



HAL
open science

Écrire l'histoire française du cinéma d'animation : généalogie et séries culturelles ?

Valérie Vignaux

► To cite this version:

Valérie Vignaux. Écrire l'histoire française du cinéma d'animation : généalogie et séries culturelles ?. 1895 revue d'histoire du cinéma, 2009, Marius O'Galop / Robert Lortac. Deux pionniers du cinéma d'animation français, 59, pp.8-21. <10.4000/1895.3913>. <halshs-01170396>

HAL Id: halshs-01170396

<https://shs.hal.science/halshs-01170396v1>

Submitted on 1 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Écrire l'histoire française du cinéma d'animation : généalogie et séries culturelles ?

par Valérie Vignaux

Cet ensemble, dédié à Marius O'Galop et à Robert Lortac, prolonge les recherches sur les pionniers français du cinéma d'animation entreprises avec le numéro consacré à Émile Cohl¹. Marius O'Galop et Robert Lortac sont certainement les continuateurs les plus immédiats d'Émile Cohl et les historiens ne s'y sont pas trompés, associant volontiers les trois noms lorsqu'ils évoquent l'animation en France des années 1910 à 1930. Mais si les liens sont patents, ils sont pourtant plus complexes qu'on ne les dit dans les quelques lignes qui leurs sont réservées. On constate tout d'abord que leurs œuvres cinématographiques se déploient en un temps très court. Émile Cohl réalise ses films majeurs entre 1908 et 1914; Marius O'Galop et Robert Lortac accomplissent le principal de leur production aux lendemains de la Grande Guerre. Marius O'Galop abandonne le dessin animé au cours des années 1920 tandis que Robert Lortac poursuit jusqu'au milieu des années 1930. L'analyse de leurs parcours respectifs, en substituant aux usuelles énumérations de titres ou de noms, des études de détails, permettra sans doute d'esquisser ce que fut le cinéma d'animation en France en cette période. En évoquant des singularités, on tentera de comprendre comment, après Émile Cohl, le cinéma d'animation a persisté; comment les films furent produits et diffusés; ou autrement dit, existe-t-il une école française du cinéma d'animation ?

D'Émile Cohl à Marius O'Galop et à Robert Lortac

La généalogie qui d'Émile Cohl conduit à Marius O'Galop et à Robert Lortac repose sur des faits établis: Émile Cohl et Marius O'Galop ont ensemble arpenté les trottoirs de Montmartre, publiant leurs caricatures dans les mêmes journaux (*le Chat noir* par exemple); et les deux hommes ont trouvé à s'employer dans le studio d'animation publicitaire fondé par

1 Cf. Valérie Vignaux (dir.), « Émile Cohl », 1895, n° 53, décembre 2007, 359 p.

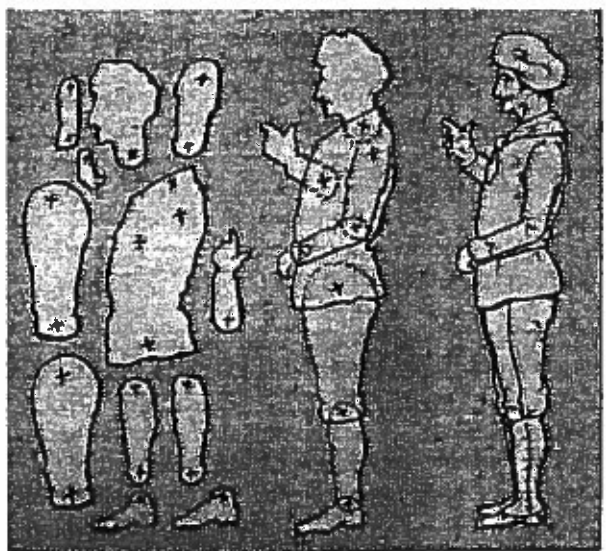
1895 /
n° 59
décembre
2009

9

Marius O'Galop/Robert Lortac

1895 /
n° 59
décembre
2009

10



Émile Cohl, « Dessins animés », détail, *Larousse mensuel* n°222, août 1925, Paris, Larousse, p. 863.

