

Sébastien ROFFAT

HISTOIRE DU DESSIN ANIMÉ FRANÇAIS ENTRE 1936 ET 1940

Une politique culturelle d'État ?



Préface d'Hervé Joubert-Laurencin

Cinémas
■■■■■■■■■■
d'animations

L'Harmattan

**HISTOIRE
DU DESSIN ANIMÉ FRANÇAIS
ENTRE 1936 ET 1940**

Collection « Cinémas d'animations »

Dirigée par Sébastien Roffat

Mobile, indécis, turbulent, rétif à la définition, le film d'animation ne se laisse pas facilement appréhender. La tentative de définition lui est quelque peu chimérique tant la diversité de ses formes, de ses techniques et de ses ambitions contraint à une définition ouverte. Le terme même de "film d'animation" couvre un éventail si large de pratiques artistiques et techniques, qu'il ne saurait désigner un ensemble homogène du point de vue esthétique. La collection "Cinémas d'animations" se veut le chantre de cette incroyable diversité.

Déjà parus

Maurice Noverre, *La vérité sur l'invention de la projection animée. Émile Reynaud, sa vie et ses travaux*, 2013.

Jérémy Noyer, *Entretiens avec un empire. Rencontres avec les artistes Disney. Disneyland Paris raconté par ses créateurs*, 2012.

Patrick Barrès, *Georges Schwizgebel, peintre cinéaste d'animation*, 2012.

Stéphane Le Roux, *Hayao Miyazaki, cinéaste en animation*, 2011.

Frédéric Clément, *Machines désirées. La représentation du féminin dans les films d'animation Ghost in the Shell de Mamoru Oshii*, 2011.

Jérémy Noyer, *Entretiens avec un empire. Rencontres avec les artistes Disney. Les grands classiques de l'animation : volume 2 : de Dinosaur à Toy Story 3*, 2010.

Jérémy Noyer, *Entretiens avec un empire. Rencontres avec les artistes Disney. Les grands classiques de l'animation : volume 1 : de Blanche-Neige et les sept nains à Tarzan*, 2010.

Stéphane Le Roux, *Isao Takahata, cinéaste en animation*, 2010.

Pierre Floquet, *Le Langage comique de Tex Avery*, 2009.

Sébastien ROFFAT

**HISTOIRE
DU DESSIN ANIMÉ FRANÇAIS
ENTRE 1936 ET 1940**

Une politique culturelle d'État ?

Préface d'Hervé Joubert-Laurencin

L'Harmattan

Du même auteur

Animation et propagande : les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale, Paris, L'Harmattan, 2005. Traduit en japonais en 2011.

Disney et la France : les vingt ans d'Euro Disneyland, Paris, L'Harmattan, 2007.

Propagandes animées : le dessin animé politique entre 1933 et 1945, Paris, Bazaar&Co, 2010.

Maurice Noverre, *La vérité sur l'invention de la projection animée. Émile Reynaud, sa vie et ses travaux*, Paris, L'Harmattan, 2013. Édition établie et présentée par Sébastien Roffat.

© L'Harmattan, 2014

5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.harmattan.fr>

diffusion.harmattan@wanadoo.fr

harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-343-02333-5

EAN : 9782343023335

Sommaire

Préface	9
Remerciements	13
Note	19
Introduction.	21
CHAPITRE 1. La délicate situation du dessin animé en France dans les années trente : hégémonie du cartoon américain.	79
I. Le monopole économique du dessin animé américain en France.	80
II. Le monopole esthétique du dessin animé américain en France.	97
III. Heureux comme Disney en France.	112
CHAPITRE 2. Vaincre ou mourir. Fin d'une génération. Émergence d'une nouvelle. Entre repli sur le dessin animé publicitaire et recherche d'une réponse esthétique française au cartoon américain.	174
I. Le repli français sur le dessin animé publicitaire : logique industrielle et rationalisation des moyens de production.	176
II. Les Français ont-ils une réponse esthétique à opposer au monopole américain ?	211
CHAPITRE 3. Une rencontre improbable : André Sarrut et Paul Grimault: le bourgeois et l'anarchiste. Une création originale : les Gémeaux.	271
I. André Sarrut : un bourgeois protestant.	272
II. Paul Grimault, « un doux anar ».	294
III. Une création originale : les Gémeaux.	300
Conclusion.	351

Préface

Enfin Roffat survint !

