du top dix ont moins de dix ans d'âge, ce qui témoigne de la rapidité des mutations dans l'économie du cinéma.

Pour ce qui est du box-office états-unien, en nombre d'entrées, et exprimé sur le site ciné-directors en « dollars constants » les résultats s'avèrent très différents et dénotent au contraire une grande stabilité du paysage cinématographique. Il pourrait tant témoigner de la pérennité des « classiques », que de la baisse radicale de la fréquentation des salles de cinéma depuis la généralisation d'appareils permettant un visionnage domestique, comme la télévision. Ainsi, *Autant en emporte le vent* [*Gone with the Wind*, 1939] de Victor Fleming pour la MGM demeure-t-il le plus grand succès de l'histoire du cinéma états-unien, il comptabilise plus de 202 millions d'entrées et plus de 200 millions de recettes. On retrouve ensuite le premier épisode de *La Guerre des étoiles* [*Star Wars*, Lucas/LucasFilm, 1977] diffusé à l'époque où LucasFilm était une société de production indépendante, avec 178 millions d'entrées et 460 millions de bénéfice, devant *La Mélodie du bonheur* [*The Sound of Music*, Wise/Fox, 1965] (142 millions d'entrées, 159 millions de bénéfice). Ensuite, on trouve *E.T.* [Spielberg, 1982] (141 millions d'entrées, 435 millions de bénéfice), puis *Titanic* (135 millions d'entrées, 659 millions de bénéfice), à la 5ème place est la production la plus récente. La première production des studios d'animation Disney, se hisse alors à la 10ème place, il s'agit de *Blanche-Neige et les sept nains* [*Snow White and the Seven Dwarfs*, Hand/Disney, 1937] (109 millions d'entrées, 184 millions de recette), suivis par les *101 Dalmatiens* [*One Hundrer and One Dalmatiens*, Reitherman & al, 1961], (99,17 millions d'entrées pour 114 millions de recettes) à la 12ème place. À la 20ème place se trouve le premier *Roi Lion* [*The Lion King*, Allers, Minkoff, 1994] avec 89 millions d'entrées. Ensuite, on retrouve *Le livre de la Jungle* [*The Jungle Book*, Reitherman 1968] et *La Belle au bois dormant* [*Sleeping Beauty*, Geronimi, Reitherman 1959] respectivement aux 35ème et 36ème places avec 73 et 72 millions d'entrées. Ce classement demeure inchangé depuis 1997, soit bientôt vingt ans,[24] et témoigne d'un rapport plus équilibré entre les époques. Il convient cependant de remarquer que ce classement présente le nombre de spectateurs en salle avec un effet cumulatif, les studios Disney ayant fréquemment organisé des « re-sorties » de leur classique d'animation. Pour ne mentionner qu'un exemple, *Blanche-Neige* est ressorti entre 1944 et 1993, pas moins de huit fois en salle[25].

---

[24] Ciné-directors, « Les plus gros succès du box-office américain en nombre de spectateurs », consulté le 4/3/2025, [En Ligne], http://www.cine-directors.net/boxUSAadj.htm. Pour ce qui est du top 10, on retrouve exactement le même classement dans Joël Augros, Kira Kitsopanidou, *L'économie du cinéma américain*. Malakoff, Armand Colin, 2009, p. 220. Par contre pour ce qui est du montant des recettes les montants varient sensiblement, ce qui est peut-être dû aux méthodes employées pour « lisser » l'inflation. Augros et Kitsopanidou exprimant les recettes en « dollars constants ». Le palmarès du marché domestique en dollars courants en 2009 est lui très différent de celui de 2025 (*Titanic* désormais en neuvième place occupait en 2009 la première), ce qui confirme le constat d'une recomposition continue du secteur).

[25] IMBd, « Blanche-Neige et les Sept Nains », [En Ligne] https://www.imdb.com/title/tt0029583/releaseinfo/?ref_=ttfc_ql_2

Box-office français

Pour ce qui est du box-office français en 2025[26], le *Titanic* de James Cameron occupe toujours la première place (22 millions d'entrées), devant *Bienvenue chez les Ch'tis* [Boon, 2008] avec 20 millions d'entrées, talonné par *Intouchables* [Toledano, Nakache, 2011] avec 19 millions d'entrées. À la 4ème, on retrouve *Blanche-Neige et les sept nains,* sorti en France en 1938, avec 18 millions d'entrées, et ayant bénéficié de plusieurs ressorties. Parmi les quarante premiers films, on compte neuf longs métrages d'animation Disney, dont huit « classiques » d'animation. *Le Livre de la jungle* [Reitherman, 1968] arrive en 8ème position (15 millions d'entrées), *Les 101 Dalmatiens* en onzième (14 millions d'entrées), *Cendrillon* en 16ème (13 millions d'entrées), *Les Aristochats* en 19ème. Aux 23ème, 24ème, 26ème, places se trouvent respectivement *La Belle et le Clochard*, L*e Roi Lion* et *Bambi*, puis à la 33ème place se situe le remake du *Roi Lion* de John Favreau [2019] avec 10 millions d'entrées. Ce classement est sensiblement le même que celui rapporté en 2015 par Emmanuel Éthis[27], ce qui témoigne d'une plus grande stabilité du paysage français, en cela comparable au marché américain lorsque le déterminant utilisé est le même, c'est-à-dire par nombre d'entrées au lieu des bénéfices dégagés.

Ces chiffres permettent de constater l'écrasante domination de Disney sur le paysage cinématographique actuel, qui s'exerce surtout par l'intermédiaire de ses filiales : Marvel, Lucasfilm et plus récemment la Fox. Les productions Disney *per se*, celle de « The Walt Disney Studios » ou bien du « Walt Disney Animation Studios » ne jouissent pas de la même popularité hormis deux succès plus récents : le remake du *Roi Lion* [Favreau, 2019] et *La Reine des Neiges* [Buck, Lee, 2019] ou la coproduction avec Pixar *Vice-Versa 2* [Mann, 2024]. On s'aperçoit aussi que les classiques d'animation Disney s'avèrent plus populaires encore en France qu'aux États-Unis, puisque huit classiques d'animation figurent dans le top quarante contre quatre seulement dans le palmarès domestique. Il faut en outre constater que le succès des films dépend largement de la métrique utilisée pour évaluer le succès. L'entrée par bénéfices favorise, comme cela a déjà été noté, les productions les plus récentes, sans délivrer d'indication claire sur le nombre d'entrées. La fréquentation en salles s'est, quant à elle, considérablement amenuisé au fil du siècle. Malgré sa domination écrasante sur les différents palmarès, l'entreprise a constaté, dans son *Rapport annuel d'activité 2024*, une baisse de ses revenus en salles. Selon l'entreprise celle-ci serait imputable à la sortie de projets moins significatifs (« lesser significant

[26] Ciné-directors, « Box-office français », consulté le 4/3/2025, [En Ligne], http://www.cine-directors.net/box38.htm
[27] Emmanuel Éthis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Malakoff, Armand Colin, 2018, pps 30-32.

releases »)[28], comportant davantage de suites et moins de productions originales. Cette incursion dans les différents box-offices atteste d'une forme d'homologie entre la situation de Disney dans le marché mondial et sa place dans le secteur cinématographique.

Premier conglomérat pour la catégorie « média », second si l'on privilégie la catégorie de « divertissement », Disney représente un acteur incontournable du paysage audiovisuel, dont l'importance se dévoile pérenne au fil des années. Cette position sur le marché ne nous donne cependant d'indications ni sur l'organisation interne de l'entreprise, ni sur la distribution des pouvoirs et capitaux en son sein. Pourtant, ces dernières décennies, d'importants bouleversements ont contribué à la réorganisation des directions de ses entreprises.

II) DISNEY DE L'INTÉRIEUR

Disney maintient depuis plusieurs décennies son statut d'entreprise multinationale. Représentée au classement des deux cents premières entreprises au monde, le groupe poursuit une croissance constante. En dépit de l'impression de continuité suscitée par le nom de l'entreprise, et par les références extrêmement appuyées à son fondateur, celle-ci s'avère très éloignée du studio des premiers temps. La multiplicité des filiales ainsi que la diversité des secteurs d'activité de l'entreprise représentent un premier obstacle à sa lisibilité. Un second frein réside dans la direction de l'entreprise. Ces deux enjeux seront ici discutés. Pour tenter de préciser le fonctionnement et l'organisation de cette entreprise, on croisera plusieurs données : organigramme interne, classement des actionnaires, ainsi que le rapport d'activité.

A) Organisation et gouvernance

Comprendre la répartition du pouvoir dans une entreprise de la taille de Disney en regardant l'organigramme relève presque du réflexe. Toutefois, comme le souligne Janet Wasko, celui-ci ne s'avère pas forcément une source si éloquente : « The focus of attention is usually on the company's

[28] The Walt Disney Company, *Fiscal Year 2024 Annual Financial Report*. p.41. [En Ligne] https://thewaltdisneycompany.com/investor-relations/#reports

managers (especially CEOs), rather than on the owners of large blocks of stock. But this may not be that surprising, as it is often difficult to track down stock ownership, even for publicly held corporations. »[29]. Peu avant, elle précise que : « These owners often possess far more control than is typically acknowledged by the company, the popular press or some academic sources. »[30].

En effet, les mutations dans le monde entrepreneurial ont mis à mal l'idée selon laquelle propriété et direction d'une entreprise allaient de pair, comme l'impliquait le modèle du patronat, symbole du capitalisme industriel. Dans le cas de Disney, celui-ci s'avère depuis longtemps révolu. Lorsque les frères Bass ont pris le contrôle financier sur l'entreprise, ils sont restés des investisseurs « passifs », parce qu'ils n'ont pas cherché à intégrer la structure de direction. Cependant, peu après l'acquisition, ils renouvellent complètement l'équipe de direction en nommant une « Team Disney », Michaël Eisner en tête, qui est aussi chargée de représenter leurs intérêts à l'intérieur. Désormais, l'élection, par les actionnaires, d'un comité de direction chargé de représenter à l'intérieur du groupe leurs intérêts témoigne de cette nouvelle de distribution du pouvoir. L'organigramme apprend que Robert Igier est actuellement le président-directeur général. Il a repris ses fonctions déjà exercées entre 2005 et 2020 après un court passage de Robert Chapek à cette fonction (2020-2022). Ainsi, pour comprendre comment le pouvoir se répartit dans le groupe Disney, on croisera les données fournies par l'organigramme avec un examen de ses principaux actionnaires.

Quelle gouvernance ?

L'histoire de Disney épouse, presque amoureusement, celle des mutations du capitalisme. La forme de sa direction en réplique les scansions: « The Disney company shifted from mostly family ownership in its early years to a publicly traded corporation from the 50's. The Disney family still held sizeable blocks of stock, thus maintaining control of the company. However, this all changed in the mid-1980s. »[31]

L'OPA des frères Bass a mis fin à la détention familiale de l'entreprise. Elle correspond à un processus dit de « financiarisation » de l'économie. Laurent Cordonnier en donne la définition suivante :

---

[29] Janet Wasko, *Understanding Disney: the manufacture of fantasy*, Cambridge, Polity, 2020, p.46.
[30] *Ibid*, p.46.
[31] I*bid*, p.46.

« La financiarisation de l'économie désigne un processus historique qui s'est considérablement accéléré à partir du début des années 1980, et qui a consisté, d'une part, en une croissance vertigineuse des activités financières au niveau mondial et, d'autre part, en une subordination de plus en plus évidente de l'entreprise (la grande entreprise cotée, en particulier) aux exigences des acteurs financiers, au premier rang desquels les actionnaires. »[32]

Le rachat de 1984 exemplifie tout autant qu'il acte ce mouvement de financiarisation. La première financiarisation de l'entreprise a lieu à la fin des années 1950 après l'introduction en bourse, mais la famille Disney est restée majoritaire jusqu'aux années 1980. Les années 1990 sont celles de la « Team Disney », et, si les frères Bass n'ont pas cherché à exercer d'influence directe, ils détenaient un fort pouvoir consultatif. L'un des frères Bass, Sid, est impliqué dans la fusion entre Disney et ABC, fusion qui donne en retour à Warren Buffet, l'actionnaire majoritaire d'ABC, d'importantes parts au capital de Disney. Cependant, cette OPA menée par une famille représente une première phase de la financiarisation, mouvement de fond qui va favoriser l'émergence d'un nouveau type d'acteur : les investisseurs institutionnels.

Pour Laurent Cordonnier, ils sont « de nouveaux acteurs gérant l'épargne collective ou intervenant dans le financement des entreprises et la propriété du capital : fonds mutuels, fonds de pension, *hedge funds*[33], compagnies d'assurance, institutions de crédit hypothécaires, etc » [34]. L'irrésistible essor des investisseurs institutionnels dans les années 1990 a contribué à la marginalisation des investisseurs individuels. Ainsi, leur montée en puissance a largement modifié l'organisation des entreprises :

« La montée en puissance des investisseurs institutionnels anglo-saxons a modifié de façon significative la structure de l'actionnariat des entreprises dans de nombreux pays. Aux États-Unis, les fonds de pension et les OPCVM [Organisme de Placement en Valeur Mobilière] possédaient à eux seuls près de 42 % de la capitalisation boursière en 2002 (contre environ 21 % en 1980). Si l'on y ajoute les compagnies d'assurance-vie, le total des actions détenues par l'ensemble des investisseurs institutionnels pour le compte des épargnants américains dépasse les 48 % de la capitalisation. »[35]

---

[32] Laurent Cordonnier, « Financiarisation », *Dictionnaire critique de la RSE*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p.206, 2013.

[33] On peut traduire le terme hedge fund par « fonds spéculatif ».

[34] Laurent Cordonnier, *déjà cité*, p.206

[35] Aurélie Boubel, Fabrice Pansard, *Les investisseurs institutionnels*. Paris, La Découverte, 2004, p.91. Il faut distinguer deux types de fonds d'investissement : les fonds de pension et les OPCVM qui sont des fonds monétaires.

Ces investisseurs institutionnels, fonds d'investissement et de pension, émergent comme des acteurs majeurs des marchés financiers dans les années 1990. Désormais, ils ont supplanté les particuliers, comme cela se reflète dans la détention du capital de Disney. En effet, en 2001, la famille Bass est contrainte de se séparer d'un important pourcentage de ses titres, dès lors elle perd son statut d'actionnaire majoritaire et voit son influence diminuer dans la direction des affaires[36]. À la fin des années 2000, on estime que la famille Disney ne détient plus qu'un 1% du groupe, ce qui lui alloue toujours une forme de pouvoir, bien que considérablement restreinte. Après le rachat de Pixar en 2006, Steve Jobs, fondateur du studio ainsi que de Apple, se retrouve quelques années durant être, parmi les actionnaires individuels, le majoritaire jusqu'à son décès en 2011[37]. Après le rachat de Lucasfilm, Georges Lucas reçoit, en plus d'un droit de regard sur les prochains *Star Wars*, d'importantes parts de Disney[38]. Désormais, le principal investisseur individuel est Michaël Eisner, l'ancien PDG de Disney, qui possède pour 0,36% du capital. Au fil des décennies, on constate une réduction de l'importance des actionnaires particuliers au profit des institutionnels. Qui sont-ils désormais ?

Selon le journaliste économique Dominic Walsh, en 2024, les particuliers détiennent 36,8% du capital de l'entreprise auquel s'ajoute 0,89% d'investisseurs « internes », c'est-à-dire d'employé.e.s de l'entreprise. Par rapport à la structure de l'actionnariat des grandes entreprises états-uniennes, la part des particuliers demeure relativement élevé dans l'actionnariat Disney. Cependant, leur fragmentation contribue à réduire leur influence dans la conduite des affaires. La majorité du capital est, à 62,23%, détenue par des investisseurs institutionnels, et plus précisément des fonds dits « à gestion passive », dont l'influence ne cesse de croître depuis la crise financière de 2008, pour attirer 95% des flux de placement[39]. Les « Big Three » que sont Vanguard, BlackRock et State Street Corp sont les actionnaires majoritaires de The Walt Disney Company, avec respectivement 8,19%, 6% et 4% du capital de

---

[36] Gretchen Morgenson, Riva D. Atlas, « Bass Family in Need of Money, Forced to Sell 6,4% of Disney », *The New York Times,* 21/9/2001, [En Ligne], https://www.nytimes.com/2001/09/21/business/bass-family-in-need-of-money-forced-to-sell-6.4-of-disney.html?unlocked_article_code=1.I08.avjK.usGXC3dudz4i&smid=url-share

[37] Anne Vincent, Marcus Wunderle. *Les industries culturelles*. Dossiers du CRISP, n°72, 2009, p.71, [En Ligne], https://shs.cairn.info/revue-dossiers-du-crisp-2009-1

[38] « A l'issue d'autres accords, George Lucas a reçu près de 37,1 millions d'actions lors de la vente de Lucasfilm à Disney en 2012. À l'époque, cela représentait environ 2,2 % du total des actions Disney. […] En parallèle, l'accord entre Disney et Fox prévoyait que la famille Murdoch recevrait environ 12 millions de dollars en espèces et en actions ; cependant, aucun des membres de la famille Murdoch n'a été impliqué dans l'entreprise. », [ma traduction]. « In other deals, Geroge Lucas received just under 37.1 million shares in the sale of Lucasfilm to Disney in 2012. At the time, this represented about 2.2 percent of total Disney shares. […] Meanwhile, the deal between Disney and Fox involved the Murdoch family receiving about $12 million in cash and stock; however none of the Murdochs have been involved with the company. », Janet Wasko, *op. cité*, p.48.

[39] Ce processus de centralisation des actifs financiers est baptisé par l'économiste François Chesnais « capitalisme financier ». Il en propose une analyse dans *Finance Capital Today. Corporations and Banks in the Lasting Global Slump*. Leiden/Boston, Brill, 2016.

l'entreprise. Derrière se place T. Rowe Price 3,4%[40]. Ces gestionnaires d'actifs détiennent des parts significatives leur permettant d'influer lourdement sur la direction de l'entreprise. L'une des fonctions de ces sociétés étant de faire écran aux personnes légales, il s'avère difficile de savoir qui détient le plus d'influence en leur sein. En effet, la financiarisation de l'économie accrue depuis les années 1980 fonctionne sur un double mouvement, d'une part une augmentation des actifs financiers et d'autre part la délégation de leur gestion à des grands groupes qui concentrent une part inédite d'actifs[41].

En l'absence toutefois de coordination claire entre les actionnaires majoritaires de Disney, certains fonds détiennent davantage de pouvoir, ce qu'a récemment illustré les pressions du fonds d'investissement Trian. Créé par Nelson Petz, Trian, qui détient 1,8% des parts de Disney, a entamé en janvier 2023 une « bataille de procuration » [« proxy fight »][42]. Cinquième actionnaire de Disney, Trian cherche à permettre à Nelson Petz d'intégrer le comité de direction pour influer plus directement sur sa direction. Ces investisseurs qui cherchent à intervenir très directement dans la gouvernance de l'entreprise sont appelés « investisseurs militants » [« activist investor »]. Trian a en effet critiqué la conduite actuelle de l'entreprise, et notamment le rachat de la Fox en 2019. Après l'annonce en 2024 par Robert Igier l'annonce d'un plan de « restructuration » entraînant le licenciement de sept mille employé.e.s du groupe, Nelson Petz indique mettre fin à sa bataille de procuration, bien qu'il n'ait pas encore réussi à intégrer le comité de direction de l'entreprise Disney[43]. Lors de cet affrontement Disney a du rechercher l'appui de ses autres actionnaires dont Vanguard et BlackRock qui ont voté pour renouveler Robert Igier[44].

Les attaques de Nelson Petz, via son fonds d'investissement Trian, pour peser sur la direction de l'entreprise illustrent la complexité des modes de gouvernance actuels des multinationales. Il est représentatif du problème « d'agence », qui résulte « de la séparation de la « propriété » (actionnaire) du « contrôle » (dirigeants) »[45]. Les postes de direction sont occupés par des personnes qui ont pour

---

[40] Dominic Walsh, « Who owns Disney in 2024 ? A comprehensive guide », *Medium*, 31/1/2024, [En Ligne] https://medium.com/@Dominic_Walsh/who-owns-disney-in-2024-a-comprehensive-guide-5b0495a946df

[41] Je remercie l'économiste Raphaël Porcherot pour cette remarque.

[42] Michel Albouy et Alain Schatt donnent des batailles de procuration la définition suivante : « Il arrive que les actionnaires […] soient en désaccord avec la politique ou la stratégie menée par les dirigeants de leur société. Il arrive également que leur désaccord soit si important qu'ils désirent le manifester, soit en cédant leurs titres, soit en s'exprimant à l'occasion de leur assemblée générale annuelle. Dans ce dernier cas, afin d'être entendus et de peser sur les votes, ils ont la possibilité de s'organiser pour collecter les pouvoirs des autres petits actionnaires. C'est ce qu'on appelle les batailles de procurations (proxy fights). ». Michel Albouy et Alain Schatt, « Activisme et proxy fight », *Revue française de gestion*, n°198-199, 2009, DOI :10.3166/RFG.198-199.297-315, p.298.

[43] A ce sujet on peut consulter Lillian Rizzo, « Activist investor Nelson peltz gear up for a proxy fight », CNBC, 11/01/2023, [En Ligne], https://www.cnbc.com/2023/01/11/nike-chairman-mark-parker-will-become-chairman-of-disney.html ou encore Charles Elson, « Nelson Peltz and the Mouse », Directors and Boards, 18/6/2024, [En Ligne] https://www.directorsandboards.com/articles/article-shareholder-activism-article/nelson-peltz-and-the-mouse/

[44] Rohan Goswami, « Disney largest shareholder Vanguard reportedly backing management over Peltz in board fight », CNBC, 2/4/2024, [En Ligne], https://www.cnbc.com/2024/04/02/disney-proxy-fight-vanguard-voting-for-management-over-peltz.html

[45] Aurélie Boubel, Fabrice Pansard, *Les investisseurs institutionnels*. Paris, La Découverte, 2004, p. 95.

mission de représenter les intérêts de certains actionnaires majoritaires en fonction des fluctuations économiques, plutôt que d'être dévouées à la structure elle-même.

Un mouvement corrélé à celui de la financiarisation, comme le souligne Janet Wasko, a consisté à intéresser les cadres des entreprises à la valorisation des titres en les rémunérant partiellement avec des actions : « A l'instar de nombreux dirigeants de grandes entreprises de nos jours (en particulier des entreprises de médias), certains dirigeants de Disney perçoivent des salaires conséquents en plus d'options sur titres indexées sur les fluctuations de la valeur des actions de la société. »[46][ma traduction]. Ce mouvement est aussi supposé compenser l'amenuisement de leur pouvoir décisionnel, qui s'est érodé au profit de celui des actionnaires. Ainsi, Michaël Eisner, qui a dirigé l'entreprise pendant vingt ans, a fait l'acquisition de larges parts de Disney. L'actuel Président Directeur Général de Disney, Robert Igier détient 0,01% de parts, loin derrière Christine McCarthy, la directrice financière de Disney, qui possède quant à elle 0,08% du capital, et s'avère être la principale investisseuse « interne ».

Au cours de ces quarante dernières années, la financiarisation croissante du capital a bouleversé les modalités de direction des entreprises. En cela, Disney s'avère un exemple représentatif de transformations qui l'excèdent. Le règne du « patron-auteur » qu'incarnait, avec beaucoup de conviction, Walt Disney, apparaît bien révolu. Il a cédé la place à un modèle sciemment opaque de gouvernance où des actionnaires, d'abord privés, comme la famille Bass, et désormais des gestionnaires d'actifs (Vanguard, Black Rock…), détiennent les rênes du capital, tandis que des dirigeants chargés de représenter leurs intérêts répondent avec plus ou moins de dextérité à leurs attentes. Érosion du capitalisme industriel au profit d'un capitalisme financier ou bien trajectoire attendue de tout processus d'accumulation capitaliste ? Il ne semble pas facile de trancher, mais les structures de la propriété du capital de Disney se doivent d'être délimitées pour elles-mêmes et en ce qu'elles permettent d'enrichir la compréhension de la production Disney, et que de sa situation dans l'oligopole médiatique, et la portée de son audience.

À mesure que l'identité des propriétaires de l'entreprise Disney se brouille, un phénomène probablement corrélé se développe, à savoir la « canonisation » de Walt Disney. L'emphase déployée autour de son nom et de sa direction semble voiler autant la dilution de direction d'un groupe devenu au fil de son expansion un vaste enchevêtrement de filiales, que les nouveaux modes de gouvernance

[46] « Like many executives of major corporations these days (especially media corporations), some of Disney's managers receive sizable salaries in addition to stock options pegged to improvements in the value of the company's stock. », Janet Wasko, *Understanding Disney, op. cité*, p.50.

réelle d'une entreprise multinationale, advenus sous l'effet de la financiarisation de son capital. Cette canonisation peut néanmoins s'appuyer sur de solides bases posées par Walt Disney de son vivant, celui-ci ayant largement cherché à imposer son nom, au détriment de celui de ses collaborateurs, allant jusqu'à en déposer l'usage en 1953.

La canonisation de Walt Disney

La cristallisation autour de la figure de Walt Disney permet de faire écran à la nature, ainsi qu'aux pratiques commerciales du groupe Disney. Comme le remarque Janet Wasko:

« L'histoire de la société Disney s'est toujours confondue avec l'histoire de Walt Disney lui-même, […] non seulement cela perpétue la version du « grand homme », mais cette fascination continue pour l'homme Walt Disney et pour ses réalisations a détourné l'attention du caractère corporatif de son entreprise. »[47] [ma traduction]

Cette confusion représente une véritable épreuve pour la recherche ainsi qu'un enjeu méthodologique. Elle s'observe d'abord autour de la foisonnante littérature qui est consacrée au patron du studio. De nombreux ouvrages, qui oscillent entre la biographie et l'essai, n'exaltent en Walt Disney rien de moins que le « triomphe de l'imagination américaine »[48], voire un « héros national »[49]. Ce genre de littérature, abondante, entretient une forme de culte autour de lui, maintenu d'une certaine manière par les ouvrages qui cherchent à dénoncer l'homme comme la biographie au vitriol de Marc Eliot *Walt Disney's Hollywood Dark Prince*[50]. Ces livres lui confèrent une forme de toute-puissance liée à sa qualité de « génie » ou de « visionnaire », tout en oblitérant systématiquement l'analyse du contexte socio-économique qui organise telle concentration du pouvoir. Il existe peu de documents sur l'homme combinant la critique au sérieux[51]. Ce sont les recherches d'historien.nes du cinéma, ou les travaux d'économiste qui proposent les perspectives les plus intéressantes sur Disney.

---

[47] « The history of the Disney company has almost always been the story of Walt Disney […] not only does this perpetuate the 'great man' version of history, but this ongoing fascination with Disney and his accomplishments tends to deflect attention away from the corporate nature of his enterprise. », Wasko, Janet, *Understanding Disney*. Cambridge, Polity Press, 2020, pps.9-10.

[48] Neal Gabler. *Walt Disney. The Triumph of American Imagination*. New-York, Alfred A. Knopf, 2007.

[49] Bob Thomas (dir.). *Walt Disney. An Amercian Original*. New York, Simon and Schuster, 1976.

[50] Marc Eliot. *Walt Disney. Hollywood's Dark Prince*. New York, HarperPaperbacks, 1994.

[51] Néanmoins, si l'on souhaite s'instruire sur la biographie de Walt Disney, la série des *Grandes Traversées* qui lui a été consacré regorge d'informations. France Culture, « Oncle Walt, Mister Disney », *Les Grandes traversées*, proposée par Mathilde Wagman, série en 5 épisodes de d'1h49, première diffusion en août 2019, [En Ligne], https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-oncle-walt-mister-disney

Le spécialiste de l'animation, Paul Wells, a proposé de terme de « canonisation » pour décrire la stratégie d'inscription la geste de Walt Disney dans la mythologie de l'entreprise, mais aussi dans rapport à la société états-unienne elle-même :

« Disney lui-même a été à la fois canonisé comme l'incarnation de la promesse, de la valeur et de la réussite qui sous-tendent le rêve américain, et fustigé comme idéologiquement malsain et politiquement incorrect : un homme d'affaires, raciste, mesquin et naïf. »[52] [ma traduction]

Dick Tomasovic a lui aussi retenu ce terme de « canonisation » pour expliquer le rôle de Walt Disney, il parle « d'autocanonisation »[53]. Et, Walt Disney a longtemps été davantage qu'un producteur, il s'est immiscé dans chaque maillon de la production filmique. Toutefois, il est difficile de le considérer comme un « auteur », puisqu'il était un dessinateur médiocre et un animateur peu talentueux. Il a abandonné l'animation en 1926 pour se concentrer sur la direction artistique du studio[54]. Au fur et à mesure que la main-d'œuvre de l'entreprise s'étoffe, et que ses secteurs d'activité se diversifient, il s'éloigne de la réalisation. Dès 1928, Ub Ikwers anime seul les premiers courts de Mickey, et Walt Disney se détache progressivement de l'exécution pour la production. Malgré cet éloignement, il est généralement crédité de la paternité de l'entièreté de la filmographie Disney jusqu'à sa mort en 1966. À la tête du studio, Walt Disney impose son nom en faisant disparaître ceux de ses animateurs. Ceux-ci n'étaient pas crédités au générique avant la grève de 1941. À cet égard, Paul Wells rapporte une anecdote édifiante de Ken Anderson sur le fonctionnement du studio :

« La détermination de Disney à asseoir sa renommée est liée à son obsession du contrôle et de la qualité du produit. Cela est très connu, et le commentaire suivant en dit long : « Quand j'ai rejoint le studio, Walt m'a pris à part et m'a dit : « Si tu veux te faire un nom, va-t'en. C'est moi la seule star ici. » [55] [ma traduction]

---

[52]« Disney himself has been both canonised as the epitome of the promise, value and achievement underpinning the American Dream, and castigated as ideologically unsound and politically incorrect: a racist, and a petty, artless businessman. », Paul Wells. *Animation : Genre and Autorship*. Londres, Wallflower Press, 2002, p.77.

[53] Dick Tomasovic, « Stratégies d'auto-canonisation : le cas Walt Disney », dans *Il canone cinematographico/The Film Canon*, (dirs.) Pietro Bianchi & *al*, Udine, 2010.

[54] Robert Schickel. *The Disney Version. The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*. Avon, New York, 1968, pps 33-34.

[55] « Disney's determination to assert his name is linked with his obsession with control and quality of product. It has often been noted and the following comment is typical: « When I first joined the studio, Walt took me on one side and said, « If you have any idea about making a name for yourself, get out. I'm the only star here. », Paul Wells, *Animation: Genre and authorship*. Londres, Wallflower Press, 2002, p.82.

En 1952, dans la période qui précède l'ouverture de Disneyland, Walt Disney fait même déposer son nom par l'entremise de WED Entreprises, qui devient ensuite Retlaw (l'envers de Walter) en 1965, contre l'avis de son frère Roy[56]. Cette manœuvre lui permet de se dégager personnellement 5% de la vente des produits dérivés pour un montant d'environ cinq cent mille dollars chaque année[57].

Cette canonisation de Walt Disney par lui-même, soutenue par certains de ses fidèles collaborateurs, est désormais savamment entretenue et amplifiée post-mortem par les membres de la famille Disney. En 1988, par exemple, Lilian Disney, la philanthrope épouse de Walt Disney, offre une dotation de cinq cents millions de dollars à la ville de Los Angeles pour élever une salle de concert symphonique au nom de son défunt époux dans le centre-ville historique de Los Angeles. Le « Walt Disney Concert Hall » est finalement inauguré en 2003, d'après les plans de Frank Gehry, et quinze années de chantier [fig.28]. De nombreux membres de la famille Disney sont désormais réunis dans une fondation à but non lucratif, la « Walt Disney Family Foundation »[58]. Celle-ci dispose d'importants capitaux dédiés à faire vivre la mémoire du chef d'entreprise. Par l'entremise de cette fondation, Diane Disney-Miller, la fille de Walt, a ouvert un musée à la mémoire de son père dans le parc du Presidio à San Francisco, le « Walt Disney Family Museum ». Doté d'une collection permanente retraçant la vie de Walt Disney, le musée organise des expositions temporaires, accompagnées d'une programmation d'événements culturels. Les actions de Lilian et Diane Disney s'inscrivent dans la continuité d'une stratégie élaborée par Walt Disney lui-même qui, très tôt, cherche à patrimonialiser les productions de son studio, notamment en organisant des expositions dans des institutions muséales prestigieuses dès 1932. Le Musée d'Art Moderne de New-York (MoMA) acquiert des films Disney dès l'ouverture de son département cinéma en 1935[59].

Cette stratégie familiale, qui vise à inscrire le nom de Walt Disney dans des biens culturels publics à forte charge symbolique, est amplifiée par une politique entrepreneuriale interne à Disney. En 2007, peu après sa nomination à la direction de l'entreprise, Robert Igier entreprend de renommer l'ensemble des filiales connues précédemment, depuis1953, sous le nom de Buena Vista (Buena Vista Entertainment, Buena Vista Records, Buena Vista Games, Buena Vista Film Distribution Company…) en Walt Disney (Walt Disney Studios Entertainment, Walt Disney Records, Disney Interactive Studios, Walt Disney Studios Distribution…) pour une meilleure « lisibilité » de

---

[56] Michael Barrier, *The animated man: a life of Walt Disney*, Berkeley, 2007, pps 306-307.
[57] Janet Wasko, *op cité*, p.28
[58] Candid, « Walt Disney Family Foundation », 21/5/2025, consulté le 3/6/2025 [En Ligne], https://fconline.foundationcenter.org/fdo-grantmaker-profile/?collection=grantmakers&activity=result&key=WALT093
[59] Pour une étude détaillée de la politique de Walt Disney à l'endroit des musées voir Mikukak Bill « Disney and the Art World : The Early Years » in *Animation Art and Industry*, Furniss (ed.), New Barnet, John Libbey Publishing, 2009, pp 111-130.

l'entreprise, ce qui continue de valoriser le prestige du fondateur. Dans une période qui voit la transformation des formes de propriété et de gouvernance des entreprises, cette décision, fidèle en cela par bien des aspects au « style Disney », contribue à détourner l'attention des réalités actuelles pour activer une forme de « nostalgie » entrepreneuriale, hommage à une forme révolue de propriété du capital. Cette fétichisation d'une forme de gouvernance répond elle-même à une labélisation de la marque Disney qui soutient en définitive des ambitions commerciales. Walt Disney apparaît comme un objet annexe de cette thèse, qui s'intéresse davantage aux conditions sociohistoriques du succès de la production animée des studios qu'à la biographie de l'homme. Toutefois, la légende qui commence à s'écrire de son vivant, et savamment entretenue depuis lors, nous place face à une construction dont il est difficile de faire l'économie. Ainsi, je souscris à l'analyse de Paul Wells mettant en évidence le lien entre les régimes de propriété et d'auctorialité :

« Le 'nous' de propriétaire est très significatif, car le statut d'auteur de Disney réside dans son sentiment personnel de propriété et de contrôle des résultats du travail de son studio. Si Douglas Gomery peut affirmer à juste titre que 'nous sommes tous insensés d'attribuer toutes les actions et stratégies d'une entreprise à un seul homme ou à une seule femme' et que 'la société Disney n'est qu'une entreprise capitaliste parmi d'autres dont l'histoire se comprend mieux dans le contexte changeant de l'Amérique du XXe siècle' (Gomery 1994 : 73-3), il est clair que tout au long de sa carrière et, ironiquement, même après sa mort, Walt Disney est un auteur en raison même de son refus fondamental de créditer quiconque d'autre que lui et parce qu'il a créé une identité et un mode de représentation qui, malgré les critiques culturelles, les fluctuations du marché et les changements de la société, transcendent les vicissitudes de l'Amérique contemporaine. »[60] [ma traduction]

L'accent porté sur la personnalité de Disney, représentatif d'une écriture bourgeoise de l'histoire, sert à l'occultation des ambitions commerciales de l'entreprise. Toutefois, la canonisation de Walt Disney épouse aussi une temporalité propre à l'entreprise. Dans une époque de réorganisation de la propriété des entreprises, liée à la montée en puissances des investisseurs institutionnels et tout particulièrement des gestionnaires d'actifs, le modèle de propriété incarné un temps incarné par Walt

[60] « The proprietorial 'we' is significant because Disney's auteurial status resides in his own personal sense of ownership and control of the outcomes of his studio's work. While Douglas Gomery may correctly claim that 'we are all fools if we ascribe all the actions and strategies of a company to one man or woman' and that 'the Disney company is simply another capitalist enterprise with a history best understood within the changing conditions of twentieth-century American (Gomery 1994 :73-3), it is clearly the case that throughout his career and ironically, even after his death, Walt Disney is an auteur by virtue of fundamentally denying inscription to anyone else, and creating an identity and a mode of representation which, despite cultural criticism, market variations and changing social trends, transcends the vicissitudes of contemporary America. », Wells, *Idib*, p.90. L'article cité de Douglas Gomery est le suivant « Disney's Business History: A Reinterpretation », dans *Disney Discourse, Producing the Magic Kingdom*, dir. Smoodin, New York, Routlegde, 1994.

Disney s'avère révolu. Le mouvement de financiarisation du capital de l'entreprise, initiée par les frères Disney eux-mêmes dès 1957, y est pour beaucoup. S'il n'est pas ici lieu de débattre de la possibilité d'une distinction entre capitalisme industriel et capitalisme financier on pourrait cependant penser que cette distinction est mise au travail par l'entreprise, et que l'hommage appuyé à Disney correspond à une forme de fétichisation du passé de l'entreprise, et du patronat industriel. Hommage qui correspond aussi à la logique de soigner une « image de marque » (« branding ») pour renforcer l'idée d'une entreprise pérenne, dôtée d'un visage humain. Ces précisions émises sur les transformations internes, on s'intéressera désormais à l'organisation des filiales.

Trois secteurs d'activité

L'entreprise a longtemps été organisée selon une structure quadripartite. En 1929, Walt Disney distinguait quatre secteurs : production, tournage, l'immobilier ainsi que le service des licences et des produits dérivés. Malgré de fréquentes modifications de noms apposés aux filiales ou à leur composition, l'entreprise est restée organisée de la sorte pendant près d'un siècle. En effet, jusqu'en 2021, on distinguait encore les quatre pôles suivants : « Studio Entertainment », « Media Networks », « Walt Disney Parks and Resorts » et enfin « Consumer Products ». Désormais, il n'existe plus que trois « segments » : « Entertainment » qui désigne le pôle médiatique (sociétés de production cinématographique, réseau de télévision câblée et plateformes de streaming, musique et théâtre), « Experiences » comprend le secteur touristique et hôtelier, et enfin, le sport (« Sports »). Ce dernier est composé de deux chaînes spécialisées dans le contenu sportif, ESPN et ESPN+. ESPN est acquis en 1996 après la fusion-acquisition entre ABC et Disney décidée en 1995.

En 2024, pour un chiffre d'affaires de 91 millions de dollars, le divertissement s'avère être le segment le plus profitable, car il a généré 41 millions de dollars de chiffres d'affaires (37,31%), le tourisme 34 millions de dollars (31%) et 17,5 millions (16 %) pour le sport[61]. À titre de comparaison, on peut se référer à l'analyse du rapport fiscal effectuée par Alexandre Bohas en 2008. Avant même l'explosion des formes de visionnage en ligne, le segment médias (chaînes télévisées et vidéo à la demande (VOD)) réalisait à lui seul 42 % du chiffre d'affaires. Venaient ensuite les parcs à thèmes et l'hôtellerie, contribuant eux à hauteur de 30%, la production cinématographique à hauteur 20% et

[61] The Walt Disney Company, *Fiscal Year 2024 Annual Financial Report*, p.36, [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/investor-relations/#reports. Le décalage entre les pourcentages et le chiffre d'affaires total, et la somme des différents segments s'explique par une ligne de « perte » (« elimination ») de 1,5 millions de dollars qui n'est pas ventilé entre les segments. Ils permettent toutefois de se donner une idée globale de l'importance respective des différents secteurs.

enfin, les produits dérivés produisaient les 8% pour un chiffre d'affaires général s'élevant à 37,84 millions de dollars[62].

Les deux principales filiales de l'entreprise, « Experiences » et « Entertainment » dont la genèse a été esquissée dans la partie précédente vont désormais être présentées.

B) Le secteur touristique: « Experiences »

Le secteur baptisé « Experiences » résulte d'une fusion entre les branches, auparavant distinctes, du tourisme et des produits dérivés. Il se compose désormais de douze franchises. Il continue d'abriter le département d'imachinerie, le « Walt Disney Imagineering », qui travaille depuis 1952 au développement des manèges et attractions pour les parcs à thèmes. Ses deux pôles principaux demeurant les parcs et l'hôtellerie, bien que les aspirations à la planification urbaine esquissée avec EPCOT n'aient pas totalement disparu. Toutefois, avant de nous intéresser à ces deux secteurs les plus lucratifs, on reviendra brièvement sur les produits dérivés. Parmi ces derniers, le secteur du livre s'avère particulièrement opportun pour observer les stratégies patrimoniales de Disney évoquées plus haut.

Les produits dérivés

La branche des produits dérivés se subdivise en deux filiales, les éditions Disney (« Disney Publishing Worldwide »), qui comprend livres et titres de presse. La seconde, « Disney Store » gère les magasins Disney. Les produits dérivés sont vendus dans les parcs Disney et disposent de rayons dédiés dans toutes sortes de boutiques, mais ce n'est qu'en 1987 que le premier magasin Disney a ouvert à Glendale en Californie, à proximité du siège social de l'entreprise (Burbank). Le nombre de ces boutiques augmente rapidement, et en 2018, Disney en possédait 365 à travers le monde, bien que la majorité soit située sur le sol américain. À ces magasins s'ajoutent les innombrables magasins généralistes où l'on peut trouver des produits estampillés « Disney ». Les produits dérivés sont aussi commercialisés sur le site à travers la vente en ligne. Dans ce secteur, contrairement à sa coutume, l'entreprise ne fonctionne pas sur un modèle intégré, mais attribue des licences à d'autres sociétés qui exploitent l'image Disney et lui versent un pourcentage de leurs revenus. C'est un domaine dans lequel l'entreprise est particulièrement compétente, comme l'explique Janet Wasko :

---

[62] Alexandre Bohas. *Disney, un capitalisme mondial du rêve*. Paris, L'Harmattan, 2010, p.20.

« Disney est souvent présenté comme le plus grand concédant de licence à l'échelle mondiale pour les produits dérivés basés sur les personnages et est classé « premier concédant mondial » dans une étude annuelle publiée par *License ! Global*. Il s'agit incontestablement de la première entreprise de produits dérivés à Hollywood. Les revenus liés à ces produits sous licence ont augmenté au fil des ans, notamment depuis le rachat de Pixar, Marvel et Lucasfilm.[63][ma traduction]

Le secteur de l'édition Disney s'est originellement constitué pour intégrer la publication des premiers « comic-strips » commercialisés dans les années 1930, à la suite des succès de Mickey Mouse. À l'origne, les « strips »ne sont qu'un produit dérivé parmi d'autres. Si les premiers sont dessinés par Ub Ikwers et Win Smith, le nom associé aux aventures de Mickey est celui de Floyd Gottfredson, un animateur des studios qui dessinera les aventures de la souris pendant 45 ans. Les planches sont vendues à différents journaux, avant que Kay Kamelan, le responsable du service des produits dérivés, ne crée un journal dédié, le *Mickey Mouse Magazine* en 1933. D'autres personnages acquièrent ensuite leur propre planche, comme celui de Donald Duck ou certains des épisodes de la série de court-métrage des *Silly Symphonies* qui connaissent une déclinaison au format papier. En 1940, le projet éditorial de la société Disney se stabilise lorsque, associé avec Dell Comics, il lance une formule mensuelle, le *Walts Disney's comics et stories*, où figurent différents personnages de l'univers Disney. À l'exception de Gottfredson, qui travaille de l'intérieur de la maison pour ses bandes dessinées, Disney ne fonctionnera pas, là encore sur un modèle intégré avant les années 1990. Le groupe sous-traite sa production de comics à la maison d'édition qui salarie les dessinateurs. Toutefois, l'intégralité des planches est envoyée en amont pour relecture et validation avant la publication. À l'étranger, les *strips* états-uniens, commercialisés sous forme de compilation, jouissent d'une grande popularité. L'année 1943 marque le début des aventures dessinées de Donald, de ses neveux et de Picsou, par le célèbre dessinateur Carl Barks, qui parachèveront la popularité du magazine. Dans les années 1950, le *Walt Disney's comics et stories*, est le « comics » le plus vendu aux États-Unis, avec une circulation mensuelle de 3 millions d'exemplaires[64].

En 1991, le groupe Disney a créé sa propre maison d'édition, Hyperion Books. Depuis 2019, Disney a regroupé l'ensemble de ces activités de publications, de livres comme de presse, sous le nom de Disney Publishing Worldwide. Une collection, inspirée de la pratique du « making-off », baptisée « The Art of », se propose d'immerger le lecteur dans les coulisses de la confection d'un film, mêlant

---

[63] « Disney is often claimed to be the largest worldwide licensor of character-based merchandising and is listed as the « perennial N°1 global licensor » in a survey published annually by *License! Global*. Certainly, it is the foremost merchandising company in Hollywood. Consumer revenues have increased over the years, especially since the purchase of Pixar, Marvel and Lucasfilm. » Janet Wasko, *déjà cité*, p. 63.

[64] Cecil Munsey. *Disneymania. Walt Disney Collectibles*. New York, Hawthorn Books, 1974, p.151.

reproduction de croquis préparatoires et anecdotes sur la préparation du film. Ces livres tendent surtout à effectuer une patrimonialisation acritique des films Disney. Plus récemment, les éditions Disney ont commencé à éditer des livres mettant en valeur leurs archives, en collaboration avec des maisons éditant des ouvrages d'art choisies pour leur popularité, comme Taschen. Ainsi, Taschen a-t-il publié en 2016 un ouvrage de six cents pages, *The Walt Disney Film Archives, 1921-1968*[65], qui comprend quelques 1500 documents inédits, comme le vante la description de l'éditeur, pour la modique de six cents euros. Ce projet d'autopromotion entend mettre en valeur le patrimoine graphique et cinématographique des studios d'animation. Cette politique de publication permet au groupe Disney d'exercer un contrôle accru sur les publications concernant la firme, en se réservant l'exclusivité de la publication comprenant des documents d'archives, s'assurant par là même qu'elles soient exploitées de manière exclusivement hagiographique. Le rattachement du service des éditions au secteur des produits dérivés constitue un avertissement fort quant à la nature essentiellement commerciale des publications des éditions maison. La vente de produits dérivés ainsi que l'attribution de licences, a produit en 2024 un chiffre d'affaires de 4,307 millions de dollars[66], loin derrière les revenus tirés des infrastructures touristiques.

Parcs à thèmes et hôtelleries

Grâce à ses hôtels, souvent localisés à proximité des parcs Disneyland, l'entreprise possède un gigantesque parc immobilier dispersé sur trois continents. Outre les deux parcs états-uniens - le « Disneyland Resort » d'Anaheim, le « Walt Disney World » et le parc tokyoïte - on dénombre les parcs « Disneyland Paris » (1992), le « Hong Kong Disneyland » (2005) et le dernier-né, le « Shanghaï Disney Resort » (2016). Ces deux derniers parcs confirment l'intérêt porté pour le marché asiatique, qui abrite désormais trois des quatre parcs internationaux. En mai 2025, Robert Iger a annoncé l'ouverture d'un septième parc Disney, proche d'Abu Dhabi sur l'île de Yas, en partenariat avec la société émiratie Miral. Spécialisée dans le loisir, cette dernière gère déjà d'autres parcs d'attraction sur l'île de Yas. Conformément au principe « d'exposition limitée » [« limiting exposure »] caractéristique des stratégies commerciales de Disney selon Janet Wasko[67], Miral engagera tous les frais de

---

[65] Daniel Kothenschulte (ed.), *The Walt Disney Films Archives, the animated movies 1921-1968*. Cologne, Taschen, 2016.

[66] The Walt Disney Company, *Fiscal Year 2024 Annual Financial Report*, p.45.

[67] « *Exposition limitée*. Si Disney avait auparavant eu recours à des partenariats d'entreprise pour limiter ses investissements de certains projets, d'autres sources de financement avaient également déjà été explorées. […] L'équipe Disney a mis en œuvre un éventail encore plus large de stratégies pour utiliser l'argent d'autrui en limitant son exposition. »[ma traduction]. « *Limiting exposure*. While the Disney company had previously relied on corporate partnerships as a way of limiting investments in some projects other sources of funding had also been pursued. […] Team Disney implemented an even wider range of strategies to use other people's money and to limit the company's exposure. », Janet Wasko, *déjà cité*, p.36.

construction. En contrepartie, la société se réservera aussi les profits liés à l'exploitation du site, et « louera » à Disney l'exploitation de son univers fictionnel[68]. Ce parc constituera la première implantation du géant états-unien dans la péninsule arabique.

Depuis les années 1970, le groupe propose une offre touristique alliant visite des parcs à thèmes et séjour dans une hôtellerie estampillée des oreilles de la souris. Durant la « Disney Decade », le groupe s'est évertué à diversifier son offre touristique. Ainsi, depuis 1995, il possède également une compagnie de croisières, « Disney Cruise Line », tandis que son offre hôtelière est regroupée sous la filiale « Disney Vacation Club ». La multitude d'hôtels proposant une grande variété de « styles » de résidence (du chalet de Davy Crockett au « bungalow polynésien » en passant par de luxueuses chambres d'hôtel) s'avère toujours adossée aux parcs à thèmes, à l'exception du complexe hôtelier haut de gamme Aulani, ouvert à Hawaï en 2011, qui comprend un peu plus de huit cents hébergements (chambres d'hôtel et chalets). L'entreprise détient en outre une agence de voyages, « Adventures by Disney », qui propose des séjours organisés dans une grande variété de destinations hors de l'orbe des parcs. Disney détient 73% du capital de National Geographic, qui, outre son magazine et ses reportages, possède une agence de voyages. Les séjours organisés par National Geographic viennent alimenter l'offre de la plateforme « Adventures by Disney ».

Le parc touristique de Disney est extrêmement étendu, pour le seul complexe du Walt Disney World en Floride, on dénombre dix-huit hôtels ou hébergements touristiques pour vingt-trois mille chambres d'hôtels, 3 600 « chalets » et huit cents places de camping. À Disneyland Paris, les sept hôtels de l'entreprise comptabilisent 5 750 chambres[69]. L'hôtellerie et les croisières ont généré un peu plus de 8 millions de chiffre d'affaires (8 375 000)[70], avec un taux d'occupation des chambres de 85%[71]. Toutefois dans le secteur « Experiences », les parcs à thèmes s'avèrent les filiales les plus lucratives, devant l'hôtellerie et les croisières. Pour l'année 2023, le rapport *Theme Index, Museum Indexe Global Attraction attendance*[72] conduit par le bureau d'étude états-unien AECOM (Aecom Technology Corporation), qui recense la fréquentation des principales attractions touristiques et culturelles à travers le monde, confirmait l'écrasante domination des infrastructures Disney sur le tourisme mondial. Disney, grâce à ses parcs à thème, se classe en tête des infrastructures de divertissement. La fréquentation des différents Disneyland (Anaheim, Lake Buena Vista (Floride),

---

[68] The Walt Disney Company, "The Walt Disney Company and Miral Announce Plans for Disney Theme Park and Resort on Yas Island, Abu Dhabi", 7/5/2025, [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/the-walt-disney-company-and-miral-announce-plans-for-disney-theme-park-and-resort-on-yas-island-abu-dhabi/

[69] The Walt Disney Company, *Fiscal Year 2024 Annual Financial Report*, pps 10-11, [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/investor-relations/#reports

[70] I*bid*, p.45.

[71] *Idib*, p.46.

[72] AECOM*, Theme Index, Museum Indexe, Global Attraction Attendance Report*, 2023, [En Ligne] https://aecom.com/theme-index/ ,

Marne-La-Vallée, Shangaï, Tokyo) s'élève à 142 millions de visiteurs, loin devant le second groupe Fantawild, un consortium de divertissement chinois, qui totalise 85 millions de visiteurs[73]. On dénombre 17 millions de visiteur.se.s pour le « Magic Kingdom », le parc principal du « Walt Disney World » de Floride, et 17 autres millions pour le parc californien, 15 millions pour le parc tokyoïte, 14 millions pour le parc de Shangaï, et enfin 10 millions pour le parc français[74]. En croisant ce rapport avec le *Rapport d'Activité*[75] de l'année 2024 (qui donne aussi à titre de comparaison les chiffres de l'année 2023), on apprend que le seul ticket d'admission de ces 142 millions de visiteurs a généré 10 millions de dollars de revenus pour l'entreprise, auquel il faut ajouter plus de 7 millions tirés de la vente de nourriture et de boissons dans l'enceinte des parcs pour un total d'environ 18 millions de dollars. À titre de comparaison, on apprend dans ce rapport, qui recense également la fréquentation des plus grands musées au monde, que le Louvre a accueilli un peu moins de 9 millions (8 860 000) de visiteur.se.s pour l'année 2023[76], ce qui en fait le musée le plus visité au monde. La fréquentation de Disneyland Paris permet d'ailleurs au groupe de se désigner comme la première destination touristique d'Europe, tout comme de qualifier le château de *La Belle au Bois Dormant* au centre du parc de « château le plus visité d'Europe »[77].

Si l'entrée du groupe Disney dans le secteur du tourisme remonte aux années 1950 avec la construction du parc d'Anaheim, l'expansion dans l'hôtellerie s'avère plus récente. Elle a débuté dans les années 1970 avec la construction du Walt Disney World, ainsi que de vastes complexes hôteliers adjacents. Dans ces deux domaines l'entreprise s'avère prospère. L'ouverture programmée d'un septième parc Disneyland, dans la péninsule arabique, une région où le groupe était encore peu implantée, confirme l'actualité de ses visées expansionnistes. Dans le secteur de la planification urbaine et de la promotion immobilière, les succès de l'entreprise sont moins tranchés, cette dimension sera pourtant discutée dans le chapitre suivant. Le succès des infrastructures touristiques de Disney, conformément au principe de « synergie » dépend largement du secteur « Entertainment », chargé de produire le « contenu » Disney.

---

[73] *Ibid*, p.9.
[74] *Idib*, p10.
[75] The Walt Disney Company, *Fiscal Year 2024 Annual Financial Report*, p.45, [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/investor-relations/#reports
[76] AECOM, *Theme Index, Museum Indexe, Global Attraction Attendance Report*, 2023, [En Ligne], p. 37 https://aecom.com/theme-index/ ,
[77] « Disneyland Paris étant la première destination touristique d'Europe, le *Château de la Belle au Bois Dormant* est **le château le plus visité d'Europe** ! » Disneyland Paris, « Le château de la Belle au Bois Dormant se réveille en splendeur après 12 mois de rénovation monumentale à Disneyland Paris », 17/12/2021, [En Ligne], consulté le 7/5/2025, https://news.disneylandparis.com/chateau-renovation/

C) Le secteur du divertissement : « Entertainment »

Le pôle « Entertainement » résulte de la fusion de deux secteurs autrefois distincts : « Media Networks » et « Studio Entertainement ». Il ne regroupe pas moins de vingt-deux filiales, et constitue désormais le premier pôle de l'entreprise, en termes de chiffre d'affaires (41, 8 millions de dollars de chiffre d'affaires). Cette récente union témoigne d'une tendance à l'érosion de la distinction évoquée au début de ce chapitre, entre « tuyaux » et « contenus », si structurante dans la décennie 1990, et qui avait présidé à la fusion avec ABC entre 1995 et 1996. Cette fusion est le résultat du « Telecommunication Act », qui creuse la dérégulation du marché télévisuel. Cette loi sera elle-même à l'origine d'une profonde mutation de la production audiovisuelle, d'une écriture « transmédiatique » favorisant l'expansion des récits en franchise, si caractéristique de la production Disney de ces quinze dernières années. La présentation des filiales audiovisuelle de ce secteur nous offrira en effet l'occasion de caractériser la production récente des « Walt Disney Studios », qui a connu de profonds remaniements. Le réseau télévisuel sera présenté avant les sociétés de productions cinématographiques. Un autre phénomène, plus récent celui-ci, dit de « plateformisation » de l'industrie cinématographique, et qui remet en cause la primauté de la distribution en salle, entraîne une réorganisation plus générale de la filière. Ainsi, ne seront présentées ici qu'une partie des filiales du segment « divertissement », quand la création de la plateforme Disney+ fera l'objet d'un traitement spécifique.

Les réseaux télévisuels

Le groupe Disney possède neuf filiales liées à la production télévisuelle : « 20th television », « abc entertainment », « abc signature » et « abc news », « abc owned television stations » ainsi que « freeform », « fx », « hotstar » et enfin « Disney Branded Television ». L'intérêt de Disney pour la télévision remonte aux années 1950, mais ce n'est qu'en 1983 qu'est créée la première chaîne Disney : « The Disney Channel ». La « Disney Decade » des années 1990 s'évertuera tant à développer les chaînes Disney, qu'à acquérir un véritable réseau câblé via la fusion avec ABC. Le rachat de la Fox en 2019 a amené également de nouvelles chaînes « Fx », « Freeform », et « hotstar », une chaîne à destination du marché sud-asiatique, dans l'escarcelle de Disney. Fox News, la chaîne câblée d'information en continu la plus regardée aux Etats-Unis, est restée en revanche aux mains de la famille Murdoch. Pour le secteur « Divertissement », on compte aussi le « Disney Music Group », fondé en 1950 pour garder les droits sur la bande originale de *Cendrillon* [Geronimi, 1950], mais encore la branche supervisant les pièces théâtrales, le « Disney Theatrical Group ». Elle gère les représentations des comédies musicales dérivées des films se produisant à Broadway comme à l'international, et la

célèbre adaptation musicale du *Roi Lion*, ainsi que les franchises « Disney on Ice » et désormais le « Marvel Universe Live ! ».

Les vingt-deux filiales du segment « divertissement » sont divisées, dans le *Rapport d'Activité de 2024*, en trois sections, « Linear Networks », « Direct-to-Consumer », ainsi que « Content Sales/Licensing and Other »[78]. « Linear Networks » désigne le réseau câblé états-unien, « Direct-to-Consumer », les deux services de streaming que sont Disney+ et hulu, et « Content sales/Licensing » la distribution des films et des pièces de théâtre en salle ainsi que les divers produits dérives. De ces trois segments, le « Direct-to-Consumer » s'impose comme le plus lucratif, générant un peu plus de 50% du chiffre d'affaires (22, 7 millions de dollars) du « Divertissement » (41,186), loin devant le réseau hertzien (10,7 millions de dollars) ou la distribution en salles (7,7 millions de dollars) [79]. Cette nouvelle répartition témoigne d'une baisse importante de la fréquentation en salle, admise par l'entreprise elle-même[80]. La baisse doit être pondérée par le nombre d'abonnements aux plateformes de streaming, et notamment à Disney+, sur lequel nous reviendrons.

Une politique d'acquisition récente

Outre ses chaînes télévisuelles, Disney possède désormais huit sociétés de production regroupées sous l'entité « The Walt Disney Studios ». Autrefois principalement cinématographiques, ces différentes sociétés produisent désormais aussi des séries destinées à alimenter ses différentes plateformes de streaming, hulu et Disney+. On compte : « Marvel Studios », « Lucasfilm », « 20th Century Studios », « Searchlight Pictures », « Disney » (nouvelle émanation du feu « Walt Disney Pictures ») et deux sociétés spécialisées dans le film d'animation, « Walt Disney Animation Studios » et « Pixar Animation Studio ».

L'acquisition qui a intronisé une politique, depuis systématisée, de rachat est celle de Pixar en 2006. Elle s'effectue sans surprises majeures, car Disney détenait des parts du capital de Pixar depuis sa création par Steve Jobs en 1986[81]. Cette stratégie du groupe porte la patte du nouveau PDG, Robert Igier. Elle vise notamment à remédier aux échecs cinématographiques de la fin de la présidence de Michaël Eisner (1984-2005). Car, si dans les années 1990 Disney domine sans conteste le marché de l'animation, au début des années 2000 leurs productions attirent moins. La généralisation de

---

[78] The Walt Disney Company, *Fiscal Year 2024 Annual Financial Report*. p.2.
[79] The Walt Disney Company, *Fiscal Year 2024 Annual Financial Report*. p.37.
[80] « The decrease in theatrical distribution revenue reflected fewer significant releases in the current year », The Walt Disney Company, *Fiscal Year 2024 Annual Financial Report*. p.41.
[81] Le Monde, AFP, Reuters, « Disney achète Pixar pour 7,4 milliards de dollars », 25/1/2016, *Le Monde*, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2006/01/25/disney-achete-pixar-pour-7-4-milliards-de-dollars_734216_3234.html

l'animation par ordinateur [CGI animation], et l'émergence de studios concurrents comme Pixar et Dreamworks, qui parodient plus ou moins ouvertement les productions Disney, mettent à mal ces derniers. De même, les films en prises de vue réelles de Touchstone et Hollywood Pictures peinent à drainer les foules. Ainsi, Robert Igier, autorisé en cela par une tendance des marchés financiers favorisant les opérations de fusions-acquisitions, cherche non pas à investir dans la production cinématographique pour renouveler des formes essoufflées, mais à ingérer la concurrence. Ainsi, en rachetant Marvel en 2009 puis Lucasfilm en 2012, deux firmes connues pour leurs films d'action et leurs personnages héroïques, Disney cherche-t-il à s'acquérir un marché masculin qui lui échappe bien souvent. Comme le mettait en avant la journaliste Monika Bartyzel en 2015, ces rachats s'accompagnaient aussi d'une marginalisation des personnages féminins à l'intérieur des univers respectifs, que ce soit pour les Marvel, comme pour les Star Wars[82]. Entre 2017 et 2019, Disney procède au rachat de la « 20th Century Fox », qui comprenait aussi « Searchlight Pictures ». Le rachat de la Fox, maintenant rebaptisée « 20th Century Studios » semblait procéder d'une stratégie de diversification plus généraliste. La Fox n'apparaissant pas aussi spécialisée dans un genre cinématographique que pouvaient l'être les studios Marvel et LucasFilm, très marqués par des productions relevant de l'action et de la science-fiction. Elle permet également au groupe d'acquérir des cycles lucratifs, tels *Avatar*, *Alien* ou encore les *X-Men*.

Ces acquisitions successives ont suscité de nombreux débats, puisqu'ils placent l'entreprise dans une position de concentration inédite de ressources et de capitaux. Lorsque l'opération d'acquisition de la Fox est lancée en 2017, de nombreuses protestations se sont élevées, et il n'était à l'époque pas certain que la commission « anti-trust », créée en 1948 précisément pour limiter le pouvoir des « majors », avalise le projet[83]. Celui-ci est pourtant approuvé en 2019, confirmant la tendance à l'oligopole médiatique soulignée par Janet Wasko.

À l'issue de ces quatre rachats, certains estimaient que Disney détiendrait les droits d'environ 40% des films produits à Hollywood[84]. Les rachats de ces sociétés concurrentes consacrent la sortie de Disney de la niche « familiale » qui a longtemps été la sienne pour conquérir un marché masculin.

---

[82] Monika Bartyzel, « Disney spent $15 Billion to Limit their Audience », *Forbes*, 13/5/2025, [En Ligne], https://www.forbes.com/sites/monikabartyzel/2015/05/13/disney-spent-15-billion-to-limit-their-audience/

[83] Pour une analyse plus détaillée des enjeux sous-jacents à cette transaction, voir Belinda Li, « Antitrust issues in the Film Industry : A Case study of the Disney-Fox merger and its impacts in the Context of the Covid-19 Pandemic" , [En ligne]: https://awards.concurrences.com/IMG/pdf/antitrust_issues_in_the_film_industry_by_belinda_li.pdf?67883/922b947ad0e8cb9abe6fcab6999bc4bffd499f98cb40a161fb4dd1ad397e0bf2 .

[84] Peter Bradshaw, « A monopolistic blob: what Disney/Fox merger means for cinema », *The Guardian*, 20/05/2019, [En ligne], https://www.theguardian.com/film/2019/mar/20/a-monopolistic-blob-what-the-disneyfox-merger-means-for-cinema, (consulté le 13/09/2022).

En effet, depuis les années 1980, différentes stratégies avaient été mises en œuvre pour diversifier leur public cible. Ron Miller Disney avait par exemple procédé en 1983 à la création de « Touchstone Pictures » (*Qui veut la peau de Roger Rabbit ?* [*Who Framed Roger Rabbit*, Zemeckis, 1988] *Pretty Woman* [Marshall, 1990], 1984-2019), pour attirer un public adulte. Ces productions donnent suite à une stratégie déjà mise en place par Disney lui-même. Dans les années 1940, il expérimente des films à la technique « mixte » mêlant animation et prises de vue réelles, avec *The Reluctant Dragon* [Kinney & *al*, 1941] ou encore *Saludos Amigos* [Jackson & *al*, 1942]. En 1950, Walt Disney commence la production de films en prises de vue réelle uniquement avec la production de *Treasure Island* [Haskin, 1950], en partenariat avec RKO, une adaptation du roman de Robert Louis Stevenson (1885). La division de prise de vues réelles réalise autant pour la télévision que pour le grand écran. À l'exception de quelques succès sporadiques, dont l'acclamée *Mary Poppins* [Stevenson, 1964], le groupe ne rencontre pas dans la production cinématographique en prise de vues réelles le même succès que dans l'animation. À la suite de « Touchstone Pictures », le groupe lance « Hollywood Pictures » quelques années plus tard (1989-2007), et acquiert Miramax en 1993. « Touchstone Pictures » et « Hollywood Pictures » sont successivement fermés bien que leurs films alimentent le catalogue Disney, Miramax est revendue en 2010, peu après l'acquisition de Marvel. Cette substitution indique un changement de stratégie. Après des années de tâtonnements, la direction de Disney cesse de chercher ses propres parts sur le marché des jeunes adultes, pour préférer drainer les publics de sociétés auparavant concurrentes, aux identités déjà bien établies. À travers les acquisitions de Marvel et de LucasFilm, le groupe Disney cherchait en outre à pouvoir exploiter leur connaissance des franchises.

Adaptations, préquelles, suites et spin-off, les différentes facettes du « transmedia storytelling » à la Disney

Afin de comprendre le rôle commercial que jouent les franchises dans la production Disney contemporaine, il convient de définir le terme. Le dernier numéro de la revue d'études cinématographiques *Théorème*, est dédié à cette question des « franchises hollywoodiennes ». Les directeur.ice.s du numéro en proposent la définition suivante :

« En usage à Hollywood depuis les années 1980, le terme « franchise » désigne une marque cinématographique attachée à une série de films étroitement connectées sur le plan narratif et disposant en outre, dans l'espace public, d'une visibilité associée à des déclinaisons commerciales d'une ampleur significative. Éloignée de sa signification contractuelle d'origine, l'appellation renvoie donc généralement […] à deux phénomènes distincts, dont la réunion semble ici nécessaire :

-l'existence de suites (sequels) s'inscrivant dans le sillage d'un premier film à succès, que celui-ci ait été d'emblée conçu comme un blockbuster ou qu'il apparaisse comme une réussite commerciale inattendue ;
-le développement de produits dérivés ou périphériques de nature diverses (séries à destination du petit écran, romans, bandes dessinées, jeux vidéo, vêtements, figurines, attractions au sien de parcs de loisirs, etc.), dont certains peuvent constituer de véritables extensions narratives ou des centres fictionnels alternatifs. »[85]

On entrevoit la proximité entre cette nouvelle forme d'écriture audiovisuelle, et l'entreprise Disney, qui a su très vite consolider son succès grâce à la commercialisation de produits dérivés, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Selon Hélène Monnet-Cantagrel, le phénomène de développement en « franchise » s'inscrit dans une mutation du paysage télévisuel états-unien. Derek Johnson, qui a consacré l'une des premières thèses à ce sujet, a démontré une corrélation entre la multiplication du terme et du phénomène de franchises et l'explosion de l'offre télévisuelle dans les années 1990. Pour la chercheuse la franchise : « est donc une méta-forme de la série. »[86]. Elle énumère ensuite « les différentes formes prises par une série en franchise, comme l'adaptation (étrangère), le *remake* ou les continuations (*spin-off*, *sequel*, *prequel*) […]. Du format à la franchise apparaît alors la dynamique de répétition et variation ».[87] En convoquant Albert Moran et Justin Talbon, elle en souligne la nature commerciale, puisque les franchises fonctionnent à la manière d'« une promesse pour le diffuseur d'obtenir 'une assurance financière et culturelle en utilisant un matériel déjà familier du public' »[88]. Dans le cas précis de la production des studios Disney, il faut préciser que ces franchises visent souvent à transformer des formes narratives closes, tels les contes, en fresques aux multiples entrées. L'étoffement du point de vue de personnages secondaires apparaît souvent comme le meilleur prétexte à reprendre l'histoire, comme le propose le « spin-off ». Les récits des origines ou de la genèse, préquel ou antépisode, fournissent aussi une alternative au procédé de la suite, lui déjà très balisé.

Les récentes productions de Disney ressortissent de cette logique de croissance en franchises. Celles du « studio Disney » (nouvelle émanation de « Walt Disney Pictures »), par exemple, suivent

---

[85] Joël Augros, Gaspard Delon, Kira Kitsopanidou, « La franchise dans tous ses états », dans *Théorème*, n°38 « Franchises hollywoodiennes innovations artistiques, technologiques et industrielles », dirs. Joël Augros, Gaspard Delon, Kira Kitsopanidou, Presses Sorbonne Nouvelle, 2025, p.9. Ce numéro est issu d'un colloque organisé en 2019 à l'Institut National d'Histoire de l'Art.

[86] Hélène Monnet-Cantagrel, « La franchise, une forme culturelle ? », *Mise au point* [En ligne], 10 | 2018, mis en ligne le 15 janvier 2018, consulté le 2 mai 2025, § 13. URL : http://journals.openedition.org/map/2434 ; DOI : https://doi.org/10.4000/map.2434. Hélène Monnet-Cantagrel fait référence à la thèse de Derek Johnson soutenue en 2009 et publiée sous le titre de, *Franchising Media Worlds, New York,* New York University Press, 2013.

[87] *Ibid*, §14

[88] *Ibid*, §9. La citation est extraite du livre de Albert Moran, Justin Malbon, *Understanding the global TV format*. Bristol, Intellect Books, 2006, p. 11.

un procédé très répétitif : procéder à des adaptations « live-action », en prise de vues réelles, des classiques d'animation, soit de produire des « live-action remake »[89]. Dans la plupart des cas, l'enjeu de l'adaptation se situe avant tout sur le médium (animation/prise de vue). Bien que, comme le souligne à juste titre Bérénice Bonhomme, avec la généralisation des « effets visuels » [VFX], la distinction entre animation et prise de vues réelles tende à se complexifier, on peut admettre que l'animation traditionnelle et les récentes productions des studios soient comprises comme deux techniques distinctes, se prêtant ainsi aux jeux des adaptations. Certaines de ces adaptations ressemblent presque à des transpositions très littérales du scénario dans une autre technique. Dans cette catégorie, on peut par exemple citer le « remake » de *Beauty and the Beast* [2017] par Bill Condon, extrêmement fidèle au film de 1991. Parfois ces « remake » donnent lieu à quelques audaces scénaristiques, comme dans le cas de « spin-off », qui épousent le point de vue d'un autre personnage du récit originel. Ainsi, *Maleficient* [*Maléfique*, Stromberg, 2014], constitue bel et bien l'adaptation « live » de *La Belle au Bois Dormant* [Geronimi, 1959], mais en privilégiant cette fois-ci le point de vue de l'antagoniste d'Aurore, à une adaptation littérale du scénario original.

Les studios s'essaient au procédé pour la première fois en 1996 avec une adaptation « live » des *101 Dalmatiens* [Herek] avec Glenn Close dans le rôle du personnage de Cruella. Si le film marche bien d'un point de vue commercial, on ne peut pas parler de succès et il fau attendre presque quinze ans pour que l'expérience soit rententée. En 2010, Tim Burton adapte *Alice au Pays de Merveilles*. Le procédé est systématisé peu après. Ainsi, à partir de 2014, année de la sortie *Maléfique,* et jusqu'en 2025, des adaptations des dits « classiques » d'animation sortent tous les ans, et parfois au rythme de plusieurs par ans. Pour la seule année 2019 on ne compte pas moins de cinq adaptations en « live-action » des classiques d'animation. La plus célèbre reste celle du *The Lion King* [*Le Roi Lion*, Favreau], où la chanteuse Beyoncé prête sa voir à la jeune Nala, en plus de composer certaines chansons pour le film. La même année sort une suite de *Maléfique*, sobrement intitulée *Maléfique, Le Pouvoir du Mal* [Ronning]. Tim Burton réalise une adaptation de *Dumbo* [Burton], le film de 1941 réalisé pendant la grève Disney, qui offre une fin ambiguë donnant à voir le « retour » de Dumbo et de sa mère dans une terre supposée originelle, mais aussi une satire d'un Monsieur Loyal dont certains traits semblent emprunter à ceux Walt Disney lui-même. Guy Ritchie tourne une adaptation d'*Aladdin*, film de 1992 emblématique de la « Disney Decade ». Charlie Bean exécute une transposition de *La Belle et le Clochard*, dont la version animée de 1955 mettait en scène les amours interclasses d'une chienne cocker et d'un bâtard griffon. La volonté des studios d'adapter sous cette forme l'ensemble de leurs classiques d'animation rencontre un accueil contrasté, la prédictibilité du procédé ayant fini par susciter

[89] A ce sujet on peut consulter l'article de Bérénice Bonhomme, « Disney, remakes et reprises », *Mise au Point*, n°10, 2018, [En Ligne] https://journals.openedition.org/map/2423

une forme de lassitude. La dernière adaptation en date, celle de *Blanche-Neige* [Webb, 2025], ayant été particulièrement mal reçue, il semblerait que la direction du studio ait finalement décidé de faire une pause dans cette ronde effrénée d'adaptations[90], qui se suivent et se ressemblent.

On peut supposer que la finalité de ces adaptations, outre celle de jouer sur un sentiment de nostalgie, est de dégager au travers des nombreux « classiques d'animation », les meilleurs candidats à l'extension sur le modèle de la franchise. Ainsi, devant le succès rencontré par l'adaptation du *Roi Lion* de John Favreau, les studios Disney produisent un « spin-off » relatant la jeunesse de Mufasa, le père de Simba : *Mufasa : The Lion King,* sorti en 2024. Il est tourné sous la direction de Barry Jenkins, réalisateur oscarisé pour *Moonlight* [A24/2016], et ayant depuis effectué une adaptation d'un roman de James Baldwin *If Beale Street Could Talk* [Fox/2018]. De même l'adaptation des *101 Dalmatiens* de 1996 a donné lieu à la production d'un « spin-off » sur Cruella, *Cruella* [Gillespie, 2021], mettant en scène la jeunesse du personnage alors interprété par Emma Stone. Ces adaptations systématiques sont secondées par la réalisation de suites, dont celle d'*Hocus Pocus* [Fletcher, 2022]. Ainsi la production du studio Disney ne semble plus donner lieu à des productions originales, mais seulement à des tentatives de franchiser leur patrimoine d'animation graphique.

Cette orientation nouvelle que prend la production sous l'ère de Robert Igier peut s'interpréter à plusieurs niveaux. D'une part, elle semble renouer avec la politique de ressortie des films, inaugurée dans les années 1940 avec la ressortie de *Blanche-Neige* dans les salles. D'autre part, elle témoigne d'une contamination de la production Disney par les sociétés de production rachetées : Marvel et LucasFilm. Cependant, ces rachats procèdent du désir du groupe Disney d'intégrer de nouvelles formes d'écriture qui apparaissent à la fin des années 1990. En effet, Marvel et LucasFilm, avant d'entrer dans le giron de Disney, avaient déjà conçu leur production sur le modèle de la dérivation en franchises, déclinant un même cycle narratif, désormais nommés « univers », à travers une multiplicité de médiums. Ce principe permet de générer des univers narratifs dotés d'une grande cohérence. Il s'inscrit dans une orientation plus générale des industries culturelles et créatives vers la narration transmédiatique ou le « transmedia strorytelling »[91]. Des dix thèses d'Henry Jenkins sur la narration transmédiatique, on relèvera les deux premières pour une rapide caractérisation :

---

[90] Borys Kit, Mia Galupo, « Disney's 'Tangled' Live-Action Movie Hits the Pause Button (Exclusive) », *The Hollywood Reporter*, 3/4/2025, [En Ligne], https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/tangled-live-action-remake-pause-disney-1236180940/ . La pause annoncée au cours de préparation du remake de Raiponce (*Tangled*) annonce peut-être une réorientation de la production après l'échec de Blanche-Neige.

[91] Sur la traduction du terme « transmedia strorytelling », Raphaël Baroni, qui a édité l'ouvrage reproduisant le texte de Jenkins cité juste en-dessous, et l'a traduit, écrit : « nous proposons de traduire *transmedia storytelling* par *narration transmédiatique* quand l'accent est mis sur la production des univers franchisés, et par *récit transmédiatique*, lorsque c'est plutôt le produit culturel qui est désigné. ». Raphaël Baroni, « Présentation. Partie II : Des médias au transmédia », *Introduction à l'étude des cultures numériques*, Raphaël Baroni, Claus Gunti (dirs), Malakoff, Armand Colin, 2020, [En Ligne],

« 1) La narration transmédiatique consiste en un processus au sein duquel les éléments constitutifs d'une fiction sont systématiquement dispersés à travers de multiples canaux de diffusion dans le but de créer une expérience de divertissement unifiée et coordonnée. Idéalement, chaque médium apporte sa contribution propre et unique au déploiement de l'histoire. Ainsi, par exemple, dans la franchise *Matrix*, des éléments clés d'information sont transmis *via* trois films d'action tournés en images réelles, une série de courts-métrages d'animation, deux séries de bandes dessinées et plusieurs jeux vidéo. Il n'y a pas de source unique, ou un texte de base, auquel on pourrait se référer dans le but d'accéder à toutes les informations nécessaires pour comprendre l'univers de *Matrix*.

2) La narration transmédiatique reflète un modèle économique de consolidation des médias ou ce que les observateurs de l'industrie appellent une « synergie ». Les compagnies médiatiques modernes sont intégrées horizontalement, ce qui signifie qu'elles possèdent des intérêts dans une série d'industries médiatiques autrefois distinctes. Un conglomérat médiatique a tendance à diffuser sa marque ou à étendre ses franchises sur autant de plates-formes médiatiques que possible. […] La configuration actuelle de l'industrie du divertissement fait de l'expansion transmédiatique un impératif économique […] »[92]

Pour Henry Jenkins, la narration transmédiatique applique au récit le principe de « synergie » dont on sait à quel point elle fait partie de la stratégie commerciale du groupe Disney depuis les années 1950. Cependant, ce procédé servait alors à créer une forme de cohérence entre les filiales du groupe pour générer le sentiment d'une expérience totale. Dans les années 1990, suivant la dérégulation du secteur des télécommunications qui permettent aux différentes sociétés de s'étendre en consortium, ce principe en vient à être appliqué à l'écriture des contenus audiovisuels eux-mêmes. Cette écriture permet en outre la mise en avant d'un certain type de personnage et repose sur une sollicitation plus active de certains segments de publics. Néanmoins, au début des années 2000, Disney n'est pas encore un acteur compétent de ce nouveau type d'écriture, comme le démontrent les échecs de la fin des années Eisner. Le groupe se tourne donc vers des sociétés de production qui se sont illustrées dedans.

Lucasfilm représente une source d'inspiration. En effet, dans la foulée du succès de la première trilogie des *Star Wars* [Lucas, 1977-1983], la société de production indépendante de Geroge Lucas

---

[92] Henry Jenkins, « Dix thèses sur la narration transmédiatique », *Introduction à l'étude des cultures numériques*, Raphaël Baroni, Claus Gunti (dirs), Malakoff, Armand Colin, 2020, [En Ligne], https://shs-cairn-info.lama.univ-amu.fr/introduction-a-l-etude-des-cultures-numeriques--9782200627980-page-177?lang=fr. Eric Maigret a livré une lecture critique des dix thèses de Jenkins dans un numéro de la revue *terminal*, Eric Maigret, « Du 'signifiant flottant' au 'transmédia storytelling' ou le retour aux stratégies », *terminal*, n°112, 2013, https://doi.org/10.4000/terminal.536 https://journals.openedition.org/terminal/536#tocto1n1

produit rapidement des séries pour la télévision ainsi que des jeux vidéo, suivant ainsi une logique « transmédiatique » c'est-à-dire transversale à plusieurs médias, bien que les films demeurent le référent principal. Marvel, en déclinant son corpus de comics en jeux vidéo d'abord, puis en proposant de premières adaptations au cinéma à partir de 1996 et la sortie de *Blade* [Goyer], s'est aussi employé tôt aux déclinaisons transmédiatiques d'un corpus qui s'est peu à peu transformé en « univers ». À la linéarité et à la clôture du récit, le terme « d'univers » propose de substituer une multiplicité d'entrées, un enchevêtrement des temporalités, et des lieux, ainsi qu'une réversibilité des points de vue. Cette démultiplication des seuils semble vouloir déjouer le principe même de fin. On peut bien sûr arguer que le principe même de l'adaptation de contes ou de livres pour enfants en film, principe qui structure la production Disney, constitue déjà une forme de déclinaison transmédiatique. Cette remarque, quoique fondée, rencontre deux objections principales : Disney ne possède pas les droits des œuvres originales à l'inverse de LucasFilm et de Marvel, et bien qu'il puisse effectivement se dégager une impression de sérialité des films d'animation Disney, ceux-ci n'ont pas été pensés comme différentes entrées d'un seul et même univers. Si Walt Disney s'est d'abord tourné vers l'adaptation de contes et légendes, c'est en partie pour ne pas avoir à payer de droit d'auteur. En vertu de ce principe, une partie du contrôle sur le matériel original échappera toujours aux studios Disney. Ainsi, en acquérant Marvel et LucasFilm, Disney achète non seulement des « univers » transmédiatiques (films, mais aussi jeux vidéo, produits dérivés etc) distincts du sien, des fractions de publics éloignés, mais également des compétences commerciales et narratives, relativement nouvelles, préalables à une écriture « en univers » de la production fictionnelle. L'extension par franchise doit désormais être croisée à cette notion de « transmedia storytelling », compétence dans laquelle dans LucasFilm et Marvel se sont montrés avant-gardistes.

Depuis cette époque, la production des studios Disney a suivi cette direction. La généralisation du « live-action remake », soit de l'adaptation en prise de vue des classiques d'animation, se situe au début des années 2010, peu après le rachat de Marvel. Désormais, on peut ainsi dire que la division « Entertainment » est à la tête d'un « multivers », composé de plusieurs « univers » : ceux de Marvel ou bien de Star Wars, des classiques d'animation, mais aussi des *Avatar* par exemple. En acquérant Marvel, Disney s'est enrichi non seulement de nombreuses franchises, de manière à former un « multivers », mais aussi de savoir-faire commerciaux et scénaristiques à même de transformer son propre patrimoine cinématographique. Les récentes productions des studios Disney nous ont fourni l'occasion de constater cette volonté de transformer en franchise leurs films d'animation. Depuis l'acquisition de Lucasfilm, l'univers déjà galactique de *Star Wars*, a été considérablement étiré. Aux épisodes composant la fresque d'origine se sont ajoutés de multiples dérivés mettant en scènes les dits « univers étendus ». LucasFilm explore avant son rachat en 2012, ce principe de dérivation de la franchise à travers la production d'un film d'animation ; *The Clone Wars* [Filoni, 2008], et d'une série

éponyme sortie la même année [*The Clone Wars*, Lucas, 133 épisodes, 2008-2020]. Cependant, l'expansion de la vaste histoire de *Star Wars*, selon le sous-titre *A Star Wars Story*, s'est nettement accélérée depuis le rachat par Disney. On peut mentionner le film *Rogue : A Star Wars Story* [Edwards, 2016], dont le succès a donné lieu à une série en deux saisons centrée autour du personnage de Cassian Andor, *Andor* [Gilroy, 2x12, 2022-2025]. Un spin-off se concentrant sur Han Solo a aussi vu le jour : *Solo : A Star Wars Story* [Howard, 2018]. Pour les plateformes, Disney a développé plusieurs séries dont *The Mandalorian* [Favreau, 2x8, 2019- ?], donnant elle aussi lieu à plusieurs dérivations (*Akosha*, *The Book of Booba Feet*…).

Cette production soutenue correspond bien à l'une des caractéristiques de l'écriture en franchise, la croissance en « marque » comme le rappelle Hélène Monnet-Cantagrel, à la suite de Joseph Turow. La franchise serait : « une marque, hautement profitable à travers le temps comme à travers les médias ». Le basculement d'une logique de produit à une logique de marque s'opère dans les années 1990[93] selon la chercheuse.

La volonté d'infléchir la production cinématographique sur le modèle d'une dérivation en franchise n'est sans doute nulle part aussi sensible que sur une filmothèque qui n'y était pas prédisposée, comme pour celle de la 20th Century. Ainsi, depuis le rachat, les nouvelles productions de la société ont fait la part belle à la déclinaison de ses succès antérieurs. *Avatar,* le champion du box-office, a connu une suite, *Avatar : The Way of Water* [Cameron, 2022]. Trois autres films sont actuellement en préparation dont la sortie devrait s'étaler jusqu'en 2031. La série *Alien* a elle aussi donné lieu à un nouvel opus *Alien : Romulus* [Alvarez, 2024], ainsi que *La Planète des Singes*, *Kingdom of the Planet of Apes* [Ball, 2024], tout comme le cycle *Predator*. Celui-ci a connu une importante expansion de son univers, avec pas moins de trois déclinaisons, un prequel, *Prey* [Trachtenberg, 2022], une série d'animation destinée aux plateformes Disney+ et hulu : *Predator : Killer of the Killers* [Trachtenberg, 2025], et enfin une « suite », *Predator : Badlands* [Trachtenberg, 2025], destinée aux salles pour le mois de novembre. Sous la houlette de Kenneth Branagh, la 20th Century a aussi entrepris le développement d'une franchise autour du personnage d'Hercule Poirot. Trois adaptations des romans d'Agatha Christie (*Murder on the Orient Express* [2017], *Death on the Nile* [2022], *A Haunting in Venice* [2023]) avec un casting récurrent ont en effet vu le jour. En 2024, Marvel et la 20th Century produisent un nouveau « cross-over » ou « incursion »[94], avec *Deadpool et*

---

[93] Hélène Monnet-Cantagrel, « La franchise, une forme culturelle ? », *Mise au point* [En ligne], 10 | 2018, § 17-18. La citation de Joseph Turow est la suivante : Joseph Turow, *Media Today, An Introduction to Mass Communication*, 3e édition, Oxon, New York, Routledge, 2009, p. 236.

[94] Incursion est la traduction française proposée pour traduire le terme « crossover ». La définition proposée par France Terme est la suivante : « Apparition d'un personnage dans une série télévisée ou une bande dessinée différente de celle à laquelle il appartient. ». France Terme, « Incursion », 2006, [En Ligne], https://www.culture.fr/franceterme/terme/COGE416

Wolverine [Levy, 2024]. À ces exemples s'ajoute la reprise de la légendaire comédie musicale *West Side Story*, par Steven Spielberg en 2021. Ainsi, peu de productions originales parviennent à se frayer dans ces univers déjà largement balisés. La direction créative de Disney sembler imposer sur la filmothèque de 20th Century des méthodes déjà éprouvées sur son propre catalogue et au travers des franchises Marvel et Lucasfilm.

Il se dégage ainsi une impression de grande sérialité des sorties récentes du consortium Disney, que l'on pourrait comprendre comme relevant d'un manque de créativité ou d'innovation. La déclinaison d'univers narratifs stabilisés à grands renforts de préquelles, de suites, de spin-off s'impose comme norme de la production audiovisuelle actuelle au détriment de productions originales. Le développement en franchises transmédiatiques promeut des univers narratifs cohérents, où l'ensemble des films ou séries entretiennent entre eux de forts liens, et jouent de rappels qui incitent les spectateurs à visionner l'intégralité du cycle. Les studios Disney semblent avoir soutenu et accéléré un processus dont ils ne sont toutefois pas les auteurs, mais qui en vient désormais à dominer le paysage actuel.

Il se peut que cette nouvelle stratégie d'écriture ait pour effet de réduire la part créative des différents métiers de la réalisation, qui doivent répondre à des cahiers des charges extrêmement précis et s'inscrire dans des schémas narratifs contraignants, laissant peu de place à l'introduction de nouveaux personnages ou à toute forme d'expérimentation scénaristique ou filmique. Les transpositions, adaptations, suites et autres préquelles, sont pensées comme autant d'investissements sécurisés grâce à des produits ayant déjà fait la preuve de leur rentabilité sur le marché, ce qui limiterait considérablement le risque d'échec au box-office. On peut faire l'hypothèse que cette forme d'écriture, faite pour amenuiser le risque financier que représente un film, soit une réponse à l'une des caractéristiques des industries culturelles, soit d'être une « économie de prototype »[95]. Puisque la franchise permet, elle, d'exploiter un produit ayant déjà démontré sa rentabilité. Dans son étude sur les séries d'animation pour la télévision française, Mélanie Lallet a démontré que la tendance à produire des suites ou des reprises de séries préexistantes plutôt que de nouvelles séries avait pour conséquence la pérennisation de scripts sexistes laissant peu ou pas de place aux personnages féminins, comme cela était le cas dans les séries d'origine[96]. Bien sûr, un certain nombre de « spin-off » se consacre aussi à mettre en avant les points de vue de certains personnages féminins, la dernière trilogie *Star Wars* laissant même une large place au personnage de Rey. Cependant, dans les productions de ce genre,

[95] France Culture, « 'Industries culturelles' : la créativité face au marché », *Entendez-vous l'éco*, Aliette Hovine avec Thomas Paris, et Joëlle Farchy, première diffusion le 15 mai 2025, [En Ligne] https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/entendez-vous-l-eco/industries-culturelles-la-creativite-face-au-marche-5862853

[96] Mélanie Lallet. *Libérées, délivrées ? Rapport de pouvoir animés*. Paris, INA, 2020. Cet ouvrage est issu de la thèse de doctorat de Mélanie Lallet soutenue en 2017 à l'Université Paris-III sous la direction d'Eric Maigret.

actions et science-fiction, les rôles-titres incombent dans une écrasante majorité à des personnages masculins. Une rapide observation des productions de la 20th Century depuis son rachat étaye cette hypothèse. La direction actuelle y privilégie l'exploitation de franchises préexistantes, tels *Alien, Avatar, Predator, La Planète des Singes*... Ces films relèvent du thriller ou de la science-fiction, qui domine largement les productions récentes. D'autres genres cinématographiques, apparemment moins propices au développement en franchise, telles la romance ou la comédie, apparaissent marginalisés. Ici la question des genres filmiques et des personnages s'entrelace, comédies et romances mettant plus volontiers en scène des personnages féminins dans des rôles-titres, peu de productions leur offrant de l'espace sont réalisées. Il n'est toutefois pas possible de conduire à leur pur et simple disparition. Une autre tendance se dessine, perceptible à la fois dans les productions de la 20th Century et de Marvel, une distribution différenciée selon le genre des personnages titres. Marvel, comme la 20th Century, produisent régulièrement des formes qui introduisent des personnages féminins, cependant celles-ci prennent la forme de séries destinées aux plateformes et non à la diffusion en salle. Ces productions différenciées mettent aussi en jeu des budgets différents. Ainsi, depuis la sortie de *Black Widow* [Shortland, 2021], incarnée par Scarlett Johannson, on ne compte que deux productions Marvel centrées sur des personnage féminins qui aient bénéficié d'une sortie en salle, *Black Panther : Wakanda Forever* [Coogler, 2022], antépisode centré autour du personnage de Shuri, et *The Marvels* [Da Costa, 2023], en l'occurrence centré sur trois personnages féminins. Entretemps, Marvel a sorti dix autres films, sept d'entre eux mettant en scène des personnages masculins dans des rôles titres, trois mettant en scène des formations « collectives » (*The Eternals,* Zhao, 2021, *Guardians of the Galaxy*, vol.3, Gunn 2023, *Thunderbolts*, Schreier, 2025) elles aussi marquées par des castings à large dominante masculine. Cependant pour Disney+, Marvel a produit plusieurs mini-séries, comprenant une seule saison, *Wanda Vision* [Schaeffer, 9 épisodes, 2021] *Miss Marvel* [Ali, six épisodes, 2022] ou plus récemment *Iron Heart* [Hodge, six épisodes, 2025], qui font la part belle à des personnages féminins, mais qui sont cantonnées au petit écran. De même pour la production de la 20th Century, l'action, le thriller ou l'horreur étant largement privilégiés, les films d'autres genres, laissant des espaces narratifs moins contraints, comme *Rosaline* [Maine, 2022] ou *The Princess* [Le-Van Kiet, 2022], sont des films conçus pour les plateformes et non pour les salles. De même, la préquelle de la franchise *Predator*, centrée sur le personnage de Prey, jeune femme Comanche (*Prey* [Trachtenberg, 2022]), est destinée aux plateformes.

Dans sa contribution au numéro de la revue *Théorème* sur les franchises, Claude Forest, qui a travaillé sur le film de super-héros, met en relation l'affirmation progressive du genre avec le contexte états-unien post-11 Septembre. Après le rachat de Marvel par Disney le chercheur note deux choses, d'une part, l'augmentation du rythme de la production ainsi que : « le passage des super-héros solitaires, qui avaient fait connaître leurs existences et prouesses au grand public depuis la fin des

années 1970 (Superman, Batman, Spider-Man etc.) à des films choraux » soit le « passage des justiciers individuels aux vengeurs regroupés »[97].

La production cinématographique de l'ère Igier (2005-2020 puis 2022- ?) se caractérise, dans un premier temps, par une adaptation de la production Disney aux nouvelles tendances narratives dominantes dans les industries culturelles et créatives actées par l'acquisition de Marvel et de LucasFilm. Depuis, on peut constater sur ces dix dernières années, une production très largement, si ce n'est exclusivement dominée, par l'extension de franchises transmédiatiques, laissant très peu de place à l'émergence de nouveaux récits. Cette nouvelle forme prise par l'écriture audiovisuelle semble également correspondre aux bouleversements de la gouvernance de Disney, induite par la financiarisation. Transmédiatiques, les franchises jouent de la différence entre les canaux de diffusion, la salle ou la diffusion en ligne sur plateforme. La plateformisation, quoique récente, s'avère être un phénomène qui entraîne une réorganisation de la production cinématographique aussi rapide que profonde. Il semble à présent essentiel de revenir sur la création de Disney+, et sur les enjeux commerciaux et audiovisuels liés au développement de cette plateforme, afin de continuer à affiner notre compréhension interne de Disney.

III) DISNEY+ : RÉPONDRE AUX ENJEUX DE LA PLATEFORMISATION

Disney possède deux plateformes de diffusion de son contenu, hulu et Disney+. hulu est le fruit d'une collaboration entre la société de production 20th Century Fox et le réseau câblé NBC Universal. Lancée en 2007, elle entre dans l'escarcelle de Disney en 2019 du fait du rachat de 20th Century, l'année où Disney ouvre sa propre plateforme, Disney+. Toutefois, la prise de contrôle complète sur hulu n'a été finalisée que récemment, en juin 2025, au terme d'une bataille juridique portant sur l'estimation de la valeur de la chaîne[98]. Ici, on se concentrera sur le développement de Disney+, connue pour son offre plus « familiale », dans le contexte d'une réorganisation d'ampleur de la chaîne production-distribution audiovisuelle.

---

[97] Claude Forest, « Marvel chez Disney : la franchises mutation des mutants franchisés », *Théorème*, n°38, « Franchises hollywoodiennes innovations artistiques, technologiques et industrielles », dirs. Joël Augros, Gaspard Delon, Kira Kitsopanidou, Presses Sorbonne Nouvelle, 2025, pps 45-46.

[98] Meg James, « Disney finally owns all of Hulu, ending long tug-of-war with Comcast », *Los Angeles Times*, 9/6/2025, [En Ligne], https://www.latimes.com/entertainment-arts/business/story/2025-06-09/disney-finalizes-hulu-pays-comcast-for-remaining-stake

A) Disney+ : morphologie d'une plateforme

Dans son *Rapport d'Activité 2024*, Disney reporte 123 millions d'abonné.e.s à travers le monde[99]. Ce chiffre permet d'avoir une estimation plutôt fiable d'une forme de public « constant » de Disney. Après un pic d'abonnement culminant autour de 164 millions d'abonnés au mitan de l'année 2022, l'entreprise commence à enregistrer une vague de résiliation (2,4 millions au dernier trimestre de 2022). À titre de comparaison, Disney+ reste, en termes d'abonnés, derrière Netflix, dont *Le Monde* estimait en février 2023 le total des abonnés à 230 millions[100]. L'entreprise décrit ainsi la bibliothèque qu'elle possède, soit le contenu potentiellement diffusable sans engager de nouveaux frais de production :

« The Company has a significant library of content spanning approximately 100 years of production history as well as acquired libraries. The library of content includes approximately 5,200 live-action film titles, 450 animated film titles and episodic series (series with four or more seasons include approximately: 75 dramas; 55 comedies; 40 non-scripted series; 15 animated series; and 10 live-action series). In addition, the library includes approximately 130 series and 80 films that were produced for initial distribution on our DTC platforms."[101]

Bien que cette bibliothèque ne soit pas accessible dans sa totalité, mais qu'à l'instar d'autres plateformes, la disponibilité soit organisée par rotation, le contenu Disney en ligne sans coût de production supplémentaire s'avère être une manne financière et explique la grande rentabilité du service, qui a généré 22 millions de dollars de revenus pour l'année 2024[102]. L'exploitation de cet impressionnant catalogue, qui n'est pas soumis aux mêmes logiques douanières, se révèle lourde d'enjeux économiques. Disney, à la différence de son grand concurrent Netflix, a l'avantage de posséder en propre une vaste libraire de contenus pour alimenter sa plateforme sans engager de frais

---

[99] The Walt Disney Company, *Fiscal Year 2024 Annual Financial Report*. p.5

[100] *Le Monde*, « Disney perd des abonnés sur sa plateforme de streaming et licencie 7 000 employés », 9/2/2023, [En Ligne] https://www.lemonde.fr/economie/article/2023/02/09/disney-perd-des-abonnees-sur-sa-plateforme-de-streaming-et-licencie-7-000-employes_6161078_3234.html

[101] *Idib*, p.6. L'acronyme DTC désigne dans la langue de l'entreprise le service « Direct-to-Consumer », c'est-à-dire les plateformes de streaming diffusant exclusivement du catalogue Disney, à la différence des chaînes câblées mêlant différents types de programme. Au catalogue de films produits initialement pour la diffusion en salle, ou acquis par la suite s'ajoutent des productions, films ou séries, destinées exclusivement aux plateformes, Disney+ et hulu.

[102] The Walt Disney Company, *Fiscal Year 2024 Annual Financial Report*. p.39.

de location ou de distribution. Toutefois, dans une logique d'exclusivité Disney, et depuis la crise du Covid 19, produit aussi des contenus, le plus souvent des séries mais aussi parfois des films, notamment à destination des publics féminins, pour sa seule plateforme. Sans s'y substituer complètement, la plateforme hérite de certaines caractéristiques de l'offre télévisuelle, en revivifiant la distinction entre grand et petit écran. Avant de déplier avec davantage de précision les problématiques de ce nouveau service, qui entrelacent des enjeux économiques et diplomatiques, il convient de revenir sur la genèse du phénomène.

B) Netflix, moteur de la plateformisation

Ce processus, amorcé dans les années 2010 et largement accéléré par la pandémie de Covid-19, tend à bouleverse l'ensemble de l'industrie audiovisuelle. Qualifié de « plateformisation » il s'inscrit dans une mutation de grande ampleur de l'économie, qui touche à de nombreux secteurs, de la communication à l'hôtellerie et à la restauration. Préférable au terme « ubérisation », le terme « plateformisation », dont l'usage a été récemment reconnu par le *Journal Officiel*, désigne la « transformation des relations entre acteurs économiques qui s'opère par le recours à des plateformes en ligne mettant ces acteurs en contact. »[103], selon la base de données lexicographiques *France Terme*. Les économistes parlent de l'essor d'une véritable « économie des plateformes », comme en témoigne le titre du récent ouvrage d'introduction à la question de Maya Bacache-Beauvallet et Marc Bourreau, qui s'efforce de produire une première synthèse du phénomène[104]. En 2017, le chercheur anglais Nick Srnicek propose quant à lui le terme de « capitalisme de plateforme »[105].

À l'échelle du secteur cinématographique et audiovisuel, la plateforme Netflix incarne ce succès foudroyant de l'économie de plateforme qui a depuis entraîné un profond remaniement de la filière. Netflix débute en 1997 dans la location par correspondance de DVD, avant de proposer à partir de 2007 un service de SVOD[106] en ligne. Les services de SVOD, souvent utilisés comme synonyme de

---

[103] « Plateformisation », *Journal officiel du 16/7/2024*, [En Ligne], https://www.culture.fr/franceterme/terme/ECON1631

[104] Maya Bacache-Beauvallet, Marc Bourreau, *Économie des plateformes*. Paris, La Découverte, 2022.

[105] Nick Srnicek, *Capitalisme de plateforme : l'hégémonie de l'économie numérique*. Montréal, Lux Éditeur, 2018.

[106] Abréviation de *Subscription Video on Demand*, ou vidéo à la demande. Ce service, en France d'abord offert par les opérateurs de télécommunication, reposait sur une dématérialisation de la location de films. Les abonné.e.s pouvaient effectuer une location directement depuis leur poste de télévision dans une bibliothèque de contenus de vidéo définie par un opérateur, mais il ne correspond pas au modèle désormais pratiqué par les plateformes. Le modèle de Netflix est quant à lui un peu différent, car le paiement ne se fait pas au contenu, mais via un abonnement mensuel qui permet ensuite un accès illimité à la bibliothèque, mais il utilise aussi des algorithmes qui « présentent des effets de réseaux » importants pour son modèle d'affaire, comme l'estiment Maya Bacache-Beauvallet et Marc Bourreau.

streaming[107], se sont constitués pour faire concurrence aux chaînes câblées, comme le rappelle Michaël Bourgatte[108]. L'acquisition d'un réseau hertzien via le rachat d'ABC a représenté dans les années 1990 un facteur-clef de consolidation de l'empire Disney[109]. Cette stratégie d'alliance des « contenus » et des « tuyaux », déjà évoquée, qui tout en offrant un développement toujours plus intégré accroît le degré de concentration, est battue en brèche par le succès inopiné de Netflix, qui se développe dans le creux de cet affrontement pour le contrôle du réseau hertzien en s'adressant à des foyers dépourvus de télévision, ou à des générations plus jeunes plus enclines à consommer des contenus audiovisuels sur leur ordinateur. Le succès de Netflix est foudroyant, il s'impose très vite sur la scène internationale. Comme le rappelle Michaël Bourgatte : « des quelque 40 millions d'abonnés recensés en 2013, dont les deux tiers sont encore américains, la firme atteint les 140 millions d'abonnés en 2018, dont la moitié à l'international. »[110]. La plateforme arrive sur le marché français en 2014 et s'est désormais imposée comme un acteur incontournable du paysage audiovisuel avec plus de dix millions d'abonnés[111]. Cette réussite inattendue produit des effets contrastés. Dans un premier temps, les sociétés de production préfèrent d'abord louer leur contenu aux plateformes, comme le fait d'ailleurs Disney. En 2016, Netflix acquiert, pour le marché domestique, l'exclusivité de la diffusion du catalogue Disney, fruit d'un accord signé en 2012[112]. D'autres acteurs comme la Fox cherchent très vite à créer une offre concurrente, comme en témoigne le lancement d'hulu. Le modèle économique de la première mouture de Netflix correspond à ce que les économistes Maya Bacache-Beauvallet et Marc Bourreau, dans leur typologie, qualifient de « plateforme revendeur ». Pour expliquer ce modèle, Bacache-Beauvallet et Bourreau s'appuient justement sur l'exemple de Netflix :

« Netflix achète des droits auprès de studios pour la diffusion en ligne de films et de séries, pour un montant fixe et une période limitée. Elle vend ensuite un accès à son service de streaming aux consommateurs contre un abonnement mensuel. Cependant, il n'y a pas d'interaction directe entre les

---

[107] Streaming, ou vidéo en flux désigne plutôt la retransmission d'un contenu en temps réel, ou avec un léger décalage temporel, même si par extension ce terme est fréquemment utilisé pour désigner le visionnage en ligne de contenu pré-enregistré comme l'est la VOD ou l'écoute de musique sur des plateformes comme Apple ou Spotify.

[108] Michaël Bourgatte, « Netflix », *Comprendre la culture numérique*, Pauline Escande-Gauquié, Bertrand Naivin (dirs.), Paris, Dunod, 2019, pps 117-125.

[109] Yves Mamou, « Disney rachète le réseau ABC pour 95 milliards de francs », *Le Monde*, 2/8/1995, [En Ligne], 2https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/08/02/disney-rachete-le-reseau-abc-pour-95-milliards-de-francs_3855078_1819218.html

[110] Michaël Bourgatte, *op. cité*, pps 119-120.

[111] Aude Dassonville, Brice Laelme, Alexandre Piquard, « Netflix en France la décennie qui a changé la face du PAF ». Le Monde, 15/9/2024, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2024/09/15/netflix-en-france-la-decennie-qui-a-change-la-face-du-paf_6318191_3234.html. Si Netflix ne communique plus le nombre ses abonnés depuis 2022, celui-ci s'élevait à quarante millions au travers de quarante pays.

[112] Anaëlle Grondin, « Netflix aura bientôt l'exclusivité des films Disney aux Etats-Unis », *Les Échos*, 24/5/2016, [En Ligne], https://www.lesechos.fr/2016/05/netflix-aura-bientot-lexclusivite-des-films-disney-aux-etats-unis-210065

producteurs de contenus et les consommateurs : les consommateurs regardent des contenus proposés par Netflix, pas par les producteurs. De leur côté, les producteurs ne connaissent même pas l'audience de leurs programmes, en particulier parce qu'ils reçoivent un paiement fixe pour leurs contenus, indépendant de l'audience réalisée. […] En nous inspirant des travaux d'Hagiu et Wright [2013], nous définissons donc un deuxième type de plateforme, la plateforme revendeur. […] Une plateforme revendeur est un intermédiaire qui achète des produits ou des services auprès de fournisseurs indépendants et les revend aux consommateurs (éventuellement après transformation) et dont les produits ou services vendus aux consommateurs présentent des effets de réseau. »[113]

L'analyse de Bacache-Beauvallet et Bourreau décrit le premier modèle économique développé par Netflix entre 1997 et 2012. En 2012 pourtant elle cesse, à l'instar de Spotify ou d'Apple Music, de mettre seulement à disposition de consommateurs des produits déjà produits, mais commence à produire ses propres films et séries, en créant sa propre filière, Netflix Original, et fait ainsi concurrence à la structure de la production-distribution en cours à Hollywood. On parle alors de désintermédiation, soit une tendance à l'effacement « de(s) distinctions entre le producteur, le distributeur ou encore le diffuseur » selon la définition proposée ici par Michaël Bourgatte[114]. La tendance que l'on peut observer actuellement sur les plateformes, se distinguant ainsi de plus en plus du service de VOD classique, consiste à allier mise en location d'une cinémathèque de titres déjà produits, et investissement dans la création de contenu neuf. On peut ainsi parler, en se référant à la typologie de Bacache-Beauvallet et Bourreau, de plateforme « hybride ». En s'appuyant cette fois sur Amazon, les auteur.ice.s écrivent : « Amazon est à la fois une plateforme revendeur […] et une plateforme multiface, quand elle met en relation les consommateurs avec des vendeurs indépendants présents sur sa *marketplace*. On parle dans ce cas de plateforme hybride. »[115].

En peu de temps, le bouleversement produit par Netflix est tel que les majors, dont Disney, préfèrent dès lors développer leur propre plateforme de streaming au lieu de louer leur catalogue à des plateformes. Disney teste dès 2015 sur le marché anglais une première offre de streaming[116], et annonce dès 2017 travailler à l'élaboration de sa propre plateforme, Disney+[117]. Dès lors, Disney programme la

---

[113] Maya Bacache-Beauvallet, Marc Bourreau, *Économie des plateformes*. Paris, Éditions La Découverte, 2022. p.24. Ce modèle basé sur l'acquittement d'une somme fixe, indépendante de l'audience est, on le voit, l'exacte inverse du système du box-office, où la part d'audience détermine les revenus du film.

[114] Michaël Bourgatte, « Netflix », *Comprendre la culture numérique*, Pauline Escande-Gauquié, Bertrand Naivin (dirs.), Paris, Dunod, 2019, p. 121.

[115] Maya Bacache-Beauvallet, Marc Bourreau, *Économie des plateformes*. Paris, La Découverte, 2022. p.25.

[116] The Walt Disney Company, "DisneyLife Streaming Service Launches in the UK", 23/10/2015, [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/disneylife-streaming-service-launches-in-the-u-k/

[117] *Le Figaro*, « Disney : fin du partenariat avec Netflix », 8/8/2017, [En Ligne], https://www.lefigaro.fr/flash-eco/2017/08/08/97002-20170808FILWWW00297-disney-chiffre-d-affaires-decevant.php

fin de son partenariat avec Netflix pour 2019, un an seulement après le début de l'accord. Moins de dix ans après le lancement de Netflix Orignal, qui signe, pour l'industrie cinématographique, l'accès d'une plateforme de revente à la sphère de la production, le marché s'avère transformé, et les majors ont emboîté le pas aux plateformes. Autre symbole de ce remaniement de l'écosystème hollywoodien, liée à la volonté des plateformes de passer de la revente à la production, Amazon rachète en 2021 le studio historique de la Metro Goldwyn Mayer à hauteur de 8,45 milliards de dollars[118]. Jusqu'alors concentré sur la production de séries via Amazon Studio, le rachat de la MGM leur permet de consolider leurs ambitions audiovisuelles pour faire de PrimeVidéo un concurrent de Netflix et de Disney+.

Un autre facteur externe au secteur cinématographique contribuera pourtant à renforcer encore le processus de plateformisation du secteur, la pandémie de Covid-19, et les politiques de confinements successifs. Comme le rapporte Louis Wiart dans un article pour la revue *Effeuillage*, le secteur de la VOD connaît alors en France, une croissance de 35% pour s'établir à 1,4 milliards d'euros[119]. Le hasard veut que les débuts de Disney+ coïncident de très près avec le début de la pandémie de Covid-19. Lancée en novembre 2019 pour le marché domestique, la plateforme engage son expansion à la majorité des pays européens entre mars et avril 2020, lors du premier confinement. Ce concours de circonstances a certainement permis au géant de l'industrie d'accroître le nombre de ses abonnements, qui atteignent les 100 millions[120] lors de sa première année de lancement. Si l'étude des effets de la plateformisation du cinéma sur l'industrie elle-même, sur sa production comme sur la diffusion ou la réception des films, débute encore[121], le phénomène a d'ores et déjà des conséquences très concrètes sur la structure des industries culturelles et créatives. Cette évolution a été entérinée aux plus hauts sommets de l'État, comme l'ont démontré les récentes passes d'armes entre Disney et l'État français autour de la chronologie des médias.

C) La chronologie des médias ou le bras de fer entre Disney et l'État français

---

[118] Arnaud Leparmentier, "Amazon s'offre le studio MGM à prix d'or », *Le Monde*, 28/5/2021, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2021/05/26/amazon-rachete-le-studio-hollywoodien-mgm-pour-8-45-milliards-de-dollars_6081555_3234.html. Amazon lance son service de SVOD, Prime Video en 2006, mais ne s'engage vraiment dans la compétition avec Netflix qu'en 2016, lorsqu'il l'étend à 200 pays et amorce une diversification de son catalogue.

[119] Louis Wiart, « L'industrie cinématographique au temps de la crise sanitaire : entre fragilisation des salles de cinéma et dynamique de plateformisation », *Effeuillage*, 2021/1, n°10, 2021. Cet article s'inscrit dans un dossier spécial de la revue justement intitulé « Penser la plateformisation », où se trouve d'autres contributions intéressantes pour saisir le phénomène, qui est disponible en ligne : https://shs.cairn.info/revue-effeuillage-2021-1?lang=fr

[120] Louis Wiart, *déjà cité*.

[121] Outre le numéro précédemment évoqué, on peut encore citer la seconde édition de l'ouvrage d'André Gaudreault et Philippe Marion. *La fin du cinéma ? La résilience d'un média à l'ère du numérique*. Malakoff, Armand Colin, 2023, ainsi que le site qui l'accompagne : http://finducinema.com/, mais aussi un numéro de la revue *Théorème*, *Crise, quelle Crise ? Cinéma, audiovisuel, nouveaux médias*, publié en 2022.