Robert Lortac. Il semble toutefois que les relations entre les deux premiers et le second soient antérieures car d'après Raymond Maillet², Robert Lortac aurait dessiné pour *Éclair-Journal*, alors qu'Émile Cohl y dirigeait les actualités dessinées. Néanmoins, le lien n'est pas seulement factuel et les trois hommes peuvent aussi être associés parce qu'ils se sont efforcés de pérenniser le dessin animé en France, en conservant la mémoire. Émile Cohl est dit avoir inventé le dessin animé en 1908, mais il est aussi à l'origine de la première réflexion historio-

graphique sur l'art naissant. Lorsqu'il confère en 1920, au Ciné-club de France³, il s'agit pour lui d'affirmer la primauté de l'art français afin de le défendre contre les bandes américaines qui déferlent en nombre. Quelques mois plus tard, Marius O'Galop, prend la plume à son tour et tandis qu'il explique son métier, il se réfère à la conférence de Cohl « mon vieux camarade [...] l'initiateur du genre – je dirais même l'animateur »⁴ et il illustre son article d'un autoportrait d'Émile Cohl. Mais la tentative est déjà vaine, le dessin animé américain a envahi les écrans français et l'année suivante, alors que Robert Lortac confie à Lucien Wahl des dessins pour accompagner son texte sur « la Caricature animée », ce dernier les utilise pour illustrer un propos majoritairement consacré à la série américaine *Dick and Jeff!* Le journaliste conclut: « Le dessin animé comique, en France, n'est point réalisé suffisamment »⁵. Émile Cohl aurait inventé le procédé et Marius O'Galop et Robert Lortac, en contribuant à la structuration du cinéma d'animation en France, auraient permis sa survivance. Marius O'Galop transposait au cinéma sa pratique de l'illustration et affirmait les vertus d'un dessin animé pédagogique, tandis que Robert Lortac, en fondant le premier studio français dévolu au

2 Cf. Raymond Maillet, « Les pionniers français de l'animation », *Écran* n° 11, janvier 1973.
 3 Émile Cohl, « Les dessins animés et à trucs », *le Journal du Ciné-club*, 18 juin 1920, reproduit dans Valérie Vignaux (dir.), « Émile Cohl », 1895, *op. cit.*, pp. 301-305.
 4 Marius O'Galop, « Comment on fait un dessin animé », *Cinémagazine* n° 3, février 1921, reproduit supra pp. 238-243.
 5 Lucien Wahl, « La caricature animée, deux illustres personnages », *Cinémagazine* n° 6, 10 février 1922.

dessin animé publicitaire, lui créait des débouchés. Par ailleurs, Robert Lortac, interrogé aux lendemains de la Seconde Guerre, ne manquait pas de mentionner sa parenté avec ses aînés lorsqu'il déclarait : « Je me servais des découpages de pantins, de toutes sortes de trucs qui avaient été inaugurés par mes prédécesseurs, que j'avais rencontrés »⁶. Ainsi se dessine une généalogie, qui parce qu'elle se constitue à un moment crucial, paraît pertinente dans un projet d'histoire du cinéma français d'animation.

Écrire l'histoire du cinéma d'animation en France

Écrire l'histoire des pionniers français du cinéma d'animation, alors que les documents ou les témoins manquent, n'est pas chose aisée, et les historiens, s'ils constatent le lien qui de Cohl mène à O'Galop et Lortac, ne le mentionne qu'en quelques lignes, parfois erronées. Lo Duca, dans un ouvrage consacré au cinéma d'animation, paru en 1948, se révèle radical quant à ses affirmations :

Après 1914-1918, le dessinateur et affichiste O'Galop (Marius Rossillon, 1875 [1867]-1946) continua la tradition d'Émile Cohl (*Bécassote*, *Bécassotte* et *le papillon*, 1923, etc. pour Pathé) dans une centaine de films en grande partie publicitaires [Lo Duca confond sans doute avec Robert Lortac]. D'après des scénarios de Louis Lorest [Forest], on réalisa *le Corbeau* et *le Renard*, *Mystère du ciel*, *le Lièvre* et *la Tortue*. Lortac, autre spécialiste du dessin animé publicitaire, tourna *l'Eau des géants* et *la Poudre des nains* (1923). Lortac a créé un atelier d'où sortent toujours de nombreux dessins animés de publicité. Les autres films français tiennent dans la boîte aux oublis des essais sans lendemain⁷.

La même année, Marcel Lapiere associe Cohl à Lortac, mais méconnaît O'Galop :

En 1914 également, le peintre Robert Collard tourna un film burlesque : *le Savant Microbus et son automate*, un film avec acteurs. Déjà, il pensait à animer des dessins comiques selon la technique de Cohl. Quand il revint de la guerre, il créa *le Canard en ciné*, supplément humoristique du *Gaumont-Journal*. [...] Il apparut bientôt que le dessin animé français n'était viable que dans les films de publicité – pour lesquels, bien entendu, on ne pouvait pas user d'une technique trop appliquée ni trop coûteuse⁸.

6 Musidora, « Entretien avec Robert Lortac », 16 février 1946, *Cinémathèque française*, Commission de Recherches Historiques, reproduit *supra* pp. 249-251.