Les historiens du cinéma savent que Bardèche et Brasillach, dans une tentative nationaliste par ailleurs pas de très bon aloi, reprennent, dans leur *Histoire du cinéma* parue en 1935, le mot de Boileau : « Enfin Malherbe vint », pour qualifier l'apport de Georges Méliès au cinéma mondial. Il est assez comique que la défense des « règles du devoir » et de la « langue réparée », une charge contre les poètes baroques, s'applique à Méliès, qui en fut un, voire même l'un des rares vrais baroques du cinéma si ce mot a un sens, et qui ouvrit la voie, avec quelques autres pionniers de génie, au film à truc et au caractère dessiné du cinéma qui allaient donner lieu, après lui, aussi bien au genre du dessin animé qu'à l'idée, plus tardive, du cinéma d'animation, rarement considérés, jusqu'à aujourd'hui, comme exemples majeurs de la bonne orthographe ou de l'académisme français dans le domaine qui les concerne du cinéma ou des arts.

Quarante ans plus tard, c'est le grand écrivain du cinéma d'animation André Martin qui proclama lui-même, mais avec plus d'ironie et moins de nationalisme, dans un opuscule édité par l'historien archiviste et directeur de festival Raymond Maillat (un directeur culturel d'envergure, nous le savons aujourd'hui, après trente ans de vide culturel abyssal et d'absence totale de recherche historique au festival d'Annecy suite à son départ) à l'occasion des XI^e Journées internationales du cinéma d'animation en 1977 : « C'est alors qu'Émile Cohl vint. » Il confirmait par là une vieille histoire légendaire et mythologique des grands hommes, une généalogie française habile à renverser les perspectives ou à les dépraver dans une légère anamorphose d'une manière qui arrangerait le génie national. En 1977, on pouvait encore évoquer le génie inventif, incontestable, des « deux Émile », Émile Reynaud et Émile Cohl, comme preuve de la double fondation française du dessin animé international et du cinéma image par image, dit « d'animation » planétaire.

Avec le travail titanesque de documentation et de mise au jour du dessin animé français qu'a effectué Sébastien Roffat lors d'une recherche scientifique de longue haleine qui n'a jamais eu d'équivalent dans notre pays, aujourd'hui présentée dans ce premier tome consacré à l'« Histoire du dessin animé français de 1936 à 1940 », ainsi que dans trois autres tomes qui poursuivent la narration des faits jusqu'à la date de naissance du moderne « cinéma d'animation », à savoir l'année 1953, c'est le moment de pasticher sans rire l'hémistiche cocardier en disant haut et fort : « Enfin Roffat survint ! »

Enfin une histoire moderne du dessin animé classique ! Enfin des dates, des noms, des chiffres, des structures, des titres de films, des repérages de documents, des textes, des archives *assurés* ! Enfin des vérifications tous azimuts, des héros inconnus qui émergent de nulle part, des biographies entières, des réhabilitations, des démystifications ! Comme ces volumes vont être cités et plagiés à l'avenir ! On ose à peine l'imaginer tant ils modifient à eux seuls radicalement une historiographie pas toujours très brillante jusqu'à eux.

Avec ce premier ensemble en quatre tomes, nous tenons la première Histoire du dessin animé classique français.

Non parce qu'elle couvrirait toute l'histoire, puisque, située entre 1936 et 1953, il y manquerait l'Avant et l'Après. L'Avant : le muet et tous les pionniers, que nous connaissons déjà mieux grâce à l'apport des historiens des deux dernières décennies. L'Après : la modernité de cette petite partie du cinéma hexagonal après 1953 qui voit, d'une part, la continuation du genre codifié « dessin animé » - jusqu'à un épanouissement après la réussite planétaire, en 1998, de *Kirikou* de Michel Ocelot, qui changea le visage de la production française, aujourd'hui, en 2013, au troisième rang mondial -, et d'autre part l'élargissement de la pensée qui fait prendre à tout le cinéma « image par image », à partir d'un discours français du milieu des années 1950, le nom de « cinéma d'animation », nomination elle-même rapidement mondialisée et aujourd'hui conservée en dépit de la dilatation de son sens et de son impact, puisqu'avec les processus numériques généralisés, « l'animation » a pris, dans le cinéma comme ailleurs, une place non plus marginale mais incontestablement hégémonique, dans les discours comme dans les pratiques.