Parfois présentée comme une « exception française », ce qu'elle n'est pas, bien qu'elle soit plus restrictive qu'ailleurs, la chronologie des médias, est définie ainsi par Thomas Paris et Philippe Chantepie :

« un élément central de régulation économique du secteur [qui] consiste à organiser, de manière plus ou moins encadrée, les exploitations d'une œuvre cinématographique sur les différents canaux de diffusion, de la sortie en salle jusqu'à la télévision gratuite. Il s'agit d'une différenciation des modes de diffusion et de l'expérience de consommation qui permet de proposer des prix différents selon les consommateurs. La chronologie des médias organise, selon les apports d'investissements privés, des « couloirs » de recettes spécifiques en fonction des fenêtres d'exploitation » [122]

Cette chronologie assure, après la sortie en salle, une fenêtre d'exclusivité aux coproducteurs sur la diffusion des films, au prorata de leur investissement dans le financement de celui-ci. Ainsi, Canal+, qui investit dans la création audiovisuelle française, bénéficie-t-elle de délais plus courts pour diffuser des films après leur projection en salle que Netflix, par exemple, dont l'investissement régional est moindre. La législation autour de ces fenêtres d'exclusivité représente l'un des leviers aux mains de l'État français pour négocier avec les industriels du secteur des investissements sur le marché local. Il explique aussi la résistance du secteur français à une tendance qui se généralise outre-Atlantique, celle dite de « sortie simultanée » en salle et sur plateforme, connue sous le nom de « day-and-date » en anglais[123]. Après la ratification d'une première convention en 1972 entre le ministère des Affaires Culturelles et l'Office de Radiodiffusion-Télévision française (ORTF), le calendrier initial est modifié à de nombreuses reprises, et notamment à l'occasion des principales innovations en matière de diffusion des films, comme ce fut le cas dans les années 1980 au moment de l'assaut du format VHS sur le secteur distribution.

---

[122] Thomas Paris, Philippe Chantepie, *Économie du cinéma*. Paris, Éditions La Découverte, 2021, p. 52. Comme le rappellent encore les deux chercheurs : « Cette régulation, épine dorsale du secteur cinématographique, est intrinsèquement liée au financement du cinéma [Chantepie et Paris, 2019]. Elle procède d'une réaction à l'effondrement de la fréquentation des salles qui relève d'une culture de sortie, concurrencée par l'essor de la télévision, forme de consommation de la culture à domicile, plus facile et moins coûteuse pour la majorité des consommateurs. » p. 52. Sur ce sujet spécifiquement, on peut aussi consulter leur article paru dans *Réseaux* et inscrit dans le dossier thématique « Le cinéma fait-il son cinéma » consacré aux enjeux de la numérisation de la filière cinématographique, Thomas Paris, Philippe Chantepie, « Numérique et cinéma : nouvelle chronobiologie des médias, nouvel écosystème », *Réseaux*, 5, 2019.

[123] France Culture, « Les sorties de films sur plateforme préfigurent-elles la fin des salles de cinéma », 7/12/2020, [En Ligne], https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-question-du-jour/les-sorties-de-films-sur-plateformes-prefigurent-elles-la-fin-du-cinema-en-salles-4799587

La législation de 2022

Ainsi, il était attendu que la plateformisation, accélérée par la pandémie, en ce qu'elle bouleverse les modes et délais de distribution, ouvre sur un remaniement de la chronologie des médias. En janvier 2022, après d'âpres négociations entre « les principaux représentants du secteur audiovisuel et ceux du cinéma français » et le ministère de la Culture, rapporte France Inter[124], un nouveau cadre légal est adopté, qui réduit significativement le délai entre la projection des films en salle et leur diffusion sur certaines plateformes. Le délai entre la diffusion en salle et la commercialisation en VOD/DVD/Blu-Ray reste quant à lui inchangé : quatre mois en France, contre quarante-cinq jours dans la grande majorité des pays européens. Cette nouvelle chronologie des médias, présentée sur le site de *France Inter* est la suivante :

« - Canal+ et OCS : six mois après la sortie en salle, contre huit mois dans l'ancienne chronologie.
- Netflix : 15 mois après la sortie en salle, contre 36 mois.
- Prime Video et Disney+ : 17 mois après la sortie en salle, contre 36 mois.
- Chaîne gratuite de télévision : 22 mois après la sortie en salle, contre 30 mois. »[125]

La rédaction précise que, si Canal+ et Netflix bénéficient d'un délai plus court que les autres plateformes, comme Prime (Amazon) ou Disney+, c'est en raison de leur engagement à investir dans la production de films français et européens, à hauteur de 600 millions d'euros pour Canal+, et de 40 millions d'euros pour Netflix[126]. Disney, qui, à l'instar d'Amazon Prime, a refusé de ratifier cet accord, entame alors une campagne afin de réduire ce délai, en « privant » les salles françaises de la sortie de plusieurs de ses productions, pour opter pour une diffusion directement sur Disney+. Si la menace de ne pas sortir le second opus de la saga *Black Panther : Wakanda Forever* [Coogler, 2022] dans un contexte post-Covid de crise de la fréquentation des salles, n'est finalement pas mise à exécution[127], le coup est reporté sur la sortie du traditionnel film d'animation de Noël, en l'occurrence *Avalonia :*

[124] La rédaction numérique de France Inter, « Des films plus rapidement des salles de ciné aux plateformes : voici la nouvelle 'chronologie des médias' », *France Inter*, 24/1/2022, [En Ligne], https://www.radiofrance.fr/franceinter/des-films-plus-rapidement-des-salles-de-cine-aux-plateformes-voici-la-nouvelle-chronologie-des-medias-2079596.
[125] La rédaction numérique de France Inter, *déjà cité*.
[126] Nicole Vulser, « Netflix apportera 40 millions d'euros au cinéma français et européen », *Le Monde*, 24/2/2022.
[127] Nicole Vulser « Le prochain Disney, Black Panther : *Wakanda Forever* sortira en salle le 9 novembre », Le Monde 17/10/2022.

L'étrange voyage [*Strange World*, Hall, 2022][128]. En juin 2022, Hélène Etzi, la présidente de la branche française de Disney, s'en explique dans un entretien donné aux *Échos*. Cette mesure est dit-elle « la conséquence de la 'chronologie des médias' telle que pratiquée en France, que nous jugeons inéquitable, contraignante et inadaptée aux attentes de nos audiences » [129].

Cette mesure de rétorsion fait souffler un vent de panique dans un secteur qui peine à se relever des fermetures de salles imposées en 2020. Dans ce contexte paraît en 2022 une étude menée par l'Institut français d'opinion publique (IFOP) et l'Association française des cinémas d'art et d'essai (AFCAE) qui n'a rien pour rassurer les exploitants de salle, car 41% des personnes sondées y rapportent se rendre moins fréquemment au cinéma, voire ne plus du tout s'y rendre (12%) depuis qu'elles ont souscrit à une plateforme de SVOD[130]. Il ressort également de cette enquête que Netflix domine largement cette part du marché français, puisque 45% des sondé.e.s y sont abonné.e.s, contre 19% pour Disney, dont 58% des 25-49 ans[131]. Il faut pourtant noter que cette domination concerne les plateformes de SVOD, puisque pour ce qui est des salles, Disney est en 2022 le premier distributeur du marché français[132], et se maintient en tête en 2023 et en 2024.

D'Oussekine à Wakanda, une production à contre-courant

Dans ce climat de négociations âpres, la plateforme Disney+ dévoile en mai 2022 sa toute première production à destination du public français, *Oussekine* une mini-série en quatre épisodes d'Antoine Chevrollier (*Baron Noir*, *Le Bureau des Légendes*), relatant l'assassinat par la police française de l'étudiant Malik Oussekine en décembre 1986. Entrée en production en 2021, cette série, qui met en question la responsabilité de l'État français dans un crime policier aux implications racistes, s'avère aux antipodes des sujets habituellement mis en scène par les studios Disney. La campagne d'affichage donne à voir une photo de l'étudiant en noir et blanc, fendu d'une cicatrice rouge sang. A droite de l'affiche, en lettre majuscule « PARIS 1986. LA MORT D'UN ETUDIANT. ». Un bandeau rouge en bas de l'affiche reprend « OUSSEKINE. D'après une histoire vraie » [fig. 29]. Elle est

---

[128] Alexandre Piquard, Aude Dassonville, Nicole Vulser, « Audiovisuel : tensions sur la chronologie des médias », *Le Monde*, 6/10/2022.

[129] Nicolas Madelaine, « Disney prive les salles françaises de son prochain dessin animé de Noël », *Les Échos*, 9/6/2022, [En Ligne], https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/la-chronologie-des-medias-du-cinema-une-exception-francaise-qui-craque-aux-coutures-1411998

[130] AFCAE, IFOP « Les films et les séries sur les plateformes de streaming », 2022, [En Ligne], p.17, https://www.ifop.com/wp-content/uploads/2022/06/Film-series-et-plateforme-de-streaming-etude-Ifop.pdf. On y apprend que 62% des français.e.s sont abonné.e.s à des offres audiovisuelles payantes.

[131] AFCAE, IFOP, *déjà cité*, p.11.

[132] Tanguy Coulon, « Top distributeurs 2023 », Boxofficepro, 18/1/2024, [En Ligne], https://www.boxofficepro.fr/top-distributeurs-2023-disney-universal-warner-pathe-paramount-le-pacte-studiocanal/.

placardée dans les rues de Paris, ce qui renforce le procédé d'interpellation. Véritable réussite, elle rencontre un franc succès critique, autre fait suffisamment rare pour être relevé dans le cas d'une production Disney[133], la presse lui offrant une caisse de résonance inattendue.

Quelques mois plus tard, un incident plus ouvertement diplomatique oppose une nouvelle fois publiquement Disney à l'État français. Le ministre des armées de l'époque, Sébastien Lecornu, s'exaspère dans un tweet de la représentation de l'armée française, dans le dernier *Black Panther : Wakanda Forever* [Coogler, 2022] [fig. 30], ce même film que le groupe avait menacé de ne pas sortir en salle, préférant finalement reporter cette sanction sur *Avalonia*[134]. La polémique fait même l'objet d'un reportage par la chaîne d'informations France 24[135]. Dans l'une scène du film, on voit des soldats français agenouillés dans un tribunal. Captif de l'armée du Wakanda, ils sont rendus à la France par des cheffes militaires du Wakanda, après s'etre rendu coupables de pillages. Leurs méfaits sont exposés devant le tribunal [fig.31]. La similitude entre la tenue des soldats à l'écran et celle revêtue par l'armée française lors de l'opération Barkhane au Mali a été soulignée par certains spectateurs. Comme le rapporte *Le Monde*, cette scène s'inscrit aussi dans un moment où la position de la France au Sahel est battue en brèche par la Russie et le groupe Wagner. Il est fort à parier que le groupe Disney ait su exploiter des enjeux politiques et diplomatiques pour mener sa guerre commerciale contre l'État français. Colère contre les violences policières et racistes pour la série *Oussekine*, recul des positions françaises dans une zone anciennement colonisée dans le cas de *Black Panther II*, ces faits sont savamment mis en scène permettent à l'entreprise de défendre l'ancrage de Disney+ sur le territoire français, face aux règlementations en vigueur. Cette insistance de la part d'un producteur d'habitude peu prompt à questionner les pouvoirs d'État, leurs logiques raciales ou impériales, aurait de quoi surprendre en dehors de ce calendrier très précis. Cette tactique a d'ailleurs bien porté ses fruits.

La renégociation de 2025

Dans ce climat de tension, trois des principaux patrons de l'audiovisuel français, Delphine Ernotte (France Télévision), Gilles Pélisson (TF1) et Nicolas de Tavernost (M6) publient une tribune dans *Le Monde,* une tribune au titre transparent, « Les pouvoirs publics ne doivent pas céder aux diktats

---

[133] Thomas Sotinel, « 'Oussekine' sur Disney+, un miroir tendu à la France, à travers le temps. », *Le Monde*, 11/5/2022, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/05/11/oussekine-sur-disney-un-miroir-tendu-a-la-france-a-travers-le-temps_6125676_3246.html

[134] Le Monde avec AFP, « *Black Panther II* : Sébastien Lecornu dénonce la représentation de l'État français dans le film de Marvel ». *Le Monde*, 12/2/2023, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/international/article/2023/02/12/black-panther-ii-sebastien-lecornu-denonce-la-representation-des-soldats-francais-dans-le-film-de-marvel_6161550_3210.html

[135] France 24, « *Black Panther II*: La France outrée, Paris dénonce la représentation des soldats français », 13/2/2023, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=dd2nKzESy_k . Le reportage donne à voir la scène en question.

des plateformes »[136] pour réclamer une stricte application de la chronologie des médias face aux pressions exercées par les plateformes états-uniennes. En janvier 2025, à l'occasion de la renégociation triennale, Disney obtient pourtant la signature d'un nouvel accord, réduisant de moitié le délai l'autorisant à diffuser ses propres films sur sa plateforme[137]. Il ne lui faut plus désormais attendre que neuf mois, contre dix-sept auparavant. Comme le rapportent les journalistes Aude Dassonville et Nicolas Vulser pour *Le Monde*, cet accord s'est effectué en contrepartie de la promesse d'une hausse de l'investissement du consortium dans des « œuvres audiovisuelles françaises et européennes » :

« Dans cet accord triennal, Disney+ s'engage en contrepartie « à investir 25 % de son chiffre d'affaires net annuel généré en France » – pour un montant total de 115 millions d'euros sur trois ans – pour acheter et préacheter des films et des œuvres audiovisuelles, européennes et françaises. La plateforme Disney+ promet de financer « un minimum de soixante-dix films » sur cette période, « en assurant une diversité de genres et de budgets ». Il s'agit d'une avancée importante puisqu'avant cet accord, Disney+ ne consacrait que 4 % de son chiffre d'affaires au cinéma et 16 % à l'audiovisuel. »[138]

Si certain.e.s se félicitent de l'accord, la mesure reste clivante, comme le rapporte l'article. Les professionnel.le.s français.e.s du secteur de l'animation redoutent les effets de ces mesures sur leur secteur. Maxime Saada, le président du directoire de Canal+, soit le premier financeur privé du cinéma français, déplore cet accord dans les colonnes du *Monde* où il rappelle : « Accorder à Disney la diffusion de films neuf mois après leur sortie pour 35 millions d'euros par an, là où Canal+ s'acquitte aujourd'hui de 220 millions d'euros pour une diffusion à six mois, dégrade mécaniquement la valeur du cinéma ». Dans la suite de l'article, Maxime Saada laisse planer la menace d'une baisse des investissements de StudioCanal pour le secteur[139]. S'il est impossible d'anticiper les suites de ce bras de fer entre sociétés de production autour de la chronologie des médias, il démontre que la

---

[136] Delphine Ernotte, Gilles Pélisson et Nicolas de Tavernost, « Les pouvoirs publics ne doivent pas céder aux diktats des plateformes », *Le Monde*, 29/9/2022, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/09/28/nous-responsables-de-televisions-gratuites-demandons-aux-pouvoirs-publics-de-ne-pas-ce-der-au-diktat-des-plates-formes-payantes_6143477_3232.html

[137] The Walt Disney Company France, « Disney+ et le cinéma français signent un accord sur le financement et la diffusion de la création cinématographique française et européenne », 29/1/2025, [En Ligne], https://newsroom.disney.fr/actualites/disney-et-le-cinema-francais-signent-un-accord-sur-le-financement-et-la-diffusion-de-la-creation-cinematographique-francaise-et-europeenne-26517-dc71f.html#:~:text=Avec%20ces%20engagements%2C%20Disney%2C%20premier,des%20œuvres%20et%20du%20public.

[138] Aude Dassonville, Nicole Vulser, « Disney+ renforce sa place dans le cinéma français en obtenant de diffuser ses films plus tôt », *Le Monde*, 29/1/2025, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2025/01/29/disney-renforce-sa-place-dans-le-cinema-francais-en-obtenant-de-diffuser-ses-films-plus-tot_6522459_3234.html.

[139] Maxime Saada, « Le cinéma français menace de s'effondrer sous le coup porté à ses trois piliers », *Le Monde*, 8/2/2025, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/idees/article/2025/02/06/maxime-saada-president-de-canal-le-modele-du-cinema-francais-menace-de-s-effondrer-sous-les-coups-portes-a-ses-trois-piliers_6534160_3232.html

plateformisation du cinéma est une lame de fond qui bouleverse l'organisation de l'ensemble de la filière, de la distribution à la production. Il illustre aussi le poids diplomatique de Disney, capable de négocier avec l'État en bilatéral un aménagement de cette chronologie décriée. Disney détient en effet d'importants atouts dans ses mains, allant du boycott des écrans français à une représentation à charge de la politique française. Cette réorganisation rapide, qui peut sembler chaotique au vu de la prolifération des mesures et des dérogations, invite à prendre en considération avec une attention accrue les chiffres des abonnements aux plateformes de diffusion des majors, donnée désormais déterminante pour le secteur, et dont l'importance s'avèrera peut-être bientôt égale si ce n'est supérieure aux résultats du box-office. La prise en compte de ces différentes données permet de livrer un portrait plus nuancé de la place de Disney dans le paysage cinématographique et audiovisuel français, car si Disney reste le distributeur de films le plus important pour la France, elle n'est pas la plateforme favorite des spectateur.ice.s dans l'hexagone.

Les négociations entre l'État français et Disney+ témoignent d'un autre enjeu, que l'on devine sous-jacent à cette « économie des plateformes » encore en pleine expansion, à savoir, si l'on se réfère à la typologie de Maya Bacache-Beauvallet et Marc Bourreau, que celles-ci ne se contentent pas d'être des plateformes de « revente » (voire de « rente ») sur les marchés étrangers, exploitant un vaste catalogue d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles déjà produites (et financées), et concurrençant ainsi le réseau national de salles, mais elles se comportent aussi en investisseurs du marché local, en allouant des fonds à la création domestique (ici française) ou régionale (européen). Jusqu'à ces négociations récentes, dont les effets sont encore ignorés, Disney tendait effectivement à considérer les marchés extérieurs comme des lieux de rente pour mieux réinvestir les recettes pour sa production intérieure. Sur la courte période examinée, entre 2020 et 2025, le compromis entre les plateformes états-uniennes et l'État s'est donc fixé, pour Netflix suivi par Disney, à 25% du chiffre d'affaires obtenu sur le marché domestique réinvesti dans le soutien à la production locale.

Conclusion

L'histoire récente de Disney donne à voir un acteur majeur dominant du paysage médiatique, qui néanmoins s'avère moins prescripteur des nouvelles tendances qu'il n'a pu l'être par le passé. Que ce soit dans l'écriture en franchise de la production audiovisuelle ou au travers de la construction de sa plateforme de SVOD, Disney s'est adapté à des mouvements qui le précédaient, davantage qu'il ne les a véritablement impulsés. Toutefois, l'assise économique dont bénéficie le groupe, appuyée notamment sur une histoire longue ainsi que la configuration actuelle du marché favorisant une concentration toujours plus importante des capitaux, permet à l'entreprise de neutraliser systématiquement la concurrence, en l'intégrant si besoin. Le groupe, classé dans les deux-cent premières entreprises

mondiales, se révèle être en mesure de négocier avec des États comme l'État français, que ce soit pour l'aménagement urbain et le développement d'une zone commerciale internationale (Disneyland Paris et la communauté de communes autour), ou bien autour de la chronologie des médias, en mettant peut-être à contribution sa propre production audiovisuelle.

CONCLUSION DE PARTIE 1 : LA MONTRE ET LE RÊVE

Contrairement à un mythe soigneusement entretenu par l'entreprise elle-même, au cours de son histoire les succès les plus éclatants jouxtent de cuisants échecs. La combinaison d'approches historique et économique nous a permis de restituer cette trajectoire qui n'a rien d'une destinée. Si l'argent du pétrole sauve la société de production du naufrage dans les années 1980 de nouvelles modalités de financement, plus opaques sont intervenues depuis. Les différentes phases de diversification ont réduit la part des fims comme source de financement. Cependant, la vague des acquisitions de studios concurrents, impulsée par la présidence de Robert Iger, a récemment renforcé la part de la production cinématographique dans le chiffre d'affaires de l'entreprise. Disney s'est récemment imposé comme le champion incontesté de la production filmique mondiale, et le géant aux gants blancs se trouve en position de négocier avec des États comme la France pour raccourcir les délais de diffusion de ses films. L'essor de la production en franchise, dont Disney est actuellement le fer de lance, semble quant à elle procéder d'une modification en profondeur de la production audiovisuelle, en partie liée à une restructuration du régime de la propriété de l'entreprise, manifestant un affaiblissement des formes d'autorialité caractéristiques de la modernité artistique. L'hypothèse d'une crise ou perte d'autorialité générée dans l'industrie hollywoodienne par le jeu des fusions-acquisitions et la financiarisation croissante des entreprises mériterait d'être approfondie par des analyses comparatives. Retravaillée, elle offrirait un cas d'étude pour affiner la question d'une détermination économique des formes produites, saisie ici moins au niveau du contenu qu'à travers l'affirmation de nouvelles formes d'écriture qui redistribuent la question de la sérialité.

Cette partie nous aura permis de comprendre la morphologie de la multinationale Disney, ainsi que la place de la production filmique dans leur système économique. Il convient désormais de s'intéresser à celles et ceux qui regardent, achètent ou vivent en pays Disney, afin de comprendre la tessiture émotionnelle de leur succès.

PARTIE 2 : ÉCHELLES DE L'IMAGINAIRE

Introduction: La lente conceptualisation des publics

Au cœur de cette partie réside un terme hautement polysémique, celui de « public », ainsi que ses déclinaisons, comme spectateur.ice.s ou bien « fans ». Derrière l'écran, le public constitue l'autre extrémité de la relation que nous souhaitons étudier. Notion labile, elle agrège en français deux sens connexes mais non synonymes, le premier est rattaché aux communautés formées autour des œuvres pour les mondes artistiques et médiatiques, la seconde recoupe la problématique de l'émergence d'une « opinion publique », dans le sillage de l'important travail de Jürgen Habermas sur l'élaboration d'un « espace public » constitutif de l'accès au pouvoir politique des classes bourgeoises[1]. Adjectivé le mot se rapporte le plus souvent à des problématiques d'ordre politique et institutionnelle, sous forme de substantif il continue de faire référence à un rassemblement autour d'une œuvre ou d'un contenu médiatique.

La constitution du « public » comme objet d'étude s'est imposée de haute lutte contre le pessimisme des milieux intellectuels à l'égard des nouveaux médias[2]. Malgré des éléments d'analyse présents chez les fondateurs de la sociologie européenne (Émile Durkheim, Gabriel Tarde…), on ne trouve pas d'analyse plus systématique des médias comme le rapporte Éric Maigret, qui évoque un « tournant manqué »[3]. La potentielle toute-puissance des nouveaux médias, que sont le cinéma et la radio, aux capacités d'émission accrue, sur la formation des opinions inquiète les intellectuel.le.s, qui y voient une menace pour la survie des régimes démocratiques, à l'heure d'une montée bien réelle des

---

[1] Jürgen Habermas. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1986, [1962], Mona Ozouf, « Le concept d'opinion publique au XVIIIe siècle », Réseaux, 1997, [1989], pps 349-365, [En Ligne] https://www.persee.fr/doc/reso_004357302_1997_mon_1_1_3847

[2] Pour une synthèse à ce sujet on peut notamment consulter Grégory Derville, *Le pouvoir des médias : mythes et réalités*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997.

[3] Éric Maigret, *Sociologie de la communication et des médias*. Malakoff, Armand Colin, 2022, pps 9-10, mais également le chapitre 2 « Le tournant manqué d'une science sociale de la communication », pps 29-445

fascismes en Europe. Le caractère polémique des premiers écrits dissimule mal la fascination pour le nouveau pouvoir qu'on leur suppose. Qu'il s'agisse de la favoriser, ou au contraire de la limiter, l'efficience du discours médiatique intéresse chercheur.se.s, personnel politique ainsi que les capitaines d'industrie et leurs publicitaires. Cet intérêt convergent pour les médias de masse va permettre dans les années 1940 la construction d'un champ d'étude spécifique outre-Atlantique. Les premières recherches du « Bureau for Applied Resarch » tentent d'estimer l'effet de ces appareils sur la formation des opinions politiques. Comme l'écrit encore Éric Maigret : « l'histoire de la recherche sur les effets est celle d'un long parcours à l'envers, de la primauté rêvée du message à la découverte progressive que le sujets disposent de faculté […] d'acceptation, de rétention, d'action […]. »[4] Ces travaux outre-Atlantique ne trouvent pas leur pendant en Europe, et l'exil temporaire de différents membres de l'École de Francfort aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale sera révélateur d'une profonde divergence entre les orientations de recherche. Ainsi, comme le soulignait Olivier Voirol[5], le projet de collaboration entre Théodore Adorno et les membres du *Bureau of Applied Research* sous la houlette de Paul Lazarsfleld autour du *Radio Research Project* n'aboutit pas, malgré une appétence partagée pour les médias et leur fonctionnement. L'impossibilité de mener une recherche conjointe indique la profondeur des divergences, tant épistémologiques que méthodologiques. La critique des instances de production capitaliste et l'attention empirique aux pratiques de réception semblent alors incompatibles. Symptomatiques de cette mésentente paraissent à New-York la même année, en 1944, deux ouvrages majeurs pour la discipline offrant des perspectives radicalement différentes sur les médias et leurs effets dans la vie culturelle et politique, *La dialectique de la raison* d'Adorno et Max Horkheimer et *The People's Choice*[6], qui intronise le paradigme des « effets limités », tempérant la toute-puissance un temps prêtée à ces nouveaux médias.

Étudier les publics de Disney amène invariablement à retrouver les lignes de tension qui ont constitué ce champ d'études, entre crainte de leur toute-puissance et revalorisation des capacités d'agir des individus. Pour Disney, la catégorie de public catégorie se révèle peu maniable pour un approche qualitative, étant donné l'ampleur du phénomène ; si l'on se fonde sur les seuls chiffres de Disney+ les spectateur.ice.s abonné.e.s de Disney se chiffrant à une centaine de millions, 123 millions pour l'année 2024, 164 millions lors du « pic » de l'année 2022[7]. À ce chiffre, qui permet de dessiner une constante, s'ajoute les spectateur.ice.s plus « occasionnel.le.s » de Disney, qui se rendent en salle pour visionner

---

[4] Eric Maigret, *Sociologie de la communication et des médias*. Malakoff, Armand Colin, 2022, p.55.

[5] Au sujet de cette collaboration avortée, voir Olivier Voirol, « Retour sur l'industrie culturelle », *Réseaux* 166, nº 2, 2011, https://doi.org/10.3917/res.166.0125.

[6] Theodor Adorno, Max Horkheimer, *La dialectique de la raison: fragments philosophiques*. Paris, Gallimard, 1974, [1944].

[7] Le Monde avec AFP, « Disney+ gagne des abonnés mais creuse ses pertes », 9/11/2022, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2022/11/09/disney-gagne-des-abonnes-mais-creuse-ses-pertes_6149073_3234.html

une production originale, un « remake », ou à l'occasion d'une projection spéciale d'un classique, ou encore qui regardent les films à domicile sur des supports tels des VHS, DVDs ou Blu-Ray, ou bien louent une copie numérique sur un service de vidéo à la demande (VOD), voire téléchargent une version pirate, autant de cas de figure qui viennent gonfler les rangs des publics. Plutôt que de proposer, comme Janet Wasko une typologie des publics de Disney[8], nous proposerons des études qualitatives de différents segments du public Disney, à travers un corpus de sources en lignes qui proviennent à la fois des publications de l'entreprise, mais aussi d'initiatives documentaires portées par des fans. Ainsi, le quatrième chapitre sera dédié à l'étude d'une partie du « fandom » Disney, mais auparavant il faudra comprendre les ressorts de la stratégie précoce de fidélisation de son public par la société de production, une préoccupation qui remonte aux années 1930, et qui prend désormais les proportions de « villes Disney » bâties à destination des fans.

[8] Janet Wasko dans le septième chapitre (« Disney and the world ») de son remarquable ouvrage sur Disney, propose une typologie des publics de Disney. Elle isole sept catégories (« enthusiastic consumers », « admiring consumers », « reluctant consumers », « Disney cynics », « Disney desinterested », « Disney resisters », « Disney antagonists»), qui, malgré leur intérêt, s'avèrent à mon avis peu maniables. Janet Wasko *Understanding Disney*, Cambridge, Polity Press, 2020, pps. 234-242.

CHAPITRE 3 : DISNEY ARCHITECTE

Introduction

En dépit d'une abondante littérature sur l'entreprise Disney, la question de la relation entre Disney et ses publics n'est pas celle ayant suscité le plus de travaux. À cet égard, l'entreprise s'est pourtant distinguée très tôt par une politique volontariste œuvrant à fidéliser les publics, voire à les constituer en une communauté de fans au moyen d'infrastructures innovantes, qu'il conviendra d'étudier en détail. L'analyse qui en sera produite ici s'appuie sur différents types de sources : des travaux d'historiens, des articles de presse, des matériaux audiovisuels archivés en ligne, mais aussi une observation de différents sites web détenus par The Walt Disney Company effectuée au long de ce travail de thèse. Ceux-ci fonctionnent comme des brochures en ligne, présentant en détail l'offre variée destinée aux fans. Des clubs aux parcs en passant par les émissions télévisées, la planification d'événements, ou même l'édification de villes entières, les infrastructures déployées par Disney en direction de son public flirtent parfois avec l'ambition d'une intégration totale du fan dans la maison-mère. Ces offres, de nature commerciale, contribuent pourtant à hiérarchiser les fans selon leurs revenus, reproduisant les fractures de classe d'une société capitaliste. Ces infrastructures offrent ainsi un cas d'étude intéressant pour observer la dérive de ce fleuron des industries culturelles et créatives vers des ambitions plus proprement politiques. Le fort degré d'intervention de Disney à l'égard de sa communauté de fans en fait un cas unique en son genre, pourtant peu pris en considération par les études sur les fans. Mieux comprendre les ressorts de ce relatif désintérêt implique de regarder à travers l'histoire de Disney comment l'entreprise a contribué à construire son public dès les années 1930. L'étude des différents dispositifs d'encadrement des publics permettra de comprendre que les films ne sont pas les seuls instruments de construction du sens pour Disney, loin s'en faut. Elle permettra en outre de mieux singulariser les différents rapports des publics à l'entreprise.

Dans un premier temps, il nous faudra revenir sur l'émergence des « fan studies », qui a contribué à réhabiliter l'étude de ces publics spécifiques. Ces dernières permettent de ré-envisager certaines des plus anciennes initiatives du studio, telle la création des « Mickey Mouse Club », et par là même de contribuer à une histoire longue des pratiques faniques. Ensuite viendra l'observation du fan-club actuel de Disney, le D23, et de ses projets immobiliers, lieux où se révèle le traitement différencié de l'entreprise envers ses fans selon leur position de classe. Cette dernière dimension permettra quant à elle de nuancer les déclarations de l'entreprise qui prétend œuvrer au bénéfice de sa communauté de fans.

I) LES FANS : UN PUBLIC SUSPECT ?

Au contraire du terme de « public », neutre quant à l'appréciation de l'objet, le terme de « fan » place en son centre une appréciation excessive, presque embarrassante, de l'objet au regard des normes du jugement de goût qui, à la suite de l'analytique kantienne[9], encouragent une rapport « désintéressé » à l'œuvre d'art. Ce terme a cependant fait l'objet d'importants travaux, réinterprétant les ressorts du phénomène.

A) Fans, fandom : définitions préliminaires

De l'origine du terme de fan, Anthony Galluzo et Jean-Etienne Galan retracent ainsi la genèse :

« Le terme 'fan' nous vient par apocope de l'anglais fanatic (fanatique), issu lui-même du latin 'fanaticus' (M.B. Holbrook, 1987 ; H. Jenkins, 2006), qui veut dire « (1) inspiré, rempli d'enthousiasme, (2) exalté, en délire, frénétique » (Dictionnaire Gaffiot). […] On remarquera que le mot « fan » a pris son indépendance sémantique vis-à-vis du « fanatique » originel. Les deux termes sont aujourd'hui souvent placés le long d'un continuum, d'une « barométrie passionnelle » (Ph. Le Guern, 2009) qui 'va de fan à excentrique en passant par fanatique', ce continuum étant indexé sur le niveau d'engagement du consommateur pour le produit aimé (S. Thorne et G.C. Bruner, 2006). »[10]

Le fan apparaît donc comme un spectateur engagé ou ému par son objet, ce qui semblerait le disposer à rétribuer financièrement son goût, le transformant ainsi en « consommateur ». Toutefois, si le terme semble d'abord désigner un rapport passionnel à un fait culturel, la notion est aussi profondément interactionnelle. Davantage encore que les publics, les fans se constituent, tout autant qu'ils sont constitués par des réseaux d'échanges et des pratiques culturelles communes. Cette ambivalence est contenue par le terme de *fandom* qui, comme le rappelle le *Dictionnaire de Cambridge*, désigne à la fois « le fait d'être fan de quelqu'un ou bien de quelque chose », ou un « un groupe de fans

[9] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*. Paris, Garnier Flammarion, 2015, [1790].
[10] Anthony Galluzo et Jean-Philippe Galan, « L'apport de l'ethnographie multisite à l'étude du consommateur fan », La Revue des Sciences de Gestion, 2013, p.140

»[11]. Dans ce cas, les termes « fandom » et « fanbase » peuvent être considérés comme des synonymes. Cependant, le terme « fandom » est plus récent que « fanbase » et évoque une dévotion encore plus profonde envers l'objet ou la personnalité adorée. Pour les traduire, j'emploierai indifféremment le terme de « communauté de fans ». En effet, comme le font remarquer Galluzo et Gallan « le fandom, « l'être fan », est indissociable de la configuration communautaire. »[12]. Le développement de *fandom* est intrinsèquement lié au développement d'une culture de masse, aux nouvelles dimensions et circulations rendues possibles par le déploiement des industries culturelles, et tout particulièrement par celui de l'industrie cinématographique. Bien que Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, en s'appuyant sur l'étude de Janet Staiger sur les fan-clubs, datent la première occurrence du phénomène à 1895 avec l'engouement pour des vedettes de théâtre[13], la forme actuelle du phénomène apparaît tributaire du développement de l'industrie cinématographique. La chercheuse en histoire des médias Kathryn Fueller-Seely insistait à son tour sur l'interdépendance entre l'industrie du cinéma et l'émergence d'une culture de fans :

« Les recherches menées au cours des trente dernières années sur l'histoire culturelle du cinéma et de ses publics ont mis en évidence l'émergence, au cours des deux premières décennies du vingtième siècle, d'une culture de fans de cinéma à l'échelle nationale, culture informelle, faiblement structurée, tout particulièrement aux États-Unis, pays abritant la plus grande population de spectateurs de cinéma de l'époque (Butsch, 2000). Les premiers chroniqueurs et historiens du cinéma se sont concentrés sur les inventeurs, sur les développements technologiques, sur les premiers réalisateurs et sur les responsables des grands studios, sur l'évolution esthétique du style cinématographique et sur les personnalités des stars. Les publics comme objet d'étude ne sont entrés dans cette histoire, à l'origine, que par le biais de l'observation indirecte, à travers les études des chercheurs en critique sociale, qui étaient intrigués par l'enthousiasme des spectateurs immigrés des quartiers populaires des grandes villes qui affluaient en masse vers les petites salles de cinéma improvisées [*nickelodéons*]. Les observateurs du début du vingtième siècle avaient exprimé leurs inquiétudes à propos de ces spectateurs. »[14] [ma traduction]

---

[11] « the state of being a fan of someone or something » et « a group of fans », [ma traduction] *Dictionnaire de Cambridge*, « Fandom », [En Ligne] ; (https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/fandom

[12] Anthony Galluzo et Jean-Philippe Galan, *déjà cité*, p.140.

[13] Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010, p.15. Ils s'appuient sur l'ouvrage de Janet Staiger, *Media reception studies*. New York, New York University Press, 2005.

[14]« Evidence of the emergence of an informal, loosely connected, nationwide movie fan culture in the first two decades of the twentieth century, especially in the United States, home of the largest population of early moviegoers (Butsch, 2000), has been a by-product of scholarship in the last thirty years into cultural history of cinema and its audiences. The earliest chroniclers of motion picture history focused on inventors, technological developments, proeminent early directors and studio heads, aesthetic development in film style and star personae. Audiences originally entered into this history through distanced observation, through the concerns of social critics, who were nonplussed at the enthusiasm of

Bien que les recherches sur la constitution d'un champ d'études qui leur soit dédié soit relativement récente, l'historienne fait remonter l'apparition des « fandom » au début du siècle, avec la structuration de l'industrie cinématographique. Le fan s'impose comme le négatif de la star, ombre nécessaire à son éclat. Ces deux archétypes émergent dans le sillage d'une production qui change d'échelle. Et bien que, comme le souligne Kathryn Fueller-Seely, les fans suscitent d'emblée discours et commentaires, il faut attendre le début des années 1990, et plus précisément l'année 1992, pour qu'apparaisse un champ d'étude.

B) Les fans, tout contre les industries culturelles ?

Les premières théorisations du fait d'être fan vont se construire à rebours des significations usuellement assignées au terme.

La naissance des « fan studies »

L'année 1992 s'impose comme l'acte de naissance des études sur les fans puisque, comme le rappelle Henry Jenkins dans un article intitulé « Panorama des études de fans »[15], trois contributions importantes dédiées aux fans paraissent la même année, dont son *Textual Poachers*[16]. Dans cet ouvrage, Henry Jenkins entreprend *via* des ethnographies de communautés de fans -dont une demeurée célèbre sur les réécritures [*fanfiction*] bisexuelles de la série télévisuelle *Star Trek* - de remettre en question l'image dominante du fan. Démontrant qu'ils pratiquent une forme active de « braconnage culturel »[17], selon l'expression de De Certeau, il n'est dès lors plus possible de les dépeindre

---

the urban immigrant audiences who flocked to makeshift nickledons in working class areas of major cities. Early twentieth-century observers expressed concerns about these moviegoers [...] », Kathryn Fuller-Seeley, « Archeologies of fandom, Using Historical Methods to Explore Fan Cultures of the Past", *The Routledge Companion to Media Fandom*, dirs. S. Scott, M. A. Click, New York, Routledge, 2018, p.28.

[15] Henry Jenkins, « Panorama historique des études de fans », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 7 | 2015. URL : http://journals.openedition.org/rfsic/1645 ; DOI: https://doi.org/10.4000/rfsic.

[16] Henry Jenkins. *Textual Poachers: Television Fans and participatory Culture*. New York, Routledge, 1992. Malgré son importance déterminante pour les études sur les médias de masse, il n'a jamais été traduit en français. Aux côtés de cet ouvrage devenu classique, il faut ajouter celui de Camille Bacon-Smith, *Entreprising Women : Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, ainsi que l'article de Constance Penley « Feminism, Psychoanalysis, and the Study of Popular Culture", dans Cultural Studies, dirs. L. Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler. New York, Routledge, 1992.

[17] On doit à Michel de Certeau l'introduction du concept de « braconnage culturel » qui désigne la façon dont les consommateurs peuvent, à travers les usages, recomposer les sens initialement assignés aux biens culturels par les producteurs (assimilés à des propriétaires terriens) dans *L'invention du quotidien : Arts de faire*. Tome 1, Paris, Gallimard, 1980.

uniquement en consommateurs aliénés. En mobilisant les travaux de Pierre Bourdieu[18], il s'intéresse également à l'intrication entre pratiques culturelles et position de classe. Dans les deux premiers chapitres de *Textual Poachers,* Henry Jenkins, procédant à la délimitation de son objet d'étude, entreprend de distinguer les communautés de fans des publics habituels. Pour David Peyron la distinction procède d'un « degré et [d'une] intensité de la relation »[19] entretenu par les fans envers leurs objets d'élection. Outre le stigmate qu'elles et ils bravent, les fans sont engagés dans des pratiques de réceptions créatives des œuvres, impliquant tant le revisionnage de séquences fétichisées, que la production d'artefacts culturels dérivés de l'univers médiatique. Jenkins souligne abondamment que le terme ne peut s'envisager comme une catégorie individuelle, puisque les fans forment communauté. Menant de véritables exégèses collectives des œuvres, les réinterprétant parfois, elles et ils peuvent parfois les lire à l'encontre des sens favorisés par les sociétés de production, devenant alors des « lecteurs indisciplinés », (« rogue reader »)[20] dans les termes de Jenkins. Le titre du premier ouvrage de Jenkins est d'ailleurs une référence directe à de Certeau, puisque le « poacher » anglais est bien une traduction du braconnier français. Outre ces travaux, et de l'aveu de Jenkins lui-même, les études sur les fans ont également bénéficié des recherches féministes sur les médias, notamment celles de Janice Radway, ainsi que d'Ien Ang[21], tout comme de l'influence des études culturelles anglaises. Selon la définition de Philippe Le Guern ; « le fan est aussi celui qui sait faire preuve d'érudition, même si son savoir concerne généralement des objets situés en dehors de la culture consacrée »[22]. Henry Jenkins insiste aussi sur la position culturelle dominée du fan, et il corrèle leur besoin d'organisation ainsi que leur combativité à leur position d'extériorité au rapport de production :

« Tels les braconniers d'autrefois, les fans opèrent depuis la marge culturelle et la position d'infériorité sociale qu'ils occupent. À l'instar des lecteurs des catégories populaires, ils n'ont pas d'accès direct aux moyens de production culturelle commerciale et ne disposent que de ressources très limitées pour influencer les décisions de l'industrie du divertissement. Ils doivent supplier les chaînes de télévision de maintenir leurs émissions préférées à l'antenne, doivent faire pression sur les

---

[18] Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p.450.

[19] David Peyron. *Culture Geek*. Limoges, fyp, 2013, p.68. Dans cet ouvrage, issu de sa thèse de doctorat, David Peyron entreprend de définir la culture geek. Si fans et geeks partagent une matrice commune, à savoir la culture produite pas les industries culturelles et créatives, « geek » est un terme plus restrictif. A la différence du fan, son attachement ne se concentre pas sur un univers médiatique en particulier, mais embrasse des pans plus larges des univers différents, comme l'explique le chercheur.

[20] Henry Jenkins, *déjà cité*, 1992, p.18.

[21] Et notamment de ces deux ouvrages Janice A. Radway, *Reading the romance : women, patriarchy, and popular literature*, Chapel Hill, 1984. Ien Ang, *Watching Dallas : soap opera and the melodramatic imagination*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1985. Il est à noter que Ang critiquera dans un texte de 1996 les positions tenues par Radway dans *Reading the Romance*.

[22] Philippe Le Guern, « 'No matter what they do, they can never let you down...'. Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique », *Réseaux* 153, n° 1, 2009, p.24, https://doi.org/10.3917/res.153.0019.

producteurs pour obtenir les développements scénaristiques souhaités ou pour protéger l'intégrité de leurs personnages préférés. Au sein de l'économie culturelle, les fans sont des paysans, et non des propriétaires ; cette reconnaissance qui doit constituer la toile de fond de notre célébration des stratégies de résistance populaire. » [23] [ma traduction]

Jenkins met l'accent sur la portée revendicative des communautés de fans, résurgence selon lui d'une forme de « résistance populaire ». En effet, pour les fans d'une même star, ou d'une même émission, le fait de s'organiser, voire de se structurer en communautés, augmente leur chance de se faire entendre par la production, d'être pris en compte dans la conception du produit, non comme une audience abstraite, mais comme des interlocuteur.ice.s créatif.ve.s. Les fans peuvent ainsi, par exemple, s'organiser et mener des campagnes pour s'opposer au départ d'un personnage, ou tenter d'influer sur l'écriture d'un autre. Les travaux sur les fans se sont attachés à montrer que l'engagement affectif ou financier envers un objet n'équivaut pas à une intégration sans restriction du sens proposé par le médium. Les communautés de fans déploient bien souvent un rapport négociant à la société de production.

La tendance des premières recherches sur les fans à s'intéresser aux communautés contestataires a sans doute participé à en mettre de côté d'autres, plus « corporatistes », comme le rappellent Suzanne Scott et Melissa A. Click à la suite des travaux de Cornal Sandvoss[24]. Bien qu'identifié, ce biais continue d'orienter les recherches les plus contemporaines, comme le reconnaissent volontiers les deux directrices de l'ouvrage collectif *The Routledge Companion to Media Fandom*. Toutefois, comme le faisait remarquer Henry Jenkins en 2006, la prise en compte des critiques venues du champ de l'économie politique l'a invité à nuancer ses premières assertions sur l'esprit de résistance propres aux communautés de fans pour préférer le modèle de l'interaction qui s'incarne dans

---

[23] «Like poachers of old, fans operate from a position of cultural marginality and social weakness. Like other popular readers, fans lack direct access to the means of commercial cultural production and have only the most limited ressources with which to influence the entertainment industry's decisions. Fans must beg with the networks to keep their favorite shows on the air, must lobby producers to provide desired plot developments or to protect the integrity of favorite characters. Within the cultural economy, fans are peasants, not proprietors, a recognition which must contextualize our celebration of strategies of popular resistance. », [ma traduction], Henry Jenkins, *déjà cité*, 1992, p.27.

[24] « De nombreux chercheurs ont critiqué les travaux fondateurs sur les études des fans, les accusant de mettre en exergue un « discours dominant de résistance » (Sandvoss, 2005 : 11-43), et de contribuer à une tendance, au sein du monde universitaire, à politiser la culture des fans, la considérant comme un « moyen pour les groupes marginalisés des subcultures de revendiquer une place pour leurs propres enjeux culturels au sein des représentations dominantes » (Jenkins, 2007:40), au détriment de la masse des « fans ordinaires ». » [ma traduction].
« Many scholars have critiqued foundational work on fan studies for promoting a 'dominant discourse of resistance' (Sandvoss, 2005: 11-43), establishing a scholarly tendency to politicize fan culture as a 'vehicle for marginalized subcultural groups […] to pry upon space for their cultural concerns within dominant representations' (Jenkins, 2007:40) at the expense of more 'casual fans." Suzanne Scott, Melissa A. Click, 'Introduction', *The Routledge Companion to Media Fandom*, dirs. S. Scott, M. Click, New York, Routledge, 2018, p.2. Cornal Sandvoss est l'un des premiers à relever ce biais dans son ouvrage *Fans : The Mirror of Consumption*. Cambridge, Polity, 2005.

le paradigme d'une « culture participative » [« participatory culture »][25], où la conception d'une audience active s'est définitivement imposée. L'usage fait dans cette thèse du mot fan s'inscrit dans le sillage des recherches qui ont souligné l'ambivalence du rapport entre fans et produits culturels au-delà d'une pure aliénation ou de la simple affirmation de soi comme le suggérait Mélanie Bourdaa en 2015[26]

En France, le poids de la culture légitime

Dans l'hexagone, Philippe Le Guern soulignait de 2009[27] des résistances à l'encontre du terme de « fan ». Si l'usage du mot met du temps à s'imposer, il existait pourtant des travaux précurseurs sur le phénomène, tel celui de Dominique Pasquier autour de la série phénomène de TF1 *Hélène et les garçons*[28]. Bien que la chercheuse n'emploie pas le terme de « fan », son étude de l'emballement médiatique et des émotions adolescentes suscitées par celle-ci, tout comme sa méthode de recherche - le dépouillement du courriers de lecteur.ice.s envoyé à TF1- semble bien relever de ce même périmètre[29], et l'affilie à ce champ de recherche. Depuis cette époque, les publications se sont multipliées, dans le domaine des Sciences de l'Information et de la Communication. Aux côtés des travaux précurseurs de Dominique Pasquier, puis de ceux de Geneviève Sellier, étudiant elle aussi le courrier de lectrices de différentes revues de cinéma, et tout particulièrement celui de *Cinémonde*[30], ou

---

[25] « Le tableau qui se dessine est plus complexe et plus contradictoire que ce que les ethnologues des médias et les économistes auraient pu imaginer il y a dix ans. […] Ces textes expriment et approfondissent ma compréhension des interactions entre les industries des médias et leurs consommateurs ; ils retracent mon cheminement intellectuel, depuis les théories de la résistance et de l'appropriation du public qui ont inspiré mon ouvrage « Poachers », jusqu'aux nouvelles théories de la participation du public et de l'intelligence collective qui ont influencé mon livre « Convergence Culture ». » [ma traduction],
"The picture that emerges is more complex and contradictory than would have envisioned by either audience ethnographers or political economists a decade ago. […] Theses essays formulate and reformulate my understandig of the interplay between media industries and their consumers; they map my progress from the theories of audience resistance and appropriation that shaped Poachers toward new theories of audience participation and collective intelligence that have influenced Convergence Culture […]". Henry Jenkins, *Fans, Bloggers and Gamers, Exploring Participatory Culture*. New York, New York University Press, 2006. Dans cette célèbre préface Jenkins popularise également le terme d'« aca/fan », qui désigne une personne étant à la fois un.e fan et un.e universitaire, dotée bien souvent d'une connaissance interne des communautés étudiées. A titre personnel, je ne revendique pas ce terme.

[26] Mélanie Bourdaa, « Les fans studies en question : perspectives et enjeux », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 23 novembre 2015, consulté le 4 juillet 2023. URL : http://journals.openedition.org/rfsic/1644 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rfsic.1644

[27] Philippe Le Guern, « 'No matter what they do, they can never let you down' Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique ». *Réseaux*, n°153, 2009.

[28] Jean-François Pory, *Hélène et les Garçons*, AB Productions, 1992-1994, couleur, deux saisons. 280 épisodes de 26 minutes

[29] Dominique Pasquier. *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*. Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1999.

[30] La toute récente parution de l'ouvrage de Geneviève Sellier, *Le cinéma des midinettes :* Cinémonde*, ses « potineuses » et ses « potineurs »*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2023, ne doit pas faire oublier que la chercheuse travaille cette question depuis plus d'une dizaine d'années. En effet son premier article dédié spécialement à la question de « L'expertise de la spectatrice ordinaire dans le courrier des lecteurs des magazines populaires : le cas de *L'Écran français* » est paru dans la revue in *Studies in French Cinema*, vol.10, n°3, p. 219-234, en 2010.

de ceux de Philippe Le Guern[31], on peut désormais citer les deux volumes de Mélanie Bourdaa et d'Arnaud Alessandrin sur les intersections entre études de genre et recherches sur les fans[32], quand le dernier numéro de la revue *Questions de communication*, interroge de son côté sur le « coté obscur » des « fandoms »[33]. Les travaux de David Peyron, déjà mentionnés, portent quant à eux sur la « culture geek ». Dans un ouvrage issu de sa thèse de doctorat, David Peyron entreprend de distinguer « geek » et fans. S'ils partagent une matrice commune, la culture produite pas les industries culturelles et créatives, le terme geek connaît un usage plus spécifique. À la différence du fan, l'attachement du geek ne se concentre pas sur un univers médiatique en particulier, il en embrasse de multiples, comme l'explique le chercheur. En l'espace d'une dizaine d'années, on peut désormais constater la légitimation des termes fan et geek semble dans l'espace hexagonal.

En matière d'études cinématographiques, et ce malgré les travaux de Geneviève Sellier qui a essayé de conjuguer cette catégorie au féminin[34], le goût du cinéma a principalement été réfléchi en termes de « cinéphilie », notamment par Antoine de Baecque[35]. L'investissement affectif des spectateurs masculins envers les films a été compris sous le prisme d'un rapport esthétique et intellectuel aux œuvres, versant vers l'érudition. La cinéphilie, indubitablement investie d'une connotation plus laudative que l'état de fan qui, depuis la France au moins, a longtemps dénoté un dérèglement esthétique. Outre le trouble du rapport à l'œuvre, une autre différence relève de la partition entre classes sociales. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto se sont justement employés à livrer une critique de l'histoire « cultivée » de la cinéphilie que propose Antoine de Baecque, dans leur ouvrage[36], en mobilisant les travaux précurseurs de Janet Staiger. Ils ont cherché à démontrer que les termes de « fan » et de « cinéphile » pouvaient en fait fonctionner comme des synonymes, puisqu'ils recouvraient un éventail de pratiques culturelles partageant de fortes similitudes. Il n'en demeure pas moins qu'en France la hiérarchisation des pratiques culturelles trace une ligne de démarcation tenace entre celles considérées cultivées, et les populaires. Cette hiérarchie s'exerce en France plus fortement qu'aux États-Unis, comme le démontrait Dominique Pasquier :

---

[31] Philippe Le Guern (dir.). *Les cultes médiatiques, culture fan et œuvres cultes*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002. Cet ouvrage, qui représente l'une des premières contributions françaises d'ampleur sur la question, tire ainsi la question du côté de l'anthropologie du religieux, orientation à laquelle s'oppose notamment Éric Maigret.

[32] Mélanie Bourdaa, Arnaud Alessandrin (dirs.), *Fan Studies/Gender Studies : La Rencontre*. Paris, Téraèdre, 2017, puis sous la même direction *Fan Studies/Gender Studies : Le Retour*. Paris, Téraèdre, 2019. Depuis Mélanie Bourdaa a dédié un nouvel ouvrage à la question : *Les fans. Publics actifs et engagés*. Caen, C&F, 2021.

[33] *Questions de communication*, « Le fandom côté obscur », n°46, 2024.

[34] Geneviève Sellier, « Formes de cinéphilie au féminin dans les années 50 : le courrier des lecteurs de Cinémonde », *Studies in French Cinema* vol.15, n°1, mars 2015, p. 88-102, 2015.

[35] Antoine de Baecque, *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*. Paris, Hachette littératures, 2005 [2003].

[36] Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies: une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010, p.15. Ils s'appuient sur l'ouvrage de Janet Staiger, *Media reception studies*. New York, New York University Press, 2005.

« Avec la sociologie de la culture américaine, le décalage tient beaucoup plus à la manière d'aborder la question des hiérarchies culturelles. Du côté français, elles tiennent, on l'a vu, une place considérable dans les analyses. À l'inverse, c'est une question qui n'est absolument pas au centre du renouveau de la sociologie de la culture américaine dans les années 1970 et 1980 au moment même où *La Distinction* s'impose comme modèle théorique dominant en France. En 1974, Becker publie « Art as collective action », un article qui fera date, et dans lequel il esquisse certaines des problématiques qu'il développera ensuite dans *Les Mondes de l'art*. Becker part du principe qu'on peut étudier l'art comme n'importe quelle autre activité sociale. La production et la réception des œuvres mobilisent un certain nombre d'acteurs qui sont appelés à coopérer selon des procédures conventionnelles au sein de réseaux sociaux, les « mondes de l'art ». C'est une problématique qui déplace totalement la question des hiérarchies culturelles »[37]

Bien que le « légitimisme » français épinglé par la chercheuse ait pu s'émousser ces vingt dernières années, il est loin d'avoir disparu, et les champs de culture français et états-unien ne se recoupent pas facilement. Il n'est pas ici question ici de trancher le périmètre qu'englobe ou non le terme « populaire », cette question a donné lieu à de nombreuses et importantes contributions au premier rang desquelles il faut citer le dossier de la revue *Hermès* dédié à la question en 2005[38], où figure l'article de Dominique Pasquier précédemment cité, et plus récemment celui coordonné par Keivan Djavadzadeh et Pierre Raboud pour la revue *Raison politique*[39]. Dans les études de lettres, la littérature populaire a elle aussi rencontré un regain d'intérêt comme en témoigne entre autres, les travaux de Matthieu Letourneux[40]. L'un des clivages majeurs, pour ce qui est des productions cinématographiques, entre cinéphilie et pratique fan, semble justement se cristalliser autour de la question du mode de production du film (*majors* vs société de production indépendante) mode de production qui s'articule particulièrement depuis la France, à la politique de « l'auteur » dont Geneviève Sellier a fait à de nombreuses reprises la critique, et à laquelle Jérôme Parcouret a également

---

[37] Dominique Pasquier, « La 'culture populaire' à l'épreuve des débats sociologiques », *Hermès*, n°42, 2005, p 65. Dominique Pasquier met en regard l'ouvrage canonique de la sociologie de la culture française qu'est *La Distinction* de Pierre Bourdieu, avec les travaux d'Howard Becker *Les Mondes de l'art*, mais encore de Peterson, « La sociologie de l'art et de la culture aux États-Unis », *L'Année sociologique*, 39, 1989, p. 153-179 et de Dimaggio., « Classifications in art », *American Sociological Review*, 1987, 52, p. 440-455.

[38] « Peuple, Populaire, Populisme », *Hermès, la revue*, n°42, 2005, [En Ligne], https://shs-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-hermes-la-revue-2005-2?lang=fr

[39] Keivan Djavadzadeh, Pierre Raboud, « Pop et populaire : politiques du *mainstream* », *Raison Politique*, n°62, 2016, [En Ligne], https://shs-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-raisons-politiques-2016-2?lang=fr

[40] Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne: littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.

consacré une importante thèse de sociologie.[41]

Quelle que soit la façon dont on investit, démonétise ou tente de démonétiser, le clivage « cultivé/populaire », il s'avère toujours opérant dans l'hexagone. Force est de constater par exemple que le cinéma Disney, antithèse ici du cinéma d'auteur, n'a pas fait l'objet d'un engouement « cinéphile ». Quand bien même, il existe des communautés de « fans » français, auxquelles Hélène Breda s'est récemment intéressée[42]. Il s'agit désormais d'observer comment les fans états-uniens sont structurés.

II) LE FAN-CLUB DISNEY, PERSPECTIVES HISTORIQUES

Les premières études sur les fans ont favorisé, cela a déjà été souligné, des recherches portant sur des communautés de fans souvent contemporaines, mais aussi contestataires, bien souvent auto-organisées, ces deux dernières caractéristiques ne s'appliquant pas aux fans les plus visibles de Disney. Alors qu'ils représentent une communauté importante, mais difficile à chiffrer en raison de l'audience mondiale du groupe, et de l'hétérogénéité des supports mobilisés par la marque, relativement peu d'études ont été conduites sur les publics Disney. Dans le septième chapitre d'*Understanding Disney*, Janet Wasko en relève cependant quelques-unes en grande majorité conduites par des universités américaines[43]. Le même constat s'applique depuis les fan studies, alors qu'il faut reconnaître la préséance de Disney dans la construction, puis dans la médiatisation, de son fan-club. Ainsi David Giles pouvait-il remarquer en 2017 : « Alors que les recherches sur les communautés de fans deviennent de plus en plus importantes et populaires, l'une d'entre elles demeure très peu étudiée, celle formée autour de Disney »[44]. Pourtant, comme le soulignait encore Janet Wasko, l'entreprise Disney

---

[41] Jérôme Pacouret. *Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Copyright, droit d'auteur et division du travail (années 1900-2010*). Sociologie. PSL Research University; EHESS, 2018. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-01986825⟩, thèse qui vient tout juste de donner lieu à une publication, Jérôme Pacouret, *Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Art, pouvoirs et division du travail*. Paris, CNRS Éditions, 2025.

[42] Hélène Breda, « Un attachement culturel ever after ? Investissements émotionnels et constructions identitaires des adultes (toujours) fans de Disney », Revue française des sciences de l'information et de la communication [En ligne], 27 | 2023. URL : http://journals.openedition.org/rfsic/15158 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rfsic.15158 ou encore plus récemment Hélène Breda, « L'envers de la magie », *Questions de communication* [En ligne], 46 | 2024, URL :http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/36750
DOI : https://doi.org/10.4000/12yft

[43] Janet Wasko, *Understanding Disney, op. cité*, pps 215-223.

[44] « Alors que les études sur les communautés de fans gagnent en notoriété et en importance, un type de fandom reste encore largement inexploré : celui qui entoure Disneyland. » [ma traduction]. « As fandom studies are becoming more popular and important, one fandom yet remains largely unstudied: the fandom surrounding Disneyland. » [ma traduction]. David, Giles "The Magic of the Magic Kingdom: Folklore and Fan Culture in Disneyland" (2017). *All Graduate Theses*

s'est montrée intéressée par le fait de conduire des tests d'audience, mais ces études épousent une perspective strictement commerciale[45]. En 2023, un ouvrage collectif dirigé par Sabrina Mittermeier, au sommaire hétéroclite, s'est partiellement emparé de la question[46]. Toutefois, il se présente comme une suite d'études de cas davantage que comme une contribution plus générale pour la compréhension du phénomène, en plus d'être dépourvu de perspective historique. Pour les fans français de Disney, il faut ajouter les récents articles d'Hélène Breda évoqués précédemment.

Les recherches en cinéma attestent quant à elles au contraire de l'histoire longue du phénomène, qui trouve son origine avec les débuts de l'industrie cinématographique elle-même. Cependant, les méthodes d'enquête fréquemment mobilisées dans les études sur les fans, comme les entretiens ou l'ethnographie en et hors ligne, semblent concourir à concentrer la recherche sur les itérations les plus récentes du phénomène, corroborant en ceci le constat de Kathryn Fueller-Seely quant aux difficultés de tisser une histoire longue des cultures faniques, alors que le phénomène s'avère désormais séculaire. Ici, il s'agira au contraire de nouer ces différentes temporalités pour restituer l'épaisseur historique du phénomène. En effet, du point de vue de l'histoire culturelle, la communauté de fans de Disney est sans doute l'une des plus pérennes, bien qu'elle ait embrassé de multiples formes. Cette remarquable longévité s'explique par celle de l'entreprise elle-même, appuyée par sa capacité à s'adapter aux mutations socio-économiques. Il convient aussi d'admettre que l'entreprise s'est montrée depuis ses débuts très attentive à la fidélisation de son public. Il sera ainsi question de l'histoire du Mickey Mouse Club, pour redonner de l'épaisseur historique au phénomène étudié, avant que ne soient étudiées différentes modalités d'engagement plus contemporaines de la « base de fans » de Disney.

A) Les premiers « Mickey Mouse Club »: 1929-1940

Les studios Disney se sont révélés être de puissants agents d'organisation de leur public. En effet, ils sont reconnus pour être l'un des premiers, si ce n'est le premier studio à promouvoir, dans le sillage des projections, la naissance d'un fan-club, alors appelé le Mickey Mouse Club. Ces clubs, destinés à un public varié, combinaient le visionnage de courts-métrages à différentes sortes d'activités

---

and Dissertations, Spring 1920 to Summer 2023. 5728. https://digitalcommons.usu.edu/etd/5728. Cité par Janet Wasko, *op. cité*, p.216.

[45] Janet Wasko, *déjà cité*, pps.211-215

[46] Sabrina Mittermeier (dir.), *Fan phenomena: Disney*. Bristol, Intellect, 2023. Il faut signaler que cette publication s'inscrit dans une série de la maison d'édition autour de différents univers transmédiatiques, comme *Harry Potter*, le *Seigneur des Anneaux, Twilight*… Ainsi il est facile de supposer que l'ouvrage est le fruit d'une commande, ce qui explique peut-être l'aspect extrêmement hétérogène du sommaire… Il est dépourvu de toute perspective historique, ce qui tend à appuyer les remarques sur le hiatus entre *fan studies* et histoire du cinéma…

de loisirs centrées autour de l'univers Disney. Ils constituent l'une des premières organisations de fans à l'échelle nationale, puis internationale, comme l'a fait remarquer Steven Watts[47]. Ils ont joué un rôle crucial dans le gain en popularité de l'entreprise. Les travaux sur l'histoire de Disney mentionnent fréquemment l'importance commerciale des Mickey Mouse Clubs. Ce phénomène a aussi son importance du point de vue de l'histoire culturelle. Outre une politique volontaire pour encadrer, fidéliser et tirer profit de leur public, les studios vont aussi innover pour décliner leur offre. Au-delà des simples films et via la commercialisation de nombreux produits dérivés, ils entament une première forme de diversification. Mickey Mouse, qui baptise le club, représente la star autour de laquelle s'empresse les premiers fans du studio.

Cette volonté d'organisation et de fidélisation du public à visée commerciale n'est pas dénuée d'implication pédagogique, voire idéologique, comme nous le verrons.

Premières séances

Il semble pourtant que l'initiative des Mickey Mouse Clubs ne revienne pas exactement à Walt Disney lui-même, mais à un gérant de cinéma, Harry W. Woodin, qui en septembre 1929 demande à Walt Disney l'autorisation de proposer des séances spéciales de courts-métrages de Mickey Mouse dans son cinéma d'Ocean Park à Santa Monica en Californie, à proximité de Los Angeles[48]. Cependant, la première séance inaugurant le Mickey Mouse Club en grande pompe n'y aurait lieu que le 11 janvier 1930. Ainsi, le cinéma-club d'Elsinore, dans la ville de Salem (Massachusetts) qui débute en décembre 1929 précède la séance californienne. Selon la journaliste Capi Lynn, qui a enquêté sur le sujet pour le compte de la ville de Salem, la séance annoncée dans le journal local aurait rassemblé plus 1 200 enfants, et au plus fort de son activité en 1935, le club local aurait comptabilisé plus de 3 000 membres[49]. Le récit officiel de Disney retient la date janvier du 11 janvier 1930 comme l'acte de naissance des « Mickey Mouse Clubs ». Elle a lieu sous la houlette d'Harry W. Woodin dans son cinéma d'Ocean Park, en matinée du samedi dans une séance spéciale dédiée aux enfants. Comme en témoigne une saisissante photo prise vers 1932, les séances connaissent un franc succès. Arborant leurs masques on comprend que les séances mêlaient au visionnage des moments ludiques, et visaient à susciter un fort sentiment d'identification à la fois entre les enfants, mais aussi entre le public et le

---

[47] Steven Watts, *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*, New York, University of Missoury Press, 1997, p.372.
[48] Steven Watts, *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*. Columbia, University of Missouri Press, 1997, pps 165-169.
[49] Capi Lynn, « Here's how Salem kids formed the first Mickey Mouse Club ever », *Salem Statesman Journal*, [En Ligne], https://eu.statesmanjournal.com/story/news/2019/12/23/disney-first-mickey-mouse-club-elsinore-theatre-salem-oregon/2664130001/

studio [fig. 32]. Les « historiens Disney », Robert Heide et John Gilman, livrent une description idyllique de ces matinées, dont on comprend que, dans le contexte d'une Grande Dépression encore débutante, elles devaient effectivement ressembler au Pays de Cocagne :

« Chaque semaine, les boulangeries du quartier offraient des gâteaux pour célébrer les anniversaires des membres du club. Les enfants, ravis, repartaient des réunions du club avec des masques, des écussons et des banderoles de Mickey Mouse, offerts par les associations locales ou nationales, ou encore par les exploitants du cinéma. Les laiteries offraient des glaces en guise de récompense, les banques distribuaient des tirelires et les pharmacies proposaient des bonbons et des petits objets. Ces cadeaux gratuits ont conquis le cœur des enfants, et aussi fidélisé la clientèle des commerçants. C'est ainsi que les clubs Mickey Mouse sont devenus une véritable bouée de sauvetage pour de nombreux commerçants pendant la Grande Dépression. »[50] [ma traduction]

Le succès de ces matinées engendre une prolifération des Mickey Mouse Clubs à travers le pays, mais aussi au Canada et en Angleterre. En 1932, on dénombre plus d'un million de membres à travers un maillage de huit cents cinémas pour des séances qui se déroulent généralement le samedi[51]. Les Mickey Mouse Clubs sont conçus comme des moments ludiques, et au visionnage des courts-métrages d'animation, à la consommation de friandises, la séance mêle aussi des moments chantés, ainsi que des temps de jeux qui donnent droit à différents types de prix et de récompenses. Les membres s'inscrivent en remplissant des formulaires disponibles dans les salles de cinéma. Ils reçoivent ensuite une carte qui atteste de leur affiliation au Mickey Mouse Club [fig. 33, fig. 34]. Dans le kit de bienvenue qui accueille les nouveaux membres, elles et ils peuvent trouver un *pins* à l'effigie de Mickey [fig.35]. Les séances sont aussi l'occasion d'écouler les premiers produits dérivés, à l'effigie des personnages du studio, produits qui se multiplient dans la décennie 1930. Comme l'explique Richard de Cordova, les Mickey Mouse Clubs, véritables vitrines pour les produits dérivés, s'avèrent être des lieux qui opèrent une modernisation de la consommation infantile. Au début du XXème siècle, celle-ci demeurait très liée à des fêtes précises, tel Noël. Le marketing croisé qui lie la sortie de films à la

[50] « Neighborhood bakeries offered up cakes to celebrate the birthdays of Club members each week. Delighted kids would walk away from Club meetings with Mickey Mouse masks, pins, and banners, all sponsored by local or national organizations or the theater managers themselves. Dairies sponsored ice-cream prizes; banks offered piggy banks; and drugstores provided candy and trinkets. And the free goodies won more than the children's hearts—the merchants gained a loyal customer base. And, thus, the Mickey Mouse Clubs became the lifeblood for many merchants during the Depression. », Robert Heide, John Gilman, *Mickey Mouse, The Evolution, The Legend, The Phenomenom*. New-York, Disney Editions, 2001, p.22.

[51] *Ibid*, p.27.

production de jouets inédits s'emploie à « moderniser » cette consommation, et les Mickey Mouse Clubs s'imposent comme des lieux de choix[52].

Les Clubs, tremplin pour la vente de produits dérivés

Si l'essor des Mickey Mouse Clubs s'avère crucial pour comprendre le gigantesque essor des produits dérivés Mickey dès les années 1930, il ne faut pas non plus négliger un facteur interne, soit la recherche de nouveaux moyens de financement. En effet, au début des années 1930, les studios se retrouvent dans une situation financière compliquée, en dépit ou peut-être même à cause du succès des courts-métrages d'animation. Comme le rapporte Robert Schickel, avec l'allongement de la durée des films, ainsi que le perfectionnement de la technique, produit une augmentation considérable des coûts de production, qui passent de 5,400$ en 1928 à 13,500$ en 1931[53], alors même que Columbia qui les distribue alors, refuse toute avance même partielle, comme cela était d'usage[54]. Ainsi, les frères Disney se retrouvent-ils face à la nécessité de recourir à de nouvelles sources de financement. Les produits dérivés apparaissent alors comme une ressource providentielle.

Le premier accord, d'une valeur de trois cents dollars, consiste à apposer la tête de Mickey sur un bloc-notes. Peu après, la couturière Charlotte Clarke, commercialise les premières poupées de Mickey et Minnie Mouse[55]. Par la suite, les contrats se multiplient rapidement puisque dès 1932 de Cordova dénombre vingt-et-un partenaires commerciaux. La silhouette de la souris est projetée sur toutes sortes de supports, des montres aux peluches, en passant par de la vaisselle ou du linge de maison. Pour gérer cet afflux de contrats, Walt Disney recrute l'homme d'affaires Kay Kamen pour structurer une section de produits dérivés, qui s'avère rapidement très lucrative. D'après Douglas Gomery, la société Disney touche entre 2,5 et 5% du prix d'achat par objet et en retire des revenus importants[56]. La campagne précédant la sortie de *Blanche-Neige* (1937) est restée particulièrement célèbre, puisqu'avant même sa sortie en salle, l'héroïne possédait déjà des cahiers, des

---

[52] « Les magasins ont contribué à ce qui était alors le programme de commercialisation de produits dérivés Mickey Mouse le plus raffiné: les clubs Mickey Mouse. », [ma traduction], « Stores got involved through the most elegant scheme of Mickey Mouse merchandising of the period, the Mickey Mouse Clubs. », Richard deCordova, « The Mickey in Macy's Window: Childhood, Consumerism and Disney Animation », dans *Disney Discourse, Producing the Magic Kingdom*, dir. Smoodin, New York, Routlegde, 1994, p.207.

[53] Robert Schnickel, *The Disney Version, The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*. New York, Simon & Schuster, 1985, p.11-14.

[54] Douglas Gomery, « Disney's Buisness History: A Reinterpretation », dans *Disney Discourse, Producing the Magic Kingdom*, dir. Smoodin, New York, Routlegde, 1994, p.73.

[55] Richard de Cordova, « The Mickey in Macy's Window: Childhood, Consumerism and Disney Animation », dans *Disney Discourse, Producing the Magic Kingdom*, dir. Smoodin, New York, Routlegde, 1994, p.205.

[56] Douglas Gomery, « Disney's Buisness History: A Reinterpretation », dans *Disney Discourse, Producing the Magic Kingdom*, dir. Smoodin, New York, Routlegde, 1994, p.73

coloriages ou même un bain moussant à son effigie [fig. 8, fig.9]. La sortie de *Pinocchio* [Sharpensteen, 1940] s'accompagnera d'une opération commerciale similaire[57]. Peu à peu, la société de production développe un service spécifique « Walt Disney Entreprises », pour gérer les licences accordées aux différentes entreprises qui souhaitent exploiter l'image des personnages des studios, et traquer les usages non licenciés de son personnel imaginaire. Kay Kamen multiplie les contrats. Douglas Gomery rapporte qu'à partir de 1954, sept cents entreprises aux Etats-Unis et dans le monde commercialisent plus de trois milliers de produits dérivés estampillés Disney, en plus des bandes-dessinés et des bandes-originales[58]. L'essor économique de l'entreprise Disney est intimement lié à sa capacité à capitaliser sur son succès, *via* le développement du secteur des produits dérivés.

Des espaces de socialisation à la consommation ?

À l'instar de Richard de Cordova, le pédagogue Henry A. Giroux s'est inquiété de cette intrication entre pratiques culturelles et commerciales, tout comme de sa répercussion sur le jeune public. L'essor d'un secteur commercial en direction d'un jeune public participerait de la transformation d'enfants « spectateurs » en « consommateurs »[59]. En effet, les enfants étaient exposés dans ces clubs à une publicité intensive, vantant tout d'abord l'univers de l'entreprise. Cependant, au-delà de l'aspect commercial, un certain nombre des valeurs citoyennes ou patriotes sont aussi mises de l'avant, conformément au positionnement des studios. Steven Watts relève l'intrication des aspects ludiques et disciplinaires au cœur des Mickey Mouse Clubs, de manière nettement élogieuse pour sa part[60]. En effet, sur les affiches avertissant les enfants du voisinage de l'ouverture prochaine d'un

---

[57] Steven Watts, *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*. Columbia, University of Missouri Press, 1997, p 168.

[58] Douglas Gomery, *déjà cité*, p.77.

[59] Henry A. Giroux, *The Mouse that Roared: Disney and The End of Innocence*. New York, Rowmann & Littlefield, 1999.

[60] « Cet esprit traditionaliste trouva un allié de poids dans les clubs Mickey Mouse, créés par les studios Disney vers 1930 pour fidéliser le public enfantin. L'accent mis sur l'autodiscipline, le respect de l'autorité hiérarchique et l'adoption de principes moraux clairs et intériorisés s'affichait dans le credo du club Mickey Mouse, officiellement énoncé par le studio : « Je serai honnête et juste dans mes relations avec mes camarades. Je dirai toujours la vérité. J'obéirai à mes parents et je serai toujours prêt à aider les personnes plus âgées que moi. J'obéirai à mes professeurs et je m'efforcerai d'obtenir de bonnes notes. Je répondrai toujours avec promptitude à l'appel de Mickey Mouse et je respecterai toutes les règles du club. », [ma traduction], « This traditionalist element found an institutional ally in the Mickey Mouse Clubs, initiated by the Disney Studio around 1930 to help corral the children's audience. An emphasis on the formation of self-control, respect for hierarchical authority, and firm, internalized moral guidelines found clear expression in the Mickey Mouse Club creed officially enunciated in studio publicity: 'I will be upright and fair in all my dealings with my playmates. I will be truthful. I will obey my father and mother and will always stand ready to help people older than myself. I will obey my teachers and strive for high marks in my studies. I will always respond promptly to the call of the Chief Mickey Mouse and observe all the laws of the club'. », Steven Watts, *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*. Columbia, University of Missouri Press, 1997, p. 55.

Mickey Mouse Club, la célébration patriotique se mêle au moment de divertissement. On peut, en effet lire :

« Message du directeur du cinéma à l'attention des jeunes garçons et des jeunes filles :
Chers jeunes amis,
J'ai récemment lu dans une revue spécialisée un article sur le Club Mickey Mouse pour les enfants. Cet article soulignait à quel point ce club était amusant pour ses membres, comment il les encourageait à devenir de bons citoyens américains et comment il récompensait leur bon comportement à la maison, leurs bons résultats scolaires et leur esprit sportif sur le terrain de jeu. »[61] [ma traduction] [fig.36]

Plusieurs dimensions (pédagogie, *fair-play*, patriotisme…) s'entrecroisent dans cette réclame, et s'il est probable que l'ambition même d'un tel programme l'ait probablement condamné à un échec partiel, il est difficile d'en nier la dimension idéologique, qui se joue dans la superposition entre l'identité du studio et le marquage patriotique. Les Mickey Mouse Club se désignent comme des lieux pour l'éducation des enfants, relai de l'unité familiale. En effet, la popularité même du phénomène en rend la maîtrise difficile, et le studio peine à exercer un contrôle rigoureux sur l'attribution des licences. Il semblerait que durant une décennie fan-clubs officiels et officieux aient coexisté sur le territoire états-unien. L'engouement s'essouffle dans la décennie 1940, vraisemblablement du fait de la politique extérieure et de l'entrée en guerre des États-Unis.

B) The Mickey Mouse Club, 1955-1959: l'invention d'un fan club médiatisé

Dans les années 1950, Walt Disney et son équipe se lancent à la conquête de la télévision. La présence du poste se généralise dans les foyers nord-américains au cours de la décennie 1950. Si 64,5% des foyers sont équipés en 1955, ils sont 85,9% à en posséder en 1960[62]. On ne reviendra pas en détail

---

[61] « A message to boys and girls, from the Manager of This Theater:
Dear Little Friends,
A short time ago I read in one of the theatrical publications coming to my desk, something about the MICKEY MOUSE CLUB for Boys and Girls. This article mentioned how much fun it meant for its members, how it helped them to be good little American citizens, and rewarded them for good behavior in the home, good work in the school and good sportsmanship on the playground. », Robert Heide, John Gilman, *Mickey Mouse, The Evolution, The Legend, The Phenomenon*. New-York, Disney Editions, 2001, p.27,

[62] Barbara Coleman rapporte des données compilées par Cobbett Steinberg. Barbara Coleman, « Through the Years We'll All Be Friends: The 'Mickey Mouse Club', Consumerism, and the Cultural Consensus» , *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, 14:3, p.303-304, DOI: 10.1080/01973762.1999.9658458. L'étude citée est celle de Cobbett Steinberg. *TV Facts*. New-York, Facts on File Publication, 1985, p.86.

sur les différentes étapes qui ont mené l'entreprise d'une première émission en décembre 1950, au rachat du réseau câblé ABC en 1995, puisque ces éléments ont déjà été évoqués dans la première partie. On rappellera simplement que les premières incursions du studio sur le réseau câblé étaient liées au lancement du parc Disneyland que les émissions permettaient de promouvoir. L'ouverture du parc en 1955, premier du genre à décliner un univers de fiction, constitue un changement important dans les pratiques de commercialisation de la fiction. On quitte en effet le produit dérivé pour instituer un environnement que l'on pourrait désormais qualifier d'immersif. Cela représente bien sûr un changement d'échelle, car de figurines ou dessins ornant des produits du quotidien, les personnages atteignent une dimension humaine du fait de leur simulation costumée dans les allées du parc, tâche effectuée par les « cast members »[63]. Pourtant, malgré ce nom trompeur, les figures de Mickey, de Minnie, et des autres personnages Disney célèbres peuplant le parc, sont moins des acteur.ice.s, puisqu'elle et ils ne possèdent pas de partition, que des personnages extraits de leur univers diégétique dont la seule fonction est alors de divertir les visiteur.se.s du parc. Le parc à thème constitue une nouvelle forme de commercialisation de la fiction. Enfin, bien que dans les années 1950, l'usage du vocable « fan » ne se soit pas encore généralisé, il est entendu que le parc à thème cible une population qui apprécie des films et émissions Disney.

La première émission

Après l'émission « Walt Disney's Disneyland » (1954-1958), centrée sur la promotion du parc, une nouvelle émission est produite par les studios, elle est intitulée le « Mickey Mouse Club ». Diffusée à partir de 1955 et jusqu'en 1959, son titre tisse une filiation entre le réseau des premiers Mickey Mouse Clubs et sa nouvelle version télévisuelle. Produite par Bill Walsh, et diffusée de manière quotidienne sur la chaîne ABC, l'émission bat rapidement des records d'audience, attirant jusqu'à dix millions de téléspectateur.ice.s[64]. La production reçoit alors jusqu'à 75 000 milles lettres de fans par mois[65]. En février 1956, un an après son lancement, elle s'impose comme l'émission de journée [« daytime »] la plus regardée[66]. La spécificité de cette émission est qu'elle est animée par des enfants. Ces quatorze enfants blancs, filles et garçons à parité, ont été recrutés par casting. Connus sous le nom de « Mouseketeers », elles et ils sont encadré.e.s par deux présentateurs adultes, Jimmie Dodd et Roy

---

[63] Le terme « cast member » désigne les employé.e.s qui travaillent dans les parcs Disneyland.

[64] Steven Watts, *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*. Columbia, University of Missouri Press, 1997, pps. 363-373.

[65] Jennifer Armstrong rapporte ce chiffre dans son histoire orale du Mickey Mouse Club, *Why ? Because We Still Like You. An Oral History of The Mickey Mouse Club*. New York, Grand Publishing Central, 2010, p.140. Il provient d'un ouvrage de Keith Keller, *Mickey Mouse Club Scrapbook*, New York, Ace Books, 1977.

[66] « More total viewers than any other: "Pulse Top 10 Multi-Weekly Shows," Billboard, February 25, 1956 ».

Williams. Les Mouseketeers sont vêtus d'un uniforme, oreilles de Mickey, t-shirt blanc brodé à leur prénom, jupes plissées pour les filles et pantalons gris pour les garçons [fig.37, fig. 38]. Ces costumes peuvent légèrement varier au gré des séquences. Un élément-clef de la panoplie des Mouseketeers, leur chapeau en oreilles de Mickey, bénéficie d'une forte commercialisation [fig. 39].

L'émission se compose de quatre types de segments, des saynètes tournées en studio, des numéros chantés et chorégraphiés, la rediffusion de cartoons, ainsi que des reportages sur des sujets variés, le plus souvent à des fins promotionnelles, que ce soit pour le parc Disneyland ou bien pour les films à venir[67]. Certains de ces enfants atteignent rapidement une forme de notoriété, dont Annette Funicello qui jouera par la suite dans d'autres productions des studios. Tous les segments de l'émission sont mis à profit pour promouvoir soit des produits Disney eux-mêmes, soit ses partenaires commerciaux, via le placement de produits. Ainsi dans une séquence originellement diffusée le 16 janvier 1956, et intitulée « Cooking with Minnie Mouse »[68], les jeunes animatrices incitent les téléspectatrices à cuisiner avec elle des cookies en utilisant la préparation Minnie Mouse, préalablement achetée en supermarché. Derrière une table, quatre des jeunes animatrices chantent la recette de la pâte, tout en faisant des pointes de ballerine. Barbara Coleman évoque une autre séquence où les deux protagonistes d'un segment vantent les cigarettes de la marque Philip Morris[69]. Barbara Coleman remarque encore que la séquence d'ouverture de l'émission reprend la syntaxe d'un jingle publicitaire :

« La séquence d'ouverture commence par un plan moyen de Jiminy Cricket et Dumbo invitant le public à « venir chanter avec nous cette chanson composée pour toi et moi ». Le spectateur, initialement passif, est ainsi encouragé à devenir un participant actif et à « faire partie de la famille ». À l'instar d'un spot publicitaire, la chanson-thème établit d'abord l'identité de la marque (M-I-C-K-E-Y), puis, grâce à une galerie de personnages Disney célèbres, invite le spectateur à se joindre à la communauté et à découvrir le produit. »[70] [ma traduction]

---

[67] Pour une description détaillée de l'émission, voir Barbara Coleman, « 'Through the Years We'll All Be Friends': The Mickey Mouse Club's Consumerism, and the Cultural Consensus », *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, 14:3, p.297-306 DOI: 10.1080/01973762.1999.9658458

[68] Mickey Mouse Club Channel, « Mickey Mouse Club S1 : Cooking with Minnie Mouse », première diffusion le 16/1/1956, Youtube, posté le 1/9/2016, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=vjgH3TBjLqc. Sur cette chaîne Youtube on trouve de très nombreux extraits des émissions du premier Mickey Mouse Club.

[69] *Ibid*, p.300.

[70] «The opening sequence begins with a medium long shot of Jiminy Cricket and Dumbo inciting the audience to "come along and sing the song that's made for you and me." The television audience, at first a passive observer, is encouraged to become an active participant and "join the family." Like a television commercial, the theme song first establishes brand identification (M-I-C-K-E-Y), and then, through a coterie of old Disney characters, entreats the viewer to join the crowd and try the product. », Barbara Coleman, "'Through the Years We'll All Be Friends: The "Mickey Mouse Club,"'Consumerism, and the Cultural Consensus", *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, 14:3, p.301.

Interrompue en 1959, suite à d'importants différends sur les droits avec la chaîne ABC, l'émission restée très populaire est rediffusée en syndication[71] à plusieurs reprises entre 1962 et 1965 d'abord, puis entre 1975 et 1977 sur NBC, et touche ainsi plusieurs générations d'enfants et d'adolescents. Comme le démontre le générique, ou encore la séquence de préparation des cookies, certains segments de l'émission sont construits pour être participatifs et encouragent les téléspectateur.ice.s à se mettre en mouvement au rythme de l'émission, pour rejouer derrière leur écran la séquence télévisuelle. Toutefois, il est évident que l'écran de télévision transforme aussi le sens de la participation, et agit comme une première dématérialisation, plusieurs décennies avant que l'apparition du numérique n'accélère le phénomène.

L'émission incite ainsi les jeunes téléspectateur.ice.s à rejoindre le nouveau Mickey Mouse Club, via l'envoi d'un bulletin d'adhésion, qui donnait droit à la réception d'une carte de membre [fig. 40]. Cette adhésion ne débouche plus, comme dans les années 1930, sur des formes de réunion ni de visionnages collectifs dans des salles de cinéma. Pourtant, ce nouveau format rencontre un succès certain, et Jennifer Armstrong rapporte dans son histoire orale du Mickey Mouse Club que la proposition rencontre un engouement conséquent et engendre une forte consommation de produits dérivés :

« Des millions d'enfants ont ainsi rejoint le club en demandant simplement leur carte officielle de membre. Les casquettes Mouseketeer (vendues à 69 cents) sont rapidement devenues l'article le plus vendu de l'empire Disney durant de nombreuses années, atteignant un pic de 24 000 exemplaires vendus par jour. Les kits de bain moussant, les costumes Mouseketeer, les poupées Mouseketeer et plus de deux cents articles de cette gamme ont permis de satisfaire la demande croissante des fans pour les produits dérivés du Mickey Mouse Club. »[72] [ma traduction]

L'effervescence autour de l'émission soutient une forte consommation de produits dérivés et renforce encore l'aura de la créature animée, véritable mascotte ou métonymie de l'entreprise. La vente de ces éléments de costume pourrait représenter une forme atténuée de cosplay, ou de costumade selon

[71] « La syndication est une pratique qui consiste à vendre à plusieurs diffuseurs le droit de reproduire un contenu ou de diffuser un programme ». « Syndication », Wiktionnaire, [En Ligne], https://fr.wiktionary.org/wiki/syndication

[72] « Indeed, millions of kids joined the Club from their own homes by sending in for official membership cards. Mouseketeer hats (retail price: 69 cents) became the Disney empire's best-selling item over the next several years, peaking at twenty-four thousand a day. Bubble-bath sets, "Mousegetars," Mouseketeer dolls, and more than two hundred other kinds of merchandise helped fulfill fans' insatiable need for Mickey Mouse Club gear. », Jennifer Amstrong, *Why ? Because We Still Like You. An Oral History of The Mickey Mouse Club*. New York, Grand Publishing Central, 2010, p. 27.

la traduction française. Si Disney n'est pas l'inventeur du geste de la costumade[73], la commercialisation massive d'éléments de costume d'un même personnage atteint sans doute des dimensions nouvelles. L'achat, ainsi que le port des oreilles de Mickey, emblème du personnage comme de l'émission, représente une manière d'articuler la représentation télévisuelle à la vie quotidienne. En outre, l'émission en elle-même est sans doute parmi les des premières à s'appuyer sur une base de « fans » pour l'animer l'émission, autant qu'à mettre en scène ce phénomène. D'autant que dans l'émission du Mickey Mouse Club, tout conspire à lier cet état à des pratiques de consommation de la marque elle-même.

Les nouvelles émissions 77-79, 89-94 :

Parallèlement aux Mickey Mouse Clubs, d'autres émissions comme le feuilleton *Zorro* [McCulley, 1957-1959, 1960-1961], assurent aux studios une présence télévisuelle tout au long des années 1960 et 1970, avant que ne naisse en 1983 « The Disney Channel », la première chaîne câblée diffusant exclusivement du contenu Disney, d'abord dix-heures par jour, et puis de manière continue à partir de 1986[74]. L'émission « Mickey Mouse Club » donne lieu à deux nouvelles versions : produite et diffusée entre 1977 et 1979. Dans cette version, les studios s'appuient sur un casting racialement mixte [fig. 41]. Toutefois, elle ne connaît pas de succès particulier. Après la reprise en main par la « Team Disney », une nouvelle version de l'émission est lancée en 1989 sur Disney Channel. Celle-ci est destinée davantage aux adolescent.e.s qu'au jeune public. Forte de son audience, elle se déroule sur sept saisons, jusqu'en 1994, puis elle est rediffusée jusqu'en 1996. Certains *Mousekeeters* apparaissant sur plusieurs saisons, quand d'autres ne figurent que dans une seule. Plusieurs artistes importants dans l'industrie états-unienne ont fait leurs débuts au sein de la troisième mouture du Mickey Mouse Club. On compte parmi eux les chanteur.se.s Christina Aguilera, Justin Timberlake, Britney Spears ou encore l'acteur Ryan Gosling. D'autres ont continué une carrière dans le domaine des médias, comme Rhona Bennett, qui est devenue animatrice régulière du Jamie Foxx Show, ou encore Deedee Magno Hall, Josh Ackerman, et bien d'autres.

Il faut souligner la précocité de Disney dans l'organisation de son public en fan-club, opportunité que l'entreprise saisit dès les années 1930. Dès le début des années 1950, la société Disney

---

[73] La date de 1939 est souvent proposée comme point d'origine, lorsque Myrtle A. Douglas et son compagnon Forrest J. Ackerman se présentent costumés à la première convention mondiale de Science Fiction à New-York en 1939. Alison Elridge, « Cosplay », *Encyclopedia Britannica*, mai 2025, [En Ligne], https://www.britannica.com/topic/cosplay

[74] Dave Smith, *Disney A to Z, The Updated Official Encyclopedia*. Hyperion, New-York, 1998, p.116.

comprend l'intérêt du médium télévisuel, et s'en sert pour construire son public. Au premier abord, on pourrait relever que le lien avec les clubs Mickey Mouse d'avant-guerre relève d'une filiation purement symbolique, qui permet de liquider la matérialité du cérémoniel fan, les publics ne possédant plus l'opportunité de se réunir comme avant. Cette première médiatisation permet aussi de se prémunir des usages non licenciés du logo de la souris. Cependant, l'émission se présente aussi comme l'une des premières mises en scène d'un public de fans. Les *Mouseketeers*, représentant à la fois ce public enfantin des premiers fan-clubs, mais aussi des apprenti.e.s animateur.ice.s, chanteu.se.s, ou acteur.ice.s, jouant d'une ambiguïté entre l'effet de proximité, associé au médium télévisuel par contraste notamment avec le cinéma, et la formation du futur « talent » à même de s'imposer plus tard sur grand écran. Fans devenus vedettes, et jouant les fans, les *Mouseketeers* incarnent les ambiguïtés propres au développement des industries culturelles et créatives.

Les premières émissions autour de Disneyland concouraient à créer un horizon d'attente pour le parc, tout en offrant à Walt Disney l'opportunité de s'affirmer comme une personnalité publique, appréciée des citoyen.ne.s de son pays. Par la suite, l'émission qu'est le Mickey Mouse Club permet à la société de production de mettre en scène son public et le phénomène fan, pour mieux l'encadrer. Les émissions télévisées montrent à un vaste auditoire américain les divers aspects de l'entreprise, différents maillons de la chaîne de production, du directeur qui se fait animateur, aux reportages sur les projets en production, en passant par un public mis en scène dans une satisfaction toujours renouvelée. Avec la généralisation du poste de télévision, Disney comprend l'opportunité de construire et d'élargir son audience à travers la performance télévisuelle.

L'émission de télé est porteuse d'une première forme de dématérialisation du fan club, qui ne s'éprouve plus dans l'assemblée de la salle de cinéma, mais au sein du foyer. Il ne faut cependant pas oublier que ce nouveau format est contrebalancé par la formation d'un nouvel espace social, entièrement dédié aux fans, soit les parcs à thème. Là-bas, les publics peuvent effectivement se réunir, moyennant toutefois l'acquittement du prix d'un billet nettement supérieur à celui d'une séance de cinéma. Bien que cette filiation soit rarement évoquée, il apparaît plus que probable que les fan-clubs des années 1930 aient inspirés la création des parcs Disneyland. Il faut cependant observer que réunir n'est pas assembler et que l'interaction entre fans est moins favorisée à Disneyland, qu'elle ne l'était dans les ciné-clubs. Les opportunités de consommation y sont, en outre, démultipliées. À ce sujet, on peut supposer que le développement des parcs, supposés donner chair au rêve Disney, et qui témoignent d'une grande attention portée par l'entreprise aux publics, n'a pas favorisé l'inventivité des pratiques fans.

L'histoire du fan-club Disney, s'inscrit dans le temps long, et les Mickey Mouse Clubs se révèlent être l'une des premières organisations de fans, tant par son envergure que par sa longévité.

Très tôt, dimensions patriotiques et commerciales, s'entrecroisent comme l'a démontré l'étude des documents produits. Il nous faut maintenant étudier l'offre actuelle de Disney envers ses fans.

III) DU FAN-CLUB AUX VILLES POUR FANS

À l'échelle des industries culturelles et créatives, la société de production qu'était Disney a joué un rôle précurseur dans l'organisation, la fidélisation ou encore « l'exploitation » de son public. La participation au fan-club de Disney, voire la délégation à l'entreprise de nombreux éléments d'une vie, sont rendus possible par la commercialisation de services et d'évènementiel. L'échelle de la participation à la vie de l'entreprise est étagée par une échelle d'offres extrêmement variée. Celle-ci a été reconstituée à travers une série d'observations en ligne, croisant des sites commerciaux détenus par The Walt Disney Company, à des sources journalistiques, ainsi qu'à de la littérature syndicale.

A) Le D23

Après plusieurs décennies sans fan-club officiel, le président-directeur général du groupe Disney, Robert Iger, a décidé de renouer avec cette tradition, à travers une nouvelle formule qui tend à éclipser ses premières itérations.

Affiliation

En 2009, à l'occasion de l'Assemblée générale des actionnaires, Robert Igier, annonce la création du « D23 », le fan-club « officiel » de l'entreprise[75]. L'acronyme constitue un hommage à la date d'arrivée de Walt Disney à Los Angeles, 1923. Le D23 clame être : « the first official community for Disney fans in the Company's 85-year history. ». Cette étrange déclaration oblitère complètement le phénomène des « Mickey Mouse Clubs ». Bien que leur prolifération à travers le pays en ait rendu la légalité parfois suspecte, l'entreprise d'habitude prompte à s'enorgueillir semble avoir effacé cette

[75] The Walt Disney Company, « Disney Announces ' D23: The Official Community for Disney fans' », 10/3/2025, [En ligne], https://thewaltdisneycompany.com/disney-announces-d23-the-official-community-for-disney-fans/

première itération du fan-club Disney. L'annonce faite aux actionnaires et reproduite sur le site de l'entreprise, est suivie d'un détail des modalités d'adhésion au fan-club, qui à l'époque de sa création s'élevait à 74.99 dollars. Sous l'offre est déroulée la liste des avantages qui résultent de cette affiliation. En 2025, la palette des souscriptions est élargie.

Une première, gratuite, comprend un abonnement à une newsletter, et permet l'accès à des événements eux-mêmes payants. Il existe ensuite trois autres types d'adhésion payante, dite « gold ». L'offre « essential » coûte 49.99 dollars, celle dite « choice » s'élève à 99.99 dollars et enfin, pour la « complete » il faut compter 299.99 dollars. L'inscription au D23 donne droit à l'envoi de produits dérivés, tels des pins et des magnets. Elle permet aussi l'accès à une programmation plus proprement culturelle. Elle ouvre également l'accès à des offres promotionnelles et à d'autres types de réductions sur des séjours en hôtellerie Disney, par exemple, ou bien dans certains magasins Disney [« Disney Store »]. Des opérations de type « ventes flash » sont régulièrement organisées pour les fans. Par exemple, pour l'année 2025, les adhérents à l'offre « gold » bénéficient, à partir de 50 dollars d'achats, de 10% de remise sur les produits dérivés en vente sur la boutique (le « Disneystore ») en ligne[76]. Le magasin Disney en ligne héberge quatre grands types de biens, des vêtements, des accessoires, des objets pour la maison, ainsi que des jouets. Tous les biens sont thématisés autour de l'univers Disney, que ce soit par des oreilles de Mickey ou bien à travers la reproduction de personnages issus des films. Le magasin comprend aussi des figurines ou une section « fine art », qui vend de toiles reproduisant des dessins issus des univers des films, parfois en édition limitée. Les prix sont élevés, ils commencent à 150 dollars pour une reproduction sur toile du Chat de Cheshire[77]. Ils peuvent s'élever jusqu'à 695 dollars pour un dessin de Dingo [Goofy] à la plage, ukulele en main, évoquant le court-métrage de 1937 *Hawaiian Holiday* [Sharpstenn] où il apprenait à surfer[78]. De même, les fans bénéficient d'une ouverture anticipée pour la billetterie des spectacles de la troupe théâtrale. La majorité des avantages offerts par l'adhésion au D23 sont orientés vers des pratiques de consommation liées à l'univers Disney, démontrant une fois de plus une parfaite maîtrise de la synergie.

Événements proposés

[76] D23, « Gold member Offer: Disneystore.com Discount », consulté le 7/6/2025, [En Ligne] https://d23.com/discounts-disney-store-2024/

[77] Disney Store, « Cheshire Cat », consulté le 7/6/2025 [En Ligne], https://www.disneystore.com/cheshire-cat-cheshire-cat-grin-gallery-wrapped-canvas-by-tom-matousek-alice-in-wonderland-limited-edition-470028047279.html

[78] Disney Store, « Goofy 'A Goofy Aloha' Artwork on Wood by Trevor Carlton », consulté le 7/6/2025 [En Ligne], https://www.disneystore.com/goofy-a-goofy-aloha-artwork-on-wood-by-trevor-carlton-signed-limited-edition-470028580530.html

Outre ces avantages commerciaux, le D23 propose aussi des événements plus proprement culturels, reliés à l'univers de la marque. Les services du D23 les ont divisés en quatre catégories principales : « Gold Theater », « Spotlight Series », les visites du studio (« Studio Tours »), ainsi que les projections (« Screenings »). Les deux premiers proposent, sur le format de la rencontre ou de la table ronde, des rencontres mensuelles portant sur un aspect ou une personnalité de l'histoire de Disney. Ces cycles de table ronde associent des employé.e.s des archives et de l'imachinerie, voire des studios (animateur, scénariste, producteur…) pour construire des événements valorisant l'histoire et la créativité de l'entreprise. La spécificité des conférences « Gold Theater » est qu'elles se déroulent en ligne. Les fans s'étant acquitté d'une inscription « Gold » peuvent regarder l'événement en temps réel et poser des questions aux intervenant.e.s. En février 2025, Christopher Merritt et Dohn Hahn présentaient leur nouvel ouvrage, qui célébrait l'anniversaire du premier Disneyland, *The Happiest place on Earth : 70 years of Disneyland*[79]. Les « Spotlight Series », possèdent quant à elles la particularité de se tenir en présence sur de larges plages horaires et associent à la rencontre, une visite sur un site de Disney, et bien sûr des occasions de shopping. En février 2025, la table ronde en partenariat avec le département de l'imachinerie, situé dans leurs locaux, revenait sur la fabrique *d'Indiana Jones*[80]. En mars, l'événement mensuel qui se déroulait dans un hôtel du Walt Disney World revenait quant à lui sur les origines de la célèbre attraction « Space Moutain »[81].

Les projections réservées aux membres du D23, se déroulent le plus souvent dans la zone de Los Angeles, et célèbrent les anniversaires de sorties de certains films. Ainsi, le 7 juin 2025, une projection spéciale dans les studios de Burbank célébrait les soixante-dix ans de la sortie de *Cendrillon*. Elle s'accompagnait d'une visite du studio et des archives pour certains des membres du fan-club[82]. De même, les trente ans de la sortie de *Toy Story* [Lasseter, 1995], ou les trente-cinq de *Pretty Woman* [Marshall, 1990] donnent eux aussi lieu à des projections spéciales. Pour chacune de ces séances, les fans doivent s'acquitter de frais d'entrées supplémentaires.

Enfin, des visites du siège et des studios Disney implantés à Burbank sont organisées toutes les semaines [fig. 42, fig.43][83]. Elles sont désormais réservées exclusivement aux fans. D'un montant de

---

[79] D23 Gold Theater, « The Happiest Place on Earth: 70 years of Disneyland », Youtube, 25/2/2025 https://www.youtube.com/watch?v=ihUd2n10LNA&t=33s

[80] D23, « D23 Gold Members Embark on an Indy Adventure with Walt Disney Imagineering », 18/3/2025, [En Ligne] https://d23.com/d23-event-recaps/d23-gold-members-embark-on-an-indy-adventure-with-walt-disney-imagineering/ . La franchise Indiana Jones créée par Georges Lucas arrive chez Disney en 2012 après le rachat de LucasFilm.

[81] D23, « D23, Spotlight Series Lands in Orlando for Space Mountain and Beyond » 21/3/2025, [En Ligne], https://d23.com/d23-event-recaps/d23-spotlight-series-lands-in-orlando-for-space-mountain-and-beyond/

[82] https://d23.com/d23-event/cinderella-75th-anniversary-screening-at-the-walt-disney-studios-lot/

[83] On peut lire des récits de fans français ayant visités les studios, soit celui de Franck Armand-Zuniga, « Adventures by Disney », Chronique Disney, 12/9/2015, [En Ligne], https://www.chroniquedisney.fr/dossier/2015-adventures-by-disney-02.htm. Soit celui de David Peslier, « Disney Studios », En route vers l'ouest, [En Ligne],

100 dollars pour les membres « gold » Disney, elles s'élèvent à 150 dollars pour les autres[84]. Il s'agit d'une visite de deux heures trente, qui comprend un passage dans le bureau préservé de Walt Disney, un arrêt aux archives, ainsi qu'une promenade dans le panthéon de l'entreprise, baptisé le « Legends Plaza ». Les personnalités que l'entreprise a choisi de classifier comme « légende » y ont une plaque, selon une politique qui remonte à 1987.

La majorité des événements organisés par le D23 sont situés sur le sol états-unien, dans les États de Floride ou bien en Californie, conformément à l'implantation de l'entreprise. Toutefois, pour certaines occasions, l'entreprise peut s'en éloigner. En 2022, par exemple à l'occasion de la sortie d'*Hocus-Pocus 2* [Fletcher, 2022], le D23 avait planifié autour d'Halloween une série d'événements dans la ville de Salem (Massachusetts), intitulé « D23 Runs Amuck Salem, Spell-ebrating Hocus Pocus 2 ». Au programme notamment, étaient proposés une visite de Salem, un bal déguisé ainsi qu'une projection de la suite d'*Hocus Pocus*[85]. Noël ou Halloween fournissent souvent le prétexte à d'autres événements thématisés autour de ces fêtes et des imaginaires associés.

La convention

Toutefois, l'événement le plus important organisé par le D23 s'avère être une convention bisannuelle intitulée : D23 Expo. Lors de sa dernière occurrence du 9 au 11 août 2024, la manifestation a été renommée « D23 : The Ultimate Disney Fan Event ». Le groupe Visa, spécialisé dans les paiements bancaires, était le principal partenaire commercial de cette édition. La convention se tient au centre du Palais des Congrès d'Anaheim, à proximité, donc, du premier parc Disneyland. Elle se déroule généralement sur trois jours durant le mois d'août, et agrège une série d'événements de nature diverse. Des conférences, des tables rondes et des cérémonies sont organisées. L'un d'elles célèbre l'adoubement au titre de « Disney Legends » d'employé.e.s qui se sont distingué.e.s pour leur contribution à l'entreprise. Lors de la dernière convention, par exemple, la chanteuse Miley Cyrus, qui a débuté dans le sitcom *Hannah Montana* [Poryes & *al*, 101 épisodes, 2006-2011] produit pour The Disney Channel a reçu le titre de « Disney Legend »[86]. L'empreinte de ses mains rejoindra ainsi le « Legend Plaza », la Place des Légendes au siège social de Burbank, et pourra faire l'objet de

---

http://enrouteverslouest.com/cinema-studios-de-cinema/disney-studios/ . Les photos en annexes proviennent de leur blog.

[84] D23, "The Official Studio Tour", consulté le 8/6/2025, [En Ligne], https://d23.com/d23-event/the-official-walt-disney-studios-walking-tour-presented-by-d23-september-2025/

[85] Peyton Lieber, Justin Arthur, « D23 Runs Amuck Salem, Spell-ebrating Hocus Pocus 2 », D23, 5/10/2022, [En ligne], https://d23.com/d23-event-recaps/d23-runs-amuck-in-salem-spell-ebrating-hocus-pocus-2/

[86] Cecilia Sarantopoulos, « 23 Magical Moments from D23 », D23, 16/8/2024, [En Ligne], consultation le 10/6/2025, https://d23.com/23-magical-moments-from-d23-2024/

l'admiration des futurs touristes [fig. 43-46]. Treize autres personnalités, dont l'actrice Angela Bassett, le réalisateur James Cameron (*Titanic*, *Avatar*…) ou encore Martha Blanding, première femme noire guide d'un parc Disneyland, ont été sacrées « Legend » cette année-là[87]. Cette cérémonie, la plus prestigieuse, est l'occasion pour le groupe de mettre en scène sa propre histoire devant un public qui lui est acquis.

La convention est aussi l'occasion pour les cadres administratifs ou créatifs de l'entreprise de communiquer sur les projets en cours à l'occasion de soirées de type gala. Ainsi, lors de la convention de 2024, le soir du 9 août, une soirée « Disney Entertainment Showcase », précédait le « Disney Experiences Showcase » du 10. Reprenant la topographie interne au groupe[88], ces soirées mêlant des prises de parole des cadres et ingénieurs sont émaillées de temps de concerts ou de saynètes. Le gala « Entertainment » était l'occasion de tenir les fans informés des prochaines sorties ou films en production. Le lendemain, l'entreprise a communiqué sur les nouveaux aménagements attendus dans les parcs à thèmes. Il y a fort à parier que l'annonce de l'ouverture du parc aux Émirats arabes unis recevra une attention particulière lors de la convention de 2026. Lors de la dernière édition, les fans ont pu apprendre que le parc californien s'agrandirait pour recevoir des extensions, l'une sur l'univers d'*Avatar,* l'autre sur celle des *Avengers*. Ces deux franchises monopolisent la tête des box-office intérieurs et mondiaux comme nous l'avons vu dans le second chapitre, et le groupe semble résolu à exploiter cette popularité. Le parc de Floride se verra quant à lui doté d'une zone spécialement dédiée aux personnages de méchant.e.s (« Villains ») des classiques d'animation[89]. Cette aire matérialise le principe « d'incursion » [« cross-over »], et témoigne de la volonté du groupe de traiter ses films d'animation à la manière de franchises. Une attraction dérivée du film d'animation *Coco* [Unkrich, 2017] permettra également aux visiteur.se.s d'effectuer un simulacre de trajet au pays des morts, réfléchissant un motif du film. Outre les conférences, tables-rondes et les galas en soirée, la convention offre aussi aux fans l'occasion de concourir en cosplay, c'est-à-dire dans des déguisements et maquillages de personnages issus du multivers Disney. Baptisée *Mousequerade*, contraction entre la mascarade et l'emblématique Mickey, ce concours relève presque du passage obligé pour ce type de manifestation. On peut évidemment y entendre un discret hommage aux premiers *Mousekeeters*, dont l'uniforme aux oreilles de souris, quoique moins exubérant, fonctionnait comme l'une des premières itérations du costume Disney. Elle est l'occasion pour les fans de démontrer leur créativité et savoir-

[87] D23, « 2024 Disney Legends Award Honorees », [En Ligne], https://ultimatefanevent.d23.com/disney-legends
[88] Comme cela a été abordé en détail dans le chapitre 2.
[89] Alison Stateman, « Avengers Campus Expansion, Villains-Themed Land, Encanto Attraction, and Monsters Inc. Land Unveiled at Disney Experiences Showcase », D23, 11/8/2924, [En Ligne], https://d23.com/avengers-campus-expansion-villains-themed-land-encanto-attraction-and-monsters-inc-land-unveiled-at-disney-experiences-showcase/

faire. Un jury, constitué pour l'occasion, élit les meilleures prestations de chaque catégorie[90]. Durant toute la durée de la convention, des acteur.ice.s ou autres célébrités peuvent faire des apparitions ponctuelles suscitant la surprise chez les fans. Outre ces diverses activités, elles et ils sont bien sûr incité.e.s à faire du shopping, ainsi qu'à acquérir des produits dérivés en édition limitée conçus spécialement pour cette occasion. Il va sans dire que l'accès à la convention est payant. L'entrée dans le seul Palais des Congrès, qui exclut celui à l'amphithéâtre Honda où ont lieu en soirée les cérémonies, s'élève à quatre-vingts dollars pour un membre du fan-club. Pour avoir accès aux représentations du soir, il faut s'acquitter d'un ticket supplémentaire à cent dollars. Un forfait pour les trois jours garantissant un accès complet s'élève à 297 dollars. Pour obtenir le pass VIP le montant est de 1 000 dollars[91].

En alternance avec la convention, un autre type d'événement destiné aux fans et baptisé le « Destination D23 », se tient au Walt Disney World de Floride. Le programme de l'édition 2025 annonce des concerts et des représentations en tout genre, ainsi que des sessions de shopping prévues tout au long des trois jours. Les prix s'échelonnent entre trois cents et huit cents dollars. Bien que des tables rondes et présentations y soient aussi organisées, la manifestation « Destination » ne fait pourtant pas figure d'événement aussi capital pour la vie de l'entreprise que la convention bisannuelle. Les cérémonies et annonces les plus importantes, telle celle des « Disney Legends », restent en effet réservées à celle-ci[92]. Des conférences en ligne aux conventions en passant par la visite du studio historique de Burbank, il convient de souligner la multiplicité des événements proposés par cet organe officiel qu'est le D23. Les cérémonies spéciales organisées lors des conventions donnent à voir une mise en scène de l'histoire, mais aussi du futur de l'entreprise, soigneusement organisée par celle-ci, et simulant une inclusion du public dans l'écriture de celle-ci. Plusieurs biais restreignent toutefois la participation d'un public plus large à cette vie de l'entreprise. Centrés autour des États-Unis, et pratiquant une politique tarifaire très élitiste, les offres du D23 ne s'adressent qu'à une certaine fraction du public Disney. La participation se confond alors avec la consommation.

En dehors de cette infrastructure, il existe d'autres offres à destination des fans. Janet Wasko révèle par exemple qu'il est possible d'effectuer un mariage Disney[93]: de l'alliance à la robe inspirée par

[90] Courtney Potter, « GALLERY: Extraordinary Costumes from D23 2024's Mousequerade », D23, 10/8/2024, [En Ligne], https://d23.com/extraordinary-costumes-from-d23-2024s-mousequerade/
[91] The Walt Disney Company, « Details Revealed for D23: The Ultimate Disney Fan Event », 19/3/2024, [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/details-revealed-d23-the-ultimate-disney-fan-event/
[92] The Walt Disney Company, « Destination D23 Tickets Sale on Beginning on April 14 », 7/4/2025, [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/destination-d23-tickets-announcement/
[93] Janet Wasko, *Understanding Disney*. Cambridge, Polity Press, 2020, pps 227-228.

celles des princesses Disney, aux boutons de manchette, et jusqu'à la cérémonie au Walt Disney World, à Anaheim sur un bateau de croisière et, bien sûr à la lune de miel, chaque détail de l'événement peut être coordonné par la souris[94]. L'entreprise peut ainsi jouer sur le désir de ses client.e.s fortuné.e.s de rejouer le « happy end » des contes de fées, ou à défaut d'en acheter la toile de fond. À Anaheim, la cérémonie peut se dérouler face au château de *La belle au bois Dormant* par exemple. Au Walt Disney World, il est possible d'arriver sur les lieux dans une copie du carrosse de Cendrillon, ainsi que de réserver des apparitions de personnages Disney pour égayer la cérémonie. Ces offres témoignent de la capacité de l'entreprise à susciter autant qu'à s'adapter aux envies de ses fans. Avec les conventions, Disney cherche tant à créer des moments mémorables pour ses fans, qu'à les accompagner pour des événements significatifs (vacances, anniversaires, mariages…).

Toutefois, le groupe se propose d'aller encore plus loin dans l'encadrement de ses fans, en façonnant entièrement leur cadre de vie. Cette offre, qui n'est pas chapeautée par le D23, propose à des clients fortunés d'habiter « Disney », c'est-à-dire dans des quartiers et villes privées conçues pour les fans de Disney. Pour ce faire, le groupe peut s'appuyer sur ses compétences immobilières, en paysagisme (conception des parcs), mais aussi dans l'ingénierie grâce au département d'imachinerie. Cette intersection donne au groupe des ambitions urbanistiques, qui rencontrent néanmoins un succès mitigé.