7 Lo Duca, *le Dessin animé*, Paris, éditions d'aujourd'hui, 1982 (1^{re} éd., Paris, Prisma, 1948), pp. 37-38.

8 Marcel Lapiere, *les Cent visages du cinéma*, Paris, Grasset, 1948, p. 314.

Il faut attendre les années 1970 et Raymond Maillet pour échapper enfin aux généralités hâtives, mais celui qui fut très probablement le premier historien de l'animation française, rencontre des difficultés: « À quelques exceptions près, l'histoire du film d'animation en France de ses origines à la charnière qu'a constitué le début de la deuxième guerre mondiale, est mal connue »⁹. À nouveau, il signale la généalogie qui de Cohl mène à O'Galop et à Robert Lortac:

Marius Rossillon, dit O'Galop, frère du directeur de l'hebdomadaire satirique *le Rire* paraît avoir été le premier à suivre les traces d'Émile Cohl. On a pourtant du mal à situer ses débuts. La date de 1912 portée au générique des retirages de ses deux films de prévention sociale *le Taudis doit être vaincu* et *le Circuit de l'alcool* [...] est suspecte. Venu de la publicité – il a notamment créé le fameux Bibendum pour Michelin vers 1902 [1898] – il retourna à la publicité, éventuellement cinématographique. On lui doit quelques films d'une inspiration caustique, dont les effets sont trop souvent atténués par un évident manque de moyens, techniques et financiers. Parmi ceux-ci, une série ayant pour personnage central Bécassotte [...] produite par Pathé. Ainsi que quelques films de la série produite par Louis Forest pour Éclair, d'après les fables du bon Monsieur de la Fontaine [...] dont on ignore tout, vers 1924. Personnage singulier, autoritaire et facétieux à la fois, suffisamment fantaisiste pour être surnommé Grand-père Zig par ses proches, il a certainement pêché par un isolationnisme forcené. Tenu prématurément pour « l'as du genre », il rendit néanmoins hommage à Cohl, « son vieux camarade », en constatant qu'ils étaient peut-être tous deux sur la route de Charenton, compte tenu des difficultés qu'ils rencontraient. Il aurait enfin réalisé, toujours pour Forest, *Mystères du ciel* et se serait à cette occasion conféré le titre « d'artistrone dessinéateur »¹⁰.

Les renseignements qu'il livre concernant Robert Lortac, comme ceux précédemment cités sur Marius O'Galop, sont les plus complets jamais publiés – mais Raymond Maillet ne mentionne pas ses sources –, il écrit:

L'œuvre de Lortac, de son vrai nom Robert Collard est, quantitativement, la plus importante de toute l'histoire du film d'animation en France. Ancien élève des Beaux-arts, blessé en 1915, il fut réformé et se tourna alors vers le dessin animé. Il réalisa ses premières bandes chez Pathé, en 1916. C'est à cette époque qu'il eut l'occasion de rencontrer Cohl et de travailler à de courtes bandes – 15 à 20 mètres – insérées dans les actualités *Éclair-Journal*. C'est en 1919 qu'il paraît avoir

⁹ Raymond Maillet, « Les pionniers français de l'animation », art. cit., p. 20.

¹⁰ *Ibid*, p. 22.

fondé à Montrouge le premier studio européen et constitua sa première équipe qui comprit jusqu'à 15 personnes disposant de cinq caméras. Parmi ceux-ci, Cavé, Landelle, Maleva, Cheval, Quésada, Antoine Payen, André Rigal, Raoul Guérin, Poulbot, Émile Cohl lui-même et Raymond Savignac. L'illustre affichiste était à cette époque tenu pour incapable de dessiner et se vit affecter au nettoyage des celluloses. La filmographie de Lortac est des plus difficiles à établir, les dates de réalisation avancées jusqu'ici étant souvent assez approximatives. [...] ainsi que d'innombrables films publicitaires jusqu'en 1945 quand Havas absorba Publi-Ciné, fondé 25 ans plus tôt. Parmi ceux-ci, les plus marquants paraissent avoir été *l'Eau des géants* et *la Poudre des nains*, de 300 mètres chacun, présentés par Pathé en juin 1923. À citer un supplément satirique aux actualités hebdomadaires *le Canard en ciné* « premier journal gai de dessins animés assaisonné par l'Atelier Lortac » à partir de 1922¹¹.