Peut-être cette nouvelle puissance crée-t-elle une nouvelle époque ? Peut-être a-t-elle provoquée l'émergence de ces trois thèses d'université admirables, parfaitement complémentaires et soutenues presque simultanément, qui vont changer le discours sur l'art de l'animation : outre celle de Sébastien Roffat dont le présent travail est issu, je signalerai en effet l'existence de la thèse de sociologie de Cécile Noesser, « Socio-genèse » du cinéma d'animation en France entre 1950 et 2010 et celle de Jean-Baptiste Massuet sur la « Rencontre du dessin animé et du cinéma de prise de vues réelles », qui étudie, hors de France mais à partir de ce que je pourrais appeler ici « l'hypothèse française » du dit *cinéma d'animation*, les « Modalités historiques, théoriques et esthétiques d'une scission-assimilation entre deux régimes de représentation » ?

En ne couvrant l'histoire que d'un type de cinéma, dans un seul pays, et dans une période limitée (l'étude est même construite autour de quatre années spéciales de l'histoire de la France, celles de son Occupation par le régime nazi, qui, par cercles concentriques implicites, vont faire apparaître un peu moins de trois décennies), une vraie histoire de crises et d'occasions ratées au surplus, Roffat fait œuvre d'historien au plein sens du terme, et bien au-delà de la période et du sujet. Son livre dit beaucoup sur le cinéma et son fonctionnement, sur l'histoire

culturelle, sur la France et ses institutions. Toute l'histoire économique qui en fait la force, et qui en toute logique devrait fortement ennuyer les lecteurs non spécialisés dont je fais partie, se révèle au contraire une passionnante narration à épisodes (on ne pourra, par exemple, plus jamais écrire sur Grimault et Sarrut, sur *la Bergère et le Ramoneur*, comme on l'a fait jusqu'ici).

Par ailleurs, l'ensemble de la présente Histoire, dont la saga s'ouvre avec ce premier tome, est du début à la fin une narration foisonnante et vraie, qu'on lit avec le rare plaisir de découvrir neuf ce qu'on croyait déjà connaître.

Hervé Joubert-Laurencin,
professeur d'esthétique et d'histoire du cinéma,
université Paris-Ouest Nanterre La Défense.

Remerciements

Voilà dix ans, je m'attelai un peu par hasard au sujet du dessin animé français sous l'Occupation par le biais de mon mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine. Aussi, un grand nombre de personnes sont intervenues tout au long de mon parcours que je tiens évidemment à remercier tout particulièrement, en espérant n'oublier personne. Je remercie quand même ceux qui ont refusé de m'aider alors qu'ils avaient en leur possession des documents fort intéressants. Mais cela m'a obligé à faire preuve d'ingéniosité...

Un grand merci à mon directeur de thèse Jean-Pierre Bertin-Maghit. C'est un peu grâce à lui si j'en suis là : en effet, je l'avais contacté lors de la rédaction de ma maîtrise puis je lui avais envoyé mon mémoire. Quand je lui avais dit que je pensais m'en arrêter là, après une mention « très bien », il m'avait répondu : « Dommage ». En effet, je passais mon CAPES d'histoire-géographie et mes parents me pressaient de travailler (enfin de gagner de l'argent car les études sont bien entendu du travail...) : aussi pour moi, l'idée de poursuivre en DEA puis en thèse me paraissait du domaine de l'impossible. Mais ce « dommage » trottait dans mon esprit. C'est ainsi qu'après être devenu enseignant, je repris contact avec Jean-Pierre Bertin-Maghit et que je m'inscrivis en DEA à Paris 3 puis en thèse. Concilier pédagogie et recherches n'a pas toujours été simple, mais ces années ont été pour moi extraordinairement enrichissantes, alors je n'ai qu'un seul mot pour mon directeur de thèse : Merci.