B) Disney urbaniste

Steven Watts rapporte qu'en 1966 le projet EPCOT (« Experimental Prototype Community of Tomorow »), a suscité chez Walt Disney, quelques mois avant sa mort, un enthousiasme comparable à celui qu'il avait déployé durant la création de *Blanche-Neige*. Dans les premiers plans, les terres rachetées en Floride devaient servir à la création d'une cité futuriste, le parc Disneyland était supposé n'être qu'un appât pour rediriger les gens vers celle-ci[95]. Dans la vision de Walt Disney et mise en scène dans un petit reportage tourné deux mois avant sa mort, EPCOT était destiné à déployer les dernières innovations en matière de technologie, des transports à l'architecture[96]. L'ambition de créer une ville témoigne de l'essor d'une visée de plus en plus politique chez le patron du groupe. Les plans

---

[94] Disney's Fairy Tale, consulté le 13/6/2025, [En Ligne], https://www.disneyweddings.com/

[95] Steven Watts, *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American way of life*, Boston, Houghton Mifflin, 1997, p.456.

[96] Le reportage de 1966 est en ligne sur Youtube. The Original EPCOT, « Walt Disney's E.P.C.O.T. film (1966) », 23/9/2013, The Walt Disney Company, Youtube, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=sLCHg9mUBag. Pour en savoir davantage sur EPCOT on peut se référer à Michaël Barrier, *Walt Disney. The Animated Man*. Berkeley, University of California Press, pps 307-317.

ont pourtant fini par s'inverser en Floride. Les parcs à thème ont en effet englouti le projet urbain, au point qu'EPCOT compose désormais l'un des quatre domaines du Walt Disney World. En dépit de l'abandon d'EPCOT, le groupe Disney a persisté dans ses projets de développement urbain, à travers des opérations d'envergures diverses. En prenant la direction de Disney, Michaël Eisner a ainsi lancé le groupe dans l'édification en Floride de la commune de Celebration. L'échec de ce projet urbain n'a pourtant pas tari les ambitions de Disney, qui peut s'appuyer sur ses compétences en hôtellerie et dans l'aménagement de parcs pour soutenir ses velléités urbanistiques.

La ville de Celebration

Sur l'important terrain détenu par le groupe Disney en Floride, celui-ci a édifié sa propre ville privée, Celebration, comme il en existait déjà aux États-Unis. Les travaux de Sophie Didier nous apprennent que le projet remonte à l'année 1988. La ville, livrée en 1996, était destinée à accueillir une population d'environ 20 000 habitant.e.s[97]. Celebration, qui s'inscrit dans la filiation d'EPCOT sans être une application à la lettre des plans de Walt Disney, n'a en effet rien d'une ville futuriste, ni même moderniste, elle s'inscrit au contraire dans la mouvance du Nouvel Urbanisme. Ce courant, qui s'est constitué en réaction à l'étalement urbain et à la généralisation de la voiture, prône le retour aux villes de taille moyenne. L'aménagement urbain cherche à y favoriser le déplacement à pied, à recréer une vie de quartier, notamment grâce à l'implantation de commerces de proximité. Sophie Didier donne un rapide aperçu des plans qui organisent la ville :

« L'accent principal a été mis bien évidemment sur l'aménagement des espaces publics, selon les techniques de mise en scène et d'animation déjà largement testées dans les parcs d'attractions du groupe. Selon un principe utilisé dans les hôtels-clubs Disney, un lac doté d'une marina publique occupe une position adjacente au centre-ville. Les rues commerçantes reprennent, dans des bâtiments modernes, l'esprit de la Main Street du Magic Kingdom. »[98]

La ville étant située dans l'enclave de Floride, était encadrée par le *Reedy Creek Improvment District* qui a permis la délégation à l'entreprise d'importantes prérogatives sur le territoire. Elle n'a toutefois pas le statut de municipalité et dépend du comté d'Osceola pour la police. Dans un premier temps, le projet rencontre un tel succès que l'attribution des maisons se fait par tirage au sort. Des

[97] Sophie Didier, « Disney urbaniste. La ville de Celebration en Floride ». *Revue européenne de géographie*, 1997, [En Ligne], https://journals.openedition.org/cybergeo/1147

[98] *Ibid*, § 12. La « Main Street » à laquelle fait référence Sophie Didier est l'une des cinq quartiers des parcs Disneyland. Cette rue de centre-ville recrée l'atmosphère d'une petite ville américaine au tournant du XIXe et XXe siècle.

critiques, émises d'emblée notamment par la presse, portent sur la ségrégation sociale et raciale implicite de ce projet, les prix des habitations étant supérieurs de 20 à 30% à ceux en cours dans le comté[99]. L'engouement est pourtant de courte durée, les plaintes nombreuses portent notamment sur la qualité du bâti, mais aussi sur les contraintes imposées par la « Celebration Company », émanation du groupe Disney. Celle-ci détenait un important pouvoir de réglementation allant de l'emplacement du parking, à la disposition des poubelles, en passant par la couleur des rideaux, les moindres détails de l'aménagement étaient codifiés par l'entreprise[100]. Acquérir un fonds de commerce en ville requérait aussi d'être agréé par la Celebration Company, ce qui a drastiquement limité l'offre. Enfin, la lenteur de Disney à financer les travaux de restauration requis génère une atmosphère lourde de tensions qui engloutit Celebration en moins d'une petite dizaine d'années. Un article du *Wall Street Journal* relate qu'en 2004 Disney a vendu la localité à la société immobilière Lexin Capital. Lexin prend alors le contrôle du centre-ville qui comprend « 16 boutiques, 6 restaurants, 105 appartements, et 8 732 mètres carrés de bureau » [101]. Depuis, Lexin Capital a été condamné par le tribunal à financer des travaux de réparation dont le montant est estimé à plus de 15 millions de dollars[102].

En même temps que se construit le projet de Celebration, le groupe Disney exporte dans les années 1990 ses volontés de planification urbaine en Europe, via Disneyland Paris, et l'aménagement de Val d'Europe.

Val d'Europe

Disneyland Paris, alors appelé EuroDisney, comportait, en plus de l'édification du parc à thème, un important partenariat avec les communes environnantes. Ce montage représentait, il y a trente ans, un cas unique de partenariat entre acteurs publics et privés. Le projet de Val d'Europe s'étend sur cinq communes (Bailly-Romainvilliers, Coupvray, Serris, Chessy, Magny-le-Hongre) de l'est francilien et associe étroitement Disney et les collectivités territoriales dans l'aménagement du territoire[103].

---

[99] Sophie Didier, déjà cité, §.25

[100] Abby Goodnough, « Disney is Selling a Town Built to Reflect the Past », *The New York Times*, 16/1/2004, [En Ligne], https://www.nytimes.com/2004/01/16/us/disney-is-selling-a-town-it-built-to-reflect-the-past.html

[101] « 16 retail shops, 6 restaurants, 105 apartments and 94,000 square feet of office space », [ma traduction], *Ibid*.

[102] Laura Kusito, « Leaks and Mold are Ruining the Disney Magic in Celebration, Florida », *The Wall Street Journal,* 15/11/2016, [En Ligne] https://www.wsj.com/articles/leaks-and-mold-are-ruining-the-disney-magic-in-celebration-florida-1479249246

[103] Site officiel : https://disneylandparis-news.com/real-estate-development/ Site officiel qui décrit les partenariats développés par Disney sur le territoire : développement de la gare Ouigo, implantation d'un site de développement TESLA, d'une université Deloitte et d'un nouveau parc immobilier de bureaux

Hors du Chêne Doré et de Celebration, le groupe Disney a poursuivi ses ambitions immobilières et politiques, en France notamment. Val d'Europe, développé dans les années 1990, s'apparente au projet de Celebration davantage qu'à ceux actuellement développés. En effet, Val d'Europe ne bénéficie pas d'un site promotionnel équivalent, les logements et services offerts sur place s'avèrent bien plus modestes. Le projet Val d'Europe, émanation pourtant rare en Europe d'un partenariat public/privé de cette ampleur, n'a pendant longtemps pas fait l'objet d'un grand intérêt scientifique, à l'exception de l'ouvrage de Sébastien Roffat ; *Disney et la France : les vingt ans d'EuroDisney*[104]. Plus récemment pourtant, le projet de recherche « DISGOUVDYN : Gouvernance Disney à Anaheim et Marne-La-Vallée », financé par le label I-Site Future (Université Gustave Eiffel, Université Paris-Est Créteil), s'est employé à effectuer une comparaison entre « les coalitions de croissance » promues par Disney en Californie et dans l'Est francilien, ainsi qu'à l'enchevêtrement entre acteurs privés et publics[105]. Porté par Sophie Didier, Julien Aldhuy et Loïc Vadelorge, il a donné lieu à en 2022 à un séminaire « Produire la ville à l'ombre de Disney », ainsi qu'à des ateliers de recherche[106], mais à ce stade il n'a pas encore donné lieu à une publication.

Pour se figurer la vie à Val d'Europe, un forum de fans français de Disney a effectué un travail de documentation[107]. Sur un canal de discussion dédié à la question « Aimeriez-vous vivre à Val d'Europe ? » malgré un taux de réponse à 68% positifs, des avis assez divergents sont lisibles. Grandmath, l'un des fondateurs du forum, résume ainsi les points positifs et négatifs de la vie à Val d'Europe :

« Au niveau des avantages de la ville, on cite souvent:

- la propreté, la sécurité, le calme
- la ville à taille "humaine"
- les nombreux espaces verts: la ville à la campagne
- la pléthore de commerces et de services
- l'offre en matière de transports
- la proximité avec DLRP pour les loisirs
- un taux de chômage proche de 0%

---

[104] Sébastien Roffat, *Disney et la France : les vingt ans d'Euro Disneyland*, Paris, France, L'Harmattan, 2007.
[105] Université Gustave Eiffel, Discouvdyn, Projets de recherche, consulté le 27/5/2025 [En Ligne] https://laburba.univ-gustave-eiffel.fr/recherches/projets-de-recherche/discouvdyn
[106] Sophie Didier, Loic Vadelorge, Julien Aldhuy. *Produire la ville à l'ombre de Disney*, LABEX Futurs Urbains : GT POUM, GT UDUH, GT IGP, Oct 2022, Champs-Sur-Marne, France. ⟨halshs-04308001⟩
[107] Le site est disponible à l'adresse suivante : https://www.disneycentralplaza.com/t5686-vivre-a-val-d-europe-presentation-et-discussion-generale,

<u>Mais on critique également</u> (à raison ou à tort):

- le pastiche niveau architectural (parisien, italien etc.)
- le côté ville-dortoir où il ne se passe rien le soir
- la centralisation des commerces en un seul endroit, qui entraîne une désertification des rues piétonnes
- le contrôle et le cahier des charges imposé par Disney aux habitants
- le manque d'histoire/ le côté artificiel
- le manque d'activités et de divertissements "hors Disney"
- peu de mixité sociale »[108]

Les communes de Val d'Europe hébergent également de nombreu.se.s employé.e.s de Disneyland Paris. Le parc, divisé en deux entités (« Disneyland Paris » et les « Walt Disney Studios »), emploie 17 000 personnes. Les avis formulés sur ce forum de fans rejoint les critiques formulées à l'encontre de la ville de Celebration, et semblent parler des limites que l'entreprise rencontre dans son ambition de « faire ville », que ce soit aux États-Unis ou en Europe.

La faillite de Celebration n'a pourtant pas mis un terme aux ambitions immobilières du groupe. Le succès d'une résidence privée au Walt Disney World a par la suite servi de marchepied à la planification de nouvelles villes.

Une communauté privée, le « Golden Oak »

En 2017, le groupe a ouvert, toujours sur son site floridien, une résidence privée, nommée « Golden Oak » (« Chêne doré »). Cette résidence permet à une élite économique d'acquérir une habitation dans le territoire de Disney, et de profiter d'avantages aussi enviables qu'un accès illimité aux quatre parcs à thèmes qui composent le Walt Disney World[109]. Ces résidences étaient d'abord conçues pour servir de résidence secondaire à des familles nanties souhaitant passer régulièrement des vacances au Walt Disney World. Désormais pourtant, comme l'expliquait Page Pierce, vice-président

---

108 Grandmath, « Vivre à Val d'Europe : présentation et discussion générale », 9/5/2008, [En Ligne] https://www.disneycentralplaza.com/t5686-vivre-a-val-d-europe-presentation-et-discussion-generale

[109] Le site de la résidence privée fonctionne à la manière d'une brochure promotionnelle. Il livre des informations, des photographies et des vidéos des lieux qui permettent d'en avoir une première représentation. Disney, Golden Oak Realty [En Ligne], https://www.disneygoldenoak.com/

de la filiale immobilière en 2017[110], certaines familles s'y sont installées pour y vivre à l'année, et l'entreprise en a profité pour bâtir davantage de résidences. L'acquisition d'une résidence au Golden Oak impose une affiliation à un « club », le « Summerhouse ». Celui-ci autorise ensuite l'accès à de nombreux services : une conciergerie, un espace de sociabilité, l'accès à des restaurants, à des infrastructures sportives, à un spa, à un golf, à une garderie… ainsi que la possibilité de réserver un safari dans le parc d'animaux, « l'Animal Kingdom ».

Depuis les sculptures extérieures, jusqu'au nom des quartiers tout dans le quartier privé du « Golden Oak » est conçu pour faire écho à l'histoire de l'entreprise ou de son fondateur [fig.47]. Les quartiers, présentant des styles architecturaux différents, « toscan », moderniste ou inspiré des « pionniers » états-uniens, sont nommés d'après des lieux importants dans la biographie de Walt Disney. Ainsi le quartier de Marceline est-il nommé ainsi d'après la ville où a grandi Walt Disney. Silverbrook correspond quant à lui au nom du premier studio acquis par les frères Disney. Le nom de la résidence elle-même, Golden Oak, reprend celui du ranch détenu par les studios en Californie, qui a longtemps servi de lieu de tournage pour les westerns des studios, avant que Disney ne donne une partie de ses terres pour édifier la CalArts.

Les maisons, d'une superficie allant de 280 à 1 115 mètres carrés, possèdent un jardin et une piscine. Certaines sont bordées par un lac et les plus luxueuses offrent un accès direct au golf. Il en existe un peu plus d'une centaine, mais d'autres seraient actuellement en construction. Certaines maisons sont d'un style plus neutre, mais d'autres recréent les univers de certains films, on trouve ainsi la maison « Belle »[111] ou bien « Cendrillon »[112]. Si les propriétaires le souhaitent, l'entreprise peut se charger de décorer les intérieurs avec des éléments des films, allant jusqu'à coordonner les moindres détails. Les « hidden Mickey » [« Mickey chaché »], représentent un élément d'ornementation manifestement apprécié [fig. 48-50]. Ainsi, à toutes les échelles de la vie du résident de ce quartier privé, depuis le nom des rues au mobilier, l'ensemble des éléments du quotidien se rapportent à l'entreprise Disney. Si le *Reedy Creek Improvement District* n'autorisa pas une cession des pouvoirs régaliens à l'entreprise, le Walt Disney World possède bien évidemment un système de sécurité privé. Par le réseau de clubs et de garderies, l'entreprise monnaye l'organisation du lien social entre les habitant.e.s. Dans un renversement des utopies patronales de type familistère, le fan, et non plus

---

[110] Adrien Giquiau, « Le grand luxe immobilier revu par Disney », *Le Figaro immobilier*, [En Ligne] 17/09/2017, https://immobilier.lefigaro.fr/article/le-grand-luxe-immobilier-revu-par-disney_b1e835ac-96e0-11e7-861a-70d946fbab19/

[111] thetravelingred (Cristi Anne), « Disney Golden Oak House Tour », Instagram, vidéo, 11/8/2023, première consultation 5/6/2025, [En Ligne], https://www.instagram.com/reel/Cv0OBmqMTo8/. Cette instagrameuse et fan de Disney possède un maison « Belle » au Golden Oak et a filmé une courte vidéo pour montrer l'intérieur de sa maison et ses nombreux éléments de décoration inspirés de l'univers des films.

[112] A Disney World After All, « Golden Oak – The Cinderella Home », video, Youtube, 2014, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=kapj-Hc7R3U . Outre les murs de la chambre agrémentés des personnages du film on peut voir que le fer forgé de la balustrade dessine un carrosse.

l'ouvrier, peut payer pour vivre au cœur d'un domaine entrepreneurial, au lieu d'être logé par celle-ci. Le privilège d'habiter dans cette enclave Disney est toutefois réservé à une élite financière. Résider au « Chêne Doré » nécessite d'importants moyens. Avant le lancement, dès 2011, lorsque les villas sont proposées à la vente, les prix s'échelonnent entre 2 et 10 millions de dollars. Désormais, les villas les plus luxueuses ont dépassé 14 millions de dollars[113]. Le succès du « Chêne Doré » au regarde de l'échec de la ville Celebration témoigne d'un écart incompressible entre l'entrepreneuriat immobilier et la planification urbaine.

Cotino et Asteria

Cependant, le succès commercial de la communauté privée du Chêne Doré semble avoir ravivé les ambitions urbanistiques de Disney. En février 2022, l'entreprise dévoile un nouveau projet de ville, baptisé « Storyliving by Disney »[114]. Deux projets sont aujourd'hui en cours de construction, et devraient être ouverts à la vente en 2027 : Cotino, situé à Rancho Mirage dans le désert de Coachella (Californie), qui se veut être une « oasis créative », et Asteria, dont les contours sont moins dessinés, et qui s'implantera dans la banlieue de la ville de Raleigh en Caroline du Nord [fig. 51-53]. S'il s'agit bien là encore de construire des villes « Disney », à la différence de Celebration, l'entreprise cette fois ne détiendrait pas les murs, et s'est associée avec trois constructeurs[115] pour édifier l'ensemble. Il est probable que par ces partenariats, le groupe cherche à prévenir les récriminations rencontrées avec les habitant.e.s de Celebration. Disney n'a pas fait appel à des architectes de renom pour concevoir le centre-ville, mais à des entreprises spécialisées dans le logement haut de gamme. Des plans généraux aux services proposés à l'intérieur, l'ensemble est cependant conçu par le département de l'imachinerie. Certains des préceptes qui avaient présidé à la construction de Celebration, comme l'aménagement d'une pièce d'eau centrale, ou le maintien de distances piétonnes se retrouvent dans les plans de Cotino, survivance des recommandations du Nouvel Urbanisme dans cette enclave fondée sur la ségrégation économique.

---

[113] Pour des indications sur la fourchette des prix voir, Adrien Giquiau, « Le grand luxe immobilier revu par Disney », *Le Figaro immobilier*, [En Ligne] 17/09/2017, https://immobilier.lefigaro.fr/article/le-grand-luxe-immobilier-revu-par-disney_b1e835ac-96e0-11e7-861a-70d946fbab19/, pour les prix actuels voir en annexes les dossiers de vente des maisons. Autre source : https://www.bfmtv.com/immobilier/vous-pouvez-habiter-a-disney-world-pour-2-millions-d-euros_AN-201604290220.html

[114] The Walt Disney Company, " Disney Launches New Business to Develop Residential Communities", 16/2/2022 [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/disney-launches-new-business-to-develop-residential-communities/

[115] Pour Cotino, les trois entreprises partenaires de Disney sont Shea Home, Davidson Communities ainsi que Woodbdridge Pacific Group. Storyliving by Disney, « Buying at Cotino », [En Ligne] https://www.storylivingbydisney.com/cotino/buying-at-cotino/

Ces deux villes s'adressent explicitement aux fans de Disney comme l'expliquait alors le directeur de la branche « Experiences, parks and products » Josh d'Amarro : « La demande pour tout ce qui touche à Disney est incroyable. Nos fans cherchent constamment de nouvelles façons d'interagir avec nous et de garder Disney présent dans leur vie […] Vous pouvez faire partie de Disney à tout moment. »[116]. Sur le site de l'entreprise, le communiqué divulguant le projet souligne là aussi cette dimension dès la première ligne : « Alors que de plus en plus de fans recherchent de nouvelles façons d'intégrer Disney dans leur vie, The Walt Disney Company a annoncé aujourd'hui son intention d'introduire Storyliving by Disney [« habitat narrativisé »], de nouveaux quartiers dynamiques imprégnés de la magie propre à la société.. »[117]

Les prix, quoique légèrement moins prohibitifs qu'au Chêne Doré, puisqu'il s'agit bien d'une petite ville et non d'une résidence privée, demeurent extrêmement élevés. La mise minimale s'élève au million de dollars pour la ville de Cotino. La ville comptera 1 900 logements, et ne prévoit pas de location. Si quelques appartements sont prévus, la majorité des habitations s'avèrent toutes être de spacieuses maisons individuelles. Réparties en trois gammes, les deux plus onéreuses bénéficient de piscines individuelles. A la différence des résidences du Chêne Doré cependant, l'entièreté de l'architecture et du mobilier n'est pas modelée d'après l'univers Disney[118].

Comme nous l'apprend le communiqué de presse, la spécificité de ces villes sera de mêler au quotidien une touche de « storytelling » Disney. Ainsi comme le déclare Josh d'Amarro dans le communiqué mentionné, le « storyliving » se veut être la déclinaison urbaine du « storytelling » : « Alors que nous nous préparons à entrer dans notre second siècle d'existence, nous travaillons à développer de nouvelles et excitantes façons d'apporter la magie de Disney aux gens où qu'ils soient, en passant du storytelling au storyliving »[119]. Je propose de traduire le terme de « Storyliving » par « habitat narrativisé » Il s'agit de vendre un habitat enveloppé par le récit Disney, sans que l'on sache précisément comment cet art de vivre s'incarne dans les détails. Toutefois, pour réaliser ces ambitieuses

---

[116] « There is incredible demand for all things Disney. Our fans continue to look for new ways to engage with us, to keep Disney as part of their lives […] you can be part of Disney all of the time. » [ma traduction], Josh d'Amaro cité Arthur Levine, « New master-planned communities will let Disneys fans 'be part of Disney all the time' », USA Travel Today, 16/2/2022, [En Ligne], https://eu.usatoday.com/story/travel/experience/theme-parks/2022/02/16/disney-getting-into-residential-housing-market-storyliving/6811164001/

[117] « As more and more fans look for new ways to make Disney a bigger part of their lives, The Walt Disney Company today announced plans to introduce *Storyliving by Disney*, vibrant new neighborhoods that are infused with the Company's special brand of magic. » The Walt Disney Company, « Disney Launches New Buisness to Develop Residential Communities », 16/2/2022 [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/disney-launches-new-business-to-develop-residential-communities/

[118] Le site officiel du projet immobilier en cours de développement : https://www.storylivingbydisney.com/ où sont disponibles de nombreuses informations. Des photos sont disponibles en annexe.

[119]The Walt Disney Company, « Disney Launches New Buisness to Develop Residential Communities », 16/2/2022 [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/disney-launches-new-business-to-develop-residential-communities/

propositions, des employé.e.s Disney, les « cast members », seront chargé.e.s de fournir des services et animation aux résident.e.s, comme de les seconder dans la planification de leurs activités. Dans le communiqué on peut en effet lire : « Disney cast members trained in the company's legendary guest service will operate the community association. »[120]. Il convient de souligner que ces futurs employé.e.s sont désigné.e.s dans les brochure comme des « cast members »[121], terme qui est habituellement employé par l'entreprise pour désigner les travailleur.se.s de ses parcs à thème. Sous l'ambition de « storyliving » on peut apercevoir qu'une contamination s'opère de l'offre des parcs de loisirs vers le développement urbain. Disney se propose de bâtir une ville, augmentée de services autrefois marqueurs des parcs de loisir et environnements récréatifs. Le monnayage d'une qualité de vie s'accompagne d'une privatisation accrue du lien social.

Tout comme le quartier privé de Floride, Cotino sera doté d'un club, « Artisan ». L'affiliation payante est ici optionnelle plutôt qu'imposée, mais elle ouvrira à une nouvelle gamme de services, ainsi qu'à l'accès à une plage privée, à un bar, à un restaurant. Une galerie d'art, un centre sportif, un studio d'art, des cours de cuisine ou de loisirs créatifs, ainsi qu'une programmation mettant à l'honneur des artistes et ingénieur.se.s Disney, constitueront l'offre du club. Les urbanistes de Disney ont aussi fait le choix d'aménager un quartier spécial pour les résident.e.s de plus de cinquante-cinq ans, une population spécifiquement ciblée par les communautés de « Storyliving ». Outre le beach-club, la ville comprendra aussi un espace dédié au shopping, des restaurants et un hôtel. Il apparaît inutile de souligner ici le désastre écologique que représente la construction de cette « oasis » artificielle, comprenant plusieurs centaines de piscines individuelles et un lagon de 9 hectares dans une zone désertique[122], alors que la région de Los Angeles est en proie à des fréquents incendies causés par la sécheresse.

Ces villes manifestent un degré inégalé d'intégration d'une élite économique de fans dans le corps de l'entreprise. Elles témoignent de la puissance d'incorporation de Disney, tout comme de la diversité de leurs dispositifs de captation. Si les villes de Cotino et d'Asteria se révélaient être des succès commerciaux, Disney a d'ores et déjà annoncé sa volonté d'en bâtir d'autres. Encore en construction, leur réussite n'est pas écrite, comme en a témoigné par le passé l'échec de Célébration. Le néologisme « storyliving » met en exergue la singularité de ce projet qui vise à s'intriquer à tous les

---

[120] «As we prepare to enter our second century, we are developing new and exciting ways to bring the magic of Disney to people wherever they are, expanding storytelling to storyliving » [ma traduction], *Ibid.*

[121] Storyliving by Disney, « Services by Disney Cast Members », [En Ligne] https://www.storylivingbydisney.com/cotino/artisan-club/

[122] Jack Flemming, "Disney's mega-neighborhood is taking shape in the California desert. Some locals are dubious.", *Los Angeles Times*, 28/8/2024, [En Ligne], https://www.latimes.com/california/story/2024-08-28/disneys-new-mega-neighborhood-is-taking-shape-in-the-california-desert-locals-are-dubious

aspects de la vie quotidienne. En transformant en service payant les moindres aspects de la vie en commun, l'entreprise privatise jusqu'aux moindres aspects du lien social. Dans ces communautés privées, le fait d'être fan tend d'ailleurs à se substituer à la citoyenneté comme ferment de la vie en commun. L'ersatz de citoyenneté proposé par Disney s'avère bien élective, elle est conditionnée par la possession d'un important capital. L'entreprise se propose de fonder des villes d'oligarques. Pour animer son « storyliving », l'entreprise emploiera le travail de ses « cast members ». L'infrastructure de ces villes repose sur une structure de classe, tout comme la participation au D23 est monnayée par une politique tarifaire agressive, maintenant aux marges les fans précaires. Toutefois, une écoute attentive des « cast member » donne à entendre une autre forme de mise au travail de leur attachement à l'entreprise et à sa magie. Il semble alors nécessaire de s'intéresser aux conditions de travail de cette catégorie de travailleur.se.s, qui à travers les parcs et l'hôtellerie se révèlent être les plus fréquemment en contact avec les publics et clien.te.s de l'entreprise, celles et ceux à qui incombe la lourde tâche de faire de la magie une affaire quotidienne.

C) Au service des fans, l'exploitation des « cast members »

Pour proposer ce modèle de vie, tissé de divertissement permanent, son « storyliving », le groupe Disney s'appuie sur une main d'œuvre jouissant de conditions de travail antithétiques par rapport à l'ambition affichée d'être « le lieu le plus heureux sur terre » [« the happiest place on earth »] selon la devise des parcs à thème. Il apparaît important de mettre en regard les importants efforts déployés par le groupe pour capter les ressources économiques des fractions les plus aisées de ses fans avec les conditions de travail des « cast members ». Chargé.e.s de créer cette « magie » au quotidien, ils sont les personnels les plus directement en contact avec les fans, mais bien souvent ils s'avèrent elles et eux-mêmes des fans. Cette condition ne les réunit toutefois pas sous la même bannière. Les « cast member » costumé.e.s en personnages de Mickey, Minnie et autres, incarnent les personnages dans le parcs et vont à la rencontre des touristes pour les accueillir, être pris en photo. En uniforme, ce sont aussi eux qui orientent les passant.e.s, gèrent les flux de visiteur.se.s aux abords des attractions, les reçoivent en boutique ou dans les lieux de restauration. Bien souvent, elles et ils se disent aussi être fans ou d'anciens fans de l'entreprise[123]. Force est pourtant de constater qu'en travaillant dans des

[123] Les déclarations des « cast member » pour les médias vont généralement dans ce sens. On peut consulter par aussi, Les Pieds sur terre, « Les salariés de Disney », reportage audio de Joseph Confavreux, France Culture 22/7/2013, [En

emplois subalternes, elles et ils ne bénéficient pas des faveurs faites aux catégories les plus aisées. En effet, les « cast members » comptent parmi les travailleur.se.s les moins bien rémunéré.e.s de l'entreprise. Ainsi, sous l'apparente homogénéité qu'implique le terme de fan, l'entreprise semble mettre ces derniers différemment au travail, selon leurs revenus et leurs origines sociales.

La première partie nous a offert l'occasion de comprendre que l'exploitation du travail créatif des animateur.ice.s, mais aussi des coloristes, et intervallistes, de l'ensemble des travailleur.se.s du film a été l'une des clefs de la réussite de l'entreprise Disney. En dehors de la production filmique, l'entreprise réplique cette structure d'exploitation dans l'organisation de son touristique, hôtelière, tout comme dans l'accueil des publics dans les parcs. Le rayonnement de l'entreprise lui permet en outre de maintenir les coûts du travail au plus bas. Cette politique d'exploitation salariale se révèle être une constante dans l'histoire de l'entreprise. Ces conditions de travail délétères ont fait l'objet de révoltes à plusieurs reprises en 1941, ou en 1984, ainsi que plus récemment.

Working for the Mouse, or working at the Rat?

En décembre 2016, une travailleuse du parc d'Anaheim, Yeweinisht Mesfin est retrouvée, après plusieurs jours de recherche, décédée d'un arrêt cardiaque, dans sa voiture[124]. Celle-ci lui tenait lieu d'habitation [fig. 54]. Le salaire généré par ses heures de travail au parc ne permettait pas à cette employée, venue d'Érythrée, de se loger dans le comté d'Orange. L'implantation d'infrastructures Disney contribue en effet systématiquement à une hausse des prix au niveau régional. En janvier 2017, une coalition de syndicats représentant les travailleur.se.s des parcs et de l'hôtellerie d'Anaheim, commande à « l'Occidental College » une grande enquête sur les conditions de vie des salarié.e.s des parcs à thème. Menée avec le concours de l'« Economic Roundtable », les résultats de cette enquête par questionnaire menée en octobre 2017 auprès de 5 000 employé.e.s, sont publiés en février 2018, dans un rapport intitulé *Working for the Mouse*. Ils mettent en lumière l'extrême précarité économique des employé.e.s de Disneyland[125]. Quoiqu'il ne soit pas question de revenir sur l'ensemble des données

Ligne], https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-pieds-sur-terre/les-salaries-de-disney-r-6599237 . Après une période d'euphorie, les employé.e.s sont amères. Un ancien employé d'un parc français témoigne du fait que les employé.e.s du parc qui vivent souvent dans les environs dépensent une large partie de leur paye dans les résidences Disney, au bar de l'entreprise, il a cette formule : « Les meilleurs clients, c'est les salariés ».

[124] Gabriel San Román, "Yeweinisht Mesfin, California Adventure Custodian, Died Homeless in her car", *OC Weekly,* 9/3/2018, [En Ligne], https://www.ocweekly.com/yeweinisht-mesfin-california-adventure-custodian-died-homeless-car/

[125] Peter Dreier, Daniel Flaming (dirs.), *Working for the Mouse: A Survey of Disneyland Resort Employees*, Février 2018, DOI:10.2139/ssrn.3202452, [En Ligne], https://www.researchgate.net/publication/326472570_Working_for_the_Mouse_A_Survey_of_Disneyland_Resort_Employees

produites par ce minutieux travail de recherche, dont la méthodologie est détaillée[126], certaines de ces statistiques les plus marquantes seront ici rapportées, afin de comprendre la centralité de l'exploitation économique dans le « succès » de l'entreprise, et partant la fragilité de ses ambitions urbanistiques minées par cette coordonnée cardinale : l'exploitation de classe.

Le rapport relate que la situation subie par Yeweinisht Mesfin est loin d'être isolée, car 11% des employé.e.s d'Anaheim ont vécu sans domicile fixe durant leurs années à Disney, moyenne qui s'élève à 13% lorsque les employé.e.s sont parents. Jessica Cody, une ancienne employée du parc de Floride, rapporte des faits similaires entre 2010 et 2014, de nombreux travailleur.se.s dormant dans leur voiture sur les parkings du Walt Disney World. À défaut de permettre à ses travailleur.se.s de se loger, l'entreprise tolère cette pratique comme le rapporte une ancienne travailleuse[127], sur fond de crise nationale du logement[128]. Lorsqu'elles et ils ont un toit, ces employé.e.s effectuent souvent de longs trajets pour arriver sur leur lieu de travail, trajets bien plus important en moyenne que ceux des résident.e.s du comté. Plus de deux tiers des employé.e.s rapportent être « food insecure », ce qu'on peut traduire comme avoir de la difficulté à se nourrir, statistique qui s'élève à 76% lorsque les employé.e.s ont des enfants[129]. Même lorsque ces personnes travaillent à mi-temps, les emplois du temps extrêmement changeants les empêchent de trouver un autre travail pour compléter leurs revenus[130]. La précarité économique empêche aussi les « cast members » de se soigner correctement, 43% d'entre elles et eux déclarant par exemple avoir dû se priver de soin dentaire par exemple. De manière générale, 73% des travailleur.se.s rapportent ne pas pouvoir couvrir leurs dépenses premières [« basic expense »].

Le rapport souligne que malgré une augmentation de 98% du chiffre d'affaires généré par le parc entre 2007 et 2016, due à une hausse de la fréquentation (21%) et du prix du ticket (59)%[131], le salaire moyen des employé.e.s du parc a diminué quant à lui de 15%, passant de 15.80 dollars à 13.36 dollars[132]. 85% des travailleur.se.s du parc touchaient en 2017 moins de quinze dollars de l'heure, alors même que la moitié d'entre elles et eux travaillaient pour le parc depuis plus de quinze ans[133]. On apprend que l'écart de rémunération au sein de l'entreprise est immense, et qu'il s'est amplifié durant la présidence de Robert Iger :

---

[126] *Ibid*, pps 95-107.
[127] Lauren Edmonds, « I was homeless while working at Walt Disney World. You can love Disney and still expect them to do better. » *Buisness Insider*, 22/3/2025, [En Ligne], https://www.businessinsider.com/walt-disney-world-cast-member-homeless-universal-florida-2025-3
[128] Brian Callaci, Sandeep Vaheesan, « The Market Alone Can't Fix the U.S. Housing Crisis », *Harvard Business Review*, 12/9/2024, [En Ligne], https://hbr.org/2024/09/the-market-alone-cant-fix-the-u-s-housing-crisis?
[129] Peter Dreier, Daniel Flaming (dirs.), *Working for the Mouse: A Survey of Disneyland Resort Employees*, p.2.
[130] *Ibid*, p.3.
[131] *Ibid*, p.4.
[132] *Ibid*, p.2
[133] *Ibid*, p.8.

« Entre 2015 et 2017, les indemnités annuelles reçues par le PDG de Disney, Robert Iger, étaient supérieures au salaire de plus de 2 000 employés Disney. En 2018, les indemnités autorisées de Monsieur Iger seront équivalentes au salaire annuel de 9 284 travailleur.se.s des parcs Disneyland. Cette rémunération portera à 86% l'écart entre le salaire médian et le salaire équitable pour les travailleur.se.s de Disneyland. »[134] [ma traduction]

Le salaire équitable [« equitable wage»] réclamé par les organisations syndicales s'élève à 20 dollars de l'heure en 2018.

Cette enquête se concentre sur les difficultés économiques rencontrées par les employé.e.s des parcs. Elles et ils en rencontrent d'autres, le cahier des charges encadrant leur travail s'avère en effet extrêmement contraignant. D'une part, il est attendu qu'elles et ils représentent à chaque instant l'entreprise, notamment à travers une impeccable performance du « Disney Look », c'est-à-dire une apparence très règlementée, qui prohibe par exemple des tatouages trop visibles, piercings, certaines coupes et teintures de cheveux, du vernis à ongles ou des bijoux trop voyants, etc[135]. La discrétion est le maître-mot du « Disney Look », en cela les exigences de l'employeur se rapprochent de celles de l'hôtellerie de luxe. D'autre part, les attitudes des travailleurs dans les parcs sont aussi soumises à de stricts contrôles, car ils doivent non seulement s'évertuer à satisfaire les désirs de la clientèle, mais également précéder ceux-ci en déployant toujours une parfaite courtoisie. L'éthique requise par les employé.e.s Disney est également décrite dans un guide à l'intention de ses futurs recrues, comme de ses partenaires commerciaux[136]. De plus, les travaillleur.se.s exercent sous une surveillance constante de la hiérarchie comme le rapportait Jane Kuenz après une enquête auprès des travailleur.se.s des parcs Disneyland, menée dans les années 1990 dont les conclusions étayent un chapitre intitulé « Working at the Rat » :

« Les employés interrogés par Kuenz ont laissé entendre que tout le monde espionnait tout le monde dans les parcs d'attractions. Les « renards » sont des employés déguisés (habillés en touristes avec des caméras) qui espionnent les visiteurs afin de prévenir différents délits, notamment les vols à l'étalage

---

[134] « In each of the three years from 2015 to 2017, the compensation received by Disney CEO Robert Iger was greater than the total pay of more than 2,000 Disneyland workers. In 2018, Mr. Iger's authorized compensation will equal the total pay of 9,284 Disneyland workers. It will make up 86% of the gap between the current wage and an equitable wage for Disneyland workers. », I*bid*, p.4.

[135] Les recommandations encadrant le « Disney Look » sont disponibles ici : Disneycasting, *Disney Look*, [En Ligne], https://disneycasting.net/downloads/wdpr/Disney_Look_Book.pdf

[136] The Walt Disney Company, *Standards of Buisness Conduct*, 2017, [En Ligne], https://impact.disney.com/app/uploads/Current/TWDC-Standards-of-Business-Conduct.pdf

et les vols dans le parc. Pendant ce temps, des « clients », également déguisés en touristes, surveillent et testent les employés afin de s'assurer qu'ils respectent les règles de conduite Disney. »[137] [ma traduction]

Le niveau de contrôle et d'engagement requis des travailleur.se.s des parcs excède de loin leur niveau de rémunération. Certain.e.s des employé.e.s peuvent exprimer l'impression que l'entreprise capitalise sur sa bonne image pour maintenir des bas niveaux de rémunération :

« Les futurs employés sont avertis que la rémunération proposée par l'entreprise est inférieure de 10 à 15 % aux salaires du marché, et que les augmentations de salaire sont rares et aléatoires. Un autre employé explique : « En quelque sorte, on nous paie avec le nom même de Disney ». Le rapport conclut : « Cela profite à Disney, mais peut constituer un piège pour les employés. » »[138] [ma traduction]

Ainsi, Disney profiterait de son important capital de sympathie auprès de ses travailleurs, potentiellement de ses fans les plus précaires, pour exploiter à moindre coût leur travail. Dans le même temps, le groupe propose à ses client.e.s une qualité de service haut de gamme, qui se démarque des infrastructures du style des foires et des fêtes foraines dont relèvent pourtant les parcs à thème, sans pour autant proposer de rémunération alignée sur un important degré de travail émotionnel attendu par l'entreprise. Ce sortilège, connu comme la « touche Disney » [« Disney touch »], infusera bientôt les deux communautés de « storyliving » Cotino et Asteria, où des « cast members » déploieront des trésors d'ingéniosité pour satisfaire les désirs de fans millionnaires.

Grèves, tentatives de grève et répression syndicale

La publication du rapport *Working for the Mouse* en février 2018 a servi de catalyseur à un mouvement de protestation appuyé par une coalition de syndicats qui débute en mars de la même année.

---

[137] Janet Wasko, « Furthemore, the workers who Kuenz interviewed suggested that everyone is spying on everyone else at the theme parks. "Foxes" are disguised employees (dressed as tourists with cameras), who spy on guests to prevent various kinds of mischief, including shoplifting and theft in the park. Meanwhile "shoppers" – also disguised as tourists- monitor and test employees to make sure they are adhering to the Disney rules of behavior. », *Understanding Disney, op. cité*, p.100. Elle cite le chapitre de Jane Kuenz « Working at the rat", dans l'ouvrage collectif qu'elle a dirigé *Inside the Mouse :Work and Play at Disney World,* Kuenz (ed.), Durham, Duke University Press, 1995, pps 110-162.

[138] « Prospective employees are warned that the company pays scale is 10-15 percent below the market, and raises are slow and erratic. Another employee explains that « in a way you're paid with the Disney name." The report concludes "This works to Disney's advantages, but can be a trap [for employees].", *Ibid*, p.101.

Malgré une faible médiatisation[139], le rapport appuie cependant les demandes des syndicats de données préoccupantes. La signature par plus de 130 mille personnes d'une pétition oblige le conseil municipal d'Anaheim à tenir un référendum relevant le seuil légal de rémunération de 11 dollars de l'heure à 15 dollars, celui-ci étant par la suite indexé sur l'inflation. En mars une grève se déclare, avec plusieurs journées de grève jusqu'au mois de juin et des manifestations devant les grilles du parc, les employé.e.s revendiquant d'être les véritables magicien.n.e.s du parc[140]. À cette occasion, un billet Facebook de Vanessa Munoz, une amie de Yeweinisht Mesfin, qui a démissionné de Disney après son décès, est republié par le journal *Left Voice*. Cette tribune, qui rend hommage à son amie, constitue aussi un encouragement pour les grévistes. Devenue virale, la tribune livre des détails sur l'iniquité des conditions de travail, et l'absence de soutien apporté par Disney pour les funérailles de Yeweinisht Mesfin[141].

La grève à Disneyland permet une première revalorisation des salaires à 15 dollars de l'heure à partir de janvier 2019. Dès 2019 pourtant, des employé.e.s attaquent Disney en justice, le groupe décide en effet que le seuil de rémunération légale fixé par le conseil municipal d'Anaheim ne s'applique pas aux employé.e.s de leur parc, et continue de les payer quinze dollars de l'heure pour un seuil désormais fixé alors à dix-sept dollars[142]. La cour donne une première fois raison aux employé.e.s, mais Disney fait appel de la décision. La justice confirme pourtant sa décision en 2023, et décrète que l'entreprise doit payer rétroactivement ses salarié.e.s en conséquence[143]. Dans l'article, les deux journalistes rapportent, entre autres, que les cadres de Disney récusent la validité de l'enquête *Working for the Mouse*. Entre-temps, les salarié.e.s rapportent des tentatives d'intimidation à leur égard. Ainsi, en juillet 2024, devant l'inaction de Disney, les salarié.e.s et syndicats menacent d'une nouvelle grève[144]. Les pancartes des brandis par les employé.e.s détournent les formules de l'entreprise [fig. 55-57]. La grève est évitée de peu, et les négociations entre cadres et syndicats aboutissent à relever le salaire minimum

---

[139] À l'exception de cet article de Gabriel San Román, « Disneyland resort workers are the true magic-makers, but a survey shows many toil in poverty », *Oc Weekly,* 28/2/2018,[En Ligne], https://www.ocweekly.com/disneyland-resort-workers-true-magic-makers-survey-shows-many-toil-poverty/

[140] Noémie Taylor-Rosner, "Behind the scene at Disneyland: exploited workers "deserve a share of the magic", *Equal Times*, 28/9/2018, [En Ligne], https://www.equaltimes.org/behind-the-scenes-at-disneyland?lang=fr

[141] Vanessa Munoz, « The price of Wonderland: Homeless Disney worker dies in car », *Left Voice*, 4/3/2018, [En Ligne], https://www.leftvoice.org/The-Price-of-Wonderland-Homeless-Disney-Worker-Dies-in-Car/?var_mode=calcul

[142] Ben Brazil, "Judge grants class-action status in workers lawsuit against Disneyland", *Los Angeles Times*, 21/6/2021, [En Ligne], https://www.latimes.com/business/story/2021-07-21/disney-lawsuit-workers-living-wage-moves-forward

[143] Gabriel San Román, Helen Li, "Disneyland workers could get a pay hike to nearly $20 an hour after living-wage win", *Los Angeles Times*, 14/7/2023, [En Ligne], https://www.latimes.com/business/story/2023-07-13/disneyland-workers-could-get-a-pay-hike-to-nearly-20-an-hour-after-living-wage-win

[144] Gabriel San Román, « The Mouses gloves are off : Disney workers to vote on strike amid contract talks », *Los Angeles Times*, 9/7/2024, [En Ligne], https://www.latimes.com/business/story/2024-07-09/the-mouse-gloves-are-off-disney-workers-to-vote-on-strike https://www.latimes.com/business/story/2024-07-09/the-mouse-gloves-are-off-disney-workers-to-vote-on-strike

à 24 dollars de l'heure, ce qui représente une hausse moyenne de 6,10 dollars de l'heure[145]. Malgré une première victoire en janvier 2019, les employé.e.s mobilisés mettent près de six années à contraindre Disney à respecter le seuil de rémunération minimal légal fixé par la ville d'Anaheim.

À Disneyland Paris, les conditions de travail ont également fait l'objet de protestations de la part des travailleur.se.s. Celles-ci, dénoncées depuis plusieurs années, ont encore été aggravées par la pandémie de COVID-19, les emplois du temps étant encore plus imprévisibles. En mai 2023, un mouvement social qui faisait suite à d'autres grèves menée en 2021[146], expose le mécontentement des salarié.e.s[147] [fig. 58]. Fidèle à une tradition patronale expérimentée à Burbank au début des années 1940, l'entreprise s'est ensuite lancée dans la répression des grévistes. En juillet, cinq d'entre eux, dont deux responsables syndicaux, ont fait l'objet d'entretiens préalables à un licenciement[148]. Quelques mois plus tard la journaliste du *Monde*, Aline Leclerc, revient sur le sort des cinq personnes visées : « Le licenciement d'un délégué UNSA vient d'être refusé mi-novembre par l'inspection du travail, les quatre autres sont partis en rupture conventionnelle. »[149]. Cette année-là, Disneyland Paris avait pourtant réalisé des chiffres records : « un bénéfice d'exploitation de 51 millions de dollars (46 millions d'euros) », qui contribuait aux « 2,6 milliards de dollars » de profits réalisés par la multinationale[150].

Il semblerait que Disney profite de sa popularité pour imposer des conditions de travail encore plus défavorables aux travailleur.se.s que les autres entreprises du même secteur. De nombreux.se.s « cast members » se désignant au fil des articles elles et eux-mêmes comme fans, ce sentiment bénéficie à l'entreprise. Ainsi Disney peut-il offrir à ses client.e.s les plus fortuné.e.s une haute qualité de services moyennant une faible rémunération et capitaliser sur la marge générée. La structure de classe qui étage

---

[145] Suzanne Rowan Kelleher, "Disneyland Avoids Strike, Workers Agree to $24 Hourly Minimum Wage", *Forbes*, 30/7/2024, [En Ligne], https://www.forbes.com/sites/suzannerowankelleher/2024/07/30/disneyland-avoids-strike-workers-agree-to-24-dollar-minimum-wage/

[146] Benjamin Muckenstrum, « Seine-et-Marne : les limites du système Disney », *Les Enjeux Territoriaux*, France Culture, 9/11/2021, [En, Ligne], https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-enjeux-territoriaux/seine-et-marne-l-esprit-mickey-7886077

[147] Alexia Eychenne, « La grève, nouvelle attraction de Disneyland Paris », *Le Monde*, 7/6/2023, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2023/06/07/la-greve-nouvelle-attraction-de-disneyland-paris_6176513_4500055.html

[148] Marjorie Cessac, « Disneyland Paris : cinq employés dans l'attente d'un éventuel licenciement à la suite des grèves », *Le Monde*, 26/7/2023, [En Ligne] https://www.lemonde.fr/economie/article/2023/07/26/disneyland-paris-cinq-salaries-dans-l-attente-d-un-eventuel-licenciement-a-la-suite-des-greves_6183458_3234.html

[149] Aline Leclerc, « Les procédures contre les délégués syndicaux se multiplient, entre convocations à la gendarmerie, poursuites en justice et licenciements », *Le Monde*, 7/12/2023, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2023/12/07/les-procedures-contre-des-delegues-syndicaux-se-multiplient-entre-convocations-a-la-gendarmerie-poursuites-en-justice-et-licenciements_6204380_3234.html

[150] Marjorie Cessac, « Disneyland Paris : cinq employés dans l'attente d'un éventuel licenciement à la suite des grèves », *Le Monde*, 26/7/2023.

le fandom Disney doit permettre de nuancer les déclarations des cadres dirigeants qui prétendent offrir aux « fans » toujours davantage de magie, que ce soit à l'occasion des conventions lorsque de nouvelles attractions sont dévoilées, ou lors de l'annonce de nouveaux projets immobiliers. Cet état de divertissement permanent s'adresse aux fans appartenant aux classes sociales supérieures. Les conditions de travail réservées aux autres témoignent au contraire d'une subtile mise au travail de ce sentiment, qui favoriserait l'acceptation de mauvaises conditions de travail.

Le marketing spécifique de Disney envers les familles se devrait d'être réinterprété en regard des conditions de travail imposées aux travailleur.se.s des parcs à thème qui ne leur permettent pas de se loger, de se nourrir ou de se soigner décemment, conditions subies par elles et eux, ainsi que leur famille. L'indéniable réussite commerciale du groupe Disney dans le secteur du tourisme et de la promotion immobilière se heurte pour ce qui est de la planification urbaine aux limites de son projet d'entreprise. En dépit d'efforts persistants, la logique entrepreneuriale ne semble pas si aisément se convertir en projet de société, comme en témoigne l'abandon d'EPCOT ou l'échec de la ville de Celebration. Seule la communauté privée pour riches du Golden Oak semble avoir rencontré son public, en ce qu'elle assume précisément de n'être pas une ville, mais une enclave pour une classe sociale bien spécifique, sur le modèle des « gated communities », [« résidences fermées »]. Les deux villes privées en construction, Cotino et Asteria, écriront peut-être une nouvelle page de cette histoire contrariée, mais il faut souligner que le prix de vente des maisons agit comme un premier facteur discriminant, et tend à répliquer la formule du Golden Oak. La présence de « cast members », employés de la résidence, réplique la structure de classe au cœur des infrastructures Disney.

Conclusion

À bien des égards, le fandom Disney s'écarte des communautés de fans fréquemment étudiées par les « fan studies ». La précocité des infrastructures conçues par l'entreprise en direction de ses publics a cependant généré des effets contradictoires. D'une part, Disney peut s'enorgueillir d'avoir très tôt favorisé l'émergence de clubs de fans à travers le réseau des Mickey Mouse Club puis d'avoir édifié à leur intention des infrastructures à nulle autre pareilles, tels les différents Disneyland. En outre, dès les années 1950, la société de production a largement participé de la médiatisation du phénomène fan grâce à la production télévisuelle, en incitant des enfants à s'identifier à la marque l'achat de biens de consommation, dans un projet mêlant pratiques commerciales et promotions de valeurs citoyennes. Ces différents aménagements des publics Disney mériteraient sans doute d'alimenter la généalogie des communautés de fans, pour les réinscrire dans le temps long. Cependant, à cet endroit, l'action de

Disney a aussi contribué à la création d'une culture fan hautement mercantile, où c'est à travers l'acte de consommation que s'incarne la pratique fanique. La créativité prisée par Jenkins est désormais court-circuitée par une offre pléthorique de biens de consommation. L'entreprise a aménagé autour d'elle un fandom extrêmement corporatiste. Celui-ci reproduit et alimente également une structure de classe. Si les familles fortunées se voient vendre de véritables quartiers de divertissement, le même employeur n'hésite pas à faire vivre ses employé.é.s les plus précaires dans des conditions de pauvreté, et ce en dépit de l'augmentation du chiffre d'affaires et des profits. Tout indique que Disney exploite différemment le sentiment de ses fans selon leurs origines et trajectoires sociales.

CHAPITRE 4 : LA RECEPTION AU PRISME DE LA CONFLICTUALITÉ

Introduction

Le groupe Disney a mis sur pied différents dispositifs qui visent à encadrer son public, et notamment, à lui permettre de se constituer en une communauté de fans. En proposant une multiplicité de formats et d'offres, le D23 tout comme la filière immobilière visent à favoriser le rapprochement entre les publics et l'entreprise. Le degré d'engouement suscité par l'entreprise Disney chez ses publics se révèle être extrêmement élevé, certains fans choisissant de vivre dans l'enceinte du Walt Disney World floridien, ou se destinent à habiter dans de nouvelles communes organisées selon le précepte encore flottant d'un « Storyliving » de marque. On peut ainsi en déduire qu'une grande partie de son « fandom » lui est ainsi acquise. L'analyse de ces infrastructures, indéniablement investies par les fans, s'est avéré essentielle pour comprendre l'intensité de la ferveur suscitée par l'entreprise.

Toutefois, ces observations effectuées à partir des infrastructures de l'entreprise, ne permet pas d'accéder à l'intérieur de ces communautés, et d'en apprécier l'état d'esprit. Ce chapitre se propose d'observer depuis l'intérieur comment une communauté de fan se rapporte aux films Disney au travers de pratiques d'écriture et de documentation. Elle en révèlera aussi des lignes de fracture. Car, en dépit d'un degré important d'encadrement du public, la réception des films Disney ne s'avère pas être un processus pacifié, comme le révèle l'observation de contenus produits par les fans en ligne. Plusieurs formes de ressources en ligne ont été mobilisées dans cette thèse, elles permettent d'observer comment fans et publics contribuent à écrire la réception des œuvres, et œuvrent également à des appropriations hétérodoxes. Ce chapitre est fondé sur l'observation d'une des ressources incontournables du fandom Disney, son Wikipédia. Cet outil documentaire, inséré dans un projet plus large porté par l'hébergeur fandom.com, applique un traitement encyclopédique aux univers de fiction. Quatre études de cas révèleront la dimension agonistique de la réception de certains films Disney, et ce depuis les années 1940. Pour tendre à une véritable intellection des phénomènes, il faudra néanmoins convoquer un

modèle théorique élaboré par Stuart Hall, modèle à même de rendre compte de la conflictualité à l'œuvre dans le processus de réception. Il permettra également de nommer avec des catégories plus précises les positions observées. Auparavant, on reviendra sur les dispositifs numériques favorisant les pratiques d'écriture des fans.

I) DES DISPOSITIFS DE PARTICIPATION DES PUBLICS

L'émergence des technologies numériques a transformé la façon dont les publics se rapportent aux œuvres, en leur proposant des espaces pour échanger de manière soutenue et presque simultanée. Ces espaces s'avèrent ainsi précieux pour étudier les processus de réception sur le vif.

A) Les pratiques documentaires

En 2015, dans un dossier dédié aux fans de la *Revue françaises des Sciences de l'information et de la communication*, Mélanie Bourdaa se proposait de dresser une typologie de leurs activités. Dans ce texte, précédant la traduction d'un article d'Henry Jenkins, elle en distinguait cinq principales, que je me propose de restituer ici : 1) la création de lien social (communauté virtuelle, live-tweet et création de mot-dièse, conventions…), 2) un rôle de médiation (sous-titrage, légitimation de production culturelle extranationale), 3) réseaux d'« intelligence collective » (Lévy, 1994), 4) pratiques créatives (écriture de fan-fiction, ou création de fan-art, fanvidéos etc), 5) engagement citoyen et militantisme[1]. La troisième catégorie, celle d'« intelligence collective », nous intéressera ici particulièrement, car elle permet de caractériser les cas étudiés par la suite.

L'intelligence collective ?

Le terme est doté d'une généalogie complexe que nous esquisserons brièvement. Il donne son titre à un ouvrage important du philosophe français Pierre Lévy, *L'intelligence collective : pour une anthropologie du cyberspace* philosophe français, qui l'emploie en 1994 pour appréhender les

[1] Mélanie Bourdaa, « Les fans studies en question : perspectives et enjeux », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n°7, juillet 2015, §5, https://doi.org/10.4000/rfsic.1644.

« mondes virtuels » en pleine émergence grâce à Internet[2]. Henry Jenkins retravaille le concept. Celui-ci soutient alors la huitième de ses *Dix thèses sur la narration transmédiatique* du chercheur. L'intelligence collective triangule les transformations sociotechniques (le cyberspace), la restructuration des publics (en réseau), au renouveau des formes d'écriture audiovisuelle. Ainsi Henry Jenkins peut écrire :

« 8. La narration transmédiatique est la forme esthétique idéale pour une ère fondée sur l'*intelligence collective*. Pierre Lévy a inventé ce terme pour se référer à de nouvelles structures sociales qui permettent la production et la diffusion du savoir au sein d'une société en réseau. Les participants, en travaillant ensemble à résoudre des problèmes, regroupent des informations et font appel à l'expertise de chacun. »[3]

Pour Henry Jenkins, la série *Lost* [Abrams & *al*, 2004-2010], produite par ABC (Disney), est un paradigme de ces modèles coopératifs émergents qui impactent aussi la structure du récit, et qui concourent à l'essor de la narration transmédiatique. Le concept « d'intelligence collective » a innervé en profondeur les études sur les médias, notamment pour réfléchir aux corrélations entre évolution des liens sociaux et des façons de faire public, et d'interagir avec les contenus. L'essor de la production en franchise témoigne bien d'une modification en profondeur de la production audiovisuelle, en partie liée à une restructuration du régime de la propriété de l'entreprise, manifestant un affaiblissement d'une forme d'autorialité caractéristiques de la modernité artistique. Pour Henry Jenkins ces mutations s'expliquent, entre autres causes, par une restructuration des publics propre à l'émergence d'une « société en réseau » incarné par le web. Toutefois, l'accent porté sur l'horizontalité supposément intrinsèque à ces dispositifs socionumériques semble, elle, moins évidente comme nous aurons l'occasion de le voir par la suite.

En 2015, lorsque Mélanie Bourdaa utilise le terme d'intelligence collective, elle l'emploie quant à elle dans un sens un peu différent de celui attribué par Jenkins. Il convient de la citer alors :

« L'intelligence collective (Lévy, 1994) est également à l'œuvre dans les activités de fans. Elle

[2] Pierre Lévy, *L'intelligence collective: pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1994.
[3] Henry Jenkins, « Dix thèses sur la narration transmédiatique », *Introduction à l'étude des cultures numériques*, Raphaël Baroni, Claus Gunti (dirs), Malakoff, Armand Colin, 2020, [En Ligne], https://shs-cairn-info.lama.univ-amu.fr/introduction-a-l-etude-des-cultures-numeriques--9782200627980-page-177?lang=fr

est particulièrement mise en évidence dans la réception d'univers narratifs transmédiatiques (Jenkins, 2006) éclatés sur plusieurs plateformes médiatiques. Les fans créent alors des wiki, véritable encyclopédie de l'univers narratif, agrégeant leurs découvertes sur une même plateforme collaborative (Mittell, 2009). »[4]

Recentré autour des deux premières dimensions appréhendées par Jenkins (cyberespace et public en réseaux) le terme désigne chez Mélanie Bourdaa les pratiques documentaires des fans. Celles-ci oscillent entre une forme d'archivage de la fiction, du journalisme, et des pratiques d'écriture ou de ré-écriture qui flirtent parfois avec de la « fan fiction ». La fan fiction désigne une histoire inventée par des fans qui s'appuie sur des personnages déjà existants pour leur faire vivre des aventures différentes de celles de leurs univers diégétiques de référence. L'observation des pratiques documentaires des fans est facilitée par la migration en ligne d'une partie des leurs activités. Le sens que Mélanie Bourdaa lui donne ici, d'écriture connectée, est celui qui nous intéressera ici.

Netnographie

En effet, peu après l'émergence d'un champ d'étude sur les fans au cours de la décennie 1990, la généralisation du web 2.0 ou collaboratif à partir de 2005[5], a contribué à remodeler et à exposer les communautés de fans, qui sont devenues le parangon des formes culturelles dites « participatives » suivant la terminologie de Jenkins largement reprise par la suite. Ainsi, dans leur anthologie des études sur les fans, Melissa A. Click et Suzanne Scott peuvent écrire :

« La dernière décennie a vu s'effectuer la démarginalisation de la culture des fans et des études sur les fans, en grande partie motivée par les changements technologiques du Web 2.0 qui ont renforcé, sur le plan des infrastructures et de l'industrie, les formes participatives et collaboratives de consommation des médias, que les fans avaient privilégiées et modelées de longue date. »[6] [ma traduction]

---

[4] Mélanie Bourdaa, *déjà cité*.

[5] A ce sujet, on peut consulter le dossier d'introduction coordonné par Dominique Cardon et *ali*, « Web 2.0 et après ? Critique et prospective », *Documentaliste – Sciences de l'Information*, vol. 46, 2009, pps 54-66, [En Ligne] https://shs.cairn.info/revue-documentaliste-sciences-de-l-information-2009-1-page-54?lang=fr

[6] « The past decade has witnessed a mainstreaming of both fan culture and fan studies, largely driven by Web 2.0 technological shifts that have infrastructurally and industrially bolstered the participatory and productive forms of media consumption long favored and modeled by fans. », Suzanne Scott, Melissa A. Click, 'Introduction', *The Routledge Companion to Media Fandom*, dirs. S. Scott, M. A. Click, New York, Routledge, 2018, p.1.

Outre les travaux d'Henry Jenkins, ceux de Paul Booth, comme de Roberta Paerson[7] dans le contexte anglophone, ont été parmi les premiers à explorer l'influence des cultures digitales sur la réception des œuvres et la transformation des communautés de fans dont les capacités de communication sont accrues. La généralisation du dispositif sociotechnique qu'est le web s'accompagne d'une refonte de la dichotomie producteur.ice.s, consommateur.ice.s, vers un modèle participatif où les fans sont parfois pensés comme des « collaborateur.ice.s », voir des « coproducteur.ice.s ». Cette évolution a amené la chercheuse Tiziana Terranova à se demander dès l'an 2000 dans quelle mesure ce nouvel écosystème du partage constituait ou non un travail, et si oui dans quelle mesure celui-ci est exploité[8].

Les sites web, les forums de discussion, ainsi que les réseaux socionumériques où les fans recoupent des informations, et partagent des interprétations se sont imposés comme des lieux d'observation privilégiés pour la recherche, en raison notamment de leur accessibilité. Public ou semi-public infrastructures permettent d'observer le tissage communicationnel en acte. Hélène Laurichesse insistait elle aussi les mutations induites par la généralisation du web :

« Sur un plan technologique, les NTIC ont modifié la manière dont les chercheurs s'emparent de la recherche avec notamment le succès de l'approche netnographique[9] permettant d'étudier les discussions sur des forums ou des réseaux sociaux et l'émergence de méthodes d'enquête en ligne qualitatives ou quantitatives. »[10]

L'essor des espaces et réseaux socionumériques ouvre de nouveaux terrains pour la recherche. En 1998, le chercheur Robert V. Kozinets propose le terme de « netnography »[11], méthode dont s'inspire

---

[7] Paul Booth, *Digital Fandom, New Media Studies*. New York, Peter Lang, 2010, Henry Jenkins, Fans, Bloggers, Gamers: Exploring participatory culture, New York, New York University Press, 2006, Roberta Paerson, « Fandom in the digital Era », *Popular Communication* 8, 2010, pp. 84-95, DOI: 10.1080/15405700903502346

[8] Tiziana Terranova, « Free Labour: Producing Culture for the Digital Economy », *Social Text*, n°63, 2000. En français on peut consulter l'article de Fabien Hein. « Le fan comme travailleur : les activités méconnues d'un coproducteur dévoué », *Sociologie du travail,* vol. 53, n°1 Maux du travail, dégradation, recomposition ou illusion », 2011, [En Ligne] https://journals.openedition.org/sdt/6558, https://doi.org/10.4000/sdt.6558.

[9] Robert V. Kozinets, « On Netnography: Initial Reflections on Consumer Research Investigations of Cyberculture », *Advances in Consumer Research*, vol. 25, 1998, p. 366-371

[10] Hélène Laurichesse, « (Re)penser les publics de l'industrie cinématographique dans la culture de la convergence », *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication*, n°7, 2015, §31, [En Ligne], https://doi.org/10.4000/rfsic.1507

[11] Robert V. Kozinets, «On Netnography: Initial Reflections on Consumer Research Investigations of Cyberculture," dans *Advances in Consumer Research*, Volume 25, 1998, pps. 366-371. Kovinets donne de la netnographie la définition suivante: Netnography can be defined as a written account resulting from fieldwork studying the cultures and communities that emerge from online, computer mediated, or Internet-based communications, where both the field work

ce chapitre, pour nommer les pratiques de recherche en ligne, vouées à se multiplier au fur et à mesure que les sociétés se digitalise. Si Kozinets semble ignorer la proposition de Pierre Levy « d'anthropologie du cyberespace », force est de constater que leurs ambitions résonnent entre elles. Il convient cependant de souligner que la généralisation de ces dispositifs semble orienter les études sur les fans dans un temps de la contemporanéité, en négligeant son histoire séculaire. Le précédant chapitre aura permis de pondérer cette tendance, en mettant en lumière la précocité du fandom Disney. Désormais pourtant, on s'intéressera aux pratiques documentaires de ces derniers à travers l'observation d'un Wikipédia de fan, Wikifan, dédié à Disney. Dans une démarche qualitative, une observation de certains articles a permis de mettre en lumière, en dépit du fort degré de contrainte idéologique exercée par l'entreprise, la persistance d'une conflictualité dans les processus de réception.

Avant d'entamer les études de cas, il faudra cependant revenir sur ces dispositifs que sont les Wikipédia de fans afin de comprendre le cadre à l'intérieur duquel s'inscrivent ces pratiques documentaires.

B) The Disney Wiki

Fidèles aux activités répertoriées par Mélanie Bourdaa, les fans de Disney possèdent un Wikipédia dédié aux univers Disney. Sa surface s'est considérablement étendue avec la politique de rachat impulsée par Robert Iger, notamment par l'incorporation des personnages de Marvel et de la galaxie Star Wars. De fait, on parle désormais du « multivers » Disney pour désigner cette conjonction des mondes fictionnels. Le site est connu sous le nom de The Disney Wiki[12].

Morphologie d'une encyclopédie de fan

L'encyclopédie est développée sur un site baptisé fandom[13], qui offre au fan une architecture afin de créer des sites répliques de Wikipédia, c'est à dire portant une ambition encyclopédique. Avant de détailler la particularité du projet d'un Wikipédia de fan, on s'attachera à fournir une première caractérisation du projet Wikipédia d'après les caractéristiques qu'en dégageait le chercheur Julien

---

and the textual account are methodologically informed by the traditions and techniques of cultural anthropology. », p.366. « La netnographie peut être définie comme la relation écrite qui résulte d'un travail de terrain sur les cultures et les communautés qui émergent des échanges en ligne, par ordinateur ou sur Internet, domaine où le travail de terrain et les articles qui en découlent sont méthodologiquement issus des traditions et des techniques de l'anthropologie culturelle. »[ma traduction]

[12]The Disney Wiki, « Home », 1/4/2024, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/The_Disney_Wiki

[13] Fandom, « What is Fandom? » 1/4/2024, [En Ligne], https://about.fandom.com/what-is-fandom

Levrel :

« Wikipedia est un projet d'encyclopédie universelle et généraliste, 'ouvert à tous' dont l'audience, relayée par les moteurs de recherche sur internet ne cesse de croître. Le projet est supporté par une plate-forme wiki qui permet la rédaction de documents ou n'importe quel internaute a la possibilité de modifier la page qu'il est en train de lire à travers son navigateur internet, sans connaissance du langage HTML. Les modifications sont ensuite enregistrées et toutes les versions historiques restent accessibles. Le principe du wiki semble proche d'un forum, à la différence près que le but est de constituer un corpus de connaissances organisé de manière intuitive et automodéré par les utilisateurs. Les fonctionnalités techniques de ce wiki (MediaWiki) sont ajustées à un horizon encyclopédique. En effet, ce projet coopératif invite les internautes à contribuer aussi bien aux contenus des articles, à leur organisation et régulation, qu'à la vie politique du projet, à savoir la construction et l'application de règles, le maintien et le développement du dispositif Wikipedia. En ce sens, la participation des publics à Wikipedia est agencée pour qu'elle prenne en compte l'ensemble des questions relatives au projet. Ce n'est pas le cas pour l'ensemble des dispositifs de l'internet participatif. »[14]

La description fournit par Julien Levrel témoigne de cette ambition encyclopédique, mais également participative, aux sources du dispositif Wikipédia. Le site Fandom, développé avec le concours du Jimmy Wales, l'un des co-créateurs de Wikipédia, agrège les encyclopédies de fandoms hétérogènes, ainsi qu'une plateforme de jeux en ligne. De *Harry Potter* au manga *One Piece*, en passant par la saga du *Seigneur des Anneaux*, ou encore l'univers des DC Comics (désormais propriété de la Warner), des milliers d'univers transmédiatiques font l'objet de Wikipédia. À la différence pourtant de la célèbre encyclopédie en ligne financé par des dons centralisés par une fondation, le site fandom épouse un modèle plus courant, celui du financement par la publicité[15]. Des bandeaux et vidéos promotionnels émaillent le site et offrent une interface moins homogène que celui du site source. En mars 2024 on dénombrait environ quarante-cinq millions de pages de contenu, et un total revendiqué de neuf millions de contributeur.ice.s pour trente millions d'abonné.e.s[16]. La plateforme, entièrement dédiée aux œuvres de fiction, se propose d'offrir aux fans un espace numérique où celles-ci sont traitées avec autant de sérieux que le seraient des faits sociaux. Cette ambition est clairement affichée dans la

[14] Julien Levrel, « Wikipédia, un dispositif médiatique de public participants », *Réseaux*, n°138, 2006, p. 188, [En Ligne], https://shs-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-reseaux1-2006-4-page-185?lang=fr

[15] Dominique Cardon. « La publicité en ligne », *Culture numérique*. Paris, Presses de Sciences Po, 2019, pps. 310-320.

[16] Tous les chiffres sont ceux mis en avant par la plateforme elle-même, et relevés le 1 mars 2024.
The Disney Wiki, "Home", 1/4/2024, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/The_Disney_Wiki
En mai 2025, le site Wiki dénombrait désormais 55 142 articles.

page de présentation du projet :

« Les fans jusqu'ici ne pouvaient pas se plonger dans l'histoire ou dans l'univers de leur série, film ou jeu préféré. Ceux qui consultaient la page Luke Skywalker sur Wikipédia se retrouvaient face aux informations sur Mark Hamill. Ils aspiraient donc à un espace où ils pourraient en apprendre davantage sur Luke, c'est-à-dire le personnage lui-même, comme s'il était réel (et où ils pourraient par la même occasion explorer tout le reste de l'univers Star Wars). Ainsi, si Wikipédia est « l'encyclopédie », alors Fandom est le reste de la bibliothèque : une mine d'informations sur chacun des univers de fiction.»[17][ma traduction]

On le remarque, la figure du personnage, ici Luke Skywalker, parangon du héros et désormais propriété de Disney, est celle qui motive ce désir encyclopédique, pris entre l'écriture, la documentation et l'archivage. Le Wikipédia Disney, n'est qu'une des dizaines d'encyclopédies disponibles, mais en raison de la taille de la maison-mère, elle est désormais l'une des plus volumineuses, car elle englobe les univers Marvel, Pixar, les Muppets, Star Wars, 20th Century. À l'instar du Wikipédia originel, celui dédié à Disney est public, gratuit et collaboratif et chacun peut créer ou éditer un article[18], même s'il s'adresse principalement à des fans.

Fondé en mai 2005 par un fan surnommé Evanwohrman, il totalisait en février 2024 presque 51 967 articles. En juillet 2025 on en dénombre 55 208[19]. Il compile ainsi une somme vertigineuse de connaissances relatives aux films Disney, et se présente comme une véritable « base de données » (database)[20]. Outre les différentes franchises, les principales catégories qui structurent le site sont : les personnages, les lieux, les chansons, les comics, les albums, les jeux vidéo, les pièces de théâtre, les comédies musicales, certain.e.s travailleur.se.s de Disney, ainsi que des frises chronologiques. Les

---

[17] « Fans couldn't dive deep into the lore or world of their favorite TV show, movie or game. For example, fans who visited the Luke Skywalker page on Wikipedia would only learn about Mark Hamill. They wanted a place where they could learn more about Luke, the character, as if he were a real person (and dig into the rest of the Star Wars Universe while they were at it). If Wikipedia is the "encyclopedia», then Fandom is the rest of the library - a deep repository of information about every fictional universe. » Fandom, "About Us", 1/4/2024, [En Ligne], https://about.fandom.com/about#_ga=2.119667400.177190058.1709308284-1117841100.1709308284

[18] The Disney Wiki, "Home", 1/4/2024, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/The_Disney_Wiki « T**he Disney Wiki** is a free, public, and collaborative encyclopedia for everything related to Walt Disney and the Disney corporation: theme parks, film companies, television networks, films, characters and more. The wiki format allows anyone to create or edit any article, so we can all work together to create a comprehensive database for Disney fans. », « Le Wiki Disney est une encyclopédie gratuite, publique et collaborative qui rassemblet tous les éléments qui concernent Walt Disney et la société Disney : parcs d'attractions, sociétés cinématographiques, chaînes de télévision, films, personnages et bien plus encore. Le format wiki permet à chacun de créer un article puis de le modifier, ce qui nous permet de construire tous ensemble une base de données complète destinée aux fans de Disney. » [Ma traduction]

[19] The Disney Wiki, *The Disney Wiki*, [En Ligne], consulté le 16/7/20245, https://disney.fandom.com/wiki/Disney_Wiki

[20] The Disney Wiki, *The Disney Wiki*, [En Ligne], consulté le 5/3/2024, https://disney.fandom.com/wiki/Disney_Wiki

parcs à thèmes et leurs attractions font également l'objet de pages dédiées. Chaque article présente une catégorie "commentaire" où les fans peuvent interagir, partager leur appréciation du personnage ou bien échanger des informations à son sujet. Longtemps ouverte à la lecture de tous.te.s, la section commentaire apparaît verrouillée depuis juillet 2025 au moins, à la lecture des seul.e.s utilisateur.ice.s enregistré.e.s. Un fil de discussion permet, sur le mode du forum aux utilisateur.ice.s d'amorcer des discussions ou de créer des sondages sur des sujets hétéroclites, comme leur collections de DVDs Disney, ou bien leur personnage de chaton préféré[21]. Ces deux fonctionnalités, la section commentaire et le fil d'actualité, en plus du modèle économique distinguent le Wikifan de Wikipédia, pour le rapprocher du forum. Le site invite pourtant ses fans à tenir ses échanges les plus nourris sur un autre serveur, un Discord, notamment pour toutes les discussions concernant le site et sa gestion. Les échanges sont généralement consensuels.

Aborder la fiction avec une ambition encyclopédique : points de friction

Les modérateur.ice.s du Wikifan ont aussi manifestement intégrés une forme de réflexion « méthodologique ». Ainsi, dans le texte de présentation du Wikifan, les auteur.ice.s précisent qu'il ne faut pas l'utiliser à la manière d'une « source primaire » :

« Encyclopédie créée par des fans, le Wiki Disney ne saurait constituer une source primaire officielle, ni même un substitut à d'autres sources. Il s'agit plutôt d'une initiative des fans, qui se propose de collecter au mieux tous les éléments disponibles de l'univers Disney ou tout ce qui a trait à Disney, tout en orientant le lecteur vers les sources officielles correspondantes.»[22] [ma traduction]

Cette réserve s'explique par les faits que les contributeur.ice.s sont des fans. Elle peut prêter à sourire également en raison de la contradiction logique qui reviendrait à traiter de la fiction en tant que « source primaire ». Elles se comprennent un peu mieux si on s'immerge dans les articles, car des faits avérés sur l'identité des acteur.ice.s, les tournages, la production, les techniques d'animation, son succès commercial sont effectivement rapportés. Ils sont cependant mélangés à d'autres sections concernant par exemple la « personnalité » des personnages décrits comme nous allons le voir. Ainsi

[21] Frozengarcia, "My current goal in life is to get DVDs of every Disney animated film", The Disney Wiki, [En Ligne], consulté le 11/7/2025, https://disney.fandom.com/f/p/4400000000000518891

[22] « As a fan-created encyclopedia, the Disney Wiki is not intended to be an official primary source, nor is it a replacement for any other source. Rather, it serves as a fan effort to summarize all aspects of the Disney universe or anything Disney-owned in the best way possible, while pointing the reader to the respective official sources. », The Disney Wiki, *The Disney Wiki*, [En Ligne], consulté le 5/3/2024, https://disney.fandom.com/wiki/Disney_Wiki

l'hétérogénéité des sections qui amalgame biographie fantasmée et données des box-office rend cette ressource difficile à appréhender, et les précautions méthodologiques étranges. L'absence de réflexivité sur la différence ontologique existant entre fiction et monde social questionne la nature encyclopédique du projet[23].

Le site entend néanmoins fonctionner comme une ressource fiable et précise pour ses utilisateur.ice.s. Ainsi il s'est doté d'une page récapitulant les consignes à l'intention des futur.e.s contributeur.ice.s, baptisé « Do's and Don'ts ». Il est y précisé, sous la catégorie « spéculation »[24], que les « rumeurs » ne doivent pas être relayées, et seuls des faits « avérés » peuvent figurer sur la page. Encore une fois, la véracité des faits concernant des personnages fictionnels, traités à l'instar de personnes légales, semble tenue pour acquis. Il est aussi recommandé que les informations soient sourcées, et les pages sont clôturées par une rubrique « references » qui compile les sources utilisées ou citées dans l'article. Ces normes d'écriture veillent à doter le site d'une légitimité documentaire, à défaut de scientifique. D'autre part part, la mise en page des articles que l'on trouve sur le Wikifan réplique celle de Wikipédia, avec une courte introduction, une photo sur la droite suivie d'un médaillon récapitulant « l'existence » du personnage, soit par exemple ses apparitions dans les films, jeux vidéo, attractions, mais aussi ses liens avec les autres personnages du film.

---

[23] La question de la « qualité » de la fiction par rapport au monde social est une question compliquée, possédant une vaste bibliographie, notamment dans les études littéraires. Récemment, certains penseurs ont soutenu, en s'appuyant notamment sur la popularisation du concept de « storytelling » (employé par Disney pour son projet de Storyliving »), que se dessinait une érosion, sinon une absence de démarcation entre mondes fictifs et sociaux. S'il n'est pas le lieu de ce se lancer ici dans ce débat aux implications ontiques, je renvoie au précieux ouvrage de Françoise Lavocat, *Fait et Fiction : Pour une frontière*. Paris, Seuil, 2016, qui, en plus d'offrir un état des lieux extrêmement précis sur la question, défend l'idée d'une frontière souple et évolutive, membrane à laquelle je souscris.

[24] The Disney Wiki, "Speculation", *Do's and Don'ts*, consulté le 5/3/2024, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/Disney_Wiki. L'article stipule en effet : « Articles for projects yet-to-be-released are often the subject of speculation, meaning some editors may add unconfirmed details they assume will coincide with said character or movie. This is not allowed, as speculation and rumors can be taken as truth, when in reality, there is a high chance the information is false. For this reason, the Disney wiki only allows **confirmed** pieces of information for articles centering topics from both already released titles, and upcoming titles. If you have proof that your accusation is 100% accurate, a user must always add a source citation to link readers and other editors to the confirmation. The wiki must be a reliable source for accurate and truthful information for all users. If something is targeted as a "rumor", please talk about it on the Forum or write a blog post about it, but DO NOT write an article about it! You **will** be subject to your account being blocked if you write an article about such topics/content ! », « Les articles sur des projets à venir font souvent l'objet de spéculations, certains rédacteurs d'articles pouvant avancer des informations non confirmées qu'ils croient correspondre au personnage ou au film en question. Ceci est interdit, car les spéculations et les rumeurs peuvent être prises pour des vérités, alors qu'en réalité, il y a de fortes chances pour que ces informations soient fausses. C'est pourquoi le wiki Disney n'autorise que les informations confirmées, pour les articles traitant d'œuvres existantes comme pour les oeuvres à venir. Si vous avez la preuve que votre accusation est parfaitement fondée, vous devrez obligatoirement citer votre source afin de permettre aux lecteurs et aux autres rédacteurs d'accéder à la confirmation. Le wiki doit être une source fiable d'informations exactes et véridiques pour tous les utilisateurs. Si un élément est considéré comme une « rumeur », veuillez en parler sur le forum ou écrire un article de blog, mais n'écrivez PAS d'article à ce sujet ! Votre compte risque d'être **bloqué** si vous publiez un article sur ces sujets ! » [ma traduction]

À titre d'exemple on analysera l'article du Disney Wiki dédié à la princesse Jasmine[25], héroïne d'*Aladdin* [Clements, Musker, 1992]. L'habillage du site jouant un rôle important on a présenté une annexe une capture d'écran du début de la notice [fig. 59]. Celle-ci comptabilise 14 730 mots pour 72 000 signes. Le volume de la notice, ainsi que le soin apporté à la rédaction indique bien que le personnage est traité autant d'attention que ne le serait une célébrité ou une personnalité historique. La notice est organisée comme suit : le haut de la page est divisé en deux : un paragraphe à gauche propose une description générale du personnage, quand la colonne de droite donne à voir une image extraite du film. Sous la galerie de photo, un médaillon divisé en trois parties - « background information », « character information » et « family information » - synthétise les principales informations à son sujet. Sous le titre de « background information » sont répertoriées les apparitions du personnage dans des long-métrages, puis des court-métrages, des émissions télévisées, ou enfin les parcs d'attraction. Ensuite les différentes personnes qui ont animé le personnage sont recensées, puis ses différentes voix, les actrices qui l'ont interprété sur scène - les *performance model* - ainsi que les sources d'inspiration. Puis la catégorie « Character Information » recense d'abord ses pseudonymes et surnoms, ses occupations, ses affiliations (en l'occurrence ici à la franchise des Princesse Disney), sa maison, ses goûts et ses inimitiés, ses pouvoirs et capacités et enfin son « statut ». Ce dernier se réfère à son « activité » dans l'univers Disney, c'est-à-dire est-elle un personnage considéré comme vivant ou non, en capacité d'apparaître dans une production médiatique. Enfin, sous la catégorie « d'information familiale », ses parents proches comme éloignés sont mentionnés, ainsi que l'identité de son mari (Aladdin), ou bien ses animaux de compagnie. Le sommaire de sa page ne contient pas moins de quatorze parties et trente-quatre sous-parties. Toutes les occurrences officielles de la princesse dans le Disneyverse sont répertoriées, ainsi que ses apparitions dans l'ensemble des médias imaginés. Si les toutes premières lignes référent Jasmine à son univers d'origine, la section « personnality » [« personnalité »] se révèle propice à un épanchement qui éloigne fortement du projet documentaire :

« Personne complexe, aux multiples facettes, Jasmine est présentée comme fougueuse et pragmatique, dotée d'une tolérance zéro pour quiconque ose la rabaisser. Très protégée toute sa vie en raison de son statut social, la princesse a pourtant passé son enfance dans la misère et la solitude, puisqu'elle était privée de toute amitié. Ses interactions sociales se limitaient à la cour royale, mais son sexe l'a exposée au mépris de l'élite d'Agrabah. L'impact émotionnel et psychologique du contrôle permanent et total exercé sur sa vie, comme de la réduction de toute son existence au statut d'objet de désir, a fait de Jasmine une adolescente brutale, affirmée et rebelle, de plus en plus rétive à son rôle de princesse. Au fil des ans, Jasmine s'avère de plus en plus frustrée par toutes les traditions que son rôle

[25] The Disney Wiki, *Jasmine*, consulté le 5/3/2024, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/Jasmine

lui imposent de respecter, notamment l'obligation d'être enfermée au palais en permanence, le mariage forcé pour des raisons politiques et non par amour, et le fait d'être valorisée uniquement pour sa beauté plutôt que pour son personnalité. »[26] [ma traduction]

Quoique ces informations extrêmement détaillées sur l'enfance de la princesse apparaissent peut-être dans des œuvres annexes au film originel, la description de son caractère tout comme celle de sa psychologie prêtent manifestement à une large part d'interprétation. L'aspiration à doter à Jasmine d'une existence légale entre en dissonance avec la part fantasmatique que prête la biographie d'un personnage de fiction. Cette absence de réflexivité sur la nature des sources, ou bien sur l'ontologie de la fiction fragilise les ambitions encyclopédiques du Disney Wiki. On pourrait ainsi parler d'une ressource documentaire en tension, entre aspiration encyclopédique et difficulté de traiter la fiction à la manière du monde social.

Une autre des ressorts de la stratégie de légitimation mise en place par le Disney Wiki revient à souligner son indépendance vis vis-à-vis de de l'entreprise Disney : « Le Wiki Disney n'est en aucun cas affilié à quelque partie que ce soit de The Walt Disney Company et est uniquement destiné à être une source d'informations et une communauté pour les fans de Disney. »[27]. Toutefois, cette ambition affichée de neutralité, bien qu'elle fasse écho aux ambitions d'être une ressource documentaire fiable pour les fans ne s'avère toutefois pas parfaitement convaincante. Une observation faite des fiches de quatre films, ayant fait l'objet d'une réception conflictuelle, nous permettra de nous en convaincre, mais aussi de comprendre comment le Disney Wiki s'avère être une ressource précieuse permettant de lisser ce processus. Car la ré-écriture de la réception des films s'avère être une activité importante des fans opérant sur le Disney Wiki.

---

[26] « A complex and multilayered person, Jasmine is introduced as feisty and no-nonsense, with zero tolerance for anyone who dares to belittle her. Having been sheltered most of her life due to her social status, the princess spent her childhood in misery and loneliness as she was denied any friendships, with her social interactions being restricted to the royal court but because of her gender she was frequently disrespected by the Agrabah elite. The emotional and psychological impact of having her entire life controlled and her existence reduced to nothing more than an object of desire caused Jasmine to become blunt, assertive and rebellious during her adolescence as she started to resent her role as a princess. With each passing year, Jasmine became more frustrated with all the traditions her role demanded her to uphold, including being forced to remain within the palace at all times, forced to marry for political gain rather than love, and being valued only for her beauty rather than her individuality. », The Disney Wiki, « Personnality », *Jasmine*, consulté le 5/3/2024, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/Jasmine

[27] « The Disney Wiki is **in no way affiliated** with any part of The Walt Disney Company and is intended to be a source of information and community for Disney fans. », The Disney Wiki, *The Disney Wiki*, [En Ligne], consulté le 5/3/2024, https://disney.fandom.com/wiki/Disney_Wiki

II) (RÉ)ÉCRIRE LA RÉCEPTION : ÉTUDES DE CAS

D'une méticulosité vertigineuse lorsqu'il s'agit de documenter les multiples apparitions des personnages dans différents médias, ou de relayer les succès et records de l'entreprise, le Disney Wiki bute toutefois sur le référencement des critiques dont les films ont pu faire l'objet. Cette dissymétrie semble indiquer une orientation partisane des notices de films, autre contradiction avec l'ambition du projet encyclopédique. Étant donné l'ampleur de la ressource qui totalise plus de 55 milles articles, des observations ciblées de fiches de films, connus pour leur réception controversée, ont été privilégiées, à un relevé visant une quelconque exhaustivité. Bien que l'observation du site ait accompagné l'écriture de cette thèse au long cours, les études de cas ont été faites en mars 2024, puis vérifiées entre juin et juillet 2025. Trois films d'animation : *Dumbo* [Sharpsteen, 1941], *Aladdin* [Clements, Musker, 1992], et *Pocahontas* [Goldberg, Gabriel, 1995], ainsi qu'un film « mixte », mélangeant animation et prise de vue réelle *Song of the South* [*La Mélodie du Sud*, Jackson, Foster, 1946], seront présentés, selon un ordre chronologique. Comprendre l'orientation de l'écriture sur le Wiki Disney a nécessité de croiser les articles avec sources et des analyses externes à celles en vigueur dans cette communauté. Des mises en perspective plus personnelles seront aussi proposées. Il ne s'agira ici pas de trancher sur la validité des critiques adressées à Disney, mais plutôt d'observer le traitement des controverses par les publics, mais aussi par l'entreprise, afin de comprendre quelle approche en comment l'outil documentaire qu'est le Disney Wiki est employé par certains fans pour stabiliser la réception.

A) Dumbo, [Sharpsteen, 1941]

La production de *Dumbo* [Sharpsteen & *al,* 1941], nous ramène aux premières décennies des studios. L'histoire, qui se déroule dans un cirque itinérant de Floride, État ségrégé, met en scène les aventures d'un jeune éléphant qui apprendra à voler grâce à ses grandes oreilles.

Les oiseaux de la discorde

Après les échecs consécutifs de *Pinocchio* [Sharpsteen & *al*, 1940], et de *Fantasia* [Sharpsteen & *al,* 1940], et la fermeture des marchés européens, les studios Disney sont en quête de financement pour se maintenir à flot. Ils produisent ainsi un film court, à l'animation simplifiée, qui permet de garantir

un coût de production bas et générer d'importants profits. *Dumbo* est le premier succès commercial et critique pour les studios depuis *Blanche*-Neige. Jugé par Richard Schickel dans son livre *The Disney Version*, moins « prétentieux » que les précédents films, *Dumbo* renoue selon lui de manière salutaire avec la veine comique du cartoon. À sa sortie, le film est apprécié comme un divertissement aussi réussi qu'inoffensif :

« Il faut le reconnaitre que, quelles qu'en soient d'ailleurs les raisons, Dumbo était le moins prétentieux et le moins coûteux des longs métrages d'animation Disney. [...] Inspiré d'un conte contemporain pour enfants [...], Dumbo avait un poids culturel bien moindre que les grands films Disney qui l'avaient précédé, et les artistes étaient apparemment reconnaissants d'être soulagés de ce fardeau. Leur œuvre retrouvait la fraîcheur, l'exubérance et l'innocence des courts métrages d'animation, ainsi que leur côté ludique et pur. »[28][ma traduction]

Apprécié du public comme de Robert Schickel, c'est néanmoins la publication de *The Disney Version* en 1968 qui entamera la controverse. Au détour d'une phrase, Schickel mentionne que : « Il y avait un moment désagréable dans le film : les corbeaux qui apprennent à Dumbo à voler sont des caricatures de Noirs trop évidentes. » [29][ma traduction]. Cette brève remarque catalyse des critiques ultérieures, qui affineront les problèmes que posent ces personnages. Pour bien comprendre le débat qui s'est joué autour des personnages de Corbeaux, il faut d'abord admettre que le studio a travaillé à la racialisation de ses personnages animés. Cette pratique, quoique commune dans le cinéma d'animation, n'a pas fait l'objet de beaucoup d'écrits mais nous aurons l'occasion d'y revenir plus amplement dans le chapitre cinq. Les éléments qui concourent à pouvoir affirmer l'existence de telles pratiques sont pourtant nombreux.

Tout d'abord, la voix des personnages est interprétée par des chanteurs noirs, et leurs chansons par un chœur noir d'homme noir de Los Angeles : « The Hall Johnson Choir ». Pour les séquences en prise de vue, les frères Freddy et Eugene Jackson, danseurs et comédiens noirs, sont embauchés par les studios pour inspirer le travail d'animation des Corbeaux. Le style vestimentaire des Corbeaux

---

[28] « It may be observed that, whatever the reasons, Dumbo was the least pretentious as well as the least costly of Disney's animated features. [...] Based on a contemporary children's story [...], Dumbo carried far less cultural weight than the major Disney films that had preceded it, and the artists seemed grateful to be relieved of the burden. Their work recaptured some of the freshness, exuberance and innocence of the short cartoons as well as their pure and simple fun. », Richard Schickel, *The Disney Version. The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*, Londres, Pavilion/Michael Joseph, 1986 [1968], p.265.

[29] « There was one distasteful moment in the film. The crows who teach Dumbo to fly are too obviously Negro caricatures. », Richard Schickel, *The Disney Version: The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*. London, Pavilion/Michael Joseph, 1986, p.265.

s'inspire aussi de celui des dandys noirs des années 30 et du costume « zoot », qui se popularise dans le sillage de la « Harlem Renaissance » (Renaissance de Harlem)[30]. Bien que dépenaillés, les Corbeaux arborent guêtres, gilets de costume, chapeaux et cigares, autant d'éléments évocateurs du vestiaire masculin noir de ces années. Ces éléments auraient pu rester une simple pratique d'encodage[31], soit d'inscription de propriétés sociales à des personnages de fiction. Toutefois, d'autres éléments concourent à la doter d'un caractère raciste. Le meneur des Corbeaux [Crows] est ainsi nommé : Jim. Ce procédé est censé composer un jeu de mot avec le nom des lois qui instaurent la ségrégation raciale dans les États du Sud (dont la Floride) : les lois Jim Crow (1877-1964). De plus, la voix de ce personnage, le meneur du groupe est interprété par un acteur et musicien blanc, Cliff Edwards[32], alors que les autres corbeaux sont interprétés par des acteurs noirs, issus du chœur qui porte leur chant. Ce choix de casting relève du blackface vocal.

Le « blackface » ou grimage en noir est un procédé récurrent de l'industrie du divertissement états-unienne où des artistes blancs se noircissent le visage et se peignent les lèvres pour caricaturer les personnes noires. Selon l'historien Tim Brooks, le blackface aurait débuté peu après la guerre d'indépendance des États-Unis de la tutelle britannique (1812-1815), dans les années 1820 comme divertissement théâtral ou musical (« minstrel show »), en direction des classes populaires porté d'abord par des acteurs isolés, qui s'agrègent par la suite en grande troupe dans les années 1840 pour atteindre un pic de popularité dans les années 1870[33]. Avec l'invention de nouveaux médias (radio, cinéma, disques…) la pratique s'adapte pour des supports enregistré ou radiophonique. Il existe ainsi des pièces radiophoniques et musicales de blackface, où la voix contrefaite, noircie est le support d'une racialisation souvent couplée à d'autres procédés, comme le réemploi de codes culturel : usage d'un créole, tel l'African-American Vernacular English[34] (AAVE), ou bien performance de musique jazz. Lorsque Cliff Edwards, qui est aussi un musicien de jazz, interprète Jim Crow en contrefaisant une voix noire et en employant l'AAVE, on peut considérer sa performance comme un cas de

---

[30] Mouvement artistique des années 1920 qui naît dans le quartier noir de Harlem (New-York), avant de se propager aux Etats-Unis, mais aussi dans d'autres territoires sous l'effet des circulations diasporiques (Caraïbes, Europe, Afrique…) d'artistes, d'intellectuel.e.s et d'oeuvres. C'est un mouvement pluridisciplinaire où musique jazz, peinture, poésie, gravure, mode … s'entremêlent à une réflexion théorico-politique, initiée notamment par les écrits de W.E.B. du Bois sur la place des African.e.s-Américain.e.s dans une société post-esclavagiste, fracturée par la « ligne de couleur » (« color line »). Le roman *Jazz* de Toni Morrison (1992) y prend place. Pour une contribution scientifique sur le sujet, on peut consulter Denise Murrell, *The Harlem Renaissance and transatlantic modernism.* New York, MET, 2024. La Renaissance de Harlem a exercé une influence sur la « Négritude » francophone, à ce sujet voir notamment Jean Kalfa, « Naissance de la négritude », *Les Temps Modernes*, n°656, 2009, pps 28-63.

[31] Cette définition rapide du terme d'encodage sera approfondie au chapitre cinq.

[32] Cliff Edwards prête aussi sa voix au personnage de Jiminy Cricket dans *Pinocchio* [Sharpsteen, 1940].

[33] Tim Brooks, *The Blackface Minstrel Show in Mass Media: 20th Century Performances on Radio, Records, Film and Television*, Jefferson, McFarland & Co Inc, 2019.

[34] *L'Encyclopépie Britannica* en donne la défintion suivante : «**African American Vernacular English (AAVE)**, variety of American English spoken by a large proportion of Black Americans. Many scholars hold that AAVE, like several English creoles, developed from contacts between nonstandard varieties of colonial English and African languages ». Salikoko Sangol Mufwene, « African American Vernacular Enfglish », *Encyclopaedia Britannica*, 12/6/2025, [En Ligne], https://www.britannica.com/topic/African-American-Vernacular-English

blackface vocal, bien qu'il ne se noircisse pas le visage. L'apparition de nouveaux médias donne bien lieu à une extension des artefacts de la racialisation, et à la couleur de la peau s'ajoute la voix et la gestuelle par l'intermédiaire des technologies que sont la radio et le cinéma[35].

La performance d'un blackface vocal, et la minoration manifeste des lois instituant la ségrégation raciale constituent deux procédés racistes. En outre, les fonctions narratives des corbeaux sont parfois perçues comme étant défavorables, car ils commencent par se moquer de l'éléphanteau. Ils seraient aussi affublés de caractéristiques négatives fréquemment associées aux personnages noirs dans la culture populaire états-unienne : ils sont paresseux, dissipés, effrontés. Ces aspects, plus discutables, feront l'objet d'une autre interprétation.

Défendre Disney

Dans l'article consacré à *Dumbo*, les critiques à l'encontre des Corbeaux sont partiellement rapportées. Dans la section « Release and Reaction », au milieu des éloges habituels, on peut ainsi lire :

« Les corbeaux du film sont en fait des caricatures afro-américaines ; le corbeau chef, mis en voix par l'acteur caucasien Cliff Edwards, s'appelait « Jim Crow », mais fut temporairement renommé « Dandy Crow » au cours des années suivantes, à partir des années 1950, pour tenter d'éviter la controverse, astuce qui fut également utilisée dans tous les documents liés à *Dumbo*. »[36][ma traduction]

La mention est brève. Pour trouver de plus amples informations sur les Corbeaux, il faut se rendre sur la page qui leur est dédiée. Les critiques sont relayées à la catégorie « trivia », [« anecdote »]. En outre, elles sont longuement réfutées par une série de « Disney Legends »[37]. Ainsi, Leonard Maltin, Whoopi Goldberg, Ward Kimball, Floyd Norman, John Grant etc, toute et tous lié.e.s économiquement à l'entreprise sont mobilisé.e.s pour défendre les personnages des Corbeaux, et derrière eux la maison Disney. On peut y lire :

---

35 Pour l'histoire du cinéma, il est notoire que l'intrigue du premier film parlant *Le Chanteur de Jazz* [*The Jazz Singer*, Crosland, 1927] repose sur un blackface. Le personnage principal, juif, Jakie Rabinowitz, fait une carrière sur scène grâce à ses numéros de blackface dans un « minstrel show ».

36 « The crows in the film are in fact African-American caricatures; the leader crow, voiced by Caucasian actor Cliff Edwards, was named "Jim Crow", but temporarily renamed "Dandy Crow" in later years, since the 1950s, in an attempt to avoid controversy, and used also in *Dumbo*-related materials. »,The Disney Wiki, "Release and Reaction, *Dumbo*, consulté le 11/3/2024, [En Ligne] https://disney.fandom.com/wiki/Dumbo_(1941_film)#Release_and_reaction

37 Les « Disney Legends » sont des employé.e.s panthéonisé.e.s par l'entreprise pour leur bons et loyaux service. Ce titre fait d'un projet plus ample de patrimonialisation hagiographique de l'histoire de l'entreprise par cette dernière. La cérémonie qui vise à les distinguer est décrite au chapitre 3 dans la section « convention ».

« Les corbeaux de Dumbo ont été critiqués plusieurs années après la sortie du film, et accusés d'être des stéréotypes racistes africains-américains, notamment en raison de leur nom, « Jim Crow », qui reprend le nom des tristement célèbres lois Jim Crow. Selon l'animateur Floyd Norman, le nom de Jim Crow était « une pique caricaturale de Disney à l'oppression du Sud ».[8] En réaction à cette controverse, de nombreux critiques, experts et personnalités rejettent ces critiques, soulignant que la majorité des corbeaux du film sont incarnés par des acteurs afro-américains (à l'exception de Cliff Edwards) et que leur animateur principal les décrit comme des parodies de nombreux artistes noirs de l'époque, leurs vêtements étant inspirés de la mode des années 1930-1940, comme le chapeau melon et les guêtres de Jim. Les avocats du film ont également salué les corbeaux comme des protagonistes qui font preuve d'empathie et de sympathie envers les tribulations de Dumbo. Ces mêmes défenseurs soulignent que mes corbeaux sont un autre groupe qui est lui-même aliéné, ostracisé et discriminé, et que ce sont bien eux qui finissent par apprendre à l'éléphanteau à voler.

● Lors de la réception de son prix Disney Legends en 2017, Whoopi Goldberg a exprimé son souhait de voir les corbeaux apparaître davantage dans produits dérivés Disney.

● Outre Goldberg, d'autres défenseurs notables des corbeaux sont Floyd Norman[9][10], Leonard Maltin[11][12], Michael Wilmington, Alex Wainer[13], Eric Goldberg, John Canemaker[14], John Grant[15] et l'animateur en chef des personnages, Ward Kimball.

● Ironie de l'histoire, Richard Schickel, celui qui a lancé toute la controverse concernant les corbeaux après la mort de Walt Disney avec son livre controversé « The Disney Version », était lui-même un homme blanc.

● L'un des arguments les plus intéressants en faveur des corbeaux est celui de l'écrivain John Grant, dans son livre « Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters », où il dénonce les critiques de Richard Schickel et relève une hypocrisie sous-jacente à la controverse : « Il paraît étrange que des offenses racistes soient décelées dans leur représentation : est-il acceptable de caricaturer des Blancs mais pas des Noirs ? Il s'agit assurément d'un racisme très profond, bien plus profond que tout ce qui se trouve dans la représentation amicale des corbeaux, même si nommer l'un d'eux « Jim Crow » à l'époque était peut-être un peu discutable. »

● Une autre affirmation provient de l'historien et critique du cinéma et de l'animation Leonard Maltin, dans son livre « The Disney Films », où il déclare : « La séquence du Corbeau Noir a suscité une controverse considérable ces dernières années, en grande partie injustifiée. Les corbeaux sont indéniablement noirs, mais ce sont des personnages noirs, et non des stéréotypes. Il n'y a aucun dialogue dénigrant ni aucun « Oncle Tomisme » dans cette scène, et si l'on peut être offensé d'entendre des Noirs s'appeler « frères », c'est simplement par souci d'exactitude. »

● À partir de 2019, lors de la sortie du remake en prises de vues réelles, les adaptations livresques du film original suppriment, ainsi que la scène des Éléphants roses, toute apparition ou référence aux corbeaux. »[38][ma traduction]

Cette longue citation permet d'observer dans le détail la diversité des tactiques rhétoriques mises en place par les fans pour défendre le film. Parmi les nombreuses notices du Disney Wiki, celle des Corbeaux est sans doute l'une de celles qui accordent le plus d'espace à un sujet controversé. Toutefois, il faut noter que la majorité du texte est dédié à contredire Schickel pour mieux défendre les personnages, et par-delà les studios. Les deux premières phrases, soit 35 mots sur 457 relatent les critiques, le reste étant dédié aux éloges. Quant à la remarque portant sur la blancheur de Richard Schickel – qui n'a pourtant pas été le seul à relever cette racialisation – il faut noter pour parer aux arguments de ce dernier, les fans n'hésitent pas à mettre de l'avant les rares dans leur rhétorique « légendes » noires, comme Floyd Norman[39] et Whoopi Goldberg[40]. Quand bien même ces deux personnalités sont embauchées à Disney bien après la sortie de *Dumbo*. Enfin, John Grant, qui s'insurge contre l'hypocrisie de Robert Schickel n'est autre que l'archiviste en chef de Disney. Employé par ces derniers pour écrire une histoire hagiographique des studios, il ne fait ici qu'exécuter sa partition.

---

[38] « Dumbo's crow characters have been criticized several years after the film's release as racist African-American stereotypes; specifically in regards to the naming of "Jim Crow", which shares the name of the infamous *Jim Crow laws*. According to animator *Floyd Norman*, the naming of Jim Crow was, "Disney taking a cartoony jab at the oppressive South".[8] Amidst the controversy, many critics, pundits and personalities reject these criticisms, noting that the majority of the crows are portrayed by African American actors (with the exception of Cliff Edwards) and their lead animator described them as being spoofs of many black entertainers at the time, with their clothes being based on 1930-40s fashion, such as Jim's derby hat and spats. Defenders have also lauded the crows as protagonists, being empathetic and sympathetic to Dumbo's tribulations, as being themselves another alienated, ostracized and discriminated group, and ultimately teaching the baby elephant how to fly. When accepting her Disney Legends award in 2017, Whoopi Goldberg expressed her desire to see the crows appear in more merchandise by Disney.
Along with Goldberg, other notable defenders of the crows are Floyd Norman,[9][10] Leonard Maltin,[11][12] Micheal Wilmington, Alex Wainer,[13] Eric Goldberg, John Canemaker,[14] John Grant,[15] and the characters' chief animator, Ward Kimball.
Ironically, Richard Schickel, the person who started all the controversy regarding the crow characters after the death of Walt Disney with his controversial book The Disney Version, was a white man.
One of the most interesting arguments in defense of the crow characters is from writer John Grant in his book Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters, in which he called out Richard Schickel's criticism and noticing a hypocrisy behind the controversy, stating that "It seems strange that racial offence should be discovered in their depiction: is it somehow alright to caricature whites but not blacks? That surely is a very deep racism, far deeper than anything in the friendly portrayal of the crows, although perhaps naming back then one of them 'Jim Crow' was a little questionable."
Another one is from film and animation historian and critic Leonard Maltin in his book The Disney Films, in which he stated that "There has been considerable controversy over the Black Crow sequence in recent years, most of it unjustified. The crows are undeniably black, but they are black characters, not black stereotypes. There is no denigrating dialogue, or Uncle Tomism in the scene, and if offence is to be taken in hearing blacks call each other 'brother', then the viewer is merely being sensitive to accuracy."
Starting in 2019, by the release of the live-action remake, book adaptations of the original film remove, along with the Pink Elephants scene, any appearances or references of the crows. », The Disney Wiki, "Trivia", *The Crows*, consulté le 11/3/2024, [En Ligne] https://disney.fandom.com/wiki/The_Crows

[39] Floyd Norman (1935 -) est, en 1957, le premier animateur noir à être embauché par les studios.

[40] Whoopi Glodberg (1955 -), actrice Africaine-Américaine interprète la voix de la hyène Shenzi dans *Le Roi Lion*, [Allers, Minkoff, 1994].

Pourtant, en 2019, lorsque les studios lancent leur plateforme Disney+, certains films, dont *Dumbo*, *Peter Pan* [Jackson, 1953] ou encore *La Belle et le Clochard* [*Lady and the Tramp*, Jackson, 1953][41], sont accompagnés d'un avertissement : « Ce fim contient des représentations négatives de personnes ou de culture ou dépeint des mauvais traitements qui leur sont infligés. »[42] [ma traduction]. Dans l'adaptation en prise de vues réelles réalisée par Tim Burton de *Dumbo* [2019], les personnages des Corbeaux ont tout simplement disparu. Malgré les dénégations, cela dénote sans doute du choix, et pas des plus inventifs, de court-circuiter toute polémique possible. En 2020, le bandeau d'avertissement est rallongé pour atteindre la formulation suivante :

« Ces stéréotypes étaient erronés à l'époque de la sortie du film et le sont encore. Plutôt que de supprimer ce contenu, nous souhaitons reconnaître qu'il peut être blessant, en tirer des leçons et susciter le dialogue pour créer ensemble un avenir plus inclusif. Disney s'engage à créer des histoires aux thèmes inspirants et ambitieux qui reflètent la riche diversité de l'expérience humaine à travers le monde. »[43] [ma traduction]

Depuis l'investiture de Donald Trump en janvier 2025, les studios font marche arrière. L'avertissement ne s'affichera plus au début du film, mais sera accessible sur la page de présentation. De plus, l'avertissement sera modalisé, comme le rapporte Marc Tracy pour le *New York Times* : « Le nouvel avertissement préviendra que le film « peut contenir des stéréotypes ou des représentations négatives et ne sera pas diffusé avant le début du film », a déclaré un porte-parole de la société. »[44]. Sans surprise majeure, on constate que la façon dont l'entreprise se rapporte à son histoire dépend moins d'une réflexion éthique sur la place des industries culturelles et créatives dans la (re)production des rapports sociaux que d'une conjecture nationale.

---

[41] Dans *Peter Pan*, les personnes autochtones sont largement caricaturés, dans *Lady and the Tramp*, les deux chats siamois de la Tante Sarah sont aussi des caricatures sinophobes, sur un fond d'anticommunisme en période de guerre froide.

[42] « This program includes negative depictions and/or mistreatment of people or cultures », cité dans Eli Countryman, Janet W. Lee, "Disney Plus Adds Content Warning to 'Dumbo', 'Peter Pan'", *Variety*, 15/10/2025, [En Ligne], https://variety.com/2020/film/news/disney-plus-dumbo-peter-pan-content-warning-1234806732/

[43] « These stereotypes were wrong then and are wrong now. Rather than remove this content, we want to acknowledge its harmful impact, learn from it and spark conversation to create a more inclusive future together. Disney is committed to creating stories with inspirational and aspirational themes that reflect the rich diversity of the human experience around the globe. », Eli Countryman, Janet W. Lee, "Disney Plus Adds Content Warning to 'Dumbo', 'Peter Pan'", *Variety*, 15/10/2025, [En Ligne], https://variety.com/2020/film/news/disney-plus-dumbo-peter-pan-content-warning-1234806732/

[44] « The new disclaimer will warn that the movie 'may contain stereotypes or negative depictions' and will not appear as an introductory text that plays before the beginning of a film, a company spokesman said. » [[ma traduction] Marc Tracy, "Disney to Disminish Content Warnings Shown Before Classic Films", *The New York Times*, 12/2/2025, [En Ligne], https://www.nytimes.com/2025/02/12/movies/disney-content-warnings-language.html?searchResultPosition=1

***Pour une relecture de* Dumbo**

Sans diminuer l'importance des critiques adressées à ces personnages, et à condition d'appliquer à ce film une lecture raciale plus ambitieuse, le rôle des Corbeaux pourrait apparaître plus nuancé qu'à la première lecture. D'opposants, ils se transforment rapidement en adjuvants du jeune personnage, car ils lui enseignent à voler, et participent ainsi de son émancipation. S'ils apparaissent bien comme des personnages à la marge, en dehors de l'économie du cirque, et leur posture n'est pas condamnée par le système narratif du film. Si la trajectoire de *Dumbo*, qui passe de paria à star, est bien celle plébiscitée par le film, certaines positions alternatives ne sont pas pour autant condamnées, comme peut l'être par exemple l'action des éléphantes qui se sont d'abord moquées du jeune Dumbo à cause de ses grandes oreilles. Ces oreilles démesurées de Dumbo, qui signalent une difformité, peuvent d'ailleurs se comprendre comme une allusion au dispositif circassien états-unien, proche du « freak show », comme l'a immortalisé le film de Todd Browning [*Freaks*, *La Monstrueuse Parade*, 1932]. Le film de Browning constitue un intertexte à même d'éclairer la condition de l'éléphanteau.

Dans un premier temps, on peut s'appuyer sur l'interprétation que Siegfried Kracauer, a proposée de *Dumbo* pour la colorer différemment. Le critique juif allemand s'est exilé aux États-Unis à l'instar de plusieurs de ses collègues de l'Institut de Francfort. À la sortie du film, Siegfried Kracauer fustige le choix réactionnaire de l'éléphanteau :

« C'est à leur détriment que les longs métrages de Disney ne suivent pas cette ligne et se soumettent trop facilement aux conventions sociales de leur temps. La conclusion du film est significative à cet égard : le jeune Dumbo, au lieu de s'envoler vers un paradis inconnu, choisit la richesse et la sécurité et finit ainsi comme vedette grassement payée du même directeur de cirque qui a autrefois fouetté sa mère Jumbo. N'y a-t-il pas meilleure solution ? »[45]

Dans sa critique, il établit un lien entre la trajectoire politiquement rétrograde de l'éléphant et la poursuite, par le studio, de choix esthétiques rétrogrades en termes d'animation. Cette critique est l'une des premières à identifier la portée normative de l'animation Disney, et sera à l'origine d'une tradition critique qui court jusqu'à Donald Crafton et Esther Leslie. Derrière la fable de la réussite économique, Siegfried Kracauer identifie un renoncement éthique, puisque Dumbo choisit d'employer

[45] « It is to their own disadvantage that Disney's feature films do not follow this line, but submit too readily to current social conventions. Significant in this respect is the conclusion of the present film : young Dumbo, instead of flying off toward some unknown paradise, chooses wealth and security and so ends as the highly paid star of the same circus director who once flogged his mother Jumbo. Is no better solution possible? », Siegfried Kracauer, *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*. Oakland, University of California Press, 2012, p.140.

son talent au service du cirque qui a condamné sa mère aux fers. En ce sens, sa trajectoire n'a rien d'une libération, mais d'une capitulation. Cette lecture, qui n'est pas celle promue par le système narratif du film, demeure cohérente avec celui-ci. Elle permet aussi de réviser la position des Corbeaux ; hors du cirque ils occupent une position certes marginale, mais moins contrainte que les artistes qui y exercent. Un autre élément, qui vient corroborer l'analyse de Siegfried Kracauer, s'enracine dans le contexte de production. *Dumbo* est réalisé en 1941, soit durant la grève Disney. Les clowns mécontents se plaignent de leur condition de travail. Peu avant l'envol de Dumbo, hors de l'enceinte du cirque, ils entonnent une chanson qui déclare leur intention de « Hit the big Boss for a raise ! » [« Taper une augmentation au patron »]. En ce sens, l'enceinte du cirque est désignée à plusieurs reprises comme un lieu d'exploitation, qui n'est pas sans rappeler les studios Disney. La mise en scène désapprouve ces grévistes, qui souhaitent aussi exploiter le jeune éléphant. En ajoutant à l'interprétation de Kracauer, la dimension raciale on pourrait aussi lire *Dumbo* comme une fable sur la d'une concurrence organisant les différentes strates de l'industrie du spectacle, dont le cirque fonctionne comme une arène miniature, racialement hiérarchisée.