Giannalberto Bendazzi¹², Donald Crafton¹³ ou Sébastien Denis¹⁴ reprendront pour l'essentiel les informations fournies par Raymond Maillet. Et il faut attendre la restauration des films et la publication sous la direction de Jacques Kermabon¹⁵ d'un *opus* consacré aux pionniers, pour que les courtes notices rédigées par Caroline Patte (Marius O'Galop) ou Pierrette Lemoigne (Robert Lortac) ajoutent quelques informations biographiques, restées inédites, parce qu'extra cinématographiques. Dès lors, l'entreprise paraît particulièrement ardue car les historiens sont peu disert et les archives lacunaires. Rappelons, toutefois, que sans la très grande générosité de Marc Faye et Brigitte Delpech, qui nous ont ouvert respectivement les archives privées de Marius O'Galop et Robert Lortac, ce numéro n'aurait pu être entrepris. Confrontée à des traces si ténues, j'ai essayé d'organiser un récit qui donne à lire, mais aussi à voir et à imaginer ce que pouvait être le cinéma d'animation français, au cours des années 1920 et 1930.

Marius O'Galop et Robert Lortac ou des usages des images

L'étude des œuvres de ces deux artistes affirme de nouveau – il en était de même pour Émile Cohl – les liens qui existent entre le dessin animé des premiers temps et d'autres registres

11 *Ibid.*, p. 23.

12 Giannalberto Bendazzi, *Cartoons, le cinéma d'animation 1892-1992*, Paris, Liana Levi, 1991.

13 Donald Crafton, *Before Mickey, the animated film 1898-1928*, Cambridge/Londres, The Mit Press, 1984.

14 Sébastien Denis, *le Cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2007.

15 Jacques Kermabon (dir.), *Du Praxinoscope au cellulo, un demi-siècle d'animation en France (1892-1948)*, Paris, AFF-CNC, 2007.

1895 /
n° 59
décembre
2009

14



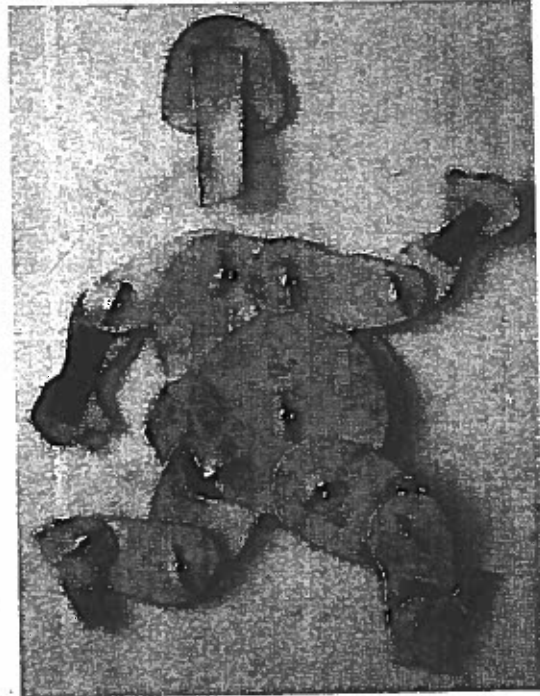
Robert Lortac, Pantin, c. 1920.

d'images dont ils sont les contemporains. Parce qu'ils déclinent leurs talents en de multiples supports ou médias, ces créateurs nous rappellent que l'histoire du cinéma d'animation relève tout autant d'une histoire des arts visuels que d'une histoire du cinéma. Cette parenté entre des régimes d'images était pour Donald Crafton, la preuve de la modernité et de l'ingéniosité de Cohl. Donald Crafton écrivait: «Cohl a démontré les affinités potentielles entre l'animation et les arts graphiques populaires, le premier à avoir associé en visionnaire, à la fois les arts du dix-neuvième siècle et la bande dessinée, mettant ainsi en contact les goûts des classes moyennes et les innovations commerciales»¹⁶.

Marius O'Galop (1867-1946) est diplômé des Beaux-arts de Lyon et débute comme illustrateur dans les années 1890. Dès 1900, il ajoute au portrait charge, la pratique du dessin pour la presse spécialisée et il signe des illustrations pour les revues sportives (*le Cycle*, etc.) ou pour la presse enfantine (*le Petit Journal illustré de la jeunesse*). Dessinateur fameux, il collabore à plusieurs albums ou recueil de planches pour les éditions Pellerin d'Épinal, aux côtés de personnalités reconnues comme Benjamin Rabier par exemple. Illustrateur de livres pour enfants, il prête ses talents à d'autres ou ornemente ses propres textes. Ses dessins s'affranchissent de la page imprimée reliée et il dessine des cartes postales, des affiches, ou transpose en dessins ironiques des consignes publicitaires, inventant par exemple le fameux Bibendum de Michelin. Il réalise des images à projeter en adaptant ses propres histoires ou en inventant des boucles animées sur pellicule, fort semblables aux mouvements continus. mettant en scène un objet ou un personnage et vulgarisés par les jouets