La sortie en 2005 de mon premier livre accepté par Raphaëlle Moine chez L'Harmattan *Animation et propagande : les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale* adapté de ma maîtrise, puis en 2007 de *Disney et la France : les vingt ans d'Euro Disneyland*, en 2010 de *Propagandes animées : le dessin animé politique entre 1933 et 1945*, la vingtaine d'articles que j'ai écrits et la quarantaine de conférences que j'ai pu donner depuis 2005 ont été à chaque fois l'occasion de rencontres enrichissantes et d'échanges passionnants. Aussi, je tiens sincèrement à remercier tous ceux qui m'ont fait confiance : Catherine Velay-Vallantin de l'EHESS m'a confié mon premier article dès la sortie d'*Animation et propagande* puis m'a invité chaque année à son séminaire de l'École ; Jean-Baptiste Garnero et Jacques Kermabon ; Vincent Marie et Nicole Lucas ; Alexandre Dorna, Jean Quellien, Stéphane Simonnet, Jean-Pierre Bertin-Maghit, Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, Valérie Vignaux, Philippe Chevallier, Antoine de Baecque, Corinne Vuillaume et Eric Le Roy pour les articles. Pour les conférences : Gilles Pidarid à Paris 7 (deux fois) ; la médiathèque de Roanne ; Chantal Vial de la cinémathèque de Saint-Etienne (trois fois), Jean-Baptiste Garnero pour l'animation de huit séances à la Cinémathèque française et la participation à une table ronde ; les Rendez-vous de l'histoire de Blois en 2007 ; le Mémorial de la paix de Caen ; Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache à l'ENS ; l'association l'Arrosoir à Émile ; Jacqueline Nacache à nouveau avec Alain

Kleinberger à l'INHA ; le Palais de la culture de Puteaux ; Barbara Lefebvre pour les ateliers de la Licra-Mémorial de la Shoah ; Rémy Besson de l'INHA ; Liliane Crips à Paris 7 ; Barbara Dennys de l'École supérieure d'Art et de design d'Amiens, le Centre d'histoire de la résistance et de la déportation de Lyon, les mardis de l'histoire de la cinémathèque universitaire de Paris 3, le Forum des images ou encore Sylvie Dimet de Croq'Anime ou Alexis Hunot pour Bulles de rêves. Enfin merci pour les colloques de Paris 8 (Lori Maguire, Beatrice Heuser et Cyril Buffet), Aubagne (Sébastien Denis et Jacques Sapiéga), Grenoble (Eric Dufour et François Genton), Bordeaux (Philippe Chassigne) et Paris 3 (Sébastien Denis, Chantal Duchet, Marie Pruvost-Delaspère et Lucie Mérijeau). À chaque fois, les rencontres avec des publics aussi divers ont été l'occasion de réfléchir au bon angle à adopter pour éviter d'ennuyer mon auditoire et surtout d'intenses recherches documentaires préalables pour lesquelles j'ai une véritable passion.

Il me faut remercier aussi tous les organismes que j'ai sollicités :

- les Archives nationales, Paris.
- les Archives départementales de la ville de Paris.
- les archives de la Bibliothèque du film, Paris (Régis Robert, Karine Mauduit, Delphine Warin, Gilles Veyrat, Nadine Ténéze, Valdo Kneubühler, Laure Bone).
- les Archives économiques et financières (SAEF) du ministère de l'Économie et des Finances, Savigny-le-Temple.
- les Archives fédérales de Berlin.
- le Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France (Jean-Baptiste Raze, entre autres).
- l'Akademie der Kunst, Walter Benjamin Archiv, Berlin.
- la Bibliothèque Raymond Chirat à l'Institut Lumière, Lyon (Marie Neichel, Nicolas Riedel, Julie Fuscot).
- la Bibliothèque du musée des Arts décoratifs, Paris.
- le Musée de la publicité des Arts décoratifs, Paris, fonds documentaire (Michèle Jasnin et Amélie Gastaut).
- la Maison de la pub, Paris (Anne Saint-Dreux).
- l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense, ECPA-D à Ivry-sur-Seine (Stéphane Brunel (chef du pôle commercial), Agnès Brunel (documentaliste), adjudant-chef Perier, caporal-chef Régis, (cellule exploitation des archives), chef de bataillon, Pascal Robert, Claude Rossetti et Nicolas Féraud, documentaliste audiovisuel et spécialiste de films et documentaires allemands).
- la Cinémathèque de Saint-Etienne (Chantal et Gérard Vial, Frédéric Zarch, Isabelle Carlat et Claude Perret).
- la Médiathèque musicale Mahler, Paris, fonds Joseph Kosma.
- le Musée-Château de l'agglomération d'Annecy, Annecy (Sophie Vassogne et Maurice Corbet).