Les Corbeaux, indubitablement noirs, existent hors du star-système du cirque et font eux figure d'artistes marginaux. Monsieur Loyal qui mène son monde à la baguette, est blanc. La couleur grise de l'éléphant, tout comme les sévices infligés à sa mère (fouet et fers), et leur statut de bêtes de cirque soumis à un pouvoir blanc pourraient indiquer une forme de métissage. De manière symptomatique, dans l'une des premières scènes du film, pour l'édification du chapiteau, les éléphantes sont mises en scène effectuant le gros œuvre de concert avec des travailleurs noirs dont les traits du visage sont indistincts. Signe d'une animation hâtive, cette scène fait de ces hommes une masse. Les manœuvres chantent, eux aussi, une chanson connue comme « The Roustababout song » [« La chanson des manœuvres »] [46]. Les premiers couplets prétendent :

« Hike! Ugh! Hike ! Ugh! Hike ! Ugh! Hike !

We work all day, we work all night
We never learned to read or write
We're happy-hearted roustabouts
Hike! Ugh! Hike! Ugh! Hike! Ugh! Hike!

We're other folks have gone to bed
We slave until we're almost dead

[46] Que l'on pourrait traduire par, la « chanson des manœuvres ».

We're happy-hearted roustabouts

Hike! Ugh! Hike! Ugh! Hike! Ugh! Hike!/

We don't know when we get our pay
And when we do, we throw our pay away
(When we get our pay, we throw our money all away)
We get our pay when children say
With happy hearts, "It's circus day today"
Then we get our pay, just watching kids on circus day) »[47]

Cette scène et les paroles de cette chanson, bien moins commentées[48] que les Corbeaux qui semblent leur faire écran, s'avèrent sans conteste le moment le plus raciste du film. En mettant en scène des travailleurs noirs exploités et célébrant leur exploitation, elle s'enracine et propage le stéréotype de l'esclave heureux. Ainsi, et sans surprise dans un contexte de grève, l'écriture du film organise une concurrence entre différents travailleurs, sur des bases racialisées. Le prétendu bien-être (« happy-hearted ») des manœuvres noirs, exclus du cirque, a pour fonction de ridiculiser les revendications salariales et syndicales des clowns blancs, et par extension, celles des grévistes Disney. La scène construit aussi une parenté entre les manœuvres noirs et les éléphantes.

Au regard de cette économie violente, la position des Corbeaux, marginaux et heureux de l'être, apparaît comme un véritable répit. Dumbo n'apprend rien dans l'enceinte du cirque et n'y rencontre, après l'enfermement de sa mère, que de la violence. Seul son amitié avec la souris Timothée le préserve un peu de la cruauté environnante. Les Corbeaux incarnent ses seuls professeurs, ceux qui lui apprennent à maîtriser son don. Au contraire de ses enseignants pourtant, l'éléphant choisit de mettre

[47] Etant donné l'importance du texte original je l'ai laissé en anglaise dans le corps du texte, la traduction est ici en note : « Oh ! Hisse ! Oh ! Hisse ! Oh ! Hisse ! Oh ! Hisse !/On travaille jour et nuit/On n'a jamais appris à lire ni à écrire/On est les joyeux manœuvres/Oh! Hisse! Oh! Hisse! Oh! Hisse! Oh! Hisse!/On est là les autres sont allés se coucher/On trime presque jusqu'à mourir/On est les joyeux manœuvres/Oh! Hisse! Oh! Hisse! Oh! Hisse! Oh! Hisse!/On ne sait pas quand on reçoit notre paie/Et quand on l'a, on la jette par les fenêtres/(Quand on reçoit notre paie, on jette tout notre argent par les fenêtres)/On reçoit notre paie quand les enfants disent/Le cœur joyeux : 'C'est le jour du cirque aujourd'hui'/Ensuite, on reçoit notre paie c'est de voir les enfants heureux le jour du cirque. ». [ma traduction]. Les paroles complètes sont retranscrites sur le Disney Wiki. The Disney Wiki, *Roustabouts*, consulté le 15/3/2024, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/Roustabouts_(song)

[48] On trouve très peu de choses au sujet de cette scène. À l'exception d'un article de Kheli R. Willets, « Cannibals and Coons : Blackness in the Early Days of Walt Disney » dans l'ouvrage collectif *Diversity in Disney films: critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability*, Jonhson Cheu (ed.), Jefferson, McFarland & Company, 2013. pps 18-19. Ainsi qu'un billet sur le Wiki Disney : Ratigan 6688, « How I Rank the Dumbo Songs »,The Disney Wiki, 6/11/2017, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/User_blog:Ratigan6688/How_I_Rank_The_Dumbo_Songs#articleComments

son art au profit d'une structure d'exploitation blanche. En ce sens, *Dumbo* pourrait se lire comme une fable sur le compromis racial dans l'industrie du spectacle états-unienne au moment de l'émergence des premières vedettes noires[49], dans un environnement ségrégé. Dumbo, jeune premier et métisse, troquerait son art enseigné hors du système conventionnel par des artistes noirs et marginalisés, contre un statut de vedette dans un système racialement ségrégé. Dans cette lecture, les Corbeaux, artistes condamnés aux marges, forment avec Dumbo, qui réussit dans le cirque, mais y reste confiné, une mise en scène des opportunités limitées offertes aux artistes noirs. Un autre élément permettant de corroborer cette interprétation provient du contexte historique. En effet aux États-Unis, Robert Bogdan explique que les cirques jouaient de l'exhibition de la race comme du handicap[50]. La couleur comme les oreilles font de lui un parfait phénomène de foire, doublement exotisés.

La dimension raciste du film apparaît moins localisée dans le dessin des personnages ou leur rôle dans la diégèse – qui, pour peu qu'on refuse le cadrage Disney, incarnent au contraire les personnages les plus libres dans cette économie de l'exploitation – que les faits précédemment évoqués. Il découle d'un traitement euphémisant de la ségrégation, comme fait social, de la performance de blackface vocal de Cliff Edwards, et surtout dans la représentation des manœuvres, masse musculeuse privée d'individualité, asservie, abêtie, mais heureuse. La critique de Robert Schickel, localisée aux seuls Corbeaux, s'avère bien différente de la campagne de mobilisation qui visera en 1946, *La Mélodie du Sud*, [*Song of the South,* Jackson, Foster].

B) La Mélodie du Sud, [*Song of the South*, Jackson, Foster, 1946]

La Mélodie du Sud [*Song of the South*, Jackson, Foster, 1946], sorti peu après la guerre, est une adaptation des contes de Joël Chandler Harris. Cet auteur blanc de la région d'Atlanta a recueilli des contes du folklore africain-américain. Oncle Remus, qui donne son nom est à de nombreux recueils, est le narrateur de ces histoires qui mettent en scène des animaux comme Br'er Rabbit, Br'er Fox ou bien Br'er Bear (Brother Rabbit, Fox ou Bear). Sujet de controverse, le film est désormais « censuré » par l'entreprise. Il n'a pas été rediffusé depuis plusieurs décennies sur les chaînes câblées, et n'est pas proposé sur la Disney+. Depuis les années 2000, il n'a pas été édité au format cassette, et n'a jamais connu de sortie en DVD. Disney en a drastiquement limité la diffusion, et tente de faire « oublier » le

[49] Donald Bogle. *Hollywood Black. The Stars, The Films, The Filmmakers*. Philadelphie, Running Press, 2019.
[50] Robert Bogdan, « Race, forains, handicap et phénomènes de foire » dans *L'invention de la race : des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Nicolas Blancel, Thomas David, Dominic Thomas (dirs.), Éditions La Découverte, 2014, pps. 217-231.

film. À l'exception de différentes bandes d'annonce, il n'en existe que très peu d'extraits sur Youtube, ou en ligne[51].

Nostalgie plantationnaire

Le film se déroule dans le Sud, à l'époque dite de la « Reconstruction » (1865-1877), qui succède à la Guerre de Sécession (1861-1865). Un jeune garçon, Johny, accompagné de ses parents depuis Atlanta, vient séjourner quelque temps dans la plantation de sa grand-mère. Toutes les scènes dans la plantation sont filmées en prise de vue réelle. La famille emploie pour son service de nombreux travailleur.se.s noir.e.s, dont « Aunt Tempe » interprétée par la célèbre Hattie McDaniel[52]. Johny est « surveillé » ou plutôt servi par Toby, un jeune garçon noir de son âge. Sur la plantation, Johny fait la connaissance de la légende locale, Oncle Remus (James Baskett), conteur noir de grand talent qui divertit les enfants avec le récit des aventures d'animaux du folklore africain-américain. Une scène, qui montre Oncle Remus quittant la plantation pour Atlanta, a sans doute pour vocation de souligner qu'il est légalement un homme libre. Il n'en demeure pas moins bien difficile de comprendre le statut des personnes noires au service des blanches. Leurs relations représentent, quoi qu'il en soit, un summum d'intériorisation de l'ordre racial : les secondes ordonnant et réprimandant plus ou moins fermement les premières, qui réagissent toujours avec docilité. La mère de Johny, Sally, interdisant à un point du film à l'Oncle Remus de raconter des contes à Johny, ce dernier acquiesce de manière penaude. Les rares moments de tension sont circonscrits aux échanges entre Johny, et deux petits garçons blancs, mais pauvres, qui habitent sur la plantation, ces trois-là se disputant la garde d'un chiot. Johny se lie pourtant d'amitié avec Ginny, leur sœur.

La violence affleure sinon dans les récits de l'Oncle Remus, dans la férocité de la prédation dont le personnage de Renard, Br'er Fox, poursuit Br'er Rabbit, le Lapin, qui lui échappe toujours. Tous les segments contés par Oncle Remus sont réalisés en animation, et cette chasse est traitée sur le mode grotesque du cartoon. Mais elle demeure rare dans la production Disney et évoque davantage l'univers sadique de Tex Avery que les pastorales Silly Symphonies. Les trois temps de conte sont enchâssés dans le récit principal, et figurent le négatif de l'urbanité raciste qui régit la plantation. Oncle Remus est, pour la majeure partie du film, le seul personnage à pouvoir entrer dans l'univers du folklore. Lorsqu'il débute ses récits, un noir marque la transition de la situation d'énonciation dans la plantation vers le folklore. Puis on retrouve Oncle Remus dans l'univers animé entouré de créatures joyeuses, comme des papillons. Ensuite sa voix se diégétise, et sa silhouette disparaît hors champ pour lancer

[51] Il a toutefois été mis en ligne dans son intégralité et version restaurée sur les Internet Archive, Wilfried Jackson, Hal Foster, *Song of the South*, couleur, 94 min, 1946, 25/8/2021, [En Ligne], https://archive.org/details/Songofthesouth4K

[52] Hattie McDaniel (1893-1952), est la première actrice noire à recevoir un Oscar, pour son rôle de Mammy dans *Gone with the Wild* [*Autant en emporte le vent*, Fleming, 1939].

place aux protagonistes anthropomorphisés. Les trois animaux principaux, Br'er Bear, Fox et Rabbit sont encodés comme noirs, par leur voix autant que par l'usage de l'AAVE. Chacun des contes donne à voir une chasse prenant pour cible dont Br'er Rabbit, qui s'extirpe *in extremis*. Monde la fiction, animé et violent en dépit de ses couleurs pastel, et monde social en prise de vue réelle complément pacifié, s'avèrent distincts. Seule la figure du conteur-narrateur Oncle Remus parvient à voyager entre ces univers. La toute dernière séquence du film pourtant montre les trois enfants, Johny, Toby et Ginny reprennent « Zip-a-Dee-Doo-Dah », l'une des chansons de l'Oncle Remus, qui accompagnait la bascule entre le monde de la plantation et l'univers folklorique. Alors que les enfants chantent, les personnages de Br'er Rabbit, la grenouille, des oiseaux, des papillons animés commencent à envahir la prise de vue, se manifestant pour la première fois dans le monde réel. Oncle Remus, attiré par la chanson, rejoint les enfants, et il est surpris de voir Br'er Rabbit sur les chemins de la plantation, présence qui semblent aller de soi à Toby, Ginny et Johny. Les deux animaux menaçants, Br'er Fox et Br'er Bear, demeurent absents. Le dernier plan montre ces quatre personnages sur un chemin entourés d'animaux animés et reéels s'éloignant vers un paysage champêtre, dans une image qui n'est pas sans évoquer *Le Magicien d'Oz* [*The Wizard of Oz*, MGM/Fleming, 1939]. Alors que les tons roses évoquant un coucher de soleil dominent, la prise de vue cède peu à peu le pas à l'animation [fig. 60].

Dans ce film, ontologie de la fiction et ontologie de l'image filmique se superposent presque littéralement. Prise de vue pour la plantation et animation pour le conte renvoient à des régimes de réalité hétérogènes, bien qu'articulés par un narrateur virtuose. Cette onto-topographie, qui tient lieu de métaphore du système social esclavagiste, est bousculée par l'affection liant Johny, le petit-fils de planteur, à l'Oncle Remus, l'ancien esclave. Cette relation est le signe d'une ère nouvelle : la Reconstruction. La contamination des mondes à la fin du film, où animation et prise de vue, conte et simulacre de plantation s'épousent, a valeur de parabole sur les vertus pacificatrices de la fiction. Les quatre protagonistes, deux blanc.he.s et deux noirs, cheminent alors vers l'utopie d'une Reconstruction acquise à la seule force du récit. Les prédateurs que sont Br'er Fox et Br'er Bear, seuls acteurs de la violence plantationnaire, sont expurgés de ce grand final. Il se pourrait, néanmoins, que la disparition de la prise de vue derrière l'animation souligne discrètement le caractère fictif de ce statuquo, qui fait endosser aux contes une responsabilité menaçant leur aspect ludique. L'incorporation du folklore africain-américain, édulcoré, dans le patrimoine littéraire « national » constitué par Disney fait aussi office d'une acclimatation forcée. Et, quoique le film semble rendre hommage au conteur noir qu'est l'Oncle Remus, il donne aussi à voir sa dépossession au profit de l'archi-narrateur qu'incarnent les studios. À ce sujet, la chercheuse Kheli R. Willets a pu écrire par exemple :

« *La Mélodie du Sud* de Disney (1946) […] est un abâtardissement de personnages tirés de contes traditionnels africains qui ont survécu au Passage du Milieu et ont été transformés par les Africains réduits en esclavage dans ce pays. La réinterprétation par Disney de ces précieux personnages folkloriques est si offensante qu'elle a changé à jamais le regard des Africains-Américains sur ceux-ci. Ainsi, des personnages comme Bre'r Rabbit et Bre'r Fox, initialement célébrés par la diaspora africaine pour leur ruse infatigable face aux Blancs violents, ont ensuite été dépeints par des auteurs blancs comme tout bonnement paresseux et stupides. Ces personnages séculaires, nés dans l'Afrique ancienne comme métaphores animales de survivants rusés et sages, ont été réduits au silence et ne font plus partie intégrante du folklore ni de la culture africaine-américaine. »[53] [ma traduction]

Kheli R. Willets avance que l'appropriation par Disney du folklore africain-américain, à la suite de Joël Chandler Harris, œuvre comme une énième dépossession. Et en effet, dès sa sortie, le film fait réagir.

Une mobilisation immédiate

À sa sortie en 1946, le film fait l'objet d'une opposition immédiate de la part de plusieurs associations africaines-américaines, dont *la National Association for the Advancement of People of Color* (NAACP), ou encore le *National Negro Congress*. Le soir de la première à Atlanta en 1946, James Baskett, l'acteur noir incarnant Oncle Remus, ne peut pas monter les marches avec le reste de l'équipe étant donné les lois de ségrégation raciale en vigueur dans l'État de Géorgie. Un télégramme envoyé par la NAACP à la presse dénonce le film comme produisant une version idéalisée des sociétés de plantation tout comme des relations maîtres-esclaves. Ainsi, Walter White, secrétaire général de la NAACP à l'époque, tout en concédant au film des « qualités artistiques », souligne :

« On regrette cependant que pour ne pas offenser le public du Nord ni celui du Sud, la production perpétue une image dangereusement glorifiée de l'esclavage. S'appuyant sur le magnifique folklore de l'Oncle Remus, *La Mélodie du Sud* donne malheureusement l'impression d'une relation idyllique entre

[53] « Disney's *Song of the South* (1946) […] is the bastardization of characters taken from traditional African folktales that survived the Middle Passage and were transformed by enslaved Africans in this country. Disney's re- interpretation of these treasured folkloric characters is so offensive that it forever changed how African Americans view them. As a result, characters including Bre'r Rabbit and Bre'r Fox, originally celebrated by African Diasporan people for their endlessly cunning ways of outwitting abusive whites, were later depicted by white writers as simply lazy and foolish. These centuries-old characters, born in ancient Africa as animal metaphors for crafty, sage survivalists, have been silenced and are no longer an active part of African American folklore and culture. », Kheli R. Willets, « Cannibals and Coons : Blackness in the Early Days of Walt Disney », *déjà cite*, p. 20. L'expression « Middle Passage », traduite par « Passage du Milieu » désigne pour les Africain.e.s-Américain.e.s, la traversée de l'Atlantique à bord des bateaux négriers. Cette déportation entérine leur réduction en esclavage.

maître et esclave, ce qui constitue une distorsion du réel. »[54][ma traduction]

À l'appel de plusieurs associations, une campagne de boycott est lancée au niveau national, et des militant.e.s notamment du National Negro Congress, tiennent des piquets devant les cinémas pour s'opposer au film, et dénoncer les stéréotypes racistes qu'il véhicule, à New York notamment. Les piquets représentent l'occasion d'exprimer publiquement un désaccord contre la représentation d'un passé sudiste idéalisé, mais aussi d'alerter les potentiels spectateur.ice.s contre la dimension réactionnaire du film, en distribuant de petits tracts, comme le rapporte le *New-York Times* dans l'une ses colonnes[55]. À Oakland, l'une des plus importantes villes africaines-américaines de Californie, se déroulent aussi des piquets, comme l'atteste cette photographie prise devant un cinéma Paramount en 1947 [fig. 61]. Certaines pancartes mettent vertement en cause Disney [fig. 62].

Selon l'historien de l'animation K. F. Cohen, les critiques que pouvait susciter cette adaptation étaient parfaitement connues des studios, puisqu'un consultant noir, Clarence Muse, recruté en 1944 pour les conseiller sur leur représentation des personnages noirs, démissionne après avoir vu chacune de ses idées et objections rejetées. Après son départ, Muse commence à alerter d'autres personnalités noires, et d'après les recherches de Cohen, la NAACP aurait approché les studios en amont de la sortie du film pour en discuter. Si les studios ne s'attendaient probablement pas à une mobilisation de cette ampleur, il n'était pourtant pas ignorant de la portée polémique de cette adaptation ni des implications racistes de leur adaptation. La mauvaise publicité générée par le boycott aurait dissuadé la direction de Disney, selon Karl F. Cohen, d'employer d'autres personnages africains-américains stéréotypés dans ses productions à venir[56], ce qui n'a pas pour autant liquidé le problème comme nous le verrons ultérieurement.

En ligne, une forme de révisionnisme

Étant donné l'ampleur des critiques, la notice du Disney Wiki portant sur *La Mélodie du Sud*[57]

---

[54] « It regrets, however, that in an effort neither to offend audiences in the North or South, the production helps to perpetuate a dangerously glorified picture of slavery. Making use of the beautiful Uncle Remus folklore, 'Song of the South' unfortunately gives the impression of an idyllic master-slave relationship which is a distortion of the facts. »,The New York Times, « White regrets Film », *The New York Times*, 28 Novembre 1946, [En Ligne], https://www.nytimes.com/1946/11/28/archives/the-screen-song-of-the-south-disney-film-combining-cartoons-and.html

[55] The New York Times, « *Song of the South* 'picketed », *The New York Times*, 14 Décembre 1946, en annexe.

[56] Karl F. Cohen, *Forbidden animation: censored cartoons and blacklisted animators in America*. Jefferson, McFarland, 1997, pp. 65-68. Karl Cohen constate que cette mobilisation d'une frange du public a eu des effets sur les instances de production : « It appears that criticism of Song of the South persuaded Disney to avoid using African-American stereotypes in future productions ». p.68

[57] The Disney Wiki, *Song of the South*, consulté le 11/3/2024, [En Ligne] https://disney.fandom.com/wiki/Song_of_the_South?so=search

se devait d'en faire état. Ainsi, une section critique est apparente dans le sommaire de la page, elles ne sont pas simplement mentionnées au détour d'une phrase parmi d'autres détails sur le film. Le récit de l'opposition au film est assez minutieux, la mobilisation menée par la NAACP est rapportée. Ces critiques sont ensuite immédiatement nuancées par une longue « défense » du film, mobilisant les avis de personnalités ayant toutes travaillé pour Disney, tout comme les deux « légendes » noires Whoopi Goldberg et Floyd Norman. La retranscription de ces points de vue de personnalités noires déplorant le bannissement actuel du film, qu'ils disent grandement apprécier, ont pour visée de réhabiliter *La Mélodie du Sud*, ce qui ne semble toutefois pas d'actualité. Une citation de l'auteur Douglas Brode vient clôturer les longs paragraphes prenant la défense du film :

« « Ce que je dirais pour défendre *La Mélodie du Sud*, c'est la même chose que pour *Show Boat* : si on les rapporte au contexte de l'époque où ils ont été réalisés, ils sont socialement progressistes.», a déclaré Douglas Brode, expert en cinéma de l'Université de Syracuse, qui a consacré plusieurs ouvrages aux œuvres de Disney. « Je crois que tout ce qui a été produit par le cinéma ou la télévision il y a plus de dix ans peut être aujourd'hui perçu comme raciste. Raciste, insensible, homophobe, peu importe… Dans *La Mélodie du Sud*, ce n'est pas tant le message qui a mal vieilli, que la façon dont il est adressé… ce qui ne veut pas dire que je le trouve raciste, car je ne crois pas qu'il le soit. »[58] [ma traduction]

Cette citation constitue pourtant une flagrante réécriture du processus de réception de *Song of the South*, qui a mobilisé dès sa sortie, voire en amont de celle-ci, les associations noires. En niant la mobilisation suscitée par le film, Douglas Brode n'efface pas seulement le travail politique des associations, mais efface purement et simplement son public noir. Ce qui lui permet de mieux imposer un auditoire blanc comme seul horizon de la réception. Les remarques sur le « contexte », qui n'effacent pourtant pas la charge raciste du film, seraient à la rigueur plus recevables pour *Dumbo*. L'ouvrage de Schickel paraît en 1968, soit vingt-sept ans après la sortie du film, et cette critique s'écrit sans doute à la lueur des revendications portées par le mouvement des droits civiques. Il demeure probable que, dès sa sortie, la scène des manœuvres, par exemple, ait été immédiatement perçue comme offensante. Cependant, en l'état actuel des sources, la controverse autour de *Dumbo* apparaît comme rétrospective. Au contraire, l'immédiateté des critiques à l'encontre de *La Mélodie du Sud* souligne encore, si besoin est, sa teneur raciste. Celles-ci invalident l'argument de Douglas Brode.

---

[58] « 'What I would say in defense of *Song of the South* is the same thing I would say about *Show Boat*: if you study them in the context of the time in which they were made, they are socially progressive', said Douglas Brode, Syracuse University film expert who has devoted several books to Disney fare, 'I believe that anything on film or television, from more than 10 years ago, can be seen as racist today. 'Racist', 'insensitive', 'homophobic', whatever you're going to pick on...In *Song of the South* it's not the message that has aged poorly, so much as the style of its delivery...which is not to say I believe it's racist, because I don't'. », The Disney Wiki, « Controversies », *Song of the South*, consulté le 11/3/2024, [En Ligne] https://disney.fandom.com/wiki/Song_of_the_South

Les contributeur.ice.s du Disney Wiki, à travers leur travail de documentation et d'écriture tentent d'imposer une réhabilitation du film, à grand renfort de « contextualisation » mensongère et de recours à des personnalités noires supposées faire autorité, mais qui représentent avant tout les intérêts de la firme. La reprise de l'argumentaire de Brode en clôture du paragraphe consacré aux controverses sur le film, fait de cet article un amplificateur de sa position raciste, et questionne la fiabilité de la ressource documentaire. Les positions défendues semblent presque excéder celles du studio qui tente actuellement de faire oublier *La Mélodie du Sud*. Ainsi l'analyse de la notice dédiée à *La Mélodie du Sud*, témoigne de l'implication active de fans dans la ré-écriture du processus de réception, quitte à omettre ou biaiser certains faits afin de systématiquement présenter le studio sous son meilleur jour.

Une marginalisation des personnages noirs davantage que des représentations racistes

Karl F. Cohen a souligné que la mauvaise presse générée par *Song of the South* avait refréné l'usage de stéréotypes racistes par les studios. Il est exact de dire que la mobilisation menée par la NAACP a eu un effet sur la production Disney. Cependant, cette remarque mérite d'être précisée à double titre, puisqu'elle laisse entendre que les studios se seraient emparés de ces critiques de manière féconde, ce qui est très contestable. Elles ont certes refréné l'usage des stéréotypes racistes envers les Africain.e.s-Américain.e.s, mais non à l'encontre d'autres groupes racialement stigmatisés. De plus, pour ce qui concerne cette première catégorie, elle a surtout abouti à la quasi-disparition des personnages noirs du cinéma Disney, et ce pour de très longues années. À l'exception de deux personnages anthropomorphes codés comme noirs, soit par l'usage de l'AAVE pour la chouette au début de *Rox et Rouky*, [*The Fox and The Hound*, Stevens et *al*, 1981], soit par « l'accent » trinidadien pour le crabe Sébastian dans *La Petite Sirène*, [*The Little Mermaid,* Clements, Musker, 1989], et du Génie à la peau bleue d'*Aladdin* [Clements, Musker, 1992], les personnages noirs ne figurent plus dans l'animation Disney. Cette disparition permet certes de parer aux premières critiques, mais relève d'un repli sur une norme blanche, qui peut lui aussi être compris comme raciste. Il faut en effet attendre 2009 pour que les studios confient à une jeune fille noire le premier rôle dans *La Princesse et la Grenouille* [*The Princess and The Frog*, Clements, Musker, 2009]. Ainsi, l'efficience de la « réflexivité » mise en place par Disney se doit d'être questionnée.

D'autre part, l'usage de stéréotypes racistes se poursuit bien après 1946, comme ceux à l'encontre d'Amérindien.ne.s dans *Peter Pan* [Geronimi & *al*, 1953], où le chef du village, doté d'un peau rouge écrevisse, s'étouffe avec son propre calumet. Dans une scène de *La Belle et le Clochard* [*Lady and the Tramp* Geronimi & *al*, 1955], deux chats « siamois », Si et Am, codés comme asiatiques et dotés de velléités « communistes », ou du moins de ce que les studios Disney croient en comprendre.

Les deux chats saccagent le foyer de la chienne Lady, tout en chantant :

« We are Siamese if you please
We are Siamese if you please
Now we are lookin' over our new domicile
If we like we stay for maybe quite a while » [59]

Tout ceci avant qu'ils ne tentent de voler le lait du bébé, la chienne Lady parvenant à s'interposer *in extremis*[60]. Il s'en est fallu de peu pour que King Luis, l'Orang-Outan roi des Singes dans *Le Livre de la Jungle*, [*The Jungle Book*, Reitherman, 1967], qui chante au jeune Mowgli son désir d'être un homme, ne soit interprété par un musicien noir. Louis Amstrong a été un temps envisagé pour le rôle, qui est finalement revenu à Louis Prima. Au sujet de ce film, la grande nièce de Walt Disney, Abigail Disney, écrivait d'ailleurs : « Il [Walt] a réalisé un film (*Le Livre de la Jungle*) sur l'importance de rester « avec ses semblables » au plus fort de la lutte contre la ségrégation ! Comme si le numéro du « Roi de la Jungle » n'était pas une preuve suffisante ! »[61]. [ma traduction]

Cette remarque intéressante d'Aibgail Disney permet de comprendre que des studios comme Disney peuvent écrire des scénarios défendant des positions politiques racistes, sans forcément passer par la représentation de personnages noirs ou codés comme tels. La défense de la séparation des espèces dans *Le livre de la Jungle*, au regard des mouvements contre la ségrégation raciale, se lit sans difficulté comme une défense de ce système politique. Sans forcément aller jusqu'à la défense de la ségrégation, il reste fréquent que l'animation Disney mette en scène, par l'entremise des animaux anthropomorphisés et des relations interespèces, des enjeux raciaux. Cela est par exemple le cas dans *La Petite Sirène* [*The Little Mermaid*, Clements, Musker, 1989], *Le Roi Lion* [*The Lion King* Allers, Minkoff, 1994], et surtout dans *Tarzan* [Lima, Buck, 1999]. Dans *La Petite Sirène,* Ariel rêve de fuir son royaume sous-marin, codé comme caraïbéen (par le jeu des accents, de la musique…), pour accéder au palais du Prince Éric. Ascension qu'elle paiera de sa voix, après que la pieuvre-sorcière violette

---

[59] « On est siamois de père en fils/ On est siamois de père en fils/ On est siamois qu'on se le dise/ On va vivre ensembles sous le même toit/Car ce qui est à toi est aussi à moi » [traduction de la version française]
The Disney Wiki, Lyrics, « The Siamese Cat Song », consulté le 14/7/2025, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/The_Siamese_Cat_Song .

[60] À ce sujet on peut consulter Kimiko Akita et Rick Kennedy, « A 'Vexing Implication' : Siamese Cats and Orientalist Mischief-Making » dans l'ouvrage collectif *Diversity in Disney films: critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability*, Jonhson Cheu (ed.), Jefferson, McFarland & Company, 2013, pps 50-66.

[61] « he [Walt] made a film (Jungle Book) about how you should stay 'with your own kind' at the height of the fight over segregation! As if the 'King of the Jungle' number wasn't proof enough!! », Ben Beaumont-Thomas, « Disney grandniece backs Meryl Streep on Walt's sexism and racism », *The Guardian*, 16/1/2014, [En Ligne], https://www.theguardian.com/film/2014/jan/16/abigail-disney-meryl-streep-racism-sexism

Ursula lui fende brutalement sa queue de sirène pour la douer de jambes[62]… *Le Roi Lion* est lui aussi lourd d'enjeux coloriste, le personnage foncé de Scar, met en place un régime fasciste, dégénérescence de la monarchie éclairée défendue par les lions au pelage clair. Le récit donnant à voir une restauration, qui rend son trône à l'héritier légitime. Quant à Tarzan, cet orphelin recueilli par une mère Gorille, est violemment rejeté par le chef de la tribu en raison de sa « différence », son statut d'humain recouvrant opportunément la blancheur de sa peau. Le harcèlement et la violence de certains gorilles envers Tarzan le pousse à l'exil, avant qu'il ne revienne pour s'affirmer comme le véritable souverain de la jungle, dans un film qui pourrait presque seconder les thèses sur l'inversion du racisme. Ce bref examen permet de comprendre qu'à Disney, l'écriture de scénarios aux implications raciales, dépasse la question de la figuration de personnages autres que blancs.

Il demeure que, l'échec de *La Mélodie du Sud* a effectivement contribué à reléguer les personnages noirs, et plus généralement non-blancs, dans le hors-champ du film Disney et ce pour de longues années. Cet effacement ne témoigne pourtant pas d'un engagement à repenser les coordonnées de leur représentation, au contraire. À l'exception de *Le Livre de la Jungle*, [*The Jungle Book,* Reitherman, 1967], au sous-texte réactionnaire, il faut attendre les années 1990 pour que ne (ré)apparaissent des personnages non blancs d'importance. On constate, sur une période plus resserrée, une tendance voisine en ce qui concerne les personnages féminins. En effet, sur les dix films d'animation produits entre 1959 et 1989, ces personnages apparaissent relégués à des rôles subalternes, quand ils n'ont pas simplement disparu comme dans *Merlin l'Enchanteur* [*The Sword in the Stone*, Reitherman, 1963], *Le Livre de la Jungle*. Quant des femmes apparaissent elles sont réduites à des rôles périphériques, éveillant l'intérêt romantique du héros, dans *Robin des Bois* [*Robin Hood*, Reitherman, 1973] ou bien *Rox et Rouky* [*The Fox and the Hound*, Stevens & *al*, 1981]. Sur cette période on dénombre trois rôles féminins notables : Cruella l'antagoniste des *101 Dalmatiens*, [*One Hundred Dalmatian*s, Reithermen, 1961], Duchesse dans, *Les Aristochats* [*The Aristocats* Reitherman, 1970] et Bianca qui partage l'affiche avec Bernard dans *Bernard et Bianca*, [*The Rescuers*, Reitherman, 1977]. Les années 1990

[62] Laura Sells a écrit un bel article sur la question de la disparition de la voix d'Ariel comme tribut payé à son rêve d'ascension sociale. La chercheuse l'interprète à l'aune du « plafond de verre », réalité nouvelle rencontrée par les femmes, dont la position se modifie sur le marché de l'emploi au cours des années 1980, en ce qu'elles commencent à accéder à des emplois de plus en plus qualifiés, tout en demeurant bloquées en-deçà de certains seuils de pouvoir. Laura Sells, « 'Where do the Mermaid Stand ?' Voice and Body in *The Little Mermaid* », dans *From mouse to mermaid: the politics of film, gender, and culture*, Elizabeth Bell, Lynda Haas et Laura Sells (eds.), Bloomington, Indiana University Press, 1995, pps. 175-191. Cette lecture peut être complétée par une dimension liée aux violences sexuelles, Ariel perd sa voix à la suite de l'ouverture de ses jambes, et ne la recouvre qu'après la défaite d'Ursula, son ascension se faisant au prix de son silence. On pourrait ajouter à ces interprétations une dimension géopolitique, le film sort en 1989, à un moment de résurgence de l'opposition anticastriste, alors que la bourgeoisie cubaine tente de s'exiler par avion à Miami, ce qui est peu ou prou le désir d'Ariel, fascinée par l'avancée civilisationnelle du royaume d'Éric sur le sien, où ses sujets, sous la coupe d'un tyran, son père, ne se préoccupent guère que de danse et de musique. Aucun de ces trois lectures ne s'excluant d'ailleurs.

mettront un terme à ce rétrécissement de la production Disney. Deux facteurs se rencontrent, la remise à flot de l'entreprise par l'OPA des Bass qui relancent les ambitions cinématographiques, et l'ouverture de nouveaux marchés, suite à l'effondrement du bloc soviétique. Les studios Disney entreprennent alors la conquête d'un marché « globalisé », qui exige aussi de diversifier son personnel narratif. Il s'ouvre alors la période que les historiens Disney ont modestement appelé la « Disney Renaissance » [« Renaissance de Disney »] (1989-1999). Entre *La Petite Sirène* (1989) et *Tarzan* (1999), les studios produisent huit films qui s'avèreront généralement des succès commerciaux[63]. Des choix d'écriture nouveaux laissent à penser que les studios ont intégré certaines des critiques qui lui ont été faites. Ceux-ci débouchent pourtant sur des effets paradoxaux. Les études de cas se concentreront sur deux films emblématiques de cette décennie : *Aladdin* [Clements, Musker, 1992] et *Pocahontas*, [Goldberg, Gabriel, 1995].

C) La « Renaissance de Disney « (1989-1999) : des choix d'écriture progressifs ?

Aladdin [Clements, Musker], sorti en 1992, est emblématique de la période qualifiée de « Disney Renaissance », qui désigne une période faste pour la production d'animation Disney. Elle correspond aussi l'expansion à d'autres marchés, de pays dits « émergents ». *La Petite Sirène*, a constitué l'amorce d'un mouvement dont la piètre performance de *Tarzan* [Lima, Buck, 1999] au box-office marquerait la fin. Si *Aladdin* [Clements, Musker, 1992] s'adresse manifestement aux mondes arabes, *Mulan* [Bancroft, Cook, 1998] représente le début de l'ouverture en direction du marché chinois, sept ans avec l'ouverture du parc de Hong Kong (2005).

Aladdin *: Contexte de production et controverses*

Afin de retrouver leur place dans le marché de l'animation, les studios d'animation renouent avec les ingrédients de leurs premiers succès, soit l'adaptation de contes. Ce genre, ainsi que l'éloignement temporel favorise l'émergence du merveilleux, et exploite le polymorphisme du médium de l'animation, sans pour autant rien céder au registre expérimental. *Aladdin* est le premier film issu d'une œuvre de la littérature non-occidentale. Le conte, « Aladdin ou la lampe merveilleuse » provient des

[63] Même si les résultats des films de la seconde moitié de la décennie, à partir de *Pocahontas*, s'avèrent un peu plus mitigés, notamment du fait de l'irruption de l'animation par ordinateur (CGI), qui commence à envahir les films de fiction. Ce point sera abordé avec plus en détails dans la troisième partie.

Mille et Une Nuits. Cette œuvre est pourtant connue depuis longtemps d'un public européen, du fait de sa traduction en français par Antoine Galland (1704-1717). Sa parution ayant déclenché une manie dans la France du XVIIIe siècle[64]. Si les studios Disney s'aventurent hors de son périmètre de prédilection, ils ne prennent pas non plus de risque inconsidéré en adaptant *Les Milles et Une Nuits*. Il faut cependant souligner que la sortie du film prend aussi place peu après la fin d'une guerre impériale, soit la première Guerre du Golfe (août 1990 - février 1991), qui oppose une coalition de pays arabes menés par les États-Unis à l'Irak, après l'envahissement du Koweït. Il faut noter que la ville fictive d'Agrabah est inspirée de Bagdad, capitale de l'Irak, et qu'ainsi le film peut se comprendre comme relevant d'une forme de diplomatie culturelle, à l'égard d'une aire géographique où les États-Unis espèrent bien, après une opération militaire, consolider leur influence.

La sortie d'*Aladdin* donne pourtant lieu à de nombreuses critiques, tant le film tombe sous le coup des tropes identifiés par le chercheur Edward Saïd dans son ouvrage classique de 1978, *L'Orientalisme*[65]. Cet orientalisme latent n'empêchera pas le film de s'imposer l'année de sa sortie comme le film d'animation le plus lucratif de l'histoire. *Aladdin* engrange quelque 200 millions de dollars de bénéfice sur le seul marché intérieur[66]. Les critiques ont simultanément pointé une forte « américanisation » du matériel source, *Les Mille et Une Nuits*, dont l'attribution à Aladdin d'un surnom, « Al » qui évoque davantage les truands du cinéma italo-américain que sont Al Pacino ou Al Capone, qu'un prince irakien. Le chercheur Sean Griffin rapporte le travail mené par des Arabes-Américain.e.s, à la sortie du film, par l'entremise du du Comité Arabe-Américain contre les discriminations [*American-Arab Anti-Discrimniation Comittee*]. Ce comité est fondé en 1980 par le sénateur James Abourezk. Toujours en activité, ce comité peut aujourd'hui se targuer d'être le principal organe de défense des Arabe-Américain.e.s aux États-Unis[67]. À la sortie d'*Aladdin*, le comité dénonce une vision stéréotypée des cultures arabes :

« Les Arabes-Américain.e.s ont commencé à exprimer haut et fort leur mécontentement face à la représentation de la culture arabe dans le dessin animé presque immédiatement après sa sortie en salles. Protestant contre la représentation des Arabes comme des « sentinelles cruelles et stupides… des voleurs et des vendeurs sans scrupules », le Comité américano-arabe de lutte contre la discrimination a cherché à faire modifier certaines parties du film. L'une de ses demandes portait sur

---

[64] Une exposition de l'Institut du Monde Arabe avait notamment retracé le phénomène en 2012. Le catalogue en fait état, *Les Mille et Une Nuits*. Paris, Institut du Monde/Hazan, 2012.
[65] Edward Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient crée par l'Occident.* Paris, Seuil, 1980 [1978].
[66] Sean Griffin, *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out*. New-York, NYU Press, 2000, p.207.
[67] American-Arab Anti-Discrimination Committee, « About the ADC», consulté le 15/7/2025, [En Ligne], https://adc.org/about/

la suppression d'une scène qui montrait « un Arabe grotesque, fourreau en main, sur le point d'arracher la main de la princesse Jasmine, simplement parce qu'elle avait pris une pomme pour nourrir un enfant affamé. » [68] [ma traduction]

Si ces revendications n'ont pas été prises en compte par la société de production, une autre portant sur la modification de paroles de la chanson a été entendue. Sean Griffin écrit que:

« Dans une lettre adressée au *Los Angeles Times*, Jay Goldsworthy et l'animateur de radio Casey Kasem ont demandé une modification des paroles de « Mille et Une Nuits », la chanson d'ouverture du film. La chanson décrit l'Arabie comme « un endroit lointain… où l'on vous coupe l'oreille si on n'aime pas votre tête », et conclut que l'environnement est « barbare ». Goldsworthy et Kasem ont révélé que le parolier Howard Ashman avait écrit d'autres paroles, moins blessantes. Les paroles modifiées ont alors remplacé « Où l'on vous coupe l'oreille si on n'aime pas votre tête » par « Où c'est plat et immense et où la chaleur est intense ». Ainsi, le mot « barbare » fait référence au paysage plutôt qu'à la culture. Après discussion, le studio a accepté de modifier les paroles à temps pour la sortie du film en vidéo, annonçant que les nouvelles paroles figureraient dans toute réédition ultérieure. »[69][ma traduction]

Publiée environ huit mois après la sortie du film, la lettre ouverte publiée par le *Los Angeles*

---

[68] « Arab Americans began to loudly voice their objections to the portrayal of Arabic culture in the cartoon almost immediately upon its theatrical release. Protesting the depiction of Arabs as 'cruel, dim-witted sentinels . . . thieves and unscrupulous vendors' the American-Arab Anti-Discrimination Committee sought to change portions of the film. One request was to remove a scene which showed 'a grotesque Arab, scabbard poised, about to remove Princess Jasmine's hand, simply because she took an apple to feed a starving child'. », Sean Griffin, *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out*. New-York, NYU Press, 2000, p.208. Les passages cités sont extraits d'une tribune de Jack G. Sheehan, « Arab Caricatures Deface Disney's *Aladdin* », *Los Angeles Times*, 21/12/1992.

[69] « In a letter to the *Los Angeles Times*, Jay Goldsworthy and radio personality Casey Kasem requested a change in the lyrics to *Arabian Nights*, the song which opens the feature. In the film, the song describes Arabia as 'a faraway place . . . where they cut off your ear if they don't like your face' concluding that the environment is 'barbaric.' Goldsworthy and Kasem revealed that lyricist Howard Ashman had written alternate, less offensive, lyrics. The altered lyrics replaced 'Where they cut off your ear if they don't like your face' with 'Where it's flat and immense and the heat is intense.' In this way, the word 'barbaric' refers to the landscape rather than the culture. After some discussion, the studio agreed to change the lyrics in time for the film's release on video, announcing the new lyrics would appear in any subsequent re-release of the feature. » Sean Griffin, *op. cité*, p.208. Cette information est corroborée par la journaliste Elaine Dutka : « Following protests by the American-Arab Anti-Discrimination Committee, Disney changed two lines in the opening song of the film's home video version--a move that only partly mollified the group. », « Suite aux protestations du Comité anti-discrimination américano-arabe, Disney a changé deux lignes dans la chanson d'ouverture de la version vidéo domestique du film, une décision qui n'a qu'en partie satisfait le Comité. » ,[ma traduction], Elaine Dutka, « Disney's History Lesson: 'Pocahontas 'Has it's Share of Supporters, Detractors », *Los Angeles Times*, 9/2/1995, [En Ligne], https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-09-ca-29997-story.html, consulté le 7/3/2024

Times est disponible dans leurs archives en ligne[70]. L'altération des paroles de la chanson « Arabian Nights » [« Nuits d'Arabie »] témoigne d'une effective marge de manœuvre des publics, qui peuvent via une certaine orchestration médiatique, influer sur la production.

Une réception tronquée

Sur le Disney Wiki, la fiche consacrée au film *Aladdin*[71] est organisée en onze sections (« plot », « cast », « development », « music », « release », « reception », « gallery », « video », « trivia », « references », « external links »). Elle totalise 27 000 signes pour 5 600 mots. Le film est décrit de manière détaillée, ainsi que les différentes stratégies de distribution. En revanche, les critiques du film ne sont jamais explicitement abordées. La section, « Reception » qui serait sans doute la plus appropriée pour recevoir ce genre d'informations, les passe sous silence. En effet, de nombreuses rubriques réceptions ne traitent plus de l'histoire de la réception des films, comme cela est le cas pour *Dumbo*, ou *Song of the South*, même de manière brève. Dans de nombreux articles traitant des films, cette rubrique ne représente plus qu'une agrégation de scores provenant de différents sites spécialisés dans l'évaluation de films comme Rotten Tomatoes, MetaCritic ou encore CinemaScore, mais ne dit rien de la réaction des audiences au film. Dans la revue « Anecdote » [« Trivia »] par contre, le changement de parole est indirectement invoqué :

« La version originale en salle contenait les paroles originales de « Arabian Nights » et aucun dialogue après le générique de fin. Toutes les versions vidéo autorisées au contraire en ont modifié les paroles de la chanson, et les versions DVD et Blu-ray contiennent de plus le message audio du Génie qui remercie le public de l'avoir regardé après le générique de fin. »[72][ma traduction]

Au total, ce sont trente-sept mots qui y sont consacrés, sans que les raisons ne soient explicitées. Les critiques portées par le Comité Arabe-Américain contre les discriminations ne sont mentionnées à aucun endroit de la page du film *Aladdin* lui-même, même si dans la catégorie « anecdote » (*trivia*) ce fait est rapporté, sans explications cependant. Il faut se rendre sur la page dédiée à la chanson, « Nuit d'Arabie » (« Arabian Nights »), pour que les critiques soient rapportées et modalisées (« being

[70] La lettre originale est disponible en ligne; Casey Kasem, Jay Goldswhorthy, "No Magic in Aladdin's Offensive Lyrics", *Los Angeles Times*, 17/5/1993, [En Ligne], https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-05-17-ca-36376-story.html

[71] The Disney Wiki, *Aladdin*, consulté le 7/3/2024, [En Ligne] https://disney.fandom.com/wiki/Aladdin_(film)

[72] « The original theatrical release had the original lyrics to "Arabian Nights", and no dialogue after the end credits. All authorized home video releases has altered lyrics to the song, and the DVD and Blu-ray releases have the audio of the Genie thanking the audience for watching right after the end credits. », The Disney Wiki, "Trivia", *Aladdin*, consulté le 7/3/2024, [En Ligne] https://disney.fandom.com/wiki/Aladdin_(film)#Trivia

considered offensive ») :

« Lors de la première sortie du film en salles, les paroles « Where they cut off your ear / If they don't like your face » [« Là où ils te coupent l'oreille / S'ils n'aiment pas ta tête »] ont suscité les critiques de plusieurs groupes représentant les droits des personnes arabes, qui estimaient qu'elles véhiculaient un stéréotype racial à l'encontre des pays musulmans. Considérée comme offensante, cette phrase a été remplacée par « Where it's flat and immense / And the heat is intense» [« Là où c'est plat et immense / Et la chaleur est intense »] pour toutes les sorties suivantes. On ignore si c'est Menken ou le parolier Tim Rice qui a écrit ces nouvelles paroles, car elles n'ont jamais été entendues dans la démo originale. » [73][ma traduction]

La page de cette chanson, accessible par un lien hypertexte depuis celle du film, est toutefois bien moins nourrie que celle consacrée au film Aladdin. Ainsi, les internautes ont moins de chance d'y accéder, car elle est moins référencée que la première. Là encore, les fans actif.ve.s sur le Disney Wiki opèrent un de filtrage de la réception pour atténuer les mécontentements.

Trois ans après la sortie d'A*laddin*, et peu après le triomphe du *Roi Lion* [Allers, Minkoff, 1994], les studios Disney diffusent *Pocahontas*, [Goldberg, Gabriel, 1995]. Le film ne rencontre pas le succès escompté.

Pocahontas : Une réécriture enchantée de la colonisation ?

Pocahontas, est le premier film Disney à ne pas s'appuyer sur une œuvre de fiction, mais à mettre en scène une figure historique. L'histoire est située précisément en 1607, aux premiers temps de la colonisation par les Anglais d'un territoire, amené à devenir les États-Unis d'Amérique. Pocahontas est la première héroïne non-blanche à occuper le centre du récit, Jasmine sa prédécesseuse étant davantage dans l'orbe d'Aladdin. Destinée à un mariage avec Kocum, elle s'éprend du colon John Smith, leur histoire retardant l'implantation des Anglais. Au contraire des habituels fins Disney, le film s'achève sur la désunion du couple, Pocahontas restant sur ses terres, quand John Smith retourne en

[73] « When the film was first released to cinemas, the lyrics 'Where they cut off your ear / If they don't like your face' drew criticism from a number of Arab representation groups, claiming it promoted a racial stereotype of Muslim countries. Due to the line being considered offensive, the lyrics were changed to 'Where it's flat and immense / And the heat is intense' for all subsequent releases. It is unknown whether Menken or lyricist *Tim Rice* wrote that extra lyric, seeing how it was never heard in the original demo.», The Disney Wiki, *Arabian Nights*, consulté le 7/3/2024, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/Arabian_Nights

Angleterre sous les ordres de l'hystérique Capitaine Radcliffe. La figuration des personnages Amérindien.ne.s est certes loin des caricatures présentées de *Peter Pan*. La conception de Pocahontas par l'animateur Glen Keane a fait l'objet d'un soin particulier, celui-ci ayant été chargé par le directeur du studio Jeffrey Katzenberg de ne créer rien de moins que « la plus belle créature que la race humaine ait à offrir » [« the finest creature the human race has to offer »][74]. Les choix d'écriture des studios, relatifs à l'effacement du contexte colonial, se verront eux incriminer.

Le film provoque en effet la colère des associations amérindiennes, qui dénoncent une entreprise de falsification historique, et une version largement romantisée des relations entre colons anglais et populations autochtones. Si Pocahontas et John Smith se sont bien rencontré.e.s rien n'indique qu'ils aient noué une histoire d'amour, la jeune fille étant alors âgée de 12 ans. Les sources rapportent par contre que Pocahontas, capturée par des colons anglais, a été violée en détention. Elle se marie ensuite à un colon, John Rolfe, puis le suit en Angleterre où elle décède vers 22 ans, des suites d'une maladie. La sortie de *Pocahontas* ouvre à de nombreux débats à l'intérieur même des communautés amérindiennes. Un site web hébergé par l'Université de Leigh (Pennsylvanie), compile d'ailleurs une partie des critiques adressées au film dans un dossier électronique intitulé « The Pocahontas Project » [75]. Il recense une vaste bibliographie sur la question, ainsi des sources historiques, dont des écrits numérisés de John Smith.

Le film déclenche aussi des réactions dans le monde universitaire. Il s'y impose comme un cas d'école d'un script néocolonial. Les chercheurs Derek T. Buescher et Kent A. Ono ont ainsi pu écrire :

« Le film d'animation *Pocahontas* de Disney est un texte néocolonialiste qui réécrit l'histoire des rencontres coloniales américaines avec les Amérindiens, remplaçant l'histoire des massacres de masse par un conte touchant visant à montrer la colonisation comme un acte de civilisation et à relégitimer le colonialisme. L'essai démontre comment le récit romantique du film s'approprie les enjeux sociaux contemporains du féminisme, de l'environnementalisme et de la liberté humaine afin de faire apparaître la domination raciale comme innocente et pure.»[76][ma traduction]

---

[74] Leigh H. Edwards « The United Colors of *Pocahontas* : Synthetic Miscegenation and Disney's Multiculturalism. » *Narrative* 7, no. 2, 1999, p. 152. Dans cet article, le chercheur décortique avec minutie le travail de l'animateur, Glen Keane dont il rapporte les propos. Pocahontas constituerait « an ethnic blend whose convexly curved face is African, whose fark slated eyes are Asian and whose body proportions are Caucasian ». Cela fait dire au chercheur que l'héroïne : « Pocahontas is no longer specifically American Indian but rather an undifferentiated visual compilation of non-white ethnicity », *ibid*.

[75] History On Trial, « The Pocahontas Archive », [En Ligne], mis en ligne en mai 2015, consulté le 7/3/2024 : https://history-on-trial.lib.lehigh.edu/trial/pocahontas/essays.php?id=17.

[76] « Disney's animated film Pocahontas is a neocolonialist text that rewrites the history of American colonial encounters with Native Americans, replacing the history of mass slaughter with a cute tale that functions to 'civilize' and relegitimate colonialism. The essay demonstrates how the film's romantic narrative appropriates contemporary social issues of feminism, environmentalism, and human freedom in order to make racial domination appear innocent and pure.

Le choix d'écriture des studios, celui de mettre en avant une romance pour faire écran à la violence du projet colonial, semble avoir réitéré l'incapacité des studios Disney à se saisir de l'histoire états-unienne autrement que de manière excessivement patriote, et donc révisionniste.

Des critiques euphémisées

Au contraire d'*Aladdin*, donc, la notice sur *Pocahontas* pouvait difficilement faire l'impasse sur les critiques rencontrées par le film, tant elles ont été médiatisées. Toutefois, elles occupent une place ténue dans la notice. La fiche du film[77] plus longue encore que celle d'*Aladdin* comptabilise 6500 mots pour 33 000 signes. Le paragraphe « Réception », l'un des plus court de l'article, fait 195 mots. Comme dans le cas d'Aladdin les premières lignes sont un relevé des scores obtenus par le film sur les sites de type Rotten Tomatoes. Deux phrases font état d'une critique reprise dans la presse, plutôt que de l'ensemble des objections soulevées par le film à sa sortie :

« Un éditorial du *Los Angeles Times* a critiqué la fascination de l'Amérique pour le personnage de la princesse indienne, affirmant qu'elle était rarement présentée comme ayant autre chose à faire que de nouer des relations avec les hommes. L'éditorial a ensuite critiqué le film en lui reprochant de se concentrer sur les relations de Pocahontas avec ses compagnons masculins au lieu de la développer comme un personnage indépendant. »[78][ma traduction]

», Derek T. Buescher et Kent A. Ono, « Civilized Colonialism: Pocahontas as Neocolonial Rhetoric », *Women's Studies in Communication*, 1996, p.127, DOI: 10.1080/07491409.1996.11089810. Ces deux auteurs publient trois ans plus tard un autre article important fréquemment cité : Kent A. Ono & Derek T. Buescher Deciphering *Pocahontas* : Unpackaging the commodification of a native American woman, *Critical Studies in Media Communication,* 18:1, 2001, pps.23-43, DOI: 10.1080/15295030109367122
Il existe une importante bibliographie critique sur *Pocahontas*, outre l'article d'Edwards précédemment cité, on peut voir aussi Gary Edgerton & Kathy Merlock Jackson, « Redesigning Pocahontas: Disney, the 'White Man's Indian,' and the Marketing of Dreams », *Journal of Popular Film and Television*, 24:2, 1996, pps. 90-98, DOI: 10.1080/01956051.1996.9943718, Kutsuzawa Kiyomi, « Disney's *Pocahontas:* Reproduction of Gender, Orientalism, and the Strategic Construction of Racial Harmony in the Disney Empire », *Asian Journal of Women's Studies*, 6:4, 2000, pps. 39-65, DOI: 10.1080/12259276.2000.11665893. Plus récemment, le chapitre d'ouvrage de Paul Heike. "Pocahontas and the Myth of Transatlantic Love." In *The Myths That Made America: An Introduction to American Studies*, 89–136, Bielefeld, Transcript Verlag, 2014, https://doi.org/10.1515/transcript.9783839414859 propose une belle synthèse sur les représentations de Pocahontas à travers différentes œuvres et médias.

[77] The Disney Wiki, *Pocahontas*, consulté le 11/3/2024, [En Ligne] https://disney.fandom.com/wiki/Pocahontas_(film)

[78] « An editorial in the *Los Angeles Times* critiqued America's fascination with the Indian princess trope, positing that they were rarely shown as having anything more important in her life than her male relationships. The editorial then went on to criticize the film for focusing on Pocahontas relationships with her male companions as opposed to developing her as an independent character. », The Disney Wiki, "Reception" *Pocahontas*, consulté le 11/3/2024, [En Ligne] https://disney.fandom.com/wiki/Pocahontas_(film)#Reception

La partie dédiée passe sous silence la mobilisation des associations. La seule critique d'époque relayée par les fans est celle d'une tribune du *Los Angeles Times*. Focalisée selon les rédacteur.ice.s sur le sexisme « narratif » renfermant le rôle féminin sur des seuls choix amoureux, leur recension omet complètement le contexte colonial pourtant au cœur des critiques portées des associations. Si, comme je le suppose, la tribune évoquée sur le Wikipédia Disney est bien celle d'Angela Aleiss intitulée « Commentaire de la communauté : Les Jeunes filles d'Hollywood : 'Pocahontas' est l'expression pure des fantasmes du réalisateurs à propos des femmes Indiennes» [« Community Comment : Maidens of Hollywood : 'Pocahontas' is the pure expression of filmmakers fantaisies about Indian women »][79], alors la restitution de la tribune elle-même s'avère tronquée. L'article d'Angela Aleiss n'évoque pas uniquement sur l'écriture sexiste de l'écriture du personnage. Elle revient aussi sur la dimension raciste du dilemme amoureux rencontré par Pocahontas, entre un homme blanc John Smith présenté comme plus « féministe » que Kocum, le prétendant désigné par son père. Angela Aleiss, la journaliste, étaye encore son analyse de *Pocahontas* et des tropes d'écriture des femmes amérindiennes, en citant d'autres films pour offrir une perspective historique. D'autres accusations sont relayées, de manière significative dans la catégorie des « anecdotes » [« trivia »], en fin de page :

« Malgré ses thèmes racistes, Disney+ n'a pas supprimé ce film de la liste des enfants et n'a pas non plus fourni d'avertissement de 10 secondes avant le visionnage. Il s'agit du premier film Disney pré-Renaissance et du seul film de Princesses à ne pas bénéficier d'un remake en prise de vues réelles. Alan Menken a indiqué qu'un remake en prise de vues réelles de Pocahontas serait impossible en raison des 'sensibilités modernes' ».[80] [ma traduction]

La volonté de ne pas tourner d'adaptation de *Pocahontas* est attribuée, par l'entremise d'Alan Menken, compositeur de nombreuses bandes originales, dont celle d'*Aladdin*, à une « évolution de la sensibilité contemporaine », plutôt qu'aux dimensions révisionnistes du film pointées par les publics

---

[79] Angela Aleiss « Community Comment: Maidens of Hollywood : 'Pocahontas 'is the pure expression of filmmakers's fantaisies about Indian women », *Los Angeles Times*, 24/6/1995, [En Ligne] : https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-06-24-me-16519-story.html
D'autres articles sortis par le *Los Angeles Times* font état de la réception contrastée de Pocahontas, et notamment des réserves des associations Natives Américaines, et en particulier celles déjà cité d'Elaine Dutka, « Disney's History Lesson : 'Pocahontas 'Has it's Share of Supporters, Detractors », « La leçon d'Histoire de Disney : *Pocahontas* a sa part de partisans et de détracteurs », *Los Angeles Times*, 9/2/1995, [En Ligne], https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-09-ca-29997-story.html, consulté le 7/3/2024. Dutka établit d'ailleurs un lien entre la mobilisation à la sortie d'*Aladdin*, et l'embauche de Natifs Américains pour travailler à la création de Pocahontas, ce qui n'a pas fonctionné comme antidote. La politique d'embauche a d'ailleurs concerné davantage les acteur.rice.s que les autres professions.

[80] « Despite having regarding racist themes, *Disney+* did not remove this movie from the children's profile, nor was it given a 10 second description before starting the film. This is the first pre-Revival Disney film and the only Princess film that is not getting a live action remake. Alan Menken mentioned that a live-action remake for Pocahontas might not be possible due to 'modern sensibilities' », The Disney Wiki, *Pocahontas*, consulté le 11/3/2024, [En Ligne] https://disney.fandom.com/wiki/Pocahontas_(film)#Trivia

autochtones. *Aladdin* a quant à lui fait l'objet d'une adaptation par Guy Ritchie en 2019 avec Will Smith dans le rôle du Génie, à l'instar de la plupart des films de la dite « Renaissance » de Disney. Plus haut dans cette catégorie on peut cependant lire cette phrase qui tendrait au contraire à attribuer un message humaniste à *Pocahontas* :

« Le message de Pocahontas est que la couleur de peau n'a pas d'importance. C'est l'intérieur qui compte, pas l'extérieur. »[81][ma traduction]

Ce jugement de valeur tend à euphémiser les critiques qui ont fait de ce film un parangon de romantisation du colonialisme. Ainsi, le verrouillage de la section « Réception », tout comme la relégation des faits polémiques à celle des « anecdotes », dénotent d'une volonté d'évacuer la conflictualité du processus de réception, pour mieux blanchir Disney des accusations de racisme. L'analyse du Disney Wiki en révèle une dimension partisane, et laisse à voir l'engagement actif des fans sur cette ressource documentaire pour assurer la protection du patrimoine Disney. On pourra maintenant approfondir l'analyse des stratégies d'écriture de la Renaissance de Disney pour voir comment si elles se démarquent ou non de celles employées ultérieurement, mais encore si elles font véritablement advenir des récits où la couleur de la peau n'importe pas (« the color of someone's skin doesn't matter »).

Expansion internationale et « exotisation du patriarcat » ?

Sur les cinq héroïnes d'importance de la période dite de Renaissance Disney (1989-1999) : Ariel, Belle [*La Belle et la Bête*, *Beauty and the Beast*, Trousdale, Wise, 1991], Jasmine, Pocahontas, Mulan [*Mulan*, Bancroft, Cook, 1998], trois s'avèrent non blanches. Par la suite, les studios produiront davantage de films mettant en scène des castings racialement davantage diversifiés : comme Kida la princesse « autochtone » d'*Atlantide l'Empire perdu*, [*Atlantis, The Lost Empire*, Trousdale, Wise, 2001, Lilo l'héroïne hawaïenne de *Lilo & Stitch* [Sanders & DeBlois, 2002], Tiana l'héroïne noire de *La Princesse et la Grenouille* (2009), ou encore Vaiana l'héroïne polynésienne de *Vaiana : la légende du bout du monde*, [*Moana*, Clements, Musker, 2016]… En effet, à partir des 1990, les studios doivent répondre à des impératifs nouveaux : renouveler l'écriture des personnages féminins qui commencent à être incriminés, mais aussi diversifier leurs origines pour mieux s'adresser à de nouveaux publics, notamment des pays dits émergents. Les héroïnes commencent à être plus assertives, même si toutes

[81] « The message of Pocahontas is that the color of someone's skin doesn't matter. It's what's on the inside that counts not the outside. », *Ibid*.

leurs trajectoires narratives demeurent orientées par le mariage, ou à minima l'amour (Pocahontas). Cette remarque s'applique aussi aux personnages secondaires de la période : Nala [*Le Roi Lion*], Esmeralda [*Le Bossu de Notre-Dame*, *The Hunchback of Notre-Dame,* Trousdale, Wise, 1996], Mégara [*Hercule,* Clements, Musker, 1997], ou encore Jane (*Tarzan*), qui se voient toutes unies à leur prétendant à la fin du film. Entre 1937 et 1999, la seule héroïne échappant à cet irrésistible destin, est la toute jeune Alice [*Alice in Wonderland*, Geronimi & *al*, 1951] que son très jeune âge protège sans doute des avanies de l'amour. L'inverse ne se constate évidemment pas pour les personnages masculins. Bien qu'ils finissent eux aussi régulièrement mariés, et tout particulièrement dans les années 1990, l'amour ne constitue pas le motif principal de leurs aventures : Pinocchio [*Pinocchio*, Sharpsteen, 1940] Dumbo, Arthur [, *Merlin l'Enchanteur*, Reitherman, 1963], Basil [*Basil, détective privé*, *The Great Mouse Detective,* Clements, Musker, 1986], Oliver [*Oliver & Co*, Scribner, 1988], ou encore Simba (*Le Roi Lion*) pour ne citer que quelques exemples, ne s'en préoccupent, pour ainsi dire, jamais.

Dans un article paru en 2015 issu de son mémoire de recherche, Simon Massei s'est penché sur les représentations de la masculinité et de la féminité dans le cinéma d'animation Disney[82]. En s'appuyant sur de l'analyse filmique et les apports des travaux de narratologie féministe, il constate que la décennie 1990 amorce bien un assouplissement de « la division genrée des fonctions narratives »[83]. Cependant, cette évolution des procédés d'écriture des héroïnes rencontre la volonté de diversifier leur racialisation. L'imbrication de ces phénomènes concomitants concourt à former un processus qu'il qualifie d'« exotisation du patriarcat » :

« L'apparition de certains motifs narratifs concomitamment à cette « déracialisation » n'est pourtant pas sans poser question (Gasnier, 2012). Jasmine, Pocahontas et Mulan ont ainsi en commun d'être explicitement victimes de l'oppression patriarcale, puisque c'est contre leur gré que le Sultan d'Aghrabah, le chef Powhatan et le père de la famille Fa souhaitent marier leurs filles respectives. […] Parmi les neuf héroïnes blanches de l'échantillon, seule Aurore, fiancée contre son gré par son père, le roi Stéphane, se trouve dans une situation comparable[84]. De ce point de vue, la récurrence du motif de l'oppression patriarcale dans les opus des années 1990, marquées par une diversification des

[82] Simon Massei, « L'esquisse du genre : Représentation de la masculinité et de la féminité dans les long-métrages Disney (1937-2013) », *Genre, sexualité & société*, 17 | Printemps 2017, [En Ligne] http://journals.openedition.org/gss/4015 ; DOI : 10.4000/gss.4015

[83] *Ibid*, § 1

[84] Dans cette note Massei écrit : La situation est toutefois loin d'être comparable puisqu'à la différence de Jasmine ou de Pocahontas, que leurs pères destinent à des prétendants déplaisants ou repoussants, Aurore est fiancée sans le savoir à l'homme qu'elle désire épouser, le prince Philippe.

caractéristiques raciales des protagonistes, donne donc lieu à une forme d'exotisation du patriarcat et, par extension, de la domination masculine[85]. » [86]

Dans sa note, Simon Massei lie ce phénomène observable dans l'animation Disney à une tendance plus profonde de « racialisation du sexisme », terme qu'il s'est par la suite employé à conceptualiser dans sa thèse de doctorat en sciences politiques[87]. Cette tendance trouverait son origine dans les politiques impériales européennes, Massei insistant tout particulièrement sur le cas de la colonisation française de l'Afrique du Nord. Il poursuit dans cette note :

« dans les longs-métrages ici étudiés, la domination masculine et les inégalités de genre se trouvent en tous les cas associées sinon renvoyées à un autre racisé dont la stigmatisation des pratiques contribue à renforcer le mythe d'une incompatibilité d'essence entre patriarcat et « 'culture' blanche occidentale réifiée. »[88]

Il est tout à fait certain qu'avant les années 1990, le modèle du « patriarcat » n'est nulle part problématisé dans la filmographie Disney. Il fait plutôt figure d'aspiration légitime, l'institution du mariage représentant la meilleure régulation de la différence des sexes. Personnages féminins et masculins y aspirent sans l'ombre d'une arrière-pensée. En clôture de nombreux films, le mariage fait toujours office d'heureux événement pour le couple hétérosexuel. Quoique, comme cela a déjà été noté, la trajectoire conjugale ou amoureuse ne contraigne pas autant les personnages féminins que masculins. À l'exception d'Aurore de *La Belle au Bois Dormant* [*Sleeping Beauty*, Geronimi & *al*, 1959] et peut-être tout de même d'Ariel, les personnages de pères se montrent le plus souvent affectueux envers leurs filles, et compréhensifs à l'égard de leur objet d'élection. Avant 1990, dans les films mettant en scène des héroïnes, les difficultés, ou violences qu'elles rencontrent proviennent systématiquement de leurs antagonistes féminins. Outre le cas d'Ariel, violentée par la cruelle Ursula, on peut citer de Blanche-Neige [*Snow White*, Hand & *al*, 1937] empoisonnée par une Reine-Sorcière jalouse de sa beauté[89], Cendrillon [*Cinderella*, Geronimi & *al*, 1950] souillée par sa belle-mère Lady Tremaine, Alice sadisée par la Reine des Cœurs, Aurore maudite dès le berceau par la puissante Maléfique, ou encore Penny séquestrée par l'avide Médusa [*Bernard et Bianca*, Reitherman, 1977]. La liste des sévices que s'infligent les femmes s'avère aussi longue que variée. Les scénarios Disney puisent sans effort ni

[85] Par souci de concision cette note sera résumée dans le corps du texte.
[86] Simon Massei, *déjà cité*, §21.
[87] Simon Massei, *L'égalité pour les autres : éducation à l'égalité entre les sexes et racialisation du sexisme en France*, Thèse de doctorat sous la direction de Frédérique Matonti, Paris 1, s.l., 2020.
[88] Simon Massei, *déjà cité*, p. 21.
[89] Le Chasseur se refuse d'ailleurs à poignarder Blanche-Neige, malgré les ordres de la Reine.

imagination, à l'intarissable source de la rivalité féminine, motif qui n'est jamais perçu comme la conséquence d'une société patriarcale, mais plutôt comme la rançon de ses femmes sans enfant[90].

Lorsque ce modèle patriarcal commence à être questionné dans les années 1990, il s'accompagne d'un décentrement géographique et culturel de la production Disney, et procède bien à cette « exotisation du patriarcat » identifiée par Simon Massei. Durant cette décennie, seules Belle [*La Belle et la Bête*, Trousdale & Wise, 1991] et Esmeralda font l'expérience du sexisme d'un homme blanc, en l'occurrence Gaston et le Juge Frollo. Le cas de *Pocahontas* s'avère particulièrement éloquent, car le scénario organise cette concurrence entre l'autochtone Kocum et John Smith, colon, mais « féministe ». Les scénarios d'*Aladdin* et de *Mulan* ne soumettent pas leurs héroïnes à un tel dilemme : leur choix amoureux n'est pas remis en cause. Le discrédit porte davantage sur l'autorité de leur père, et d'un modèle social (la marieuse de Mulan par exemple) désigné comme traditionnel. La problématique générationnelle vient alors recouper celle du sexisme, les jeunes hommes comme Aladdin ou Li Shang (le futur époux de Mulan) étant désignés par le film comme des concubins ouverts à ces nouvelles valeurs. Il semble difficile d'exclure que, dans ces deux films, problématiques générationnelle et civilisationnelle s'imbriquent pour mieux se substituer. Le conflit générationnel masquant opportunément l'exotisation du patriarcat, au bénéfice d'une modernité occidentale convertie, sur le tard, au féminisme. L'articulation de ces phénomènes plaidant, dans le cas précis des films de la Renaissance Disney pour préférer le terme d'« exotisation du patriarcat ». Les scories du patriarcat, localisées sur les marges de l'empire Disney semblent bien vouées à dissoudre grâce aux bienfaits d'une modernité occidentale triomphant par le biais des armes (Irak), les vertus du commerce (Chine), et les charmes d'un divertissement familial. La pédagogie Disney promet d'accoucher d'une nouvelle génération d'hommes à même de sortir les femmes « brunes » du dilemme où les avait laissées la théoricienne féministe Gayatri Chakravorty Spivak en 1985[91]. Ces héroïnes confrontées, un temps à l'archaïsme de leur structure sociale, en seront sauvés par des maris acquis aux valeurs de la modernité, quand les bienheureuses héroïnes blanches ne connaissent des hommes à peu près que la bonté, et du mariage la seule félicité.

Ainsi, si la décennie 1990 donne bien à voir de nouveaux choix d'écriture et de représentation en termes de genre, mais aussi de race, ceux-ci peuvent néanmoins concourir à renforcer l'hégémonie blanche. Ces études de cas permettent ont permis complexifier la réception telle qu'elle s'écrit sur le Disney Wiki.

---

[90] A l'exception de Lady Tremaine aucune des femmes évoquées ci-dessus n'est mère.

[91] Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*. Paris, France, Éditions Amsterdam, 2009, [1985]. Dans cet essai classique du féminisme post-structuraliste, Spivak analyse la position spécifique des femmes dans l'Inde sous domination britannique. Ce système aboutit pour elles à ce que « les hommes blancs [..] sauv[ent] les femmes brunes des hommes bruns », ce qui est peu ou prou la situation de Pocahontas.

D) Pacifier la réception ?

Pour un site qui entend opérer comme une ressource documentaire fiable, l'examen avec des sources croisées de notices dédiées à des films ayant connu une réception houleuse comme *Aladdin* et *Pocahontas*, ou à des personnages controversés, tels les Corbeaux en révèle au contraire le caractère partisan. Leur écriture témoigne d'une volonté de pacifier le processus de réception. Ces études de cas démontrent qu'en dépit de cette machinerie écrasante, les productions Disney ne parviennent pas à faire consensus. Au contraire, peut-être, leur capacité à s'adresser à de très large audience augmente aussi les risques de conflictualité. Il nous faut rapidement détailler les procédés d'écriture qui permettent ce contournement, mais aussi s'interroger sur les motivations de ces fans qui s'engagent en ligne pour protéger l'image de Disney.

Les quatre résumés contiennent des omissions et des euphémismes, des techniques courantes pour influencer l'écriture de l'histoire. Les fans s'en servent souvent pour mettre l'accent sur certaines réactions et en minimiser d'autres. Un autre procédé a trait au choix des critères mis en avant pour parler de la réception ; préférer les scores compilés par des scores agrégateurs d'avis permet de taire la conflictualité de la réception en lui préférant la pseudo-objectivité d'un score. Ce choix de rédaction permet d'escamoter les questions posées par les publics aux films. Mais également d'aplanir la réception en tant que processus qui provoque une cristallisation des rapports sociaux dans la contemporanéité de la sortie des films (*La Mélodie du Sud*), tout comme dans leur traversée du temps (*Dumbo*). Ici, la race a servi de révélateur au positionnement de Disney, et de ses publics, dans la mesure où elle a été mise en scène par les films. Sous couvert d'allégeance à la structure Disney, les fans se font ainsi des défenseurs de dynamiques, notamment racistes, dénoncées par d'autres. Parfois, leurs choix de documentation et de rédaction s'avèrent même plus conservateurs que ceux de l'entreprise qui avait, un temps du moins, choisi de reconnaître le caractère offensant de certaines scènes ou représentation. Il faut aussi dire un mot des « sources » mobilisées par ces notices qui sont soit des « Legends » des employé.e.s de l'entreprise, soit des supports produits par l'entreprise elle-même, que ce soit des livres publiés par les éditions Disney, ou bien les « bonus » des DVD. Ainsi les fans prolongent et médiatisent gratuitement le travail des archivistes et historien.ne.s Disney employés pour écrire son hagiographie. Dans les espaces numériques, ils défendent un cadrage très mélioratif de l'entreprise et de son rôle social. Cependant, en cherchant à en évacuer la conflictualité, les fans actifs sur le Wiki non seulement verrouillent une ressource collaborative, mais encore renvoie une partie du public Disney au silence en s'auto-instituant comme « expert.e.s » de ces films au détriment d'autres factions du public. Les fans en disqualifient d'autres. Ainsi, bien qu'il contribue une ressource

documentaire importante, et notamment pour des chercheur.se.s, celle-ci ne peut prétendre fonctionner comme une simple encyclopédie, ou compilation de savoirs, en raison d'une orientation résolument dévouée à l'entreprise.

Malgré les tentatives des fans de lisser le processus de réception, celui-ci se révèle être un site de conflictualité, et ce, en dépit des premières conceptualisations des productions des industries culturelles et créatives qui en soulignaient à l'époque le caractère aliénant. Afin de comprendre les antagonismes qui s'expriment dans le processus de réception, un passage par un texte cardinal des études culturelles anglaises s'impose. L'émergence de nouvelles méthodes d'enquête, inspirée de l'ethnographie, permettra à ce courant de pensée de nuancer certaines assertions, sans pour autant perdre de vue l'ambition d'une théorisation plus générale inspirée par le matérialisme. Ainsi, la question de la conflictualité à l'œuvre entre fans et certaines franges du public pourra être interprétée au regard de processus sociaux plus large.

III) Le nœud de Birmingham

Dans les études culturelles anglaises, la culture populaire va bénéficier d'une attention plus soutenue et généreuse, de la part des chercheur.se.s regroupé.e.s autour du Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) à Birmingham, « lieu de naissance institutionnel des cultural studies »[92]. Les travaux qui en sont issus s'avèrent désormais incontournables pour comprendre les transformations du monde culturel impulsé par l'essor d'industries culturelles et créatives, dont Disney est un parangon.

A) Avec ou sans Marx ? Une valse à trois temps

Richard Hoggart, le fondateur du centre, a publié dès 1957 un ouvrage important, *La culture du pauvre* [The Uses of Literacy], où il s'intéresse aux pratiques culturelles des ouvriers, et théorise une forme « d'attention oblique » de ces derniers face aux contenus médiatiques. S'il est en effet

[92] Maxime Cervulle, « Préface », dans Identités et cultures 1. Politiques des cultural studies, dir. Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 2017, p.24. Pour une introduction aux *cultural studies* on peut aussi signaler M. Cervulle, N. Quemener, *Cultural Studies, Théories et méthodes*. Malakoff, Armand Colin, 2015.

d'usage de comparer les tenants de la théorie critique à ceux des études culturelles, au vu d'un intérêt commun pour la « culture de masse », il faut d'emblée remarquer qu'ils participent de courants de pensée en fait très différents. Leur affiliation, plus ou moins hétérodoxe à l'« archipel marxiste », relève d'un découpage rétrospectif, en ce qui concerne du moins les premières études culturelles anglaises.

Dans un article de 1992, à valeur d'état des lieux, Colin Sparks propose une chronologie du CCSS en trois temps[93] ; scandés par le rapport au marxisme. Maxime Cervulle, dans son chapitre de 2021 publié dans l'ouvrage collectif *Penser avec Stuart Hall*[94], Maxime Cervulle reprend sensiblement la même[95]. Une première période, qui s'ouvre de la fondation en 1956 et court jusqu'au séisme généré par les mouvements étudiants de 1968, correspond à l'époque d'un « humanisme ». Cet humanisme des quatre « fondateurs » des études culturelles anglaises, Richard Hoggart, Raymond Williams, E. P. Thompson et Stuart Hall, place au centre de leurs travaux la dimension d'expérience vécue, en l'occurrence celle des classes populaires, n'est pas à proprement parler marxiste, mais plutôt critique avec l'héritage de Marx et Engels, et affilié au socialisme. Hoggart invite Stuart Hall à le rejoindre au CSSS de Birmingham en 1964, et finit par lui en remettre la direction en 1971. À l'époque où cette invitation lui est faite, Stuart Hall a occupé pendant deux ans le poste de rédacteur en chef de la *New Left Review*, qu'il a contribué à fonder, revue capitale pour la nouvelle gauche anglaise[96]. Il y dialogue entre autres avec E. P. Thompson, défenseur d'une histoire « par le bas », et Perry Anderson, théoricien du post-modernisme et pourfendeur d'un « marxisme occidental »[97] qu'il a contribué à théoriser. L'approche compréhensive des pratiques populaires fait de la culture un terrain fertile pour remettre en dialogue certains postulats ossifiés d'une gauche élitiste ou d'un marxisme orthodoxe, souvent limités par un réductionnisme économique, les privant d'une compréhension dynamique des faits

---

[93] Maxime Cervulle, Nelly Quemener, Florian Vöros, (dirs.). *Matérialismes, culture & communication*, Tome 2, Paris, Presses des Mines, 2016. A l'intérieur se trouve l'article Colin Sparks, « Stuart Hall : les Cultural Studies et le marxisme », dans *op cité*, [1992], pps 63-92.

[94] Il faut souligner le rôle de « passeur » de Maxime Cervulle de la pensée hallienne en France, grâce à la publication de deux volumes recueillant des articles de Stuart Hall parus chez Amsterdam, *Identités et cultures 1. Politiques des cultural studies*, dir. Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 2017, et le second volume *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, Paris, Amsterdam, 2019. A ce travail éditorial s'ajoutent de nombreux textes introductifs ou de présentation, dont la notice sur Stuart Hall dans *Le Publictionnaire*. Maxime Cervulle, « Hall (Stuart) », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, [En Ligne], Mis en ligne le 23 mai 2022. Accès : https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/hall-stuart.

[95] Maxime Cervulle, « Le Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham : une pratique de la pensée critique et ses contradictions » de l'ouvrage collectif *Penser avec Stuart Hall*, Malek Bouyahia, Franck Freitas-Ekué et Karima Ramdani (dirs.). Paris, La Dispute 2021, p. 71. Maxime Cervulle propose de faire débuter la « première période » en 1964 au lieu de 1956.

[96] Sur la catégorie de *new left*, traduite en français par « nouvelle gauche », qui émerge dans les années 1950 pour devenir transnationale et désigner les gauches ni sociales-démocrates ni staliniennes, sur son histoire et ses implications théorico-politiques, voir Ramzig Keucheyan, « New Left, Nouvelle gauche », in *Histoire globale des socialismes, XIX-XXIe siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, pps 381-392, 2021, [En Ligne], https://shs.cairn.info/histoire-globale-des-socialismes-xixe-xxie-siecle--9782130822103-page-381?lang=fr

[97] Perry Anderson, *Sur le marxisme occidental*. Paris, Maspero, 1977. Pour Perry Anderson ce terme désigne une direction faussée dans laquelle se sont engouffrés certains héritiers de Marx, retranchés dans une bataille d'idées au détriment d'interventions dans les luttes sociales.

culturels.

La seconde séquence s'ouvre après les mouvements étudiants de 1968 qui orchestrent la rencontre entre les études culturelles anglaises avec la pensée marxiste. Leur noce durerait une dizaine d'années, entre l'après-68 et la sortie de l'ouvrage *Policing the crisis* en 1978. Cette publication, si elle « marque l'apogée de « l'âge héroïque » des Cultural Studies [en] signe aussi la fin »[98]. Bien que le divorce ne soit, lui acté que dix ans plus tard en 1990, à l'occasion d'un colloque organisé en Illinois ; *Cultural Studies Here & Now* [Sparks, 2016, 64]. Dans cet intervalle, Stuart Hall accompagné de certain.e.s étudiant.e.s travaillent au CSSS autour d'une articulation entre le fondement humaniste des première études culturelles et un marxisme structuraliste d'inspiration althussérienne. Le travail autour de la notion d'idéologie y occupe une place prééminente, bien que ses antinomies n'apparaissent jamais résolues. Comme l'affirme Sparks un peu plus loin « la tentative de refonte des Cultural Studies dans le moule du marxisme althussérien n'a jamais abouti » [Sparks, 2016, 79]. Les tensions entre ces deux paradigmes – humanisme et marxisme structural d'inspiration althussérienne [99] [100] – travaillent pleinement le modèle « codage/décodage » présenté par Hall en 1973, comme nous le verrons ensuite.

La dernière « époque » du CSSS commence selon Sparks à la toute fin des années 1970, avec le départ de Stuart Hall. Ce dernier quitte la direction du Centre en 1979 pour rejoindre l'Open University. Par la suite Stuart Hall élabore la notion de « marxisme sans garanties »[101].

B) Codage/décodage

Le modèle « codage/décodage », [102] dont Stuart Hall livre une première version en 1973 et qu'il

---

[98] Colin Sparks, « Stuart Hall : les Cultural Studies et le marxisme », dans *Matérialismes, culture & communication*, Tome 2, dirs. M. Cervulle, N. Quemener, F. Vöros, Paris, Presses des Mines, 2016, p. 79.

[99] Les travaux d'Althusser ayant été une source d'inspiration pour Stuart Hall, son nom, ainsi que ses écrits reviendront à de nombreuses reprises dans cette partie. Il convient néanmoins de rappeler que l'héritage du philosophe français est extrêmement controversé, en raison du féminicide qu'il a commis envers sa compagne, la militante syndicale, résistante, et sociologue Hélène Legotien-Rytmann dans son appartement de fonction de l'École Normale Supérieure, meurtre dont il s'est déclaré l'auteur mais pour lequel il a bénéficié d'un « non-lieu » en raison d'une irresponsabilité psychique. Son œuvre autour de Marx a néanmoins irrigué la philosophie de la seconde moitié du XXème siècle, dont les travaux de Judith Butler, qui retravaille son concept « d'interpellation » dans *Trouble dans le genre*. Paris, La Découverte, 2005 [1990]. Au sujet du féminicide, on peut consulter Francis Dupuis-Déri. « La banalité du mâle. Louis Althusser a tué sa compagne Hélène Legotien-Rytmann qui voulait le quitter », *Nouvelles Questions Féministes*, vol°34, 2015, pps 84-101, https://doi.org/10.3917/nqf.341.0084 ainsi que Luce Rondeau du Noyer, « Retrouver Hélène Legotien », *Chemins d'histoire*, podcast, 15/1/2025, [En Ligne] https://cheminsdhistoire.fr/emission175/

[100] Outre le travail de Sparks, pour un article détaillé sur la conception althussérienne de l'idéologie, voir Richard Sobel, « Idéologie, sujet et subjectivité en théorie marxiste : Marx et Althusser », *Revue de philosophie économique*, vol. 14, n n°2, 2013.

[101] Stuart Hall, « Le problème de l'idéologie. Un marxisme sans garanties », *POLI – Politiques des Cultural Studies*, n°15 Retour vers le futur, automne 2023 [1986], [En Ligne], https://polirevue.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/03/hall-def.pdf.

[102] Stuart Hall. « Codage/décodage » dans Identités et cultures 1. Politiques des cultural studies, dir. Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 2017, [1978], pps. 251-268.

retravaille jusqu'en 1978, se situe donc en plein dans la période des « Cultural Studies marxistes » [Sparks, 2016, 74].

Études sur les médias de masse et perspectives matérialistes : tentatives d'hybridation

Dans le sillage du dialogue établi par le CCCS avec la question de la détermination idéologique des médias de masse, Stuart Hall propose, dans cette importante contribution théorique, sa propre formulation, inspirée par le marxisme structural althussérien et sa conception d'une idéologie portée par des « appareils idéologiques d'État »[103]. Dans ce texte, Stuart Hall souhaite aménager un cadre conceptuel qui permet de penser la coexistence « d'idées en situation de dominance », dans la mesure où elles sont adossées à des structures sociales et économiques, et de publics critiques, ce qui constitue le point d'achoppement avec la conception structurale de l'idéologie formulée par Althusser. Ce texte s'avère crucial pour comprendre la coexistence – et les éventuels antagonismes – de publics, dans un contexte où les industries culturelles et créatives sont supposées œuvrer au contraire à leur homogénéisation. Stuart Hall apparaît aussi en dialogue avec Gramsci auquel il emprunte la notion d'hégémonie pour en étendre la théorisation, comme le soutient Kodja Lindner[104]. L'adversaire manifeste de l'article demeure les jeunes études sur la communication de masse, telles qu'elles se développent notamment à Leicester. Derrière, leur postulats comportementaliste et fonctionnaliste, ainsi que leur cortège « d'effets »[105], sont visés par le CSSS. Stuart Hall, ouvre son article sur un pied de nez aux approches fonctionnalistes, puisqu'il choisit de partir de l'échec de la communication, de la « mésentente ». Stuart Hall oppose à la linéarité du schéma communicationnel de Shannon et Weaver, une vision circulaire de la communication, qu'il construit en analogie avec le trajet de la marchandise étudiée dans *Le Capital* [Marx, 1867]. Cette prémisse lui permet de penser l'action réciproque du récepteur sur l'émetteur, du public sur l'instance de production.

Des « idées en situation de dominance »

Stuart Hall insiste également sur l'apport de la sémiotique pour maintenir la nécessité d'étudier les textes et autres formats audiovisuels afin de comprendre le processus de communication, et non de les considérer comme de simples supports interchangeables, comme cela est parfois le cas dans les

---

[103] Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *Positions 1964-1975*. Paris, Éditions sociales, 1976.
[104] Kolja Lindner, « 'Muddled thinking' : Stuart Hall et la théorie de l'hégémonie », in *Penser avec Stuart Hall* , (dirs.) Malek Bouyahia, Franck Freitas-Ekué et Karima Ramdani, Paris, La Dispute, pps 155-171, 2021.
[105] Pour une bonne synthèse des différents paradigmes établis par les premiers travaux sur la communication de masse, voir Grégory Derville, *Le pouvoir des médias : mythes et réalités*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997

études sur la réception où l'artefact audiovisuel disparaît au profit du public. Il entreprend d'expliquer l'hégémonie de certains discours ou idées (« la structure des discours en situation de dominance ») grâce aux apports de la linguistique. Il s'appuie notamment sur la distinction entre connotation et dénotation pour montrer que certaines institutions permettent aux « élites »[106] de disposer des moyens matériels d'imposer leur connotation privilégiée dans l'espace médiatique, au détriment d'autres significations divergentes et valorisées par d'autres classes sociales. Il avance que :

« Les codes connotatifs ne sont pas égaux entre eux. Toute société/culture tend à imposer, avec divers degrés d'ouverture ou de fermeture, ses classifications du monde social, culturel et politique. Celles-ci constituent un ordre culturel dominant, même si ce dernier n'est pas univoque, et reste contesté. Cette question de la structure des discours en situation de dominance » est cruciale. […] nous parlons de « dominance » parce qu'il existe un modèle de 'lectures préférées' ; or celles-ci portent l'estampille de l'ordre institutionnel/politique/idéologique et ont elles-mêmes été institutionnalisées »[107].

Ainsi, pour extrapoler à partir d'un exemple brièvement employé par Hall à la fin de son texte ; patrons et ouvrier.e.s pourront bien s'affronter autour des connotations du mot grève, entre ; « nuisances », « paralysie », « prise d'otages » et « préservation de l'intérêt général », « défense d'un intérêt de classe », « de la dignité des travailleur.se.s » ou encore du « service public », mais ils et elles ne posséderont par contre pas une capacité égale à imposer leurs connotations favorites dans l'espace médiatique, du fait de la structure de classe. Cette dernière ayant, pour effet connexe et non négligeable, de réduire la polysémie du langage. Des « sens dominants » sont imposés dans l'espace social via les médias, sans que ceux-ci ne parviennent à verrouiller entièrement l'horizon de la réception, car le « sens préféré » relayé par les institutions n'est jamais en situation de monopole selon Stuart Hall. L'ouverture ou la clôture des significations est en partie déterminée par une structure sociale inégalitaire, où les médias jouent un important rôle de médiation.

Stuart Hall poursuit en démontant que le paradigme fonctionnaliste, qui pense la mésentente comme un échec de la communication, procède d'un effet idéologique. L'échec existe avant tout depuis cette perspective, qui tend à ignorer la conflictualité sociale produite par l'antagonisme entre des classes inégales. Effet d'idéologie, car, ce que démontre ici Hall c'est que cette compréhension non

[106] Le terme n'apparaît pour la première fois qu'à la toute fin du texte. En filigrane, il faut signaler que la notion d'acteur.ice.s, agent.e.s ou même de classe est l'une des grandes absentes du texte, autre signe de sa filiation avec le structuralisme.

[107] Stuart Hall. « Codage/décodage » dans *Identités et cultures 1. Politiques des cultural studies*, dir. Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 2017, [1978], pp. 262.

seulement épouse le point de vue des producteurs, mais essaye de l'établir comme objectif - au bénéfice de la communication elle-même- et non comme l'expression d'un intérêt particulier, en l'occurrence celui de la classe possédante ; ici, les producteurs. Tenter de gommer ou de masquer ces contradictions reviendrait à faire le jeu des « discours en situation de dominance ». Au contraire, l'existence d'interprétations différentes, divergentes, voire antagonistes, est l'expression même de la conflictualité sociale. En fait de « mésententes », Hall démontre l'imbrication entre débats d'idées et conflits d'intérêts, conflits que les médias de masse reflètent, réfractent et amplifient. La prise en compte de cette conflictualité, comme condition incompressible de la communication en régime capitaliste, permet au théoricien d'insuffler du mouvement dans un schéma de communication parfois figé, et de restituer l'entrelacement des enjeux épistémologiques et politiques travaillant le champ. L'orientation fonctionnelle des travaux sur la communication de masse est dédiée à aider les producteurs à « redresser les maillons de la chaîne de communication » comme l'écrit Hall, non sans ironie.

Souligner l'aspect intéressé d'approches fonctionnelles, qui désigne « l'échec » comme une figure repoussoir, permet à Hall d'en mieux établir le caractère intrinsèquement conflictuel. Celle-ci n'est pas fondée comme une essence, mais une donnée relative à une structure sociale inégalitaire, en l'occurrence ici capitaliste.

Une conflictualité inhérente au processus de réception

L'appareil hallien s'avère être une précieuse ressource théorique pour comprendre les désaccords révélés par l'observation du Disney Wiki. Bien sûr, l'article prend ici pour exemple des émissions télévisées et non des films. Toutefois, le cadre conceptuel qu'il déploie, et les prémisses du raisonnement permettent de l'appliquer à d'autres formes audiovisuelles que la télévision. En effet, la conflictualité n'est pas tant générée par le médium, que par le mode de production lui-même, imbriqué à une organisation capitaliste. Le moment de la réception réverbère et recompose la structure sociale. Bien entendu, la capacité à « décoder » un reportage de télévision n'est pas la même qu'à « décoder » un film, et la limpidité des arguments d'un journal télévisé, n'est pas soluble dans les détours empruntés par la fiction. Dans le cas des films d'animation Disney, cependant, le recours à des formes narratives balisées (contes et légendes) ainsi que la défense de certaines valeurs, patriotes, rendent leur « décodage » concevable, davantage que pour le cinéma expérimental – sans affirmer pour autant que ce dernier échapperait à toute forme de détermination idéologique.

Si le cinéma Disney n'est pas – hors de période de guerre – un cinéma de propagande, il s'établit lui-même comme un cinéma moral, articulé à la transmission de valeurs compréhensible par des enfants. Le cinéma s'avère même être un médium intéressant pour retravailler le modèle hallien, dans

la mesure où l'éloignement temporel peut favoriser l'émergence de lectures contradictoires, comme l'a démontré l'exemple de *Dumbo*. Le mouvement des droits civiques ayant sans doute intensifié l'intérêt porté aux pratiques de racialisation des personnages, et permis de nommer le pacte racial organisant cette industrie. Tout comme les mouvements féministes des années 1960 et 1970 ont eux aussi transformé le regard porté l'écriture des personnages féminins, et leur assignation systématique au mariage. Par comparaison, les émissions télévisées font moins couramment l'objet de revisionnage, et laissent peut-être moins de prise à cette conflictualité au long cours observée sur l'outil documentaire des fans. Les connotations ou déterminations idéologiques associant par exemple l'espace social de plantation à un ordre racial consensuel, ou « l'Orient » à la barbarie, ont pu fait l'objet de protestation de la part de segments du public, estimant avoir décodé avec suffisamment de clarté la vision proposée par de Disney de l'histoire et de la culture américaine, ou du monde arabe. Ces critiques, portées par des associations ou des individus racialement minorisés, se sont inscrit en faux contre le codage « dominant » des studios. Leur incapacité, et par là des industries culturelles et créatives, à verrouiller le processus de réception s'enracine dans la même structure sociale qui garantit leur existence. Tout au long de son histoire en encore aujourd'hui, l'entreprise Disney s'est reposée, sur une structure capitaliste exploitant le travail de ses employé.e.s. Cette structure capitaliste crée les conditions d'un processus de réception incertain, si ce n'est discordant. Conflictualité que ces mêmes industries ne savent pas prévoir, et dont l'intensité varie selon les sujets représentés. Comme l'ont démontré les critiques virulentes à l'encontre de *Song of the South*, *Aladdin* ou *Pocahontas*, les sorties en salles constituent de moment de jugement et d'interprétation plurielle des œuvres, par des publics traversés par ces mêmes rapports sociaux que les studios mettent en scène, mais qui ne suivront pas nécessairement le ou les scripts prescrits. Dans les cas précédemment analysés, la race a joué comme une ligne de clivage suffisamment importante pour déstabiliser la production Disney. Ces publics s'opposent, de manière asynchrone à des fans qui, à l'instar de producteurs soucieux de redresser « les maillons de la chaîne de communication », cherchent elles et eux à effacer les avis contradictoires, et font le jeu des significations « en situation de dominance ».

Le cadre théorique édifié par Stuart Hall, l'amène par la suite à proposer une typologie des publics. Elle marque une prise de distance certaine avec la conception althussérienne de l'idéologie en renouant avec le fondement plus humaniste des premières études culturelles. Selon Kodja Lindner, Stuart Hall y retrouver la question de l'agentivité, terme de la théorie sociale qui désigne le pouvoir d'agir des individus[108]. Cette même typologie nous permettra de nommer avec davantage de précision

[108] Kolja Lindner, «'Muddled thinking' : Stuart Hall et la théorie de l'hégémonie », dans *Penser avec Stuart Hall*, (dirs.) Malek Bouyahia, Franck Freitas-Ekué et Karima Ramdani, Paris, La Dispute, pps.155-171, 2021. Dans une note sur *l'agency* à la page 174, Lindner indique : « Pour une vue d'ensemble, voir Mustafa Emirbayer et Ann Mische, « What Is Agency ? », *American Journal of Sociology*, vol. 103, n°4, 1998, p. 962-1023.

les phénomènes observés durant les études de cas.

C) La typologie des publics

Dans la dernière partie de l'article, Stuart Hall propose sa fameuse typologie, où il départage trois attitudes de public, distinguées selon un degré d'acceptation ou bien de négociation avec la cartographie du sens dominant.

Hégémoniques, négociée, oppositionnelles : les trois positions distinguées par Hall

Les (télé)spectateurs peuvent recevoir les messages des émetteurs de trois façons : de manière « dominante-hégémonique », de manière « négociée » ou de manière « oppositionnelle »[109]. La position dominante est définie comme celle où : « un spectateur intègre directement et sans restriction le sens connoté d'informations télévisées ou d'une émission d'actualités, par exemple, et décode le message en fonction du code de référence […] »[110]

Le décodage négocié se produit lorsqu'une adhésion à des définitions hégémoniques est articulée à un autre code possédé par le récepteur, par exemple un « code corporatiste ». Ce passage constitue sans doute le plus « incarné » de l'article, puisque Stuart Hall y fait surgir l'exemple du téléspectateur face à une mesure de gel des salaires. Le troisième décodage, oppositionnel, est défini comme suit :

« Enfin il est possible qu'un téléspectateur comprenne parfaitement toutes les inflexions littérales et connotatives fournies par un discours, mais décode globalement le message de manière contraire. […] C'est le cas du téléspectateur qui écoute un débat sur la nécessité de plafonner les salaires, mais qui 'lit' toute mention de 'l'intérêt national' en termes 'd'intérêt de classe'. Il opère avec ce que nous appellerons un code oppositionnel. Un des moments politiques les plus significatifs […], est celui où des événements […] commencent à faire l'objet d'une lecture oppositionnelle. C'est là que

[109] *Ibid*, pps.265-268
[110] *Ibid*, pps.265-266

l'on rejoint la 'politique de la signification', la lutte au sein du discours. »[111]

L'article se conclut de manière presque abrupte après l'esquisse de cette troisième position ; oppositionnelle. Ce passage allusif pose de nombreuses difficultés, car Hall ne livre pas le moindre indice pour comprendre la façon dont s'acquerrait ce code oppositionnel censé ouvrir à une « lutte au sein du discours » qu'il semble pourtant appeler de ses vœux, et qui n'est pas sans faire écho à celle espérée par Mikhaël Bakhtine dans le langage[112], et dont Hall offrirait ici une formulation sémiotique. L'importance accordée par le théoricien à la conflictualité, lui permet d'ouvrir une brèche dans la structure close de l'idéologie althussérienne. Si la conflictualité émane de la structure capitaliste elle-même, Stuart Hall n'explique nulle part comment celle-ci s'incarne ou se propage, ni quels groupes sociaux auraient la capacité de s'en saisir pour mieux l'alimenter.

Fans hégémoniques

Les critiques adressées à la typologie hallienne[113] n'ont pas entravé son adoption ultérieure par la recherche, comme en témoigne entres autres les travaux de David Morley et Charlotte Brundson[114]. Les catégories isolées par le chercheur recoupent les pratiques des publics Disney observées. On peut comprendre l'activité des fans sur le Wikipédia Disney comme relavant de la position hégémonique. Les publics étudiés de *Song of the South, Aladdin* ou *Pocahontas* ont compris les films d'une toute autre manière et ont agi pour s'opposer aux significations qu'ils véhiculaient, générant une véritable « lutte au sein du discours ». Celle-ci a pu concourir à renouveler la production des formes. Sur le Disney Wiki, les fans hégémoniques se contentent pas d'intégrer le sens favorisé par les studios, elles et ils cherchent à l'imposer dans l'espace social, au détriment de décodages oppositionnels menés par d'autres fractions du public. Sur cette encyclopédie collaborative, mais orientée, les procédés de

---

[111] *Ibid*, p.268.

[112] « Stuart Hall mobilise l'apport des théories critiques, en particulier la sémioclastie barthésienne, l'idée bakhtinienne d'une « lutte des classes dans le langage » (Bakhtine, 1977, [1929]) ou les approches structuralistes de l'idéologie (convoquées via le recours à L. Althusser). », Cervulle Maxime, « Hall (Stuart) », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. [En Ligne], Mis en ligne le 23 mai 2022. Dernière modification le 10 mars 2023. Accès : https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/hall-stuart. Pour l'ouvrage de Mikhaël Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1977 [1929].

[113] Et qui sont synthétisées par Maxime Cervulle, dans la notice du *Publictionnaire* déjà citée.

[114] David Morley, Charlotte Brunsdon, *Everyday Television: Nationwide*, [*Télévision quotidienne : à l'échelle nationale*], Londres, British Film Institute, 1978, ainsi que David Morley, *The Nationwide Audience: Structure and Decoding,* [*Le public national : structure et décodage*], Londres, British Film Institute, 1980, et également David Morley, Charlotte Brunsdon, *The Nationwide Television Studies*, [*Etudes sur la télévision nationale*], Londres/New York, Routledge, 1999. En français on trouve la traduction suivante par Daniel Dayan, David Morley, « La réception des travaux sur la réception. Retour sur le « Public de Nationwide » ». *Hermès, La Revue*, n°11-12, 1993, pps 31-46.

documentation et de réécriture figurent l'après-coup du décodage décrit par Hall. La typologie hallienne reflète l'immédiateté de la première réception. Sur le Disney Wiki se dévoile la stylisation de la réception hégémonique. Les fans s'y emploient à stabiliser un processus par nature incertain et travaillent activement, et gratuitement, à imposer leurs connotations favorites au détriment des lectures oppositionnelles. Pour ce faire, les fans peuvent s'appuyer sur de puissantes infrastructures et paratextes. De la fermeture des archives au montage d'expositions, en passant par l'édition de livres, de DVD et de documentaires, la mise en scène de cérémonies, telle que celle des « Légendes », ces artefacts et simulacres célèbrent sans relâche l'histoire et la culture de l'entreprise Disney. Ils fournissent un appareillage documentaire volumineux, supposément scientifique, pour défendre cette version hégémonique des films et continuer d'orienter la réception bien après la première diffusion des films. L'observation en ligne permet de constater que leur position des fans hégémoniques ne ressort pas d'une quelconque ignorance. Récuser les critiques et lectures oppositionnelles implique de les connaître. Sur le Disney Wiki, la position hégémonique se dévoile comme une position active, choisie, qui se précise face à la lecture oppositionnelle. La restitution euphémisée des critiques, si elle feint d'abord de laisser une voix au public oppositionnel, se solde systématiquement par l'intervention « d'experts » Disney à même de réhabiliter le film. Le grand intérêt du Wiki Disney, par rapport au modèle de Stuart Hall, est qu'il permet d'observer cet enchevêtrement des lectures concurrentes. Écriture et réécriture tentent de la réception, malhabilement parfois, de se recouvrir. L'outil collaboratif orchestre, contre son gré peut-être, le décloisonnement de processus qu'on imagine auparavant plus segmenté.

Dans l'article de Stuart Hall pourtant, les ressorts du décodage oppositionnel ne sont pas explicités. En travaillant, dans les creux de l'article, avec son intertexte - les débats internes à ceux de l'archipel marxiste - on pourra formuler des hypothèses, à même d'éclairer son émergence chez des publics de lectures oppositionnelles qui demeure l'un des points litigieux de l'article comme évoqué précédemment.

Publics oppositionnels

Dans l'article, il existe un jeu d'écho entre la capacité, à mener un décodage oppositionnel, et une question classique du marxisme : celle de « conscience de classe »[115]. Le décodage oppositionnel

[115] Concept complexe qui apparaît déjà chez Marx 'dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* de 1852), on doit à Györgi Lukács le premier effort de théorisation d'ampleur dans *Histoire et conscience de classe*. Paris, Minuit, 1960 [1923]. Sur les différends entre cette théorisation de la conscience et l'existentialisme sartrien, voir Alix Bouffard, Alexandre Féron, « Marxisme orthodoxe ou marxisme occidental ? La réception de Lukács en France dans les années 1940 et 1950 », *Actuel Marx*, n°69, 2021/1, [En Ligne] https://shs-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-actuel-marx-2021-1-page-11?lang=fr#s1n3

semble dépendant de sa formation préalable. La pratique du décodage peut ensuite être l'un des lieux de son exercice, voire de son émergence, si l'activité télévisuelle est pratiquée à plusieurs. Toutefois, si Hall s'était risqué à affirmer l'antécédence d'une conscience de classe comme préalable au décodage oppositionnel, il aurait probablement dû se positionner quant à ses modalités de développement. Les classes sont-elles constituées simplement par leur place à l'intérieur des rapports de production, ou bien leur émergence, en tant que classe consciente de ses intérêts, est-elle le fruit d'un processus politique de conscientisation ? Lui-même pris dans un mouvement dialectique entre pratique politique, réflexivité et *via* l'antagonisme avec une autre classe (typiquement le prolétariat qui se constituerait dans sa lutte contre la classe bourgeoise)[116] ? Sans retracer une revue de littérature sur cette épineuse dialectique qu'entretiennent « classe en soi » et « classe pour soi »[117], il paraît manifeste qu'elle sous-tend la typologie finale, et que l'origine de la prise de conscience apparaisse bien être le chaînon manquant à l'émergence d'une lecture oppositionnelle. En évitant sciemment le terrain du développement du « code oppositionnel », Hall se tient aussi à l'écart de points d'achoppement interne à son espace intellectuel.

La bascule de Hall, vers la fin de l'article, du cadre structural althussérien vers un paradigme plus humaniste le confronte à cette question négligée par les approches structurales. En effet, dans le décodage oppositionnel la possibilité d'une résistance aux « interpellations » de l'idéologie existe. Ce n'est pas le cas chez Althusser, où cette dernière à l'épaisseur d'une « chape de plomb »[118]. La spécificité de la typologie hallienne est qu'elle recentre la question de l'opposition sur une échelle individuelle, et non à hauteur de classe, entendue comme formation collective. Toutefois, il ne semble pas que la question de la conscience intéresse particulièrement Hall, la question du sujet étant l'une des grandes absentes du texte. On pourrait avancer qu'il fonde l'opposition à un niveau structural, comme une conséquence des antagonismes travaillant la structure sociale, davantage que comme le fruit d'un processus dynamique où conscience individuelle et collective vont en se renforçant. En situant l'antagonisme au niveau structural, Stuart Hall se dédouane de décrire avec précision l'émergence d'une conscience oppositionnelle. Au vu des exemples donnés par Hall dans la fin de son texte, on est en droit de penser que le « code », permettant la conversion entre le décodage « dominant-hégémonique », soit l'acception pleine d'un discours idéologique, et celui oppositionnelle, ne serait

---

[116] Pour un état des lieux à la fois succinct et récent sur la question, voir la notice d'Ugo Palheta, « Classes et lutte des classes », in *Histoire globale des socialismes, XIX-XXIe siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, pps 98-109, 2021, [En Ligne], https://shs-cairn-info.lama.univ-amu.fr/histoire-globale-des-socialismes-xixe-xxie-siecle--9782130822103-page-98?lang=fr

[117] Cette distinction découle d'un passage de Karl Marx, *Misère de la philosophie*. Paris, Éditions Sociales, 1972, p. 177 et suivantes.

[118] Isabelle Garo, *L'idéologie ou la pensée embarquée*. Paris, La Fabrique, 2009, p. 62.

autre que, dans la conjecture de Hall, le marxisme lui-même. Les mentions de « l'ouvrier », puis du « téléspectateur » - (car qu'est-ce qu'un *téléspectateur*, si ce n'est le représentant d'une classe dominée sur le plan économique comme symbolique, un prolétaire en somme ? - désignent une position spécifique dans la structure de classe. Il est pourtant tout aussi évident que la capacité d'opposition n'est pas une propriété naturelle de cette classe, puisqu'au contraire, la structure sociale favorise la compréhension du sens dominant pour toutes les franges de la société. Le décodage oppositionnel peut être compris comme une position rationnellement et politiquement motivée ; fruit d'une *praxis* politique articulant acte et langage, bien que cela ne soit pas défendu ouvertement par Stuart Hall dans l'article. La propension à s'opposer aux significations hégémoniques est favorisée, mais non déterminée par une position assujettie, ici en termes de classe, parce qu'elle peut favoriser la recherche et à l'exercice d'arguments à opposer au code hégémonique. On peut alors supposer qu'un lien existe, non nécessaire sans doute, mais peut-être bien « tendanciel », entre le décodage oppositionnel et la position d'appartenance à une classe dominée. Position qui favoriserait la recherche d'une langue politique fournissant à une fraction dominée la possibilité de réfléchir et d'articuler les ressorts de son oppression.

Dans les exemples observés sur le Disney Wiki, la position de classe ne joue pas comme le détonateur de la lecture oppositionnelle. Il faut aller chercher du côté des processus de racialisation, et de la praxis politique liée à cette dernière. Ainsi, historiquement, la première opposition de public contre Disney est menée en 1946 par la NAACP, association africaine-américaine, avant même le début du mouvement des droits civiques. Elle s'enracine aussi dans l'échec du studio à prendre en considération le travail de leur premier conseiller noir, Clarence Muse. Cette association a bien pour ambition de structurer la population noire en force politique aux États-Unis. Dénoncer l'idéalisation du système esclavagiste à l'œuvre dans *Song of the South*, représente sans doute l'une des tactiques d'un processus de mobilisation plus large. Les autres lectures oppositionnelles étudiées avaient toutes pour levier des enjeux coloniaux, raciaux ou à l'intersection des deux. L'exercice d'un code oppositionnel peut dépasser l'assignation raciale individuelle, tout particulièrement dans des moments où la conflictualité historique autour de cet enjeu est forte, comme lorsque Richard Schickel relit les Corbeaux à la lueur des droits civiques. Ces moments d'opposition ont surgi comme autant de formes de résistance à des formes « d'interpellation » raciale, insultante, codées par un studio majoritairement blanc. La positionnalité soutenue par une praxis politique, permet de décoder les connotations réactionnaires des scripts Disney. Pour *Poachontas*, la rencontre amoureuse entre colon et colonisée à même de faire (provisoirement) barrage à la violence impériale, dans *Aladdin*, la représentation d'un Orient cruel et figé dans le temps. Ces mobilisations s'opposent aux « idées », et représentations, « en situation de dominance ». Elles émanent de certaines franges du public que l'on pourrait alors qualifier

« d'oppositionnelle » d'après Stuart Hall. Les querelles de réception qui ont accompagné certaines projections des films Disney, et que le Wiki Disney archive de manière partiale et partisane, réfracte une conflictualité qui dépasse largement la situation des studios Disney. La question du code oppositionnel posée par Hall, du public oppositionnel théorisé ici recoupe la problématique des « désavantages épistémiques » selon la formule de Maxime Cervulle, Nelly Quemener et Florian Vörös dans « Polyphonie critique », propres aux épistémologies politiques inspirées par les travaux de György Lukács, et qui ont infusé la théorie féministe, et notamment celle du « point de vue situé » (« standpoint theory »)[119]. Ainsi, il semble que, par la théorisation implicite du téléspectateur oppositionnel Hall rejoigne les positions décrites ici :

« Tous deux [Lukács et Harding] considèrent par exemple que les groupes dominants se trouveraient en situation de désavantage épistémique. Pour le philosophe marxiste, l'accession de la bourgeoisie à la conscience reviendrait à un « suicide mental » (Lukács, 1960 : 225). Pour la philosophe féministe, « dans les sociétés stratifiées par la race, l'ethnicité, la classe, le genre et la sexualité », les groupes socialement avantagés feraient preuve d'un déficit de réflexivité inhérent à leur position, qui se traduirait par une incapacité à interroger de manière systématique les effets de cette position sur la connaissance qu'ils produisent (Harding, 1992 : 56). Il y aurait donc, au-delà du seul antagonisme de classe, une distribution inégale de la capacité critique selon les principaux axes de différenciation sociale. Aussi les questions susceptibles de mettre en crise les connaissances antérieures, et donc de faire progresser la science, ne pourraient-elles être posées qu'à partir d'un point de vue marginal ou « subalterne », pour reprendre le terme d'Antonio Gramsci. »[120]

Ainsi, et bien que le bref passage sur le téléspectateur oppositionnel ne constitue en rien une véritable théorie du sujet oppositionnel, il semble que cette articulation « tendancielle »[121], entre une position de classe dominée et la capacité à décoder le discours idéologique, rapproche Stuart Hall de la thèse des « désavantages épistémiques » introduits par le penseur marxiste György Lukács. Cette

---

[119] Concept fondateur de l'épistémologie féministe, il s'érige dans l'espace d'une controverse relative à la question de l'objectivité. L'ouvrage collectif dirigé par Sandra Harding, *The Feminist Standpoint Theory Reader. Intellectual and Political Controversies*, New York, Londres, Routledge, 2004 en dresse un panorama critique.