¹⁶ Donald Crafton, *Before Mickey, the animated film 1898-1928*, op. cit., p. 87.

optiques¹⁷. Ses dessins se font d'actualité lorsqu'il illustre pour Épinal une série consacrée à la Grande Guerre ou lorsqu'il collabore à des campagnes de prévention sanitaire, réalisant sous la tutelle du docteur Comandon des films d'hygiène sociale contre la syphilis ou l'alcool. On sait peu de choses de la production filmée de Marius O'Galop et la quarantaine de films inventoriés à ce jour aurait été produite entre 1912¹⁸ – ou 1918? – et 1927. Il réalise des adaptations des Fables de La Fontaine et une série mettant en scène un personnage prénommée Bécassotte. Les fables auraient été produites sous la tutelle de Louis Forest pour la société Éclair¹⁹, entre 1919 et 1925, période où Émile Cohl exécute justement pour cette société quelques-uns de ses derniers films (*les Aventures des Pieds Nickelés*, *l'Avenir dévoilé par les lignes des pieds*). Les œuvres filmées de Marius O'Galop ne sont qu'une des multiples facettes (ou facéties) d'un homme d'images et loin de s'en trouver dévaluées, ce constat permet de mieux comprendre ce que fut ce temps d'émergence des médias illustrés.



1895 /
n° 59
décembre
2009

15

17 « Le phénakisticope, plus ancien, est moins connu. Supposez un mouvement quelconque, par exemple un exercice de danseur ou de jongleur, divisé et décomposé en un certain nombre de mouvements; supposez que chacun de ces mouvements, – au nombre de vingt, si vous voulez, – soit représenté par une figure entière du jongleur ou du danseur, et qu'ils soient tous dessinés autour d'un cercle de carton. Ajustez ce cercle, ainsi qu'un autre cercle troué, à distances égales, de vingt petites fenêtres, à un pivot au bout d'un manche que vous tenez comme on tient un écran devant le feu. Les vingt petites figures, représentant le mouvement décomposé d'une seule figure, se reflètent dans une glace située en face de vous. Appliquez votre œil à la hauteur des petites fenêtres, et faites tourner rapidement les cercles. La rapidité de la rotation transforme les vingt ouvertures en une seule circulaire, à travers laquelle vous voyez se réfléchir dans la glace vingt figures dansantes, exactement semblables et exécutant les mêmes mouvements avec une précision fantastique. Chaque petite figure a bénéficié des dix-neuf autres. Sur le cercle, elle tourne, et sa rapidité la rend invisible; dans la glace, vue à travers la fenêtre tournante, elle est immobile, exécutant en place tous les mouvements distribués entre les vingt figures. Le nombre des tableaux qu'on peut créer ainsi est infini. », Charles Baudelaire, « La morale du joujou », *le Monde littéraire*, 11 avril 1853, <http://baudelaire.litteratura.com>, consulté en décembre 2009.

18 Les films pour lanterne cinématographique Lapiere, datent des années 1910.

19 Cf. Raymond Mailliet, « Les pionniers français du cinéma d'animation », art. cit.

1895 /
n° 59
décembre
2009

16

Robert Lortac (1884-1973) a suivi les cours de dessins de l'Académie Delecluze alors que son père souhaitait qu'il le rejoigne dans la carrière d'officier. Il publie ses premiers dessins dans les années 1900, dans les mêmes revues qu'Émile Cohl ou Marius O'Galop (*le Pêle-Mêle* par exemple). Passionné de cinéma, il s'essaye tout d'abord aux images projetées en dessinant des vues pelliculaires pour la revue *Après l'École* et réalise à ses frais, en 1914, un premier court métrage intitulé *le Savant Microbus et son automate*. Cependant, l'entrée en guerre du pays et sa mobilisation l'empêchent de distribuer ce film qui au final, ne sera jamais exploité. Blessé et démobilisé en 1915, il accompagne en 1916 une tournée d'artistes aux États-Unis et dit avoir découvert au cours de ce voyage le dessin animé américain et l'organisation du travail. À son retour en France, il crée à Montrouge un atelier à son nom pour produire ses propres films. Après quelques dessins fictifs, mettant en scène un personnage qui curieusement lui ressemble, dénommé Big Fellow et dont l'acolyte répond au nom de Microbus, il se spécialise dans l'animation publicitaire. Sa société, installée dans son pavillon de Montrouge, possède son propre matériel de prises de vues et emploiera plus d'une dizaine de personnes. Robert Lortac supervise l'ensemble des productions, signant seul ou avec un de ses collaborateurs, nombre de films. En 1921 et 1922 il réalise *le Canard en ciné*, un supplément dessiné pour les actualités Gaumont mettant en scène un personnage récurrent aux traits de Charlie Chaplin. Robert Lortac paraît bénéficier d'une quasi-exclusivité dans le domaine de l'animation publicitaire. Toutefois, lors du rachat de Publi-Ciné par la société Havas, aux alentours de 1935, il perd cette pré-séance, et sa société périclité. Robert Lortac abandonne le dessin animé, afin de se consacrer à l'écriture et à la peinture. Aux lendemains de la Seconde Guerre, il rédige nombre de romans d'aventures pour la jeunesse ou des scénarios de bandes dessinées.

Le dessin animé des premiers temps, comme le suggère ces deux courtes présentations, est au cœur d'usages liés aux images: entre images imprimées et images projetées, trouvant place dans la sphère sociale grâce au développement et à l'industrialisation des objets culturels et plus précisément de ceux destinés à l'enfance. Dès lors, seule la notion de « série culturelle », telle qu'elle a été définie par André Gaudreault²⁰, permettrait d'en entreprendre l'histoire en accord avec les énoncés de l'historiographie contemporaine²¹.

Histoire du cinéma d'animation et séries culturelles

La généalogie précédemment évoquée – qui de Cohl mène à O'Galop et Lortac –, en raison des dissemblances patentes entre les trois œuvres, permet également de réfléchir le cinéma

²⁰ Cf. André Gaudreault, *Cinéma et attraction, pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, Cnrs éditions, 2008.

²¹ Cf. François Albera, « Leçons d'histoire (en France) » 1895, n° 50, décembre 2006, pp. 9-27.

d'animation des premiers temps dans ses disparités. En effet, l'histoire du cinéma s'efforce dorénavant de penser « non plus la continuité, mais la différence, et plutôt qu'un développement organique, des conceptualisations opposées du rôle social du cinéma, de son mode de présentation et de la manière dont il s'adresse au spectateur »²². Ainsi, en soulignant ce qui distingue Cohl de ses continuateurs, on met en évidence une périodisation qui restitue à la durée son épaisseur temporelle. Or, l'œuvre d'Émile Cohl, selon la terminologie proposée par André Gaudreault, pourrait être située du côté du cinéma-attraction tandis que celles de Marius O'Galop ou de Robert Lortac rendraient compte d'une institutionnalisation en cours du cinéma d'animation. Distinction qui montre que l'institutionnalisation du cinéma d'animation s'est faite en puisant ses modèles dans la presse ou l'imprimé, ou dans la projection d'images imprimées, plutôt que du côté de la scène ou du théâtre. Annie Renonciat, étudiant l'évolution des plaques de lanterne à travers leur industrialisation, constatait une semblable transformation, elle écrit :

À la différence des plaques peintes du XVIII^e siècle et des vues pour fantasmagorie du début du XIX^e siècle, qui s'apparentent à l'art du tableau ou de la miniature par leurs techniques picturales et leur facture, les plaques pour lanternes-jouets éditées au XIX^e siècle en France se rattachent, à tous égards, aux arts graphiques : par leur inspiration, copiant ou adaptant [...] des modèles anciens ou récents puisés dans les arts de l'estampe, de la caricature, de l'imagerie et de l'illustration ; par leur facture, au graphisme linéaire indiquant simplement les ombres de quelques hachures ; par leurs techniques d'impression, directement issues de la gravure ; enfin, par leur style, qui combine tout à la fois les procédés graphiques de la caricature et la simplicité stylistique colorée de l'imagerie populaire²³.

Les filmographies d'Émile Cohl, de Marius O'Galop et de Robert Lortac, si elles sont comparables en certains points, relèvent pourtant de séries culturelles distinctes. En effet, dans les films réalisés avant son séjour aux États-Unis et avant la Grande Guerre, Émile Cohl justifie le passage entre la prise de vue réelle et le cinéma d'animation en se référant continuellement aux arts de la scène : *les Chaussures matrimoniales* empruntent au vaudeville, *le Tout petit Faust* au théâtre et *Monsieur clown chez les liliputiens* au cirque. Ainsi légitimée, la séquence animée peut se déployer, elle introduit dans ce cadre « spectaculaire » des traits empruntés à la caricature (*le Musée des grotesques*) ou aux arts graphiques. Tandis que la successivité des

²² André Gaudreault, *Cinéma et attraction, pour une nouvelle histoire du cinématographe*, op. cit., p. 44.

²³ Annie Renonciat, *Images lumineuses*, Rouen, INRP/Musée national de l'éducation, 1995, p. 64.

vues – ou des transformations – s'appuie sur une discoursivité spécifique aux plaques de lanternes magiques (*les Chapeaux des belles-dames*); contiguïté encore affirmée par la mise en image d'effets visuels issus des plaques à mécanisme comme le chromatrope²⁴ (*les Lunettes féeriques*).