[120] Maxime Cervulle, Nelly Quemener, Florian Vörös, « Polyphonie critique », dans *Matérialismes, culture & communication*, Tome 2. Paris, Presses des Mines, 2016, pps 12-13. L'ouvrage de György Lukács a déjà été cité, et l'article de Sandra Harding est le suivant « Subjectivity , Experience and Knowledge : An Epistemology from/for Rainbow Coalition », Development and Change, vol 23, 1992, pps 175-193, https://doi.org/10.1111/j.1467-7660.1992.tb00461.x

[121] Sur ce point, voir Colin Sparks et Maxime Cervulle, « Préface », dans *Identités et cultures 1. Politiques des cultural studies*, dir. Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 2017, pps. 35-37. L'expression « articulation de classe tendancielle » est de Hall dans « La redécouverte de l'idéologie ». Retour du refoulé dans les media studies » (1982), ibid mais aussi l'article de Colin Sparks, « Stuart Hall : les Cultural Studies et le marxisme », dans *Matérialismes, culture & communication*, Tome 2, dirs. M. Cervulle, N. Quemener, F. Vöros, Paris, Presses des Mines, 2016, pps 63-92.

thèse, qui sous-tend une proportion significative des épistémologies critiques du vingtième siècle, semble être partiellement retrouvée par Stuart Hall. Si l'on combine cet avantage épistémique sous-jacent, avec la notion de « code professionnel », qui postule une plus grande homogénéité des élites, on s'aperçoit que Stuart Hall propose dans l'article des arguments pour répondre aux difficultés impliquées par la question du « dehors analytique »[122] propre à l'idéologie, sans prétendre que la question ait été pour autant épuisée. S'il n'existe pas de « dehors » en soi, il apparaît tout aussi indéniable que le travail politique effectué par des associations, des partis politiques, ou des mouvements sociaux peut pourtant faire émerger des zones critiques. Dans leurs enceintes des perspectives oppositionnelles sur la production des représentations et leur place dans en place la (re)production des rapports sociaux peuvent à leur tour se structurer. De la même manière que la conscience de classe n'existe pas en dehors d'un mouvement dialectique entrelaçant « en soi » et « pour soi », le « dehors » ne relève pas nécessairement l'extraterritorialité abstraite de la philosophie classique, mais peut s'ouvrir dans l'espace tissé d'une praxis collective. Le dehors s'avère, à la différence de la « coupure » althussérienne, de l'ordre du potentiel. Les controverses étudiées en ligne constituent autant d'exemples de « dehors » à même de s'opposer à certaines interpellations.

Certaines difficultés propres au modèle de Hall restent irrésolues, notamment car elles s'avèrent irréductibles à sa tentative d'articulation entre perspectives structurales et humanistes, mais aussi propres au concept d'idéologie lui-même qu'on ne saurait épuiser ici, et qu'il convient de retravailler plutôt que de liquider. Elles n'invalident pourtant pas la valeur descriptive et heuristique du modèle, qui possède le mérite de maintenir simultanément le postulat d'un ordre social contraignant, sans que celui-ci ne fonctionne comme une totalité sans issue. Il permet de comprendre la coexistence et la contemporanéité, au sein d'un même espace social, d'appréhension antinomique d'artefacts médiatiques à même d'éclairer les situations observées en ligne.

Conclusion

Le modèle théorique élaboré par Stuart Hall, interprété à la lueur du foisonnant intertexte marxiste, offre une ressource précieuse pour conceptualiser les situations observées sur le Disney Wiki. D'une part, il dote la conflictualité du processus de réception d'une cause qui excède le film, son écriture ou ses personnages, sans pour autant ravaler ces dernières au rang de prétextes

[122] « La question posée (Wren-Lewis, 1983) est d'une part celle de l'impossibilité d'établir un dehors analytique depuis lequel objectiver l'idéologie. La difficulté à laquelle se heurte S. Hall est celle de l'introuvable « coupure épistémologique » (entre science et idéologie) qu'avait revendiquée L. Althusser (1965) en son temps. » Maxime Cervulle Maxime, « Hall (Stuart) », *Publictionnaire déjà cité.* Pour ce qui est du travail de l'article cité, voir Justin Wren-Lewis, « The Encoding/Decoding Model: criticisms and redevelopments for research on decoding », *Media, Culture and Society,* 5, pp. 179-197, 1983.

interchangeables, en ce qu'il insiste sur l'importance de l'analyse sémiotique. Si les Corbeaux de *Dumbo*, ou les chansons d'*Aladdin* peuvent servir de catalyseur à des formes de protestations, c'est aussi en raison de rapports sociaux qui façonnent des sociétés (sur la base de la classe, du genre et de la race) inégalitaires. D'autre part, l'article a permis de nommer adéquatement les différentes catégories de public observées sur la ressource documentaire : des fans hégémoniques aux publics oppositionnels. Ces segments de publics ne semblent pas œuvrer selon les préceptes de « l'intelligence collective », mais davantage dans cette étude de cas, de manière concurrentielle, luttant pour imposer leurs lectures des films. L'encyclopédie s'est révélée être un endroit de choix pour observer la conflictualité. Les fans hégémoniques, qui contrôlent manifestement la ressource, sont dotés d'une plus grande capacité à défendre leur perspective. Retracer l'émergence des perspectives oppositionnelles a requis un travail de recherche de sources bien plus conséquent. Cependant, les fans hégémoniques ne cherchent pas à réduire au silence les publics oppositionnels, dont les objections persistent à l'état de traces. L'analyse des films s'est quant à elle imposé comme un outil incontournable pour comprendre les processus de racialisation à l'œuvre dans les films, leur historicité, tout comme la façon dont Disney a négocié, au travers de nouvelles figurations, l'ouverture à des marchés un temps émergents, et désormais installés. Les études de cas nous ont aussi permis de comprendre que, les processus de racialisation peuvent excéder la figuration de personnages noirs, arabes ou autochtones, puisqu'ils se logent aussi dans les choix d'écriture.

Le temps de la réception se dévoile être un puissant moment de réflexion des inégalités sociales, perçues de manière inégale par les différents groupes sociaux. Il peut déclencher des protestations immédiates ou à long terme. Ainsi, tous les efforts de réécriture des fans hégémoniques sur le Disney Wiki ne pourront pas parer à la conflictualité d'une société capitaliste qui conditionne l'existence de ces mêmes films Disney. Selon la conjoncture politique, ces protestations peuvent être plus ou moins intégrées par l'entreprise, celle-ci ayant entre 2019 et 2025, fait par exemple apparaître un avertissement au début de certains films. Le caractère contingent et intéressé de cette mesure, si elle faisait déjà peu de doute, a été exposé par le retrait des avertissements peu après l'investiture de Donald Trump.

CONCLUSION DE LA PARTIE 2 : ÉCHELLES DE L'IMAGINAIRE

Du pin's à l'encyclopédie mythographique des personnages, des réclames déguisées pour les pâtes à cookies Minnie Mouse aux villes de Celebration et Cotino, cette partie nous aura donné l'occasion de jouer avec les échelles et surfaces que la multinationale a déployées pour fidéliser ses publics. Pour générer une « magie » que s'arrachent les fans, la structure Disney fait fonctionner à plein une exploitation de classe, dimension parfois sous-estimée par les études de fans, qui pourrait se renforcer en articulant la prise en charge des services aux plus offrants aux conditions de travail d'employé.e.s subalternes. L'exploitation se révèle être une dimension transversale de la machinerie Disney, tant pour la production filmique comme l'a démontré la première partie, que dans la relation à ses publics. La poursuite de la « magie » Disney semble habilement maniée par l'entreprise comme une quête, un affect à même d'effacer ces différences sociales, et de réaliser un sentiment de cohésion supérieur. La magie fonctionne presque comme un fétiche qui permet à l'entreprise de défendre une politique salariale et autoriale particulièrement agressive. L'exploration de cette architecture Disney a révélé que l'entreprise sait mettre au travail sur une subtile combinaison de dimensions marchande et affective pour capter ses publics. À la conjonction de ces facteurs s'ajoute, comme l'a démontré le chapitre 4, une dimension plus proprement idéologique, la célébration des films comme de leurs personnages, frayant parfois avec la défense de positions franchement réactionnaires, voire racistes. Malgré son immense puissance, le pouvoir de l'entreprise sur ses publics ne s'avère pourtant pas illimité, comme les controverses en ligne l'ont démontré. Esquissées dans les creux du texte encyclopédique, ces positions se doivent désormais d'être étudiées pour elles-mêmes. L'exploration plus étendue des réseaux de fans a en effet révélé d'autres nouages entre état de fan et lectures oppositionnelles, que la troisième partie se propose désormais d'étudier.

PARTIE 3 : LA CHAIR DES IMAGES

Introduction : La vie secrète des objets

En 1995, les aventures d'un cowboy et un cosmonaute de synthèse sont en passe de révolutionner l'industrie de l'animation. Woody, le cowboy en mousse du jeune Andy voit son statut menacé par l'arrivée de Buzz l'Éclair, figurine en plastique rigide muni de nombreux gadgets. Woody lutte pour conserver l'affection d'Andy et sa place dans la petite société de jouets qui peuple la chambre du garçon. Buzz est quant à lui persuadé qu'il doit sauver la galaxie de la menace de Zurg. Le fim, toujours à hauteur d'objets, donne à voir les efforts du duo pour ré-intégrer la vie d'Andy, dont la jalousie de Woody les a provisoirement exclus. Chemin faisant, le valeureux Buzz l'Éclair, comprendra, comme le lui répète le cowboy depuis le début du film, qu'il n'est qu'un jouet, et non l'éminent soldat d'une escouade intergalactique. *Toy Story* [Lasseter, 1995], fruit d'un studio alors inconnu du grand public, Pixar, longtemps spécialisé dans l'imagerie médicale, connaît un succès retentissant. Son triomphe[1] annonce bien la fin d'une ère, celle de l'animation dite manuelle, au profit d'une irrésistible technologie, celle par ordinateur (dite aussi « Computuer Generated Imagery ou CGI animation »). L'animation par ordinateur avait déjà commencé à s'infiltrer dans des films de technique manuelle pour générer des effets de caméra virtuose, comme celle virevoltant autour du couple formé par la Belle et sa Bête, dans la célèbre scène de bal clôturant le film éponyme de 1991[2]. Cependant, *Toy Story* est le tout premier film entièrement réalisé par ordinateur, il amorce un mouvement de bascule qui semble désormais inéluctable, les films à la technique manuelle ayant presque

[1] *Toy Story* est, pour le box-office états-unien, le plus gros succès de l'année 1995 https://www.the-numbers.com/movie/Toy-Story#tab=box-office

[2] Dick Tomasovic, « Disney virtuel », *La septième obsession*, 2022, pps. 113-115.

disparus des écrans[3]. Si Disney résiste un peu, ils prendront rapidement le pas, alternant les techniques jusqu'à *La Princesse et la Grenouille* [Clements, Mukser, 2009], qui est simultanément le premier film à mettre en scène une princesses africaine-américaine mais aussi le dernier à l'animation dite manuelle. Embrassant une technologie nouvelle, Pixar a pourtant choisit, à travers cette histoire de jouets en prise avec leur condition d'objets, de réactiver un topos du film d'animation. Du *Roi et l'Oiseau* [Grimault, 1980], à *Pinocchio* [Sharpsteen & *al*, 1940] en passant par *La Belle et la Bête* [Trousdale, Wise, 1991], la mise en scène de la vie de figurines, marionnettes ou autres automates, une fois les humains partis, représente bien l'une des obsessions du film d'animation, prétexte à de savoureuses plongées dans l'imaginaire objectale. Bien souvent, ce détour par l'esprit de la matière, frisson animiste, se double d'une quête d'émancipation, d'une recherche de souveraineté pour ces êtres manipulés sans ménagements par les humains. Pour son premier long-métrage le studio Pixar puise à l'un des mythes fondateurs du genre de l'animation, tout en colorant son film d'une angoisse liée au cycle des technologies : celle de l'obsolescence. Le ressentiment de Woody face à Buzz, du cowboy face au cosmonaute, n'évoque que trop la crainte des studios installés face à la révolution numérique, que Pixar annonce, incarne et moque tout à la fois[4]. Et bien que le film fasse le pari de la coopération - c'est l'entente trouvée entre le savoir-faire de Woody et un Buzz déniaisé sur son statut objectal - qui leur permettra de réintégrer la vie d'Andy, rien ne semble moins vrai hors-film. Sous la pression de cette technique l'industrie est contrainte de faire peau neuve par la suite, ce qui occasionnera des vagues de licenciements massifs. La prudence de Pixar face aux anciens jouets, la valorisation du savoir-faire de Woody, et le parti-pris de la coopération dit aussi la fragilité de la position du jeune studio sur le marché, puisque c'est en effet Disney qui a assuré la distribution du film pour le Noël 1995. Et un peu plus de 10 ans plus tard, la souris finira bien par ingérer l'*outsider*[5].

Tout à la fois drôle et cruel, *Toy-Story*, emblème pour l'industrie de l'animation d'une bascule vers l'image de synthèse n'est que l'un des rouages, parmi d'autres, d'une révolution numérique toujours en cours, qui a bouleversé de la production d'images, comme celle des savoirs. Le film tisse deux enjeux centraux pour cette partie, celle impulsée par cette mutation

[3] Il faut bien sûr excepter les productions du studio japonais Ghibli, ou plus récemment en France le beau *Mars Express* [Périn, Sarfati, 2023].

[4] Moque, car Buzz l'Éclair, incarnation du progrès technique qui menace tous les autres jouets du rebut est simultanément le personnage le plus crédule du film. Ignorant longtemps sa condition de jouet, il se pense être le héros d'une mission spatiale.

[5] Jane Martinson, « Disney snaps up Pixar in a 7.4 bn deal », *The Guardian*, 25/1/2006, [En Ligne], https://www.theguardian.com/media/2006/jan/25/citynews.filmnews

technologique, et également celle des personnages en quête de statut. L'étude de la critique en ligne, qui rencontre dans cet espace immatériel, des réseaux féministes bien implantés semble donner lieu à un nouveau type de critique culturel, que nous nous attacherons à saisir à travers observation et l'analyse de contenus. De manière significative, les considérations de cette critique aboutissent souvent à questionner les personnages eux-mêmes, leur statut et les rapports sociaux induits ou fantasmés qui leur donnent chaire. La race, tout comme la sexualité des personnages, occupent une grande place dans cette enquête menée par les publics oppositionnels. Enfin, le dernier chapitre proposera, dans une prise de recul appuyée par les outils de la sémio-pragmatique, de comprendre cette critique comme relevant d'un « mode politisant », qui s'ajouterait au modèle odinien.

CHAPITRE 5 : NÉBULEUSES FÉMINISTES

Introduction

Étudier les lectures négociées ou oppositionnelles de Disney, qui fleurissent sur certains réseaux du web, requiert un processus d'élucidation de leurs conditions d'émergence au croisement d'enjeux politiques, comme sociotechniques. En effet, la généralisation des réseaux socionumériques, tout comme des plateformes de blogage a favorisé l'émergence d'une nouvelle forme de critique en ligne, souvent adossée à des coordonnées féministes. Peu évoqué jusqu'alors, le féminisme et les questions de genre qu'il popularise dans son sillage se sont récemment imposées comme des critères centraux d'évaluation des œuvres audiovisuelles pour la critique en ligne. Ceux-ci tendent à remplacer le code marxiste de Stuart Hall, autrefois opérateur de cette « dé-totalisation » du discours hégémonique que le chercheur appelait de ses vœux. La grande vigilance à l'égard des questions de représentation des personnages, et plus généralement de la production audiovisuelle, semble s'imposer comme un nouvel axe des politiques féministes, en partie lié à son appropriation virale sur les réseaux socionumériques. On retracera l'hybridation, déjà ancienne, entre certains courants du féminisme et l'espace numérique, avant d'aborder l'étude du second terrain : situé sur le Tumblr féministe. Les lectures des œuvres qui y sont proposées, s'appuient sur un outil qui s'est désormais popularisé : le « queer coding » [« encodage queer »]. Celui-ci a servi, au début de cette recherche doctorale, d'instrument de navigation dans la nébuleuse du féminisme en ligne. Le terme, évoqué au chapitre précédent, se rattache à un procédé de caractérisation pratiqué par les studios d'animation. Il nous incombe alors d'en proposer une définition étoffée, qui embrassera l'encodage queer tout comme racialisant des personnages.

Ainsi, dans un premier temps, on se penchera sur l'intersection entre féminismes et culture numérique, avant d'entamer la présentation du terrain, et le renouveau des pratiques interprétatives en ligne. L'étude plus avancée du procédé d'encodage interviendra dans un troisième temps.

I) HYBRIDATIONS FÉMINISTES

Pratiques, politiques et épistémologies des féminismes ont servi de ferment à de nombreux aspects de cette recherche, et il s'avère désormais nécessaire d'en déployer certains pans avant de poursuivre plus avant ce travail.

A) Espaces numériques : qu'est-ce que le « web féministe » ?

Le tournant numérique a engagé une recomposition des pratiques militantes de grande ampleur. La structuration des espaces féministes, plus faiblement institutionnalisée que les partis politiques ou des syndicats par exemple, n'y fait pas exception[6]. En parallèle d'un redéploiement en ligne des communautés de fans, une part importante de l'activité militante féministe et LGBT s'y est massivement déplacée à partir des années 2010, bien que les expérimentations féministes du web soient aussi anciennes que son invention. Il n'est pas ici question de proposer une définition du féminisme ou de ses politiques, mais simplement de constater qu'en ligne certaines positions officient comme des points de ralliement majoritaires : vigilance contre les violences et harcèlements sexistes et sexuels (vhss), la lutte contre les stéréotypes de genre ainsi que la défense d'une égalité hommes/femmes, bien que les moyens à mettre en place pour y parvenir (mixité ou non par exemple) ne soient pas nécessairement consensuels.

De nouvelles pratiques pour de nouveaux espaces ?

De fait, la recherche s'est interrogée sur la nature de ce « déplacement » en ligne, afin de comprendre s'il donnait lieu à une simple juxtaposition d'anciennes pratiques dans un espace numérique, ou bien si, au contraire, celui-ci donnait lieu à la confection d'un nouveau « répertoire d'actions », à de nouvelles formes d'échanges et de circulation de la parole. En somme, quelle dialectique nouent ensemble un dispositif sociotechnique et un mouvement

[6] Ne serait-ce que parce que leur institutionnalisation, tardive, ne commence pas véritablement après les années 1980, à ce sujet voir Bibia Pavard, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge: une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, France, La Découverte, 2020.

politique ? Quelles relations entretiennent la structure de la communication et la nature des échanges ?

Une nuée de termes, signe de frontières mouvantes, accompagnent cette rencontre. « Cyberféminisme », « féminisme virtuel ou numérique », « web féministe », ou encore « quatrième vague » se superposent. Le premier surgit en 1991, quelques années après la publication du *Manifeste Cyborg* de Donna Harraway (1985)[7], lorsqu'un collectif d'artistes publie en ligne le *Cyberfeminist Manifesto for the 21th*[8]. Le terme « cyberféminisme »[9] prédomine dans les années 1990, qui sont aussi celles d'un cyberespace, dont Pierre Lévy se proposait de faire l'anthropologie dès 1994. Sur le web, certaines féministes célèbrent la rencontre des pratiques politiques et des avancées technologiques, luttent contre l'appropriation de la technologie par les hommes, et pour l'ouverture d'un espace émancipateur, voire révolutionnaire. Le cyberespace qui s'expand dans la décennie 1990 est bien le site d'appropriations concurrentes, artistiques, politiques, technophiles mais aussi ludiques. Il se veut l'espace d'une véritable mutation du féminisme, qui déjouerait leur assignation des femmes à la nature ou au travail reproductif.

L'émergence dans la décennie 2000 des réseaux socionumériques et des plateformes de blogage facilite l'appropriation de l'espace numérique pour un plus grand nombre, tout comme il y favorise les pratiques rédactionnelles. Cependant, cette décennie, où les législations et appropriations commerciales du net se démultiplie, voit aussi une dilution de l'optimisme technologique de la décennie précédente. Dans la sphère anglo-saxonne, les premières recherches croisant genre et pratiques de l'internet débutent alors, à travers des études portant notamment sur les usages que les jeunes filles pouvaient faire de cet espace. En 2004, les chercheuses R. Reid-Walsh et Mitchell proposent de voir dans les portails qui s'ouvrent sur le web[10] l'apparition de « chambres à soi » [« Room of one's own »], appelée de ses vœux au siècle dernier par l'autrice féministe Virginia Woolf (1929). Celle-ci constitue un refuge face à l'exclusion traditionnelle des femmes, et tout particulièrement des jeunes filles du dit « espace

---

[7] Donna Harraway, *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes,* Paris, Exils, 2007. Traduit en français par la chercheuse Nathalie Magnan, cette dernière a œuvré aux échanges transatlantiques des épistémologies et pratiques artistiques.

[8] VNS Matrix, *Cyberfeminism Manifesto for the 21st Century*, 1991, [En Ligne], https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century

[9] Albertine Thunnier, « Cyberféminisme », *Feu, Abécédaire des féminismes présents*, Elsa Dorlin (dir.), Montreuil, Libertalia, 2021.

[10] J. Reid-Walsh, C. Mitchell, « Girl' Web Sites: A Virtual 'Rooms of One's Own ?» in *All About the Girl: Culture, Power and Identity*, Anita Harris (éd.), New York, Routledge, pps. 173-182, 2004.

public » théorisé par Jürgen Habermas et maintes fois critiqué depuis[11], en facilitant l'accès à la prise de parole. En 2012, Jessalyn Keller livre dans un article son ethnographie en et hors ligne de ces nouvelles blogueuses féministes, et plaide pour l'étude du « virtual feminism » ou « féminisme virtuel »[12]. À mesure que s'étend la surface du web, que son usage se banalise et que des appropriations et effets concurrents (cybersexisme par exemple) se donnent à voir, la centralité de la question cybernétique s'atténue pour que se formalise une sociologie des usages qui consacrera le terme de « féminisme numérique ».

En France, l'année 2017 fait figure de pivot pour la prise en compte de ces phénomènes. *Nouvelles Questions Féministes* (NQF), revue historique des études féministes françaises[13], consacre un article à ce « féminisme virtuel »[14], où l'autrice s'inscrit explicitement dans la filiation de Jessalyn Keller. Auparavant, l'intersection entre féminisme et numérique n'avait pas encore fait l'objet de beaucoup d'études dans l'espace francophone. Les premières enquêtes et articles paraissent, quelques mois avant le début du mouvement #MeToo, en octobre. Ce mouvement, agrégé autour d'un mot dièse, révèle a posteriori la densité d'une présence féministe en ligne, autant que la mutation du féminisme dans l'espace numérique. Il s'affirme comme le paradigme d'un mouvement débuté en ligne, dont les échos n'ont pourtant eu de

---

[11] Jürgen Habermas. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1986, [1962]. Entre autres critiques, on retiendra celle de la politiste et philosophe américaine Nancy Fraser « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », *Hermès*, 31, 2001, [1992], pp. 127-156, sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant.

[12] Marie Jessalyn Keller, « Virtual Feminism. Girls, blogging communities, feminist activism and participatory politics. » *Information, Communication & Society*, 15 (3), 429-447, 2012. À cette généalogie il faut ajouter les travaux précurseurs de la chercheuse australienne Anita Harris dont l'article « Young Women, Late Modern Politics and Participatory Possibilities of Online Cultures », *Journal of Youth Studies*, vol. 11 n°5, pps 481-495, 2008.

[13] *Nouvelles questions féministes*, est fondé en 1981 avec le concours de Simone de Beauvoir, à la suite de la scission du comité de la revue *Questions féministes* (1977-1980). Cette déchirure, au sein d'un collectif de militantes et de théoriciennes pour la plupart issues du Mouvement de Libération des Femmes (MLF) formés sur les cendres de Mai-68, surgit autour de l'opportunité de théoriser ou non la spécificité d'un sujet lesbien (Wittig) au regard du concept de « classe de sexe » défendu par Christine Delphy. Cette classe de sexe représente le socle théorique du féminisme matérialiste français, qui se déploiera autour de *Nouvelles Questions féministes*, et marque la rupture de ce dernier avec le féminisme marxiste environnant (notamment italien). Le départ de Monique Wittig aux Etats-Unis, tout comme sa volonté de théoriser une particularité lesbienne (sensible dans son célèbre aphorisme : « les lesbiennes ne sont pas des femmes »), déstabilisant l'unité conceptuelle de la « classe des femmes », en font l'une des figures précurseuses de la théorie queer états-unienne. Cette fracture opère néanmoins un nouage discordant, ou une filiation bâtarde, entre les prémisses du féminisme matérialiste français et la théorie queer états-unienne, qui seront par la suite largement amenés à s'affronter. A ce sujet on peut lire Maxime Cervulle, Isabelle Clair, « Lire entre les lignes : le féminisme matérialiste face au féminisme poststructuraliste ». *Comment s'en sortir ?*, 2017, 4, pp.1-22. hal-0253617, mais aussi la « Préface » de Sam Bourcier au recueil de textes de Monique Wittig, *La Pensée Straight*. Paris, Amsterdam, 2018, [1992],ou encore la thèse d'Ilana Eloit, « Lesbian trouble : feminism, heterosexuality and the French Nation (1970-1981)», London School of Economic, 2018.

[14] Armelle Weil, « Vers un militantisme virtuel ? Pratiques et engagement féministe en ligne », *Nouvelles Questions Féministes*, 2017/2, vol. 36, pp 66-84, DOI : 10.3917/nqf.362.0066.

cesse de déborder les contours des plateformes où la parole avait pris naissance[15]. Si, dans les premières années, la recherche anglophone comme francophone tâtonnait pour la juste qualification de ces espaces, le couple d'antonymes « en ligne » et « hors ligne » tend désormais à être préféré à celui de « virtuel » et « réel », moins lourd de connotations ontologiques, et ainsi le terme de « féminisme numérique » proposé par Josiane Jouët tend-il à supplanter celui de féminisme virtuel[16]. Pour penser le subtil entrelacement des espaces numériques et physiques on parle désormais de « contexte numérique ». En 2017 toujours, un numéro de la revue en science de l'information et de la communication, *Réseaux*, est consacré à ce « Féminisme en ligne », et deux articles de ce numéro seront employés dans cette partie pour dresser les contours de ce territoire, celui de Josiane Jouët, Katarina Niemeyer et Bibia Pavard sur le « web féministe », ainsi que celui d'Hélène Breda sur la « critique féministe profane. Dans leur article à six mains, Josiane Jouët, Katarina Niemeyer et Bibia Pavard déplorent cette méconnaissance du « web féministe », à laquelle elles entendent bien remédier :

« Le web féministe se situe dans un angle mort entre le développement des études sur le web politique (Mabi et Thiévot, 2014) qui ne se sont pas particulièrement penchées sur la lutte des femmes et le foisonnement des travaux sur les féminismes (Bereni et Revillard, 2012) qui ne se sont pas intéressés spécifiquement aux stratégies en ligne. Il faut attendre une époque très récente pour voir émerger de rares études précises en anglais sur les usages féministes du web (Fotopoulou, 2014 ; Rentschler et Thrift, 2015 ; Keller, Mendes et Ringrose, 2016) alors même que des travaux déjà anciens ont montré les liens possibles entre les développements technologiques et les transformations du militantisme (Granjon, 2001). »[17]

Par « web féministe », les chercheuses désignent l'extension sur le web 2.0 de « l'espace de la cause des femmes », selon l'expression consacrée de Laure Bereni, qu'elles reprennent à

[15] Pour un court rappel sur la temporalité du mouvement #MeToo voir Pauline Croquet, « #MeToo, du phénomène viral au « mouvement social féminin du XXIème siècle », *Le Monde*, 12/12/2018, [En Ligne] https://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/10/14/metoo-du-phenomene-viral-au-mouvement-social-feminin-du-xxie-siecle_5369189_4408996.html. Pour une analyse de l'impact de #MeToo sur le féminisme contemporain voir l'ouvrage collectif dirigé par Catherine Cavalin et *al*., éd., *Les violences sexistes après #MeToo*, Paris, Presses des Mines, 2022, URL: https://books.openedition.org/pressesmines/8223.

[16] A ce sujet on peut consulter l'ouvrage de Josiane Jouët, *Numérique, féminisme et société*. Paris, Presse des Mines ParisTech, 2022.

[17] Josiane Jouët, Katharina Niemeyer, Bibia Pavard, « Faire des vagues. Les mobilisations féministes en ligne ». *Réseaux*, 2017/1, n°201, p, 23.

leur compte[18]. Dans cet article, elles observent la présence en ligne de sept associations ou collectifs, qui s'étaient préalablement constitués hors ligne[19]. Ces observations sont croisées avec des entretiens de certaines militantes. Leur terrain porte sur des associations ou collectifs dotés d'une existence légale, en ce sens il est bien différent de celui étudié par Jessalyn Keller, en termes d'âge, comme de forme de militantisme. Jouët, Pavard et Niemeyer synthétisent ainsi les principales transformations que le travail d'enquête a permis de faire émerger :

« On peut ainsi se demander si le web n'a pas contribué à transformer le militantisme féministe en mettant les enjeux de communication définitivement au centre et, de ce fait, en pesant à la fois sur les objectifs, les modes d'action et les compétences. Pour schématiser, on pourrait dire que les actions en ligne des groupes féministes ont pour but de changer les mentalités, de faire réagir les médias et les dirigeant-e-s. Même si in fine il s'agit toujours de provoquer le changement […], les actions en ligne s'inscrivent davantage dans le registre de la campagne de communication que dans celui la lutte sociale qui n'a pas pour autant disparu […] Le poids de la communication numérique a néanmoins pour conséquence la mise en avant d'un certain profil de militantes : les communicantes, les journalistes ou des graphistes, ou tout simplement les *digital natives*, qui prennent une part croissante dans les groupes du fait de leur rôle dans l'élaboration de la stratégie web. On pourrait ainsi supposer que, sorti de la matrice idéologique marxiste des années 1960 et 1970, le mouvement féministe est entré pleinement dans l'ère de la communication numérique, ce qui [...] est particulièrement prégnant pour un mouvement qui place au centre la question de la prise de parole et de la lutte contre l'oubli des femmes. La communication événementielle, les stratégies de visibilité et de l'image (numérique) sont renforcées, modifiant ainsi parfois les formes que le militantisme peut prendre. »[20]

Leur recherche démontre que ce web féministe opère bien un recentrement des tactiques et objectifs autour des « enjeux de communication », ce qui dans un effet circulaire accroît l'importance des médias, et du web lui-même, pour le féminisme contemporain. De moyen, la communication pourrait dorénavant s'imposer comme une fin. Depuis ce constat, et fort de la

[18] Laure Bereni. *La Bataille de la parité. Mobilisations pour la féminisation du pouvoir*, Paris, Economica, 2015. Le concept « d'espace de la cause des femmes » provient toutefois de sa thèse de doctorat soutenue en 2012.
[19] Les Chiennes de Garde, les Femen France, la Barbe, Osez le féminisme, Garçes, Oui oui oui, Georgette Sand.
[20] Josiane Jouët, Katharina Niemeyer, Bibia Pavard, « Faire des vagues. Les mobilisations féministes en ligne ». *Réseaux*, 2017/1, n°201, p, 25.

dynamique apportée par #MeToo, les travaux se sont désormais multipliés dans l'espace francophone. Plusieurs disciplines sont concernées, la sociologie notamment avec la publication du livre de Josiane Jouët qui propose le terme de « féminisme numérique », mais aussi en Sciences de l'Information et de la Communication (SIC)[21] à travers, entres autres une récente livraison de la revue *Communication*[22], l'histoire et les sciences politiques[23]. En perpétuelle reconfiguration, les rapports qu'entretiennent les féminismes en et hors ligne, leurs usages concurrents ou complémentaires, demeurent l'objet d'interrogations ouvertes. Tout récemment, les événements scientifiques tels que la demi-journée d'étude « Les mouvements féministes en ligne » à Sciences Po, le colloque « Le numérique comme méthode et terrain. Perspectives féministes »[24], ont confirmé l'importance de ce nouveau terrain de recherche pour les études féministes dans leur ensemble. Le présent travail s'inscrit dans ce champ en pleine structuration, où concepts, outils et méthodes ne s'avèrent pas encore pleinement stabilisés.

Topographie des sites du web féministe : féminisme nébuleux ?

Dans leur ethnographie à trois plumes de Jouët, Pavard et Niemeyer se sont concentrées sur des sites web et réseaux sociaux de collectifs et d'associations féministes qui promeuvent des actions et des campagnes majoritairement hors ligne. Dans la plupart des cas, les collectifs étudies préexistent à leur apparition dans l'espace numérique. Celui-ci permet aux militantes de publiciser leur existence et actions, à la manière d'une vitrine numérique, dont la

---

[21] Josiane Jouët, *Numérique, féminisme et société*. Paris, Presse des Mines ParisTech, 2022., Pour les SIC on compte notamment Hélène Breda, *Les féminismes à l'ère d'Interne*t. INA, Bry-sur-Marne, 2022, ainsi que les nombreuses publications de Virginie Julliard dont « #Theoriedugenre : comment débat-on du genre sur Twitter ? », *Questions de communication* [En ligne], 30 | 2016, DOI : 10.4000/ questionsdecommunication.10744, ou bien Virginie Julliard, « L'idéologie raciste en appui aux discours antiféministes: les ressorts émotionnels de l'élargissement de l'opposition à la 'théorie du genre' à l'école sur Twitter », Cahiers du Genre, n°65, 2018/2, pps 17-39. Mais aussi la thèse Irène Despontin Lefèvre, « Stratégies de communication et pratique militante dans le mouvement féministe en France au début du 21ème siècle : étude de cas du collectif Nous Toutes (2018-2021). », sous la direction de Maxime Cervulle et Tristan Mattelart, Université Paris-Panthéon-Assas, 2022.

[22] Emmanuelle Bruneel, Aurélie Olivesi, Laure Verquere (coord.), « Enquêter sur le genre en communication. Hybridation des méthodologies et éthique de la réflexivité dans une construction féministes des savoirs ». *Communication*, 40/2, 2023, [En Ligne], https://journals.openedition.org/communication/17663

[23] Bibia Pavard, « Les mobilisations féministes en France à l'ère d'internet : pour une approche sociohistorique » dans *Féminismes du XXIe siècle : une troisième vague ?*, Presses universitaires de Rennes, 2017, pps. 161-173.Pour les sciences politiques on pense notamment à Catherine Achin et *al*., 2019, « Révoltes sexuelles », *Mouvements*, n° 99, présentation du dossier « Révoltes sexuelles après #MeToo », p. 7-10.

[24] « Les mouvements féministes en ligne », Séminaire de transition numérique, 15/04/2022, Paris, Sciences Po. Le programme est disponible à l'adresse suivante https://medialab.sciencespo.fr/actu/les-mouvements-feministes-en-ligne/, ainsi que « Le numérique comme méthode et terrain. Perspectives féministes », Paris, CNRS site Pouchet, 29-30/6/2024, https://cis.cnrs.fr/numfem-2023/

dématérialisation accroîtrait l'audience. L'activité de ces associations n'y est donc pas circonscrite, puisqu'elles sont dotées d'une existence légale (statut associatif). Ainsi, si l'enquête s'enracine sans conteste dans l'écosystème du web féministe, il n'en examine qu'une partie. Celle-ci pourrait être qualifiée de « formelle », par opposition à un autre pan du web féministe, parfois imbriqué mais distinct, qui se déploie aussi sur les réseaux socionumériques et les plateformes de blogage, qui y naît (dans le sens de « digital native ») et y demeure. Cette dernière affirmation n'exclut pas que ses effets débordent la vie en ligne des utilisateur.ice.s, et les affecte, mais que contrairement aux collectifs précédemment cités, les actions ou mobilisation hors ligne n'en représentent pas l'horizon. Armelle Weil, dans l'article issu de son terrain de recherche en ligne, publié en 2017 pour *NQF*, s'est intéressée à un autre espace de ce web. Dans la conclusion de son article, elle souligne d'ailleurs la différence entre son ethnographie et celle décrite dans la revue *Réseaux*, en notant que dans leur cas le web sert est avant tout de support de communication[25], quand dans le sien l'échange et la circulation d'une parole féminisme, voire la production de celle-ci s'avère une finalité en soi. Cette différence recoupe celle des sources mobilisées par les chercheuses, puisque le terrain de Weil est constitué de discussions Facebook ainsi que de blogs féministes, et non de sites d'associations. Elle fait remarquer sur ces canaux informels circulent aussi des thématiques habituellement moins prises au sérieux dans les associations et collectifs institués. Elle peut ainsi écrire :

« Lors d'une visite dans la nébuleuse féministe virtuelle, on remarque en effet que les formes contemporaines de la lutte peuvent ne pas en revêtir les atours habituels : les groupes ou blogs auxquels les enquêté.e.s participent n'ont pas pour objet des thèmes considérés comme légitimes par la sphère politique et ne sont pas obligatoirement orientés vers un résultat tangible (*outcome-oriented*) comme le suggère Anita Harris (2008). Ils privilégient avant tout la création d'une identité publique politisée (Keller, 2012) et la valorisation d'un contenu subvertissant les normes patriarcales. Dans les actions virtuelles étudiées, il ne s'agit que rarement de revendiquer des droits ou de dénoncer des discriminations de manière directe : il s'agit plutôt de créer une culture féministe (artistique, sociale, intellectuelle) ou de débattre de questionnements théoriques et pratiques. […] la radicalité et la prise de conscience collective sont aussi les fondements du féminisme virtuel. »[26]

---

[25] *Ibid*, p.81

[26] Armelle Weil, « Vers un militantisme virtuel ? Pratiques et engagement féministe en ligne », *Nouvelles Questions Féministes*, 2017/2, vol. 36, p. 74, DOI : 10.3917/nqf.362.0066

Ces remarques nous aident à préciser une topographie, encore en cours d'élaboration, plus générale du web féministe, qui englobe différents types de « régions ». Il convient de noter que la spécificité de ces régions, si elle existe bel et bien, est ici soulignée pour les besoins de l'analyse, mais qu'elles demeurent en contact dans l'ensemble du web féministe. Dans cette topographie en cours d'élaboration, les différences entre ces pans du web s'articulent, partiellement, et partiellement seulement, aux affordances des plateformes. En effet, collectifs formels et réseaux informels usent de manière différente des réseaux sociaux de type Facebook et Twitter. La pratique du blogage, profondément interactionnelle s'avère cardinale dans le second espace. Il s'agit surtout d'échanger, de créer des réseaux, davantage que d'informer une base militante d'un agenda à venir. Le contexte principalement numérique de ces espaces joue comme une autre différence. Outre une forme « d'inflation communicationnelle », qui apparaît être une composante transversale du web féministe et peut-être de la culture numérique au sens large, Armelle Weil note pour cet espace d'autres traits distinctifs comme la création de contenus et d'identités politisées, qui s'articule à la volonté de constituer une culture féministe. Celle-ci tire principalement ses références de la culture de masse, mais repose, pour sa circulation, sur l'architecture du net. La création de ces identités politisées s'adosse au profilage de certains réseaux socionumériques communicationnels (Twitter, Facebook, Instagram), qui incitent à la création de comptes individuels fortement personnalisés où les utilisateur.ice.s peuvent publiciser leurs opinions et échanger entre pair.e.s, tout avec l'ensemble des usager.e.s du réseau. Par l'entremise de ce dispositif sociotechnique, les voix individuelles peuvent atteindre des audiences plus larges, et on pourra parler d'un phénomène de « voix augmentées » par l'intercession de la plateforme choisie.

Sans verser outrancièrement dans une forme de déterminisme du média, on constate que la matérialité des plateformes influe sur les formes et les visées des politiques féministes, selon des modalités, certes moins familières, mais tout aussi déterminantes qu'hors-ligne. Armelle Weil, s'inscrivant dans la lignée de Jessalyn Keller a proposé pour qualifier son terrain le terme de « féminisme virtuel », mais celui-ci s'avère désormais hors d'usage. Pour qualifier cette région tissée de blogs et de comptes individuels permettant de créer des fils de discussion, qui ne cherchent pas plus à se structurer hors ligne qu'à répondre aux coordonnées politiques du jeu institutionnel, mais préfèrent mesurer l'écho de ces voix amplifiées, on propose de parler de « nébuleuse ». Adjectif désignant une région instable, volatile et immatérielle bien que

concrète, tout comme les plateformes où se tissent ces comptes, il m'est apparu plus satisfaisant que l'antonyme « informel », qui l'opposerait aux collectifs et associations « formels » étudiées par Jouët, Pavard et Niemeyer. Le terme « nébuleuse » ne s'oppose pas, ni ne prétend d'ailleurs se substituer au terme de « web féministe ». Si ce dernier désigne un espace étendu, cette nébuleuse en figure plutôt une région. Ainsi la portée du terme « féminisme nébuleux » est avant tout topographique. Il permet d'une part de ne pas exagérer des différences entre des espaces (sites institutionnels et réseaux socionumériques) qui entretiennent d'étroites liaisons. D'autre part, il évite le recours au couple d'antonyme (« in/formel »), suivant une volonté d'incorporation des épistémologies féministes[27], qui ont souligné à maintes reprises la portée normative, et sexiste, du dualisme véhiculé par ces couples, tout en jouant avec la texture « nuagique » (cloud) des espaces numériques, qui déjoue elle-même les duels solide/liquide, im/matériel. Il convient encore de remarquer qu'ici encore, la légitimité des espaces, leur stabilité ou volatilité, recoupe le choix des infrastructures numériques. Ainsi, les associations ont choisi des supports numériques plus stables et coûteux, quand les individus ont investi des plateformes de blogs et de réseaux socionumériques, qui ne requiert aucune mise de départ.

Répertoire d'actions

Avant de poursuivre l'exploration de cette nébuleuse féministe en ligne, on propose de définir les plateformes et les fonctionnalités qu'elles emploient pour faciliter l'analyse. Tout d'abord du blog, on peut reprendre la définition suivante de Matthieu Paldacci :

« Les weblogs, ou plus simplement blogs, sont des carnets de bord obéissant à un format technique de publication sur internet caractérisé par une succession de *posts* ou entrées successifs datés accessibles à tous. Ces *posts* peuvent contenir aussi bien du texte que des documents au format numérique (photographie, musique, extraits vidéo…) ou des liens hypertextuels. Les blogs présentent un *blogroll* (ensemble des liens hypertexte en direction d'autres blogs fréquentés et appréciés) et un système de commentaires (système permettant aux lecteurs, blogueurs ou non, de réagir à une entrée et de la commenter) qui sont le support de la dimension communautaire de ce format technique de publication. »[28].

---

[27] Notamment l'introduction d'Eve Kosofsky Sedgwick, à son ouvrage classique, *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008 [1990].
[28] Matthieu Paldacci, « Le blogueur à l'épreuve de son blog », *Réseaux*, 2006, vol. 138, n° 4, p. 73-107.

Aux blogs proposés par une multitude de plateformes (Skyblog en France, Myspace, Tumblr, Wordpress…), s'ajoute aussi les vlogs soit des contenus filmés et enregistrés puis publiés en ligne par l'entremise de « chaîne » le plus souvent hébergées sur YouTube. Les technologies numériques ont également permis la création de nouveaux types d'images, comme les mèmes que Justine Alin et Simon Wagener proposent de définir comme suit :

« Un mème peut être défini comme un signe constitué d'une combinaison plurisémiotique – fixe ou animée – de textes, images, sons et/ou musiques, s'inscrivant dans une expérience sociale collective. Initialement partagés dans des environnements numériques au sein d'une culture alternative d'initiés, les mèmes circulent désormais au sein d'une pluralité d'espaces médiatiques de masse plus ou moins standardisés (réseaux socionumériques, forums de discussion, encyclopédies de mèmes, sites d'information, médias traditionnels, tracts, pancartes de manifestations, etc.) »[29]

Ces mèmes sont fréquemment utilisés pour la création de fan art. Dans un article sur la production de la culture informationnelle par les adolescents, la chercheuse Laura Tabary-Bolka caractérise comme suit le Fan Art :

« Les créations de Fan Art sont des images fabriquées à partir d'images déjà existantes et que l'on trouve dans des communautés de fans. Elles présentent le plus souvent un assemblage de différentes images, juxtaposées ou superposées entre elles. Les images y apparaissent souvent détourées, comme celles que l'on peut trouver dans la presse magazine à destination des adolescents. »[30]

L'intersection de ces deux cultures numériques : fan et féminismes nébuleux, concentrera désormais notre attention. La rencontre d'appétences hétérogènes lui donne une

[29] Justine Simon et Albin Wagener, « Mèmes » *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 12 juin 2024. Dernière modification le 13 juin 2024. Accès : https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/memes.

[30] Laure Tabary-Bolka, « Culture adolescente vs culture informationnelle », *Les Cahiers du numérique* 5, nº 3, 2009, 85-97.

texture singulière. Une autre caractéristique doit cependant être pris en considération : la révolution numérique tend à renforcer la surveillance de l'espace médiatique en général, ainsi que des discours et des représentations qui y circulent. Cette « inflation communicationnelle » donne au décryptage de produits culturels une place centrale dans ce féminisme.

B) Critique culturelle

Totalisante, la révolution numérique a affecté la majorité des secteurs d'activité, et bien sûr l'activité de critique. La démultiplication des avis en ligne, des possibilités de noter, d'évaluer, de commenter a bouleversé l'économie de la critique au sens large. Un ouvrage sous la co-direction de Dominique Pasquier, ou encore un récent chapitre de Samuel Estier dans *L'Introduction à l'étude des cultures numériques*[31] proposent des états des lieux et des perspectives de recherche. Toutefois, à l'exception d'un article précurseur de Laurence Allard[32], qui avait proposé d'étudier les discussions de cinéphiles sur des groupes de discussion en ligne, puis d'un numéro thématique de la revue *Réseaux* en 2014[33], la mutation de la critique culturelle ou cinématographique ne s'est de fait pas affirmée comme un terrain d'investigation particulièrement fécond. Ici, on se concentrera avant tout sur l'étude de cette intersection avec le web féministe présenté précédemment. En effet, pour évoquer et médiatiser les enjeux propres aux politiques féministes, les blogueuses et autres militantes en ligne profitent des outils des cultures numériques, comme les mèmes ou bien le fan art, eux-mêmes globalement fondés sur le détournement d'artefacts célèbres de la culture de masse

[31] Dominique Pasquier, Valérie Beaudouin et Tomas Legon, *« Moi je lui donne 5/5 » : Paradoxes de la critique amateur en ligne*, Paris, Presses des Mines, 2014. Ainsi que le chapitre de Samuel Estier, « Vers une nouvelle économie de la critique numérique », dans *L'Introduction à l'étude des cultures numériques*, Baroni, Gunti (dirs.), Malakoff, Armand Colin, 2020.

[32] Laurence Allard, « Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma », *Réseaux*, 2000, vol. 18, n° 99, pps. 131-168.

[33] Dans ce numéro intitulé *Évaluations profanes : les jugements en ligne*, et coordonné par Dominique Pasquier, on trouve deux articles portant sur l'évaluation d'œuvres audiovisuelles : Valérie Beaudouin et Dominique Pasquier, « Organisation et hiérarchisation des mondes de la critique amateur cinéphile », *Réseaux*, 24 avril 2014, vol. 183, n° 1, pps. 125-159. Ainsi Anne-Sophie Béliard, « Jeux croisés entre critique amateur et critique professionnelle dans les blogs de séries télévisées », *Réseaux*, 24 avril 2014, vol. 183, n° 1, pps. 95-121.

Critique en ligne : déprofessionnalisation et changement d'audience

Sur le web féministe nébuleux, celui observé par Armelle Weil, Hélène Breda ou moi-même, les produits culturels permettent de vulgariser des théories féministes complexes pour un auditoire potentiellement très large. S'ils s'imposent comme support de prédilection, c'est sans doute en raison de leur audience, comme de leur grande lisibilité. À ce titre, et comme il sera démontré ultérieurement, les films Disney se sont révélés être des supports de choix pour illustrer le fonctionnement du sexisme.

Le constat d'Armelle Weil sur l'ambition des militantes féministes en réseau de créer une « culture féministe » numérique se trouve corroboré par un article d'Hélène Breda sur la « critique féministe en ligne »[34]. Paru dans le numéro thématique de *Réseaux* qui introduit le « web féministe », Hélène Breda s'est intéressée à cet autre pan du web féministe, nébuleux, tissé des discussions en ligne au travers de plateformes de blogues et de vlogues, anglophones et francophones. Les critiques des produits culturels s'établissent depuis une « perspective féministe », soit attentive aux stéréotypes de genre et au consentement. Cette activité relève pour l'autrice d'une véritable « praxis féministe »[35], tant activité d'interprétation et geste politique tendent à se confondre dans le discours et les représentations des internautes. La recherche menée par Hélène Breda sur cette « écriture à vocation militante et plus précisément féministe, qui prend pour objet des films et séries télévisées diffusés *via* Internet »[36] a rencontré et étayé mes propres observations en ligne, dont certains des aspects les plus saillants seront ici présentés. Son article s'ouvre sur ce constat :

« Le fer de lance de la lutte contemporaine contre le sexisme est la dénonciation de la perpétuation d'une hégémonie masculine dans les structures de pouvoir, dont l'un des symptômes est l'absence de représentation « adéquate » des femmes dans les sphères politiques, économiques, médiatiques et culturelles. Parallèlement aux débats encore d'actualité sur la parité en politique ou sur le « plafond de verre » dans le monde professionnel se déploie un pan de la lutte féministe centré sur l'analyse et la remise en cause de la représentativité des

[34] Hélène Breda, « La critique féministe profane en ligne de films et de séries télévisées ». *Réseaux*, 2017/1, n°201, pps-87-114.
[35] *Ibid*, p.107
[36] *Ibid*, p.91

productions culturelles au regard du genre. »[37]

La question de la représentation « adéquate », constitue un point de divergence entre l'étude d'Hélène Breda et la mienne. Il me semble plus fructueux, pour l'analyse des représentations de travailler depuis une lignée dépourvue de « référent réel »[38]. On partage pourtant ici le diagnostic d'une centralité nouvelle accordée aux productions culturelles dans le féminisme nébuleux. L'analyse des produits culturels s'impose comme un module de l'éducation politique en ligne. Le web a ainsi engagé une démocratisation de la critique de films ou de séries. Au contraire de la presse généraliste ou spécialisée, ou des critiques radio en ligne, aucune forme de professionnalisation ne vient y filtrer l'écriture. Extraite de la sphère privée, de l'orbe du poste de télévision ou bien du petit comité à la sortie de la salle de cinéma, elle a gagné une audience nouvelle. Les réseaux socionumériques ont de plus permis l'agrégation de personnes qui partagent une appréhension commune des productions culturelles, via la possession d'un code commun, alors mieux à même d'imposer leur lecture, qu'elles soient hégémoniques ou oppositionnelles. Par l'entremise du web, des publics auparavant plus éclatés peuvent se constituer en « communautés interprétatives »[39], et ainsi affirmer leur interprétation de films.

Vers un changement de fonction ?

Le partage en ligne de ces pratiques de lectures oppositionnelles a sans doute pour effet de les affermir, comme semble l'indiquer la croissance du blogage féministe, mais aussi de faire de la sphère culturelle et médiatique un véritable site de contestation. Quoique l'analyse de l'idéologie et des discours ait occupé une place dans la théorie féministe, notamment avec *L'Idéologie raciste* de Colette Guillaumin [1972], celle-ci demeure plutôt limitée en France

---

[37] *Ibid*, p.89.

[38] **Maxime Cervulle** & *al*, « Une discussion à propos des Gender Studies », *Mise au point* [En ligne], 8 | 2016, § 3. URL: http://journals.openedition.org/map/2123; DOI: https://doi.org/10.4000/map.2123

[39] Le concept de « communauté interprétative » est développé par l'universitaire Stanley Fish dès 1976 puis au cours d'une série de conférences jusqu'au début des années 1980. Ses divers textes ont été rassemblés et traduits sous le titre de *Quand Lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Paris, Amsterdam, 2007.

avant les années 2000, qui représentent une sorte de « tournant culturel »[40] dans le féminisme francophone. L'explosion du web féministe renforce ce tropisme pour l'analyse des représentations médiatiques et des productions culturelles audiovisuelles, érigée en nouvel axe de lutte. Dans cette optique, comme le constate Hélène Breda :

« À la lecture … [de] mon corpus, il apparaît que ceux-ci, très souvent, semblent moins avoir vocation à inciter leurs destinataires à voir ou ne pas voir les fictions qu'ils analysent – rôle premier de la critique 'traditionnelle' - qu'à sensibiliser le public aux enjeux concrets de leur démarche militante. [...] Quantité de discours féministes examinant des films ou séries télévisées saisissent toute occasion de mettre en place des dispositifs pédagogiques. Leur but, parfois revendiqué explicitement, est de fournir à leur lectorat [...] des outils conceptuels qui leur permettront d'affûter leur esprit critique et d'apprendre à mieux identifier à leur tour les représentations problématiques dans les productions culturelles qu'ils visionnent. »[41]

Les films et autres produits culturels semblent dès lors servir de support à une forme de vulgarisation des théories et outils féministes par différentes militantes qui analysent des produits culturels jouissant d'une grande popularité. Quoiqu'en soulignant la diversité des plateformes sur lesquelles s'expriment ces militantes, Hélène Breda observe et isole certains des critères d'évaluation les plus largement mobilisés par les bloggeuses et vlogueuses, comme : « des traits diégétiques, narratifs, formels, [...] [l]es instances de production pour dénoncer le sexisme du système. L'enjeu qui sous-tend l'ensemble de ces discours [...] est la dénonciation de représentations dévalorisantes »[42]. Plus loin, l'autrice précise certains des critères énumérés ci-dessus. Par « traits diégétiques et narratifs », elle entend à la fois « l'examen des rapports entre les personnages », rapports qui reproduiraient bien souvent des relations sexistes, et la « lutte contre les stéréotypes et facilités narratives », et notamment le sous-développement des personnages féminins. Pour analyser la dimension genrée des identités narratives, les

[40] Tournant dont témoigne, à leur manière polémique, les écrits de Sam Bourcier, et particulièrement la trilogie des *Queer Zones. La Trilogie*. Paris, Amsterdam, 2018. Il s'y livre à une critique culturelle acide, au sujet du cinéma de Catherine Breillat, ou élogieuse lorsqu'il s'agit de la scène post-porn.
[41] Hélène Breda, « La critique féministe profane en ligne de films et de séries télévisées ». *Réseaux*, 2017/1, p.102.
[42] *Ibid*, p.95

bloggeuses et vlogueuses se réfèrent moins aux travaux de narratologie féministe[43], qu'à des outils développés par des journalistes dans la sphère des médias, qui jouissent donc d'une meilleure diffusion. Le « syndrome de la Schroumpfette »[44] « le syndrome de Trinity »[45], ainsi que le test Bechdel-Wallace[46] sont fréquemment employés pour réfléchir aux œuvres.

Pour ce qui est des critères formels, Hélène Breda désigne notamment l'appropriation par les blogueuses du concept de « male gaze » théorisé par Laura Mulvey[47], sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Hélène Breda remarque ici que ce « regard masculin », tel qu'il est utilisé par les blogueuses, se voit délesté de toute référence à la psychanalyse, à la pulsion scopique, ou à la phallocratie, termes pourtant omniprésents dans l'article d'origine. Expurgé de son cadre conceptuel d'origine, il ne désigne plus que des effets formels (morcellement, objectification du corps des femmes) et narratifs (rôles féminins subalternes et immobiles). La chercheuse souligne en outre que l'appréciation esthétique des films n'apparaît pas cardinale pour cette critique en ligne. Elle situe les préoccupations de cette critique profane en nette opposition avec celles de la « cinéphilie classique », davantage, sinon exclusivement, portée quant à elle, sur l'évaluation esthétique ou auctoriale des films. Le terme de « cinéphilie professionnelle », me semble cependant préférable pour situer la ligne de partage entre ces différentes formes critiques sur le terrain matériel.

Les différents éléments d'évaluation des films ou des séries isolés par Hélène Breda témoignent d'une activité de critique qui, bien qu'elle soit non professionnelle, démontre de

---

[43] Voir par exemple Susan Lanser, « Toward a Feminist Narratology », *Style,* n°20, pp. 341-363, 1986, Nili Diengott. « Narratology and Feminism », *Style*, n°22, pp. 42-51, 1988, Robyn R. Warhol, *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1989.

[44] Le syndrome de la Schtroumpfette, d'après le personnage de Peyo, est défini comme suit par la journaliste Katha Pollitt : « *I call the Smurfette principle: a group of male buddies will be accented by a lone female, stereotypically defined*. ». Katha Pollit. « Hers : The Smurfette principle », *The New York Times Magazine*, 7/04/1991, [En ligne], https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html

[45] « For the ordinary dude to be triumphant, the Strong Female Character has to entirely disappear into Subservient Trophy Character mode. This is Trinity Syndrome à la *The Matrix*: the hugely capable woman who never once becomes as independent, significant, and exciting as she is in her introductory scene. » La journaliste Tasha Robinson forge le syndrome Trinity dans un article « We are losing all our Strong Female Characters to Trinity Syndrome », *The Dissolve*, 9/6/2014, [En ligne], https://thedissolve.com/features/exposition/618-were-losing-all-our-strong-female-characters-to-tr/

[46] Film féministe, « Le test de Bechdel, c'est quoi ?» [En Ligne], https://film-feministe.fr/test-de-bechdel-cest-quoi/ . Cette notion sera plus amplement discutée au chapitre suivant

[47] Laura Mulvey et al., *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*. Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017 [1975].

nombreuses connaissances des œuvres cinématographiques, tout comme des outils et théories féministes. D'autres savoirs, propres aux cultures fans, comme l'analyse des arcs narratifs et des procédés scénaristiques ou encore l'élaboration de procédés d'évaluation des œuvres, croisent ici les savoirs féministes pour déboucher sur une exigence nouvelle à l'égard des termes de la représentation. La « critique féministe profane » se révèle ainsi très critique à l'encontre des contenus audiovisuels, qui sont bien souvent dénoncés pour leur traitement sexiste des personnages féminins. D'autre part, on s'aperçoit que l'exercice de la critique culturelle facilite grandement les échanges sur les réseaux féministes nébuleux. Films, séries, clips et stars se déclinent comme autant de référents partagés à une échelle transnationale. Ces produits de la culture de masse, très accessibles, sont perçus comme d'excellents supports pour la vulgarisation d'une théorie féministe parfois difficile à appréhender. Bien que l'élaboration de lectures politiques et plus spécifiquement féministes d'objets culturels, préexiste à l'avènement du web participatif, l'espace numérique a permis une inflation de la pratique qui en affecte la nature, ainsi que sa place dans le répertoire de l'action féministe. De tactique de conscientisation, la critique culturelle tend à devenir un axe de lutte à part entière.

Cette centralité de la critique culturelle procède aussi d'une volonté d'agrégation. En effet, en l'absence de structure organisationnelle liant les militantes entre elles comme pouvaient l'observer Jouët, Pavard et Niemeyer, la culture de masse, ou plutôt sa critique en féministe, fait office de texte commun. Puisqu'à défaut d'une production culturelle « féministe » de masse et transnationale -car malgré un succès certain *Barbie* [Gerwig/Mattel, 2023] reste un épiphénomène- celle-ci va s'articuler autour de la critique « en féministe » de produits culturels non féministes. Quant à savoir si ces concepts : féminisme et culture de masse pourraient s'articuler, ou si au contraire ils sont mutuellement exclusifs, la réponse dépendrait en fait moins de la rigueur d'une définition analytique des concepts, que d'un positionnement au sein d'un courant politique du féminisme. Un féminisme marxiste récuserait cette adossage, purement discursif, de thèmes féministes à un mode de production capitaliste, quand un féminisme libéral célèbrerait au contraire l'amplification du discours (en termes d'audience, corrélée alors à l'efficacité politique) permis par l'imbrication des thèmes au mode de production, pour une analyse fonctionnaliste mais résolument non matérialiste. À défaut, pour le temps présent, d'un féminisme de masse, les analyses féministes opèrent sur et à travers la culture de masse, et désormais avec les moyens du numérique via la production de mèmes ou de Fan Art.

II) NÉBULEUSES OPPOSITIONNELLES

L'observation en ligne de la réception de Disney réfracte la multiplicité des positionnements de spectateur.ice.s possibles. Jouxtant les cultures de fans corporatistes qui s'exposent à l'occasion des conventions ou sur le DisneyWiki, il existe en ligne des publics oppositionnels tissant un autre lien à Disney. La caractérisation de cette observation nécessitera tout d'abord un moment de réflexivité sur la conduite de cette recherche, redevable à la démarche auto-ethnographique[48].

A) Naviguer en contexte numérique

Le world wide web, ou Toile, est un système d'interconnexion de pages du réseau Internet via des liens hypertextes. Les moteurs de recherche se proposent de faciliter la navigation dans cette architecture numérique en indexant des pages selon un type de requête. Certains mots clefs concaténant le sens de la requête, ou de la recherche, font alors office d'instrument d'exploration. Certaines plateformes ou réseaux socionumériques proposent quant à eux un contenu tellement volumineux que, pour effectuer s'y repérer, un système de navigation similaire est proposé par l'entremise de mot-dièse (« hashtag »). Les utilisateur.ice.s indexent elles et eux-mêmes leurs publications avec ces mots-dièse, pour qu'elles qui remontent plus facilement à la surface. Dans ce travail, un mot-dièse joue le rôle d'intermédiaire avec l'ensemble documentaire qui va suivre, tout comme il représente l'origine de cette thèse.

#queercoding, un instrument de dés/orientation

En 2016, étrangère à toute velléité scientifique, j'ai entamé mes premières navigations autour du #queercoding, que je propose de traduire par encodage queer, sur le modèle de l'encodage racial mentionné au chapitre précédent. Ces recherches m'ont menée vers un portail

[48] On doit à Tony E. Adams un important travail de conceptualisation de cette méthode. Ici, dans une perspective plus générale Tony E. Adams, Carolyn Ellis, Stacy Holme Jones, « Autoethnography », *The International Encyclopedia of Communication Research*, 2017, [En Ligne], DOI:10.1002/9781118901731.iecrm0011, ici dans le lien aux études culturelles Tony E. Adams, J. Manning, « Popular culture studies and autoethnography : An essay on method ». *The Popular Culture Studies Journal*, vol. 3, 2015, pps 187-221.

du web à l'intersection entre web féministe et web fan : sur le « Tumblr féministe » – terme sur lequel je reviendrai – qui se nourrissait, et se nourrit toujours, de critique culturelle de la culture de masse. Le terme s'est largement popularisé durant l'écriture de cette thèse, à mesure que cette dernière changeait d'objet (plus que d'orientation[49]). Les navigations dans cette nébuleuse m'ont menée par la suite à me réintéresser à Disney, dont les productions animées avaient bercé ma jeunesse, le *Roi Lion,* premier film vu en salle, constituant pour moi un impérissable souvenir d'enfance. Née dans les années 1990, les hits de la Renaissance de Disney (« Disney Renaissance ») ont bordé mon parcours de jeune spectatrice. Au mitan des années 2010, lorsque je commence à m'intéresser au procédé de l'encodage, Disney et ses productions avaient pourtant complètement déserté mon champ d'intérêt. Entre 2017 et 2018, j'approfondis mes recherches sur le procédé de l'encodage queer dans un mémoire de recherche, déjà supervisé par Anne Lafont[50]. J'ai sourcé sa médiatisation depuis la plateforme Tumblr, mais je n'ai pas introduit à cette époque de méthode ou fait preuve d'une réflexivité particulière quant à la nature de cette source, à la texture numérique des écrits portant sur l'encodage queer. Je ne questionnais pas alors les intersections entre culture numérique, fans et féministes, bien que son ancrage dans des expériences de public minoritaire m'intéressât déjà. J'utilisais alors le terme d'encodage queer pour appuyer des analyses filmiques de certains films Disney produits entre 1949 et 1961[51]. Dans le sillage de la critique culturelle féministe en ligne, je m'intéressais alors à un ensemble de propriétés sociales signalant la « déviance », dont étaient affublées les antagonistes des films d'animation Disney. Au cours de l'écriture de cette thèse j'ai continué l'observation liée au mot-dièse, mais j'ai élargi le périmètre de ma recherche ainsi que mes sites d'observation, en m'intéressant cette fois notamment aux fans corporatistes, investis dans la préservation de l'image de marque de l'entreprise.

Bien que l'entretien d'artistes soit pratiqué en histoire de l'art, les différentes composantes de la méthode ethnographie, sont étrangères à ma formation. Je n'en ai compris

---

[49] Sara Ahmed dans *Queer Phenomenology*, théorise sur l'intrication entre la fonction directrice de la pensée et le syntagme d'orientation sexuelle. Sara Ahmed, *Queer phenomenology : orientations, objects, others*, Durham, Duke University Press, 2006.

[50] Ariane Temkine, *Virus et antidote : signalétique et fonction des personnages queer codés dans les classiques d'animation Disney (1949-1961)*. Mémoire de Master 2 en Arts et théories du langage, sous la direction d'Anne Lafont, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, juin 2018, 127 pages.

[51] Et plus particulièrement quatre d'entre eux, le court métrage *La Légende de la Vallée Endormie,* [*The Legend of Sleepy Hollow*, Geronimi, 1949], segment du film de compilation *Le Crapaud et le Maître d'École*, [*The Adventures of Ichabod and Mister Toad*, Kinney, Geronimi, Algar, 1949], *Cendrillon*, [*Cinderella* Geronimi, Jackson, Luske, 1950], *Alice au Pays des Merveilles* [*Alice in Wonderland*, Geronimi Jackson, Luske, 1951], et enfin les *Les 101 Dalmatiens* [*One Hundred and One Dalmatiens*, Geronimi, Luske, Reitherman, 1961]. À l'intérieur je m'intéressais aux personnages d'Ichabod Crane, de Lady Tremaine et ses deux filles, de la Reines des Cœurs, ainsi qu'à Cruella de Vil.

la parenté avec mes propres observations de l'espace numérique que tardivement, par le biais d'une discussion avec des ami.e.s, l'interface numérique ayant probablement longtemps fait écran à la conceptualisation de cette pratique. Il m'a alors semblé trop tard pour compléter mes propres observations avec des entretiens d'usager.e.s, et ainsi je ne qualifie pas cette démarche d'ethno- ou de netnographique, mais je dirais plutôt qu'il s'agit d'une observation sur le temps long. Je me suis avant tout intéressée aux modalités de cette critique en ligne, à la place qu'elle attribuait aux personnages, aux effets sur les films ou leurs interprétations, à leur rôle par rapport à un processus de socialisation féministe, davantage que je n'ai essayé de comprendre le sens de l'écriture et des échanges pour ces personnes, comme le demanderait une ethnographie, au moins dans son acception maussienne[52]. Ainsi, je me permets une précision méthdologique, les dates de consultation des billets Instagram en notes notamment du tumblr feministdisney, correspondent aux dates auxquels j'ai effectué des vérifications des URL, lors du derier remaniement du chapitre. Ils témoignent davantage des dates de dernières consultation plutôt que de premières consultations, celles-ci remontant à la fin de l'année 2016. Entre-temps j'ai consulté cette page avec régularité, bien qu'il y ait aussi eu des périodes de longue pause. Mon mémoire de Master 2 soutenu en juin 2018, qui cite déjà certaines des publications qui seront mentionnées ici en porte la preuve.

#queerconding, un terme en cours de vulgarisation

Au cours de l'écriture de cette thèse, la popularité du terme #queercoding s'est accrue. S'il n'est pas pour autant un terme courant, il a fait l'objet d'une certaine médiatisation, principalement sur deux types de comptes, ceux liés à la critique culturelle et ceux liés à l'histoire ou à la culture queer. En dresser une cartographie exhaustive rééquerrerait les outils de l'analyse quantitative. Toutefois, pour donner un ordre de grandeur, j'ai effectué un relevé de ces occurrences sur trois plateformes : Instagram, Youtube et Tumblr en juillet 2025. L'économie d'Instagram, qui repose désormais en partie sur l'audience générée par ses influeur.euse.s pour des marques via des placements de produits ou « partenariats », dans une extension du domaine de la publicité, donne aux marqueurs d'audience une grande importance, et au premier coup d'œil on sait combien de fois une publication a été aimée. Les formats vidéo

[52] Madeleine Pastinelli, « Pour en finir avec l'ethnographie du virtuel ! Des enjeux méthodologiques de l'enquête de terrain en ligne ». *Anthropologie et Sociétés*, 2012, 35(1-2), 35–52. https://doi.org/10.7202/1006367ar

permettent de distinguer entre les « vues » et les « j'aime », mais ce n'est pas le cas pour les publications d'images ou de textes. Au 21 juillet 2025, on compte par exemple plus de 2 000 occurrences du mot-dièse #queercoding sur Instagram. Les contenus indexés sous ce terme sont publiés en différentes langues. Si l'anglais domine, on trouve aussi des billets en français, en allemand ou en espagnol. Sur les 2 000 publications, une majorité ne s'avèrent pas très regardées ou commentées (en dessous de 100 « j'aime »), mais plusieurs d'entre elles cumulent des milliers de « j'aime ». Les publications les plus populaires s'avèrent souvent liées à des comptes de médias ou d'associations. Ainsi, le 26 juin 2025, le compte espagnol @dosgaysunhetero, lié à un podcast, a posté une publication qui cumule 2 488 « j'aime »[53] et 162 commentaires. La maison d'édition allemande, @ZuckersüB a publié un billet qui compte 1 189 commentaires[54]. La publication de 2023 du média @queer.cinema.archive tenu par Derek Le Beau, donne le lien vers un article de vulgarisation publié sur le magazine *W*. L'annonce de cette publication récolte 3 166 « j'aime» [55]. Une courte vidéo du même compte, qui montre un extrait du film *Flesh and the Devil* [Brown, 1926] a été vue plus de 12 mille fois[56]. Le « reel », c'est-à-dire la courte vidéo, d'une militante et influenceuse transféministe francophone, Lexie du compte @aggressivelytrans, posté le 17 janvier 2023, cumule 47 000 vues, et 1 793 j'aime[57]. Sous le mot-dièse queercoding, on trouve même l'annonce d'un cours de l'Institut d'Esthétique de l'Université Catholique du Chili, intitulé « Monstruos queer en cine y television » pour la rentrée 2022[58], aimé plus de 600 fois.

La plateforme Youtube ne dénombre pas les occurrences d'un mot comme le propose Instagram, (le site ne fonctionne pas avec des mots-dièse), mais il existe des dizaines de vidéos se proposant de vulgariser le terme, sur des durées plus ou moins longues. En revanche, Youtube, qui se nourrit largement de publicités, offre sous chaque vidéo un décompte des vues, ce qui permet d'avoir des ordres de grandeur sur la diffusion du terme. La chaîne *Overly*

---

[53] @dosgaysunhetero, « Como Disney nos ha metido en la cabeza que la queer e malo a través de ses villanos », Instagram, 26/6/2025, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.instagram.com/p/DLXS30ttl8I/

[54] Zuckersuessverlag, « Queer Coding : bei Disney-Bösewitchen », Instagram, 3/6/2025, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.instagram.com/p/DKbmBbjhGKA/

[55] queer.cinema.archive, « 12 Pivotal Queer-Coded Moments in Movie History », Instagram, 24/6/2023, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.instagram.com/p/Ct2xX5DrHvq/

[56] queer.cinema.archive, « Flesh and the Devil, 1926 », Instagram, 218/6/2022, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.instagram.com/p/Ce72gZJjlQL/

[57] Lexie (@aggressivelytrans), « L'Abécédaire du genre et des transidentités : Q comme Queer Coding », Instagram, 17/1/2023, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.instagram.com/reel/CngiNYXpe_s/

[58] estetica_uc, « curso online : Monstruos queer en cine y television », Instagram, 18/8/2022, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.instagram.com/p/ChYt0c1u7XS/

Sarcastic Production, a publié le 13 août 2021 une vidéo « Trope Talk : Queer coded Villains », qui a dépassé le million de vues[59]. L'une des premières vidéos sur le sujet émane de la chaîne *The Princess and the Scrivener*, spécialisée dans l'analyse de médias. Celle-ci a publié en 2015 une vidéo sur le sujet, qui cumule désormais plus de 51 000 vues[60], quand la vidéo du Youtubeur Matt Beaune, qui se propose de poser une perspective queer sur la pop culture, a publié en 2021 une vidéo intitulée « What Makes Disney Villain so Gay ? » gratifiée de plus de 800 000 vues[61]. Sans que la requête ne l'ait spécifié, on se rend compte que la plupart des vidéos ou publications sur Youtube comme Instagram lient dès le titre l'encodage queer au cinéma d'animation Disney.

Tumblr, plateforme à partir de laquelle va se diffuser le terme, n'offre pas les mêmes fonctionnalités pour estimer l'audience des contenus. De ce fait, il n'est pas possible de chiffrer l'audience du terme, même si je peux estimer qu'il existe plusieurs milliers de contenus indexés avec le mot-dièse #queercoding. Sur Tumblr, à la différence d'Instagram ou de Youtube, les publications cherchent autant à vulgariser le procédé, qu'à l'utiliser comme outils conversationnel, pour générer des échanges qui alimentent l'organisation communautaire de la plateforme. Ainsi, il existe des milliers de billets qui indexent le terme. En avril 2022, une discussion entre cinq blogueur.se.s discutant de l'éventuel encodage queer de Kuzco, héros de *Kuzco, L'Empereur Mégalo* [Dindal, 2000], comptabilisait quelques 181 556 j'aime sur Tumblr[62]. L'usage du terme y est plus répandu que sur les deux sites précédemment cités, car j'ai trouvé au moins trois utilisateur.ice.s qui ont nommé leur page de blog d'après le terme queer coding : « a-queercodedvillain », « queercodedantagonist », ainsi que « queercoded-disney-villain »[63], quand un autre (@thedevilisfamiliar) est sous-titré « Queer coded villain ». Ces pages témoignent de la forte implantation du terme sur la plateforme. En effet, comme nous

[59] Overly Sarcastic Production, « Trope Talk: Queer Coded Villains", 15 min 54s, Youtube, 13/8/2021, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=tdVv_Kws_0I

[60] The Princess and the Scrivener, « Queer Coding Disney's Male Animated Villains », Youtube, 8 min, 2/10/2015, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=sAJ-mqepq3I . Cette vidéo a déjà été consulté dans le cadre de mon mémoire de Master 2.

[61] Matt Beaune, « What Makes Disney Vilain so Gay ? », Youtube, 24 min, 20/6/2021, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=GsWpUSEKSbk

[62] mod2amayllis, « emperor Kuzco was clearly gay », Tumblr, 28/4/2022, consulté le 28/6/2024, [En Ligne] https://www.tumblr.com/mod2amaryllis/682788153352978432/ive-never-adequately-appreciated-the-batshit

[63] a-queercodedvillain, queercoded-antagonist, queercoded-disney-villain, thedevilisfamiliar, Tumblr, consulté le 22/7/2025 [En Ligne] dans l'ordre de citation https://queercoded-disney-villain.tumblr.com/post/789713678543011840 https://queercoded-disney-villain.tumblr.com/post/789713678543011840, https://queercoded-antagonist.tumblr.com/ , https://thedevilsfamiliar.tumblr.com/

allons bientôt le souligner, le site Tumblr a longtemps fait figure de portail entre deux sous-cultures numériques : celle des fans et celle du féminisme nébuleux. Un page de blog y est d'ailleurs appelée « fandomsandfeminism »[64], ce qui exemplifie bien cette ambition de critique culturelle via un prisme féministe.

Le relevé des métriques confirme une publicisation du terme parallèle à l'écriture de cette thèse. Celui-ci aurait justifié la constitution d'un corpus interplateformes, retraçant les multiples occurrences du mot pour analyser sa définition, sa circulation, sa médiatisation. Cependant, ce sont moins les définitions proposées qui m'ont intéressée que le procédé lui-même, ainsi que le rapport aux œuvres qu'il suppose et agit. Ainsi, il m'a semblé plus judicieux de centrer cette partie sur le blogue responsable de l'introduction du terme dans l'espace numérique : le tumblr feministdisney. Avant d'effectuer ce mouvement de zoom, il faut introduire la spécificité de la plateforme, épicentre d'une activité d'écriture féministe soutenue dans la décennie 2010.

Le « Tumblr féministe »

Tumblr est un site de microblogage, créé en 2007 par le développeur états-unien David Karp[65], d'abord dans l'idée d'offrir une alternative au réseau social qu'est Facebook, ou à la plateforme commerciale qu'est Youtube. Les utilisateur.ice.s peuvent y publier des textes, des images, des gif[66], des vidéos, de la musique, etc. En outre, l'anonymat permis par la plateforme y autorise un ton moins sérieux que celui par exemple employé sur Twitter, vite doté d'un caractère d'officialité. En outre, Tumblr autorise une importante personnalisation de l'habillage de sa page. Au niveau des interactions permises, Tumblr offre un système de « j'aime » (« notes »), ou de partage des contenus. Pendant longtemps, il n'était pas possible de commenter directement la publication. Pour engager un échange, les utilisateur.ice.s doivent partager la publication initiale. Un système de messagerie privée existe également. Certains billets viraux peuvent être aimés ou partagés par plus de 10 000 utilisateur.ice.s. La plateforme est très

---

[64] Fandomsandfeminism (Rosie), Tumblr, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://fandomsandfeminism.tumblr.com/ . La première publication remonte à juillet 2012.

[65] Meg Matthias, « Tumblr », *Encyclopedia Britannica*, 2/7/2025, [En Ligne], https://www.britannica.com/topic/Tumblr

[66] Du gif, le *Larousse* donne la définition suivante : « Gif, (acronyme de l'anglais graphics interchange format, format d'échange d'images). Format d'image numérique de basse résolution, très utilisé sur Internet. Gif animé, succession de plusieurs images en mouvement, revenant en boucle et contenues dans un seul fichier gif. », *Larousse*, *Dictionnaire de français*, [En Ligne], https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gif/188132.

investie dans la décennie 2010, et les contenus politiques s'avèrent marqués à gauche. Meg Matthias nous apprend que dans les cinq ans qui suivent son lancement, la plateforme compte jusqu'à 70 millions de blogues, de personnalités aussi diverses que Lady Gaga, Taylor Swift ou bien Barack Obama. Cependant, ce sont les jeunes générations Y (1981-1996) et Z (1996-2010) que l'on y retrouve en majorité. Si la popularité de la plateforme est soulignée, il demeure plus difficile de comprendre son modèle économique. Longtemps, Tumblr ne présente pas de publicités. Meg Matthias précise que le site n'est pas rentable, sans donner davantage d'informations sur son économie. Cela n'empêche pas sa fulgurante valorisation, car en 2013, Karp vend la plateforme à Yahoo pour un milliard de dollars. Deux phénomènes ont cependant contribué à faire reculer son usage : d'une part une politique de censure des contenus érotiques beaucoup plus stricte depuis 2018, dans le sillage d'une nouvelle réglementation des contenus à caractère pornographique aux États-unis, la loi FOSTA/SESTA[67], d'autre part l'émergence de réseaux socionumériques concurrents tels Instagram ou Tiktok. Leur montée en puissance tend à imposer désormais le format vidéo, au détriment de la forme du blogue dont la pratique régresse. La valeur de Tumblr plonge, et celle-ci est revendue en 2019 pour une somme estimée au cinquième de son prix d'acquisition[68]. Bien qu'elle ne soit pas tout à fait enterrée, elle a perdu de nombreux.ses utilisateur.ice.s et n'exerce plus la force gravitationnelle d'autrefois sur la nébuleuse féministe. En 2025, la plateforme peut toujours revendiquer 135 millions d'utilisateur.ice.s actif.ve.s mensuellement, pour une population majoritairement comprise entre 26 et 35 ans[69], mais sa démographie décroît chaque année depuis 2018. Récemment, la confidentialité de la plateforme a changé, il est désormais nécessaire d'avoir un compte pour y accéder, quand auparavant l'entièreté du site était accessible à tou.te.s sans enregistrement préalable.

Entre 2007 et 2019, de nombreux.ses blogueuses féministes s'y retrouvent et/ou s'y politisent, tant et si bien qu'on a pu parler de « Tumblr féminisme ». Un mémoire de recherche

---

[67] Pour une analyse plus détaillée (et partisane) de l'impact des lois FOSTA/SESTA de contrôle de la production pornographique sur la plateforme Tumblr, voir Zoe Murray, « How US Law FOSTA-SESTA "Inadvertently" Censored Sex Workers' Social Media Usage », Sciences Po chaire numérique, 30/6/2023, [En Ligne], https://www.sciencespo.fr/public/chaire-numerique/en/2023/06/30/student-essay-how-us-law-fosta-sesta-inadvertently-censored-sex-workers-social-media-usage/, première consultation le 31/8/2024.

[68] Le Monde, « Acheté pour un milliard de dollars en 2013, Tumblr a été revendu pour une somme dérisoire », 19/9/2019, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/pixels/article/2019/08/13/la-plate-forme-tumblr-vendue-au-proprietaire-de-wordpress-com_5499009_4408996.html

[69] Naveen Kumar, « Tumblr Statistic 2025 – Active Users & Demographics », Demandsage, 17/62025, [En Ligne], https://www.demandsage.com/tumblr-statistics/

a été consacré à la question en 2017[70], et plus récemment la plateforme apparaît dans le sous-titre d'un livre[71]. La chercheuse Brionny Hannell y corrobore d'ailleurs le constat d'une plateforme politiquement marquée, qui semble bien servir de chambres à soi pour des segments de populations marginalisées :

« Premièrement, le site a, depuis sa création en 2007, développé une réputation de plateforme largement utilisée par des groupes marginalisés, notamment les jeunes LGBT, les filles et les jeunes femmes, ainsi que les personnes racisées. » [ma traduction] [72]

Ce contexte posé, on pourra désormais entreprendre une présentation qualitative de la page Tumblr qui s'est retrouvée à l'origine de la médiatisation du terme d'encodage queer : feministdisney.

B) Étude de cas : le Tumblr feministdisney

Des différents sites observés, le blogue Tumblr s'avère résolument le plus instable. Les URL en notes ont été vérifiés en juillet 2025, mais la première consultation de ce blogue remonte au premier trimestre de l'année 2016. Dès lors je l'ai consulté à de nombreuses reprises, tout d'abord l'écriture de mon second mémoire de Master, puis celle de la thèse. Pour encadrer l'écriture de cette observation, un article d'Anne-Sophie Béliard et Coralie Le Carroff paru en 2018 s'est révélé très utile.

Quelques balises pour l'observation

[70] Kyrstin Felts, « The Millenial Politics of Tumblr Feminisme », sous la direction de Carrie Rentschler, Montréal, Université McGill, 2017.
[71] Brionny Hannell, *Feminist Fandom : Media Fandom, Digital Feminism, and Tumblr*. New York, Bloomsberg Publishing, 2023.
[72] « Firstly, the site has, since its conception in 2007, developed a reputation as a platform hat is largely populated by marginalized groups, including LGBT youth, girls and young women, and people of colour (McCracken et al. 2020; Tiidenberg, Hendry, and Abidin 2021). »
Ibid, p.2.

Les deux chercheuses, ayant travaillé avec des terrains numériques, listent quatre ou plutôt cinq « étapes d'observation » pour guider cette pratique[73]. Celles-ci s'avèrent à mon sens, particulièrement pertinentes pour les sites de type réseaux socionumériques ou sites de bloguage, sources d'une grande volatilité. Elles distinguent d'abord l'architecture du site » (sa conception et de son impact sur les pratiques des internautes »), puis « l'identité numérique » (les outils qui proposent une personnalisation et la manière dont ils sont utilisés), l'audience, les contenus produits (nature et formes des contenus crées) et enfin l'organisation des échanges[74]. La précédente sous-partie nous a donné l'occasion de revenir en détail sur l'architecture du site Tumblr, comme sur son histoire. Les critères restants seront employés pour guider l'observation.

Pour ce qui est de l'identité numérique, on citera l'une des caractéristiques de la plateforme mentionnée par rappelle Brionny Hannell :

« Contrairement à Facebook, où des 'indices d'identité' explicites (Baym 2015), comme le nom, l'âge, la localisation, la profession, la situation amoureuse, etc., sont requis pour une participation significative, Tumblr ne demande à l'utilisateur que son âge, son adresse e-mail et un nom d'utilisateur. Tumblr offre aux utilisateurs un contrôle important sur leur présentation, leur visibilité et la divulgation de leur identité, contrairement à de nombreux autres réseaux sociaux. La plateforme est dont accueillante pour les utilisateurs qui recherchent la confidentialité, voire l'anonymat complet, ce qui favorise la participation de ceux qui cherchent à explorer des identités, des problématiques et des centres d'intérêt qui pourraient être mal vus ailleurs. » [75] [ma traduction]

L'identité numérique déployée sur Tumblr n'est ainsi pas celle de Twitter et Facebook.

---

[73] Anne-Sophie Béliard, Coralie Le Carroff, « L'archivage et l'observation de la participation en ligne à l'épreuve d'une approche ethnographique », dans *En quête d'archives, bricolage méthodologiques et terrains médiatiques,* dirs. Nelly Quemener, Sarah Lécossais*,* Ina, Bry sur Marne, 2018, pps. 123-130.

[74] *Ibid*.

[75] « Contrairement à Facebook, où des « indices d'identité » explicites (Baym 2015), comme le nom, l'âge, la localisation, la profession, la situation amoureuse, etc., sont requis pour une participation significative, Tumblr ne demande à l'utilisateur que son âge, son adresse e-mail et un nom d'utilisateur. Tumblr offre aux utilisateurs un contrôle important sur leur présentation, leur visibilité et la divulgation de leurs informations d'identité, contrairement à de nombreux réseaux sociaux. La plateforme invite donc les utilisateurs qui privilégient la confidentialité, voire l'anonymat complet, à s'engager, ce qui favorise la participation de ceux qui cherchent à explorer des identités, des problématiques et des centres d'intérêt qui pourraient être mal vus ailleurs. », Brionny Hannell, *déjà cité,* p.3.

Pour se référer à la typologie proposée par Dominique Cardon, Tumblr n'appartient pas aux plateformes de type « phare », mais occupe un entre-deux entre le « clair-obscur », qui permet de contrôler les paramètres de la visibilité de son activité en ligne et maîtriser les réseaux d'interconnaissance, et la « fictionnalisation » de l'identité propres aux « mondes virtuels »[76], qui autorise un degré de masquage et de jeu avec l'identité important. Le Tumblr feministdisney[77] est ainsi l'œuvre de Marie Roger. Pourtant je choisirai ici pour me référer à elle d'utiliser son pseudonyme, feministdisney. Il s'agit de l'usage que font les utilisateur.ice.s de ce réseau, où ils et elles écrivent et échangent sous pseudonymes, proche en cela des usages des jour.se.s des mondes virtuels. La première publication est effectuée en juillet 2011, et la dernière remonte au mois de novembre 2018. Les années d'activité du blogue reflètent la chronologie de Tumblr lui-même. L'habillage du blog se présente comme résolument kitsch et « girly », avec un arrière-plan d'un rose pastel tirant sur le mauve[78] où on distingue un lapin blanc, un croissant de lune ainsi que des étoiles [fig.63]. Cette esthétique évoque la décoration d'un journal intime d'adolescente, sur le modèle du scrapbooking ou du collage, et dénote d'un attachement à la « girlhood », seuil entre l'enfance et l'âge adulte. Particulièrement vivace aux États-Unis, cette tendance qui se décline dans la revendication d'un « girl power », voit dans l'adolescence un angle mort du féminisme voire, dans le mépris dont elle fait l'objet, l'expression d'un sexisme internalisé. Il s'agit alors de réinvestir ces périodes comme porteuses de rébellion et de liberté, au contraire d'une « womanhood » (état de femme adulte) pétrie d'injonctions contradictoires relatives au travail, à la vie de couple, à la sexualité reproductive… et au féminisme[79].

Le haut de la page est orné d'une bannière violette séparée en deux cases. Sur la gauche on peut lire le « sous-titre du blogue » : « FEMINIST DISNEY : Social critique through the lens of Disney and other popular media » (« FEMINIST DISNEY : Critique sociale à travers le prisme de Disney et d'autres médias populaires »). De l'autre côté, un détail d'une production de fan-art de cette même blogueuse est incrustée. Une scène célèbre de la fin de *Sleeping Beauty* [*La Belle au Bois* Dormant, Reitherman et *al*, 1959] est détournée. La princesse Aurore est

[76] Dominique Cardon, *Culture numérique*, Paris, Les Presses de SciencesPo, 2019, pps.152-162.
[77] feministdisney, Tumblr, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/.
[78] Sur les multiples usages genrés du rose, voir le riche travail de Kévin Bideaux issu de sa thèse de doctorat, *Rose, Une couleur aux prises avec le genre*, Paris, Amsterdam, 2023.
[79] « Given the way that feminism has been associated in public consciousness with broadening the options available to young women today, it is interesting that, until recently, girlhood has been « the other » of feminism's womanhood » Currie & al, *Girl Power, Girls Reinventing Girlhood*. New York, Peter Lang, 2009, p.4. Pour aller plus loin l'ouvrage fournit un panorama des « girls studies ».

allongée dans son lit quand le Prince Philippe se penche au-dessus d'elle pour l'embrasser. Dans le conte, tout comme dans l'adaptation de Disney, ce baiser est supposé rompre le sortilège présenté par la sorcière et éveiller la princesse. Ici, un phylactère sort de la bouche de la princesse où elle demande : « WHOA, excuse me, but what part of me sleeping here alone implied consent *?* », (« Wahou, excuse-moi, mais qu'est-ce qui dans mon endormissement te laisse penser que je consens ? ») [fig.64]. Cette question, qui semble adressée tant au Prince Philippe qu'aux lecteur.ice.s, témoigne bien de cette volonté de développer une pédagogie féministe à partir d'images issues de la culture de masse. La version animée du conte des frères Grimm est recodée dans un cadre de lecture féministe soulignant l'importance du consentement, et transcrit ainsi une interprétation du conte à l'aune des violences sexuelles. La fiction sert ici d'entremise à l'affirmation peut-être moins d'une identité que du projet d'écriture. La référence appuyée à Disney indique que l'autrice s'identifie explicitement comme fan, tout en pointant le paradoxe d'être une fan critique. Par exemple, dans un billet qui récapitule certaines questions fréquemment posées elle écrit : « Je dis que je suis fan and pourtant la plupart des choses que j'écris sont des critiques ? Est-ce que je suis vraiment une fan »[80], et renvoie vers une autre publication où elle détaille sa position :

« Je ne dois pas à Disney d'expliquer pourquoi je les aime. La plupart du temps, c'est à cause des histoires et de l'animation, ce qui est assez courant. Je ne pense pas apprendre quelque chose à quelqu'un si je dis : « Waouh, le décor en arrière-plan de La Belle et la Bête est à couper le souffle ! » Sans compter que cela n'a pas grand-chose à voir avec le féminisme, qui est le point de vue central du blog. »[81] [ma traduction]

Ici, la blogueuse revendique clairement le qualificatif de fan, en dépit d'une position critique.

L'audience du Tumblr apparaît plus difficile à estimer, car sur Tumblr le nombre de « followers », c'est-à-dire des personnes qui sont abonnées à un compte, n'est pas directement

[80] Ma traduction. « I say I'm a fan and yet most of what I write is critiques. Why is that/am I *really* a fan? » feministdisney « Feminist Disney Opinions », Tumblr, 28/8/2011, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], , https://feministdisney.tumblr.com/post/9491756108/feminist-disney-opinions

[81] « I don't owe it to Disney to discuss why I like them- most of the time it's because of the stories and the animation, which is fairly common so I don't think I'm really informing anyone of something they weren't aware of if I talk about, "Wow, the scenery in the background of Beauty and the Beast is breathtaking!" Not to mention it has little to do with **feminism,** which is the core viewpoint of the blog. » feministdisney « Feminist Disney Opinions », Tumblr, 28/8/2011, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/9491756108/feminist-disney-opinions

affiché, et seul.e l'auteur.ice a accès à ces chiffres. J'ai toutefois retrouvé une publication de mars 2013, où la blogueuse célèbre le passage du seuil des 10 000 abonné.e.s[82], ce qui atteste de la popularité de sa page. Étant donné que la démographie de Twitter continue d'augmenter fortement jusqu'en 2018, on ne peut supposer que par la suite la bloggeuse a continué d'élargir son audience. Sur ce type de plateforme l'interaction avec le contenu s'avère très aléatoire, de nombreuses publications restent en dessous de la centaine de « j'aime », quand d'autres s'avèrent populaires et dépassent les 1000 voire 10 0000 j'aime ou partage. Si les publications les plus populaires de ce blogue s'avèrent en général être des billets que la blogueuse republie, il arrive que certaines de ses propres publications soient devenues virales. Les images de fan-art produites par la blogueuse s'avèrent être le type de contenu le plus populaire. Elles comptabilisent généralement autour de 2 000 j'aime. Ainsi, une image de Cendrillon et du Prince postée dans les premiers mois du blogue a été aimée 2 291 fois[83]. Une autre, mettant en scène Pocahontas, John Smith et Grand-mère Feuillage, a ensuite généré un échange avec un.e autre blogeur.se, et a été aimée 8 121 fois[84]. Une série d'images détournées, portant sur les violences sexuelles, totalise quant à elle 12 234 j'aime[85]. Il semblerait que sa publication la plus populaire soit un billet, republié depuis un autre blogue plus populaire que le sien, qui partageait le fan-art de feministdisney. Cette compilation d'images de feministdisney, faite par « terriblesting », est ensuite republiée par feministdisney, et a atteint les 28 359 j'aime[86] en novembre 2014. Il m'est aussi arrivé de voir que le fan-art de la blogueuse avait été publié par d'autres sans que celle-ci ne soit créditée. En octobre 2012, Rosie, de « fandon and feminisms » republie une image depuis un blogue désormais éteint, qui montre le Prince Éric et Ariel. De la bouche d'Éric sort la formule clôturant traditionnellement un conte Disney : « and we'll live happily ever after » [« et ils vécurent heureux »], ce à quoi Ariel rétorque : « Does that mean I get to have a career and control my own finance ? » [« Est-ce que ça veut dire que je vais avoir une carrière et contrôler mes finances ? »]. Feministdisney a publié et signé cette image en

---

[82] feministedisney, « Feminist Disney Giveaway ! Celebrating 10,000+ Followers », 12/3/2013, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/7752508977 » https://feministdisney.tumblr.com/post/45218922776/feminist-disney-giveaway-celebrating-10000

[83] feministdisney, fan art, Tumblr, 18/7/2011, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/7752508977

[84] feministdisney, fan art, Tumblr, 2/9/2011, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/7752508977

[85] feministdisney, « Disney Anti-Rape », Tumblr, 10/8, 2011, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/8715795906/disney-anti-rape

[86] feministdisney, « thanks C » reblogué depuis terriblesting, Tumblr, 2/10/2014, consulté le 24/7/2025, [En ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/101604943901/terriblesting-this-is-an-awesome-blog-thanks

juillet 2011, mais celle-ci n'est mentionnée nulle part et sa signature a disparu du fichier[87] [fig. 65]. Si le fan-art est très plébiscité, certaines discussions entre blogueur.se.s (« Sur la race et les princesses Disney » « On race and Disney princesses », 1 999 j'aime[88]) ou bien critiques de films tels *Frozen*, ([Buck, Lee, 2013], 1 225 j'aime[89]) peuvent elles aussi franchir le seuil du millier de j'aime. Ces métriques, tout comme la circulation de son fan-art, permettent d'affirmer que le blogue jouit d'une véritable audience sur le Twitter féministe, excédant largement le petit cercle d'ami.e.s ou d'initié.e.s.

Les contenus publiés sur le blogue sont mixtes : il existe à la fois des textes, des images, des GIFS, du partage de billets venus d'autres blogues, des captures d'écran, des discussions avec d'autres usager.e.s etc. Une part non négligeable des publications porte sur les films Disney, certains n'en commentent que des aspects, quand d'autres se proposent d'effectuer de véritables critiques de certains films. Certaines publications peuvent être consacrées à des sujets féministes plus généraux, ou à des commentaires d'actualité. Certains billets évoquent aussi des personnages ou des films hors Disney. L'ensemble dégage une grande impression d'hétérogénéité, de pêle-mêle (« tumblr »), caractéristique de ce féminisme nébuleux, où les références à la pop culture jouxtent des citations d'ouvrages universitaires[90], et où des slogans féministes côtoient des billets sur la politique intérieure des États-Unis dans une volonté assumée de mélange des genres, comme s'il s'agissait d'une tactique de désacralisation de l'analyse politique.

Enfin le dernier aspect relevé par Anne-Sophie Béliard et Coralie Le Carroff concerne l'organisation des échanges. Tumblr les favorise entre ses usager.e.s, du fait des republications qui génèrent des commentaires. Certains billets donnent à voir l'élaboration d'une réflexion commune à travers une jeu de questions/réponses où plusieur.se.s personnes échangent. L'usage dialogique de Tumblr participe d'une forme de démocratisation de la parole politique, courante dans les réseaux féministes. Les blogueuses republient fréquemment des billets, des analyses ou du fan-art provenant d'autres pages que les leurs. Souvent la republication d'un

---

[87] fandomsandfeminism, fan art, Tumblr, 22/10/2012, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://fandomsandfeminism.tumblr.com/post/34140620998

[88] feministdisney, « On race and Disney princesses », Tumblr, 22/10/2012, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/117057164036/impossiblejellyfishfart-feministdisney

[89] feministdisney, « Is Disney Frozen in Time, or Moving Forward », Tumblr, 9/1/2014, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/72728984022/is-disney-frozen-in-time-or-moving-forward

[90] feministdisney, « 'this is a central lesson I learn from Disney's Pocahontas' », 21/9/2011, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/10485881816/this-is-a-central-lesson-from-disneys-pocahontas . Dans cette publication la blogueuse cite un ouvrage d'Annalee R. Ward, *Mouse Morality, The Rhetoric of Disney Animated Film*. Austin, University of Texas Press, 2010.

billet est accompagnée d'une légende ou d'un commentaire, et des discussions se nouent parfois à cette occasion. Tumblr proposait aussi une fonctionnalité d'échanges où des utilisateur.ice.s pouvaient poser une question à la blogueuse au travers d'un fonctionnalité, « Ask », et certaines publications constituent des réponses à des interrogations de lecteur.ice.s de la page. Si les conversations s'avèrent généralement consensuelles ou à visée pédagogique, on trouve néanmoins des échanges plus conflictuels qui ont souvent trait aux questions de traitement des personnages minorisés par les médias. Par exemple à l'occasion d'une publication partagée par la blogueuse, où elle « corrige » en rouge le post d'un.e autre internaute en raturant abondamment sa « copie »[91].

Le féminisme Disney et la critique de films

Cette présentation effectuée, on comprend la spécificité de sa double position, entre fan et féministe. Les connaissances relatives aux films Disney déployées par la blogueuse et certains des internautes avec lesquels elle interagit paraissent encyclopédiques, à l'image de celle déployée par les fans officiels collaborant au Wikipédia Disney. Pourtant, leur lecture en est tout autre, et favorise largement des lectures oppositionnelles de Disney. Les films tiennent lieu de référentiel culturel partagé à partir duquel peut se déployer une pédagogie féministe de masse. La blogueuse semble même caresser l'idée de lancer une sorte de tendance : le « féminisme Disney ». Dans une première publication, la définition est exemplifiée à l'aide d'un gif extrait du *Lilo et Stitch*, [DeBlois, Sanders, 2002]. Sur l'image animée des deux personnages, Stitch, la créature bleue, élève le bras de Lilo, la petite fille hawaïenne, dans un geste emblématique du projet porté par la bloggeuse, de soutien et d'information de ses pairs. L'image est accompagnée de ces quelques phrases :

« Qu'est ce que le 'féminisme Disney' ? C'est utiliser les messages positifs qui sont dans Disney pour mieux réfléchir à ce qui pourrait être améliorer.
C'est embrasser et comprendre l'intersectionnalité. Si un film Disney ne traite pas bien un groupe marginalisé, je ne vais pas l'ignorer ou tenter de les excuser.
Image représentant Lilo & Sticth

[91] feministdisney, « Why Frozen perpetuates media inequality and Disney have done better », reposté de horticulturalcephalopod, Tumblr, 2014, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/72509319554/horticulturalcephalopod-a-response-to-one-of

Le féminisme signifie que personne n'est laissé derrière ou oublié. C'est parfois petit et imparfait mais c'est déjà bien. »[92] [ma traduction] [fig. 66]

Une autre publication, « Five signs you might be a Disney feminist »[93], qui semble détourner les articles des magazines féminins, alimente le projet. Le « féminisme Disney » n'a toutefois pas essaimé au-delà de la frontière du Tumblr. Il se revendique clairement de l'intersectionnalité, c'est-à-dire par référence au concept d'intersection des oppressions, en l'occurrence de sexisme et de racisme, développé par la juriste Kimberle Creenshaw dans son article désormais incontournable « Cartographie des marges », qui s'intéresse aux discriminations subies spécifiquement par les femmes noires dans le système judiciaire états-unien[94]. Si la définition du féminisme est minimale, la référence à l'intersectionnalité manifeste l'ancrage de la blogueuse dans les outils du féminisme contemporain : avec des concepts développés depuis la sphère universitaire, mais largement réapproprié et transformé en ligne. L'intersectionnalité est un concept populaire sur le Tumblr féministe de ces années-là, où il connaît une forme d'inflation. L'intersection n'articule plus la race, et le genre et de classe comme dans l'article originel ; en ligne il tend à inventorier un nombre maximal d'oppressions (sexualité, cis ou transidentités, capacités cognitives et physiques, etc.), au risque d'en diluer la portée initiale. Toutefois, la définition ici proposée et la référence à Crenshaw permet de préciser le référent à partir de duquel les films seront évalués. Un « féminisme intersectionnel » s'impose comme le levier de l'opération de décodage oppositionnel. Ainsi, on pourra désormais parler de « code féministe-intersectionnel ».

L'ambition de la blogueuse apparaît double, il s'agit à la fois de sensibiliser au féminisme via des références communes, mais aussi de s'adresser au studio pour qu'ils

---

[92] « What is 'Disney feminism'? It's using positive messages in Disney to turn the lens inward and examine what could be better. It's embracing and understanding intersectionality. If a Disney movie does not treat a marginalized group well, I will not ignore it or try to make excuses for it. It's time to be vocal about what needs to change.
Feminism means nobody gets left behind or forgotten. It's kinda little, and sometimes broken, but it's still good. » feministdisney, « What is 'Disney Feminism' ?», Tumblr, 16/7/2013, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/55559973146/disney-feminism

[93] feministdisney, « Five signs you might a Disney feminist », Tumblr, 27/8/2013, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/search/disney%20feminism/page/3

[94] Kimberle Crenshaw, « Mapping the Margins : Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review* 43, nº 6, 1991 https://doi.org/10.2307/1229039. L'article a été traduit en français en 2005 par Oristelle Bonis « Cartographies des marges. Intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », L*es Cahiers du genre*, n° 39, 2005. Pour un rappel sur la notion d'intersectionnalité, on peut consulter la notice d'Alexandre Jaunait et Sébastien Chauvin, « Intersectionnalité », in *Dictionnaire. Genre et science politique*, Paris, Presses de Sciences Po, 2013, https://doi.org/10.3917/scpo.achi.2013.01.0286.

améliorent leur représentation des groupes marginalisés : « Si un film Dinsey ne traite pas bien un groupe marginalisé, je ne l'ignorerai pas, ou je n'essaierais pas de trouver des excuses. Il est temps de s'exprimer sur ce qui doit changer. »[95]. La critique des produits Disney s'écrit depuis une perspective interne, discursive, textualiste et « picturale », et non depuis une perspective matérialiste. Les analyses portent avant tout sur les messages attribués aux films et non sur les instances de production, ou sur les interrelations entre production et contenu. Dans un autre billet intitulé « Feminist Disney Opinions »[96], feministdisney recense certains de ses précédents textes pour préciser l'orientation de son féminisme personnel. Elle se positionne sur des clivages importants au sein du web féministe des années 2010, tels que l'appropriation culturelle, la culture du viol ou encore les « Slutwalk »[97]. Le « féminisme Disney » est cependant représentatif des tentatives d'hybridation entre féminisme et cuture de masse, et il reste l'un des multiples avatars du pop féminisme, tel qu'il sera conceptualisé plus tard. Le pop féminisme fait désormais l'objet d'une entrée dans *Le Dictionnaire des féministes* [dir. Bard, 2017], je cite ici un extrait de la définition que lui donne Johanna Luyssen :

« Encore peu étudié, le pop féminisme ou le féminisme pop – comme on voudra – est un « féminisme de masse ». Sa principale caractéristique est qu'il se diffuse largement par les réseaux sociaux. Il se partage en un clic, une adhésion, une pétition en ligne, un « like » sur Facebook, un retweet. Le triptyque du pop féminisme est : sororité, immédiateté, viralité. Le pop féminisme se trouve principalement dans les domaines concernés par la culture populaire : la musique, la mode, la télévision. Dans la musique, il est incarné par ces popstars qui ont fait du *girl power* un totem. […] Le pop féminisme entretient un rapport ambivalent avec l'histoire du féminisme. Il s'en écarte tout en s'en inspirant. 'On n'a pas besoin d'avoir lu Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir pour faire partie du club', expliquait ainsi en 2014 au magazine

---

[95] Ma traduction. « If a Disney movie does not treat a marginalized group well, I will not ignore it or try to make an excuse for it. It's time to be vocal about what needs to change » feministdisney, « What is 'Disney Feminism' ?», Tumblr, 16/7/2013, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/55559973146/disney-feminism

[96] feministdisney, « Feminist Disney Opinions », *feministdisney*, Tumblr, [En Ligne], 2011, https://feministdisney.tumblr.com/post/9491756108/feminist-disney-opinions

[97] Les *Slutwalk*, lancées en 2011 à Toronto, sont des marches où des femmes, notamment des travailleuses du sexe, et d'autres minorités de genre défilaient pour protester contre les violences sexuelles et la culture du viol, le plus souvent en se ré-appropriant une esthétique *slut*, c'est à dire vulgaire, « putassière ». Ces marches ont donné lieu à de nombreuses controverses dans les réseaux féministes puisqu'elles réactivaient un clivage interne sur les positions à adopter face au travail du sexe (réglementarisme, abolitionnisme…) et sur la place de ces travailleuses dans les luttes féministes.

L'Obs Marine Normand, cofondatrice de *Retard Magazine*, un blog de pop culture. Il s'agit avant tout de s'en approprier les symboles. »[98]

Si l'ambition de feministdisney est de propager son « féminisme Disney », on peut penser que la production de son blog est représentative d'une tendance « pop féministe ». Moins que le « féminisme Disney », la tactique de « décodage » des productions culturelles, rencontre quant à elle un certain succès. Trois procédés emblématiques seront ici discutés : la création de fan-art, la critique de film, et l'encodage. Ils mettent tous trois en œuvre une forme de lecture oppositionnelle Disney, via le recours au féminisme, compris ici comme un langage politique. Leur déploiement sera l'occasion d'observer en acte l'exercice de la lecture oppositionnelle via un code féministe intersectionnel.

Fan-art ou le détournement des princesses

Une pratique courante sur ce blog, tout comme sur le Tumblr féministe, consiste à « détourner » des personnages de leurs films d'origine pour leur attribuer des messages à contre-emploi. Ce mésusage des personnages est à l'œuvre dans de nombreuses images de *fan-art*. La pratique revendique ici une portée militante. La vie imaginée de personnages extraits de leur univers diégétique de référence sert de prétexte à la vulgarisation de théories féministes. Il peut aussi s'agir de faire adopter aux héroïnes des attitudes féministes qui entrent en contradiction avec celles épousées dans le film où elles apparaissaient. Ainsi ce dialogue entre Blanche-Neige et le Prince :

« Ta beauté est étourdissante. Parle-moi davantage de toi mon amour !

Oh là là ! Et bien, j'aime les animaux de la forêt, les oreillers, et mon livre préféré c'est *The Purity Myth* de Jessica Valentini ! »[99] [fig.67]

---

[98] Johanna Luyssen, « Pop Féminisme », dans *Dictionnaire des féministes*, dir. Christiane Bard, [En Ligne], 2017, https://blog.univ-angers.fr/dictionnairefeministes/2017/01/30/pop-feminisme/, première consultation le 2/4/2024.

[99] « Your beauty is breathtaking. Tell me more about yourself my love!
Oh my! Well, I like forests animals, soft pillows and my favorite book is *The Purity Myth* by Jessica Valentini ! ». feministdisney, « fan art », 18/7/2011, [En Ligne] https://feministdisney.tumblr.com/post/7764532797

Ici Blanche-Neige, l'héroïne du premier long-métrage Disney, continuellement associée à une image de femme aliénée, répond au Prince Charmant, qui la complimente sur son physique, avec une référence à un ouvrage féministe de Jessica Valentini, *The Purity Myth* [2009]. Dans son article sur le « fan-art féministe » consacrée aux princesses Disney, Hélène Breda[100] analyse certaines images, provenant de ce même Tumblr. Je souscris au diagnostic qu'elle en propose :

« La plupart des représentations dont les princesses font l'objet à travers cette pratique fanique se désolidarisent de leur contexte diégétique. Les messages alors véhiculés prennent une tout autre ampleur, puisque les héroïnes Disney deviennent les porte-voix de causes socio-politiques contemporaines détachées de l'univers des contes de fées. À nouveau, il peut sembler contradictoire que ces figures émanant d'une industrie culturelle hégémonique et véhiculant un certain nombre de valeurs patriarcales – en dépit de la pluralité de lectures possible – soient choisies comme figures de proue de mouvements d'émancipation féministes. On est alors en présence d'un phénomène d' 'excorporation', tel que l'a défini John Fiske (1989 : 11), c'est-à-dire d'un 'processus par lequel les personnes subordonnées fabriquent leur propre culture à partir des ressources et des produits fournis par le système dominant, ce qui est central pour la culture populaire'. Le paradoxe devient non seulement compréhensible, mais incontournable : 'les contradictions […] sont si typiques de la culture populaire, où ce à quoi on doit résister est nécessairement présent dans la résistance qu'on y oppose' (Ibid. : 4). Dès lors, il n'est pas incohérent que les figures des princesses Disney fassent l'objet de détournements pour contrer les injonctions et oppressions structurelles subies par les femmes dans un système patriarcal. »[101]

Ainsi, ces images autorisent un usage joueur des personnages par l'extraction de leur « contexte diégétique ». Ce détournement est fondé sur une analyse des films qui met en lumière leur nature idéologique. On pourrait avancer que l'image traduit aussi un déplacement générationnel des positions et tactiques féministes. Blanche-Neige n'est plus seulement un emblème, ou un vecteur du patriarcat comme ce personnage l'aurait été pour les générations

[100] Hélène Breda, « De la réception engagée à l'engagement militant : l'exemple des « fanarts féministes » de princesses Disney », *Genre en séries. Cinéma, télévision, médias*, 1 juin 2018, nº 7.
[101] *Idib* § 31-32. L'ouvrage cité de John Fiske est le suivant ; *Understanding Popular Culture*, Londres et New York : Routledge, 1989. Les extraits de Fiske cités par Hélène Breda sont le fruit de sa propre traduction.

précédentes, les blogueuses de cette nébuleuse cherchent à lui restituer une « agentivité », maître mot d'une nouvelle génération politique.

Des critiques oppositionnelles

Outre le détournement des images et la diffusion des mèmes, l'évaluation des films Disney est sans doute le lieu où se manifeste avec le plus de clarté la pratique de la lecture oppositionnelle. feministdisney a publié de trente critiques de films d'animation Disney, quatre critiques de séries produites par Disney, et sept de films d'animation produits par d'autres studios[102] (Dreamworks, Ghibli…), qu'elle inventorie ici. Elle se propose de les effectuer explicitement depuis une perspective féministe. Il n'est pas question de toutes les passer en revue, mais pour comprendre comment elle opère, je reproduis ici la critique *in extenso* du film *Aladdin* [Clements, Musker, 1992], qui me semble représentative de la façon dont procède un décodage oppositionnel dans le Tumblr féministe. En outre, le choix d'*Aladdin* permet aussi de le regarder en contraste de ce qui est proposé sur le Disney Wiki.

« Disney's Aladdin: Insightful or detrimental perspective of Arab culture? A Feminist critique

A Feminist Disney Review of Disney's Aladdin… Final Feminist Rating: **~ 2.5/4 stars (see bottom for breakdown)

Aladdin is one of my favorite Disney films, and as a little girl Jasmine was one of my two favorite barbies. It's a mix of both feminist-friendliness, and feminist-whoa there, not cool.