Réalisés après guerre, les films de Marius O'Galop s'affranchissent du cadre « théâtral » en prises de vues réelles et l'animation peut occuper la totalité des films. Seules exceptions, les sujets de propagande sanitaire où on trouve des plans documentaires, sollicités justement pour leurs potentialités « spectaculaires », permettant à la fois l'identification et l'effroi du spectateur. Les films de Marius O'Galop s'émancipent du réel et des arts de la scène car ils relèvent d'une série codifiée autour des objets culturels liés à l'enfance : jouets, albums, lanternes magiques, etc. Dès lors, ses films, qu'ils s'agissent des adaptations des Fables de La Fontaine (*le Lièvre et la Tortue*) ou des sujets de propagande sanitaire (*la Mouche*), découpent le récit en « cases » tel que cela se pratique dans l'imagerie d'Épinal ou dans les histoires en images. Le récit se développe à partir de situations exemplaires auxquelles s'ajoute un texte court et percutant, tandis que le dessin à traits explicites souligne l'enjeu moral ou pédagogique.

Robert Lortac, pour sa part, s'il débute sur des registres identiques, – sa version par exemple de *Cendrillon* semble un décalque de l'imagerie d'Épinal – s'éloigne assez rapidement des objets culturels liés à l'enfance. Il se tourne vers des médias « adultes » : la presse comme pour *le Canard en ciné* ou le cinéma – on songe à son adaptation de Charlot en Sherlock Holmès – et ses personnages sont confrontés dans leur quotidien aux innovations de la vie moderne (science ou publicité). Les mises en scènes de ses histoires recourent sans hésiter à un langage cinématographique déjà « classique » – montage parallèle et ellipse – et s'apparentent explicitement aux cartoons américains en privilégiant par exemple une représentation de l'espace sur le mode de l'horizontalité. Les films de Robert Lortac ont pris en compte l'évolution stylistique des récits en images, opérée suite à l'intromission en France des dessinateurs américains. Processus qu'on retrouve également dans les films réalisés après Guerre par Cohl (*Fantoché cherche un logement* ou ses adaptations des *Pieds Nickelés*), qui reprennent des modalités narratives et expressives empruntées aux cartoons ou à la bande dessinée américaine; évolution encore soulignée par l'intromission nouvelle des phylactères²⁵.

24 Le chromatrope est une plaque à manivelle qui permet de projeter des images semblables à celles produites par un kaleidoscope.

25 « Suivant les usages du temps, la bande dessinée française n'a pas encore adopté la bulle, utilisée depuis le début du siècle aux États-Unis. Il faudra attendre 1925 et *Zig et Puce* pour que le phylactère y prenne définitivement sa place », Jean-Pierre Mercier, « La bande dessinée pour enfants », dans Annie Renonciat (dir.), *Livres d'enfance, livres de France*, Paris, Hachette, 1998, p. 100.

Marius O'Galop et Robert Lortac, bien qu'associés dans ce numéro, manifestement différent. On pourrait dire du premier qu'il est un illustrateur venu au cinéma tandis que le second est un cinéaste de dessins. Pourtant, ensemble, avec leurs ressemblances et dissemblances, ils permettent « un déchiffrement de la conjoncture et du contexte dans lesquels baigne la nouvelle invention [en l'occurrence le cinéma d'animation]; [...] déchiffrement, notamment, du contexte médiatique – ou intermédiatique, [...] dans lequel celle-ci est apparue »²⁶. Or, pour restituer ce « contexte », il m'a semblé qu'on pouvait distinguer entre images *récréatives* et images *instructives*. On aurait également pu ordonner les études en fonction des publics visés, entre les images destinées à l'enfance et celles qui s'adressent aux adultes; les secondes, selon la terminologie d'alors, étant conçues à des fins de « propagande » (propagande sanitaire, propagande commerciale, etc.). J'ai préféré distinguer entre images *récréatives* et images *instructives* car la distinction correspondait aux mentalités et aux usages d'alors. De plus, en raison de leur relativité évidente, ces deux catégories mettaient en évidence des processus dialectiques propres à l'imagerie populaire. Ségolène Le Men alors qu'elle étudie les lanternes magiques, en fait état :

La lanterne magique apparaît dans un double usage, du côté de l'ombre, elle est un instrument associé aux diableries et à la fantasmagorie des puissances infernales, et, du côté de la lumière, elle sert de support privilégié aux méthodes de pédagogie par l'image²⁷.