Jasmine was a great character, especially considering this was almost twenty years ago (1992). Like many of the 1990's disney females, she had the spunky/rebellious personality that became almost their trademark. **What I like about Jasmine though is that in many ways, she turned the princess story on its head.** From the beginning of the film, she is running away from palace life/marriage to a prince, rather than towards it. **She establishes herself as a critical decider in her own fate.** She also develops strong feelings for what the movie refers to as a "street rat." I think this was a pretty positive portrayal of romance because it really showed love as being about a personal connection and about mutual interests rather than about the impossible-to-ignore allure of wealth, ease and stature that would normally accompany "marrying a prince." This might be a weird detail but I also liked that her companion animal was a (usually) ferocious tiger, rather than a cutesy mouse or iguana or whatever. Not that

[102] feministdisney, « Movie and show critiques », Instagram, 2012, consulté 27/5/2024, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/9279916826/movie-and-show-critiques

those things were bad, it made her a little less… "adorable cutesy wootsey we don't have to be afraid of your little vulnerable girl-ness" whatever. **However, it is definitely worth pointing out that she is really the** only **main female character/voice in the film**; all the other main characters are men. **I also liked that this film went a little further than some of the films and showcased parts of the kingdom we wouldn't normally see,** where children were living in poverty and showcasing the economic problems facing "beggars." Although to be fair, this view was very limited and the conclusion of the film didn't necessarily promise a better life for the poorer segments of Agrabah, if I remember correctly.

So now we have to get to the problems of the film. I would say the biggest problem is its portrayal of arab people and arab culture. It is hard to miss that the stupid and evil characters in this film are more arabic in feature, while the heroes/good guys in the film are more european/not arab. Jasmine's father, the Sultan, is portrayed as a well-intending but rather doddling and dim leader, and he is wearing a more traditional turban and beard throughout the film. **Jafar is definitely more arab in appearance**, also having a turban, beard, darker skin, and is also another queer-coded evil villain (his facial features, small waist/body build and mannerisms are more effeminate than the other males in the film, which leads to a villainization of queer/fem).

From here:

'American stereotypes often suggest that Arab men are not real men because they lack machismo. Jafar's eyes also appear to have eye makeup, similar to Jasmine's eyes.'

Aladdin, on the other hand, has a more european appearance- he is cleanshaven, lacks a turban, has lighter skin, and his clothing is also less traditionally arab. Genie is obviously blue and not "European" per say, but he is also definitely not arab in any way.

From Cracked.com:

"Our question: In a city full of Arabic men and women, where the hell does a midwestern-accented, white piece of cornbread like Aladdin come from?"

As you can probably tell, I cruise a lot of random websites in order to add to my own thoughts; not all of them are informative in the traditional sense, but it helps me know where people stand on things. On one forumsite, people all seemed to agree that there was nothing racist in these movies and it seemed like a stretch/carrying racism "too far" to think it has these problems. Someone even was helpful enough to point out that,

"The darker skin and twisted noses you are talking about with the evil villians, don't think thats anything to do with racism. It's all about painting the picture. Those features help the audience to identify that they are supposed to be the evil/bad guys."

Oh, a character being darker and having a non-european nose helps the audience know he's the bad one? Good to know. Not that they would have been tipped off by the COMPLETELY EVIL THINGS the character does, or anything. That audience isn't going to get the point until you make the good guys light and the bad guys dark! Multiple people in

that thread, in fact, pointed out that the evil characters are usually "ugly" while the good guys are "attractive" without actually realizing how rooted in culture their ideas of beauty are, and how it is being used to the disadvantage of others in these films. There has been controversy over the lyrics in several Aladdin's songs, especially the line in the merchant song, **"Where they cut off your ear if they don't like your face, it's barbaric but hey, it's home!"** which was changed on the DVD version to, "Where it's flat and immense and the heat is intense." Along with the "thieving ways" of the merchant who introduces the story, the guards (and Jafar, of course) also help to further stereotypes of **arabs being inherently violent**, like when they ensue multi-person chases after street beggars stealing, you know, apples, with giant knives. (it's good to note the context of this film: the Gulf War was occurring when Aladdin was being produced)

Overall, although the movie might "intend well" by showcasing part of the arab world rather than the generic-euro world Disney characters usually live in, t**hey really did their message a disservice by stuffing it with a bunch of racial stereotypes and tropes. The other thing that bothers me about the film is the way it constantly uses imprisonment and slavery as a plot device.** I don't know if I can fully describe what about this makes me uncomfortable since it's obviously shown to be a bad thing, but it just seems kind of weird. I feel like if we consider that this is pretty much the only "Arab world" disney movie, that might be why- imprisonment and slavery never occur much in Euro-world Disney. The characters experience a number of different conflicts there, but rarely if ever is it slavery. Just seems to hearken back to a lot of imbedded cultural codes about "what arabs are like/ what bad arabs are like." **I also thought Jasmine's portrayal in these scenes was highly questionable-** she is chained up made to look very sexy and "tricks" Jafar by seductively tricking him by feeding him grapes. A lot of the portrayal of women in this film was very American based and went against the basic cultural context of what Arab women in Agrabah would have been dressed like (certainly not mid-driff baring princesses?).

Coming back to the issue of poverty, while it's good not everyone lived in a happy-go-lala land of easy wealth, in a way, wealth was easy in this movie, and Aladdin went from rags to riches in about an hour and a half. There's always this thought in the middle/upper class that anyone can make that climb so long as they're willing to do the work and not be lazy. Sometimes that is true, but sometimes that's just ignoring a lot of inherent privileges that the middle/upper class tend to have, that the lower class tends to not have, and which makes their potential climb upwards inherently more difficult than it would be for someone already "at the top."

From this site again:

> [Aladdin] also embraces what one would call American values. He feels trapped by his poverty and hopes to one day rise up and achieve success; Aladdin wants to obtain the American dream of success and living well. He also loves the idea of freedom and being able to make choices freely. Jafar is the complete opposite. He is portrayed to be more Arabian than Aladdin through speech, appearance, thoughts, and actions. He symbolizes evil and disorder.

There is probably more going on with the arab stereotyping that I've missed just because I myself have been raised in America and don't have a ton of experience examining things from that cultural perspective.

Oh my, I do love Aladdin the film, but cannot deny it is just as problematic, if not in some ways more so, as any other Disney movie.

Breakdown of Rating:

Promotion/Equal Voice given to women: **

Representation of Women present (are they more than typecasts of female stereotypes etc**)**: ***

Racism/Classism: *

LGBTQ representation: *~ (1.5)

Gender Binary adherence: **~ »[103]

La critique est rédigée dans un style informel, avec de nombreuses tournures orales, des phrases qui restent en suspens. Elle détonne avec le style des critiques professionnels émanant de la presse spécialisée ou généraliste, même lorsqu'elles sont publiées par des revues en ligne. Le ton se veut manifestement accessible, pourtant elle discute du film à travers de concepts issus des sciences sociales, tels que le sexisme et le racisme, et livre une évaluation plutôt nuancée du film. Elle se montre aussi en dialogue critique avec des échanges qui proviennent d'autres sites, qui ne semblent pas remarquer le colorisme sous-jacent aux représentations de la peau foncée utilisées dans ce film, ainsi que dans d'autres productions, le phénotype foncé étant ici utilisé comme un marqueur de déviance morale.

À la fin de la critique, cinq axes sont détaillés : « promotion/equal voice to women », « representation of women present », « racisme/classisme », « LGBTQ representation, » gender binary adherance » évalués à travers un système de notation en étoiles. Une seule étoile signifie mauvais, deux moyen et trois bien. Les cinq critères choisis par la blogueuse exemplifient les fondamentaux d'un féminisme intersectionnel tel qu'il est pratiqué sur Tumblr. Ils permettent l'explicitation des angles d'analyse à même d'opérer une « évaluation féministe »

---

[103] feministdisney, « Disney's Aladdin: Insightful or detrimental perspective of Arab culture? A Feminist critique », Tumblr, 8/9/2011, consulté 27/5/2024, [En Ligne] ; https://feministdisney.tumblr.com/post/9966633935/disneys-aladdin-insightful-or-detrimental. Le style de la critique m'apparaissant important je l'ai laissé dans sa langue originale, un traduction est proposée en annexe.

des films. La pluralité des dimensions -sexisme, racisme, classisme[104], hétérosexisme- prises en compte par la blogueuse manifeste l'aspiration à effectuer une critique intersectionnelle des films. Si toutes les critiques de films ne possèdent pas cette grille d'évaluation, qui s'est élaborée au travers des années, elle n'en demeure pas moins représentative des points d'attention de la blogueuse et des spectatrices oppositionnelles. On le voit, les catégories mises en avant pour l'analyse des films ne sont pas celles valorisées par les critiques de la presse spécialisée ou de la cinéphilie, mais sont bien empruntées au lexique féministe. La dimension esthétique du film n'est pas abordée par l'autrice, et elle ne figure généralement pas dans les évaluations de films.

Outre la forme de la critique, un point frappant, qui est aussi relevé par Hélène Breda dans son corpus, est l'importance donnée par cette critique féministe en ligne aux personnages. Jasmine, Aladdin et Jafar en sont les principaux protagonistes, et le film est presque entièrement évalué à travers ce qu'elle et ils représentent, ou à travers le sens imputé à leurs actions. En cela, cette critique est représentative d'autres évaluations, où, bien davantage que les films eux-mêmes, ce sont leurs personnages qui sont évalués, et plus particulièrement la représentation que le film donne de leurs caractéristiques sociales réelles ou supposées. Dans *Aladdin*, le rôle de Jasmine est le plus souvent considéré comme positif puisqu'elle démontre une aptitude à se rebeller contre l'autorité paternelle. Examinée au travers de critères « féministes », entendus ici comme la valorisation de l'auto-détermination et de la capacité d'agir des femmes, elle est un personnage positif en rupture avec les princesses précédentes. Toutefois feministdisney tempère son évaluation positive, en notant qu'elle est le seul personnage féminin d'importance du film. Sans citer le test de Bechdel-Wallace, mentionné ailleurs sur son blog[105], on sent que cet arrière-plan irrigue sa critique. Son traitement est aussi critiqué car elle est extrêmement sexualisée, notamment lors de la séquence où elle est enchaînée par Jafar.

Aladdin quant à lui est évalué au prisme de problématiques raciales : la pâleur de son phénotype est questionnée. Son teint, ainsi que le diminutif dont il est affublé - « Al » - sont compris comme des marqueurs d'américanisation et de blanchiment. Son origine sociale aussi est mentionnée. Jafar est lui aussi examiné selon ces mêmes enjeux de race, mais aussi par rapport au procédé d'encodage queer. L'opposition entre Aladdin, le héros à la peau claire et Jafar, le méchant au teint sombre, offre un parfait exemple du fonctionnement du colorisme. Et,

[104] Bien que ce néologisme tende à s'imposer dans le français, il demeure un anglicisme. Il désigne une oppression basée sur la classe sociale.

[105] Plusieurs billets le mentionnent. On peut les retrouver indexés sous cette requête : feministdisney, « Bechdel test », Tumblr, consulté le 8/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/search/bechdel%20test

bien que la blogueuse n'y fasse qu'une rapide référence, la Guerre du Golfe (1990-1991), qui se déroule durant la production du film, est mentionnée. On le voit, l'espace de la critique se confond avec celui de la formation politique, et le discours sur les personnages est un tremplin pour discuter des différentes formes de discrimination. Hélène Breda en faisait aussi le constat dans son article : « si ces critiques sont à considérer comme des instruments militants [...] c'est parce qu'elles opèrent d'incessants allers-retours entre les mondes fictionnels et les sociétés, bien réelles pour leur part »[106].

Plusieurs points se dégagent de cette critique : l'attention presque exclusive portée aux personnages, la présence de lexiques et d'outils d'analyse issus du champ politique, et l'absence de vocabulaire issu de la critique filmique. Ces traits opèrent une distinction nette entre cette critique profane et celles des cinéphiles dans les revues spécialisées, lesquelles investissent davantage le registre esthétique. Dans cette critique, la blogueuse effectue une démarche similaire à celle menée par le téléspectateur ouvrier de Hall qui comprend « intérêt de classe » plutôt que « gel des salaires ». Elle décode un discours hégémonique-patriarcal au moyen d'un code féministe-intersectionnel. À la différence pourtant du téléspectateur de Stuart Hall dont l'acte de décodage reste isolé, cette fan critique détient la possibilité de partager son évaluation avec d'autres spectatrices, mais aussi d'intégrer à son analyse des perspectives venues d'autres blogs. Ensemble, les blogueur.se.s détiennent la possibilité de médiatiser bien plus largement leur lecture comme un acte de lecture oppositionnelle, et dans le même geste de fédérer un réseau bien plus large de personnes partageant le même code. La médiatisation de l'évaluation et partant, du code qui le sous-tend, n'effectue pas seulement un changement d'échelle, il transforme la pratique critique en support de politisation. Car pour feministdisney, il s'agit bien sûr autant d'exercer pour soi son regard que de déciller ses lectrices, voire parfois de produire une critique à plusieurs mains des films. D'une certaine manière, ces blogueur.se.s et leur lectorat cherchent à effectuer l'opération de resignification politique décrite par Stuart Hall à la toute fin de son article[107].

Comme la critique d'*Aladdin* [Clements, Musker, 1992] le met en lumière, la distinction entre pratique de fan et militantisme s'érode dans l'activité de la blogueuse, les deux

---

[106] Hélène Breda, « La critique féministe profane en ligne de films et de séries télévisées ». *Réseaux*, 2017/1, n°201, p. 111.

[107] « Un des moments politiques les plus significatifs (…), est celui où des événements qui sont normalement signifiés et décodés de façon négociée commencent à faire l'objet d'une lecture oppositionnelle. C'est là que l'on rejoint la « politique de la signification », la lutte au sein du discours. », Stuart Hall. « Codage/décodage » dans *Identités et cultures 1. Politiques des* cultural studies, dir. Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 2017, [1978], pp.268

apparaissent consubstantiels, l'un devenant perpétuellement le support et le prétexte de l'autre. Ainsi se donne à voir à travers cette critique une lecture oppositionnelle opérée grâce à un décodage féministe. Le fan-art qui met en acte une nouvelle agentivité des personnages, tout comme les critiques effectuées qui évaluent les films à travers les arches narratives des personnages, soulignent la grande importance qui leur est accordée dans le nouveau genre de critique qui s'exerce en ligne. Le passage de la critique évoquant Jafar introduit aussi la notion de queer coding, qu'il faut maintenant définir. Celle-ci contribue également à concentrer l'attention sur le personnage.

« Queer coded characters »

Outre sa production de fan-art, le blogue est aussi connu pour l'emploi et les premières définitions du terme « encodage queer ». En 2012, en réponse la question d'un.e internaute, elle donne du terme la définition suivante.

« Comment définir un personnage codé queer ? (ex : Scar) »

« Un personnage auquel on attribue certaines caractéristiques susceptibles de faire référence à la « queerness » dans l'inconscient du spectateur. Cela paraît plus compliqué que ça ne l'est. Il ne s'agit pas simplement d'un personnage « gay », car ce n'est pas **vraiment** le cas, car être « gay » dépasse les stéréotypes véhiculés par les médias, et plusieurs personnages codés queer peuvent se comportent parfois de manière hétérosexuelle (Jafar), mais cela n'efface pas leur encodage queer, l'encodage est différent de la performance de la préférence sexuelle. Si cela a du sens. Je pense que parfois, les gens sont confus par le codage queer, car ils veulent se dire : « Les voix, les apparences féminines, les manières ne rendent pas les gens gays ! »… Et c'est tout à fait vrai. Mais il faut considérer non pas ce que **nous** savons de la queerness, mais ce que **le public** du film est susceptible d'assimiler inconsciemment comme message sur ceux que la société considère comme *différents*. » [ma traduction] [108]

---

[108] « How do you define a queer coded character ? (ex : Scar) »
« A character that is given certain characteristics that are likely to reference "queerness" in the audience's subconscious. That sounds more complicated than it is. It's more than a character just "being gay" because that isn't really what's happening, since **really** being "gay" is more than the stereotypes placed onto it by media, and since several queer-coded characters do perform at some point in a heterosexual way (Jafar) but this doesn't erase their queer coding because it's different from sexual preference performance. If that makes sense. I think sometimes people get confused by queer coding because they want to be like "Well voices/feminine appearances/mannerisms don't make people gay!"… And that's very true. But you have to consider not what **we**

La question implique que le terme est. En 2015, toujours à la suite d'une question elle en précise la définition :

« Anonyme : La diabolisation des personnages masculins efféminés serait un aspect du queering, non ? Je regardais Aladdin aujourd'hui avec une enfant de cinq ans et elle n'arrivait pas à déterminer si Jafar était un homme ou une femme.
Feministdisney : du *codage* queer, oui ! Il ne s'agit pas exactement de rendre un personnage 'queer', mais plutôt de **lui attribuer des stéréotypes associés à la communauté queer** (*et parce qu'ils sont des méchants, cela finit par renforcer l'idée [parfois inconsciente] qu'être queer est anormal/pas quelque chose que sont les « bonnes personnes »)* »[109] [ma traduction]

Outre les définitions avancées et l'emploi du terme dans les critiques pour épingler les films qui mettent en œuvre ce procédé, la blogueuse crée aussi une image de fan-art mettant en scène le Capitaine Radcliffe, l'antagoniste de Pocahontas, dans le film éponyme [Goldberg, Gabriel, 1995]. On y voit le Capitaine Ratcliffe, serrant contre lui Percy, son carlin, tout en s'adressant à son valet Wiggins en ses termes : « Et ouais je suis un homme hétérosexuel qui porte mes cheveux nattés et attachés des nœuds rouges » [« Hell yes I'm a straight man and I wear my hair in pigtails secured by red bowtie »]. Le mème est ainsi légendé :

« J'emmerde le renforcement de la binarité des genres, et les gens qui me critiquent parce que je porte des vêtements traditionnellement 'féminins', dit Ratcliffe. Percy acquiesça d'un signe de tête. 'En effet, monsieur, on l'emmerde', répliqua Wiggins. 'Vous faites beaucoup de choses qui vous rendent terribles, mais celles-ci ne devraient pas en faire partie. »[110] [ma traduction] [fig.68]

---

might know to be true about queerness, but what **the audience** watching the movie is likely to subconsciously absorb as a message about those that society deems *different*. », feministdisney, « how do you define a queer coded character ». Tumblr, 2012, [En Ligne] feministdisney.tumblr.com/post/15078286135/how-do-you-define-a-queer-coded-character-ex

[109] « Anonymous : The villainization of effeminate male characters would be an aspect of queering, right? I was watching Aladdin today with a five year old and she couldn't tell if Jafar was a man or woman.
Feministdisney : of queer *coding*, yep! It's not exactly making a character "queer," but rather **attributing them with stereotypes associated with** the queer community (*and because they are **villains,** it ends up reinforcing the [somewhat subconscious at times] idea that being queer is abnormal/not something "good people" are*). »
feministdisney, « Ask », Tumblr, 2012, [En ligne], feministdisney.tumblr.com/post/19673015610/the-villainization-of-effeminate-male-characters. Le surlignage est celui de l'auteure.

[110] « Fuck the reinforcement of the gender binary and people shaming me for wearing anything seen as traditionally 'feminine' said Ratcliffe. Percy nodded his assent. 'Indeed sir, fuck it,' replied Wiggins. "There are many things that make you villainous, but that shouldn't be one of them. »

L'audience dont jouit la blogueuse facilite sans doute la rapide médiatisation du terme. En juillet 2013 par exemple, on le retrouve sur un autre blogue féministe, dans une définition plus étoffée qui insiste sur son inscription dans un contexte historique bien précis :

« Codage queer : adj. décrit un personnage (généralement un méchant ou un antagoniste) dans un film, une série télévisée, un jeu vidéo, un livre, etc., auquel sont attribués des traits communément associés aux personnes queer, mais qui n'est pas explicitement déclaré comme tel.
Codage queer : 1) n. éléments/traits de codage queer présents chez un personnage : (..) 2) v. acte d'imprégner un tel personnage de ces traits : (…)
Note d'usage : le codage queer a généralement une connotation négative. Ce terme remonte souvent à l'époque du « Celluloid Closet », époque à laquelle, de 1930 à 1968, les personnages queer ou toute référence explicite à l'homosexualité étaient légalement interdits à Hollywood. Le codage queer permettait alors aux réalisateurs de contourner la censure. Cependant, les personnages codés queer sont généralement associés à ce que les médias présentent comme la folie et le mal, à des tueurs « dérangés »*, à des méchants et à d'autres personnes que les médias présentent comme sadiques ou dénuées d'empathie. (…) Le codage queer a généralement pour conséquence d'associer subliminalement le mal et la maladie mentale à l'identité queer et aux personnes queer. Maintenant que le « Celluloid Closet » a pris fin, le codage queer continue d'exister.
Généralement, lorsqu'un personnage est présenté comme queer de manière neutre, positive ou glamour, on utilise des termes tels que « sous-texte queer » et « appât queer »[« queer baiting »] plutôt que « codage queer ». Ce dernier terme est utilisé uniquement pour désigner les méchants et les personnages négatifs.
*Je décris ici la manière dont les médias dépeignent ces tueurs, codés à la fois comme queer et souffrant de troubles mentaux. Le lien établi entre l'homosexualité et les troubles mentaux remonte à plusieurs décennies et n'a été officiellement abrogé dans le DSM qu'il y a quarante ans. De toute évidence, ces représentations sont également capacitistes par nature. Mon propos n'était pas de sous-entendre que la maladie mentale est intrinsèquement mauvaise ou maléfique,

---

feministdisney, fan art, Tumblr, 17/32014, consulté le 25/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/79835018896/feministdisney-fuck-the-reinforcement-of-the

ni de sous-entendre que la maladie mentale est liée au meurtre dans la vie réelle. Mon propos était de dire que l'homosexualité est pathologisée dans les médias de manière capacitiste. »[111]

Cette définition insiste davantage sur la dimension historique du procédé, puisqu'il est mis en relation avec le texte de censure du cinéma états-unien, le Code Hays (1934-1966) mentionné au premier chapitre.

En juillet 2018, peu après mon second mémoire, et en vue de l'écriture de cette thèse, j'ai demandé à la blogueuse si elle revendiquait l'invention du terme, elle m'a répondu que non ce qui a généra un échange avec un.e autre blogueur.se [fig.69][112]. Elle précise que le terme provient d'un ouvrage du critique de cinéma Vito Russo *The Celluloïd Closet*, paru en 1981[113], qui a également donné lieu à la diffusion d'un documentaire en 1995[114]. Si je connaissais bien le livre, c'est la première fois que je voyais la blogueuse faire explicitement le lien entre les deux termes. Dans ce livre, Vito Russo examine les représentations de l'homosexualité, avant tout masculines, dans la production hollywoodienne. Centré sur le cinéma états-unien, *The Celluloïd Closet* mentionne quelques films européens, notamment pour évaluer leur réception aux États-Unis. L'impact du Code Hays, adopté dès 1930, mais qui n'entre véritablement en vigueur qu'en 1934, sur la production hollywoodienne, occupe une large place de l'analyse. Selon le critique, le texte du Code engendrera un art du détournement. « Dès 1933, les

---

[111] « Queer coded : adj. describes a character (typically a villain or antagonist) in a film, tv show, video game, book, etc. who is given traits commonly associated with queer people but is not explicitly stated to be queer. Queer coding : 1) n. the elements/traits of queer coding present in a character : *(..)* 2) v. the act of imbuing such a character with these traits. […].Note on usage: queer coding typically has a negative connotation. The term often dates back to the Celluloid Closet, when, from 1930 to 1968 there was a legal ban on queer characters or any explicit reference to homosexuality in Hollywood, and queer coding allowed directors to get queerness past the censors. However, characters who have been queer coded are typically linked to what the media portrays as insanity and evil, such as "deranged" killers*, villains and others the media portrays as sadistic or lacking human empathy. […] The result of queer coding typically has been to subliminally relate evil and mental illness to queerness and queer people. Now that the Celluloid Closet is over, queer-coding still continues to happen. […] Typically when a character is suggested to be queer in a neutral, positive or glamorized way, terms such as "queer subtext" and "queer baiting" are used as opposed to "queer coding." The latter term typically is used for villains and bad characters only. *I am describing how the media portrays these killers who are coded as both queer and mentally ill. The linking of homosexuality with mental illness dates back many decades and was only officially repealed in the DSM forty years ago. Obviously these portrayals are also ableist in nature. My wording here was not meant to imply that mental illness in inherently bad or evil–nor to imply that mental illness is linked to murder in real life. My point was homosexuality is pathologized in the media in an ableist way. » theroguefeminist, « Queer coded/ Queer Coding », Tumblr, 27/7/2013, web, consulté le 20 décembre 2016 theroguefeminist.tumblr.com/post/56658099133/queer-codedqueer-coding.

[112] La capture d'écran est présentée en annexe. feministdisney, « Hi feministdisney », Tumblr, 10/7, 2018, consulté le 8/7/2025, [En Ligne] https://feministdisney.tumblr.com/post/175747183486/hi-feministdisney-i-love-your-tumblr-and-i-learn

[113] Vito Russo, *The celluloid closet: homosexuality in the movies*, New York, Harper & Row, 1987 [1981].

[114] Jeffrey Friedman, Rob Epstein, *The Celluloid closet,* HBO Documentary Films, 102 min, 1995.

insinuations à l'épreuve de la censure étaient devenues une forme d'art et le personnage de folle [« sissy »], explicitement homosexuelle avait fleurie. »[115], peut-il ainsi écrire. Toutefois, l'auteur identifie, avant même la promulgation du texte, un archétype, le personnage du « sissy » [dont l'équivalent français serait « la folle »]. Le « sissy » est un personnage « d'homme » jouant ou parodiant l'efféminement. L'efféminement fonctionne alors comme un stigmate qui, au mieux entache de ridicule son personnage ou en signale une déviance morale, et ce avant la promulgation du Code Hays. Russo fait remarquer qu'à l'exception de films comiques, il n'y a pas de personnages homosexuels dans le cinéma états-unien pré-Code Hays, mais seulement des allusions cryptées qui s'appuient et médiatisent une sémiotique de la sexualité alors en cours d'élaboration. Peu à peu, un système de codes et de références pour connoter l'homosexualité se met en place, à travers des mots, ou une typification des personnages, des affinités politiques… Si le code Hays épaissit les cloisons du placard, il ne signe pas pour autant la disparition des personnages gays. Vito Russo traque l'évolution du « sissy » dans le temps, et notamment après la révocation du Code Hays, qui loin d'ouvrir à une meilleure représentation, aboutit au contraire à en renforcer la charge infamante. Les personnages d'homosexuels deviennent dès lors plus négatifs car ils sont davantage menaçants pour l'ordre social. Ils sont d'ailleurs le plus souvent condamnés à des morts violentes ou au suicide par la production. :

« À partir du moment où il a été possible de parler d'homosexualité au public au début des années 1960, les homosexuels sont tombés comme des mouches, généralement de leurs propres faits, tout en continuant à jouer leur rôle classique comique dans des rôles devenus moins importants et plus ambigus. Dans vingt-deux des vingt-huit films traitant de sujets homosexuels entre 1962 et 1978, les principaux personnages homosexuels à l'écran connaissent un suicide violent. » [116] [ma traduction]

La blogueuse ne revendique pas l'invention du terme et source le travail de Vito Russo. Cependant, elle détient la première occurrence du terme sur Tumblr en 2012, et a largement participé de sa diffusion comme axe d'évaluation des films. Comme l'a démontré la première

[115] Ma traduction. « By 1933 censor-proof insinuation had become an art form and the explicitly homosexual sissy flourished. », Vito Russo, *op. cité*, p.61.
[116] « Once homosexuality had become literally speakable in the early 1960s, gays dropped like flies, usually by their own hand, while continuing to perform their classically comic function in lesser and more ambiguous roles. In twenty-two of twenty-eight films dealing with gay subjects from 1962 to 1978, major gay characters onscreen ended in suicide of violent death. », Vito Russo, *op. cité*, p.65

partie du chapitre, celui-ci s'est désormais vulgarisé. Il me paraît possible d'affirmer que l'usage s'en est répandu depuis ce blogue qui en figure l'épicentre par cercles concentriques au Tumblr féministe, puis aux médias LGBT.

L'observation du Tumblr de feministdisney a corroboré plusieurs des caractéristiques de la critique féministe en ligne : la visée militante de l'analyse de films, l'appropriation de concepts universitaires tels l'intersectionnalité, mais également la place déterminante accordée aux personnages. Le fan-art, qui tente d'émanciper les héroïnes des scénarios sexistes dans lesquels elles sont enfermées, tout comme l'encodage qui s'intéresse à leurs caractéristiques sociales enfouies : ces deux procédés centraux du fandom féministe tendent à concentrer l'attention autour des personnages. Cette importance se doit d'être interrogée. Préciser la définition de l'encodage, depuis les premières publications dans le Tumblr féministe, tout comme au regard des pratiques des studios Disney, nous y aidera.

III) L'ENCODAGE

Dans le chapitre précédant, les personnages des Corbeaux figurant dans *Dumbo* [Sharpsteen & *al,* 1941], nous ont fourni un premier aperçu du processus de l'encodage, tout comme de son fonctionnement. Leur « blackness », ou « noirité »[117] a été signifiée par des procédés multimédia mettant en jeu la voix, la musique, ainsi que le style vestimentaire. L'encodage dont il a été question dans la partie précédente, porte avant tout sur la sexualité, bien que la racialisation des personnages soit aussi fréquemment discutée. Feministdisney, tout comme de nombreux.ses blogueur.se.s sur Tumblr ou bien les réseaux socionumériques, emploient le terme de « codage » pour parler de personnages humains (Jafar dans la critique d'*Aladdin*) ou anthropomorphe (Scar). Il permet donc de désigner des procédés divers, il faudra alors en préciser la logique.

[117] Longtemps demeuré un intraduisible, le terme de « blackness » tend désormais à être traduit en français par « noirité » à la suite de Mame-Fatou Niang, et désormais médiatisé par la publication de l'essai de Douce Dibondo, *La Charge raciale*, Paris, Fayard, 2004. Le terme de « noirceur » a aussi été proposé, à ce sujet on peut consulter Anne Lafont, « Penser depuis l'art Noir », *Critique*, 2020/5, pps 405-423.

A) Définition générale

Les observations montrent qu'en ligne, une partie de la critique ou de la lecture oppositionnelle de Disney s'articule autour des personnages. Il semblerait que leur centralité provienne de la vocation militante de ces critiques : à mon sens les personnages représentent le lieu de nouage des rapports sociaux dans les films, ou plutôt il est le lieu de leur visibilité la plus immédiate. De ce fait, ils forment le point d'ancrage privilégié par le public pour discuter de problématiques sociales telles que le racisme ou bien le patriarcat, au risque cependant que cette immédiateté ne masque d'autres nouages entre le film et le monde social comme l'organisation de la production ou bien la division interne du travail. Ici, on s'attachera à proposer une définition renouvelée de l'encodage, l'un des outils qui enregistre autant qu'il contribue à focaliser l'attention sur les personnages. L'aspect lacunaire des définitions proposées en ligne, tout comme leur multiplicité, engage à en proposer une nouvelle.

Un procédé indirect

Lorsque Robert Schickel évoque les Corbeaux dans *Dumbo*, il parle de « negro caricatures », sans détailler comment celle-ci procède, ni employer le terme de codage. Toutefois, le procédé qu'il évoque n'est pas sans rappeler celui décrit en ligne par les blogueur.se.s.

Ainsi, du terme « procédé de l'encodage », qu'il soit racial ou queer, je propose la définition suivante : l'encodage est l'attribution *indirecte*, par l'instance de production (animation, scénaristes, acteur.ice.s, réalisation…) de propriétés sociales (de race, de genre, de sexualité) à un personnage de fiction. Indirecte, car cette propriété ne peut pas s'énoncer clairement, pour des raisons de nature diverse. On en relève trois principales : 1) la censure (texte de lois, ou conservatisme de la production) qui empêche l'énonciation, par exemple, d'une sexualité ou d'une expression de genre minoritaire 2) les personnages anthropomorphes, qu'ils soient des animaux, des végétaux, des objets… brouillent les modalités de caractérisation habituelle (directe) des personnages 3) un impératif narratif qui requiert, pour le bon déroulement de l'intrigue, qu'un aspect de la personnalité ou de la trajectoire d'un personnage soit dissimulé.

Ces raisons, qui s'avèrent prééminentes dans le cinéma d'animation Disney, n'excluent pas qu'il y en ait d'autres. On pourrait par exemple objecter qu'en direction d'un public enfantin, les questions de sexualité sont malséantes. C'est oublier la mise en spectacle continue de la

préférence hétérosexuelle, tout particulièrement celle des princesses. Cet argument, qui tend à naturaliser l'hétérosexualité fait le lit d'une « hétéronormativité »[118]. On peut penser que tout type d'orientation sexuelle ou enjeux relatifs aux genres, peuvent être abordés de manière appropriée selon l'âge. Ces critères mettent en jeu des causalités diverses, la première relève clairement de l'intervention du champ politique dans celui de la création, les deux suivants s'avèrent « internes », propres à la plasticité de la fiction. S'ils peuvent marcher de manière autonome, ils peuvent aussi entretenir des liens de causalité, car on se rappelle que l'usage de personnages anthropomorphisés peut être favorisé par un contexte politique autoritaire.

Qu'est-ce qu'une caractérisation « directe » ?

Le terme « indirect » implique qu'en dehors de ces cas de figure, la caractérisation sociale des personnages opère de manière « directe ». Pour les films de fiction en prise de vue, la manière la plus courante de signifier les caractéristiques sociales d'un personnage est de se reposer sur le corps de l'acteur.ice qui l'incarne. Le genre, tout comme la racialisation sont « transférés » depuis le corps de l'acteur.ice à son personnage, qui bénéficie alors de ses propriétés sociales, ou plutôt de la façon dont la société a rendu certaines de ses caractéristiques physiologiques (organes génitaux ou phénotypes pour n'en citer que deux) intensément signifiantes, pour s'incarner. Pour interpréter Madame Bovary, la production cherchera à embaucher une actrice blanche. Si le transfert du corps de l'acteur.ice est partiellement impossible, pour des raison politiques, économiques ou esthétiques, la production y pallie par le biais de « prothèses », ou de changements narratifs. Une production qui ne voudrait pas embaucher d'acteur.ice.s noir.e.s pour interpréter un personnage désigné comme tel par le contexte diégétique aura deux choix, soit de blanchir le personnage, soit de recourir au *blackface* (« prothèse » raciale). Si bien sûr il existe, dans le régime de la fiction et de la prise de vue, des films qui cherchent à échapper ou à contourner la supposée « naturalité » de ce transfert des propriétés sociales, celui-ci s'avère sans conteste le plus répandu pour caractériser les personnages. Contrairement à la prise de vue, le cinéma d'animation ne peut pas se reposer sur le corps des acteur.ice.s pour opérer ce transfert analogique des propriétés sociales

[118] Pour une définition voir par exemple Janik Bastien Charlebois, « Au-delà de la phobie de l'homo : quand le concept d'homophobie porte ombrage à la lutte à la lutte contre l'hétérosexisme et l'hétéronormativité. »., *Reflets, revue d'intervention sociale et communautaire*, vol. 17, n°1, pp.112-149, 2011.

engrammées dans le corps de l'acteur.ice à son personnage. Seule la voix des acteur.ice.s qui interprètent les personnages paraît amorcer ce transfert, et elle est souvent utilisée de manière à naturaliser leur genre. Les personnages sont en effet systématiquement interprétés par des personnages du même genre. Toutefois, le cas de Cliff Edwards, qui interpréta à la fois Jiminy Cricket dans *Pinocchio* [Sharpsteen & al, 1940], mais aussi John Crow dans *Dumbo*, à travers une performance de *blackface* vocal, doit nous rappeler que la voix se prête à bien des modulations. Elle peut alors servir de support à une performance raciale ou genrée, indépendamment des catégories sociales assignées à l'acteur.ice. Bien que la caractérisation sociale « directe » y prédomine, cela n'empêche pas l'existence d'encodage dans le cinéma de prise de vue, comme l'a démontré Vito Russo pour la sexualité.

La plupart des personnages humains suivent un processus de caractérisation relativement similaire au « transfert » qui s'opère dans la prise de vue. La silhouette et le costume du personnage, tout comme la teinte (blanche, brune, noire…) de leur peau[119], et la voix des comédien.ne.s, seront utilisés pour véhiculer ces informations de manière immédiate. Ainsi Blanche-Neige ou Tiana [*La Princesse et la Grenouille, The Princess and the Frog*, , Clements, Musker, 2009] sont respectivement blanche et noires et non encodées, comme le sont par exemple les Corbeaux. Les configurations précédemment citées sont celles que je propose de nommer « directes » qui s'appuient sur un transfert du monde social à celui de la fiction. Le transfert « direct » s'avère le paradigme -bien que lui aussi puisse présenter de nombreuses subtilités- à partir duquel penser l'encodage.

B) L'anthropomorphisation

Le procédé de l'anthropomorphisation favorise le recours à l'encodage. Pour signifier des différences de classe, le cinéma d'animation peut puiser dans des traditions folkoriques. Pour signifier un autre rapport social, celui de race, il invente des solutions plus ou moins heureuses.

[119] Sur la racialisation de la couleur de la peau voir Anne Lafont. « How Skin Color Became a Racial Marker: Art Historical Perspectives on Race», *Eighteenth-century studies*, n°51, 2017, pp.89-11 ⟨hal-04059429⟩, mais aussi Anne Lafont. *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des lumières*. Dijon, Presses du Réel, 2019.

Le legs de la littérature populaire

Dans le cas des personnages anthropomorphisés, toutes leurs propriétés sociales doivent être resignifiées : de genre, de classe, de sexualité et de race. Ainsi, les films qui mettent en scène des univers non-humains ou mi-humains, mi-anthropomorphisés, sont ceux où l'encodage s'avère le plus présent. Les studios peuvent s'appuyer sur deux dimensions pour faciliter la caractérisation des personnages : la voix des comédien.nes, mais aussi sur une riche tradition littéraire, qui a déjà attribué des propriétés aux animaux ; certaines de ces propriétés peuvent être d'ordre moral (le renard est rusé, le serpent trompeur, le chien fidèle, etc.), tandis que d'autres sont plus proprement sociales : le lion est symbole de royauté, les rongeurs appartiennent aux classes laborieuses, etc. Ainsi, dans *Robin des Bois* [*Robin Hood*, Reitherman, 1973], ou dans *Le Roi Lion*, [*The Lion King*, Allers, Minkoff, 1994], ces associations séculaires sont utilisées sans arrière-pensée, aux lions échoient naturellement le titre de seigneur du monde animal (Prince Richard, Mufasa), lorsque les lignées sont purifiées de leurs usurpateurs respectifs (Prince Jean, Scar). À l'intérieur d'un même groupe animal, les différences sociales peuvent aussi être signifiées par des jeux interespèces. Ainsi, dans *La Belle et le Clochard* [*Lady and the Tramp*, Geronimi & *al*, 1955], les différences entre classes sociales, au centre du récit, sont véhiculées par les différentes « races » de chien. Lady, chienne domestique est un cocker spaniel, espèce onéreuse, quand le Clochard, au nom sans équivoque, provient d'un mélange bâtard. Dans ce film, un important jeu sur les accents vient combiner rapports sociaux de classe et de race. De nombreux chiens domestiques du film déploient soit un accent britannique soit un parler sophistiqué connotant une classe bourgeoise, en opposition avec le langage du Clochard. Le cuisinier qui prépare le célèbre plat de spaghetti aux deux chiens en errance, est doté d'un fort accent italien, mais ce sont surtout les deux chats, Si et Am, évoqués au chapitre précédant, qui possèdent un fort accent asiatique. L'arrangement musical qui accompagne leur chanson s'avère aussi lourdement orientalisant, du fait de l'usage de certains cuivres. Lorsque les espèces présentent des différenciations sexuelles évidentes, celles-ci sont exploitées, sinon les studios emploieront généralement des éléments de costume pour signifier le genre de ces personnages. Par exemple, dans *Robin Hood* [*Robin des Bois*, Reitherman, 1973], Robin et Lady Marianne appartiennent tous deux à l'espèce du renard, mais le premier est doté d'un chapeau, d'une tunique verte et d'un arc, quand la seconde est affublée d'un voile blanc et d'une robe mauve. Ces vêtements ont pour fonction de rendre la différence sexuelle limpide. Les studios Disney peuvent ainsi s'appuyer sur une riche tradition littéraire

pour effectuer ces encodages, tout en bénéficiant des propriétés de l'image (silhouette, costume).

L'encodage racial

Pour l'encodage racial des animaux, végétaux ou bien des objets, Disney ne dispose pas d'un intertexte littéraire aussi abondant. Le matériel de la littérature folklorique semble s'être davantage employé à styliser les relations de genre et de classe que les relations raciales. Ceci doit évidemment être compris au regard de l'obstination de l'Europe à maintenir les sociétés issues du système plantationnaire et de la traite esclavagiste loin des yeux de la métropole, ce qui en raréfie les représentations[120]. Toutefois, lorsque les studios adaptent les *Contes de l'Oncle Remus* recueillis par Joël Chandler Harris pour *La Mélodie du Sud* [*Song of the South*, Jackson, Foster, 1946] ils respectent la racialisation des personnages de ce folkore africain-américain. Dans ce film la racialisation passait notamment par la performance vocale des comédiens, noirs, qui outrent leurs voix pour jouer un créole marqué (AAVE) et ainsi racialiser ces personnages. Dans une logique parente, l'emploi de l'actrice blanche Barbara Luddy pour interpréter la chienne Lady, la racialise quant à elle en tant que blanche.

Dans mon mémoire de Master 2, j'avais dégagé plusieurs procédés, que je me propose de résumer ici[121]. D'une part, la colorimétrie des animaux joue un rôle important, comme dans *The Lion King* par exemple, qui joue sur le colorisme. Bien que la noirceur d'un personnage n'implique pas son appartenance de fait à la noirité (Mickey et Minnie), les studios ont pu jouer de ces associations (les Corbeaux, là encore). On trouve ensuite une racialisation par référence géographique ou culturelle, l'Europe est un opérateur de blanchité, l'Arabie (*Aladdin*) d'arabité etc. Pour autant, si le référent géographique fonctionne globalement comme tel, cela n'est pas systématique. La savane du Roi Lion ne signe pas l'africanité de ses personnages, majoritairement interprétés par des acteur.ice.s blanc.he.s, bien que des dynamiques coloristes entre les deux branches de la fratrie soient à l'œuvre. De même, le dragon Mushu, adjuvant de Mulan [*Mulan*, Bancroft, Cook, 1997], est codé comme africain-américain par la performance

[120] À ce sujet voir notamment Anne Lafont. *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des lumières*. Dijon, Presses du Réel, 2019. En Europe, on assiste à un phénomène sur le temps long de racialisation des personnes juives, qui ne s'appuie pas elle sur le phénotype.

[121] Ariane Temkine, *Virus et antidote : signalétique et fonction des personnages queer codés dans les classiques d'animation Disney (1949-1961)*. Mémoire de Master 2 en Arts et théorie du langage, sous la direction d'Anne Lafont, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, juin 2018, pps 57-62.

vocale de l'acteur Eddie Murphy qui l'interprète, ainsi que par le biais de son usage de l'AAVE, alors même qu'il est désigné comme une émanation des ancêtres de Mulan. Référents connexes, les noms des personnages peuvent aussi charrier des significations raciales, comme Br'er Rabbit [*La Mélodie du Sud*]. Les noms des personnages du Roi Lion sont quant à eux empruntés au swahili. Déjà évoqué, au chapitre quatre la performance vocale des acteur.ice.s s'avère primordiale, tant pour la modulation « d'accent », que par l'usage de créole ou de variations ethno-linguistiques. Dans *La Petite Sirène* [Ashman, Musker, Allers & Clements, 1989], Sébastian, le crabe conseiller du roi Triton est vocalisé par l'acteur Samuel E. Wright. Il construit un « accent trinidadien »[122] pour répondre aux désirs de la production. Dans *Les Aristochats* [Reitherman, 1970], qui contient une célèbre incursion dans le monde du jazz, les studios Disney ont recours à la voix d'un chanteur africain-américain de rock et de jazz, Scatman Crothers, qui donne son nom au personnage de Scat, chat et maître d'orchestre. L'exemple du jazz permet de dégager un autre critère, celui de la musique, très fréquemment mise à profit pour signifier des différences raciales. Malgré sa popularisation, le jazz s'affirme comme un vecteur de noirité par excellence. Cela a même donné lieu à un étonnant court-métrage, *Music Land* [*Jazz Band contre Symphony Land*, Jackson, 1935][123]. Cet épisode des *Silly Symphonies* pousse à l'extrême les potentialités racialisantes de la musique en imaginant l'affrontement de deux îles, de deux sociétés : l'île de la musique classique où des instruments aux teintes claires s'exercent au ballet, et l'île du jazz où des instruments de bois bruns vêtus de pagne se livrent à des danses effrénées. La confrontation se solde pourtant par un double mariage entre la Reine et la princesse de la Symphonie avec le Roi et le Prince de l'ile du Jazz, ce qui rétablit l'harmonie entre les nations, alors même que les relations interraciales sont proscrites par le Code Hays alors en vigueur. Ce court, étrange au regard de la production Disney, puise dans une littérature politique qui voit dans le métissage racial une promesse d'harmonie, le sens musical sert ici de support à la métaphore politique. L'exemple de *Dumbo* analysé au chapitre 4, ne doit enfin pas nous faire oublier que le costume peut aussi servir de

[122] Samuel E. Wright s'est confié à la journaliste Corine Cohen en 2013 sur la performance attendue par la production Disney qui souhaitait doter son personnage d'un « accent jamaïcain ». Il explique qu'inapte à le faire, il propose de performer un « accent trinidadien », la production s'avère très satisfaite du résultat, et ignorante des distinctions existantes. L'interview mobilisée pour mon mémoire a disparu depuis (comme tant de sources relatives à Disney). Toutefois j'ai retrouvé un extrait de l'interview dans une vidéo qui compile différents entretiens de l'acteur, montage effectué par un compte de fan de Disney qui étudie les performances vocales derrière les personnages Disney. Dizographies, « Samuel E. Wright – A Jamaican Crustacean », YouTube, 22/2/2021, consulté le 19/8/2025, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=AOklYxPgknE

[123] Le court-métrage est disponible dans son intégralité sur DailyMotion, Wilfried Jackson, *Music Land*, studio Disney, couleur, 9 min 34 secondes, 1935, [En Ligne] : https://www.dailymotion.com/video/x3d0z6m

support de racialisation, même si ce cas reste moins fréquent. Enfin, les différences entre espèces (*The Jungle Book*, *Tarzan*, [Lima, Buck, 1999] mais aussi entre classes (objets/humains) peuvent là encore servir de métaphore pour évoquer les rapports sociaux de race. Tous ces déplacements permettent de recoder le débat « scientifique » autour du poly ou monogénisme (l'espèce humaine est-elle composée de plusieurs races, ou est-elle une seule et même race), à l'origine des théories modernes de la race[124].

Ainsi, sept critères appuient la racialisation dans le cinéma d'animation Disney, le plus important demeurant sans doute celui de la voix. Sa plasticité, qui permet de modeler des « accents » ou d'appuyer des performances ethnolinguistiques, se comprend aussi dans le contexte où le *blackface* vocal radiophonique contribue à l'imposer à grande échelle comme un signifiant racial. Il convient de veiller à croiser ces critères, car ils fonctionnent rarement de manière isolée.

C) L'encodage queer

Toutes les propriétés sociales ne peuvent pas être signifiées de la même manière, et si le transfert du genre des personnages est relativement banalisé, car il s'appuie sur un marquage corporel perçu comme immédiatement visible, il n'en est pas de même pour la sexualité.

Contourner l'énonciation pour dessiner un corps parlant

À la différence du genre ou de la race donc, la sexualité n'est généralement pas considérée comme une propriété relevant du visible par marquage corporel. Le penser est parfois interprété comme un signe d'homophobie. Renvoyée à l'ordre du dicible donc, ou de la représentation, différentes instances d'énonciation du film pourront être mises à profit pour la signifier. Dans le cas de personnages dits hétérosexuels, ils peuvent généralement énoncer leur orientation. Leur sexualité peut être énoncée par une instance tierce, faire l'objet d'un discours, d'une conversation ou encore être figurée à l'écran (scène de séduction, aspirations romantiques ou matrimoniales, actes sexuels ou érotiques…). Pour les personnages féminins, la sexualité, cristallisée autour de l'ambition matrimoniale, constitue souvent le motif narratif central de leur

[124] Anne Lafont. *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des lumières*. Dijon, Presses du Réel, 2019, p.39.

arche, voire du film dans son ensemble. Ainsi, de tous les films de la franchise des « princesses »[125], le mariage représente l'argument principal du film. Les moyens précédemment évoqués sont là encore considérés comme des procédés de caractérisation « directs » des personnages, leur sexualité fait l'objet d'une énonciation. Dans le cas où la sexualité, homosexuelle/queer, d'un personnage ne peut pas s'énoncer (censure, contexte répressif), celle-ci est alors encodée. Cette configuration est bien celle d'une partie de la production Disney, et plus généralement états-unienne, puisque le Code Hays (1934-1966), censure l'expression ou la représentation de l'homosexualité. La plupart du temps, l'encodage cherchera à rendre « visible », ce qui n'est pas censé pouvoir se dire. Ainsi, c'est l'expression de genre des personnages qui sera, dans le cinéma Disney, travaillée de façon à produire un aveu silencieux. Le procédé le plus courant est celui de « l'inversion », où le personnage présente un mélange des caractéristiques du genre qui lui est assigné, mais aussi du genre dit « opposé ». Il arborera une expression de genre très différente des personnages de « gentils » du film. Ainsi, comme l'ont fréquemment relevé les internautes, les personnages de méchants « masculins », le Capitaine Crochet (*Peter Pan* [Geronimi & *al*, 1953), le Prince Jean (*Robin Hood* [*Robin des Bois*, Reitherman, 1973]), Ratigan (*The Great Mouse Detective*, [*Basil, détective privé, Clements & Musker*, 1986], Scar (*The Lion King*, [*Le Roi Lion*, Allers, Minkoff, 1994], Ratcliffe (*Pocahontas*, [Goldberg, Gabriel, 1995]), Jafar (*Aladdin* [Clements, Musker, 1992]) ou encore Frollo (*The Hunchback of Notre-Dame* [*Le Bossu de Notre-Dame*, Trousdale, Wise, 1996]) et Hadès (*Hercule* [Clements, Musker, 1997)… seront affectés de qualités, ou de manières dites féminines puisant dans l'archétype cinématographique du « sissy », décrit par Vito Russo. On remarque d'emblée que la levée du texte de censure ne signe pas l'arrêt de l'encodage, qui persiste bien après 1966, comme le relevait les blogeur.se.s.

Folles et sorcières

Meredith Li-Vollmer et Mark E. Lapointe[126], qui ont étudié.e.s la « gender transgression » [soit la transgression des normes de genre] à l'œuvre dans plusieurs films d'animation, relèvent six procédés d'encodage qui visent à produire cette féminisation des personnages « masculins » : un travail sur leur apparence physique, un jeu sur leur costume et leurs

[125] Entre 1937 et 1999 on dénombre sept : *Blanche-Neige* (1937), *Cendrillon* (1950), *La Belle au Bois Dormant* (1959), *La Petite Sirène* (1989), *La Belle et la Bête* (1991), *Mulan* (1998)

[126] Meredith Li-Vollmer, Mark Lapointe, « Gender transgression and villainy in animated film », *Popular communication*, vol. 1, n° 2, 2003, pp. 89-109.

accessoires, le langage corporel et le maintien, leurs activités, leur langage, et enfin le « queering », qui relève plutôt du régime de l'allusion. En ce qui concerne leur apparence, leur structure osseuse est généralement plus fine et délicate que celle des héros (Scar, Jafar, Frollo, Hadès…), et ils possèdent de longues mains aux doigts effilés. La délicatesse de leur structure osseuse est encore accentuée par un jeu sur la carnation et l'ombrage qui donne bien souvent l'impression qu'ils sont maquillés. De même, ils portent soit des accessoires ou des couleurs dites féminines (rose, violet pour Crochet, le Prince Jean, Ratigan, Ratcliffe), soit des robes (Frollo, Jafar, Hadès). Leur gestuelle et leurs activités se rapprochent de celles des personnages féminins ; contrairement aux héros, aux pères ou aux adjuvants, ils ne manifestent pas d'intérêt pour les activités physiques, ne font pas étalage de leur musculature. Ils peuvent même être montrés dans des activités codées comme féminines (Crochet à sa toilette avec son second Mousse, tout comme Ratcliffe au bain pomponné par son second Wiggins, l'hystérie du Prince Jean, Ratigan qui joue de la harpe, Shere Khan, qui inspecte souvent ses griffes, équivalent de ses ongles…) [fig. 70- 79][127]. Les deux dernières catégories, langage et « queering » pourraient sans doute être condensées, car il s'agit de jeux de sous-entendus, effectués soit par le personnage lui-même, soit par une instance tierce au sujet de la sexualité ou de la « condition » du personnage. Hadès complimente les robes des déesses du Mont Olympe avec la sagacité d'un grand connaisseur de mode. Meredith Li-Vollmer et Mark E. Lapointe relèvent que Scar utilise un terme féminin (« curtsey » et non « bow ») pour parler de la révérence qu'il devra effectuer pour saluer Simba son futur roi, ce qui le féminise. Dans *The Lion King* toujours, Zazu le perroquet conseiller du roi légitime, Mufasa, dit à ce dernier, en guise de consolation :

« There's one in every family, sire, two in mine actually. And they always manage to ruin special occasions. »[128]

Pour les antagonistes « féminines », ce procédé peut aussi être utilisé. Dans le cas de La Reine des Cœurs, ou d'Ursula, leur grosseur vise à viriliser davantage ces personnages agressifs. Toutefois, en l'absence d'un stéréotype aussi lisible que celui du « sissy », d'autres procédés sont éprouvés, qui tirent davantage sur la corde narrative. Pour Cruella (*One Hundred Dalmatians* [*Les 101 Dalmatiens*, Reithermen, 1961]) on pense à sa « misandrie » elle qui se moque de Roger, le mari de son amie Anita, et projette de l'encre sur le visage de ce dernier, dans une caricature toute Disney de l'égoutture (« dripping »), un geste caractéristique de l'expressionnisme abstrait, qui n'est pas dénué de connotation sexuelle. Les personnages de

[127] En annexe j'ai composé une galerie de personnages emblématiques encodés queer.
[128] *Ibid*, pps.102-103.

sorcières - La Reine-Sorcière, Maléfique, Ursula - femmes sans mari ni enfants, donc en « déficit » de féminité selon l'idéal Disney, cherchent quant à elles à empêcher l'heureux mariage des jeunes héroïnes. Le cas d'Ursula est sans doute l'un des plus connus, car de l'aveu des studios eux-mêmes, son personnage est inspiré de la célèbre drag-queen Divine[129], filmée par le réalisateur John Waters[130]. Une façon dont procède l'encodage des personnages « féminins » revient parfois moins à les masculiniser, suivant le procédé de l'inversion, mais au contraire à souligner leur déficit de féminité naturelle. On pense à la féminité hyperbolique d'Ursula inspirée d'une drag-queen, mais aussi aux scènes montrant le visage osseux de Cruella sans maquillage, ou bien à Javotte et Anastasie dont les grands pieds dépassent de la pantoufle de verre. De manière générale, l'action des méchant.e.s de Disney aux identités de genre troubles, vise presque systématiquement à attaquer la bonne reproduction de la cellule familiale hétérosexuelle, que ce soit en empêchant le mariage (La Reine-Sorcière, Maléfique, Ursula), ou en kidnappant des enfants ou des figures assimilées (le Capitaine Crochet qui séquestre les enfants, Cruella avatar de vampire qui subtilise une portée des 101 chiots pour se confectionner un manteau de fourrure, Shere Khan (*The Jungle Book* [*Le Livre de la Jungle*, Reitherman, 1966]) qui cherche à avaler Mowgli), ou bien encore en usurpant un trône (Prince Jean, Scar, Ratigan qui souhaite usurper le trône d'Angleterre, Jafar).

Par rapport aux catégories de l'acronyme LGBT, le terme queer, « parapluie », offre l'avantage de ne pas spécifier sur quelle dimension (genre, sexualité) porte le stigmate. On ne sait pas s'il désigne une personne dite homosexuelle (gay, lesbienne), une personne à l'expression de genre non-normative (non-binarité, mais également certaines expressions de genre « non-conformes » propres aux cultures gays et lesbiennes, typiquement les « folles » [sissy] ou les « butch »[131]), ou une personne trans. Le procédé de l'encodage queer tend à rabattre sur l'expression de genre, facette visible du personnage, un aspect de l'identité qui ne peut s'énoncer ou se représenter dans le film. Ainsi, il n'apparaît pas forcément utile ou pertinent[132] de chercher à savoir si chez Disney le genre masque la sexualité, ou si ce sont finalement les expressions de genre non-conformes qui sont caricaturées davantage que

---

[129] John Grant, *The Encyclopedia of Walt Disney's animated characters*, New-York, Disney Press, 1998, 348-348.

[130] Notamment dans John Waters, *Pink Flamingos*, 93 min, couleur, 1972

[131] Terme désignant une lesbienne déployant une expression de genre connotée comme masculine.

[132] Ni même possible, dans le sens où l'attention à distinguer expression de genre et sexualité est une préoccupation plus contemporaine, qui émerge dans le sillage des théories trans dans les années 1990, et qui se répand progressivement. Ainsi, sur la période étudiée, l'expression de genre est comprise comme le lieu de marquage d'une sexualité déviante, dans un système où homosexualité et transidentités ne sont pas aussi clairement distinguées que de nos jours.

l'homosexualité elle-même… En revanche, il est frappant de constater que les identités embrassées par le spectre queer sont presque systématiquement attribuées à des personnages malfaisants, d'où l'intérêt de parler d'encodage queer, plutôt à mon sens que de spécifier encodage gay, encodage lesbien, encodage transféminin, transmasculin… à moins que l'identité du personnage ne soit clairement spécifiée dans le film. Cette précision cependant reviendrait à court-circuiter le procédé de l'encodage, qui s'ancre dans un interdit d'énonciation. Interdit, qui affecte en retour la psyché et la corporalité des méchant.e.s, tout en déréglant la supposée naturalité de leur expression de genre. Ces personnages nous suggèrent au travers de l'hystérie, de l'outrance, d'une théâtralité toute camp, ce qu'iels ne peuvent nous dire ou nous faire voir. Ainsi, le brouillage de la distinction genre/sexualité m'apparaît constitutif du procédé d'encodage queer.

Épistémologie du placard et « sémiotique de la sexualité »

Utile pour ce qui est de dévoiler un stéréotype abondamment utilisé par les studios Disney, l'inconvénient du terme d'encodage queer est qu'il tend à gommer l'historicité de ces représentations qu'il nous incombe de resituer. L'encodage queer tire son origine d'un contexte législatif et social répressif qui prohibe la représentation de certaines formes de sexualité, tout comme certaines expressions de genre, et qui par extension ridiculise, dénigre ou déshumanise les personnages ainsi caractérisés. Toutefois, son origine, issue du jeu avec la censure, n'en fait pas un procédé intrinsèquement homophobe, puisqu'il relève plutôt d'une stratégie d'aménagement d'un contexte répressif. L'encodage queer aurait pu rester un art du flirt avec l'interdit, une manière de faire exister une réalité réprouvée. Sa dimension homophobe relève plutôt de l'association récurrente qu'il établit, chez Disney et dans de nombreuses autres productions, comme l'a démontré Vito Russo, entre une performance de genre queer et des fonctions narratives, certes nécessaires au récit mais réprouvées par son cadre moral. Cependant, il ne faudrait pas non plus surestimer la performativité de la morale Disney, souvent ridiculisée pour son extrême simplicité, qui ne paraît effective que dans la mesure où elle est adossée à des structures de pouvoir qui la légitime. Si l'encodage queer se structure sous l'effet de la promulgation du Code Hays (1934-1966), la codification de la sexualité qui en résulte lui survit pourtant largement.

Le Code Hays lui-même ne peut se comprendre comme un simple épiphénomène lié au puritanisme des magnats ou des spectateur.ice.s du cinéma. À l'endroit de la sexualité, le texte de censure prolonge sur les écrans une criminalisation préalable des relations homosexuelles, ainsi que des expressions de genre non-conformes, dont les origines remontent aux premiers temps de la colonisation britannique[133]. Un cadre législatif extrêmement répressif, fondé sur des arguments religieux, se trouve revivifié à la fin du XIXème siècle par l'invention de nouvelles spécialités médicales visant la classification des sexualités humaines et la naturalisation de l'hétérosexualité. De manière plus large, les historiens et philosophes[134] considèrent que le développement de cette nouvelle épistémologie médicale tend à faire de la sexualité une composante déterminante de l'identité, quand sa signification apparaissait auparavant moins importante. L'imposition progressive de la binarité hétéro/homosexualité a rigidifié les contours d'une sexualité aux contours préalablement plus mouvants.

Toute la véhémence de cet arsenal répressif (policier, juridique, médical, médiatique, économique) n'empêche pourtant pas la formation de communautés queers dans les grands centres urbains, dont Los Angeles[135], assemblage transversal aux grandes villes des pays industrialisés du premier au XXe siècle (Paris, Berlin, Londres, New York…) dont atteste les productions artistiques et la culture matérielle[136]. Pour ce qui est du monde queer états-unien, l'historien George Chauncey a écrit un ouvrage inestimable : *Gay New-York (1890-1940)*. Son minutieux travail dans les archives lui permet de démontrer qu'en dépit de fréquentes arrestations et de violentes descentes de police, d'un climat d'hostilité général qui pouvait culminer dans des agressions, passage à tabac, viols (éventuellement collectifs), voire dans des meurtres, les « tantes » étaient relativement intégrées aux espaces de sociabilité populaire,

---

[133] La criminalisation de l'homosexualité et des transidentités aux Etats-Unis remonte à l'époque de la colonisation britannique (XVIIème siècle). Si la peine de mort pour sodomie ne s'applique plus depuis 1873, les relations sexuelles entre personnes du même genre demeurent considérées comme un crime, et donc passibles d'emprisonnement. En 1962, l'Illinois est le premier État à décriminaliser les relations homosexuelles, ce qui engendre une vague de dépénalisation dans les années 1960 et 1970. Cependant, en 1986, l'arrêt Bowers v. Hardwick réaffirme au niveau fédéral la constitutionnalité de la criminalisation des relations homosexuelles. Il faut attendre 2003, pour que l'arrêt Lawrence v. Texas, rendu par le Cour Suprême invalide la décision de 1986, pour que les États du Sud (Texas, Floride, Alabama, Caroline…) soient forcés de suspendre ces législations. Le second mandat de Donald Trump marque pourtant une violente résurgence des attaques contre les droits des personnes queers, et tout particulièrement des personnes trans.

[134] On pense bien sûr aux trois tomes de *L'Histoire de la sexualité* publiés par Michel Foucault chez Gallimard entre 1976 et 1984, ou au à l'ouvrage de Jonathan Ned Katz, *L'invention de l'hétérosexualité*. Paris, Epel, 2001, [1995].

[135] C. Todd White, *Pre-Gay L.A: a social history of the movement for homosexual rights*, Urbana, Illinois Pres, 2009.

[136] Catherine Lord, Richard Meyer, *Art & queer culture*, Londres, Phaidon, 2013.

notamment à New-York[137], et qu'elles formaient une présence visible, notamment sur le Bowery à la fin du XIXe siècle. Dans les rues, les bars, les bals et les autres espaces de sociabilité, une véritable « sémiotique de l'inversion » s'y est formalisée, afin de faciliter les rencontres érotiques ou sentimentales. Gerorge Chauncey peut ainsi écrire dans son introduction :

« Les gays développèrent un système très sophistiqué de codes subculturels – codes linguistiques, vestimentaires, comportementaux – qui leur permettaient de se reconnaître dans la rue, au travail, et dans les soirées ou dans les bars, et d'avoir des conversations complexes dont les significations codées étaient inintelligibles pour les personnes potentiellement hostiles qui se trouvaient dans les parages. »[138]

Dans son second chapitre consacré à la « tante », personnage à l'expression de genre féminine, il détaille avec minutie la valeur de ces signes, et l'importance de savoir les interpréter :

« Se contenter de récuser de tels signes comme étant de purs stéréotypes serait ne pas saisir leur importance. Oui, c'était des stéréotypes, cela ne fait aucun doute. Mais que des hommes aient pu être identifiés comme des tantes, sur la base de déviation aussi minimales et « stéréotypées » par rapport aux normes masculines du comportement et de l'habillement montre bien à quel point était étroite la marge de déviance permise à la grande majorité des hommes par rapport aux codes normatifs de genre. Cela prouve également l'extraordinaire sensibilité des hommes aux marqueurs les plus subtils du genre et met en évidence la surveillance permanente du genre dans la culture des classes populaires. […] Le plus important, dans ce contexte, est que l'efficacité de ces signes indique une extraordinaire plasticité de l'assignation au genre dans la culture dans laquelle les tantes évoluaient, et la remarquable facilité avec laquelle des hommes pouvaient construire un personnage de quasi-femme ou tante. »[139]

---

[137] George Chauncey, *Gay New York : 1890-1940*, Paris, Fayard, 2003, [1994]. Le titre original est sous-titré *Gay New York : Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World 1890-1940*. Dans un autre registre, plus proche du témoignage lié aux violences policières homophobes et transphobes, voir Leslie Feinberg. *Stone Butch Blues.* Fellering, Hystériques & associées, 2019 [1993].
[138] George Chauncey, *op. cité*, p.13
[139] *Ibid,* p.77.

Cette sémiotique de l'inversion fait jouer à plein un art du double-sens et du double-entendre permettant le maintien d'échanges érotiques malgré une large réprobation sociale. Chauncey permet de comprendre que, l'archétype du « sissy » identifié par Vito Russo, bien qu'il puisse agir comme une caricature aux visées homophobes, n'en tire pas moins ses racines dans la sociabilité et les performances de genre élaborées par les personnes queers elleux-mêmes. Le procédé de l'encodage queer s'approvisionne lui aussi à cette inventive « sémiotique de l'inversion » minutieusement décrite par Chauncey, mais également par des auteur.ice.s (de Proust à Leslie Feinberg) et des artistes[140], dont l'efféminement ne constitue que l'un des aspects, sans doute le plus iconique .

L'exclusion des personnes gays, efféminées, queers de l'espace public est un phénomène progressif pour George Chauncey, qui s'intensifie tout au long des années 1930, pour culminer dans les années 1940. Les portes du « placard » se referment véritablement sur le monde gay pour deux décennies au moins, et la répression amène à une ségrégation accrue des sociabilités hétéros et homosexuels. L'historien fait d'ailleurs remarquer que le terme de « placard » n'était pas utilisé avant les années 1960, où s'invente la métaphore du « coming-out », qui inaugure un nouveau régime de visibilité paradoxal, dont la chercheuse Eve Kosofsky Segdwick s'est proposé d'écrire l'épistémologie[141]. Pour l'historien, la métaphore spatiale du placard s'applique mal aux mondes queers d'avant 1940, où les espaces de sociabilité populaire et nocturne semblaient davantage poreux aux mélanges des genres et des sexualités. Avant d'être méthodiquement exclu.e.s de l'espace public, Chauncey rapporte que les années 1920 constituent un pic de visibilité pour les personnes queers. Dans le sillage de la Prohibition (1919-1933), le chercheur rapporte même l'existence d'une « Pansy crave » (« vogue des tapettes »)[142], qui se propage depuis Time Square au milieu des années 1920 pour culminer à

---

[140] Le travail de Catherine Lord et Richard Meyer cité précédemment en donne un excellent aperçu pour ce qui concerne les expressions plastiques. Le photographe Hal Fischer intitule d'ailleurs l'une de ses séries exposées à San Francisco en 1977, « Gay semiotics ». La série vise là encore à fournir un inventaire visuel des codes gays en vigueur dans ces années-là, tout en proposant une appropriation joueuse de la théorie structuraliste. On la retrouve sur le site de l'artiste Hal Fischer, site d'artiste, [En Ligne], https://www.gaysemiotics.com/gay-semiotics

[141] Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008 [1990].

[142] « Au cours de la décennie, les gays devinrent plus visibles un peu partout à Time Square, que ce soit dans les rues, les restaurants, les cabarets érotiques, les théâtres installés en terrasse sur les toits, les boîtes de nuit ou bien sur e-les scènes de théâtres légitimes […] Mais même dans ce bref aperçu de ce que l'on a appelé la vogue des tapettes (*pansy craze*), celle-ci permettra de monter à quel point les gays devinrent un élément très visible de la culture de la Prohibition à New-York, et si on les transforma souvent en spectacle, certains s'arrangèrent pour que ce spectacle fût assez déstabilisateur. » *op. cité,* p.386. Chauncey fait remarquer que la vogue des tapettes fait suite à la « Negro Vogue » ou « New Negro », elle aussi liée au contexte de la Prohibition, qui d'une certaine manière lui a pavé la voie. La séquence entière se trouve aux pages 380-401.

l'hiver 1930-1931, où plusieurs cabarets et boîtes de nuits à travers le pays (dont quatre à Hollywood) présentent des numéros d'artistes gays jouant les hommes gays, ou parfois par des hommes hétérosexuels qui les caricaturent. Ce moment d'exceptionnelle visibilité attire l'attention du monde de l'édition et des médias qui commencent aussi à se faire le relai de ces performances de genre extravagantes et de ces amours interdites. L'auteur rapporte que cette visibilité atteinte au début des années 1930 déchaîne l'hostilité des franges conservatrices et des pouvoirs policiers. Le code Hays apparaît n'être qu'une des manifestations parmi d'autres de cette éviction de l'espace public qui la prolonge dans l'industrie du divertissement.

Les premiers personnages encodé.e.s queer

En ce qui concerne les studios, on ne peut pas dire que la « vogue des tapettes » ait particulièrement affectée la très conservatrice production Disney[143]. On retrouve bien ce motif chez ses concurrents, diverses allusions dans des Betty Boop, mais le plus éloquent est un court-métrage du studio d'Ub Ikwers (le tout premier associé de Walt Disney et l'animateur de Mickey Mouse), *The Soda Squirt*[144]. Dans ce court sorti en décembre 1933, un personnage très efféminé entre dans un bar où Flip the Frog (le héros de la série éponyme) prépare des cocktails pour une assemblée hétéroclite, qui sont tou.te.s des personnalités du cinéma : Buster Keaton, les frères Marx, Lionel Barrymore… et Mae West, fervente avocate des artistes homosexuels. La voix du personnages efféminés est interprétée par l'acteur Tyrell Davis, connu pour sa performance d'homosexuel dans *Our Betters* de George Cukor [*Haute Société*, 1933]. Il est rapidement changé en un Mister Hyde, au visage extrêmement foncé, après avoir bu un cocktail manifestement frelaté (témoignage de la Prohibition). Il est ramené à sa forme originelle par un spray d'Eau de Pansy (« pansy » désignant à la fois la fleur dénommée pensée, et la tapette). [fig.80]

Les personnages encodé.e.s s'installent dans la production Disney après l'entrée en vigueur du Code Hays. Si la plupart tiendront le rôle de méchant.e.s, il faut signaler deux représentations plus ambivalentes. Deux « sissy » occupent en effet des rôles comiques dans des productions moins ambitieuses (en termes de budget comme de diffusion). Si leur féminité est bien objet de

[143] Bien que, comme le rapporte Sean Griffin, Mickey ait pu servir de nom de code dans les milieux homosexuels, mais c'est un autre sujet. Sean Griffin, *Tinker Belles and Evil Queens*. New York, New York University Press, 2000, pps 67-77.

[144] Ub Ikwers, *The Soda Squirt*, noir et blanc, 6 min, 1933. On en trouve une version intégrale sur Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=GeRf1eTcFKc&t=378s

confusion et de dérision, ils n'apparaissent pas malfaisants comme les quatre personnages examinés par la suite : il s'agit du dragon du film *The Reluctant Dragon* [*Le Dragon récalcitrant*, Werker, 1941], et d'Ichabod, l'instituteur de *The Legend of Sleepy Hollow* [*La Légende la Vallée endormie*, Geronimi, Kinney 1949]. Le dragon bleu est un splendide personnage de « sissy », maniéré, poète et pacifiste convaincu. Il refuse de terroriser les humains, comme le souhaiterait le petit garçon féru de contes, qui vient à sa rencontre au début du film. Il flirte assez ouvertement avec Sir Giles, le chevalier qu'il est supposé affronter, lequel ne décourage pas sa cour. La performance vocale de l'acteur Barnett Parker, habitué à ce genre de rôle, et possiblement encore plus autorisée par le filtre de l'animation, y est pour beaucoup, comme l'a souligné le critique Richard Barrios[145]. L'un des intérêts du médium filmique est alors de garder trace d'une telle performance vocale. On peut supposer que par ces nouveaux médias s'invente des voix gays comme il s'est inventé, un peu plus tôt des voix noires. Le personnage d'Ichabod Crane, au poignet cassé [« limp wrist », autre élément distinctif de la sémiotique de l'inversion] s'avère plus ambigu. Le court-métrage n'indique pas tout de suite ce qu'il faut penser d'Ichabod. Au contraire, la scène d'ouverture se plaît à retarder le jugement en se focalisant sur la surprise des habitant.e.s de la vallée devant l'arrivée de ce personnage à l'allure peu conventionnelle (costume vert, cheveux tressés, ruban, livre à la main…). Si les hommes du village, parangons de masculinité musculeuse se moquent de lui, les femmes s'avèrent, quant à elles, plutôt séduites. Le cours du récit révèle pourtant la nature pleutre, cachottière et cupide d'Ichabod Crane, et il est ensuite chassé de la vallée par le mystérieux Cavalier Sans Tête. Antipathique, il ne peut toutefois pas être considéré comme un personnage de méchant [fig.81, fig.82].

À partir des années 1940, les méchant.e.s encodé.e.s comme queer se retrouvent régulièrement associé.e.s à un thème autrement plus infâmant que le ridicule : la pédocriminalité. Bien que de manière euphémisée, elle est un motif central des films *Pinocchio* [Sharpsteen & al, 1940], *Peter Pan* [Geronimi & *al*, 1953], ainsi que du *Jungle Book* [Reitherman, 1967]. Une scène d'*Alice* thématise aussi le sujet, bien qu'elle ne soit pas directement la cible. Les personnages de Tweedledum et Tweedledee content à l'héroïne l'histoire d'un morse ayant ravi à une huître sa portée de jeunes huîtres, pour les engloutir dans une scène faussement innocente. Ce récit, fait à Alice peu après son arrivée au Pays des

[145] « the characterization took its cue from the resplendent vocalizing -fruity in all senses of the word- of Barnett Parker ». Richard Barrios. *Screened Out. Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*. New York, Routledge, 2003, p. 169.

Merveilles, a valeur de mise en garde. Pinocchio, Peter et Mowgli font quant à eux l'objet d'une véritable chasse. Pinocchio se trouve même être l'objet d'un trafic d'êtres humains. Il est encagé par Stromboli, personnage lourdement stéréotypé. Ce dernier possède une peau brune, un grand nez, des lèvres épaisses et soulignées, un fort accent. Il est cupide et fourbe, et croque des oignons à à pleines dents ! Stromboli s'avère tellement saturé de signes racialisants, qu'il en devient indéchiffrable. Après avoir enfermé Pinocchio dans une cage, il esquisse un mouvement de danse du ventre. Le personnage, présenté de dos, mais le visage face caméra roule plusieurs fois des hanches en prononçant le nom de Constantinople, où il compte exhiber le pantin. Peu avant, Honest John et Figaro, le renard et le chat, détournent Pinocchio du chemin de l'école. Honest John est vêtu d'un costume vert, dont Chauncey nous apprend qu'il était considéré comme un signe, « si audacieux que bien peu osaient le porter »[146]. Le Capitaine Crochet apparaît selon les dires de son animateur Franck Thomas être une synthèse entre deux « types » de méchants :

« J'ai eu un mal fou à mettre ce personnage sur pied [...] le problème […] résidait dans la confusion des esprits du directeur et des scénaristes. Ed Penner avait toujours vu ce Crochet comme un bellâtre, faible, style dandy, aimant le raffinement. Clyde Geronimi, le directeur, le voyait comme une sorte d'Ernest Torrance : un type mauvais, résolument méchant, terrorisant avec son crochet. Walt l'imaginait des deux façons ».[147]

Le « dandysme » de Crochet rend son obsession pour Peter et sa jeunesse particulièrement suspecte. Enfin, Sean Griffin donne de Shere Khan, qui chasse Mowgli à travers la jungle, la description suivante :

« Le tigre Shere Khan […] se déplace et parle e manière « précieuse », une fois de plus dans le but de mettre un jeune garçon « en danger ». Doublé avec une finesse exceptionnelle par l'acteur anglais George Sanders, Shere Khan est présenté pour la première fois au public en train de traquer un jeune cerf. Interrompu, se contente de dire 'Chanceuse créature !' [« Beasty Luck»]. Ses perspectives s'éclaircissent cependant lorsqu'il entend parler d'un 'jeune homme'

[146] George Chauncey, *op. cité*, p.72.
[147] Frank Thomas cité dans l'ouvrage de Christian Renaut, *De Blanche-Neige à Hercule, les 28 longs métrages d'animation des studios Disney*, Paris/New-York, Dreamland, 1997, p. 102.

errant seul dans la jungle. Il se murmure : 'Comme c'est charmant !' et tente d'arranger un rendez-vous avec le garçon. En parcourant la jungle à sa recherche, il joue les parfaits gentlemen. Même le serpent Kaa le relève remarquer avec amertume : 'Qui croit-il tromper ?' »[148] [ma traduction]

La chasse de Mowgli apparaît largement travaillée par un double sens aux connotations sexuelles. Le jeu du tigre avec ses griffes, substituts d'ongles, féminise encore davantage ses manières. Sean Griffin rapporte encore que: « By 1967, when the film was released, Walt had already had discussion with the FBI about the possibilities of making educational films to warn children about homosexual pedophiles »[149]. L'hypothèse d'une action coordonnée entre le gouvernement fédéral et les studios apparaît tout à fait plausible, au regard des loyaux services fréquemment rendus par le patron au gouvernement depuis la guerre. À l'exception de la courte scène décrite dans *Alice*, qui occupe une place bien plus restreinte dans le récit, il n'existe pas de mise en garde similaire portant sur la pédocriminalité hétérosexuelle. Il faut rappeler que les méchants masculins, non encodés, n'existent pour ainsi dire pas dans ces films d'animation. De manière symptomatique, le Chasseur de *Bambi* [Hand & *al*, 1942] demeure hors-champ. Monsieur Loyal n'est que l'un des antagonistes de Dumbo, tout comme Sir Kay [*The Sword in the Stone*, Reitherman, 1963], ils s'avèrent tous trois périphériques aux récits. Il faut attendre les années 1980, pour que des hommes non encodés commencent à officier comme méchant : Amos Slade dans *The Fox and The Hound*, [*Rox et Rouky*, Stevens & *al*, 1981], ou Percival McLeach dans *The Rescuers Down Under*, [*Bernard et Bianca au Pays des Kangourous*, Butoy, Gabriel, 1990].

Ainsi, durant les deux décennies où, selon la chronologie de l'histoire queer états-unienne proposée par Chauncey, les personnes queers sont les plus recluses, les studios Disney diffusent leurs propres caricatures, en leur attribuant la seule responsabilité de comportements pédocriminels. Sur les mêmes années, les personnages de méchantes encodées (Reine-Sorcière, Reine des Cœurs, Maléfique, Cruella) n'apparaissent pas être dans des poursuites aux connotations si doubles, à l'exception d'Ursula. Elles cherchent cependant à entraver l'accès à

---

[148] Sean Griffin, *Tinker Belles and Evil Queens*. New York, New York University Press, 2000, p.76.
[149] « the tiger Shere Khan […] also moves and speaks in an 'overcivilized' manner, yet again with the intention of luring a young boy from 'safety'. Voiced with exceptional archnesse by English actor George Sanders, Shere Kahn is introduced stalking a young deer, and when interrupted, he merely utters 'Beasty luck'. His prospects brighten, though, when he overhears of a 'young man cub' who is wandering alone in the jungle. He whispers to himself, 'How delightful' and woves to arrange a 'rendezvous' with the boy. As he searches through the jungle he plays the total gentleman – although Kaa the snake bitterly points out, 'Who does he think he's fooling?' », *Ibid*, p.76-77.

la sexualité des héroïnes (tout particulièrement pour la Reine-Sorcière, Maléfique). Toutefois, il ne semble pas interdit de lire la scène où Javotte et Anastasie déchirent la robe de Cendrillon dans le film éponyme [*Cinderella*, Geronimi & *al*, 1950] comme une scène d'agression aux relents sexuels.

Bien qu'il ne soit pas engagé dans une activité aussi abjecte, le Prince Jean, de *Robin Hood,* apparaît sans doute être le plus pathétique des méchants queer codés en raison de la multiplicité des stéréotypes qui l'accablent. Colérique, cruel, affublé de tics nerveux, il suce son pouce tout en se caressant l'oreille et maltraite le serpent qui l'accompagne. Le film, sorti en 1973, après l'abrogation du Code Hays, correspond aussi à une vague punitive à l'encontre des personnages queers dans le monde du cinéma, mise en évidence par Vito Russo. Après cette piètre performance, les méchant.e.s queer codé.e.s disparaissent des écrans pour plus de dix ans. Ratigan, le rat-truand qui veut usurper le trône d'Angleterre dans *The Great Mouse Detective,* (*Basil, Détective Privé*, Clements & Musker) rouvre le bal avec brio en 1986. Il éclipse le personnage du détective, Basil, un avatar de Sherlock Holmes en forme de souris, avec un glorieux numéro de cabaret combinant chant, danse et harpe, dans un probable hommage aux scènes queers de la Prohibition. Leur résurgence apparaît au croisement de plusieurs facteurs. D'une part, le retour de Disney sur le marché de l'animation s'accompagne d'une volonté de dépoussiérer des personnages qui ont fait leur preuve. D'autre part, l'épidémie de VIH a, bien involontairement, attiré l'attention sur les communautés queers dont la sexualité est de nouveau considérée comme un problème de santé publique. Entre 1986 et 1999, les personnages queer codés se multiplient dans le cinéma Disney. On peut toutefois les considérer comme procédant d'une veine davantage humoristique que leurs prédécesseurs, ce qui peut s'expliquer par deux facteurs, la progression des droits LGBT aux Etats-Unis, qui va de pair avec la présence d'artistes ouvertement gays à Disney (Howard Ashman le lyriciste, l'animateur Andreas Déjà, pour n'en citer que deux)[150].

Les méchant.e.s des premiers temps sont généralement moins pris en compte dans les discussions ou contenus portant sur de l'encodage queer, car iels sont éclipsé.e.s par la

[150] Au sujet du sort des employé.e.s LGBT à Disney, et de l'évolution de leur condition de travail, il faut consulter Sean Griffin, *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out*, New York NYU Press, 2000. Griffin relate notamment le sort réservé à Tommy Kirk, jeune acteur de téléfilms pour les studios, que Walt Disney licencie juste après que son homosexualité lui ait été révélé par d'autres, voir pps. 99-100. Au début des années 1990 la situation est moins catastrophique d'après Griffin.

flamboyance des méchant.e.s des années 1990 qui rivalisent de théâtralité. Parfois porté.e.s par des animateurs ouvertement gays, ils s'avèrent plus franchement comiques que leurs prédecesseur.se.s, bien qu'ils continuent de perpétrer l'assignation de ces personnages à des fonctions réprouvées par le récit.

Conclusion

L'encodage sexuel, comme racial, des personnages fonctionne à la manière d'un jeu de pistes. Les projections, intuitions et investigations des réseaux féministes, décidés à mener une lecture oppositionnelle des films Disney croisent, avec plus ou moins de pertinence, les pratiques effectives de caractérisation des personnages d'animation menées dans les studios Disney. Pour se faire les studios sont passés maître dans l'art du déplacement signifiant des propriétés sociales réelles au monde de la fiction, employant un vaste spectre d'outils multimédia. Dans ce dispositif de captation et de transformation la voix, support d'un transfert naturalisant, ou champ du leurre, occupe une place à part. La caractérisation des personnages s'est d'ailleurs avérée l'un des pivots du succès commercial de Disney sur ses concurrents comme nous l'avons vu au chapitre un. En retour, les internautes cherchent, à travers les mailles du personnage à dévider les fils des rapports sociaux, afin de mieux comprendre la société qui les entoure. Si l'existence de cette pratique ne valide pas systématiquement toutes les interprétations des publics, recouper les allégations aux procédés Disney, films par films ou personnage après personnage, ne sera pourtant pas notre objet. Ce sont désormais moins les réussites ou ratés de l'interprétation, ou les ressorts du procédé lui-même, qui nous intéresserons que la pratique elle-même, et le rapport qu'il entretient au film et à la fiction plus généralement.

Puisque, on le comprend, la critique féministe en ligne examinée dans ce chapitre se révèle être le site d'une intense resignification des usages des films. Les blogueuses s'emparent des films pour ausculter une organisation sociale, plutôt que pour y vivre une expérience esthétique, comme le préconise la critique professionnelle, ou la cinéphilie. Au moyen d'un code « féministe-intersectionnel » qui s'éprouve autant qu'il ne s'acquiert dans le décodage oppositionnel pratiqué en rhizome, les membres se politisent. La popularisation rapide du terme d'encodage queer durant l'écriture de ce travail de thèse démontre d'ailleurs l'efficacité de ces réseaux de fans. Il ne faudrait cependant pas surestimer leur pouvoir, car si la connaissance du terme et du procédé s'est bien diffusée, cet afflux de conscience n'a pas pour autant contraint, outre mesure, la sphère de la production. L'hétérosexualité des héroïnes et héros Disney s'avère

la plus inflexible de leurs propriétés. Cette activité de critique se doit maintenant d'être ressaisie à la lumière des épistémologies et politiques féministes du regard, telles qu'elles se déploient depuis le mitan des années 1970. Croisées aux apports des études de réception, entre sémiologie et pragmatique, elles nous permettront de proposer un nouveau cadrage de l'activité.

CHAPITRE 6: SUJETS DU REGARD, LE « MODE POLITISANT»

Longeant la devanture lumineuse d'un cinéma deux femmes, l'une blanche l'autre noire, vêtues de marcels et de shorts, discutent. Derrière elles s'étale l'affiche d'un film The Mercenary*, qui donne à voir un homme, torse nu, brandissant un fusil d'assaut.*

La première interroge l'autre :

- « Tu veux aller au ciné ? On pourrait prendre du popcorn »

À la case suivante, la seconde lui répond :

-« Oh,.. Tu sais... J'ai cette règle… »

Elle se lance dans des précisions. Leur visage sont tournés l'un vers l'autre, à leur droite on voit l'affiche d'un autre film The Barbarian*, qui montre un homme en caleçon, pointant une gigantesque épée en direction des spectateur.ice.s.*

-« Je ne vais voir un film qu'à la condition qu'il passe ses trois règles de base. ***La première****, il contient au moins deux femmes. »*

La foulée des deux amies distance l'affiche d'un troisième film, qu'on ne distingue que de moitié. On y voit un avant-bras vigoureux braquer un pistolet automatique vers une cible invisible. Le titre : The Vigilante *y est inscrit dans un lettrage au moins aussi assertif que la musculature du personnage. La femme noire poursuit :*

-« qui, deuxièmement, ***se parlent*** *l'une à l'autre, à propos de trois autres choses qu'un* ***homme*** *».*

On voit alors les deux femmes, de face. La première arbore un air perplexe, la seconde, amusée, la regarde. La première admet :

-« Assez strict, mais pas mal comme idée »,

L'autre poursuit :

-« Tu m'étonnes. Le dernier film que j'ai pu voir c'était **Alien**… *»*

Où les deux femmes parlent entre elles du ***Monstre*** *».*

*Haussant épaules et sourcils, elle parodie par ce geste comique l'horreur supposée affecter le corps de la spectatrice à la vue du monstre visqueux d'*Alien*.*

De face à nouveau, on voit les deux femmes épaules baissées, yeux rivés au sol, l'air abattu.

Elles s'éloignent. La première à nouveau :

-« Tu veux venir chez moi faire du popcorn ?

- Ah, maintenant on parle !»

La silhouette des deux femmes qui s'estompe au loin est surplombée par les néons du cinéma.

Le cadran affiche : Rambo meets Godzilla

Description de la planche d'Alison Bechdel,
« The Rule », *Dykes To Watch Out For*, 1985
[fig. 83]

Introduction

Dans cette planche au montage implacable, la future Ginger, énonce à son amie, la « règle » qui oriente sa pratique de spectatrice. Désormais connue comme le « test de Bechdel », elle est formalisée en 1985 par une bédéiste encore confidentielle à cette époque : Alison Bechdel. Ce test lui est inspiré par une conversation avec son amie Liz Wallace, d'ailleurs remerciée dès la première case. L'autrice de *Fun Home* [2006], avant de s'imposer comme l'une des bédéistes les plus primées de sa génération, s'est fait connaître par un *strip* : *Dykes to Watch Out for* [*Gouines à suivre*][1], où pendant plus de vingt ans (1983-2008), elle croqua avec un humour féroce les contradictions, états d'âme, peines de cœur, galères et carrières, mais aussi les luttes politiques menées par un groupe d'amies, majoritairement lesbiennes. Le « test de Bechdel » est désormais intégré au répertoire des évaluations en ligne, et une base de données compile les films qui « passent » ou non le test[2]. Les limites du test sont nombreuses, il ne s'agit pas d'en faire usage dans ce chapitre, mais de comprendre qu'il témoigne à la fois de l'intérêt

[1] Alison Bechdel, *The Essential Dykes to Watch Out for*, Boston, 2008. En français l'anthologie, qui ne débute qu'en 1987 a été traduite comme *L'essentiel des Gouines à Suivre* a été publiée en deux tomes par les éditions Même pas Mal en 2016 et 2018.

[2] The Bechdel Movie Test, [En Ligne], https://bechdeltest.com/

déjà ancien des communautés féministes pour le cinéma et de la multiplicité des positionnements possibles : accorder ou non son regard aux représentations issues de l'imaginaire patriarcal. La mention d'*Alien*[3] [Scott, 1978], l'un des premiers « blockbusters » à prendre pour héroïne une femme, Ellen Ripley, incarnée par Sigourney Weaver, n'a rien d'hasardeuse. Cette planche, parue dix après le célèbre texte de Laura Mulvey[4], qui la première théorisa la notion de « regard », témoigne de la circulation de ces enjeux à l'intérieur des cercles féministes.

Bien que les expériences des blogueuses en ligne puissent sembler éloignées de ce moment charnière, nul doute que, pop féministes ou non, leurs lectures oppositionnelles soient redevables à cette histoire féministe qui a permis l'émergence progressive de la position de *spectatrice*, auparavant forclose par celle du spectateur. Ainsi, pour mieux saisir le phénomène étudié au chapitre précédent, on dialoguera ici avec l'épistémologie féministe qui, des « contre-publics » aux théories du regard, n'a eu de cesse de conceptualiser cette expérience minoritaire. Toutefois, c'est dans l'échange avec la sémio-pragmatique odinienne augmentée du dialogue avec l'épistémologie féministe qu'on trouvera les ressources pour qualifier au mieux les pratiques observées au chapitre cinq, qu'on propose de comprendre comme relevant d'un « mode politisant ».

I) LES THÉORIES DU REGARD CONTRE LE PUBLIC ?

La richesse et la pluralité des écrits et théorisations féministes de l'art nous enjoindront à centrer notre focale sur celles portant spécifiquement sur l'expérience de spectatrice. Il faut

[3] Le succès du premier opus a engendré son développement en franchise, cette dernière étant désormais détenue par Disney depuis le rachat de la Fox. La trajectoire d'Ellen Ripley a suscité des écrits de critiques et d'universitaires féministes, voir notamment Yvonne Tasker, « Criminelles : Thelma et Louise et autres délinquantes », traduit de l'anglais par Ginette Vincendeau, *CinémAction*, nº 67, 1993, p. 95.

[4] Laura Mulvey, « Plaisir Visuel et cinéma narratif » dans *Au-delà du plaisir visuel: féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017. La première publication du texte a lieu dans la revue Scrren (évoquée au chapitre 4), Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16/3, automne 1975, pps. 16-18. La réception de ce texte en France est aussi longue que compliquée. On doit sa première traduction en français au numéro spécial de la revue *Cinémaction*, sous la direction de Ginette Vincendeau, Bérénice Reynaud, « Vingt ans de théories féministes sur le cinéma », *Cinémaction*, 1993.

cependant rappeler que les problématisations de la spectatrice font écho à celles de la femme artiste théorisées par les historiennes et critiques d'art[5], elles-mêmes influencées par l'introduction du sujet « femme » en philosophie, grâce à l'incontournable ouvrage de Simone de Beauvoir : *Le Deuxième Sexe* (1949). La portée de la proposition théorique de la philosophe ne s'est non seulement pas démentie, mais soixante-quinze ans plus tard elle travaille encore le champ. Si le texte de Simone de Beauvoir fait indéniablement figure d'avant-gardiste, puisqu'il est publié juste après-guerre dans un moment de reflux du mouvement féministe, les essais cités par la suite entrent eux en résonance avec un contexte social particulier, souvent désigné comme la « seconde vague » féministe. À ce titre, avant d'en venir aux controverses du regard, il faut revenir sur les conditions socio-historiques qui ont rendu possible la conceptualisation de ces expériences minoritaires.

A) Arènes ou enclaves ? Les contre-publics de Nancy Fraser

Le mouvement féministe dit de « seconde vague » s'impose comme un phénomène transnational dans la seconde moitié des années 1960. L'année 1975, déclarée « Année de la femme » par l'ONU, marque sans doute l'acmé d'un mouvement auparavant peu visible avec la parution de plusieurs textes ou objets culturels importants : le texte de Laura Mulvey, la sortie en salle de *Jeanne Dielmann, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles* [Akerman] ou la performance « Semiothics in the Kitchen » de Martha Rossler, pour n'en citer que quelques-uns. En France, la procédure de divorce est simplifiée grâce au motif du consentement mutuel. Les années 1980 est marqué par une offensive néo-libéral, qui ne parvient pas encore à détricoter tous les conquis sociaux. En 1992, dix-sept ans donc après la publication du texte de Laura Mulvey, la politiste Nancy Fraser propose une réflexion sur l'espace public qui aide à saisir rétrospectivement l'intérêt de cette période historique.

[5] Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, Londres, Thames & Hudson, 2021, [1971]. Le texte de Linda Nochlin est considéré être comme fondateur de ces interrogations pour l'histoire de l'art. Aux Etats-Unis se structure le « Women's Art Collective » à partir de 1972, qui regroupe Rozsika Parker, Griselda Pollock et Lise Tickner. En Italie, la critique d'art Carla Lonzi cherche également à faire émerger une critique féministe comme le rappelle Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi: un art de la vie : critique d'art et féminisme en Italie*, Dijon, les Presses du réel, 2018. L'affirmation d'un point de vue féministe ne signifie pas pour autant que les femmes n'ont pas auparavant écrit sur leur pratique, comme le rappelle cette anthologie d'Anne Lafont (dir.), *Plumes et pinceaux: discours de femmes sur l'art en Europe, 1750-1850*, Dijon, Presses du réel, 2012.

Entre 1992 et 1997, Nancy Fraser élabore une critique de la notion « d'espace public » théorisé par Jürgen Habermas[6], représentant de la « seconde génération » de l'École de Francfort. Dès 1972, Oskar Negt et Alexandre Kluge[7] critiquent la dimension bourgeoise de la théorisation d'Habermas. Nancy Fraser choisit elle, de passer cet espace dit « public », au crible des mouvements et théories féministes. Celui-ci se révèle alors fondé sur l'exclusion de nombreux sujets. Cette prise en compte de ce qui a parfois été qualifié de « nouveaux mouvements sociaux » menés par une « New Left » [« Nouvelle Gauche »] dont elle est issue[8], lui permet d'opposer à Habermas le raisonnement suivant :

« Je soutiens que dans les sociétés stratifiées, les dispositions autorisant la contestation entre une pluralité de publics concurrents favorisent mieux l'idéal de parité de participation qu'un public unique et global. […] L'historiographie récente de l'espace public corrobore cet argument, y compris quant à des développements contemporains. Elle montre en effet que les membres des groupes sociaux subordonnés – femmes, ouvriers, gens de couleur et homosexuel(le)s – ont à plusieurs reprises trouvé qu'il était avantageux de constituer des publics alternatifs. Je propose de les appeler *contre-publics subalternes*, pour signaler qu'ils constituent des arènes discursives parallèles dans lesquelles les membres des groupes sociaux subordonnés élaborent et diffusent des contre-discours, ce qui leur permet de développer leur propre interprétation de leurs identités, de leurs intérêts et de leurs besoins [Note]. L'exemple le plus frappant est certainement le contre-public subalterne féministe de la fin du XXe siècle aux Etats-Unis, avec son large éventail de journaux, de librairies, de maisons d'édition, de réseaux de distribution de films et de vidéos, de séries de conférences, de centres de recherches, de programmes universitaires, de congrès, de conventions, de festivals et de lieux de réunion au niveau local. Dans cet espace public, les femmes féministes ont inventé de nouveaux termes pour décrire la réalité sociale, comme ceux de « sexisme », « harcèlement sexuel », de « double journée de travail » […] »[9]

---

[6] Jürgen Habermas, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Payot, Paris, 1978, [1962].

[7] Oskar Negt, Alexandre Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, trad. de l'allemand vers l'anglais par P. Labanyi, Minneapolis, University of Minnesota Press,1993 [1972].

[8] Les « nouveaux mouvements sociaux » issus de la *New Left* se constituent dans les années 1950 pour devenir transnationaux. Ils désignent les gauches qui ne sont ni sociales-démocrates, ni staliniennes. Sur histoire de la New Left et ses implications théorico-politiques, voir Razmig Keucheyan, « New Left, nouvelle gauche » dans *Histoire globale des socialismes*, Presses Universitaires de France, 2021, pps. 381-392.

[9] Nancy Fraser, *Qu'est-ce que la justice sociale ?: reconnaissance et redistribution*. Paris, La Découverte, 2005, pps 126-127. Cette édition établie par Estelle Ferrarese regroupe plusieurs textes de Nancy Fraser. Si la

L'énumération de Nancy Fraser permet de restituer la densité du maillage culturel féministe. Il fait écho aux ambitions de créer une « culture féministe », relevée par Armelle Weil ou Hélène Breda sur leurs terrains en ligne respectifs[10]. La revendication culturelle semblerait soutenir l'affirmation de nouveaux sujets politiques, tout comme la culture ouvrière, étudiée notamment les chercheur.se.s du Contemporary Center for Cultural Studies à Birmingham, a pu consolider l'existence du mouvement ouvrier. Avant de se concentrer sur ce segment féministe, Nancy Fraser propose le concept de « contre-public subalterne », pour désigner les « groupes sociaux subordonnés » qui se sont coalisés en « publics alternatifs » afin de se défendre. Dans une note, elle revient sur la genèse de son concept :

« J'ai inventé cette expression en combinant deux termes que d'autres théoriciens ont récemment utilisés de façon très juste et dans un but analogue au mien. J'emprunte le terme « subalterne » à Gayatri Spivak […], et le terme « contre-public » à Rita Felski. »[11]

Elle amalgame deux concepts de la théorie féministe. D'une part elle recourt en effet à celui de « subalternité », médiatisé dans la théorie féministe par la philosophe Gayatri Chakravorty Spivak. Spivak résonne avec le champ d'études duquel elle participe, les « subaltern studies » (« études subalternes ») [12], courant de penseur.se.s d'Asie du Sud-Est, qui dialoguent entre autres avec le marxisme hétérodoxe du théoricien et dirigeant communiste italien Antonio Gramsci. D'autre part, Nancy Fraser s'appuie sur le terme de « contre-public », quant à lui moins connu. Nancy Fraser l'attribue à la chercheuse Rita Felski. Toutefois, dans sa notice consacrée au terme, Stéphanie Wojcik[13] relève que la première occurrence remonterait à

philosophe débute sa critique en 1992, le texte ici cité est sa version « définitive », comme nous l'indique la préface, publiée dans un ouvrage de 1997. Nancy Fraser. *Justice Interruptus. Critical Reflections on the « Postsocialist » Condition*. Routledge, New York, 1997.

[10] Hélène Breda, « La critique féministe profane en ligne de films et de séries télévisées », *Réseaux*, 2017, vol. 201, nº 1, p. 87-114.Armelle Weil, « Vers un militantisme virtuel ? Pratiques et engagement féministe sur Internet », *Nouvelles Questions Féministes*, 2017, vol. 36, nº 2, pps. 66-84.

[11] Nancy Fraser, *déjà cité,* p.127.

[12] Mathieu Quet, « Subalternes (études) » *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 28 mai 2021. Dernière modification le 10 mars 2023. Accès : https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/subalternes-etudes

[13] Stéphanie Wojcik, « Contre-public » *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 19 juillet 2022. Dernière modification le 24 juillet 2025. Accès : https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/contre-public.

1972, sous la plume d'Oskar Negt et Alexandre Kluge[14], dans leur critique du livre d'Habermas. Rita Felski, dans son ouvrage de 1989, intitulé *Beyond Feminist Aesthetics*, oscille entre deux termes, celui de contre-public féministe, et celui d'espace public féministe, dans un dialogue là encore affirmé avec Habermas. Felski y note :

« In investigating the conditions of possibility for the recent appearance of a large body of feminist writing, the model of a feminist contre-public sphere can be drawn upon as a mean of theorizing the complex mediations between literature, feminist ideology and the broader social domain. Defined as an oppositional discursive arena within the society of late capitalism, structured around an ideal of communal gendered identity perceived to unite all its participants, the concept of feminist public sphere provides a key to analyzing the distinctive yet often diversified political and cultural practices of the woman's movement. »[15]

L'espace public d'Habermas apparaît bien comme l'embrayeur d'une controverse qui offre aussi aux sujets politiques de ces « nouveaux mouvements sociaux », l'occasion de se saisir réflexivement. Le débat reste dominé par des références issues de la philosophie ou des sciences politiques. Pour Nancy Fraser, le principal écueil pour ces contre-publics subalternes, auquel elle n'attribue aucun supplément d'âme, reviendrait à rester dans l'enclave que les catégories dominantes leur concèdent, pour ne plus descendre dans l'arène publique y défendre leurs positions (principe du séparatisme). La diffusion du concept fait qu'il est parfois repris en français pour désigner des publics féministes, dans le sens de public culturel. Pourtant, si Fraser accorde une place à la culture féministe comme support de ce contre-public, l'expérience esthétique féministe, ou l'éventuelle spécificité de cette production culturelle ne l'intéresse pas. L'emprunt à Rita Felksi relève davantage du domaine sémantique, du dialogue interdisciplinaire, que d'une incorporation de la théorie esthétique pour penser la politique. Ainsi, ce n'est pas chez Nancy Fraser que l'on trouvera de quoi penser ces expériences esthétiques minoritaires. Néanmoins, son concept, appuyé par l'étude de la culture matérielle issue des luttes et l'historiographie des mouvements sociaux, permet de rendre compte de l'apparition d'une « culture féministe », tout comme de la diffusion ultérieure du « code

[14] Oskar Negt, Alexandre Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, trad. de l'allemand vers l'anglais par P. Labanyi, Minneapolis, University of Minnesota Press,1993 [1972].

[15] Rita Felski, *Beyond feminist aesthetics : feminist literature and social change*, Cambridge, Harvard university press, 1989, p.9.

féministe-intersectionnel », à partir des années 2000. Entendues comme de nouvelles coordonnées esthético-politiques au travers desquelles envisager les productions culturelles, ces contre-publics subalternes autorisent l'avènement d'un décodage oppositionnel féministe, dont procèdent entre autres le test de Bechdel, mais aussi les écrits des blogueuses sur le Tumblr féministe. Bien que l'exercice soit d'abord restreint à des cercles bien spécifiques -à travers ses *Gouines à suivre* la partisane Bechdel n'entend probablement pas livrer une radiographie représentative de la société états-unienne- il se diffuse suffisamment pour atteindre à partir des années 1990, une forme de « publicité ». En 1995, paraît d'ailleurs le premier ouvrage féministe sur Disney : *From Mouse to Mermaid*[16], cité au chapitre 4. Les studios Disney eux-mêmes sont contraints de faire évoluer leurs personnages féminins qui, peu après leur réapparition à la fin des années 1980, afficheront davantage de débrouillardise, sans pour autant trouver de salut hors du motif amoureux avant 2013, soit la sortie de *Frozen* (*La Reine des Neiges*, Buck, Lee). La constitution du mouvement féministe en contre-public permet d'imposer progressivement de nouvelles façons de voir, et offre un cadre socio-historique pour comprendre le dialogue qui s'ouvre à partir de 1975 sur la position genrée de la spectateur.ice.

B) Qui regarde qui ?

Laura Mulvey est indéniablement reconnue comme la théoricienne ayant introduit les questions de genre dans les théories du cinéma. Dans son article paru dans la revue *Screen* en 1975, elle se propose de théoriser le « regard masculin » au moyen de l'appareil conceptuel freudien. Ce geste se fonde paradoxalement sur l'oblitération de la position de spectatrice. Cet oubli lui sera reproché par la suite, en premier lieu par Linda Williams, qui cherche dans le genre du « woman's film » (1930-1940), l'apparition d'une adresse à un public féminin, comme le rappelle Emmanuel Plasseraud dans son impressionnante synthèse des théories de la réception filmique[17]. Le désormais populaire « regard masculin » connaît une vaste entreprise de déclinaison conceptuelle. De bell hooks à un récent article de Maxime Cervulle, les deux

[16] Elizabeth Bell, Lynda Haas et Laura Sells (eds.), *From mouse to mermaid: the politics of film, gender, and culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
[17] Emmanuel Plasseraud, *Les spectateurs du cinéma : histoire des théories de la réception filmique*, Paris, France, Classiques Garnier, 2021, p. 267.

auteur.ice.s ont d'abord cherché à le faire dialoguer avec la typologie de Stuart Hall. Il nous faudra comprendre si ce déplacement est à même d'éclairer les opérations observées en ligne.

Regard noir

Dans *Black Looks : Race and Representation*[18], récemment traduit en français sous le titre fautif de *Regard oppositionnel*[19], ce qui tend à gommer la positionnalité de femme noire pourtant clairement revendiquée bell hoks, l'autrice effectue une critique du concept de Mulvey. Cette dernière prend place au chapitre sept, intitulé « The Oppositional Gaze : Black Female Spectators »[20]. Outre une critique en règle de l'appareillage psychanalytique, bell hooks pointe aussi la négligence avec laquelle Laura Mulvey traite les questions raciales, dans le sillage des objections formulées par les féministes africaines-américaines à l'encontre de la blancheur du mouvement dans les années 1970[21]. bell hooks reproche aux théories féministes naissantes du cinéma d'appuyer leur appareil critique sur une figure abstraite de femme blanche, et d'ignorer plus ou moins délibérément les personnages de femmes noires. Pourtant, la différence raciale soutient la différence sexuelle dans le cinéma hollywoodien, que hooks distingue cependant du cinéma indépendant ou européen. Cet « oubli » de Mulvey la rend inapte à saisir la spécificité de la situation qu'elle étudie. En outre, Laura Mulvey condamnerait les spectatrices blanches à un dilemme insoutenable, entre d'une part l'identification masochiste à un personnage féminin objectifié, morcelé et malmené par une caméra-phallique et d'autre part l'identification sadique au regard masculin du héros, extension du cinéaste. Pour hooks, la relative absence des femmes noires dans le cinéma hollywoodien les exonère de se situer dans ce dilemme. Les femmes noires jouiraient ainsi d'un supplément de liberté dans leur face-à-face avec l'écran et seraient ainsi mieux à même que les spectatrices blanches de refuser l'identification corsetée entre les termes de victime et bourreau. Toutefois, et en dépit de cette critique en règle du texte de Mulvey, bell hooks lui emprunte ce geste de théoriser le « regard », tant et si bien que celui-ci donne son titre au livre. hooks procède cependant à deux déplacements, d'une part elle injecte les questions de race dans l'analyse du dispositif

[18] bell hooks, *Black Looks. Race and Representation*. Boston, South End Press, 1992.
[19] bell hooks, *Regards oppositionnels. Se défaire des représentations dominantes*. Paris, Payot, 2025. Ainsi la maison d'édition a visiblement fait le choix de substituer au titre du livre, celui d'un chapitre, et de réécrire complètement le sous-titre, dans ce qui s'apparente à s'y méprendre à une opération de blanchiment. De ce fait les citations seront ici extraites du texte original, et non de la traduction française.
[20] *Ibid*, pps. 115-131.
[21] Et dont on pourra trouver une anthologie ici : Elsa Dorlin (ed.), *Black feminism : anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, l'Harmattan, 2008.

spectaculaire, mais elle déplace aussi le lieu de position du regard. Elle s'intéresse au regard des spectatrices noires elles-mêmes, et non comme Mulvey au regard filmique, celui qui dans le film, par la caméra, cadre et met en scène les personnages. Ainsi, elle propose le terme de « regard oppositionnel » pour désigner cette position de spectatrices noires conscientes :

« En observant des films avec un regard oppositionnel, les femmes noires ont pu analyser de manière critique la construction cinématographique de la féminité blanche comme objet d'un regard phallocentrique et choisir de ne s'identifier ni à la victime, ni à l'agresseur. Les spectatrices noires, refusant de s'identifier à la féminité blanche, refusant d'assumer le regard phallocentrique du désir et de la possession, ont créé un espace critique où l'opposition binaire posée par Mulvey, « la femme comme image, l'homme comme porteur du regard », était continuellement déconstruite. » [ma traduction][22]

Ce déplacement du regard filmique au regard de la salle m'apparaît être le fruit d'une hybridation entre le « regard » de Mulvey, et la position « oppositionnelle » dégagée par Stuart Hall à la fin de sa célèbre typologie, qui émane bien du lieu de la réception. Sans le texte de Stuart Hall, évoqué au chapitre 4, il apparaît difficile de comprendre l'apparition du terme rare d'« oppositionnel » sous la plume de hooks. Bien que l'appareil de notes de l'essai originel ne soit pas celui d'un texte universitaire, hooks cite dans ce chapitre à deux reprises Stuart Hall et ses travaux : une première fois en début du chapitre où elle mentionne l'article « Cultural Identity and Cinematic Representation », une seconde fois à la fin où elle cite l'auteur[23]. Cette filiation que hooks tisse entre les travaux de Hall et les siens accrédite l'hypothèse d'un regard hybride, inspiré par la lecture de Mulvey comme par celle de Hall. La position décrite par hooks emprunte bien au téléspectateur hallien, mais ici il permet de refuser le dilemme patriarcal mis

[22] « Looking at films with an oppositional gaze, black women were able to critically assess the cinema's construction of white womanhood as object of phallocentric gaze and choose not to identify with ether the victim or the perpetuator. Black female spectators who refused to identify with white womanhood who would not take on the phallocentric gaze of desire and possession, created a critical space where the binary opposition Mulvey posits of 'woman as image, man as bearer of the look' was continually deconstructed. »
bell hooks, *Black Looks: race and representation*. Boston, South End Press, 1992, pp. 122-123.

[23] *Ibid*, p.116. La seconde référence se situe dans le tout dernier paragraphe de l'article p.131. hooks y cite Hall sans préciser l'origine de sa citation : « Cinematically they [*Illusions*, *Daughters of Dust*, *Passion of Remembrance*] they provide new points of recognition, embodying Stuart Hall's vision of a critical practice that acknowledges that identity is constituted 'not outside but within representation' and invites us to see films 'not as a second-order mirror held up to reflect what already exists but as that form of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects, and thereby enable us to discover who we are'. ». On peut faire l'hypothèse que cette citation est extraite de l'article « Cultural Identity and Cinematic Representation ». Dans l'introduction de *Black Looks*, elle cite par ailleurs un article de Hall « Cultural Identity and Diaspora ».

au jour par Mulvey. Si dans ce texte, on ne trouve pas non plus l'origine du « code », hooks en dit davantage que Hall, et le lie très explicitement à sa condition de femme noire, ainsi qu'à ses discussions avec d'autres femmes noires. Cependant, on ne peut pas affirmer que bell hooks en fait une prérogative des femmes noires par essence, la réduisant à la question de la seule identité. Conformément à l'épistémologie d'un féminisme en cours d'élaboration, elle procède d'une position davantage que d'une identité, c'est-à-dire de femmes ayant opéré cette prise de conscience politique de la spécificité de leur position sociale. Il est intéressant de constater que pour hooks, dans le contexte des années 1980, si la rareté des représentations des représentations est d'abord effectivement vécue comme une blessure, elle est aussi conçue comme potentiellement émancipatrice, ou au moins comme lieu d'une distanciation bienvenue, échappant ainsi en partie au prisme de discours actuels qui font rimer absence avec violence.