Clément Chéroux le constate également alors qu'il convoque d'autres « jouets » optiques :

L'anamorphose est à cet égard exemplaire. De face, elle offre une représentation amusante ou intrigante parce que déformée. De profil, elle incite à réfléchir à l'importance du point de vue dans la perception. Les récréations scientifiques fonctionnent selon la même dialectique. Quel que soit l'adjectif qui les accompagne, les récréations scientifiques n'en sont pas moins attrayantes et les sciences amusantes pas moins instructives. Cette ambivalence, inscrite dans la définition même du mot « récréation », devient, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle une sorte de *topos* éducatif²⁸.

26 André Gaudreault, *Cinéma et attraction, pour une nouvelle histoire du cinématographe*, op. cit., pp. 111-112

27 Ségolène Le Men « Avant Propos », dans Ségolène Le Men (dir.), *Lanternes magiques, tableaux transparents*, Paris, les Dossiers du Musée d'Orsay, n° 57, 1995, p. 62 et 23.

28 Clément Chéroux, *Une généalogie des formes récréatives en photographie, 1890-1940*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2004, p. 137.

La distinction entre images *récréatives* et images *instructives* bien qu'arbitraire, grâce au découpage, met en relation en les confrontant, les ressemblances et les dissemblances et contribue ainsi à faire émerger les séries culturelles dans leur contexte ou autrement dit dans toutes leurs complexités. André Gaudreault le rappelle : « la notion de « série culturelle » pré-suppose un travail de découpage de la part d'un chercheur (historien ou non) se donnant comme tâche de *construire* lui-même les *séries* événementielles, les *séries* factuelles, les *séries* culturelles, dont il s'efforcera ensuite d'expliquer les liens qui les unissent »²⁹. Ces deux ensembles thématiques permettent de mêler les deux parcours, sans pour autant les confondre, de plus ils respectent la chronologie qui fait de Marius O'Galop l'aîné de Robert Lortac. En important dans le champ du cinéma d'animation des catégories inhérentes à nombre de pratiques liées aux images, ces deux rubriques aident à « [...] comprendre et [...] expliquer non seulement ce qu'est la cinématographie des premiers temps ([...] identifiée ici comme la cinématographie-attraction), mais [...] aussi – ce qui n'est pas peu, on l'admettra – de comprendre *d'où vient le cinéma*, d'une manière en tout cas plus éclairée et plus éclairante que ce à quoi l'on a traditionnellement eu droit »³⁰. Il me semble surtout que la notion de « série culturelle », en ces temps de transformation des médias – particulièrement agissants dans le champ du cinéma d'animation –, sert à comprendre non seulement *d'où vient le cinéma* mais aussi *où il va*. Ce concept, parce qu'il « permet de suivre la circulation des images [...] livre un accès à l'imaginaire culturel »³¹. Il nous rappelle que « les images sont aussi mentales et mnésiques, ce sont aussi des représentations projetées d'un support à l'autre, transférées sur des supports de substitution lorsque l'un disparaît, et bien souvent errantes »³².

Ainsi, l'étude du cinéma d'animation français des années 1920 et 1930, tel qu'opérée au sein de cet ensemble, convoque les images sans occulter leur emprise sociale. On souhaitait de cette façon éviter les contresens qui conduisaient par exemple, Lo Duca à affirmer : « Le dessin animé des premiers essais (1908) a été surtout une trouvaille d'ordre technique : l'esthétique n'y avait pas place »³³. En ces débuts de vingtième siècle, l'animation cinématographique d'objets ou de dessins s'apparente sans doute à l'imagerie populaire, mais comme l'écrivait déjà Champfleury en son temps (1886) :

29 André Gaudreault, *Cinéma et attraction, pour une nouvelle histoire du cinématographe*, op. cit., p. 116.

30 *Ibid.* p. 175.

31 Ségolène Le Men, Catherine Velay-Vallantin, « Images, Imagerie et imaginaire du conte », *Romantisme*, n° 78, vol. 22, 1992, p. 3.

32 *Ibid.* p. 3.

33 Lo Duca, *le Dessin animé*, op. cit., p. 121.

Il n'y a pas de pauvres images pour des yeux curieux [...] Ceux qui étudient l'imagerie populaire ne prétendent pas qu'on ouvre un cours sur ce sujet à l'École des Beaux-arts. Ce n'est point de l'art académique. Il a pourtant sa gravité, sa tenue. Qu'importe que les délicats en fassent fi. [...] Tant de commentateurs nous fatiguent de leurs ressassées sur Raphaël, qu'il sera peut-être permis à un conteur de s'occuper des images à un sou³⁴.

1895 /
n° 59
décembre
2009

21

³⁴ Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, E. Dentu éditeur, 1886, pp. XXIX et XXX.