Public oppositionnel

En 2017, Maxime Cervulle reprend à hooks son inversion scopique (du film à la salle), pour nommer la controverse (anti)raciste générée par *Exhibit B*[24], le spectacle du metteur en scène sud-africain Brett Bailey en 2014, et relayée dans la presse nationale. Il construit ainsi la notion de « public oppositionnel » en référence directe au « regard oppositionnel » de la spectatrice noire. Il définit le public qui condamne *Exhibit B*, et s'oppose au fait même de le voir comme un public oppositionnel :

« Une telle définition occulte cependant le fait que le choix explicite de refuser de voir une œuvre constitue en soi une forme de réception ; en ce sens il s'agit bien là d'un public, que l'on peut qualifier d'oppositionnel. Ce public ne refuse pas absolument le spectacle, mais, plutôt, le considère depuis un autre point de vue, plus oblique, qui inclut dans son champ les publics ordinaires de l'installation-performance et la manière dont la médiation de l'œuvre les constitue comme tels. La notion de « public oppositionnel » ici esquissée s'appuie, en l'élargissant, sur celle de « regard oppositionnel », définie par bell hooks (1992, 115-132). hooks décrit ainsi le type de regard critique développé par les spectatrices noires, exclues du public implicite de la culture visuelle prédominante, et tend à affirmer un droit de regard. »[25]

---

[24] Maxime Cervulle, « Exposer le racisme. Exhibit B et le public oppositionnel », *Études de communication* [En ligne], 48, 2017, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 10 décembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/edc/6775 ; DOI : https://doi.org/10.4000/edc.6775

[25] Maxime Cervulle, « Exposer le racisme. Exhibit B et le public oppositionnel », Études de communication

Si j'ai un temps été tentée de qualifier le public que j'ai observé de « public oppositionnel », j'ai vite renoncé à l'idée car le refus de voir n'est certainement pas l'affect principal de ces fans ou spectateur.ice.s qui entretiennent plutôt un lien d'expertise avec les films. Un récent article de Maxime Cervulle, paru dans la revue *Études de communication*, qui se propose d'effectuer une genèse rigoureuse du concept, a conforté cette décision[26]. Le chercheur a étudié en détail la controverse entre le « Media Group », l'un des groupes de travail du CSSS de Birmingham, et les auteur.e.s de la revue *Screen*, dont fait partie Laura Mulvey. Maxime Cervulle relève trois griefs du Media Group à l'encontre de *Screen* : 1) « l'isomorphisme entre la structure de l'idéologie et de l'inconscient »[27] postulé par la revue, héritage d'Althusser dont la conception de l'idéologie doit beaucoup au structuralisme lacanien[28] 2) le formalisme « qui revient à considérer que les effets idéologiques d'un film pourraient être entièrement déduits de l'analyse de la forme filmique »[29], et enfin 3) l'universalisation de l'Œdipe qui interdit toute forme de lutte sociale. Le chercheur en conclut que :

« L'ensemble des réserves formulées par le Media Group à l'encontre de la *Screen Theory* et, par extension donc, aux propositions théoriques de Mulvey, mettent au jour l'étendue du fossé entre la théorie du « male gaze » et les *cultural studies*. Ainsi, bien que dans le contexte français les recherches de Laura Mulvey soient régulièrement assimilées aux cultural studies, des paradigmes forts différents constituent leurs assises. La lecture minutieuse des propositions théoriques de Screen par les membres du Media Group du CCCS permettra d'ailleurs d'affiner le projet des *cultural studies* britanniques et de préciser une ambition bien différente de celle de Mulvey : « proposer une théorie des publics qui ne réduise pas le "lecteur" à une simple fonction du texte et qui conserve l'idée que le public est historiquement spécifique et contradictoire » (Media Group, 1987b, 1). Plus encore, c'est notamment contre la théorie du spectatorat de Mulvey et de *Screen* que se forge, à l'école de Birmingham, le modèle du « décodage » par les publics, d'abord théorisé par Hall (1973/2017) puis opérationnalisé dans des

---

[En ligne], 48, 2017, p.44.

[26] Maxime Cervulle, « 'Malaise dans le « male gaze' : Généalogie critique d'un concept controversé », *Études de communication*, 15 décembre 2023, vol. 61, nº 2, pps. 189-212.

[27] *Ibid*, p.203

[28] Richard Sobel, « Idéologie, sujet et subjectivité en théorie marxiste : Marx et Althusser », *Revue de philosophie économique*, vol. 14, n n°2, 2013, à ce sujet voir tout particulièrement les pages 175 à 180.

[29] Maxime Cervulle, *déjà cité*, 2023, p.204

recherches empiriques par David Morley et Charlotte Brunsdon (1978-1980/1999). […] C'est en contrepoint de l'idée d'une subjectivation des publics par le texte filmique ou médiatique que s'impose, au sein des *cultural studies*, l'idée que les effets idéologiques doivent être analysés non pas à partir des contenus eux-mêmes, mais depuis les modes de consommation, d'interprétation et d'appropriation de ces contenus par des publics socialement situés (Morley, 1992). »[30]

Maxime Cervulle fait ici la démonstration que les arrière-plans, tout comme les ambitions politiques et épistémologiques du « regard » de Mulvey et de la « typologie oppositionnelle » de Hall ne sont pas simplement différents mais en opposition radicale. Le conflit qui s'esquisse ici résonne avec celui entre perspectives sémiotiques et pragmatiques, entre approches internes et externes. Quoi qu'il en soit, on en déduit que la notion de « regard oppositionnel » procède alors d'un alliage très fragile. Celui de « regard noir » [« black looks »] se révèle sans doute plus heuristique, ancré dans un contre-public noir. Au contraire de Laura Mulvey, hooks accorde pourtant à certains segments du public la capacité de ne pas se laisser prendre aux pièges de la représentation, à condition bien sûr de s'y être exercée. Cette position la situerait davantage du côté des *cultural studies* que de la *Screen Theory*. Les regards, masculins ou oppositionnels, ne s'avèrent pas des concepts suffisamment opérationnels pour qualifier les actes en ligne, bien que leur histoire s'avère intéressante pour les théories de la réception. À la fin de son article, Maxime Cervulle suggère que le véritable intérêt du « regard masculin » aurait paradoxalement été « la diffusion et valorisation de pratiques spectatorielles dissidentes parmi lesquelles apprendre à regarder en féministe ».[31]

Sans mobiliser les théories du regard, on reprendra à bell hooks, et à Maxime Cervulle après elle, cette idée de renversement de la focale pour regarder, depuis la salle, « en féministe ». Les théories féministes du regard nous intéressent cependant pour leur valeur indicielle, par ce qu'elles disent de l'entrelacs entre mouvements sociaux et épistémologies féministes, pour leur valeur dans l'émergence de ce sujet politique spécifique, d'une positionnalité qui rendra possible ces décodages ultérieurs. Il est certain que leur précocité influencera le développement, à la fin des années 1980, de l'épistémologie du point de vue situé. Il aurait également été possible de s'en tenir à la typologie proposée par Stuart Hall, et

[30] *Ibid*, pps 205-206.
[31] *Ibid*, p.209.

aux recherches ultérieures travaillant à partir de ses catégories. Pour heuristique qu'elle soit, une dimension propre à comprendre la relation aux œuvres manque cependant.

De l'opposition à la coalition

Au contraire d'une réception figée chez Mulvey, héritant de la pesanteur de « plomb » de l'idéologie althussérienne, celle décrite par Stuart Hall s'avère indéniablement plus dynamique. La situation de communication réfracte les antinomies qui agitent le corps social lui-même. Si la typologie propose bien un cadre politique pour comprendre les négociations ou oppositions avec les films, celui-ci s'avère trop général pour qualifier les opérations concrètes observées en ligne. Sur le Tumblr féministe, le visionnage ou la remémoration des films Disney débouchent sur des pratiques d'écriture et de discussion matérialisant et altérant tout à la fois la lecture oppositionnelle. Par exemple, du point de vue d'une critique professionnalisée, le rapport aux personnages, à leurs caractéristiques sociales réelles ou supposées, confinerait à l'obsession. L'évaluation des films par des préceptes politiques, les détourne de leur fonction divertissante. Cette lecture se dévoile être au fondement d'un processus de politisation plus large. La structure des réseaux socionumériques opère une mutation de la position oppositionnelle. L'écriture dialogique, et le format du partage de contenu affecte la structure des échanges. L'opposition en vient à coaliser différentes personnes opérant à partir de, ou désireuses d'acquérir un même « code oppositionnel ». La typologie de Hall en donnait une représentation plus atomiste, bien qu'on suppose que ce processus lui-même était compris comme relavant d'un processus de politisation préalable. Le décodage oppositionnel se révèle en définitive être une pratique fertile, agrégeant entre elles des féministes en formation, dans un dispositif médiatique où critique cinématographique et vulgarisation de termes et de notions militantes s'entremêlent. Ainsi pour penser la contrepartie de l'opposition, ce mouvement de coalition engendré par l'exercice de décodage oppositionnel, il nous faut chercher un autre terme.

Il faut ici faire l'hypothèse que, dans les critiques en ligne, ou à travers le terme d'encodage, un rapport aux films se réinvente, dans un geste qui excède la typologie de Hall. Cette altération incite à comprendre, dans le cas précis de la critique en ligne, ces actes de lecture oppositionnelle comme production d'une nouvelle forme de lecture manifestement attachée au support du film. À cet égard le modèle sémio-pragmatique, qui travaille précisément

dans le hiatus relevé par Maxime Cervulle entre *Screen* et le CSSS, s'est montré précieux. Travaillé par Roger Odin pendant plus de trente ans, comme en témoignent les publications successives, il offre un cadre théorique précieux pour éclairer les actes de lecture étudiés en ligne. L'attachement revendiqué par Roger Odin à la phénoménologie[32] s'intéresse à donner chair aux pratiques concrètes de lecture, aspect que Stuart Hall laisse délibérément de côté. Aux analyses polarisées, la sémio-pragmatique s'attache à privilégier le rapport tissé entre le film et ses publics. Dans un premier temps, il s'agira de présenter le modèle odinien, puis, à l'aide des catégories qu'il propose, d'examiner quelle expérience de visionnage proposent les films Disney, avec l'appui d'analyses. À partir des instruments fournis par la sémio-pragmatique, on envisagera par la suite la lecture des militantes en ligne comme un acte singulier méritant son propre mode : le mode politisant.

II) L'ÉCLAIRAGE SÉMIO-PRAGMATIQUE

Comme mentionné dans la partie précédente, Roger Odin (1939-2023)[33] a travaillé le modèle sémio-pragmatique une longue partie de sa carrière, et à travers ses écrits on peut en suivre l'évolution. Il m'a semblé à même de proposer un éclairage compréhensif sur les opérations en ligne. Deux textes de l'auteur seront mobilisés, un article paru en 2000 dans la revue *Réseaux*, ainsi que son dernier livre : *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, paru en 2011, qui a valeur de synthèse.

A) La théorie odinienne des modes

Dans *Les espaces de communication,* Roger Odin présente un modèle théorique destiné à remédier à un dilemme méthodologique entre approche immanentiste ou pragmatique du fait communicationnel. Il prend soin de définir ces approches comme suit :

[32] L'ancrage phénoménologique est explicitement revendiqué par Roger Odin dans, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux* 18, nº 99, 2000, à la page 60, https://doi.org/10.3406/reso.2000.2195

[33] Sur le site de l'IRCAV (Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel), on trouve plusieurs textes d'hommages rendus au chercheur par ses collègues peu après son décès. Emmanuel Siety, « Roger Odin, 1939-2023 », 4/9/2023, [En Ligne], https://ircav.fr/roger-odin-1939-2023/ . Roger Odin a longtemps été le directeur de la revue *Théorème*, qu'il a fondé.

« L'approche immanentiste pose le texte ou le langage comme un donné doté de caractères structuraux permanents (...), un donné qu'il décrit sans référence à ce qui lui est extérieur (..)
À l'inverse, les approches pragmatiques considèrent qu'un signe, qu'un mot, qu'un énoncé ou qu'un texte ne font sens qu'en relation avec le contexte dans lequel ils sont émis et reçus. »[34]

La forme du livre permet à Roger Odin de détailler et d'approfondir un modèle théorique auparavant exposé dans des articles. Il s'intéresse à réévaluer la situation de communication à partir de la communication médiatisée et différée que propose l'expérience filmique et plus généralement audiovisuelle. Roger Odin propose de substituer à la notion de contexte défini comme un « faisceau de contraintes »[35], celle d'« espace de communication », qui déploie une pensée spatiale, plutôt que linéaire, du phénomène. Il incombe alors à la chercheuse ou au chercheur de réunir les boisseaux à même de délimiter son espace de communication, en renonçant à la possibilité, illusoire, d'énumérer la totalité de ces critères. L'espace de communication choisi a été détaillé en profondeur au chapitre précédent. Comme l'indique le néologisme « sémio-pragmatique » forgé par Odin, cette approche entend permettre un dépassement de clivages structurant le champ des recherches sur la communication, en combinant des approches distinctes sans renoncer à l'un ou l'autre des foyers d'analyse, ni au discours du film, ni à son appropriation par le public. Il me semble que c'est l'aire de la relation entre publics et objets qui intéresse le modèle sémio-pragmatique, et de là qu'il livre ses clefs de compréhension. Roger Odin propose le modèle sémio-pragmatique comme remède à la coupure entre sémiotique et pragmatique :

« Il me semble que la conclusion logique qu'on doit tirer de cette constatation est que ces deux paradigmes doivent intervenir dans l'analyse de la communication et donc dans le cadre théorique visant à en rendre compte. […] L'approche sémio-pragmatique affiche, dans sa dénomination même, cette volonté d'articuler ces deux paradigmes. La sémio-pragmatique ne périme pas l'approche immanentiste de la sémiologie classique dont elle reconnaît les apports

[34] Roger Odin, *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011, p.9.
[35] Roger Odin, *déjà cité*, 2011, p.27.

essentiels […] Son objectif est de mettre cette approche immanentiste dans la perspective pragmatique contextuelle »[36]

La pragmatique est contextuelle, et pour Roger Odin le public n'est jamais considéré comme un fait singulier, mais fondamentalement pluriel. On le comprend, les approches pragmatiques ne portent jamais que sur les appropriations par certaines franges d'un public et ne peuvent pas rendre compte du processus de manière totale. De même, Roger Odin prend soin de circonscrire la portée de son modèle aux aires culturelles proches, désignées en 2011 comme « l'espace occidental »[37] et lié à cet ancrage phénoménologique.

L'un des apports clefs de la sémio-pragmatique pour la compréhension des processus communicationnels est la définition de « modes », qui rendent compte des liens tissés par le public aux œuvres, tant fonction des films et de leur contenu, que des conditions matérielles au moment de la réception. La définition des modes proposés par Roger Odin a évolué avec son modèle. Si leurs définitions sont plus étoffées dans l'ouvrage de 2011, on mobilisera ici les définitions plus succinctes données en 2000 dans l'article publié de *Réseaux*, avant d'en approfondir certains. En 2000, Roger Odin distingue neuf modes :

« 1. Mode spectaculaire : voir un film comme un spectacle.
2. Mode fictionnalisant : voir un film pour vibrer au rythme des événements fictifs racontés.
3. Mode fabulisant : voir un film pour tirer une leçon du récit qu'il propose.
4. Mode documentaire : voir un film pour s'informer sur la réalité des choses du monde.
5. Mode argumentatif/ persuasif : voir un film pour en tirer un discours.
6. Mode artistique : voir un film comme la production d'un auteur.
7. Mode esthétique : voir un film en s 'intéressant au travail des images et des sons.
8. Mode énergétique : voir un film pour vibrer au rythme des images et des sons.
9. Mode privé : voir un film en faisant retour sur son vécu et/ou sur celui du groupe auquel on appartient. »[38]

---

[36] *Idib,* p.16-17.
[37] *Ibid*, p.23.
[38] Roger Odin, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux*, 18, n° 99, 2000, p.59, https://doi.org/10.3406/reso.2000.2195.

Le modèle est très souple, et les modes peuvent facilement se conjuguer. Leur définition succincte laisse place à une large interprétation, qui parfois n'est pas sans poser certains problèmes, sur lesquels nous reviendrons. Toutefois, leur capacité à rendre compte de l'expérience des publics sans abolir l'objet filmique se révèle précieuse. Ils s'activent selon les contextes de diffusion, et Roger Odin en fait d'ailleurs une démonstration à la fin de ce même article, avec l'exemple d'un film amateur, qui selon les contextes de projection (entre amis, dans un club de cinéma amateur, inclus dans un film de montage, qui serait lui-même diffusé dans un espace d'art), passe d'un « mode privé », au « mode esthétique », au « mode documentarisant » puis « esthétique »[39]. Cette démonstration de la versatilité des modes témoigne de la souplesse du modèle. L'activation de certains modes est favorisée par des pratiques professionnelles et/ou institutionnelles ; ainsi un film projeté dans un cours d'histoire à des étudiant.e.s engendrera un visionnage sur le mode documentarisant pour reprendre un autre exemple de Odin. Les critiques, lorsqu'ils exercent à ce titre, visionnent eux des films dans un mode argumentatif, mais aussi esthétique et artistique. Bien que le film indique des modes préférentiels, Odin concède que rien « n'oblige le public à suivre les informations données par le film (même s'il les a repérées) »[40].

Avant de s'interroger sur ce que ce modèle peut pour les lectures en ligne, on examinera les modes que les studios Disney cherchent à instituer.

B) Les modes préférentiels des classiques d'animation Disney

En dépit de la capacité des publics à ne pas tenir compte des modes suggérés par un film, il apparaît nécessaire d'identifier ceux favorisés par les studios d'animation.

Contes et images animées

Un premier indice est délivré par les matériaux-source des classiques d'animation, soit un corpus d'œuvres littéraires hétéroclites, mais qui relève systématiquement de la fiction. À l'exception du *Roi Lion*, [*The Lion King*, Allers, Minkoff, 1994], dont le scénario est inspiré du

[39] *Ibid*, p.62.
[40] *Ibid,* p.61.

Hamlet de Shakespeare [1623], il n'existe pas de scénario original au studio Disney, l'ensemble des films est le fruit d'adaptations pour l'écran de contes, de légendes ou de littérature jeunesse. Six des vingt-neuf longs-métrages d'animation produits entre 1937 et 1999 sont des adaptations de contes - *Blanche-Neige*, *Cendrillon*, *La Belle au Bois Dormant*, *La Petite Sirène*, *La Belle et la Bête*, *Aladdin* – tandis que quatre autres sont issus de légendes ou d'un épisode mythologique : *Robin des Bois*, *Pocahontas*, *Hercule*, *Mulan*. La littérature jeunesse a également fourni la matière de plusieurs adaptations, comme l'*Oliver Twist* de Charles Dickens [1837-1839], l'*Alice* de Lewis Caroll [1869], le *Pinocchio* de Carlo Collodi [1881], *Le Livre de la Jungle*, de Rudyard Kipling [1894], le *Peter Pan* de J.-M. Barrie [1902], *Les 101 Dalmatiens* de Dodie Smith [1956]. L'adaptation d'œuvres de fiction ou de textes qui s'y trouvent assimilés sous l'effet de la sécularisation (comme les légendes ou épisodes mythologiques), situent explicitement ces films de ce côté. De nombreux films reprennent d'ailleurs les effets d'amorce d'un genre balisé comme le conte, puisqu'ils s'ouvrent et se clôturent au rythme des formules rituelles que sont : « Il était une fois » (« Once Upon a Time ») et conclusives « ils vécurent heureux » (« and they lived hapilly ever after »).

En outre, il me semble que les propriétés de l'image animée, en cela bien éloignées de la prise de vue réelle, contribuent à un éloignement référentiel propre à favoriser l'immersion ludique dans la fiction. La coupure ontologique induite par l'image animée favorise l'émergence de ce monde fictionnel dense, emportant la.e spectateur.ice vers un ailleurs où ses repères spatio-temporels doivent être réorganisés. Bien souvent, les studios redoublent l'éloignement référentiel par un éloignement temporel et géographique. À l'exception d'une minorité de films (*Les 101 Dalmatiens* [*One Hundred Dalmatians*, Reitherman, 1961], *Bernard et Bianca*, [*The Rescuers*, Reitherman, 1977], *Oliver & Compagny*, Scribner, 1988), la très grande majorité des films se déroulent à des époques et périodes éloignées, renforçant l'effet d'éloignement référentiel déjà suscité par l'image animée. De surcroît, nombre de ces films prennent pour objets des contrées magiques ou merveilleuses, et en cela se distinguent de la vraisemblance diégétique ayant généralement cours. En choisissant des formes littéraires anciennes, régulièrement adossées au registre du merveilleux, les studios se tiennent à distance de toute expérimentation narrative, mais font aussi le choix de genres très peu réalistes, qui sollicitent à plein les libertés figuratives permises par l'image animée.

Le recours quasi systématique aux personnages d'animaux anthropomorphisés laisse peu de doute sur le statut fictif du film. Quand ils ne sont pas directement les héros des films (*Dumbo*, *Les 101 Dalmatiens*, *Les Aristochats*, [*The Aristocats*, Reitherman, 1970] *Le Roi*

Lion…), ils apparaissent souvent comme des adjuvants, conseillant ou assistant héroïnes, héros ou méchant.e.s dans la réalisation de leur dessein (Jiminy Cricket dans *Pinocchio*, les souris dans *Cendrillon,* [*Cinderella* Geronimi & *al*, 1950], Bagheera et Ballo qui protègent Mowgli dans *Le Livre de la Jungle,* [*The Jungle Book* Reitherman, 1966], Iago dans *Aladdin*, [Clements, Musker, 1992], ou bien de manière plus trouble le chat de Cheshire dans *Alice*…). Les très rares films à ne pas mettre en scène des animaux parlant entre eux ou avec des personnages humains ont recours à d'autres formes d'anthropomorphisme, d'objets par exemple, ou à la figuration de personnages merveilleux, telle la Fée Clochette dans *Peter Pan* [Geronimi & *al*, 1953], ou la métamorphose de la sorcière en dragon dans *La Belle au Bois Dormant*, [*Sleeping Beauty*, Geronimi & *al*, 1959] ou encore les gargouilles parlantes dans *Le Bossu de Notre-Dame* [*The Hunchback of Notre-Dame*, Trousdale, Wise, 1996]. Dans *La Belle et la Bête*, [*Beauty and the Beast*, Trousdale, Wise, 1991] outre le personnage de la Bête, à mi-chemin entre l'humain et l'animal, l'histoire se déroule dans un château enchanté abritant d'innombrables objets anthropomorphisés, chandelier, horloge, vaisselle, etc. Dans *La Petite Sirène*, [*The Little Mermaid,* Clements, Musker, 1989], comme dans *Hercule* [Clements, Musker, 1997] des créatures mythiques ou mythologiques, telles les sirènes, Pégase ou les entités des Enfers, sont représentées. La magie est fréquemment mise en scène, et son personnel narratif de sorcières, sorciers et autres objets magiques (miroirs, robe, baguette, tapis…) accentuent encore la sortie de l'univers référentiel du public. Dans le corpus Disney, on peut constater que la représentation de la magie concourt à renforcer le potentiel ludique de l'image animée, et ainsi à renforcer la coupure ontologique entre fiction et monde du public. Toutefois, conformément à l'esthétique réaliste des studios, les événements merveilleux qui pourraient donner lieu à des expérimentations formelles, sont traitées de manière assez littérale. Ces premières informations nous incitent par conséquent à nous référer au mode « fictionnalisant ».

Mode fictionnalisant et mode fabulisant chez Roger Odin

Ayant établi l'origine fictionnelle du matériel Disney et la puissance d'évasion de l'image animée, on peut désormais regarder celui-ci plus en détail avec le modèle odinien. Comment celui-ci est-il mis en oeuvre par les différentes instances du film (narration, jeu, mise en scène, image, montage, son…) en direction du public ? Roger Odin a proposé plusieurs redéfinitions des modes, mais la dernière est celle qui apparaît dans l'ouvrage de 2011. Pour le mode fictionnalisant, dans cet ouvrage, il en présente là encore deux définitions, la seconde et

dernière étant plus complexe que la première, mais la seconde n'apparaît que difficilement compréhensible sans les jalons posés dans la première. Ainsi la première sera citée, ici. La caractérisation du mode fictionnalisant s'effectue à l'appui d'extraits du roman de Zola, *Le ventre de Paris* (1873), dont les citations ne seront pas reproduites ici :

« a) Au niveau de l'espace : construction d'un monde, c'est-à-dire d'un espace au moins potentiellement habitable, ne serait-ce que par le Récepteur (diégétisation). […]
b) Au niveau discursif : construction d'un récit (narration). […]
c) Au niveau de la relation affective : construction du texte de telle sorte que je vibre au rythme des événements racontés. C'est le processus de *mise en phases*. […] La mise en phases aligne le positionnement du Récepteur (ici le lecteur) sur les relations qui se manifestent dans la diégèse.
d) Au niveau énonciatif : construction d'un énonciateur auquel il m'est interdit de poser des questions en termes d'identité, de faire et de vérité : c'est ce que j'appelle le processus de *fictivisation* de l'énonciation. […] Fictionnaliser c'est accepter de « croire » en l'existence d'un monde sans se poser de question sur l'origine de cette existence. En revanche, toutes les questions sont possibles au niveau des événements qui se déroulent dans ce monde
[…]
Je parlerai d'*énonciateur réel* lorsqu'on construit un énonciateur questionnable en termes d'identité, de faire, de valeur et de vérité, et d'énonciateur fictif lorsque l'énonciateur est construit comme non questionnable comme c'est le cas dans le mode fictionnalisant. Cette façon de construire l'énonciateur distingue radicalement la fictionnalisation du mensonge, de l'hypothèse ou de l'erreur qui supposent, au contraire, un énonciateur réel que l'on questionne en termes de vérité. Enfin, et c'est là sans doute le plus important du point de vue communicationnel, la fictivisation de l'énonciateur conduit à la *fictivisation du Récepteur* : en acceptant de ne pas poser de questions sur l'énonciateur, je me mets en quelque sorte hors du monde réel. »[41]

Peu après cette première définition, Roger Odin propose la synthèse suivante :

« Définition du mode fictionnalisant (première approche)

[41] Roger Odin, *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011, pps. 48-49.

-Niveau de l'espace : construction d'un monde (d'une diégèse)
-Niveau discursif : construction d'un récit
-Niveau affectif : relation de mise en phase avec les événements racontés
-Niveau énonciatif : construction d'un énonciateur fictif »[42]

Cette longue citation fait surgir plusieurs remarques. Certes, la modélisation du « mode fictionnalisant », effectuée à partir d'un extrait du *Ventre de Paris*, n'est pas sans comporter certains biais ; un roman naturaliste du XIXème siècle est pris comme étalon des processus narratifs et diégétiques de la fiction, faisant fi des nombreuses expérimentations aux siècles suivants comme précédents. Pour ne prendre qu'un exemple, le processus de « mise en phase », qui vise à une forme de congruence affective entre la.e lecteur.ice et le personnage, s'avère opérante pour certaines formes romanesques, mais a été complètement déconstruite par d'autres et notamment par le Nouveau Roman. Même à l'intérieur d'un courant réaliste ou naturaliste, cette mise en phase n'est pas systématique. Ces biais, s'ils peuvent restreindre l'usage du modèle pour des formes littéraires et cinématographiques plus expérimentales, ne sont que de peu de poids sur le corpus Disney qui s'appuie quant à lui sur des structures narratives bien rodées et qui sollicite à plein cette mise en phase. Si l'on regarde dans le détail les formes littéraires dont s'inspire les studios Disney, elles se révèlent en fait hétérogènes (légendes de tradition orale, contes, nouvelles, littérature pour enfants, épisode mythologique…) mais comme cela a déjà été démontré lors de l'examen des structures narratives chez Disney cette diversité de sources est réduite pour aboutir à une « formule Disney » à la déclinaison sérielle.

Tout en conservant en tête ces remarques sur les présupposés de la définition de Odin, il faut souligner que la conception d'une fiction comme « monde » s'accorde avec celle actuellement mise en avant dans les études littéraires et les théories de la fiction les plus contemporaines[43]. En outre elle s'avère parfaitement adaptée au programme des films Disney.

Dans la suite de ce même chapitre, Roger Odin définit encore d'autres modes : les « modes spectacularisant, énergétique, documentarisant et moralisant ». Ensuite, il s'emploie à définir le « mode fabulisant », qu'il distingue du « mode fictionnalisant », bien que ces deux derniers modes entretiennent une forte proximité. Pour ce faire, il opère un « dédoublement du niveau discursif et du niveau énonciatif, ce qui permet de comprendre comment la fiction

[42] *Ibid*, p.49
[43] Françoise Lavocat, *Fait et fiction: pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

intervient dans le réel »[44]. Pour Roger Odin, le mode fabulisant se distingue du mode fictionnalisant en ce qu'une instance fictive, comme un « narrateur homodiégétique », c'est-à-dire participant de la fiction, prend en charge la transmission des valeurs du récit[45]. Au contraire dans le mode fictionnalisant, cette figure n'existe pas, elle reste enfouie « sous le contrat de fictivisation »[46]. Ces distinctions peuvent s'appliquer au film Disney, qui oscilleraient entre mode fictionnalisant et mode fabulisant. En effet leurs récits cherchent bien à transmettre des valeurs.

À première vue, le recours à la voix off, ou aux figures de narrateur.ice.s est relativement fréquent. Treize films Disney[47] s'ouvrent en effet avec des prologues où une voix off s'adresse directement aux spectateur.ice.s. Cette voix s'apparente à celle d'un.e narrateur.ice omniscient.e, d'un.e conteur.se lisant les premières pages d'un livre[48], ou plus rarement d'un personnage de de type ménestrel (prologue chanté) qui participe de l'action. Comprendre si ces voix sont celles de personnages hétéro ou homodiégétiques, appartiennent ou non à la fiction est l'un des ressorts narratifs de ces prologues. Toutefois, dans plus de la moitié des cas,[49] ces figures ne s'avèrent pas consistantes, et s'effacent au seuil du récit pour ne plus réapparaître. Ainsi elles ne permettent pas de délivrer de moralité, leur « inconsistance » les éloigne du mode fabulisant. Seuls les cinq narrateur.ice.s homo et extradiégétiques -incorporé.e.s au récit et s'adressant directement au public et non à d'autres personnages que sont Jiminy Cricket (*Pinocchio*), le chien Pongo (*Les 101 Dalmatiens*), Le Coq de *Robin des Bois*, les Muses d'*Hercule* et Clopin, le fou et marionnettiste du *Le Bossu de Notre-Dame*, tiennent la longueur du récit. Mais Pongo ne ré-émerge pas, et seuls Jiminy Cricket, le Coq, les Muses et Clopin réapparaissent à la fin du récit pour en souligner la morale. Ces trois derniers types de personnages que sont le Coq, les Muses, chœur féminin, et Clopin fonctionnent d'ailleurs

---

[44] Roger Odin, *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011, p. 60.

[45] Pour une mise au point sur les différentes catégories de narrateur, voir Jean-Marc Limoges, « De l'écrit à l'écran », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n°25 20 décembre 2013.

[46] Roger Odin, déjà cité, 2011, p.60.

[47] *Pinocchio, Cinderella*, *Peter Pan, Sleeping Beauty, One Hundred and One Dalmatiens, The Sword in the Stone*, [*Merlin l'Enchanteur*, Reitherman, 1963], *The Jungle Book* [*Le Livre de la Jungle*, Reitherman, 1966], *Robin Hood, The Black Cauldron* [*Taram et le chaudron magique,* Berman, Rich, 1985] *La Belle et la Bête, Aladdin, Hercule, The Hunchback of Notre-Dame* [*Le Bossu de Notre-Dame*, Trousdale, Wise, 1996].

[48] Les voix de narrateurs masculins sont beaucoup plus fréquentes que celle de narratrices. Toutefois, le récit de *Cendrillon* (1950) est pris en charge par une narratrice, tout comme, bien plus tard, celui d'*Hercule* (1997). Et bien que l'on ne puisse pas parler d'une « narration » féminine, *Alice* est le troisième film de la période 1937-1999 à proposer une immersion dans le point de vue d'un personnage féminin.

[49] *Cendrillon*, *Peter Pan, La Belle au Bois Dormant, Merlin l'Enchanteur, Le livre de la Jungle*, *Taram et le chaudron magique, La Belle et la Bête, Aladdin*.

comme des réactualisations d'instances de la littérature orale. Le Coq, figure de ménestrel, s'accompagne d'un instrument pour mener à bien son récit. À la fin, il théâtralise de ses commentaires la partition entre les « méchants », partis au bagne, et les « gentils » Robin des Bois et Lady Marianne, qui se marient. Clopin, marionnettiste et bonimenteur, interroge l'audience sur les véritables qualités qui font le héros. Le cas d'*Hercule* est un peu plus complexe, nous en proposons ici une rapide analyse.

Les premières images du film dévoilent un musée d'antiquités plongé dans la pénombre. Un travelling balaie une allée où sont entreposées des sculptures grecques. Parfaitement synchronisé aux premières images, une voix, masculine et sérieuse, retentit :

Narrateur : « Il y a longtemps, sur les terres lointaines de la Grèce antique, régna l'âge d'or des dieux tout puissants et d'extraordinaires héros. »
L'avancée du travelling dévoile, dans une allée perpendiculaire, un vase mis en valeur par un puits de lumière. La caméra se rapproche du vase, pendant que la voix continue :
« Le plus grand et le plus fort de tous ces héros fut le colossal Hercule. »
Le mouvement de zoom cesse un moment sur un plan rapproché du vase, on y voit Hercule aux prises avec le Lion de Némée. Sur la bordure supérieure du vase on aperçoit un médaillon où sont représentées cinq femmes.
Alors que le mouvement de zoom reprend pour s'avancer vers Hercule, la voix s'interroge :
« Mais, quelle est la mesure d'un vrai héros, ah, c'est ce que notre histoire… »
La voix est alors interrompue par une voix féminine :
Muse 1 : « Non, mais écoutez-le ! On croirait qu'il va nous jouer une de ces tragédies grecques ! »
Un gros plan sur le médaillon détaille alors les cinq femmes. L'une d'elle a pris la parole, les autres l'écoutent, amusées.

Muse 2 : « Relax, mon cœur ! »
Muse 3 : « On prend les choses en main, d'accord, chéri ? »
La voix masculine acquiesce :
Aède : Allez-y, les filles !
Une musique rythmée retentit et les femmes commencent à se déhancher :
Muse 3 : Nous sommes les 5 muses, déesses des arts et proclamatrices de héros !

Muse 2 : Héros comme Hercule ?
Muse 1 : Avec un super H majuscule ! […]. »[50]

Alors que la musique augmente, elles sortent du médaillon pour prendre possession du vase puis du musée dans un numéro de gospel hautement théâtral, mêlant chant et danse, où elles racontent la guerre entre les Titans et les Olympiens.

Cette courte séquence donne à voir un affrontement pour prendre en charge la fonction de narrateur.ice. Le chœur, jeune, dynamique et féminin des Muses ridiculise le narrateur initial, reléguant son « style » de narration à un genre, tragique, passé de mode. Cette scène peut se comprendre à plusieurs niveaux, d'une part comme une inversion du dispositif rhétorique épique, où l'invocation aux Muses du poète inspire son récit. Ici le chant des Muses se substitue à celui de l'aède. Cependant, l'affrontement entre les Muses et la voix masculine du prologue se comprend à un autre niveau, comme un jeu méta-narratif, où des personnages féminins et noirs se moquent ouvertement des procédés narratifs stéréotypés employés par Disney, à l'heure où les premières critiques féministes sont manifestement remontées aux oreilles des studios. Ce prologue donne à voir les négociations entre les studios Disney et la critique féministe. Dans la scène finale, qui voit la triomphe d'Hercule, les Muses apparaissent de nouveau pour chanter la victoire du héros, désormais désigné comme une « star » de l'Olympe, conformément au dépoussiérage Disney.

Si de très nombreux films du corpus se concluent sur des scènes similaires, où bons et méchants sont rétribués pour leurs actions, elles ne sont que très rarement commentées par une figure de narrateur. Ainsi, seuls ces quatre films - *Pinocchio*, *Robin des Bois*, *Hercule*, et *Le Bossu de Notre-Dame* - peuvent relever plus proprement du mode fabulisant. Ainsi, la majorité des films fonctionnerait bien sur le mode fictionnalisant. Pour mettre à l'épreuve cette hypothèse on procédera à une analyse de la séquence d'ouverture de *Blanche-Neige et les Sept Nains* [Hand & *al*, 1937], abondamment déclinée dans les classiques d'animation suivants.

---

[50] Ma retranscription. La scène est visible dans son intégralité sur Youtube, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=54XAo-nwEUc&list=RD54XAo-nwEUc&start_radio=1
Texte original : « Long ago, in the faraway land of ancient Greece, there was a Golden Age of powerful Gods and extraordinary heroes… And the greatest and strongest of all these heroes was the mighty Hercules. But what is the measure of a true heroe ? That is what our story …»/ « Would you listen to him ? » « He is making sounds like it's some greek tragedy! » / « Lighten up dude ! »/ « We are taking this from here darling! »/ « You go girls ! »/ « We are the Muses, goddesses of the arts and proclaimers of heroes…»

Ouvrir et fermer le livre : l'immersion fictionnelle chez Disney

Les films d'animation Disney théâtralisent fréquemment leur sortie de l'univers référentiel du public, bien que ce soit rarement le thème de leur film (à l'exception peut-être d'*Alice* ou bien de *Peter Pan*). L'entrée dans la fiction s'orchestre comme un franchissement de seuils. Pour les films du corpus, la construction de l'espace fictif (diégétisation) et le début du récit (narration) sont très souvent synchronisés, à travers la séance que je désignerai comme celle du « livre animé ». Cette séquence, originelle en quelque sorte, qui ouvre le premier long-métrage d'animation *Blanche-Neige*, donnera lieu à de nombreuses reprises. On la dénombre, variations comprises, dans dix des vingt-neuf longs-métrages d'animation réalisés entre 1937 et 1999, soit un peu plus d'un tiers[51]. Elle sera ici étudiée, notamment pour sa portée matricielle. La répétition de cette scène d'ouverture tend bien évidemment à créer un sentiment de cohérence dans la filmographie Disney, tout en exhibant le caractère sériel. Elle place aussi la filmographie Disney et ses sources pourtant hétérogènes, sous l'égide du genre très codifié qu'est le conte, tout en procédant à une fétichisation de l'objet livre auquel le film prétend pourtant se substituer.

Lorsque sort *Blanche Neige*, en 1937, le générique est par convention placé au début et non en fin des films[52]. Ainsi les toutes premières images présentent les crédits en image animée. Peu après, l'image donne à voir un petit mot signé « Walt Disney », où il exprime sa « sincère gratitude » à ses équipes. Les premières notes du thème musical résonnent déjà. Après le générique commence la séquence du « livre animé », qui entremêle prises de vues réelles et dessin animé.

Elle débute, en prise de vue réelle, par un plan rapproché sur la couverture d'un épais volume blanc, orné de décorations, où figure en grand caractère le titre du conte, *Snow White and the Seven Dwarfs* [fig.84]. Le livre est rehaussé d'ornementations de couleur doré, notamment d'une frise où figurent les visages des Sept Nains. Il est posé de biais sur un tissu bleu satiné. Le livre s'ouvre lui-même, comme par enchantement. La première page, cadrée de manière verticale, occupe ensuite l'entièreté de l'écran. Une page, mimant un manuscrit médiéval, avec un texte manuscrit aux lettres gothiques, agrémenté de lettrines et

[51] *Blanche-Neige*, *Pinocchio, Cendrillon, La Belle au Bois Dormant*, *Merlin l'Enchanteur, Le livre de la Jungle, Robin des Bois*, *La Belle et la Bête* - lecture de vitrail plutôt que d'un livre – *Pocahontas* - zoom dans une gravure sur bois – *Hercule* - variation sur le vase.

[52] C'est d'ailleurs le cas jusqu'en 1973, *Robin des Bois* est le premier des classiques d'animation à voir son générique placé à la fin du film.

d'enluminures, dévoile les premières lignes du texte. L'amorce du conte « Once Upon A Time » est d'ailleurs tracée avec un « O » rouge, enluminé. Des miniatures d'écureuils apparaissent dans la bordure haute du texte, tandis qu'au pied de la page on distingue une brosse à récurer surmontée d'une couronne, ces détails soulignant le caractère factice, pour ne pas dire parodique, de l'effort de reconstitution du manuscrit médiéval. Les personnages de Blanche-Neige et de sa méchante marâtre sont introduits. Après quelques secondes correspondant au temps de déchiffrement de la page, elle tourne sur elle-même et la seconde s'affiche à l'écran. Celle-ci relate le rituel de la Reine-Sorcière, qui interroge son miroir magique sur l'étendue de sa beauté. À la fin du temps de lecture, un noir engloutit la surface du livre, et les images en prises de vues réelles s'effacent pour laisser de nouveau place à l'animation. La diégétisation s'effectue dans ce noir, on passe du texte à l'immersion fictionnelle. Une vue lointaine d'un château émerge de ce noir. Puis, un mouvement de zoom le détaille. Par surimposition, on glisse ensuite dans un plan plus rapproché du bâtiment. Le mouvement de zoom continue et on entre à l'intérieur de celui-ci. On pénètre dans la chambre de la Reine-Sorcière. Celle-ci, d'abord montrée de dos, est vêtue d'une immense robe violette. Elle se rapproche de son miroir de forme circulaire, son visage s'y reflète alors. Elle invoque l'esprit du miroir :

- « Esclave du miroir magique ! »[53].

L'invocation continue.

Le procédé de l'animation, qui a d'abord enchanté le livre en donnant vie aux pages, surpasse maintenant le texte pour proposer une mise en image du conte. Cette substitution de la prise de vue réelle à l'animation est redoublée par celle du livre qui cède place au dessin animé. Le montage, qui fait se succéder les premières lignes du texte à une vision du château, suggère que le texte s'est animé par lui-même. Ce jeu sur l'intermédialité donne bien sûr la faveur au film. L'immersion fictionnelle opère en outre par seuils. Au mode de narration permis par les pages du livre, qui repose majoritairement sur l'écriture linaire -bien que les lettrines et miniatures fassent ponctuellement intervenir l'image- sont substituées des séquences d'animation capables de délivrer de très nombreuses informations en un temps bien plus restreint. La puissance narrative de l'image animée trouve certes son origine dans le support du livre, pour mieux le dépasser.

[53] En anglais la reine dit « Slave of the Magic Mirror ». Slave/esclave est donc le tout premier mot prononcé du film.

Pour reprendre les catégories mobilisées par Odin, la séquence du livre animé procède, au niveau de l'espace, de la « création d'un monde ». Celle-ci est facilitée par la double coupure entre d'une part livre/prise de vue et monde fictif/animation d'autre part. Par le procédé du livre animé, récit et énonciation se superposent. L'artefact du livre est institué comme l'énonciateur du récit (« l'énonciateur fictif » de Odin) que le spectateur ne peut interroger, mais qu'il est invité à croire. Pourtant le récit n'entre dans sa pleine puissance qu'une fois le livre dépassé par un noir, dans un procédé qui correspond à la diégétisation. Ce procédé, repris dans de très nombreux films Disney, et intéressant, en ce qu'il impose un objet silencieux, et non une personne, comme énonciateur de nombreux films Disney. Faire du livre une instance de narration est bien une spécificité du monde de l'animation, qui peut se permettre d'anthropomorphiser tous les médiums, à la différence, bien sûr, des véritables livres. Ce procédé, nécessairement fictionnel, renforce encore la facture imaginaire des films d'animation Disney.

La fin de *Blanche Neige* vient appuyer cette coïncidence entre objet-livre et narrateur. La sortie de l'espace diégétique de l'animation s'effectue aussi progressivement, par un retour à la surface du livre. Après l'empoisonnement de Blanche-Neige, un plan sur une branche de cerisier figure le passage des saisons. Peu à peu, un texte au lettrage gothique se superpose aux branches de cerisier. Le texte décrit d'abord la souffrance des nains, qui façonnent un cercueil de verre pour exposer le cops de l'héroïne. Le texte interrompt la représentation filmique, et le temps du deuil est pudiquement renvoyé hors-champ. Alors que la branche de cerisier refleurit, le texte annonce l'arrivée du Prince. Après ce fugace rappel de l'espace du livre, le récit se diégétise à nouveau, et l'on retrouve les Nains, affligés devant le cercueil de verre, qui chantent tristement. Le Prince, attiré par la mélodie, fait irruption dans la clairière. Il dépose un baiser sur la bouche de l'héroïne endormie, celle-ci s'éveille lentement puis enlace le Prince. Les animaux et les Nains, en liesse, célèbrent la réanimation de Blanche-Neige. Le Prince hisse Blanche-Neige sur son cheval et ils se dirigent à deux vers un château -au contour semblable à celui vu en début de film- et baigné d'une lumière rose et dorée. Après un noir, un plan en prise de vue réelle revient sur l'intérieur d'un livre où figure la phrase « and they lived happily ever after », avant que le livre ne se referme sur lui-même, révélant le dos du livre blanc et doré vu

au début du film, tandis que le chant continue. Puis les lettres « The End »[54], sous-titrées par « A Walt Disney Production », apparaissent en guise d'ultime image.

Cette séquence du « livre animé », qui fait coïncider narration et objet du livre, est répliquée à l'orée d'un tiers des films d'animation, avec de nombreuses variations, déjà évoquées. Cependant c'est bien dans *Blanche Neige* que la séquence demeure la plus intéressante. Contrairement aux neuf reprises, aucune voix off ne vient redoubler le texte, le livre reste l'instance de narration. Outre que la voix off fait figure de redite, elle a le désavantage d'immédiatement donner un genre au récit, le plus souvent masculin, à l'exception, nous l'avons vu, de *Cendrillon* et d'*Hercule*. D'un point de vue narratologique, la narration de Blanche-Neige s'avère, animiste, d'un neutre, et c'est probablement l'un des rares films Disney, et hors-Disney, à pouvoir s'enorgueillir d'un dispositif narratif aussi expérimental[55]. La séquence finale, qui ponctue le film avec la fermeture du volume se révèle quant à elle, plus rare. On la retrouve dans *Cendrillon* et *La Belle au Bois Dormant*, mais aussi dans *La Belle et la Bête*, avec une variation. L'épilogue revient sur le vitrail qui avait ouvert le film, pour en représenter un autre panneau, celui du couple en majesté surmonté d'une gigantesque rose. L'hommage à cette pièce d'architecture emblématique du gothique français représente peut-être, un discret hommage du studio aux vitraux que Jean Cocteau, le premier réalisateur à avoir porté le conte à l'écran, a réalisé pour l'église Saint-Maximin de Metz (1962) ; l'une des baies donnant à voir de gigantesques roses stylisées [fig. 85][56].

Des spectateur.ice.s coopérants ?

Si les films Disney peuvent ponctuellement mobiliser d'autres modes, notamment les modes fabulisant ou spectaculaire, on comprend que les studios Disney usent et abusent de la fiction. À travers une multiplication des seuils de défamiliarisation, généralement réverbérés

---

[54] Dans la version française, le livre reste en anglais.

[55] Plus récemment, on pense à l'intéressant *Dahomey* de Mati Diop [2024], film sur la restitution du « Trésor de Béhanzin », au gouvernement de l'actuel Bénin. Ces objets, volés par l'armée coloniale française en 1892 ont longtemps été détenus par le Quai Branly. À la lisière entre le documentaire et la fiction *Dahomey*, met également en scène un narrateur.ice-objet ; c'est la statue d'homme-requin Béhanzin qui raconte le voyage et la captivité des objets, un procédé qui joue de la dimension animiste du trésor. Sa voix texturée a été travaillée de manière à n'évoquer aucun genre traditionnel, comme l'a confié la réalisatrice à Médiapart. « A l'air libre » avec Mati Diop, première diffusion le 10/9/2024, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=OkFO4RYg9xQ

[56] Dans ses vitraux, Cocteau fait d'ailleurs des références à son adaptation de *La Belle et la Bête* [1946]. Voir Marie-Antoinette Kuhn-Mutter, *Les vitraux de Jean Cocteau à Metz : féerie de lumière et de couleurs*. Metz, Éditions Serpenoise, 2012.

dans le récit par un éloignement temporel et géographique, les films enjoignent aux spectatrices et spectateurs de se laisser emporter dans l'espace de la fiction. Pour autant, comme nous l'ont démontré les études de cas des chapitre 4 et 5, rien ne les contraint à suivre la trajectoire proposée par les films Disney. Avant de se demander quels modes du modèle sémio-pragmatique pourrait nous aider à comprendre les activités observées, on se propose de faire un détour par un livre important d'Umberto Eco. Bien qu'il se soit ouvert aux approches pragmatiques, Eco, sémioticien, est l'un des grands représentants des approches internes ou « immanentistes » des textes. En 1979, il publie son ouvrage *Lector in Fabula*[57], dans lequel il élabore sa théorie du « Lecteur Modèle », soit, dans une perspective textualiste, le lecteur postulé par le texte. Le sémioticien italien consacre son troisième chapitre à démontrer que le texte se définit comme un « tissu d'espaces blancs, d'interstices »[58] , qu'un destinataire, en l'occurrence un lecteur, peut combler grâce à certaines compétences de lecture dont la première est la maîtrise de la langue. Le lecteur est requis par le texte, en ce qu'il « coopère à son actualisation »[59], et partant, à son existence. Dans le texte d'Eco, le « Lecteur Modèle » est celui qui coopère avec le texte, actualisant ses significations multiples pour faire advenir une situation de lecture idéale. Cependant, Eco envisage une autre situation de lecture, en s'appuyant sur le fameux exemple des *Mystères de Paris* [Sue, 1843], déjà analysé par Marx et Engels dans *La Sainte Famille* [1844] :

« *Les Mystères de Paris,* de Sue, nous donnent un splendide exemple de ces aventures de réinterprétation. Écrits avec des intentions de dandysme pour raconter à un public cultivé les péripéties savoureuses d'une misère pittoresque, ils sont lus par le prolétariat comme une description claire et honnête de son asservissement. L'auteur s'en aperçoit et continue à les écrire, pour le prolétariat cette fois, truffant son texte de moralités sociales-démocrates afin de convaincre ces classes 'dangereuses', qu'il comprend mais craint, de ne pas se désespérer, d'avoir confiance dans la justice et dans la bonne volonté de ces classes possédantes. Catalogué par Marx et Engels comme un modèle de plaidoirie réformiste, le livre accomplit un mystérieux voyage dans l'esprit de ses lecteurs, ceux-là mêmes que nous retrouverons sur les barricades de 1848, tentant la révolution parce qu'entre autres motifs, ils avaient lu *Les Mystères de Paris*. Il se peut que le livre ait contenu aussi cette actualisation possible. Il se peut qu'il ait dessiné, en

[57]Umberto Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.
[58] Ibid, p.63.
[59] *Idib*, p.76.

filigrane, ce Lecteur Modèle là. C'est probable même. A condition de le lire en omettant les parties moralisantes ou de ne pas vouloir les comprendre. Rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé. Mais son ouverture est l'effet d'une initiative extérieure, une façon d'utiliser le texte et non pas d'être utilisé par lui, en douceur. Il s'agit là de violence plus que de coopération. […] Mais ici on parle de la coopération textuelle comme d'une activité promue par le texte, ces modalités ne nous intéressent donc pas. »[60]

Eco rejette du côté de la violence les lectures à contre-courant des textes, en indiquant qu'elles l'intéressent moins que son putatif Lecteur-Modèle. Les lecteur.ice.s de Sue seraient des « anti-modèles » ou bien des « mauvais.e.s lecteur.ice.s ». En ligne, les blogueuses se conduisent elles aussi comme de « mauvaises lectrices » ou plutôt de « mauvaises spectatrices ». Quelle que soit la force de persuasion du texte initial, rien ne garantit que lecteur.ice et spectateur.ice accepteront de se conformer au modèle promu par le texte ou le film. Cette rébellion n'invalide pourtant pas l'existence de structures textuelles ou filmiques qui façonnent la transmission du sens et l'horizon d'attente.

La lecture d'Eco, croisée avec celle de Roger Odin, permet d'approfondir la compréhension et de préciser l'emploi de la typologie de Stuart Hall et du « décodage oppositionnel » dans le cadre de cette thèse. Dans le cas envisagé d'une production de fiction, et non d'une émission télévisée comme dans le texte original, l'opposition ne procède pas uniquement du versant idéologique, elle s'articule aussi au versant formel. S'opposer à la détermination idéologique du texte ou du film revient peut-être aussi à le lire à un autre niveau, ou selon un autre « mode » que celui qui y est engrammé. Il s'agit de le lire à rebours de sa proposition formelle. Grâce au modèle de Roger Odin, on peut comprendre que ~~des~~ certains des modes de lectures proposés soient récusés à la faveur d'autres. On pourrait retrouver ces opérations en filigrane dans le texte d'Eco. Destinés aux classes possédantes, *Les Mystères de Paris*, se propose d'abord comme une plongée fictionnalisante, flirtant peut-être même avec le mode documentaire, ~~sur~~ dans le Paris interlope. Lorsque Sue change intentionnellement de « Lecteur Modèle », il adopte un mode fabulisant et persuasif, dans lequel il s'agit de contenir la colère des classes populaires par des propositions réformistes. Malgré ce réajustement du texte ces « mauvais.e.s lecteur.ices » persistent à le lire dans une autre logique. Si l'on s'en

[60] *Idib*, pages 70-71.

réfère à l'article publié dans *Réseaux*, on pourrait dire que le prolétariat des années 1840 a recours au « mode privé ». Odin le définissait en effet comme tel :

« Mode privé : voir un film en faisant retour sur son vécu et/ou sur celui du groupe auquel on appartient. »[61]

L'acte de la lecture oppositionnelle ne vise pas seulement à s'opposer au contenu idéologique du texte, mais à refuser de coopérer avec lui, et probablement à subvertir les modes qu'il propose, pour en faire un usage référentiel.

Si les « mauvaises spectatrices » s'opposent elles aussi au mode fictionnalisant grâce à une ignorance partielle des embrayeurs de fiction mis en place par les studios pour préférer poser des questions sociologiques au personnages, peut-on pour autant en déduire qu'elles ont recours au « mode privé » ?

C) Le « mode privé » et ses limites

Dans ses écrits, Roger Odin lie explicitement la genèse du mode privé à son travail sur le « film de famille »[62], qui l'a beaucoup intéressé.

Définition du « mode privé » selon Roger Odin

Dans l'article de *Réseaux* publié en 2000, Roger Odin détaille le « mode privé » de visionnage des « films de famille », qui se tiennent dans l'espace du foyer. Il y ajoute des expériences de visionnages à teneur plus politique, comme ceux effectués par des féministes :

« Lorsque j'ai commencé à travailler sur ce public familial, je n'avais pas encore dans ma liste de modes, le mode privé. Là encore, la démarche heuristique a fait la preuve de sa capacité de découverte. Une fois ce mode repéré, je me suis aperçu qu'il concernait bien d'autres contextes et donc bien d'autres publics que le public familial : visionnement des rushs par une

[61] Roger Odin, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux*, 18, n° 99, 2000, p.59, https://doi.org/10.3406/reso.2000.2195.
[62] Roger Odin (dir.), *Le film de famille : usage privé, usage public*. Paris, Méridien Klincksieck, 1995.

équipe de cinéma, visionnement d'un film de voyage scolaire, d'un film réalisé par un groupe d'élèves, de sportifs, etc. De fait, tout film tourné dans un groupe et montré à ce groupe fonctionne sur ce mode. Bien plus, tout film peut, dans un certain contexte, être lu sur ce mode : nous appartenons tous à plusieurs groupes dont le film nous parle pour peu que l'on soit invité à centrer notre lecture sur cette question (groupes sexuels, ethniques, sociaux, nationaux, etc.) C'est une telle lecture que font souvent les féministes lorsqu'elles lisent un film avec un regard féminin. Il en va de même pour bien des lectures idéologiques. Ce qu'il conviendrait alors d'étudier, ce sont les différentes façons de mobiliser le mode privé suivant ces publics. »[63]

Sous la plume de Roger Odin on voit surgir ce « regard féminin », traqué dans la première partie, comme une conséquence des visionnages féministes. Cependant, ici, le « mode privé » englobe une pluralité de formes de visionnage qui nous apparaissent trop hétérogènes pour être regroupées. Il convient désormais d'expliquer en quoi, visionnages familiaux et féministes, doivent impérativement être distingués.

Objections

La première est d'ordre logique : rabattre sur le « privé » des pratiques de lectures qui visent au contraire à la politisation de films revient à nier son fondement. Le seconde, imbriquée, est plus proprement politique. La relégation à l'espace privé des visionnages féministes reviendrait à invalider les efforts de ce mouvement politique[64] pour contester la partition entre public et privé, et l'assignation des femmes à la seconde. Ainsi, Nancy Fraser, dans son texte déjà évoqué sur les contre-public subalternes, ne dit pas autre chose :

« Dans les sociétés stratifiées, qu'on le veuille ou non, les contre-publics subalternes se situent dans une relation de contestation par rapport au public dominant. Un des thèmes importants de cette contestation interpublique est la question des frontières : quels sont les sujets qui sont d'ordre public, et quels sont ceux qui sont d'ordre privé ? »[65]

---

[63] Roger Odin, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux.* 18, nº 99, 2000, p.65-66, https://doi.org/10.3406/reso.2000.2195.

[64] S'il n'apparaît pas possible de présenter une bibliographie exhaustive de la longue, chaotique et progressive conquête de l'espace et de la parole publique par les femmes et féministes, l'ouvrage de Florence Rochefort, Bibia Pavard et Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge*. Paris, La Découverte, 2020, peut être consulté à titre de référence incontournable dans le champ.

[65] Nancy Fraser, *déjà cité*, p.133.

Le travail politique des groupes minorisés et des féministes en leur sein relève d'un travail de politisation de l'intime, notamment pour sortir des oppressions et violences subies dans l'espace domestique. On pourrait avancer que les pratiques de visionnage de groupes minorisés répondent à une logique en tout point inverse à celle qui constitue le mode privé. Elles se proposent de politiser des affects individuels, afin d'opérer la montée en conscience d'appartenance à une « classe » politique, quelle qu'elle soit, pour contrer l'assignation naturalisante à un groupe dominé. Or précisément, dans la caractérisation qu'il donnait du mode privé dans le même article, Roger Odin rattachait le mode privé à un moment qui visait au niveau collectif à « préserver l'unité et la continuité de la famille »[66], quand ces formes de visionnage féministes opèrent de manière à problématiser certaines appartenances naturalisées pour mieux en susciter d'autres. Il convient enfin d'avancer une troisième objection, propre aux éléments observés en ligne : la place du vécu n'y semblait pas directement déterminante. Certes, l'activation d'un code féministe-intersectionnel est bien souvent explicitement mis en lien avec une position de dominée. Mais la position sociale m'apparaît davantage être un point de départ, un prérequis, qu'un point de retour, sous la forme d'une réflexivité comme décrit par Roger Odin (« voir un film en faisant retour sur son vécu et/ou sur celui du groupe auquel on appartient »). Certes, les affects tiennent une place, mais il semblerait que la cristallisation autour du personnage interrompe le mouvement de retour sur soi

Ces objections ne cherchent nullement à invalider la pertinence du « mode privé », mais plutôt à suggérer que dans cette première mouture, il amalgame des formes de visionnage trop dissemblables. Du reste, dans l'ouvrage de 2011, Roger Odin a largement resserré son « mode privé » autour de « l'espace de communication de la mémoire familiale »[67] auquel il consacre son quatrième chapitre : « Analyse contextuelle et espace de communication. L'espace de communication de la mémoire familiale »[68]. Les expériences que le chercheur mentionnait en 2000 aux côtés du public familial ne sont plus mentionnées. Ce choix de l'auteur semble conforter nos objections. Du mode privé, il propose une définition plus étoffée :

« *Description du mode privé*

[66] Roger Odin, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux.* 18, nº 99, 2000, p.66.
[67] Roger Odin, *déjà cite*, 2011, p.83.
[68] *Ibid*, pps 83-102.

-Niveau discursif : indéterminé dans sa forme, mais dans un contexte donné assez fortement normalisé.
-Niveau affectif : affects euphoriques, sentiment d'appartenance à une communauté.
-Niveau énonciatif : construction d'un énonciateur réel collectif.
-Niveau relationnel : interactions à l'intérieur d'un groupe
On notera que pour décrire ces deux modes, j'ai dû ajouter un niveau à ceux que j'avais utilisés jusque-là pour les autres modes : le *niveau relationnel*. »[69]

Celui-ci s'avère opérant pour les visionnages de films ou de photos de famille. Au « mode privé » il en adjoint deux autres dans ce même chapitre : le « mode intime » (qui relève du « discours intérieur »)[70], et celui du « témoignage » (où le sujet prend soin de se constituer comme un membre singulier de la famille, contrairement aux deux modes précédents)[71]. Toutefois, aucun de ces trois modes ne s'avère adapté au visionnage féministe. Il revient également sur les bouleversements induits par les réseaux sociaux dans le fonctionnement de la mémoire familiale, qui à son sens ne modifie pas fondamentalement la distinction entre public et privé car selon lui « on reste [sur les sites familiaux] dans l'espace privé, mais l'espace public devient l'ultime opérateur de la mémoire familiale. »[72]. Dans ce chapitre, toute référence aux expériences de groupes subalternes, ainsi qu'à leurs tentatives de lectures politiques, a disparu. Il est probable qu'à ce point-là de son cheminement, Roger Odin ne les rattachait plus au mode privé. Et puisque dans ce livre à valeur conclusive on ne trouve pas de pages qui leur soient dédiées, on peut faire l'hypothèse que ces expériences n'intéressaient alors plus particulièrement Roger Odin. Cependant, et bien davantage que dans la typologie de Stuart Hall, la matière du film, l'expérience concrète de visionnage, l'interrelation qui se tisse entre les deux parties, préoccupe le théoricien. Le modèle sémio-pragmatique a le grand intérêt de maintenir l'objet filmique, sans prescrire l'usage qui en sera fait par les publics.

Ainsi, au terme de nos recherches, ce modèle apparaît être le plus à même de prendre en charge les situations observées en ligne. Cependant, aucun des modes proposés par Roger Odin ne s'applique véritablement à celles-ci. Aussi, pour rendre compte de ces visionnages, qui s'inscrivent eux-mêmes dans des pratiques de décodages féministes antérieurs à cette

[69] *Ibid*, p.89.
[70] *Ibid*.
[71] *Ibid*, p.96.
[72] *Ibid*, p.100.

génération -et dont Roger Odin a lui-même fait état- on se propose d'adjoindre au modèle sémio-pragmatique un nouveau mode : le « mode politisant ».

III) LE « MODE POLITISANT »

Avant de proposer une définition générale du « mode politisant », on récapitulera les traits saillants qui se sont dégagés des observations du chapitre 5.

A) Caractéristiques

De la non-coopération aux modes du film, à la place ambivalente des personnages plusieurs traits définitoires singularise le mode politisant.

La fiction à rebours

À propos de son corpus, Hélène Breda constatait que : *«* les télescopages entre fiction et réalité sont légion dans les discours du corpus, qui entremêlent sans toujours opérer de distinction claire l'évaluation des œuvres visionnées et des dénonciations de discriminations répandues dans la société. »[73]. Et en effet, sur les pages du Tumblr féministe, les films servent ~~de support~~ également de support à la vulgarisation de théories féministes, et les personnages semblent parfois évalués à l'instar de personnes morales. Les internautes cherchent à reconstituer le « discours » de l'œuvre sur le monde social, qui est généralement rabattu sur l'évaluation des personnages et de leurs trajectoires dans le récit. Cette pratique engendre souvent une réduction de l'analyse filmique à l'analyse des éléments narratifs du film, au détriment d'autres dimensions plus proprement esthétiques (style de l'animation, montage et mise en scène, musique…). À l'instar des personnages de princesse, que le fan-art entend libérer de leur rôle corseté, les classiques d'animation Disney sont détournés de leur fonction première,

[73] Hélène Breda, « La critique féministe profane en ligne de films et de séries télévisées ». *Réseaux*, 2017/1, n°201, p.106.

effectuant dans la tête des spectatrices ce « mystérieux voyage », dont parlait Umberto Eco à propos des *Mystères de Paris*.

Cependant, le recours au modèle sémio-pragmatique nous engage à aller un cran plus loin, pour avancer que ce « télescopage » entre fiction et réalité procède d'une véritable opposition au mode « fictionnalisant » auquel le film Disney incite par une série de procédés d'ordres narratifs et formels. Ici, les blogueuses s'affirment être de « mauvaises spectatrices » qui ne coopèrent pas aux sens voulus par le film, et à l'inverse d'Alice refusant de pister lapin blanc jusqu'au seuil du Pays des Merveilles. Ou plutôt le « refus » s'avère partiel, feministdisney et ses pair.e.s reconnaissent volontiers aux films Disney leur aspect ludique. Le film est simultanément regardé et tenu à distance. Ainsi, et en dépit de sa connotation élitiste, le recours au code féministe-intersectionnel ressemble à un instrument de « distanciation » de la plongée fictionnelle. La distanciation est celle provoquée par les spectateur.ice.s, puisqu'à la différence de la distanciation brechtienne celle-ci n'est pas aménagée par le film ou ses instances. La politisation s'effectue alors à rebours de l'image ou du texte, qu'elle entend contrer. Ainsi, elle procède d'un mouvement inverse à celui que souhaiterait susciter « l'art engagé », qui entend tisser une continuité entre les affects suscités par l'œuvre et leur mise au travail dans le champ social. La politisation repose ici sur une opposition au texte, quand elle procèderait pour l'art engagé d'une coopération réussie entre œuvre et Récepteur, alors Modèle, ce qui n'est pas le moindre de ses paradoxes.

Le mode politisant fonctionne dans un sens contraire, dans l'échec imposé au discours et au mode favorisé par la production. Les lectures oppositionnelles contredisent la volonté de divertissement affichée par les studios pour exhiber le caractère idéologiquement situé de films présentés comme « innocents »[74]. Elles s'exercent comme une forme de désobéissance idéologique, mais aussi formelle à l'encontre des prescriptions du film. Dans ce mode, on assiste à une « percée » de la fiction. Celle-ci s'arrime aux personnages, puisque leurs propriétés sociales réelles ou supposées cristallise l'attention des spectateur.ice.s. Ramené.e.s à un tissage de propriétés sociales -Aladdin : homme-hétéro/pauvre/arabe, Jasmine : femme-hétéro/princesse/arabe- les personnages peuvent difficilement jouer leur rôle d'intercesseur du monde fictif. Il nous faut dire un mot encore de cette place du personnage.

[74] Henry A. Giroux, Grace Pollock, *The mouse that roared : Disney and the end of innocence*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2010. Dans cet ouvrage les deux chercheur.se.s ont bien démontré l'exploitation par l'entreprise du thème de l'innocence liée à l'enfance pour façonner leur propre image de marque.

Le personnage, embrayeur du mode politisant

L'observation de l'importance déterminante des personnages de films ou bien de séries pour la réception populaire n'est pas nouvelle. Les travaux de Ien Ang, Dominique Pasquier Sabine Chalvon-Demersey, tout comme le récent ouvrage de Geneviève Sellier sur la rubrique « Potinons »[75], effectués par ces chercheuses chacune à leur manière, ont mis en lumière bien avant ce travail de thèse l'importance cardinale des personnages pour la réception profane, souvent majoritairement féminine. Dépouillant le courrier des lecteur.ice.s de la série *Urgences*, Sabine Chalvon-Demersey note la place prépondérante donnée au « héros de série télévisée dans ces courriers, ce qui la pousse à s'interroger, à la suite des fans, sur sa « nature ». Elle peut ainsi écrire :

« L'idée que je voudrais suggérer est qu'il paraît plus judicieux d'imaginer une fiction méthodologique, au plus près de leur [aux fans] intuition, qui permette de rendre compte de la combinaison qu'elles proposent. C'est pourquoi je propose de postuler l'existence de cet « être hybride », ou « être composite », l'être dont elles parlent ou auquel elles s'adressent, et de se donner comme objectif de cerner par l'enquête ses caractéristiques. »[76]

Tout comme le travail de la chercheuse, ma lecture des critiques et des échanges des fans en ligne a mis en avant la nature « hybride » ou « composite » du personnage d'animation. Une première interprétation pourrait être de dire que les fans « confondent » réalité et fiction, mais ce reproche, ancien, est grevé de préjugés sexistes. Ce trouble est entretenu par l'absence de réelle théorie du personnage.

La notion de personnage s'avère être une mal-aimée des études cinématographiques. À la différence de l'acteur.ice par exemple, il n'a pas été constitué en objet d'études, ni n'a suscité aucun effort particulier de théorisation. Dans son article à valeur de bilan sur l'institutionnalisation des études cinématographiques en France de 2014, Michel Marie[77], ne le

---

[75] Ien Ang, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London, Routledge, 2013 [1982], .Dominique Pasquier, « Identification au héros et communautés de téléspectateurs : la réception d'« Hélène et les garçons » », *Hermès, La Revue*, 1998, vol. 22, nº 1, p. 101-109. Sabine Chalvon-Demersay, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, 2011/1, vol. 165, pps. 181-214. Geneviève Sellier, *Le cinéma des midinettes: « Cinémonde », ses « potineuses » et ses « potineurs » (1946-1967)*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2023.

[76] Sabine Chalvon-Demersay, *déjà cité* p. 193.

[77] Michel Marie, « 1969 vs 2014 : 45 ans d'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel sur trois générations », *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, 1 mai 2015, nº 7.

mentionne pas non plus comme un objet ou un axe d'étude. Dans le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* [Aumont, Marie, 2002], ouvrage de référence, l'entrée sur le personnage est relativement courte. Le personnage est positionné comme suit au confluent de deux axes d'études distincts :

« Le personnage de film se situe entre « l'actant », au sens de Greimas et l'acteur (l'entité figurative anthropomorphe qui l'incarne, car un animal ou un objet peuvent également « jouer » des personnages). »[78]

La notion est écartelée entre la narratologie cinématographique, développée dans le sillage des travaux de Greimas sur le schéma actantiel, et des études sur l'acteur, et n'est que très rarement envisagée pour elle-même. En constituant en non-sujet le personnage, le cinéma et ses théoriciens héritent des cinquante ans de « crise du personnage » pour reprendre l'expression du critique Robert Abichared (1978), à propos du personnage théâtral[79]. En pleine apogée du structuralisme, la notion n'a pas bonne presse. Pour Françoise Lavocat, cette hostilité atteindrait d'ailleurs un pic dans l'Europe d'après-guerre :

« C'est la disparition annoncée de la société individualiste bourgeoise sur fond de révolution culturelle chinoise qui inspire aux écrivains du Nouveau Roman et aux essayistes de *Tel Quel* l'annonce en fanfare de la mort du personnage. »[80]

En U.R.S.S, puis en France, la narratologie se développe contre le personnage, contre la tentation de compréhension psychologisante de cette notion qui a dominé l'ensemble de la critique littéraire au XIXème siècle, comme le soulignait Tzvetan Todorov[81]. Si la disparition du personnage semble n'avoir jamais été complètement effective, avant d'être démentie par les développement ultérieurs du roman, elle est à concevoir avant tout comme un horizon tout à la fois théorique, esthétique et politique. Cette ambition de liquidation du personnage, articulée à

---

[78] Jacques Aumont, Michel Marie. « Personnage », *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris, Nathan, 2002, p. 153.
[79] Robert Abichareb. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, 1978.
[80] Françoise Lavocat. *Fait et Fiction : Pour une frontière*. Paris, Seuil, 2016, p.346.
[81] « La catégorie du personnage est, paradoxalement, restée l'une des plus obscures de la poétique. Une des raisons en est sans doute le peu d'intérêt qu'écrivains et critiques accordent aujourd'hui à cette notion, en réaction contre la soumission totale au « personnage » qui fut la règle à la fin du XIXe siècle. », Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p.286

la mort proclamée de l'auteur[82], ainsi qu'à la recherche de nouvelles écritures, a longtemps inhibé le développement de recherches sur cette notion considérée comme rétrograde et signe distinctif du roman dans sa période bourgeoise. Non sans ironie, Françoise Lavocat relève pourtant que le personnage en tant que « molécule de fiction » a démontré une résistance étonnante à toute entreprise de « déconstruction »[83]. Les années 1990 entament la progressive réhabilitation du personnage dans la critique, sous l'influence d'autres écoles de pensée. Les approches pragmatiques de la lecture lui confèrent un rôle capital pour qu'advienne « l'immersion fictionnelle », processus que semblent confirmer les travaux en neurosciences[84].

Ainsi, la relative absence de travaux sur le personnage, malgré leur importance cardinale pour la réception populaire, et peut-être même en raison de cette importance socialement située, complique notre travail. Nos observations corroborent en effet l'importance des personnages pour cette réception. L'évaluation de leurs caractéristiques et de leur trajectoire narrative semble parfois se substituer à l'appréciation d'autres éléments. Cette importance s'avère peut-être encore plus importante pour les films d'animation, qui laissent peu de place aux acteur.ice.s, et ne connaissent pas de « stars ». Voix sans tête, le corps des acteur.ice.s est entièrement dissimulé par celui, dessiné, des personnages, neutralisant au moins partiellement le « transfert » analogique des propriétés sociales qui a cours dans la prise de vue. Malgré des analyses qui mettent parfois en doute la capacité de ce public à savoir effectuer une distinction claire entre « réalité » et « fiction », recyclant à peu de frais de vieux poncifs sur le lectorat féminin, la distanciation du mode fictionnalisant se révèle être intentionnel. Il est l'effet de la bascule dans le mode politisant. L'encodage souligne la double valence du personnage qui peut autant fonctionner comme un embrayeur de fiction, qu'être le support d'une politisation contraire à l'immersion fictionnelle. Le jeu avec la recherche de propriétés se révèle être, sur les réseaux socionumériques, le lieu d'une intense activité de politisation. Par l'enquête sur les personnages, les spectateur.ice.s basculent vers l'analyse des rapports sociaux. Bien que l'enquête ne soit pas non plus dénuée d'une dimension fantasmatique, elle s'opère par l'entremise du personnage, de son arche narrative, bien davantage que via des considérations sur le montage ou sur l'économie du film. Ainsi, la nature du personnage s'avère profondément double. Relai de l'identification du spectateur comme de la spectatrice, il peut aussi être le lieu

---

[82] Roland Barthes, « La mort de l'auteur », Le Bruissement de la langue, Paris, Le seuil, 1984, [1967]
[83] Françoise Lavocat. *déjà cité,*, p.353.
[84] « les théories fondées sur le reader response, les sciences cognitives, les théories de la fiction […] ont opéré la résurrection du personnage » Françoise Lavocat, d*éjà cité*, p.346.

de la prise de distance, d'une « désidentification »[85]. Courroie d'un passage, si le personnage permet la plongée, il désigne aussi la sortie.

La positionnalité des spectateur.ice.s : espace en ligne et inflation communicationnelle

L'émergence de lectures oppositionnelles est rendue possible par une histoire spécifique, celle de la constitution de « contre-publics subalternes », dans le sillage des nouveaux mouvements sociaux qui s'affirment dans les années 1960. La diffusion tardive, au regard de sa première conceptualisation, de « l'idéologie » insuffle à la critique culturelle une nouvelle vigueur. « Front culturel », l'étude des représentations médiatiques et culturelles gagne en importance chez les jeunes générations, comme à gauche. Je n'entends pas suggérer ici que ces « nouveaux mouvements sociaux » ont inventé l'art de la critique, même assassine. L'opposition, avant-gardiste a bien des égards, à l'encontre de *Song of the South* de 1946-1947 nous rappelle que celle-ci leur préexiste bien. L'encadrement par le Code Hays du cinéma dès les années 1930 enseigne que le cinéma est, depuis son origine, le site d'une lutte pour le contrôle des représentations. Toutefois, si la critique à l'encontre du film porte bien sur la représentation de l'esclavage, si elle est bien rédigée par une association africaine-américaine, elle ne paraît pas pour autant s'effectuer depuis la position revendiquée de spectateur noir, celle-là même que pourra revendiquer bell hooks quarante-cinq ans plus tard dans *Black Looks*. En 1992, toujours, le Comité Arabe-Américain contre les discriminations étrille la dernière production Disney, *Aladdin*, sur des bases similaires[86]. Sous l'effet de ces nouvelles mobilisations, le kaléidoscope des rapports sociaux est réfracté sur la position auparavant abstraite du spectateur (volontairement laissé ici au masculin), pour mieux l'incarner. La position de spectateur.ice s'affirme alors comme le lieu d'une réflexivité de plus en plus grande, puis comme un embrayeur de politisation. Le texte de hooks, se saisissant de sa position de femme et de noir, représente une étape clef de ce processus, qui influence cette critique profane. Il me semble que la résurrection progressive des personnages et l'affirmation du statut situé de

[85] Concept travaillé par le théoricien queer José Esteban Muñoz, *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

[86] « Que vous soyez arabes-américain.e.s ou non, avez-vous dit à vos enfants que ce n'était qu'un dessin animé ? » [ma tradcution] « Whether you're Arab-American or not, have you told your child it's only a cartoon? » demandent Casey Kasem et Jay Goldswoerthy dans leur tribune intitulée « No Magic in 'Aladdin's' Offensive Lyrics», *Los Angeles Times*, 17/5/1993, [En Ligne], https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-05-17-ca-36376-story.html

spectateur.ice au début des années 1990 procèdent d'une même logique, actant la faillite du structuralisme, bien que de plus amples recherches seraient nécessaire pour étayer cette hypothèse. On peut par ailleurs remarquer que le spectateur « mystifié » d'Adorno et Horkheimer de *La Dialectique de la raison*[87] est moins théorisé positivement, que reconstitué à partir des multiples exemples où il apparaît presque toujours abruti par les médias. Indice de cette absence de théorisation du spectateur, le chapitre oscille d'ailleurs entre une figure de spectateur pavlovien, et le terme de public ou de « masse » indistincte qui consomme le divertissement. Le glissement entre ces termes, ravale les spectateur.ice.s au rang de consommateur.ice.s, dont on travaille le consentement à l'ordre. Dans ce chapitre, la théorisation de l'activité spectatorielle cède place à un essai de caractérisation infra-politique du nouveau sujet façonné par l'industrie culturelle, potentiel candidat à l'avènement d'une société fasciste.

Si le processus de visionnage « en féministe » remonte à la fin des années 1970, nul doute que l'espace numérique du blogage lui donne une nouvelle amplitude. Non seulement la structure réticulaire du web fait office de caisse de résonance pour ces lectures, mais elles sont étayées par le phénomène « d'inflation communicationnelle » propre à ce nouvel espace. Dans un effet de circularité, la bulle médiatique nourrit une obsession pour les représentations qui y circulent, ainsi que pour leur supposé pouvoir. Plus que jamais auparavant, la surveillance des médias, des industries culturelles et créatives et de leur représentation s'affirme comme un passage incontournable de l'analyse politique.

B) Définition

Inspiré du modèle sémio-pragmatique, je propose de définir un « mode politisant » pour rendre compte d'une observation menée sur le réseau social Tumblr, et plus précisément de sa frange féministe. Une réception oppositionnelle des classiques d'animations Disney y a cours, qui s'appuie sur un « code féministe-intersectionnel » partagé, et œuvre à la vulgarisation de termes comme celui d'encodage queer. Cette réception peut s'inscrire dans l'histoire plus longue des visionnages « en féministe » des produits culturels de masse. Toutefois, les phénomènes observés témoignent, à mon sens, d'une modification dans l'usage des œuvres

[87] Theodor Adorno, Max Horkheimer, « La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses », *La Dialectique de la Raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974 [1944], pps. 129-151

audiovisuelles, pour aller vers une intensification de leur signification politique, processus qui s'avère à mon avis consubstantiel à l'inflation de la bulle médiatique dans le sillage du développement des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication. La critique culturelle tend (et risque) de devenir l'alpha et l'oméga d'un processus de politisation qui se resserre sur la surveillance de l'espace numérique. S'il émane de mon observation, il résonne avec le travail d'autres chercheuses au terrain numérique et/ou féministe, et excède probablement les communautés féministes du web.

Les caractéristiques saillantes du mode politisant sont :

-la distanciation du mode suggéré par l'œuvre – dans notre cas, la prise à rebours du mode fictionnalisant

-l'attention particulière portée aux personnages – ici à travers le jeu sur le décodage de ses propriétés sociales réelles ou supposées

-l'ancrage revendiquée dans une positionnalité de spectateur.ice réfléchie -souvent synonyme d'appartenance à un « contre-public subalterne »

-l'adresse à une communauté de pair.e.s partageant un même « code » politique, ou désireu.se de l'acquérir. La critique « féministe-intersectionnelle » étant dotée d'une dimension performative, elle s'acquiert à travers l'analyse de produits culturels.

Définition du mode politisant

-niveau de l'espace : distanciation de l'immersion fictionnelle
-niveau discursif : recherche d'un substrat idéologique dans la structure narrative
-niveau affectif : intense investissement du ou des personnages
-niveau énonciatif : externe/extradiégéitqiue : l'œuvre sert de support à l'exercice d'un code politique
-niveau relationnel : interactions à l'intérieur d'un groupe de pair.e.s politiques

Conclusion

Nommer avec précision les opérations observées au chapitre 5 a supposé d'engager un dialogue avec les épistémologies féministes qui ont contribué à affirmer l'existence d'une position de spectatrice, elle-même déterminée par des facteurs comme la race, la sexualité, la classe. En dépit des contradictions dynamiques qui travaillent ses théories, de la place importante des analyses filmiques, d'une centralité remarquée des personnages dans la réception populaire (et féminine) - place inversement proportionnelle à sa théorisation - nous n'avons pas trouvé de support théorique pour comprendre le tissage particulier qui s'y effectue. Ainsi, le modèle sémio-pragmatique qui place en son centre le rapport, l'espace interstitiel, entre publics spécifiés et artefacts culturels s'est imposé comme le mieux à même de rendre compte des transformations repérées en ligne. Il a fallu dialoguer avec ses impensés, mais son design heuristique comme le souhaitait Roger Odin, a rendu, on l'espère, cette conversation féconde.

Au terme de cette thèse-enquête, on propose donc d'adjoindre un nouveau « mode » au modèle odinien : le « mode politisant ». Celui-ci s'emploie à synthétiser les principales caractéristiques de publics oppositionnels qui font de la critique d'artefacts audiovisuels le support d'une acquisition d'un langage et d'une conscience politique. Le « mode politisant », fruit de processus historiques précis, de l'affirmation de « contre-publics subalternes » contestant la structure dudit « espace public », n'est probablement lui-même que le symptôme d'une configuration particulière entre société civile et sphère médiatique, sous l'influence de l'essor considérable connue par cette dernière ces trente dernières années.

CONCLUSION DE PARTIE 3: LA CHAIR DES IMAGES

Cette partie nous aura offert l'occasion d'un mouvement de théorisation, partant des « voies augmentées » des blogueuses observées au chapitre 5 pour aboutir à une proposition théorique, celle du « mode politisant ». Cette élaboration est rendue possible par l'élaboration de Roger Odin d'un modèle « sémio-pragmatique », qui cherche à concilier les deux pôles du mouvement communicationnel, autant que l'espace ouvert entre. La souplesse du modèle offre l'opportunité de le retravailler pour penser ses imbrications avec des phénomènes plus proprement politiques. Il semblerait que la place donnée à l'évaluation politique des œuvres ait été amplifiée en ligne, bien que cette possibilité n'y ait pas été inventée, comme en témoigne les (non)-visionnages féministes consignées par Alison Bechdel dans les années 1980, ou bien les abondants exercices de lecture marxistes dans les années 1970, et dont témoignait le *Para Leer al Pato Donald* [*Donald l'Imposteur ou l'impérialisme expliqué aux enfants*] d'Ariel Dorfman et Armand Mattelart. La scène du vase d'*Hercule*, où les Muses reprennent la narration à l'aède témoignent d'une conscience des studios Disney face à ces critiques, et d'une négociation avec ces lectures oppositionnelles. Dans le récit qu'en donne les studios, la chute du régime épique, le glissement vers une narration cynique, est aussi imputé à ces « contre-publics », quand bien même les studios ne remettent fondamentalement pas en cause leur procédé d'écriture par héros et princesses.

CONCLUSION GÉNÉRALE: DES INDÉCHIFFRABLES

Sirènes, corbeaux, pantin, éléphants roses, jouets jaloux, lapins blancs ou noirs, ours brun, ours gris, panthère mélancolique, course contre la montre et gousset dégoulinant, lions fratricides, hyènes fascistes, souris couturières et rat de cabaret, clowns en grève, dragons récalcitrants ou cracheurs de flammes, criquet en costume, siamois communistes et rongeurs atlantistes, ombres sans silhouettes, révoltes d'objets, ballets de porcelaines et danse macabre, automates indociles, cadrage orientaliste, héritière assoiffée de fourrure, félins manucurés, pondeuses matérialistes, plumeaux équivoques, membres de réglisses, jeux d'échelles et hauteur d'enfants, pieuvre sorcière, gospel des Muses, forêts d'épines et de cauchemars, clairière enchantée, chimères, trésor enseveli sous une dune anthropophage, vaisselle bavarde, nuits américaines et chutes sans gravité, crapaud maniaque, singes et chats fous de jazz, chat de gouttière courtisant chat de la haute, déroutant chat de Cheshire, et chasseur hors-champ, gnous régicides, marâtre sadique, hérissons truqués, perroquets avisés, vautours sinistres, mariage de cuivre et de bois, estomac de baleine éclairé d'une bougie, tigres raffinés et pirate précieux, spirale des pupilles, crabe mélomane, phacochères de substitution, morse libidineux et perles crédules, chorale de fleurs et chenilles opiomanes, roués renards, oiseaux occultes, chapelier fou, nains diamantaires, mers agités, canards avares, miroir magique, carrosse-citrouille, becs ciseaux, regard sauvage, génie bleu contre sorcier rouge, rose létale, encre, suie et chocolat prétextes à se noircir, palais assoupi, faux procès, royaumes prospères, monarques débonnaires et reines sanguinaires, Pégase nébuleux, mulot narcoleptique, beautés rivales et rêves bleus, orphelines résilientes, hypnotiques serpents, sablier asphyxiant, épée pétrifiée, livre animé, vitraux poètes, amitiés inter-espèces, cercueil et pantoufle de verre, grand-mère faite feuillage, percussion des squelettes, sexes indéchiffrables et sorcières séditieuses, chiens par centaines,

armées de cartes, cavalier sans tête, tapis volant, gargouilles parlantes et fée Clochette, princesses silenciées, princesses suppliciées, mais princesses toujours secourues, princes charmants et secondaires, héros invariablement victorieux, rouet empoisonné et pomme vénéneuse… dans ce Pays des Merveilles à la plasticité et aux proportions étourdissantes, une certitude comme unique boussole: la bonté sera toujours récompensée.

L'univers hautement ludique du géant aux gants blancs entend bien se dérober aux rapports sociaux sur lesquels il s'appuie pourtant pour édifier ses contrées imaginaires, comme l'a exposé « La montre et le rêve », notre première partie. Imaginaires, mais aussi physiques, lorsque l'entreprise se fait architecte de parcs à thèmes, d'hôtels, de séjours et autres croisières touristiques, puis de villes pour ses fans. Désormais, l'entreprise entend bien tisser son offre résidentielle de l'étoffe du conte pour son projet de résidence narrativisée [le « storyliving »] d'Astera et Cotino, dans le sillage des essais non transformés d'EPCOT et de Celebration. Ces structures font fonctionner à plein le fantasme d'une accession à une part de la magie que Disney sait si bien monnayer. Souris innocente face public, l'entreprise se comporte en redoutable prédatrice sur le marché du film ; dévorant ses concurrents, de Pixar à la Fox, lorsque les rouages du succès commencent à se gripper. Elle est aussi une virtuose de la hausse du taux d'exploitation : l'entreprise n'a pas hésité à briser des grèves, quitte à mettre en péril la qualité de ses films, et baisser des salaires, tout en haussant les prix du parc, comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre. L'imaginaire semble ici pris au piège d'un projet résolument mercantile, fétichisé ; il fait écran aux rapports sociaux qui structurent la production Disney, mais qui hiérarchisent aussi ses publics et ménagent pour les fans des accès différenciés à cette infrastructure du rêve. Aux nanti.e.s, les clefs d'une résidence en territoire Disney ; aux autres, le travail d'employé du parc pour des salaires parfois en dessous des minimums légaux, et sur les réseaux une manne de fans prête à écrire et à défendre la légende des studios contre les critiques, comme « Échelles de l'imaginaire », la seconde partie l'a démontré.

On discerne bien, dans le rêve Disney, l'une des fonctions classiquement imparties à l'idéologie, celle de l'universalisation d'un intérêt particulier. Il s'avère alors tentant de congédier l'intégralité de cet univers de carton-pâte au rebut du capital. Les scénarios qui soutiennent ces films, examinés dans les chapitres 4 et 5, grevés de procédés d'écriture sexistes, hétérosexistes, parfois racistes, et systématiquement manichéens, persuadés qu'ils sont d'une partition du monde autour de l'axe d'une morale inoxydable, n'aident pas à en nuancer l'appréciation. On comprend que, malgré son cortège d'effets superlatifs, la proposition Disney d'ensemble laisse perplexe. Toutefois, et malgré le rôle avéré des studios Disney dans la mise

au pas du médium de l'animation, ils n'ont pas pu épuiser l'irrésistible fantaisie de la forme animée, qui se prête aux déplacements signifiants, aux condensations poétiques, à bien des jeux avec le public. Et, malgré l'orientation indubitablement conservatrice de la production Disney, certains publics persistent à adresser aux films et aux studios des questions politiques sur les enjeux de représentation, voire utilisent les films comme intermédiaires d'une activité de politisation féministe orientée par l'intersectionnalité. Si ces analyses demeurent le plus souvent enserrées dans une perspective narrative presque textualiste, peu intéressées par les conditions de production et ses fondations capitalistes, les réseaux de fans ont néanmoins participé de l'identification et de la publicisation de procédés d'encodage raciaux et sexuels, monnaies courantes pour ce médium. Elles ont ainsi participé d'un véritable approfondissement des connaissances relatives à son fonctionnement et permettent de mieux comprendre le jeu des propriétés sociales qui insufflent la vraisemblance aux personnages. La dimension ludique de l'encodage participe ainsi du succès des films.

Il faut dire que les personnages d'animation, privés de la chair des acteur.ice.s, ainsi que du « transfert » des propriétés sociales du comédien.ne à son rôle, qui a généralement cours dans la prise de vue, représentent de bien étranges créatures. Images de celluloïde ou de synthèse, curieux assemblages de formes, de poses, de couleurs, de sons et de voix, ils semblent irrémédiablement privés de corps, soustraits à la gravité, à la mortalité, à l'espace comme au temps, et peut-être, partiellement, aux lois. Médium-clefs de l'anthropomorphisme, de Dumbo à la Bête en passant par Buzz et Woody ou Paprika[1], les films d'animation ne cessent de réfléchir à la nature composite de leurs personnages, aux prises avec la question de la sujétion. Jouer avec la texture déroutante de ces personnages fait le bonheur des animateur.ice.s. Ils captivent aussi les publics qui ne cessent de s'interroger sur leurs origines, leurs couleurs et leur sexe, et tentent d'en évaluer la part de réalité. Derrière cette recherche, on peut entendre un questionnement anthropologique sur la part de fiction qui entre invariablement dans la construction de toute société humaine. Toutefois, la participation des technologies audiovisuelles à la formalisation, ainsi qu'à la médiatisation des rapports sociaux et des propriétés sociales (la voix noire de la radio, la voix précieuse des antagonistes, la sémiotique

[1] Paprika est le personnage du film éponyme de Satoshi Kon sorti en 2006. Grâce à une technologie révolutionnaire, le DC mini, Atsuko Chiba, une psychologue, a la capacité d'entrer dans les rêves de ceux qui portent cet appareil sous les traits de son alias onirique, Paprika. Ce film propose l'une des plus puissantes mises en abyme sur le personnage d'animation et ses dimensions chimériques. L'opposition entre animation hollywoodienne et japonaise étant monnaie courante dans les écrits dédiés au genre, j'ai ici souhaité ne pas l'alimenter dans le cadre de cette thèse.

de l'inversion qui stylise autant qu'elle signale les marginaux du genre ou de la sexualité…) étaye les questionnements des publics sur des pratiques concrètes des industries de l'imaginaire. Pour caractériser leurs personnages, les studios s'appuient en effet sur des rapports et codifications sociales qu'ils contribuent à symboliser, autant qu'à faire (re)mettre en circulation. Parfois, il s'agit simplement de répliquer des assignations communes, parfois le pas de côté induit par la fiction autorise des déplacements signifiants. Cuivre et bois peuvent couvrir un mariage interracial, hommes maniérés et femmes viriles persister, même moqué.e.s, comme nous l'avons vu dans le cinquième chapitre. Participant de la dénonciation des déviances sexuelles ou de genre à travers l'encodage de ses antagonistes, Disney en a simultanément archivé la présence sur un mode fantastique.

Le temps litigieux de la réception, comme nous l'avons vu au chapitre quatre, peut jouer comme un moment violent d'interpellation des publics, où le renforcement des assignations raciales ou de genre pour ne prendre que deux cas de figure, barre l'accès à l'évasion imaginaire promis à d'autres. Ce moment d'interpellation, s'il est éprouvé et collectivement saisi, peut donner lieu à des stratégies d'opposition de la part des publics. Ce faisant leurs manifestations et leurs critiques contribuent à redistribuer socialement les cartes du figurable et du dicible. Toutefois, les effets de ces protestations sur l'appareil Disney s'avèrent eux bien plus difficiles à évaluer, car ils sont marqués par une profonde ambivalence. Le long bannissement des personnages noirs de l'écran après l'échec de *La Mélodie du Sud* en 1946 marque-t-il une victoire ou une défaite ? D'un côté, les studios n'ont certes pas contribué à renforcer directement des stéréotypes racistes, mais cette absence ne revient-elle pas à consolider une blanchité hégémonique ? De plus la sortie d'un film comme *Le Livre de la Jungle* en 1967, plaidant pour la séparation des espèces dans une période marquée par les manifestations autour des droits civiques, n'a-t-il pas contribué à renforcer des positions ségrégationnistes, de manière certes bien moins visible, mais pas forcément moins efficace ? Dans un autre registre, comment apprécier les concessions narratives accordées aux personnages féminins depuis les années 1990 ? L'aménagement de l'imaginaire de la princesse a-t-il un goût de neuf, ou témoigne-t-il de crispation autour d'une relique patriarcale ?

En dehors des potentiels effets sur Disney, on a pu constater dans le chapitre « Nébuleuses féministes » que l'ouverture de ces questions sert d'embrayeur de politisation. La rencontre en ligne d'une culture de fans, et de franges sociales généralement peu ciblées par les organisations politiques (les jeunes filles) semble avoir contribué à l'émergence d'un rapport renouvelé aux œuvres que nous proposons de qualifier comme « mode politisant », à la suite de la sémio-pragmatique odinienne. Le mode proposé excède le rapport aux seuls films Disney, et

se propose de qualifier des activités décrites et analysées par d'autres chercheur.se.s, au croisement des études sur la réception et de genre. Il entend participer d'une réflexion sur la charge de réparation qui incombe à la fiction, particulièrement aiguë pour des sociétés où l'appareil de représentation (politique) s'avère en crise. Toutefois, il entend ne pas se laisser prendre aux pièges d'une évaluation de la représentation « bonne », souvent réclamée par les milieux politiques et qui tutoie un idéalisme aussi abstrait qu'aveugle. Le double postulat d'une « absence de référent réel »[2] pour la figuration des rapports sociaux, et d'une séparation ontologique entre monde social et fictif à maintenir, outre ses fondements ontiques, pour préserver une liberté de création, engage à ne pas surestimer les pouvoirs agissants de la fiction sur le monde. Ainsi, la création reste libre de ne pas se faire l'entrepreneuse d'un sauvetage social, au relent moral.

Fort de ce double postulat, ce travail de thèse s'est proposé d'effectuer un double déplacement par rapport à certaines interrogations des publics sur le rôle ou la responsabilité des industries culturelles et créatives dans la reproduction ou le maintien des inégalités sociales. Il s'agissait de déplacer cette question de la « couleur des sirènes », pour mieux la rendre audible, intelligible. Certaines mises en accusation semblent tenir les studios responsables d'une *production* du racisme, du sexisme ou bien de l'hétéronormativité, par l'entremise des personnages. Pourtant, si l'on réfléchit dans un paradigme matérialiste, ou sociologique, les rapports sociaux sont d'abord le fruit d'une organisation entre travail productif et reproductif, de rapports économiques où taux de profit et d'exploitation se disputent. Si l'entreprise Disney participe effectivement de la (re)production de ces rapports sociaux, c'est avant tout en tant qu'employeur, pour ses studios (organisation du travail créatifs, choix de castings), ses parcs à thèmes et ses innombrables filiales, mais partiellement seulement en tant que producteurs de films. Employeur, Disney participe de l'exploitation – avec succès – de sa main d'œuvre, de la stratification du genre/de la classe/de la race. Cependant, les films produits n'exercent pas sur les publics un même type de contrainte qu'un contrat de travail sur ses employé.e.s, ou qu'un contrat de mariage sur une épouse. La salle de cinéma ou le canapé du salon ne sont ni l'usine, ni l'entrepôt, ni la cuisine, pas plus que les films d'animation ne sont l'immédiat prolongement d'un studio d'animation, quant à lui indéniablement, stratifié par la classe, le genre et la race, toutes déterminations qui influent bien sur les choix de castings, d'écriture, de mise en scène… Et, si responsabilité il y a, elle serait à chercher au niveau de la symbolisation, combinant

[2] Maxime Cervulle et *al*, « Une discussion à propos des Gender Studies », *Mise au point* [En ligne], 8 | 2016, § 3. URL: http://journals.openedition.org/map/2123; DOI: https://doi.org/10.4000/map.2123

éléments sociaux et motifs mythiques, angoisses anthropologiques et emballements médiatiques, plan qui se dérobe à l'exercice d'une causalité uniquement logique. La théorie du reflet étant indiscutablement dépassée, les films ne sont pas réductibles aux projections d'un.e réalisateur.ice ou de son studio. On peut préférer penser, à la suite de Stuart Hall, des articulations « tendancielles »[3] entre studio et films, qui n'en épuisent pas les significations sociales et artistiques, et confèrent de l'épaisseur aux personnages. Car si déterminations il y a indéniablement entre formes et conditions de production, il se peut que celles-ci empruntent davantage à la syntaxe du rêve qu'à la linéarité de la grammaire.

Il est probable que l'accroissement continu des réseaux socionumériques participe de la vitalité du mode politisant dans les années à venir, bien que les évolutions rapides des technologies entraîneront sûrement des mutations aux pratiques. Et si le genre occupe une place centrale dans la dynamique des analyses critiques, c'est bien que sa figuration se révèle fondamentalement insatisfaisante, et que les organisations partisanes et les structures politiques n'offrent que peu d'occasions pour penser ou dialectiser ce manque. Le mode politisant, conceptualisé au chapitre 6, nous a permis également de raffiner l'opposition entre les différents fans de Disney : s'il contient indéniablement des éléments idéologiques (différends notamment autour de la symbolisation des rapports sociaux), il met en jeu aussi un rapport différencié à la fiction. Les fans observés au chapitre 4, qui tentent de préserver une réception hégémonique des films, promeuvent simultanément la fiction comme le site d'un refuge, voire une zone d'abstraction des rapports sociaux. Le mode politisant déployé par les contre-publics oppositionnels n'est quant à lui pas un pur et simple refus de l'immersion fictionnelle, mais il questionne le dispositif que d'autres pensent devoir défendre. La possibilité de rabattre les questions politiques soulevées par les publics oppositionnels, sur des conflits de forme et de style est bien comprise par les studios. Cette manœuvre a intégré la stratégie de négociation de Disney, comme a pu l'illustrer la scène du vase d'Hercule étudiée au chapitre 6. Les mises en demeure des critiques féministes sur la conduite du récit ont été redéployées dans la seconde partie des années 1990, dans une joute sur le ton à employer pour porter l'épopée de héros, quant à eux tout à fait indéboulonnables. Il se pourrait également que la défense de la fiction serve de paravent à celle de positions idéologiquement déterminées. Toutefois, en l'absence,

[3] L'expression « articulation de classe tendancielle », déjà discutée au chapitre 4, est de Stuart Hall dans l'article « 'La redécouverte de l'idéologie' : retour du refoulé dans les media studies ». Maxime Cervulle la déplie dans la préface de l'édition des articles de Hall qu'il a dirigé. Stuart Hall, *Identités et cultures 1. Politiques des cultural studies*, dir. Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 2017.

pour le moment, d'éléments de comparaison, il semble là encore plus prudent de parler d'une articulation contextuelle entre position idéologique conservatrice et défense de l'imperméabilité de la fiction dans le cas du fandom Disney. Si ces positions se sont clairement dégagées des observations, les contre-publics observés œuvrant quant à elles à la « percée » ou la « traversée » de la fiction à la différence des fans hégémoniques, cette position bien pourrait n'être que circonstancielle à l'univers Disney.

On peut encore se demander, à travers la belle formule d'Umberto Eco, pour quelles raisons les films Disney occupent une place tellement centrale dans les « mystérieux voyages »[4] que les publics font au travers de la fiction. Une partie de la réponse pourrait bien tenir dans le médium lui-même, l'animation travaille à maintenir ouverte cette brèche entre les mondes sociaux et fictifs. Le commerce avec les propriétés sociales des personnages, différent de celui qui a cours dans le cinéma de de prise de vue, malgré certaines similitudes, laisse place à d'amples marges d'interprétation et d'erreurs. Parfois, avec Stromboli, La Reine des Cœurs et Cruella, Scar ou bien Jafar, l'empilement ou le défaut de caractérisation des personnages les rend presque indéchiffrables. Et bien que, depuis le regard Disney, cette condition informe frappe le personnage du sceau de l'infâmie, elle peut simultanément ouvrir un espace poétique pour certain.e.s spectateur.ice.s, celui d'une suspension provisoire de la logique des assignations sociales.

D'autre part, la voracité de l'entreprise lui donne une place à part dans l'économie des industries culturelles et créatives. Disney, bien davantage que d'autres studios, détient le pouvoir d'imposer son patrimoine cinématographique génération après génération. De même sa volonté précoce de commercialiser ses personnages, à travers les produits dérivés, les parcs à thèmes et désormais les franchises a contribué à en faire des créatures multidimensionnelles, support de toutes les projections. La puissance économique de Disney leur donne la capacité de « faire culture », d'agir dans le sens d'une privatisation de la culture populaire. La popularité des films Disney sur les marchés occidentaux, puis mondiaux, les transforme en cadre de la culture globalisée. Cette position rencontre la nécessité des contre-publics de s'inventer des référents communs, même si l'opération se double de l'impératif d'une critique, d'un travail en creux ou « tout contre » l'industrie culturelle. Les déterminations idéologiques très saillantes des films Disney, en font paradoxalement un terrain d'élection pour l'art de la critique, comme

[4] Umberto Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985 [1979], p.71.

Eco l'avait déjà fait remarquer dans son *Œuvre ouverte*, à travers cet élégant paradoxe : « Rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé »[5]. La clôture sur le plan idéologique favorise l'exercice de lecture oppositionnelle.

Ce travail de thèse se propose d'être la première synthèse en français sur Disney, conçu à la fois comme une entreprise depuis une perspective d'économie politique, mais aussi sur les films d'animation produits, ainsi que leurs réceptions. Dans un temps, étiré par la bonne fortune du studio, nous avons pu observer les processus de re-significations qu'autorise une réception plurielle. Certaines hypothèses, relatives par exemple au lien entre financiarisation, affaiblissement de l'autorialité et formes franchisées de l'écriture audiovisuelle, ou bien sur l'opérationnalité du mode politisant demeurent en suspens, et mériteraient d'être approfondies par de plus amples recherches. En dépit de ces interrogations ouvertes, la thèse s'est efforcée d'articuler une analyse compréhensive et critique pour mettre en lumière que, malgré ses aspirations ogresques, le système Disney ne fait pas totalité. La persistance des publics à politiser les choix d'écriture et de castings témoigne des limites et des marges de négociation, tout comme d'une indépassable conflictualité sociale, si bien théorisée par Stuart Hall, et qu'aucune fable ne parviendra à résorber, pas même celle du chant des sirènes.

[5] *Ibid.*

SOURCES ET BIBLIographie

SOURCES PRIMAIRES

The Walt Disney Comapny

Rapports d'activité et documents officiels

THE WALT DISNEY COMPANY, *Fiscal Year 2024 Annual Financial Report*, [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/investor-relations/#reports

THE WALT DISNEY COMPANY, *Fiscal Year 2023 Annual Financial Report*, [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/app/uploads/2024/02/2023-Annual-Report.pdf

THE WALT DISNEY COMPANY, *Fiscal Year 2022 Annual Financial Report*, [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/app/uploads/2023/02/2022-Annual-Report.pdf

THE WALT DISNEY COMPANY, *Standards of Buisness Conduct*, 2017, [En Ligne], https://impact.disney.com/app/uploads/Current/TWDC-Standards-of-Business-Conduct.pdf

DISNEYCASTING, *Disney Look*, [En Ligne], https://disneycasting.net/downloads/wdpr/Disney_Look_Book.pdf

Communiqués du site principal

THE WALT DISNEY COMPANY, "DisneyLife Streaming Service Launches in the UK", 23/10/2015, [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/disneylife-streaming-service-launches-in-the-u-k/

THE WALT DISNEY COMPANY, « Le château de la Belle au Bois Dormant se réveille en splendeur après 12 mois de rénovation monumentale à Disneyland Paris », 17/12/2021, [En Ligne], consulté le 7/5/2025, https://news.disneylandparis.com/chateau-renovation/

THE WALT DISNEY COMPANY, « Disney Launches New Buisness to Develop Residential Communities », 16/2/2022, [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/disney-launches-new-business-to-develop-residential-communities/

THE WALT DISNEY COMPANY, « Details Revealed for D23: The Ultimate Disney Fan Event », 19/3/2024, [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/details-revealed-d23-the-ultimate-disney-fan-event/

THE WALT DISNEY COMPANY FRANCE, « Disney+ et le cinéma français signent un accord sur le financement et la diffusion de la création cinématographique française et européenne », 29/1/2025, [En Ligne], https://newsroom.disney.fr/actualites/disney-et-le-cinema-francais-signent-un-accord-sur-le-financement-et-la-diffusion-de-la-creation-cinematographique-francaise-et-europeenne-26517-dc71f.html#:~:text=Avec%20ces%20engagements%2C%20Disney%2C%20premier,des%20œuvres%20et%20du%20public.

THE WALT DISNEY COMPANY, « Disney Announces ‘ D23: The Official Community for Disney fans’ »,10/3/2025, [En ligne], https://thewaltdisneycompany.com/disney-announces-d23-the-official-community-for-disney-fans/

THE WALT DISNEY COMPANY, « Destination D23 Tickets Sale on Beginning on April 14 », 7/4/2025, [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/destination-d23-tickets-announcement/

THE WALT DISNEY COMPANY, « The Walt Disney Company and Miral Announce Plans for Disney Theme Park and Resort on Yas Island, Abu Dhabi », 7/5/2025, [En Ligne], https://thewaltdisneycompany.com/disney-announces-abu-dhabi-theme-park/

Sites et documentations des filiales de The Walt Disney Company

Aulani, A Disney Resort & Spa Hawaï, https://www.disneyaulani.com/

D23, The Official Disney Fan Club, [En Ligne], https://d23.com/

Disney Cruise Line, [En Ligne] https://disneycruise.disney.go.com/en-eu/

Disney’s Fairy Tale, [En Ligne], https://www.disneyweddings.com/

Disneyland Paris, [En Ligne], https://disneylandparis-news.com/real-estate-development/

Disney Store, [En ligne], https://www.disneystore.com/new-content/

Golden Oak Realty, Disney, [En Ligne], https://www.disneygoldenoak.com/

Storyliving by Disney, [En Ligne], https://www.storylivingbydisney.com/

Observations sites Disney

D23, « Gold member Offer: Disneystore.com Discount », consulté le 7/6/2025, [En Ligne] https://d23.com/discounts-disney-store-2024/

D23, « D23 Gold Members Embark on an Indy Adventure with Walt Disney Imagineering », 18/3/2025, [En Ligne] https://d23.com/d23-event-recaps/d23-gold-members-embark-on-an-indy-adventure-with-walt-disney-imagineering/

D23, « D23, Spotlight Series Lands in Orlando for Space Mountain and Beyond », 21/3/2025, [En Ligne], https://d23.com/d23-event-recaps/d23-spotlight-series-lands-in-orlando-for-space-mountain-and-beyond/

D23, « The Official Studio Tour », consulté le 8/6/2025, [En Ligne], https://d23.com/d23-event/the-official-walt-disney-studios-walking-tour-presented-by-d23-september-2025/

D23, « 2024 Disney Legends Award Honorees », [En Ligne], https://ultimatefanevent.d23.com/disney-legends

DISNEY STORE, « Cheshire Cat », consulté le 7/6/2025 [En Ligne], https://www.disneystore.com/cheshire-cat-cheshire-cat-grin-gallery-wrapped-canvas-by-tom-matousek-alice-in-wonderland-limited-edition-470028047279.html

DISNEY STORE, « Goofy 'A Goofy Aloha' Artwork on Wood by Trevor Carlton », consulté le 7/6/2025 [En Ligne], https://www.disneystore.com/goofy-a-goofy-aloha-artwork-on-wood-by-trevor-carlton-signed-limited-edition-470028580530.html

LIEBER, Peyton, ARTHUR, Justin, « D23 Runs Amuck Salem, Spell-ebrating Hocus Pocus 2 », D23, 5/10/2022, [En ligne], https://d23.com/d23-event-recaps/d23-runs-amuck-in-salem-spell-ebrating-hocus-pocus-2/

POTTER, Courtney, « GALLERY: Extraordinary Costumes from D23 2024's Mousequerade », D23, 10/8/2024, [En Ligne], https://d23.com/extraordinary-costumes-from-d23-2024s-mousequerade/

SARANTOPOULOS, Cecilia, « 23 Magical Moments from D23 », D23, 16/8/2024, [En Ligne], https://d23.com/23-magical-moments-from-d23-2024/

STATEMAN, Alison, « Avengers Campus Expansion, Villains-Themed Land, EncantoAttraction, and Monsters Inc. Land Unveiled at Disney Experiences Showcase », D23, 11/8/2924, [En Ligne], https://d23.com/avengers-campus-expansion-villains-themed-land-encanto-attraction-and-monsters-inc-land-unveiled-at-disney-experiences-showcase/

STORYLIVING BY DISNEY, « Services by Disney Cast Members », [En Ligne] https://www.storylivingbydisney.com/cotino/artisan-club/

Archives, archives audiovisuels et films et promotionnels

D23, Gold Theater, « The Happiest Place on Earth: 70 years of Disneyland », Youtube, 25/2/2025
https://www.youtube.com/watch?v=ihUd2n10LNA&t=33s

ENCYCLOPEDIA, « The Testimony of Walter E. Disney Before the House Committee on Un-American Activities (24 October 1947) », [En Ligne], https://www.encyclopedia.com/history/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/testimony-walter-e-disney-house-committee-un-american-activities-24-october-1947

HAHN, Don, *Waking Sleeping Beauty*, studio Disney, couleur, 85 min, 2009.

THE HENRY FORD, « Ford meets Disney at the Magic Skyway », 9/5/2014, [En Ligne], https://www.thehenryford.org/explore/blog/ford-meets-disney-at-the-magic-skyway/

THE ORIGINAL EPCOT, « Walt Disney's E.P.C.O.T. film (1966) », 23/9/2013, The Walt Disney Company, Youtube, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=sLCHg9mUBag

MARCIO DISNEY, « 1955, Disneyland Opening Day [Complete ABC Broadcast] », première diffusion le 17/7/1955 sur ABC, Youtube, posté le 11/7/2011, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=JuzrZET-3Ew

MICKEYMOUSECLUBCHANNEL, « Mickey Mouse Club S1 : Cooking with Minnie Mouse », première diffusion le 16/1/1956, Youtube, posté le 1/9/2016, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=vjgH3TBjLqc

MIICKEYMOUSECLUBCHANNEL, [En Ligne], https://www.youtube.com/@mickeymouseclubchannel9733 [Cette chaîne Youtube compile de nombreux extraits des épisodes du premiers Mickey Mouse Club télévisé (1955-1959)]

Rapports et classements institutionnels et privés

AECOM, *Theme Index, Museum Indexe, Global Attraction Attendance Report*, 2023, [En Ligne] https://aecom.com/theme-index/

AFCAE, IFOP « Les films et les séries sur les plateformes de streaming », 2022, [En Ligne], p.17, https://www.ifop.com/wp-content/uploads/2022/06/Film-series-et-plateforme-de-streaming-etude-Ifop.pdf

COMPANIESMARKETCAP, « Les plus grandes entreprises de divertissement cotées en bourse par chiffre d'affaires », [En Ligne], consulté le 22/4/2025, https://companiesmarketcap.com/fr/divertissement/plus-grandes-entreprises-de-divertissement-par-capitalisation-boursiere/

DREIR, Peter, FLAMING, Daniel (dirs.), *Working for the Mouse: A Survey of Disneyland Resort Employees*, 2018, [En Ligne], https://www.oxy.edu/sites/default/files/assets/UEPI/ert-disneyland-final2.pdf

CINE-DIRECTORS, [En Ligne] http://www.cine-directors.net

CINE-DIRECTORS, « Box-office mondial all time », consulté le 4/3/2025, [En Ligne], http://www.cine-directors.net/boxoffMondeAT.htm

CINE-DIRECTORS, « Box-office français », consulté le 4/3/2025, [En Ligne], http://www.cine-directors.net/box38.htm

CINE-DIRECTORS, « Les plus gros succès du box-office américain », consulté le 4/3/2025, [En Ligne], http://www.cine-directors.net/boxUSA.htm

CINE-DIRECTORS, « Les plus gros succès du box-office américain en nombre de spectateurs », consulté le 4/3/2025, [En Ligne], http://www.cine-directors.net/boxUSAadj.htm

FORTUNE, « The Full Fortune Global 500 List », [En Ligne], consulté le 22/4/2025, https://fortune.com/ranking/global500/?sector=Media

FORTUNE, « Methodology for Fortune Global 500 », [En Ligne], https://fortune.com/ranking/global500/#methodology

Observations production fanique

The Disney Wiki

FANDOM, « About Us », 1/4/2024, [En Ligne], https://about.fandom.com/about#_ga=2.119667400.177190058.1709308284-1117841100.1709308284

FROZENGARCIA, « My current goal in life is to get DVDs of every Disney animated films », The Disney Wiki, En Ligne], consulté le 11/7/2025, https://disney.fandom.com/f/p/4400000000000518891

THE DISNEY WIKI, « Aladdin », consulté le 7/3/2024, [En Ligne] https://disney.fandom.com/wiki/Aladdin_(film)

THE DISNEY WIKI, « Arabian Nights », consulté le 7/3/2024, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/Arabian_Nights

THE DISNEY WIKI, « The Crows », consulté le 11/3/2024, [En Ligne] https://disney.fandom.com/wiki/The_Crows

THE DISNEY WIKI, « Do's and Don'ts », consulté le 5/3/2024, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/Disney_Wiki.

THE DISNEY WIKI, « Dumbo », consulté le 11/3/2024, [En Ligne] https://disney.fandom.com/wiki/Dumbo_(1941_film)#Release_and_reaction

THE DISNEY WIKI, « The Disney Wiki », [En Ligne], consulté le 5/3/2024 , https://disney.fandom.com/wiki/Disney_Wiki

THE DISNEY WIKI, « Home », consulté le 1/4/2024, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/The_Disney_Wiki

THE DISNEY WIKI, « Jasmine », consulté le 5/3/2024, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/Jasmine

THE DISNEY WIKI, « Pocahontas », consulté le 11/3/2024, [En Ligne] https://disney.fandom.com/wiki/Pocahontas_(film)

THE DISNEY WIKI, « Roustabouts », consulté le 15/3/2024, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/Roustabouts_(song)

THE DISNEY WIKI, « Song Of The South », consulté le 11/3/2024, [En Ligne] Https://Disney.Fandom.Com/Wiki/Song_Of_The_South?So=Search

THE DISNEY WIKI, Lyrics, « The Siamese Cat Song », consulté le 14/7/2025, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/The_Siamese_Cat_Song

Ratigan 6688, « How I Rank the Dumbo Songs »,The Disney Wiki, consulté le 6/11/2017, [En Ligne], https://disney.fandom.com/wiki/User_blog:Ratigan6688/How_I_Rank_The_Dumbo_Songs#articleComments

Tumblr

[Les publications de feministdisney sont classées par ordre de parution]

feministdisney, « fan art », Tumblr, 18/7/2011, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/7752508977

feministdisney, « Disney Anti-Rape », Tumblr, 10/8/2011, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/8715795906/disney-anti-rape

feministdisney « Feminist Disney Opinions », Tumblr, 28/8/2011, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], , https://feministdisney.tumblr.com/post/9491756108/feminist-disney-opinions

feministdisney, « fan art », Tumblr, 2/9/2011, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/7752508977

feministdisney, « Disney's Aladdin: Insightful or detrimental perspective of Arab culture? A Feminist critique », Tumblr, 8/9/2011, consulté le 27/5/2024, [En Ligne] ; https://feministdisney.tumblr.com/post/9966633935/disneys-aladdin-insightful-or-detrimental

feministdisney, « 'this is a central lesson I learn from Disney's Pocahontas' », 21/9/2011, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/10485881816/this-is-a-central-lesson-from-disneys-pocahontas .

feministdisney, « Movie and show critiques », Instagram, 2012, consulté 27/5/2024, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/9279916826/movie-and-show-critiques

feministdisney, « Ask », Tumblr, 2012, [En ligne], feministdisney.tumblr.com/post/19673015610/the-villainization-of-effeminate-male-characters.

feministdisney, « On race and Disney princesses », Tumblr, 22/10/2012, consulté le 24/7/2025, consulté le 24/7/2025, [En Ligne] https://feministdisney.tumblr.com/post/117057164036/impossiblejellyfishfart-feministdisney

feministdisney, « Feminist Disney Giveaway! Celebrating 10,000+ Followers », 12/3/2013, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/7752508977 » https://feministdisney.tumblr.com/post/45218922776/feminist-disney-giveaway-celebrating-10000

feministdisney, « What is 'Disney Feminism'?», Tumblr, 16/7/2013, consulté le 24 juillet 2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/55559973146/disney-feminism

feministdisney, « Five signs you might a Disney feminist », Tumblr, 27/8/2013, consulté le 24 juillet 2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/search/disney%20feminism/page/3

feministdisney, « Why Frozen perpetuates media inequality and Disney have done better », reposté de horticulturalcephalopod, Tumblr, 2014, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/72509319554/horticulturalcephalopod-a-response-to-one-of

feministdisney, « Fan art », Tumblr, 17/3/2013, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/79835018896/feministdisney-fuck-the-reinforcement-of-the

feministdisney, « Is Disney Frozen in Time, or Moving Forward », Tumblr, 9/1/2014, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/72728984022/is-disney-frozen-in-time-or-moving-forward

feministdisney, « thanks C » reblogué depuis terriblesting, Tumblr, 2/10/2014, consulté le 24/7/2025, [En ligne], https://feministdisney.tumblr.com/post/101604943901/terriblesting-this-is-an-awesome-blog-thanks

feministdisney, « Bechdel test », Tumblr, 2014, consulté le 8/7/2025, [En Ligne], https://feministdisney.tumblr.com/search/bechdel%20test

feministdisney, « Hi feministdisney », Tumblr, 10/7/2018, consulté le 8/7/2025, [En Ligne] https://feministdisney.tumblr.com/post/175747183486/hi-feministdisney-i-love-your-tumblr-and-i-learn

Encodage queer, autres publications

[Les publications sont classées par ordre de parution]

fandomsandfeminism, « Fan art », Tumblr, 22/10/2012, consulté le 24/7/2025, [En Ligne], https://fandomsandfeminism.tumblr.com/post/34140620998

theroguefeminist, « Queer coded/ Queer Coding », Tumblr, 27/7/2013, web, consulté le 20 décembre 2016, [En ligne], theroguefeminist.tumblr.com/post/56658099133/queer-codedqueer-coding/theroguefeminist

The Princess and the Scrivener, « Queer Coding Disney's Male Animated Villains », Youtube, 8 min, 2/10/2015, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=sAJ-mqepq3I

Rowan Ellis, « Pourquoi les Méchants de Disney sont-ils Gay/Queer ? », Youtube, 4 min 21, 19/11/2016, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=S8pDYbPSKlU

Matt Beaune, « What Makes Disney Vilain so Gay ? », Youtube, 24 min, 20/6/2021, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=GsWpUSEKSbk

Overly Sarcastic Production, « Trope Talk: Queer Coded Villains », 15 min 54s, Youtube, 13/8/2021, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=tdVv_Kws_0I

mod2amayllis, « emperor Kuzco was clearly gay », Tumblr, 28/4/2022, consulté le 28/6/2024, [En Ligne] https://www.tumblr.com/mod2amaryllis/682788153352978432/ive-never-adequately-appreciated-the-batshit

Lexie (@aggressivelytrans), « L'Abécédaire du genre et des transidentités : Q comme Queer Coding », Instagram, 17/1/2023, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.instagram.com/reel/CngiNYXpe_s/

queer.cinema.archive, « Flesh and the Devil, 1926 », Instagram, 218/6/2022, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.instagram.com/p/Ce72gZJjlQL/

estetica_uc, « curso online : Monstruos queer en cine y television », Instagram, 18/8/2022, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.instagram.com/p/ChYt0c1u7XS/

queer.cinema.archive, « 12 Pivotal Queer-Coded Moments in Movie History », Instagram, 24/6/2023, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.instagram.com/p/Ct2xX5DrHvq/

dosgaysunhetero, « Como Disney nos ha metido en la cabeza que la queer e malo a través de ses villanos », Instagram, 26/6/2025, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.instagram.com/p/DLXS30ttl8I/

Zuckersuessverlag, « Queer Coding : bei Disney-Bösewitchen », Instagram, 3/6/2025, consulté le 22/7/2025, [En Ligne], https://www.instagram.com/p/DKbmBbjhGKA/

Autre production fanique

A Disney World After All, « Golden Oak – The Cinderella Home », video, Youtube, 4 min 15 sec, 2014, consulté le 21/2/2024, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=kapj-Hc7R3U . Outre les murs de la chambre agrémentés des personnages du film on peut voir que le fer forgé de la balustrade dessine un carrosse.

ARMAND-ZUNIGA, Franck, « Adventures by Disney », Chroniques Disney, posté le 12/9/2015, consulté le 29/9/2024, [En Ligne], https://www.chroniquedisney.fr/dossier/2015-adventures-by-disney-02.htm

CANDID, « Walt Disney Family Foundation », 21/5/2025, consulté le 3/6/2025 [En Ligne], https://fconline.foundationcenter.org/fdo-grantmaker-profile/?collection=grantmakers&activity=result&key=WALT093

Chronique Disney Central Plaza, « Vivre à Val d'Europe : présentation et discussion générale », posté le 9/5/2008, consulté le 21/2/2024, [En Ligne] https://www.disneycentralplaza.com/t5686-vivre-a-val-d-europe-presentation-et-discussion-generale

Dizographies, « Samuel E. Wright – A Jamaican Crustacean », YouTube, 17min 35 sec, 22/2/2021, consulté le 19/8/2025, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=AOklYxPgknE

thetravelingred (Cristi Anne), « Disney Golden Oak House Tour », Instagram, vidéo, 11/8/2023, consulté le 5/6/2025, [En Ligne], https://www.instagram.com/reel/Cv0OBmqMTo8/.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles généraux

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1978.

ACTUEL MARX, *Critiques de l'idéologie*, », 2008, [En Ligne] : https://shs.cairn.info/revue-actuel-marx-2008-1?lang=fr

ADAMS Tony E., ELLIS Carolyn, HOLME JONES Stacy, « Autoethnography », *The International Encyclopedia of Communication Research*, 2017, [En Ligne], DOI:10.1002/9781118901731.iecrm0011

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER Max, *La Dialectique de la Raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974 [1944].

ALBOUY Michel, SCHATT Alain, « Activisme et proxy fight », *Revue française de gestion*, n°198-199, 2009, DOI :10.3166/RFG.198-199.297-315.

ALTHUSSER, Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *Positions* 1964-1975. Paris, Éditions sociales, 1976.

ARON, Raymond, *D'une Sainte famille à l'autre. Essai sur le marxisme imaginaire*, Paris, Gallimard, 1969.

ANDERSON, Perry, *Sur le marxisme occidental*, Paris, Maspero, 1977.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1977 [1929].

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Gallimard, 2024, [1981].

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, [1967]

BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2024, [1988].

BOUBEL, Aurélie, PANSARD, Fabrice, *Les investisseurs institutionnels*. Paris, Éditions La Découverte, 2004.

BOUFFARD, Alix, FERON, Alexandre, « Marxisme orthodoxe ou marxisme occidental ? La réception de Lukács en France dans les années 1940 et 1950 », *Actuel Marx*, n°69, 2021/1, [En Ligne] https://shs-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-actuel-marx-2021-1-page-11?lang=fr#s1n3

BOURDIEU, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

CAPDEVILA Nestor, *Le concept d'idéologie*, Paris, France, Presses Universitaires de France, 2004.

CHESNAIS, François, *Finance Capital Today. Corporations and Banks in the Lasting Global Slump*, Leiden/Boston, Brill, 2016.

CORDONNIER, Laurent, « Financiarisation », *Dictionnaire critique de la RSE*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion,2013.

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967].

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien : Arts de faire, Tome 1*, Paris, Gallimard, 1980.

DIMAGGIO, Paul, « Classifications in art », *American Sociological Review*, 52, 1987.

DUCANGE, Jean-Numa, KEUCHEYAN, Ramzig, ROZA, Stéphanie (dirs.)*Histoire globale des socialismes, XIX-XXIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021.

DUCROT Oswald, TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, 1972.

DURAND, Pascal, LITS, Pascal, « Peuple, Populaire, Populisme », *Hermès, la revue*, n°42, 2005, [En Ligne], https://shs-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-hermes-la-revue-2005-2?lang=fr

EMIRBAYER, Mustafa, MISCHE, Ann, « What Is Agency? », *American Journal of Sociology*, vol. 103, n°4, 1998.

ENGELS Friedrich, MARX Karl, *L'idéologie allemande*, Paris, France, Éditions sociales, 2012, [1845].

FRASER, Nancy, *Justice Interruptus. Critical Reflections on the « Postsocialist » Condition*, Routledge, New York, 1997

FRASER, Nancy « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », *Hermès, la revue*, n°31, 2001, [1992].

FRASER, Nancy, Qu'est-ce que la justice sociale ?: reconnaissance et redistribution, Paris, France, Éditions La Découverte, 2005.

GARO, Isabelle, *L'idéologie ou la pensée embarquée*. Paris, La Fabrique, 2009.

GODELIER, Maurice, *L'idéel et le matériel*. Paris, Fayard, 1982.

JAMESON, Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke Universiy Press, 1991.

KALFA, Jean, « Naissance de la négritude », *Les Temps Modernes*, n°656, 2009.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Garnier Flammarion, 2015, [1790].

KEHOE, Andre, *Christian Contradictions and the World Revolution: Letters to my Son*, Glendale, Glendale Publishing, 1991.

KERGOAT, Danièle,« Comprendre les rapports sociaux » *Raison présente, Articuler le rapports sociaux*, n°178, 2011.

KUHN-MUTTER, Marie-Antoinette, *Les vitraux de Jean Cocteau à Metz : féerie de lumière et de couleurs*. Metz, Éditions Serpenoise, 2012.

LAVOCAT, Françoise, *Fait et Fiction : Pour une frontière*. Paris, Le Seuil, 2016.

LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.

LUKACS, Györgi, *Histoire et conscience de classe*, Paris, Minuit, 1960 [1923].

MARIN, Louis, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973.

MARX, Karl, *Misère de la philosophie*, Paris, Éditions Sociales, 1972, [1847].

MARX, Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2017, [1852].

MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Neuilly-sur-Seine, Payot, 2021, [1926].

PETERSON, Richard A., « La sociologie de l'art et de la culture aux États-Unis », *L'Année sociologique*, 39, 1989.

PLATON, *La République*, Paris, Flammarion, 1966.

SAÏD, Edward, *L'Orientalisme : L'Orient crée par l'Occident*. Paris, Le Seuil, 1980 [1978].

SITBON, Suzy, *Interdit de la représentation dans le judaïsme et création artistique : leçons des bibles médiévales de l'Espagne*, Thèse de doctorat en sciences religieuses, sous la direction de Gérard Nahon, EPHE, 2005.

SOBEL, Richard, « Idéologie, sujet et subjectivité en théorie marxiste : Marx et Althusser », *Revue de philosophie économique*, vol. 14, n°2, 2013.

STIGLER, George J., « A Theory of Oligopoly », *The Journal of Political Economy*, vol°72, 1964.

STOLER Ann Laura, *Au cœur de l'archive coloniale : questions de méthode*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2019.

TOBJI, Najoua, « La représentation figurative dans l'art islamique entre l'interdit religieux et la réalité Historique » *Art et religion: quels rapports ?* Amina Aderdour (coord.), Rabat, Université Mohamed V, 2018, hal-04844373

Disney

ARMSTRONG, Jennifer, *Why? Because We Still Like You. An Oral History of The Mickey Mouse Club*, New York, Grand Publishing Central, 2010.

BARRIER, Michaël, *Walt Disney. The Animated Man*. Berkeley, University of California Press, 2007.

BELL Elizabeth, HAAS Lynda, SELLS, Laura (eds.), *From mouse to mermaid: the politics of film, gender, and culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

BILL, Mikukak, « Disney and the Art World: The Early Years » in *Animation Art and Industry*, Furniss (ed.), New Barnet, John Libbey Publishing, 2009.

BOHAS, Alexandre*, Disney : un capitalisme mondial du rêve*, Paris, France, L'Harmattan, 2010.

BONHOMME, Bérénice, « Disney, remakes et reprises », *Mise au Point*, n°10, 2018, [En Ligne] https://journals.openedition.org/map/2423

BREDA, Hélène, « De la réception engagée à l'engagement militant : l'exemple des 'fanarts féministes' de princesses Disney. », *Genre en séries* n°7, 2018, [En Ligne], URL https://journals.openedition.org/ges/640

BREDA, Hélène, « Un attachement culturel ever after ? Investissements émotionnels et constructions identitaires des adultes (toujours) fans de Disney », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 27 | 2023. URL: http://journals.openedition.org/rfsic/15158, DOI : https://doi.org/10.4000/rfsic.15158

BRODE, Douglas, *From Walt to Woodstock. How Disney Created the Counterculture*, Austin, University of Texas Press, 2004.

BUESCHER, Derek T., ONO, Kent A., « Civilized Colonialism: Pocahontas as Neocolonial Rhetoric », *Women's Studies in Communication*, 1996. DOI: 10.1080/07491409.1996.11089810

BUESCHER, Derek T., ONO, Kent A., Kent A., « Deciphering *Pocahontas* : Unpackaging the commodification of a native American woman», *Critical Studies in Media Communication,* 18:1, 2001. DOI: 10.1080/15295030109367122

BRYMAN Alan, *The Disneyization of society*, Londres, Sage, 2004.

CHELEBOURG, Christian (dir.), *Disney, l'homme et les studios*. Cahiers Robinson n°35, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2014.

CHELEBOURG, Christian, *Disney ou l'avenir en couleur*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2018.

CHEU, Jonhson (ed.), *Diversity in Disney films: critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability*, Jefferson, McFarland & Company, 2013.

CLEMENT, Thibaut, *De la mise en récit de l'environnement et de ses usages cognitifs, sociaux et techniques : le cas des parcs Disney*, Thèse de doctorat en études du monde anglophone, sous la direction de Divina Frau-Meigs, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2011.

CLEMENT, Thibaut , *Plus vrais que nature : les parcs Disney ou l'usage de la fiction dans l'espace et le paysage*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2017.

COLEMAN, Barbara, « 'Through the Years We'll All Be Friends: The "Mickey Mouse Club,'Consumerism, and the Cultural Consensus », *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, 14:3, 1999, DOI: 10.1080/01973762.1999.9658458

CRAS, Pierre, « Entre 'politique de bon voisinage' et films d'animation de propagande : Walt Disney s'en va-t-en-guerre (1941-1948) ». *Revue française d'études américaines*, n°158, 2019/1.

DIDIER Sophie, *Une île dans la ville ? : invention, négociation et mise en pratique du modèle de ville Disney à Anaheim (Californie), 1950-2000*, Thèse de doctorat en géographie, sous la direction de Georges Cazes, Paris 1, 2000.

DIDIER, Sophie, « L'ambiguïté de l'expérience Disneyland en matière de gestion de flux des visiteurs », *Flux*, n°50, 2002.

DIDIER, Sophie, « Disney urbaniste. La ville de Celebration en Floride ». *Revue européenne de géographie*, 1997, [En Ligne], https://journals.openedition.org/cybergeo/1147

DIDIER, Sophie, VADELORGE, Loïc, ALDHUY, Julien, *Produire la ville à l'ombre de Disney*, LABEX Futurs Urbains : GT POUM, GT UDUH, GT IGP, Oct 2022, Champs-Sur-Marne, France. ⟨halshs-0430001⟩

DORFMAN, Ariel, MATTELART, Armand, *How to Read Donald Duck,* New York, International General, 1991, [1975].

EDGERTON, Gary, JACKSON, Kathy Merlock, « Redesigning Pocahontas: Disney, the 'White Man's Indian,' and the Marketing of Dreams », *Journal of Popular Film and Television*, 24:2, 1996. DOI: 10.1080/01956051.1996.9943718

EDWARDS, Leigh H., « The United Colors of Pocahontas: Synthetic Miscegenation and Disney's Multiculturalism. » *Narrative 7*, no. 2, 1999.

EISENSTEIN Sergueï, *Walt Disney*, Strasbourg, France, 1991.

ELIOT, Marc, *Walt Disney. Hollywood's Dark Prince*, New York, HarperPaperbacks, 1994.

FOGLESONG, Robert E., *Married to the Mouse, Walt Disney World and Orlando*. New Heaven, Yale University Press, 2003.

FRIEDMAN, Jake S., *The Disney revolt: the great labor war of animation's golden age*, Chicago, Chicago Review Press, 2022.

GABLER, Neal, *Walt Disney. The Triumph of American Imagination*. New-York, Alfred A. Knopf, 2007.

GIBSON, Julia, « Is Florida at War with the Mouse or Free Speech: Understanding the Dissolution of Disney's Reedy Creek and the Threat to Corporate First Amendment Rights », *University of Miami Business Law Review*, 2024, vol 32, [En Ligne] https://repository.law.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1440&context=umblr.

GILES, David, *The Magic of the Magic Kingdom: Folklore and Fan Culture in Disneyland*, Master of Arts, Utah State University, 2017, [En Ligne], https://digitalcommons.usu.edu/etd/5728

GIROUX, Henry A., *The Mouse that Roared: Disney and The End of Innocence*, New York, Rowmann &Littlefield, 1999.

GRIFFIN, Sean, Ti*nker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out*. New-York, NYU Press, 2000.

GUNTHERT,André, « Une Petite Sirène 'woke' ? », *L'image sociale, le carnet de recherche d'André Gunthert*, 18/9/2022, [En Ligne], https://imagesociale.fr/10621

HEIDE, Robert, GILMAN, John, M*ickey Mouse, The Evolution, The Legend, The Phenomenom*, New-York, Disney Editions, 2001.

HEIKE, Paul, « Pocahontas and the Myth of Transatlantic Love » In *The Myths That Made America: An Introduction to American Studies*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2014. https://doi.org/10.1515/transcript.9783839414859

HISTORY ON TRIAL, « The Pocahontas Archive », [En Ligne], mis en ligne en mai 2015, consulté le 7/3/2024, [En Ligne] : https://history-on-trial.lib.lehigh.edu/trial/pocahontas/essays.php?id=17.

JACQUET, Célia, *De la forêt enchantée à la rébellion écologiste : l'évolution des princesses dans le cinéma Disney (1937-2021)*, Thèse de doctorat en langues et littératures étrangères, sous la direction de Taïna Tuhkunen, Université Angers-Le Mans, 2025, ⟨NNT : 2025ANGE0006⟩. ⟨tel-05140419⟩.

JOHNSTON, Ollie, THOMAS, Frank. *Disney Animation: The Illusion of Life*. New York, Hyperion Press, 1995, [1981]

KELLER, Keith, *Mickey Mouse Club Scrapbook*, New York, Ace Books, 1977.

KIYOMI, Kutsuzawa, « Disney's *Pocahontas:* Reproduction of Gender, Orientalism, and the Strategic Construction of Racial Harmony in the Disney Empire », *Asian Journal of Women's Studies*, 6:4, 2000. DOI: 10.1080/12259276.2000.11665893.

KOTHENSCHULTE, Daniel (ed.), *The Walt Disney Films Archives, the animated movies 1921-1968*. Cologne, Taschen, 2016.

KUENZ, Jane, (dir.), « Working at the rat », *Inside the Mouse: Work and Play at Disney World,* Kuenz (ed.), Durham, Duke University Press, 1995.

LANGER, Mark, « The Disney-Fleischer dilemma: product differentiation and technological innovation », *Screen*, vol. 33, nº 4, p. 343-360, 1992.

LI, Belinda , « Antitrust issues in the Film Industry : A Case study of the Disney-Fox merger and its impacts in the Context of the Covid-19 Pandemic" , [En ligne]: https://awards.concurrences.com/IMG/pdf/antitrust_issues_in_the_film_industry_by_belinda_li.pdf?67883/922b947ad0e8cb9abe6fcab6999bc4bffd499f98cb40a161fb4dd1ad397e0bf2 .

LEROY, Alexander Maria. *Normes et valeurs dans les longs métrages d'animation Disney et Pixar - La nature, le féminin et le masculin dans le plus célèbre des répertoires.* Paris, L'Harmattan, 2023.

MALTIN, Leonard, *The Disney Films*, New York, Crown Publishing, 1973.

MALTIN, Leonard, Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoon, New York, McGrow & Hill, 1980.

MARY, Bertrand, *Walt Disney et nous. Plaidoyer pour un mal-aimé*. Paris, Calman-Lévy, 2004.

MITTERMEIER, Sabrina (dir.), *Fan phenomena: Disney*, Bristol, Intellect, 2023.

MUNSEY, Cecil, *Disneymania. Walt Disney Collectibles*, New York, Hawthorn Books, 1974.

PINSKY, Mark I., *The Gospel According To Disney: Faith, Trust and Pixie Dust*. Westminster, John Knox Press, 2004.

RENAUT, Christian, *De Blanche-Neige à Hercule, les 28 longs métrages d'animation des studios Disney*, Paris/New-York, Dreamland, 1997.

ROFFAT, Sébastien, *Disney et la France : les vingt ans d'Euro Disneyland*, Paris, France, L'Harmattan, 2007.

SAUVAGE, Célia, *Décoder Disney-Pixar. Désenchanter et réenchanter l'imaginaire*, Villejuif, Éditions Daronnes, 2023.

SCHICKEL, Richard, *The Disney Version. The Life, Times, Art And Commerce Of Walt Disney*, Londres, Pavilion/Michael Joseph, 1986 [1968].

TAYLOR, John*, Storming the Magic Kingdom,* New-York, Knopf, 1987.

TEMKINE, Ariane, *Virus et antidote : signalétique et fonction des personnages queer codés dans les classiques d'animation Disney (1949-1961)*, Mémoire de Master 2 en Arts et théories du langage, sous la direction d'Anne Lafont, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, juin 2018.

ROFFAT Sébastien, *Disney et la France: les vingt ans d'Euro Disneyland*, Paris, L'Harmattan, 2007.

SMITH, Dave, *Disney A to Z : The Official Encyclopedia*, New York, Hyperion Books, 1998.

SMOODIN, Eric, *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*, New-York, Routledge, 1994.

TAYLOR, John, *Storming the Magic Kingdom: Wall Street, the Raiders and the Battle for Disney*, New York, Alfred A. Knopf, 1987.

TELOTTE, Jay P., *Disney TV*. Detroit, Wayne State University Press, 2004.

THOMAS, Bob, (dir.). *Walt Disney. An Amercian Original*. New York, Simon and Schuster, 1976.

TOMASOVIC, Dick, « Disney virtuel », *La septième obsession*, 2022.

TOMASOVIC, Dick, « Stratégies d'auto-canonisation : le cas Walt Disney », dans *Il canone cinematographico/The Film Canon*, (dirs.) Pietro Bianchi & al, Udine, 2010.

WARD, Annalee R., *Mouse Morality, The Rhetoric of Disney Animated Film*. Austin, University of Texas Press, 2010.

WASKO, Janet, *Understanding Disney*: *The manufacture of Fantasy*, Cambridge, Polity Press, 2020, [2001].

WATTS, Steven, *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*, Columbia, University of Missoury Press, 1997.

WILLS John, *Disney culture*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2017.

Études de genre, études queer, études sur la race

ACHIN Catherine et *al*., « Révoltes sexuelles », *Mouvements*, n° 99, présentation du dossier « Révoltes sexuelles après #MeToo », 2019.

AHMED Sara*, Queer phenomenology: orientations, objects, others*, Durham, Duke University Press, 2006.

BLANCEL, Nicolas, DAVID, Thomas, THOMAS, Dominic (dirs.), *L'invention de la race : des représentations scientifiques aux exhibitions populaires,* Paris, Éditions La Découverte, 2014.

BARRIOS Richard, *Screened Out. Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*. New York, Routledge, 2003.

BARRIERE, Louise, « If you feel like a lady... » : médiations féministes des musiques DIY dans une scène globalisée, Thèse de doctorat en arts, sous la direction d'Olivier Goetz, Université de Lorraine, 2022.

BASTIEN CHARLEBOIS Janik, « Au-delà de la phobie de l'homo : quand le concept d'homophobie porte ombrage à la lutte à la lutte contre l'hétérosexisme et l'hétéronormativité. »*., Reflets, revue d'intervention sociale et communautaire*, vol. 17, n°1, 2011.

BATTACHARYA, Tithi, (dir), *Avant 8 heures, après 17 heures*. Toulouse, Blast, 2020, [2017].

BERENI, Laure. *La Bataille de la parité. Mobilisations pour la féminisation du pouvoir*, Paris, Economica, 2015.

BEUGNET, Martine, CERVULLE, Maxime, COULOMB-GULLY, Marlène, SELLIER, Geneviève, LEFEBVRE, Martin**,** JULLIER, **Laurent,** « Une discussion à propos des Gender Studies », *Mise au point* [En ligne], 8 | 2016,.
URL :http://journals.openedition.org/map/2123 ; DOI : https://doi.org/10.4000/map.2123

BIDEAUX Kévin, *Rose, Une couleur aux prises avec le genre*. Paris, Amsterdam, 2023.

BONIS, Oristelle, « Cartographies des marges. Intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », L*es Cahiers du genre*, n° 39, 2005.

BOURCIER Sam, *Queer Zones. La Trilogie*. Paris, Amsterdam, 2018.

BREDA Hélène, *Les féminismes à l'ère d'Interne*t. INA, Bry-sur-Marne, 2022

BREDA, Hélène, « La Critique féministe profane en ligne de films et de séries télévisées », Réseaux n°201, vol. 35, pp. 87-114, 2017, [En Ligne], https://www.cairn.info/revue-reseaux-2017-1-page-87.htm

BROOKS, Tim, *The Blackface Minstrel Show in Mass Media: 20th Century Performances on Radio, Records, Film and Television*, Jefferson, McFarland & Co Inc, 2019.

BRUN Solène, COSQUER Claire, *Sociologie de la race*, Malakoff, Armand Colin, 2022.

BRUN Solène, *Derrière le mythe métis : enquête sur les couples mixtes et leurs descendants en France*, Paris, Éditions La Découverte, 2024

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005 [1990].

CAVALIN, Catherine, DA SILVA, Jaércio, DELAGE, Pauline, DESPONTIN LEFEVRE, Irène, LACOMBE, Delphine, PAVARD, Bibia (eds.), *Les violences sexistes après #MeToo*, Paris, Presses des Mines (coll. « Sciences sociales »), 2022.

CERVULLE, Maxime, CLAIR, Isabelle, « Lire entre les lignes : le féminisme matérialiste face au féminisme poststructuraliste ». *Comment s'en sortir ?*, 2017, 4, p.1-22.

CERVULLE Maxime, *Dans le blanc des yeux : diversité, racisme et médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2021.

CERVULLE, Maxime, « Malaise dans le « male gaze » : Généalogie critique d'un concept controversé », *Études de communication*, 15 décembre 2023, vol. 61, nº 2.

CERVULLE, Maxime, LÉCOSSAIS, Sarah, *La couleur des rôles : l'origine perçue dans la distribution artistique (théâtre, cinéma, audiovisuel)*, Ministère de la Culture. 2024, ⟨hal-04725088⟩

CERVULLE, Maxime, LÉCOSSAIS, Sarah, *Enquête sur la division raciale du travail actorial*, Bordeaux, Le Bord de l'eau, 2025.

CHAUNCEY, George, *Gay New York: 1890-1940*, Paris, France, Fayard, 2003.

CRENSHAW, Kimberle, « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*,vol. 43, nº 6, 1991.

CURRIE, & al, *Girl Power, Girls Reinventing Girlhood*. New York, Peter Lang, 2009.

DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires: de Foucault à Cronenberg*, Paris, France, la Dispute, 2007.

DIENGOTT, Nili, « Narratology and Feminism », *Style*, n°22, p. 42-51, 1988.

DESPONTIN LEFEVRE, Irène, *Stratégies de communication et pratique militante dans le mouvement féministe en France au début du 21ème siècle : étude de cas du collectif Nous Toutes (2018-2021)*, sous la direction de Maxime Cervulle et Tristan Mattelart, Université Paris-Panthéon-Assas, 2022.

DIBONDO, Douce, *La Charge raciale*, Paris, Fayard, 2004.

DJAVADZEDEH, Kevian, *Wild women don't have the blues : genre, race et sexualité dans le rap féminin états-unien*, Thèse de doctorat en sciences politiques, sous la direction de Bertrand Guillarme, Paris 8, 2017.

DORLIN, Elsa, *La matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

DORLIN, Elsa, *Black feminism : anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2008

DUPUIS-DERI, Francis, « La banalité du mâle. Louis Althusser a tué sa compagne Hélène Legotien-Rytmann qui voulait le quitter », *Nouvelles Questions Féministes*, vol°34, 2015, https://doi.org/10.3917/nqf.341.0084

ELOIT, Ilana, « Lesbian trouble : feminism, heterosexuality and the French Nation (1970-1981)», London School of Economic, 2018.

FEDERICI, Silvia, & *al*, *Travail gratuit et grève féministe*. Paris/Genève, Entremonde, 2020.

FEINBERG, Leslie, *Stone Butch Blues.* Fellering, Hystériques & associées, 2019 [1993].

FELSKI, Rita, *Beyond feminist aesthetics : feminist literature and social change*, Cambridge (Mass.), Harvard university press, 1989.

FELTS, Kyrstin, « The Millenial Politics of Tumblr Feminisme », Carrie Rentschler (dir.), Montréal, Université McGill, 2017.

FOUCAULT, Michel, *L'Histoire de la sexualité*, Paris Gallimard, 1976 – 1984.

FFREITAS-EKUE, Franck, *Corps Black : généalogie d'une production et d'une valorisation marchande du corps noir sous l'industrialisation capitaliste*, Thèse de doctorat en science politique, sous la direction de Jane Freedman, Paris 8, 2021.

GUENIF SOUILAMAS Nacira, *La République mise à nu par son immigration*, Paris, France, La Fabrique éditions.

GUILLAUMIN, Colette, *L'idéologie raciste*, Paris, Gallimard, 2002 [1972].

HANNELL, Brionny, *Feminist Fandom : Media Fandom, Digital Feminism, and Tumblr*, New York, Bloomsberg Publishing, 2023.

HARDING, Sandra, « Subjectivity, Experience and Knowledge : An Epistemology from/for Rainbow Coalition », *Development and Change*, vol 23, 1992. https://doi.org/10.1111/j.1467-7660.1992.tb00461.x

HARDING, Sandra, (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader. Intellectual and Political Controversies*, New York, Londres, Routledge, 2004.

HARRAWAY, Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007.

HARRIS, Anita, « Young Women, Late Modern Politics and Participatory Possibilities of Online Cultures », *Journal of Youth Studies*, vol. 11 n°5, 2008.

HOCHSCHILD Arlie Russell, *Le prix des sentiments: au coeur du travail émotionnel*, Paris, France, Éditions La Découverte, 2017, [1983].

HOOKS, Bell, *Black Looks: race and representation*, Boston, South End press, 1992.

HOOKS, bell, *Regards oppositionnels. Se défaire des représentations dominantes*, Paris, Payot, 2025.

JAUNAIT, Alexandre, CHAUVIN, Sébastien, « Intersectionnalité » dans *Dictionnaire. Genre et science politique*, Paris, Presses de Sciences Po, 2013.

JOUËT, Josiane, *Numérique, féminisme et société*, Paris, France, Mines ParisTech-PSL, 2022.

JOUËT, Josiane, NIEMEYER, Katharina Niemeyer, PAVARD, Bibia, « Faire des vagues :Les mobilisations féministes en ligne », *Réseaux*, 2017, vol. 201, nº 1.

KATZ Jonathan Ned, *L'invention de l'hétérosexualité*. Paris, Epel, 2001, [1995].

KELLER, Marie Jessalyn, « Virtual Feminism. Girls, blogging communities, feminist activism and participatory politics. » *Information, Communication & Society*, 15 (3), 2012.

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Épistémologie du placard*, Paris, France, Éditions Amsterdam, 2008.

LAFONT, Anne, *Plumes et pinceaux : discours de femmes sur l'art en Europe, 1750-1850 : anthologie*, Dijon, France, Presses du réel, 2012.

LAFONT, Anne, « How Skin Color Became a Racial Marker: Art Historical Perspectives on Race», *Eighteenth-century studies*, n°51, 2017. ⟨hal-04059429⟩

LAFONT Anne*, L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des lumières*, Dijon, Presses du Réel, 2019.

LAFONT Anne (dir.) *Art Noir*, *Critique*, 2020/5.

LANSER, Susan, « Toward a Feminist Narratology », *Style,* n°20, 1986.

LI-VOLLMER, Meredith, LAPOINTE, Mark, « Gender transgression and villainy in animated film », *Popular communication*, vol. 1, n° 2, 2003.

LORD, Catherine, MEYER, Richard Evan, *Art & queer culture*, Londres, Phaidon, 2013.

LUYSSEN, Johanna, « Pop Féminisme », dans *Dictionnaire des féministes*, dir. Christiane Bard, [En Ligne], 2017, https://blog.univ-angers.fr/dictionnairefeministes/2017/01/30/pop-feminisme/

MASSEI, Simon, « L'esquisse du genre : Représentation de la masculinité et de la féminité dans les long-métrages Disney (1937-2013) », *Genre, sexualité & société*, 17 | Printemps 2017. [En Ligne] http://journals.openedition.org/gss/4015 DOI : 10.4000/gss.4015

MASSEI, Simon, *L'égalité pour les autres : éducation à l'égalité entre les sexes et racialisation du sexisme en France*, Thèse de doctorat en science politique, sous la direction de Frédérique Matonti, Paris 1, 2020.

MÖSER, Cornelia, Libérations sexuelles : une histoire des pensées féministes et queers sur la sexualité, Paris, Éditions La Découverte, 2022.

MULVEY, Laura, *Au-delà du plaisir visuel: féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Italie, Éditions Mimésis, 2017.

MUÑOZ, José Esteban, *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*, Minneapolis, MN, Etats-Unis d'Amérique, 1999.

MURRELL, Denise, *The Harlem Renaissance and transatlantic modernism*. New York, MET, 2024.

MURRAY, Zoe, « How US Law FOSTA-SESTA "Inadvertently" Censored Sex Workers' Social Media Usage », Sciences Po chaire numérique, 30/6/2023, [En Ligne], https://www.sciencespo.fr/public/chaire-numerique/en/2023/06/30/student-essay-how-us-law-fosta-sesta-inadvertently-censored-sex-workers-social-media-usage/

NOCHLIN, Linda, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, Londres, Thames & Hudson, 2021, [1971].

PAVARD, Bibia, « Les mobilisations féministes en France à l'ère d'internet : pour une approche sociohistorique » dans *Féminismes du XXIe siècle : une troisième vague ?*, Presses universitaires de Rennes, 2017.

PAVARD, Bibia, ROCHEFORT, Florence, ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, *Ne nous libérez pas, on s'en charge: une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, France, Éditions La Découverte, 2020.

REID-WALSH, J., MITCHELL, C., « Girl' Web Sites: A Virtual 'Rooms of One's Own ? » in *All About the Girl: Culture, Power and Identity*, Anita Harris (éd.), New York, Routledge, p. 173-182, 2004.

RENNES, Juliette (dir.), *L'Encyclopédie critique du genre*, Paris, Éditions La Découverte, 2021.

RONDEAU DU NOYER, Luce, « Retrouver Hélène Legotien », Chemins d'histoire, podcast, 15/1/2025, [En Ligne] https://cheminsdhistoire.fr/emission175/

RUSSO, Vito, *The celluloid closet: homosexuality in the movies*, New York, Harper & Row,, 1987.

SONTAG Susan, *Le Style Camp*, Paris, Christian Bourgois éditeur

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, [1985].

THUNNIER, Albertine, « Cyberféminisme », *Feu, Abécédaire des féminismes présents*, Elsa Dorlin (dir.), Montreuil, Libertalia, 2021.

TODD WHITE C., P*re-Gay L.A: a social history of the movement for homosexual rights*, Urbana, Illinois Pres, 2009.

WARHOL, Robyn R., *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1989.

WEIL, Armelle, « Vers un militantisme virtuel ? Pratiques et engagement féministe sur Internet », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 36, nº 2, 2017.

WHITE, C. Todd, *Pre-gay L.A: A Social History of The Movement for Homosexual Rights*, Urbana, University of Illinois Press, 2009.

WITTIG, Monique, *La Pensée Straight*. Paris, Amsterdam, 2018, [1992].

ZAPPERI, Giovanna, *Carla Lonzi : un art de la vie : critique d'art et féminisme en Italie*, Dijon, France, les Presses du réel, 2018.

Études culturelles, études sur les médias, la réception, les fans et les publics

ADAMS Tony E., J. MANNING, « Popular culture studies and autoethnography : An essay on method ». *The Popular Culture Studies Journal*, vol. 3, 2015.

ALESSANDRIN, Arnaud, BOURDAA, Mélanie, (dirs.), *Fan Studies/Gender Studies : La Rencontre*, Paris, Téraèdre, 2017.

ANG, Ien, *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*, Londres, Routledge, 1985.

BACON-SMITH, Camille, *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.

BEAUDOUIN, Valérie et PASQUIER, Dominique, « Organisation et hiérarchisation des mondes de la critique amateur cinéphile », *Réseaux*, vol. 183, nº 1, 24 avril 2014.

BELIARD, Anne-Sophie, « Jeux croisés entre critique amateur et critique professionnelle dans les blogs de séries télévisées », *Réseaux*, vol. 183, nº 1, 24 avril 2014.

BOIDY, Maxime, « Culture visuelle », *Dictionnaire d'Iconologie filmique*, E. André, J.-M. Durafour, L. Vancheri (dirs.), Presses Universitaires de Lyon, 2022.

BOURDAA, Mélanie, « Les fans studies en question : perspectives et enjeux », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 23 novembre 2015, consulté le 4 juillet 2023. URL : http://journals.openedition.org/rfsic/1644 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rfsic.1644

BOURDAA, Mélanie, *Les fans. Publics actifs et engagés*, Caen, C&F, 2021.

BOUYAHIA, Malek, FREITAS-EKUE, Franck Freitas-Ekué et RAMDANI, Karima (dirs.), *Penser avec Stuart Hall*, Paris, La Dispute, 2021.

BOOTH, Paul, *Digital Fandom, New Media Studies*. New York, Peter Lang, 2010.

BROOKS, Tim, *The Blackface Minstrel Show in Mass Media: 20th Century Performances on Radio, Records, Film and Television*, Jefferson, McFarland, 2019.

BRUNEEL Emmanuelle, OLIVESI Aurélie, VERQUERE Laure (coord.), « Enquêter sur le genre en communication. Hybridation des méthodologies et éthique de la réflexivité dans une construction féministes des savoirs ». *Communication*, 40/2, 2023

BRUNSDON, Charlotte, MORLEY, David,
The Nationwide Television Studies, Londres/New York, Routledge, 1999.

CERVULLE, Maxime, QUEMENER, Nelly, *Cultural Studies, Théories et méthodes*. Malakoff, Armand Colin, 2015.

CERVULLE, Maxime, QUEMENER, Nelly, VÖROS, Florian, (dirs.) *Matérialismes, culture & communication: Cultral studies, théories féministes et décoloniales Tome 2*, Paris, Presses des Mines, 2016.

CERVULLE Maxime, « Exposer le racisme. *Exhibit B* et le public oppositionnel », *Études de communication*, 48, 2017, [En ligne], DOI : https://doi.org/10.4000/edc.6775

CERVULLE, Maxime, « Hall (Stuart) », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, [En Ligne], Mis en ligne le 23 mai 2022. Accès : https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/hall-stuart.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, 2011/1, vol. 165.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Pour une responsabilité politique des héros de séries télévisées », *Quaderni*, n°88, 2015/3.

CHANIAC, Régine, (dir.), *L'audience*. Paris, Hermès, CNRS Éditions, 2009.

CHEDALEUX, Delphine. « Construire un regard sur la réception de Cinquante Nuances de Grey : une ethnographie en ligne. », *Poli - Politique de l'Image,* 2018, 14, p. 82-91,hal-02982723

CLICK, Melissa, A., SCOTT, Suzanne, *The Routledge Companion to Media Fandom*, New York, Routledge, 2018.

DAYAN, Daniel, MORLEY, David, « La réception des travaux sur la réception. Retour sur le 'Public de Nationwide' », *Hermès, La Revue*, n°11-12, 1993.

DJAVADZADEH, Keivan, RABOUD Pierre, « Pop et populaire : politiques du mainstream », *Raison Politique*, n°62, 2016, [En Ligne], https://shs-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-raisons-politiques-2016-2?lang=fr

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, [1979].

ESTIER Samuel, « Vers une nouvelle économie de la critique numérique », dans *L'Introduction à l'étude des cultures numériques*, Baroni, Gunti (dirs.), Malakoff, Armand Colin, 2020.

FISH, Stanley, *Quand Lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Paris, Amsterdam, 2007.

FISKE John*, Understanding Popular Culture*, Londres/New York, Routledge, 1989.

GALLUZO, Anthony, GALAN, Jean-Philippe, « L'apport de l'ethnographie multisite à l'étude du consommateur fan », *La Revue des Sciences de Gestion*, 2013.

GRANJON, Fabien (dir.), *Matérialisme, Culture et Communication: Marxisme, Théorie et Sociologie critique, Tome 1*, Paris, Presses des Mines, 2016.

GRANJON, Fabien, GUYOT, Jacques, MAGIS, Christophe (dirs.), *Matérialisme, Culture et Communication : Economie politique de la culture, des médias et de la communication, Tome 3*, Paris, Presses des Mines, 2019.

HABERMAS, Jürgen, *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Payot, Paris, 1978.

HALL, Stuart, « Le problème de l'idéologie : Un marxisme sans garanties », *Poli – Politiques des cultural studies*, n°15, 2022, [1986], [En Ligne], https://polirevue.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/03/hall-def.pdf

HALL, Stuart, *Identités et cultures 1. Politiques des cultural studies*, dir. Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 2017.

HALL, Stuart, *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, dir. Maxime Cervulle Paris, Amsterdam, 2019.

HEIN, Fabien. « Le fan comme travailleur : les activités méconnues d'un coproducteur dévoué », *Sociologie du travai*l, vol. 53, n°1 Maux du travail, dégradation, recomposition ou illusion », 2011, [En Ligne] https://journals.openedition.org/sdt/6558, https://doi.org/10.4000/sdt.6558.

JENKINS, Henry, *Textual Poachers: Television Fans and participatory Culture*. New York, Routledge, 1992.

JENKINS, Henry, *Fans, Bloggers, Gamers: Exploring participatory culture*, New York, New York University Press, 2006.

JENKINS, Henry, « Panorama historique des études de fans », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 30 septembre 2015, consulté le 1 juillet 2023. URL: http://journals.openedition.org/rfsic/1645; DOI: https://doi.org/10.4000/rfsic.

JOHNSON, Derek, *Franchising Media Worlds, New York,* New York University Press, 2013.

JULLIARD, Virginie, « #Theoriedugenre : comment débat-on du genre sur Twitter ? », *Questions de communication* [En ligne], 30 | 2016, DOI : 10.4000/ questionsdecommunication.10744

JULLIARD, Virginie, « L'idéologie raciste en appui aux discours antiféministes: les ressorts émotionnels de l'élargissement de l'opposition à la 'théorie du genre' à l'école sur Twitter », *Cahiers du Genre*, n°65, 2018/2, pps 17-39.

Questions de communication, *Le Fandom, côté obscur,* n°46, Université de Lorraine, 2024. [En ligne], DOI https://doi.org/10.4000/12yhl

KUMAR Naveen, « Tumblr Statistic 2025 – Active Users & Demographics », Demandsage, 17/62025, [En Ligne], https://www.demandsage.com/tumblr-statistics/

LECOSSAIS, Sarah, QUEMENER Nelly, *En quête d'archives : bricolages méthodologiques en terrains médiatiques*, Bry-sur-Marne, France, INA éditions, 2018.

LE GUERN, Philippe, « No matter what they do, they can never let you down...'. Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique », *Réseaux* n°153, 2009. https://doi.org/10.3917/res.153.0019.

LE GUERN, Philippe (dir.), *Les cultes médiatiques, culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

LEVREL, Julien, « Wikipédia, un dispositif médiatique de public participants », *Réseaux*, n°138, 2006, p. 188, [En Ligne], https://shs-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-reseaux1-2006-4-page-185?lang=fr

MAIGRET, Éric, *Sociologie de la communication et des médias*. Malakoff, Armand Colin, 2022.

MEADEL, Cécile, *Quantifier le public. Histoires des mesures d'audience de la radio et de la télévision*, Paris, Economica, 2010.

MIEGE, Bernard, *Les Industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de communication*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2017.

MORLEY, David, *The Nationwide Audience: Structure and Decoding, Londres*, British Film Institute, 1980.

NEGT Oskar, Alexandre KLUGE, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, Minneapolis, University of Minnesota Press,1993, [1972].

PAERSON, Roberta, « Fandom in the digital Era », *Popular Communication* 8, 2010, pp. 84-95, DOI: 10.1080/15405700903502346.

PALDACCI, Matthieu, « Le blogueur à l'épreuve de son blog », *Réseaux*, vol. 138, nº 4, 2006.

PASQUIER, Dominique, « Identification au héros et communautés de téléspectateurs : la réception d''Hélène et les garçons' », *Hermès, La Revue*, vol. 22, nº 1, 1998.

PASQUIER, Dominique, *La culture des sentiments, L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1999.

PASQUIER, Dominique, « La 'culture populaire' à l'épreuve des débats sociologiques », Hermès, n°42, 2005.

PASQUIER, Dominique, BEAUDOUIN, Valérie, LEGON, Tomas, *« Moi je lui donne 5/5 » : Paradoxes de la critique amateur en ligne*, Paris, Presses des Mines (coll. « i3 »), 2014.

PENLEY, Constance « Feminism, Psychoanalysis, and the Study of Popular Culture », dans *Cultural Studies*, dirs. L. Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler. New York, Routledge, 1992.

RADWAY, Janice A., *Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature*, Chapel Hill, The University of North California Press, 1984.

REBILLARD, Franck, « Médias et racialisation », *Réseaux*, n°223, 2020/5,
URL : https://shs.cairn.info/revue-reseaux-2020-5?lang=fr

PEYRON, David, *Culture Geek*, Limoges, fyp, 2013.

QUET, Mathieu, « Subalternes (études) », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 28 mai 2021. Dernière modification le 10 mars 2023. Accès : https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/subalternes-etudes

SANDVOSS, Cornal, *Fans: The Mirror of Consumption*, Cambridge, Polity, 2005.

SENECAL, Michel, « *Sur Donald l'imposteur ou l'impérialisme raconté aux enfants* d'Ariel Dorfman et Armand Mattelart », *Questions de communication*, [En ligne], 44 | 2023.
URL: http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/33375

SIMON, Justine, WAGENER, Albin, « Mèmes » *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 12 juin 2024. Dernière modification le 13 juin 2024. Accès : https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/memes

STAIGER, Janet, *Media Reception studies*, New York, New York University Press, 2005.

STEINBERG, Cobbett, *TV Facts*, New-York, Facts on File Publication, 1985.

TABARY-BOLKA, Laure, « Culture adolescente vs culture informationnelle », *Les Cahiers du numérique*, 2009, vol. 5, nº 3, p. 85-97.

TUROW, Joseph, *Media Today, An Introduction to Mass Communication*, 3e édition, Oxon, New York, Routledge, 2009.

VOIROL, Olivier, « Retour sur l'industrie culturelle », *Réseaux* 166, nº 2, 2011, https://doi.org/10.3917/res.166.0125.

WOJCIK Stéphanie, « Contre-public » *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Dernière modification le 24 juillet 2025. Accès : https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/contre-public

WEIL, Armelle, « Vers un militantisme virtuel ? Pratiques et engagement féministe en ligne », *Nouvelles Questions Féministes*, 2017/2, vol. 36, pp 66-84, DOI : 10.3917/nqf.362.0066.

WREN-LEWIS, Justin, « The Encoding/Decoding Model: criticisms and redevelopments for research on decoding », *Media, Culture and Society*, 5, 1983.

Études sur le cinéma

ALLARD, Laurence, « Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma », *Réseaux*, 2000, vol. 18, nº 99, p. 131-168.

ALLARD, Laurence, PILLARD, Thomas, PINTO, Aurélie, PISANO, Giusy, « Crise, quelle Crise ? Cinéma, audiovisuel, nouveaux médias », *Théorème*, n°34, 2022.

AUGROS, Joël, DELON, Gaspard, KITSOPANIDOU, Kira (dir.), « Franchises hollywoodiennes. Innovations artistiques, technolohiques et industrielles », *Théorème*, n°38, Presses Sorbonne Nouvelle, 2025.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. « Personnage », *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2002, p. 153.

ACAR, Matthieu, PAUL, Éléonore, PEREIRA COEHLO, Gabrielle, « Penser la plateformisation », *Effeuillage*, N° 10, 2021. [En ligne], https://shs.cairn.info/revue-effeuillage-2021-1?lang=fr

AUGROS, Joël, KITSOPANIDOU, Kira, *L'économie du cinéma américain*. Malakoff, Armand Colin, 2009.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris, Nathan, 2002.

BACACHE-BEAUVALLET, Maya, BOURREAU, Marc*, Économie des plateformes*. Paris, Éditions La Découverte, 2022.

BARNIER, Martin, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éditions du Céfal, 2002.

BARRIER, John Michaël, *Hollywood cartoons : American animation in its golden age*, New York, Oxford University Press, 2003.

BARONI, Raphaël, GUNTI, Claus, (dirs), « Présentation. Partie II : Des médias au transmédia », *Introduction à l'étude des cultures numériques*, Malakoff, Armand Colin, 2020, [En Ligne]

BEURE, Fanny, *That's entertainment!: musique, danse et représentations dans la comédie musicale hollywoodienne classique*, Paris, Sorbonne Université Presse, 2019.

BOGLE, Donald, *Hollywood Black. The Stars, The Films, The Filmmakers,* Philadelphie, Running Press, 2019.

BORDAT FRANCIS, CAVE, Frederic, *Le code Hays*, Paris, AFRHC, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2023.

BUKATMAN, Scott, « Some Observations Pertaining to Cartoon Physics; or, The Cartoon Cat in the Machine », dans *Animating Film Theory*, Karen Beckman (dir.), Durham, Duke University Press, 2014.

BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, France, J. Vrin, 2009.

CAÏRA, Olivier, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation technologique*, Paris, Éditions du CNRS, 2013.

CHANTEPIE, Philippe, PARIS, Thomas, *Économie du cinéma*. Paris, Éditions La Découverte, 2021.

CHEDALEUX, Delphine, *Les jeunes premiers et les jeunes premières du cinéma français sous l'Occupation (1940-1944)*, Thèse de doctorat en études cinématographiques, sous la direction de Geneviève Sellier, Bordeaux, Université Bordeaux-Montaigne, 2011

COHEN, Karl F., *Forbidden Animation: Censored Cartoons And Blacklisted Animators In America*. Jefferson, Mcfarland, 1997.

CRAFTON, Donald, *Before Mickey : the animated film 1898-1928*, Cambridge, The MIT Press, 1982.

CRAS, Pierre, « Archétypes, caricatures et stéréotypes noirs du cinéma d'animation américain du XXe siècle (1907-1975) », Thèse de doctorat en études du monde anglophone, sous la direction de Hélène Le Dantec-Lowry, Paris, Université Paris-3 Sorbonne Nouvelle, 2016.

CRETON, Laurent*, Économie du cinéma*. Malakoff, Armand Colin, 2014.

CRETON, Laurent, « Le centre national du cinéma », dans *L'économie du cinéma en 50 fiches*. Malakoff, Armand Colin, 2016 [2003].

DENIS Sébastien, *Le cinéma d'animation : techniques, esthétiques, imaginaires*, Malakoff, France, Armand Colin, 2017, 317 p.

DENIS Sébastien, MERIJEAU Lucie, PRUVOST-DELASPRE Marie et ROFFAT Sébastien, *La qualité du cinéma d'animation en question, entre économie et esthétique: « full animation vs. limited animation ? »*, Paris, France, L'Harmattan, 2023, 235 p.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « L'interprétation du film », *Cinémas*, vol. 23, n°1, 2012.

ÉTHIS, Emmanuel*, Sociologie du cinéma et de ses publics*. Malakoff, Armand Colin, 2018

FRAU-MEIGS, Divina, « 'Imachiner' les médias : stratégies et usages des nouvelles technologies aux États-Unis », dans *Médias et technologies: l'exemple des États-Uni,* (éds.) F. Bordat, D. Frau-Meigs et *al*, Paris, Ellipses, 2001

FURNISS, Maureen, *Animation Art in motion, Animation Aesthetic*. New Barnet, John Libbey Publishing, 1998.

FURNISS, Maureen, *A new history of animation: 460 illustrations*, New York, Thames & Hudson, 2016.

FURNISS, Maureen, *Animation : The Global History*, Londres, Thames & Hudson, 2017.

GAUDREAULT, André, MARION, Philippe, *La fin du cinéma ? La résilience d'un média à l'ère du numérique*, Malakoff, Armand Colin, 2023. [En ligne] http://finducinema.com/

GAUDREAULT, André, LE FORESTIER, Laurent, MOUELLIC, Gilles, *L'Encyclopédie raisonnée des techniques de cinéma*. Montréal, CinéMédias, 2023, [En Ligne] https://doi.org/10.62212/1866/32876

JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, *La lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997.

JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies :une histoire de la qualité cinématographique,* Paris, Armand Colin, 2010.

JULLIER, Laurent, SOULEZ, Guillaume, « Usages de l'interprétation, interprétations de l'usage », *Théorème*, n°36, 2023, [En Ligne], https://journals.openedition.org/theoreme/279

KRACAUER, Siegfried, *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*, Oakland, University of California Press, 2012.

LALLET, Mélanie, *Libérées, délivrées ? Rapport de pouvoir animés*. Paris, INA, 2020.

LAURICHESSE, Hélène, « (Re)penser les publics de l'industrie cinématographique dans la culture de la convergence », *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication*, n°7, 2015, §31, https://doi.org/10.4000/rfsic.1507

LESLIE, Esther, *Hollywood flatlands: animation, critical theory and the avant-garde*, Londres, Verso, 2002.

LESLIE, Esther, « Dessin animé et avant-garde. Entretien avec Esther Leslie », *Revue Période*, 2018, [En Ligne], http://revueperiode.net/dessin-anime-et-avant-garde-entretien-avec-esther-leslie/

LIMOGES, Jean-Marc, « De l'écrit à l'écran », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 20 décembre 2013, nº 25.

MAIGRET, Eric, « Du 'signifiant flottant' au 'transmédia storytelling' ou le retour aux stratégies », *terminal*, n°112, 2013, https://doi.org/10.4000/terminal.536 https://journals.openedition.org/terminal/536#tocto1n1

MARIE, Michel, « 1969 vs 2014 : 45 ans d'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel sur trois générations », *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, 1 mai 2015, nº 7.

MASSUET, Jean-Baptiste. *Industrialisation du dessin animé aux États-Unis / The Industrialization of the Animated Drawing in the United States*. Montréal : CinéMédias, 2023, collection « Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma », sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic. https://doi.org/10.62212/1866/32876

MERIJEAU, Lucie, ROFFAT, Sébastien, « L'animation à l'université française, un enseignement en quête d'identification », *Mise au point*, 7 | 2015, [En Ligne], http://journals.openedition.org/map/1972; DOI: https://doi.org/10.4000/map.197

MIGNANT, Nolwenn, « Les majors d'Hollywood : des gardes-barrières centenaires », La revue des médias, INA, 21/10/2013, [En Ligne], https://larevuedesmedias.ina.fr/les-majors-dhollywood-des-gardes-barrieres-centenaires

MIGNANT, Nolwenn, *Hollywood à la conquête du monde : Marchés, stratégies, influences*. Paris, Éditions du CNRS, 2016.

MONNET-CANTAGREL, Hélène, « La franchise, une forme culturelle ? », *Mise au point* [En ligne], 10 | 2018, § 13. URL : http://journals.openedition.org/map/2434 ; DOI : https://doi.org/10.4000/map.2434.

MORAN, Albert, MALBON, Justin, *Understanding the global TV format*. Bristol, Intellect Books, 2006.

ODIN, Roger (dir.), *Le film de famille : usage privé, usage public*. Paris, Méridien Klincksieck, 1995.

ODIN, Roger, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, vol.18, nº 99, 2000.

ODIN Roger, *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011.

PACOURET, Jérôme, Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Copyright, droit d'auteur et division du travail (années1900-2010). Sociologie. PSL Research University, EHESS, 2018. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-01986825⟩.

PACOURET, Jérôme, Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Art, pouvoirs et division du travail, Paris, CNRS Éditions, 2025.

PARIS, Thomas, CHANTEPIE, Philippe, « Numérique et cinéma : nouvelle chronobiologie des médias, nouvel écosystème », *Réseaux*, n°217, 2019/5.

PARIS, Thomas, CHANTEPIE, Philippe, *Économie du cinéma*. Paris, Éditions La Découverte, 2021.

PISANO, Giusy, *Une archéologie du cinéma sonore*. Paris, Éditions du CNRS, 2004.

PLASSERAUD, Emmanuel, *Les spectateurs du cinéma : histoire des théories de la réception filmique*, Paris, France, Classiques Garnier, 2021.

RUVOST-DELASPRE, Marie*, Aux sources de l'animation japonaise: le studio Tôei Dôga, 1956-1972*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.

PRUVOST-DELASPRE, Marie, « Création et coopération : l'étape du *layout* dans la production d'animation traditionnelle », *L'équipe de film, innovations et inventions*, Création Collective au cinéma, 2019 n°2, p.48-49, [En ligne]: https://creationcollectiveaucinema.files.wordpress.com/2019/05/ccc204_mpd_47-60_5mai.pdf.

REYNAUD, Bérénice, VINCENDEAU, Ginette, *20 ans de théories féministes sur le cinéma : Grande-Bretagne et États-Unis, CinémAction*, n°67, 1993.

SELLIER, Geneviève, « Formes de cinéphilie au féminin dans les années 50 : le courrier des lecteurs de Cinémonde », *Studies in French Cinema* , vol.15, n°1, mars 2015, 2015.

SELLIER, Geneviève, « L'expertise de la spectatrice ordinaire dans le courrier des lecteurs des magazines populaires : le cas de L'Écran français », in *Studies in French Cinema*, vol.10, n°3, 2010.

SELLIER, Geneviève, *Le cinéma des midinettes : Cinémonde, ses « potineuses » et ses « potineurs »*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2023.

VINCENT, Anne, WUNDERLE, Marcus, *Les industries culturelles*, Dossiers du CRISP, n°72, 2009, p.71, [En Ligne], https://shs.cairn.info/revue-dossiers-du-crisp-2009-1

WELLS, Paul, *Animation: Genre and Autorship*. Londres, Wallflower Press, 2002.

WIART, Louis, « L'industrie cinématographique au temps de la crise sanitaire : entre fragilisation des salles de cinéma et dynamique de plateformisation », *Effeuillage*, 2021/1, n°10, 2021. [En ligne] https://shs.cairn.info/revue-effeuillage-2021-1?lang=fr

WIEDER, Thomas, *Les sorcières de Hollywood : chasse aux rouges et listes noires*, Paris, Ramsay, 2008.

Mondes en ligne

ACAR, Matthieu, PAUL, Éléonore, PEREIRA COEHLO, Gabrielle, « Penser la plateformisation », *Effeuillage*, N° 10, 2021. [En ligne], https://shs.cairn.info/revue-effeuillage-2021-1?lang=fr

BARONI, Raphaël, GUNTI, Claus (dirs.), *Introduction à l'étude des cultures numériques*, Malakoff, Armand Colin, 2020.

boyd, danah, ELLISON Nicole, « Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship », *Journal of Computer-Mediated Communication*, 13, 2007. Accès : https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.2007.00393.x

BACACHE-BEAUVALLET, Maya, BOURREAU, Marc, *Économie des plateformes*. Paris, Éditions La Découverte, 2022

BOURGATTE, Michaël, « Netflix », *Comprendre la culture numérique*, Pauline Escande-Gauquié, Bertrand Naivin (dirs.), Paris, Dunod, 2019.

CARDON, Dominique, et al, « Web 2.0 et après ? Critique et prospective », *Documentaliste – Sciences de l'Information*, vol. 46, 2009, pps 54-66, [E Ligne] https://shs.cairn.info/revue-documentaliste-sciences-de-l-information-2009-1-page-54?lang=fr

CARDON, Dominique, *Culture numérique*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019.

HINE, Christine. *Virtual Ethnography.* Londres, Sage, 2000.

KOZINETS, Robert V., « On Netnography: Initial Reflections on Consumer Research Investigations of Cyberculture », Advances In Consumer Research, Vol. 25, 1998.

LEVREL, Julien, « Wikipédia, un dispositif médiatique de public participants », Réseaux, n°138, 2006. [En Ligne], https://shs-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-reseaux1-2006-4-page-185?lang=fr

LEVY, Pierre, *L'intelligence collective : pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1994.

MILLETTE, Mélanie, MILLERAND, Florence, MYLES, David, et LATZKO-TOTH, Guillaume, Méthodes de recherche en contexte numérique. Une approche qualitative, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020, DOI : 10.1515/9782760642508.

MILLETTE, Mélanie, « Théorie et méthodologie féministes pour la recherche en contexte numérique », *Communication. Information médias théories pratiques*, , vol. 40/2, 8/12/2023

PASTINELLI, Madeleine, « Pour en finir avec l'ethnographie du virtuel ! Des enjeux méthodologiques de l'enquête de terrain en ligne ». *Anthropologie et Sociétés*, 2012, 35(1-2), 35–52. https://doi.org/10.7202/1006367ar

SEMEL, Barbara, *Espaces épistémiques numériques et rapport au savoir des étudiant.e.s à l'heure de Wikipédia*, Thèse de doctorat en sciences de l'éducation, sous la direction de Laurent Conesfroy, Université Lyon-2., 2013, tel-03517626.

SRNICEK, Nick, *Capitalisme de plateforme : l'hégémonie de l'économie numérique*. Montréal, Lux Éditeur, 2018.

TERRANOV, Tiziana, « Free Labour: Producing Culture for the Digital Economy », Social Text, n°63, 2000.

Presse, radio, blogs, et rediffusion en et hors ligne

Généralites

A l'air libre, avec Mati Diop, MEDIAPART, première diffusion le 10/9/2024, [En Ligne], https://www.youtube.com/watch?v=OkFO4RYg9xQ

CALLACI, Brian, VAHEESAN, Sandeep, « The Market Alone Can't Fix the U.S. Housing Crisis », *Harvard Business Review*, 12/9/2024, [En Ligne], https://hbr.org/2024/09/the-market-alone-cant-fix-the-u-s-housing-crisis?

BNF, « Un interdit de la représentation dans l'islam ? », *Les Essentiels*, [En Ligne], https://essentiels.bnf.fr/fr/societe/spiritualites/c9241816-9f5b-43fc-a253-ec6aea668db4-islam/article/2cc09b54-19f5-48fa-9703-edbf6295a9ea-un-interdit-la-representation-dans-islam

CROQUET, Pauline, « #MeToo, du phénomène viral au « mouvement social féminin du XXIème siècle », *Le Monde*, 12/12/2018, [En Ligne]

https://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/10/14/metoo-du-phenomene-viral-au-mouvement-social-feminin-du-xxie-siecle_5369189_4408996.html

GERVAIS, Bertrand, « Dégénérescence utopique », *Captures*, vol. 6, n°1, 2021, [En ligne] : revuecaptures.org/node/5183/.

LE MONDE, « Acheté pour un milliard de dollars en 2013, Tumblr a été revendu pour une somme dérisoire », 19/9/2019, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/pixels/article/2019/08/13/la-plate-forme-tumblr-vendue-au-proprietaire-de-wordpress-com_5499009_4408996.html

LE MONDE avec AFP, « A Los Angeles, la police de l'immigration autorisée à reprendre les contrôles au faciès », 9/9/2025, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/international/article/2025/09/09/a-los-angeles-la-police-de-l-immigration-autorisee-a-reprendre-les-controles-au-facies_6640038_3210.html

RIZZO, Lillian, « Activist investor Nelson peltz gear up for a proxy fight », CNBC, 11/01/2023, [En Ligne], https://www.cnbc.com/2023/01/11/nike-chairman-mark-parker-will-become-chairman-of-disney.html

TRUONG, Nicolas,« 'Face à l'obscurantisme woke': quand les pompiers soufflent sur les braises », *Le Monde*, 25/4/2025, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/idees/article/2025/04/25/face-a-l-obscurantisme-woke-quand-les-pompiers-soufflent-sur-les-braises_6599986_3232.html

Disney

AFP, REUTERS, « Disney achète Pixar pour 7,4 milliards de dollars », 25/1/2016, *Le Monde*, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2006/01/25/disney-achete-pixar-pour-7-4-milliards-de-dollars_734216_3234.html

ALEISS, Angela, « Community Comment : Maidens of Hollywood : 'Pocahontas 'is the pure expression of filmmakers's fantaisies about Indian women », *Los Angeles Times*, 24/6/1995, [En Ligne] : https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-06-24-me-16519-story.html

BARTYZEL,Monika, « Disney spent $15 Billion to Limit their Audience », *Forbes*, 13/5/2025, [En Ligne], https://www.forbes.com/sites/monikabartyzel/2015/05/13/disney-spent-15-billion-to-limit-their-audience/

BEAUMONT-THOMAS, Ben, « Disney grandniece backs Meryl Streep on Walt's sexism and racism », *The Guardian*, 16/1/2014, [En Ligne], https://www.theguardian.com/film/2014/jan/16/abigail-disney-meryl-streep-racism-sexism

BINON, Billy, « Replacing the 7 Dwarfs in Snow White with CGI is not 'Progressive'», *Reason*, 8/12/2024, [En Ligne], https://reason.com/2024/08/12/replacing-the-7-dwarfs-in-snow-white-with-cgi-is-not-progressive/

BIROS, Catherine, « ‘La Petite Sirène’ : d’Andersen à Disney, la véritable histoire derrière le conte », *The Conversation*, 20/12/2022, [En Ligne], https://theconversation.com/la-petite-sirene-dandersen-a-disney-la-veritable-histoire-derriere-le-conte-192224

BRADSHAW, Peter, « A monopolistic blob: what Disney/Fox merger means for cinema », *The Guardian*, 20/05/2019, [En ligne], https://www.theguardian.com/film/2019/mar/20/a-monopolistic-blob-what-the-disneyfox-merger-means-for-cinema

BRAZIL, Ben, « Judge grants class-action status in workers lawsuit against Disneyland », *Los Angeles Times,* 21/6/2021, [En Ligne], https://www.latimes.com/business/story/2021-07-21/disney-lawsuit-workers-living-wage-moves-forward

ELSON, Charles, « Nelson Peltz and the Mouse », *Directors and Boards*, 18/6/2024, [En Ligne] https://www.directorsandboards.com/articles/article-shareholder-activism-article/nelson-peltz-and-the-mouse/

CESSAC, Marjorie, « Disneyland Paris : cinq employés dans l’attente d’un éventuel licenciement à la suite des grèves », *Le Monde*, 26/7/2023, [En Ligne] https://www.lemonde.fr/economie/article/2023/07/26/disneyland-paris-cinq-salaries-dans-l-attente-d-un-eventuel-licenciement-a-la-suite-des-greves_6183458_3234.html

CONFAVREUX, Jospeh, « Les salariés de Disney », France Culture, *Les Pieds sur terre*, 3/10/2002, [En Ligne], https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-pieds-sur-terre/les-salaries-de-disney-r-6599237

COUNTRYMAN, Eli, LEE,Janet W., « Disney Plus Adds Content Warning to ‘Dumbo’, ‘Peter Pan’ », Variety, 15/10/2025, [En Ligne], https://variety.com/2020/film/news/disney-plus-dumbo-peter-pan-content-warning-1234806732/

DAGORN, Gary, « Disney devient le plus puissant studio de cinéma à Hollywood », *Le Monde*, 16/12/22017, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2017/12/16/disney-devient-le-plus-puissant-studio-de-cinema-a-hollywood_5230680_4355770.html

DASSONVILLE, Aude, VULSER, Nicole, « Disney+ renforce sa place dans le cinéma français en obtenant de diffuser ses films plus tôt », *Le Monde*, 29/1/2025, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2025/01/29/disney-renforce-sa-place-dans-le-cinema-francais-en-obtenant-de-diffuser-ses-films-plus-tot_6522459_3234.html.

DASSONVILLE, Aude, LAELME, Brice, PIQUARD, Alexandre, « Netflix en France la décennie qui a changé la face du PAF ». Le Monde, 15/9/2024, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2024/09/15/netflix-en-france-la-decennie-qui-a-change-la-face-du-paf_6318191_3234.html.

DUTKA, Elaine, « Disney’s History Lesson : ‘Pocahontas ’Has it’s Share of Supporters, Detractors », *Los Angeles Times*, 9/2/1995, [En Ligne], https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-09-ca-29997-story.html

EDMONDS, Lauren, « I was homeless while working at Walt Disney World. You can love Disney and still expect them to do better. », *Business Insider*, 22/3/2025, [En Ligne],

https://www.businessinsider.com/walt-disney-world-cast-member-homeless-universal-florida-2025-3

EYCHENNE, Alexia, « La grève, nouvelle attraction de Disneyland Paris », *Le Monde*, 7/6/2023, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2023/06/07/la-greve-nouvelle-attraction-de-disneyland-paris_6176513_4500055.html

FLEMMING, Jack, "Disney's mega-neighborhood is taking shape in the California desert. Some locals are dubious.", *Los Angeles Times*, 28/8/2024, [En Ligne], https://www.latimes.com/california/story/2024-08-28/disneys-new-mega-neighborhood-is-taking-shape-in-the-california-desert-locals-are-dubious

FRANCE CULTURE, « Oncle Walt, Mister Disney », Les Grandes traversées, proposée par Mathilde Wagman, série en 5 épisodes de d'1h49, première diffusion en août 2019, [En Ligne], https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-oncle-walt-mister-disney
LE FIGARO, « Disney : fin du partenariat avec Netflix », 8/8/2017, [En Ligne], https://www.lefigaro.fr/flash-eco/2017/08/08/97002-20170808FILWWW00297-disney-chiffre-d-affaires-decevant.php

GIQUIAU, Adrien, « Le grand luxe immobilier revu par Disney », *Le Figaro immobilier*, [En Ligne] 17/09/2017, https://immobilier.lefigaro.fr/article/le-grand-luxe-immobilier-revu-par-disney_b1e835ac-96e0-11e7-861a-70d946fbab19/

GOODNOUGH, Abby, « Disney is Selling a Town Built to Reflect the Past », *The New York Times*, 16/1/2004, [En Ligne], https://www.nytimes.com/2004/01/16/us/disney-is-selling-a-town-it-built-to-reflect-the-past.html

GOSWAMI, Rohan, « Disney largest shareholder Vanguard reportedly backing management over Peltz in board fight », *CNBC,* 2/4/2024, [En Ligne], https://www.cnbc.com/2024/04/02/disney-proxy-fight-vanguard-voting-for-management-over-peltz.html

GRONDIN, Anaëlle, « Netflix aura bientôt l'exclusivité des films Disney aux Etats-Unis », *Les Échos*, 24/5/2016, [En Ligne], https://www.lesechos.fr/2016/05/netflix-aura-bientot-lexclusivite-des-films-disney-aux-etats-unis-210065

HUNT, Elle, « *Frozen* Fans urge Disney to give Elsa a girlfriend », *The Guardian*, 3/5/2016, [En Ligne], [https://www.theguardian.com/film/2016/may/03/frozen-fans-urge-disney-to-give-elsa-girlfriend-lgbt

IZAGUIRE,Anthony, « Florida Legislature vote to strip Disney self-governement », *Los Angeles Times*, 21/ 04/2022, [En ligne], https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2022-04-21/florida-legislature-votes-to-strip-disney-self-government.

JAMES, Meg, « Disney finally owns all of Hulu, ending long tug-of-war with Comcast », *Los Angeles Times*, 9/6/2025, [En Ligne], https://www.latimes.com/entertainment-arts/business/story/2025-06-09/disney-finalizes-hulu-pays-comcast-for-remaining-stake

JOUDET, Murielle, « ‘Blanche Neige et les Sept Nains’, un classique de Disney devenu parfaitement inoffensif », *Le Monde*, 20/3/2025, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/culture/article/2025/03/20/blanche-neige-et-les-sept-nains-un-classique-de-disney-devenu-parfaitement-inoffensif_6583898_3246.html

KASEM, Casey, GOLDSWHORTHY, Jay, “No Magic in Aladdin’s Offensive Lyrics”, Los Angeles Times, 17/5/1993, [En Ligne], https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-05-17-ca-36376-story.html

KIT, Borys, GALUPO, Mia, « Disney’s ‘Tangled’ Live-Action Movie Hits the Pause Button (Exclusive) », *The Hollywood Reporter*, 3/4/2025, [En Ligne] https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/tangled-live-action-remake-pause-disney-1236180940/ .

KUSITO, Laura, « Leaks and Mold are Ruining the Disney Magic in Celebration, Florida », *The Wall Street Journal,* 15/11/2016, [En Ligne] https://www.wsj.com/articles/leaks-and-mold-are-ruining-the-disney-magic-in-celebration-florida-1479249246

LECLERC, Aline, « Les procédures contre les délégués syndicaux se multiplient, entre convocations à la gendarmerie, poursuites en justice et licenciements », *Le Monde*, 7/12/2023, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2023/12/07/les-procedures-contre-des-delegues-syndicaux-se-multiplient-entre-convocations-a-la-gendarmerie-poursuites-en-justice-et-licenciements_6204380_3234.html

LYNN, Capi, « Here’s how Salem kids formed the first Mickey Mouse Club ever », *Salem Statesman Journal*, [En Ligne], https://eu.statesmanjournal.com/story/news/2019/12/23/disney-first-mickey-mouse-club-elsinore-theatre-salem-oregon/2664130001/

MADELAINE, Nicolas, « Disney prive les salles françaises de son prochain dessin animé de Noël », *Les Échos*, 9/6/2022, [En Ligne], https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/la-chronologie-des-medias-du-cinema-une-exception-francaise-qui-craque-aux-coutures-1411998

MAMOU, Yves, « Disney rachète le réseau ABC pour 95 milliards de francs », *Le Monde*, 2/8/1995, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/08/02/disney-rachete-le-reseau-abc-pour-95-milliards-de-francs_3855078_1819218.html

MARTINSON, Jane, « Disney snaps up Pixar in a 7.4 bn deal », *The Guardian*, 25/1/2006, [En Ligne], https://www.theguardian.com/media/2006/jan/25/citynews.filmnews

MASUNGANA, Samantha ,« Florida tourism board approves Walt Disney World expansion plans, ending Disney-DeSantis feud », *Los Angeles Times*, 13/6/2024, [En Ligne], https://www.latimes.com/entertainment-arts/business/story/2024-06-13/florida-tourism-board-approves-walt-disney-world-expansion-plans-ending-disney-desantis-feud

LE MONDE, « Disney perd des abonnés sur sa plateforme de streaming et licencie 7 000 employés », *Le Monde*, 9/2/2023, [En Ligne] https://www.lemonde.fr/economie/article/2023/02/09/disney-perd-des-abonnees-sur-sa-plateforme-de-streaming-et-licencie-7-000-employes_6161078_3234.html

LE MONDE avec AFP, « *Black Panther II* : Sébastien Lecornu dénonce la représentation de l'État français dans le film de Marvel ». *Le Monde*, 12/2/2023, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/international/article/2023/02/12/black-panther-ii-sebastien-lecornu-denonce-la-representation-des-soldats-francais-dans-le-film-de-marvel_6161550_3210.html

LE MONDE avec AFP, « Disney+ gagne des abonnés mais creuse ses pertes », *Le Monde,* 9/11/2022, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2022/11/09/disney-gagne-des-abonnes-mais-creuse-ses-pertes_6149073_3234.html

MORGENSON, Gretchen, ATLAS, Riva D, « Bass Family in Need of Money, Forced to Sell 6,4% of Disney », *The New York Times,* 21/9/2001, [En Ligne], https://www.nytimes.com/2001/09/21/business/bass-family-in-need-of-money-forced-to-sell-6.4-of-disney.html?unlocked_article_code=1.I08.avjK.usGXC3dudz4i&smid=url-share

MOURET, Julien, « Vous pouvez habiter à Disney World pour deux millions d'euros ! » *BFMTV,* 24/9/2016, [En Ligne] https://www.bfmtv.com/immobilier/vous-pouvez-habiter-a-disney-world-pour-2-millions-d-euros_AN-201604290220.html

MUCKENSTRUM, Benjamin, « Seine-et-Marne : les limites du système Disney », France Culture, *Les Enjeux Territoriaux*, 9/11/2021, [En, Ligne], https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-enjeux-territoriaux/seine-et-marne-l-esprit-mickey-7886077

MUNOZ, Vanessa, « The price of Wonderland: Homeless Disney worker dies in car », *Left Voice*, 4/3/2018, [En Ligne], https://www.leftvoice.org/The-Price-of-Wonderland-Homeless-Disney-Worker-Dies-in-Car/?var_mode=calcul

ROWAN KELLEHER, Suzanne, « Disneyland Avoids Strike, Workers Agree to $24 Hourly Minimum Wage », *Forbes*, 30/7/2024, [En Ligne], https://www.forbes.com/sites/suzannerowankelleher/2024/07/30/disneyland-avoids-strike-workers-agree-to-24-dollar-minimum-wage/

SAADA, Maxime, « Le cinéma français menace de s'effondrer sous le coup porté à ses trois piliers », *Le Monde*, 8/2/2025, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/idees/article/2025/02/06/maxime-saada-president-de-canal-le-modele-du-cinema-francais-menace-de-s-effondrer-sous-les-coups-portes-a-ses-trois-piliers_6534160_3232.html

SAN ROMÁN, Gabriel, « Yeweinisht Mesfin, California Adventure Custodian, Died Homeless in her car », *OC Weekly,* 9/3/2018, [En Ligne], https://www.ocweekly.com/yeweinisht-mesfin-california-adventure-custodian-died-homeless-car/

SAN ROMÁN, Gabriel, LI, Helen, "Disneyland workers could get a pay hike to nearly $20 an hour after living-wage win", *Los Angeles Times*, 14/7/2023, [En Ligne], https://www.latimes.com/business/story/2023-07-13/disneyland-workers-could-get-a-pay-hike-to-nearly-20-an-hour-after-living-wage-win

SAN ROMÁN, Gabriel, « The Mouses gloves are off : Disney workers to vote on strike amid contract talks », *Los Angeles Times*, 9/7/2024, [En Ligne], https://www.latimes.com/business/story/2024-07-09/the-mouse-gloves-are-off-disney-workers-to-vote-on-strike https://www.latimes.com/business/story/2024-07-09/the-mouse-gloves-are-off-disney-workers-to-vote-on-strike

SAN ROMÁN, Gabriel, « How the Disney Strike of 1984 changed the Magic Kingdom forever », *OC Weekly*, 23/3/2018, [En Ligne], https://www.ocweekly.com/how-the-disneyland-strike-of-1984-changed-the-magic-kingdom-forever/

SHEEHAN, Jack G., « Arab Caricatures Deface Disney's *Aladdin* », *Los Angeles Times*, 21/12/1992.

SOTINEL, Thomas, « 'Oussekine' sur Disney+, un miroir tendu à la France, à travers le temps. », *Le Monde*, 11/5/2022. [En Ligne], https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/05/11/oussekine-sur-disney-un-miroir-tendu-a-la-france-a-travers-le-temps_6125676_3246.html

TAYLOR-ROSNER, Noémie, « Behind the scene at Disneyland : exploited workers 'deserve a share of the magic' », *Equal Times*, 28/9/2028, [En Ligne], https://www.equaltimes.org/behind-the-scenes-at-disneyland?lang=fr

THE NEW YORK TIMES, « White regrets Film », *The New York Times*, 28 Novembre 1946, [En Ligne], https://www.nytimes.com/1946/11/28/archives/the-screen-song-of-the-south-disney-film-combining-cartoons-and.html

THE NEW YORK TIMES, « *Song of the South* 'picketed », *The New York Times*, 14 Décembre 1946.

TUAL, Morgane, « Disney choisit une actrice noire pour interpréter Ariel la Petite Sirène, et provoque des remous », Le Monde, 5/7/2019, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/pixels/article/2019/07/05/disney-choisit-une-actrice-noire-pour-interpreter-ariel-la-petite-sirene-et-provoque-des-remous_5485919_4408996.html

TRACY, Marc, « Disney to Disminish Content Warnings Shown Before Classic Films, The New York Times, 12/2/2025, [En Ligne], https://www.nytimes.com/2025/02/12/movies/disney-content-warnings-language.html?searchResultPosition=1

Cinéma et Médias

DASSONVILLE, Aude, LAELME, Brice, PIQUARD, Alexandre, « Netflix en France, la décennie qui a changé la face du PAF ». *Le Monde*, 15/9/2024, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2024/09/15/netflix-en-france-la-decennie-qui-a-change-la-face-du-paf_6318191_3234.html.

ERNOTTE, Delphine, PELISSON, Gilles, DE TAVERNOST, Nicolas, « Les pouvoirs publics ne doivent pas céder aux diktats des plateformes », *Le Monde*, 29/9/2022, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/09/28/nous-responsables-de-televisions-gratuites-demandons-aux-pouvoirs-publics-de-ne-pas-ce-der-au-diktat-des-plates-formes-payantes_6143477_3232.html

COULON,Tanguy, « Top distributeurs 2023 », Boxofficepro, 18/1/2024, [En Ligne], https://www.boxofficepro.fr/top-distributeurs-2023-disney-universal-warner-pathe-paramount-le-pacte-studiocanal/

FRANCE CULTURE, « Les sorties de films sur plateforme préfigurent-elles la fin des salles de cinéma ? », 7/12/2020, [En Ligne], https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-question-du-jour/les-sorties-de-films-sur-plateformes-prefigurent-elles-la-fin-du-cinema-en-salles-4799587

FRANCE CULTURE, « 'Industries culturelles' : la créativité face au marché », *Entendez-vous l'éco*, Aliette Hovine avec Thomas Paris, et Joëlle Farchy, première diffusion le 15 mai 2025, [En Ligne] https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/entendez-vous-l-eco/industries-culturelles-la-creativite-face-au-marche-5862853

LA REDACTION NUMERIQUE DE FRANCE INTER « Des films plus rapidement des salles de ciné aux plateformes : voici la nouvelle 'chronologie des médias' », *France Inter*, 24/1/2022, [En Ligne], https://www.radiofrance.fr/franceinter/des-films-plus-rapidement-des-salles-de-cine-aux-plateformes-voici-la-nouvelle-chronologie-des-medias-2079596.

JOUX, Alexandre, « La fusion Comcast-NBCUniversal autorisée, Vivendi prend le contrôle total de SFR *», La revue européenne des médias et du numérique*, n°19, printemps-été 2011, [En Ligne], https://la-rem.eu/2011/03/la-fusion-comcast-nbc-universal-autorisee-vivendi-prend-le-contrôle-total-de-sfr/

LE MONDE, « Comcast possède désormais 100% de NBC Universal », *Le Monde*,12/2/2013, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2013/02/12/comcast-possede-desormais-100-de-nbcuniversal_1831580_3234.html

LEPARMENTIER, Arnaud, « Amazon s'offre le studio MGM à prix d'or », Le Monde, 28/5/2021, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2021/05/26/amazon-rachete-le-studio-hollywoodien-mgm-pour-8-45-milliards-de-dollars_6081555_3234.html.

PIQUARD, Alexandre, DASSONVILLE, Aude, VULSER, Nicole, « Audiovisuel : tensions sur la chronologie des médias », *Le Monde*, 6/10/2022.

POLLIT, Katha, « Hers: The Smurfette principle », *The New York Times Magazine*, 7/04/1991, [En ligne], https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html

ROBINSON, Tasha, « We are losing all our Strong Female Characters to Trinity Syndrome », *The Dissolve*, 9/6/2014, [En ligne], https://thedissolve.com/features/exposition/618-were-losing-all-our-strong-female-characters-to-tr/

SAADA Maxime, « Le cinéma français menace de s'effondrer sous le coup porté à ses trois piliers », *Le Monde*, 8/2/2025, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/idees/article/2025/02/06/maxime-saada-president-de-canal-le-modele-du-cinema-francais-menace-de-s-effondrer-sous-les-coups-portes-a-ses-trois-piliers_6534160_3232.html

SIETY, Emmanuel, « Roger Odin, 1939-2023 », 4/9/2023, Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel, Paris, Sorbonne Nouvelle, [En Ligne], https://ircav.fr/roger-odin-1939-2023/

VULSER, Nicole, « Netflix apportera 40 millions d'euros au cinéma français et européen », *Le Monde*, 24/2/2022, [En Ligne], https://www.lemonde.fr/economie/article/2022/02/23/netflix-apportera-40-millions-d-euros-au-cinema-francais-et-europeen-cette-annee_6114914_3234.html

VULSER, Nicole, « Le prochain Disney, Black Panther : *Wakanda Forever* sortira en salle le 9 novembre », *Le Monde* ,17/10/2022, [En Ligne] https://www.lemonde.fr/economie/article/2022/10/17/le-prochain-disney-black-panther-wakanda-forever-sortira-en-salle-le-9-novembre_6146122_3234.html

WALSH, Dominic, « Who owns Disney in 2024 ? A comprehensive guide », *Medium*, 31/1/2024, [En Ligne] https://medium.com/@Dominic_Walsh/who-owns-disney-in-2024-a-comprehensive-guide-5b0495a946df

Dictionnaires, Encyclopédies, Usuels

DICTIONNAIRE DE CAMBRIDGE, « Fandom, Cambridge University Press, [Enligne], https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/fandom.

ELRIDGE, Alison, « Cosplay », *Encyclopedia Britannica*, mai 2025, [En Ligne], https://www.britannica.com/topic/cosplay

FRANCE TERME, « Incursion », 2006, [En Ligne], https://www.culture.fr/franceterme/terme/COGE416

FRANCE TERME, « Plateformisation », *Journal officiel du 16/7/2024*, [En Ligne], https://www.culture.fr/franceterme/terme/ECON1631

MATTHIAS, Meg, « Tumblr », *Encyclopedia Britannica*, 2/7/2025, [En Ligne], https://www.britannica.com/topic/Tumblr

MUFWENE, Salikoko Sangol, « African American Vernacular Enfglish », *Encyclopaedia Britannica*, 12/6/2025, [En Ligne], https://www.britannica.com/topic/African-American-Vernacular-English

PUBLICTIONNAIRE, *Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, [En Ligne] https://publictionnaire.huma-num.fr/

INSTITUT CANADIEN DES COMPTES AGREES, « Dollars constants » *Office Québécois de la langue française*, consulté le 3/3/2025, [En Ligne], https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/501466/dollars-constants

WICTIONNAIRE, « Syndication », [En Ligne], https://fr.wiktionary.org/wiki/syndication

Autre

AMERICAN-ARAB ANTI-DISCRIMINATION COMMITTEE, « About the ADC», consulté le 15/7/2025, [En Ligne], https://adc.org/about/

Arts

ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*, Paris, Gallimard, 1994.

BECHDEL, Alison, *The Essential Dykes to Watch Out for*. Mariner Books Boston, 2008.

FISCHER, Hal, site d'artiste, [En Ligne], https://www.gaysemiotics.com/gay-semiotics

LES MILLE ET UNE NUITS, exposition, Institut du Monde arabe, Paris, Hazan, 2012.

MORRISON, Toni, *Jazz*, New-York, Alfred A. Knopf,1992.

VNS MATRIX, *Cyberfeminism Manifesto for the 21st Century*, 1991, [En Ligne], https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century

FILMOGRAPHIE

Filmographie Disney [courts et longs métrages d'animation, film en prises de vue]

[Les films sont classés par ordre chronologique]

DISNEY, Walt, IKWERKS, Ub, *Steambot Willie*, Disney Brothers Studios, noir & blanc, 7 min, 1928.

GILLET, Burt, *En plein boulot !* [*The Busy Beavers*], Disney Brothers Studios, noir & blanc, 6 min, 1931.

JACKSON, Wilfried & *al*, *L'atelier du Père Noël* [*Santa's Workshop*], Disney Brothers Studios, couleur, 7 min, États-Unis, 1932.

GILLET, Burt, *Les Trois Petits Cochons*, [*The Three Little Pigs*], Disney Brothers Studios, couleur, 8 min, États-Unis, 1932.

JACKSON, Wilfried & *al*, *La Déesse du Printemos* [*The Godess of Spring*], Disney Brothers Studios, couleur, 9 min, États-Unis, 1934.

JACKSON, Wilfried & *al*, *Les Petits Lapins Joyeux* [*Funny Little Bunnies*], Disney Brothers Studios, couleur, 7 min, États-Unis, 1934.

JACKSON, Wilfried & *al*, *Jazz Band contre Symphony Land*, [*Music Land*], Disney Brothers Studios, 9 min, États-Unis, 1935.

HAND, David, *Blanche-Neige* [*Snow White and the Seven Dwarfs*], Walt Disney Pictures, couleur, 83 min, USA, 1937.

SHARPENSTEEN, Ben, LUSKE, Hamilton, *Pinocchio*, Walt Disney Pictures, couleur, 88 minutes, États-Unis, 1940.

SHARPENSTEEN, Ben, JACKSON, Wilfred, *Dumbo*, couleur, Walt Disney Pictures, 64 min, États-Unis, 1941.

HAND, David, *Bambi*, Walt Disney Pictures, couleur, 68 min, États-Unis, 1942.

FERGUSON, Norman, *Saludos Amigos,* couleur, Walt Disney Pictures, 42 min, USA, 1942.

FERGUSON, Norman, *Les Trois Caballeros,* [*The Three Caballeros*], couleur, Walt Disney Pictures, 72 min, États-Unis, 1944.

GERONIMI, Clyde, KINNEY, Jack, LUSKE, Hamilton, MEADOR, Joshua*, La Boîte à Musique [Make Mine Music]*, couleur, Walt Disney Pictures, 75 min, États-Unis, 1946.

KINNEY, Jack, ROBERTS, Bill, LUSKE, Hamilton, MORGAN, William, *Coquin de Printemps, [Fun and Fancy Free]*, couleur, Walt Disney Pictures, 70 min, États-Unis, 1947.

GERONIMI, Clyde, JACKSON, Wilfred, KINNEY, Jack, LUSKE, Hamilton, *Mélodie Cocktail [Melody Time]*, Walt Disney Pictures, couleur, 75 min, États-Unis, 1948.

GERONIMI, Clyde, ALGAR, James, KINNEY, Jack, *Le Crapaud et le Maître d'École [The Adventures of Ichabod and Mister Toad]*, Walt Disney Pictures, couleur, 68 min, États-Unis, 1949.

FOSTER, Harve, JACKSON, Wilfried, *La Mélodie du Sud* [*Song of the South*], Walt Disney Productions, couleur, 94 minutes, États-Unis, 1946

GERONIMI, Clyde, LUSKE, Hamilton, JACKSON, Wilfred, *Cendrillon [Cinderella]*, couleur, Walt Disney Pictures, 74 min, États-Unis, 1950.

GERONIMI, Clyde, JACKSON, Wilfred , LUSKE, Hamilton, *Alice au Pays des Merveilles [Alice in Wonderland]*, couleur, Walt Disney Pictures, 75 min, États-Unis, 1951.

GERONIMI, Clyde, JACKSON, Wilfred, LUSKE, Hamilton, *Peter Pan*, couleur, Walt Disney Pictures, 76 min, États-Unis, 1953.

GERONIMI, Clyde, JACKSON, Wilfred, LUSKE, Hamilton, *La Belle et le Clochard [Lady and the Tramp]*, couleur, Walt Disney Pictures, 75 min, États-Unis, 1955.

GERONIMI, Clyde, *La Belle au Bois Dormant [Sleeping Beauty]*, Walt Disney Pictures, couleur, 75 min, États-Unis, 1959.

GERONIMI, Clyde, LUSKE, Hamilton, REITHERMAN, Wolfgang, *Les 101 Dalmatiens [One Hundred and One Dalmatians]*, Walt Disney Pictures, couleur ,79 minutes, États-Unis, 1961.

REITHERMAN, Wolfgang, *Merlin l'Enchanteur [The Sword in the Stone]*, couleur, Walt Disney Pictures, 79 min, États-Unis, 1963.

REITHERMAN, Wolfgang, *Le Livre de la Jungle [The Jungle Book]*, couleur, Walt Disney Pictures, 78 min, États-Unis, 1967.

REITHERMAN, Wolfgang, *Les Aristochats [The Aristocats]*, couleur, Walt Disney Pictures, 78 min, États-Unis, 1970.

REITHERMAN, Wolfgang, *Robin des Bois [Robin Hood]*, couleur, Walt Disney Pictures, 83 min, États-Unis, 1973.

BERMAN, Ted, RICH Richard, STEVENS, Art, *Rox et Rouky [The Fox and the Hound]*, couleur, Walt Disney Pictures, 83 min, États-Unis, 1981

RICH, Richard, BERMAN, Ted, *Taram et le Chaudron Magique [The Black Cauldron]*, couleur, Walt Disney Pictures, 80 min, États-Unis, 1985.

CLEMENTS, Ron, MUSKER, John, MATTINSON, Burny, MICHENER, David, *Basil, détective privé [The Great Mouse Detective],* couleur, Walt Disney Feature Animation, 74 min, États-Unis, 1986.

SCRIBNER, George, *Oliver et Compagnie [Oliver and Company]*, couleur, Walt Disney Feature Animation, 73 min, États-Unis, 1988.

CLEMENTS, Ron, MUSKER, John, *La Petite Sirène [The Little Mermaid]*, couleur, Walt Disney Feature Animation, 83 min, États-Unis, 1989.

BUTOY, Gabriel, *Bernard et Bianca au pays des Kangourou [The Rescuers Down Under]*, couleur, Walt Disney Feature Animation, 113 min, États-Unis, 1990.

TROUSDALE, Gary, WISE, Kirk, *La Belle et la Bête [Beauty and the Beast]*, couleur, Walt Disney Feature Animation, 87 min, États-Unis, 1991.

CLEMENTS, Ron, MUSKER, John, *Aladdin*, couleur, Walt Disney Feature Animation, 87 min, États-Unis, 1992.

ALLERS, Roger, MINKOFF, Rob, *Le Roi Lion [The Lion King]*, couleur, Walt Disney Feature Animation, 89 min, États-Unis, 1994.

PENTECOST, James, GABRIEL, Mike, GOLDBERG, Eric, *Pocahontas : Une légende indienne [Pocahontas]*, Walt Disney Feature Animation, couleur , 81 min, États-Unis, 1995.

TROUSDALE, Gary, WISE, Kirk, BRIZZI, Gaëtan, Paul, *Le Bossu de Notre-Dame [The Hunchback of Notre Dame]*, Walt Disney Feature Animation, couleur, 87 min, États-Unis, 1996.

HEREK, Stephan, *Les 101 Dalmatiens*, [*The Hundred and One Dalmatiens*], Walt Disney Pictures, couleur, 103 min, États-Unis, 1996.

CLEMENTS, Ron, MUSKER, John, *Hercule [Hercules]*, Walt Disney Feature Animation, couleu, 89 min, États-Unis, 1997.

BANCROFT, Tony, COOK, Barry, *Mulan*, Walt Disney Feature Animation, couleur, 88 min, États-Unis, 1998.

BUCK, Chris, LIMA, Kevin, *Tarzan*, Walt Disney Feature Animation, couleur, 88 min, États-Unis, 1999.

TROUSDALE, Gary, WISE Kirk, *Atlantide, l'Empire perdu* [Atlantis: The Lost Empire], Walt Disney Feature Animation, couleur, 96 min, États-Unis, 2001.

DEBLOIS, Dean, SANDERS, Chris, *Lilo & Stitch*, Walt Disney Feature Animation, couleur, 85 min, États-Unis, 2002.

CLEMENTS, Ron, MUSKER, John, *La Princesse et la Grenouille*, [*The Princess and the Frog*], Walt Disney Feature Animation, couleur, 97 min, États-Unis, 2009.

BURTON, Tim, *Alice au Pays des Merveilles*, [*Alice in Wonderland*], Walt Disney Pictures, couleur, 109 min, États-Unis, 2010.

BUCK, Chris, LEE, Jennifer, *La Reine des Neiges*, [*Frozen*], Walt Disney Feature Animation, couleur, 102 min, États-Unis, 2013.

STROMBERG, Robert, *Maléfique*, [*Maleficient*], Walt Disney Pictures, couleur, 95 min, États-Unis, 2014.

CLEMENTS, Ron, MUSKER, John, *Vaïna, La légende du bout du monde*, [*Moana*], Walt Disney Feature Animation, couleur, 107 min, États-Unis, 2016.

CONDON, Bill, *La Belle et la Bête*, [*Beauty and the Beast*], Walt Disney Pictures, couleur, 129 min, États-Unis, 2017.

COOGLER, Ryan, *Black Panther*, Marvel Studios, couleur, 134 min, États-Unis, 2018.

BURTON, Tim, *Dumbo*, Walt Disney Pictures, couleur, 112 min, États-Unis, 2019.

FAVREAU, John, *Le Roi Lion*, [*The Lion King*], Walt Disney Pictures, couleur, 118 min, États-Unis, 2019.

GILLEPSIE, Craig, *Cruella*, Walt Disney Pictures, couleur, 134 min, États-Unis, 2021.

CHEVROLLIER, Antoine, *Oussekine*, Disney+, couleur, 4x52 min, France/États-Unis, 2022.

COOGLER, Ryan, *Black Panther : Wakanda Forever*, Marvel Studios, couleur, 161 min, États-Unis, 2022.

MARSHALL, Rob, *La Petite Sirène*, [*The Little Mermaid*], Walt Disney Pictures, couleur, 135 min, États-Unis, 2023.

JENKINS, Barry, *Mufasa: Le Roi Lion,* [*Mufasa, The Lion King*], Walt Disney Pictures, couleur, 118 min, États-Unis, 2024.

WEBB, Marc, *Blanche-Neige*, [*Snow White*], Walt Disney Pictures, couleur, 109 min, États-Unis, 2025.

Autres films et documentaires

CANNON, Robert & *al*, *The Brotherhood of Man,*United Auto Workers, couleur, 11 min, États-Unis, 1945.

COLTS, Sarah, « Walt Disney », documentaire télévisé pour PBS, première émission le 29/8/2017, États-Unis, [En Ligne], https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/films/walt-disney/#film_description

DIOP, Mati, *Dahomey*, Les Films du Losange, couleur, 68 min, France, 2024.

EPSTEIN, Rob, FRIEDMAN, Jeffrey, *The Celluloïd Closet*, HBO Documentary Films, couleur, 102 min, États-Unis, 1995.

FLEISCHER, Max, *Betty Boop*, Fleischer Studios, noir & blanc, 90 épisodes, États-Unis, 1930-1939.

KON, Satoshi, *Paprika*, Madhouse Productions, couleur, 90 min, Japon, 2006.

IKWERS, Ub, *The Soda Squirt*, Celebrity Productions, noir & blanc, 6 min, États-Unis, 1933.

JONES, Chuck & *al*, *Hell Bent For Election*, United Film Productions, couleur, 13 min, États-Unis, 1944.

LASSETER, John, *Toy Story*, Pixar Productions, couleur, 91 min, États-Unis, 1995.

LORD, Peter, PARK, Nick, *Chicken Run*, Dreamworks Animation, couleur, 84 min, États-Unis, 2000.

PERIN, Jérémin, SARFATI, Laurent, *Mars Express*, Evrybody On Deck/Je suis bien content, couleur, 85 min, France, 2023.

WATERS, John, *Pink Flamingos*, John Waters, couleur, 93 min, États-Unis, 1972.

ANNEXE 1 : TRADUCTION DE LA CRITIQUE D'ALADDIN

« L'Aladdin de Disney : un regard pertinent sur la culture arabe ? Une perspective féministe »

Une critique féministe du film Aladdin de Disney … Note finale : 2,5/4 étoiles (voir l'explication plus bas)

Aladdin a toujours été l'un de mes Disney favoris. Petite, Jasmine était l'une de mes deux poupées barbies préférées. Le film m'inspire toujours une forme de sympathie féministe, féminisme qui alimente aussi un malaise du genre « whoa, attendez, vous êtes sérieux là ? ».

Jasmine était un personnage formidable, surtout quand on pense que le film est sorti il y a presque vingt ans (en 1992). Comme beaucoup de personnages féminins de l'écurie Disney dans les années 1990, elle avait le caractère rebelle et audacieux qui est devenu la marque de fabrique de l'époque. Cela dit, ce qui me plaît chez elle, c'est la façon dont elle renverse l'histoire-type de la princesse. Dès le début du film, elle cherche à échapper à son destin princier et au mariage qui va avec, plutôt que de s'y précipiter. Elle se transforme en arbitre réfléchie de sa propre destinée. Elle s'attache également à celui que le film décrit comme un « vaurien ». Il me semble que c'était une représentation assez positive de l'amour, parce qu'elle s'appuyait sur une connexion personnelle et des intérêts partagés entre les deux personnages, plutôt que sur l'attrait tapageur des richesses, du luxe et du statut accompagnant le mariage princier. C'est peut-être un détail étrange, mais le fait que son animal familier soit un tigre féroce – en tout cas, la plupart du temps – plutôt qu'une adorable souris, un lézard ou autre chose me plaisait. Ca n'aurait pas été en soi un problème, mais cela lui donnait un air un peu moins… disons, moins « demoiselle charmante, bien comme il faut, jamais menaçante et toujours en détresse ». En tout cas, ça vaut le coup de rappeler qu'elle est en réalité le seul personnage féminin dans le film ; tous les autres personnages principaux sont des hommes. Ce qui me plaisait aussi, c'était que ce film allait un peu plus loin que les autres en nous montrant des parties du royaume qu'on ne voyait pas en temps normal, où des enfants vivaient dans la misère, exposant ainsi la précarité des « mendiants ». Cela dit, pour être tout à fait honnête, cet aperçu était plutôt limité et la conclusion du film ne promettait pas vraiment de meilleures conditions d'existence aux populations les plus pauvres d'Agrabah, si je m'en souviens bien.

Maintenant, intéressons-nous aux problèmes soulevés par ce film. Je dirais que le plus important est la représentation qu'il donne des personnes arabes et de leur culture. C'est difficile de passer à côté de ça : les personnages les plus stupides et méchants du film sont bien plus reconnaissables en tant qu'arabes, là où les héros, les gentils du film, apparaissent bien plus européens, ou du moins, moins arabes. Le Sultan, le père de Jasmine, est représenté comme un chef bien intentionné, mais pas très futé, simplet ; tout au long du film, il porte un turban traditionnel et une barbe. Jafar a une apparence bien plus stéréotypée : il porte lui aussi un turban, une barbe, sa peau est plus sombre. Il s'agit également d'une autre méchant queer-codé : ses expressions faciales, sa silhouette fine et élancé et ses manières sont bien plus efféminées

que celles d'autres personnages masculins du film, ce qui conduit à une diabolisation de la déviance de genre.

À partir de là :
« Les stéréotypes américains sous entendent souvent que les hommes arabes ne sont pas de vrais hommes parce qu'ils manquent de virilité. Jafar semble également porter un maquillage des yeux similaire à celui de Jasmine. »

A l'inverse, Aladdin, présente des traits et une apparence plus européene : il est imberbe, rasé de près, ne porte pas de turban, sa peau est plus claire et son costume est bien moins traditionnel. Le Génie est de toute évidence bleu, il n'est donc pas a proprement parler « européen », mais il est aussi dépourvu de toute marque d'« arabité ».

Depuis le site « Cracked.com » :

« Notre question est la suivante : d'où peut bien venir un blanc bec à l'accent du Midwest dans une ville pleine d'hommes et de femmes arabes ? »

Comme vous pouvez le constater, je fouille pas mal d'obscurs sites web pour nourrir ma réflexion ; tous ne sont pas instructifs dans le sens premier du terme, mais ça me permet de savoir ce que les gens racontent sur le sujet. Sur l'un des forums que j'ai consulté, tout le monde s'accordait sur le fait qu'il n'y avait rien de raciste dans ce film, et qu'y voir du racisme était excessif et tiré par les cheveux. L'un des utilisateurs nous éclairait même de la façon suivante ;

« Les peaux sombres et les nez crochus dont vous parlez à propos des méchants de films, tout ça n'a rien à voir avec le racisme. C'est pour planter le décor. Ces traits sont là pour aider le public à identifier qui sont censés être les gentils et les méchants. »

Ah. Au temps pour moi. Donc, la peau sombre et le nez proéminent d'un personnage indiquent au public que c'est un méchant. J'ai bon ? C'est vrai qu'en y réfléchissant, ses actions maléfiques et ses plans diaboliques laissaient planer l'ambiguïté. Les spectateurs risqueraint de s'y perdre si les méchants n'étaient pas racisés et les gentils des blancs ! Plusieurs personnes dans cette discussion soulignaient naïvement que les méchants étaient en général « laids », tandis que les gentils étaient « beaux », sans se rendre compte de la dimension culturelle de la beauté et de sa perception, ni de la façon dont celle-ci était utilisée au bénéfice de certains, et au détriment des autres dans ces films. Des controverses ont éclaté à propos des paroles de plusieurs chansons d'Aladdin, et tout particulièrement celle du marchant : « Là où on te coupe une oreille si ta tête ne nous revient pas, c'est peut-être barbare mais, hé ! C'est la maison ». Sur la version DVD, ces paroles ont été modifiées : « Là où tout est plat et immense et la chaleur intense [hé ! C'est la maison] ».
En sus des « magouilles » du marchant qui présente l'histoire, les gardes (et, bien sûr, Jafar) exploitent le préjugé selon lequel les arabes seraient par nature violents : lorsqu'ils pourchassent en groupe, par exemple, un mendiant ayant volé, genre, une pomme, avec d'immense couteaux. (Il faut rappeler le contexte dans lequel est produit le film : celui de la Guerre du Golfe).

Dans l'ensemble, si le film est bien intentionné dans son projet de représentation d'une partie du monde arabe plutôt que du monde eurocentré et générique qui sert habituellement de décor aux personnages, le message est desservi par l'abondance de stéréotypes et de tropes raciaux. L'utilisation récurrente de la prison et de l'esclavage en tant que ressorts narratifs est un autre aspect du film qui me dérange. Je ne suis sûre de pouvoir expliquer précisément ce qui me met

mal à l'aise là-dedans, puisque ces pratiques sont représentées sous un jour très négatif, mais elles me laissent une impression bizarre. Les conflits rencontrés par les personnages n'impliquent que rarement, voire jamais, l'esclavage en tant que tel. Il me semble que cela s'enracine dans des codes culturels décrivant ce que doivent être de « bons » et de « mauvais » arabes. La représentation de Jasmine dans ces scènes me semble également très problématique : elle est enchaînée d'une façon censée la rendre sexy, et elle « appâte » Jafar pour le séduire en le nourrissant de grappes de raisins. La mise en scène des femmes dans le film est très américano-centrée, et contredit les attentes les plus vraisemblables quant aux habitudes vestimentaires des femmes arabes d'Agrabah (qui n'impliquent certainement pas des looks de princesses en crop-tops).

Pour en revenir au sujet de la pauvreté, c'est positif que tout ne soit pas rose et que tous les personnages ne vivent pas dans une opulence merveilleuse mais, d'une certaine façon, l'enrichissement reste facile dans le film : Aladdin passe de la misère à la richesse en moins d'une heure et demie. La possibilité de gravir l'échelle sociale dès lors que l'on consent aux efforts et au travail au lieu d'être paresseux est une idée assez partagée dans les classes moyennes et supérieures de la société. C'est parfois vrai, mais c'est aussi une manière d'ignorer le poids des privilèges hérités dont les classes supérieures et moyennes bénéficient, et dont les classes les plus pauvres sont privées, ce qui rend leur hypothétique ascension sociale bien plus difficile que pour ceux qui les surplombent.

Depuis ce site, à nouveau :

[Aladdin] embrasse des valeurs que l'on décrirait volontiers comme américaines. Il se sent bridé par sa pauvreté, et il espère s'élever vers le succès ; Aladdin vise le rêve américain du succès et du confort. Il est également très attaché à l'idée de liberté et à son libre arbitre. Jafar est, pour ainsi dire, aux antipodes de cette vision. Il est décrit comme plus arabe qu'Aladdin, par la parole, l'apparence, la pensée et l'action. Il en vient à symboliser le mal et le désordre.

Il y a sans doute davantage à dire sur la stéréotypie qui affecte les arabes dans le film, des aspects que j'aurais pu manquer d'autant plus que j'ai été élevée en Amérique, et que j'ai encore peu d'expérience dans cette réflexion culturelle.

Somme toute, j'aime *Aladdin*, mais je ne peux pas nier qu'il est tout aussi problématique, si ce n'est davantage, que tous les autre films Disney..

Détail de la notaion

Promotion/Egalité de voix donnés aux femmes: **

Rerésentation des femmes présentes (est-ce qu'elles sont davantages que des stéréotupes ? etc**)**: ***

Racisme/classisme: *

Représentation LGBTQ: *~ (1.5)

Adhésion à la binarité de genre : **~ »

Source: feministdisney, « Disney's Aladdin: Insightful or detrimental perspective of Arab culture? A Feminist critique », Tumblr, 8/9/2011, consulté 27/5/2024, [En Ligne] ; https://feministdisney.tumblr.com/post/9966633935/disneys-aladdin-insightful-or-detrimental

ANNEXE 2 : CAHIER INCONOGRAPHIQUE