- la Bibliothèque des Archives françaises du film, Bois-d'Arcy (Pierrette Lemoigne et Elodie Gilbert).
- les Archives départementales des Alpes-Maritimes, Nice (Alain Bottaro, conservateur du patrimoine et Claude Coutelier, rédacteur) et de Loir-et-Cher, Blois (Linda Férin et Valérie Caro)
- la Cinémathèque de Berlin. Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen (Gerritt Thies).
- les Mairies de Villefranche-sur-Mer et du Perreux-sur-Marne.
- les Archives municipales de Saint-Etienne, Roanne et Lyon.
- la Bibliothèque de la Part-Dieu, Lyon.
- la Bibliothèque nationale de France, site François Mitterrand, Paris.
- la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (Emmanuelle Toulet).
- la Bibliothèque du Film, Paris.
- la Bibliothèque du cinéma François Truffaut, Paris.
- la Bibliothèque de documentation internationale documentaire (BDIC), Nanterre.
- les Bibliothèques universitaires de Paris 3 et Rennes 2.
- les Archives de l'Association française du cinéma d'animation - Afca (Juliette Crochu et Cécile Noesser, Olivier Catherin avant son départ) ; tout le Conseil d'administration de l'association dont j'ai été Secrétaire général de 2008 à 2013.
- les Archives de l'École libre des Sciences politiques, FNSP, Paris.
- les Documents cinématographiques (Brigitte Berg).

Bien entendu, les Archives françaises du film du CNC sans qui cette recherche aurait été impossible : Jean-Baptiste Garnero, Eric Le Roy, Béatrice de Pastre, Daniel Brémaud, Hermine Cognie et Pierrette Lemoigne ; mais aussi Daniel Fromont, Ginette Lacasse, Aude Vejus Riellan, Laurent Bismuth et Cécile Rogue.

Tous mes remerciements à Jorg-Peter Storm et Rolf Giesen, historiens allemands avec lesquels je me suis lié lors de notre rencontre à Berlin à l'été 2010 ainsi que la compagne de Rolf, Anna Kahn.

Antoine Sausverd pour ses renseignements sur André Daix. Jean-Pierre Berthomé pour notre discussion lors de laquelle il m'a appris l'existence du DVD américain de *la Bergère et le Ramoneur* mais aussi pour m'avoir communiqué les coordonnées de Dominique Bougerol que je remercie chaleureusement. Ce dernier m'a en effet envoyé tous les documents qu'il a pu rassembler sur les procès opposant Sarrut à Grimault-Prévert. Merci aussi à Caroline Billot, documentaliste au Printemps, Denis Gillet, secrétaire général de l'association Louis Touchagues, documentaliste et responsable du catalogage de ses œuvres, Didier Vallens, neveu d'Henry Valensi (ainsi que Marie Talon et Monika Sven), Manuel Otero, Michel Roudakoff, animateurs, Pascal Manuel Heu pour ses échanges de vues concernant Émile Vuillermoz et un certain nombre d'articles de presse, Alain Duchêne pour ses informations relatives à Renan de Vela, Sophie Malexis pour celles concernant

Émile Savitry, Brigitte Berg pour René Bertrand, Claire Aslangul-Rallo pour ce qui concerne le dessin animé nazi, Didier Ghez pour la visite de Disney en 1935, Rémi Carémeil et Greg Philip pour leurs informations sur le premier doublage de *Blanche-Neige* en français, J.B. Kaufman, historien américain, pour nos échanges, Nathalie Dray, directrice de la communication de la Walt Disney Company France pour ses précisions, Nicolas Lordier de The Art Marketing Company pour nos échanges de vues, Guy Feignoux, neveu de Wally et merci à Florence Rieger pour avoir joué les intermédiaires avec ce dernier.

L'écriture de ce travail a été également pour moi l'occasion de rencontrer certains témoins de l'époque qui avaient travaillé dans les studios de dessins animés sous l'Occupation. Ces entrevues ont été extraordinaires. J'ai pris le thé, mangé des gâteaux, déjeuné souvent aussi avec eux. Ce n'est pas seulement anecdotique. Ce côté « humain » face à la sécheresse des archives a été aussi l'occasion de remises en cause, de questionnements, d'ouvertures sur de nouvelles pistes. Je garde sincèrement de ces rencontres une émotion vraie : tous âgés de plus de 80 ans, certains très malades, ils ont quand même tenu à me parler avec passion de leur ancienne activité. Qu'il en soit ici remercié chaleureusement ainsi que leurs enfants, petits-enfants ou arrière petits-enfants : Mme Marthe Ripert-Sarrut (veuve d'André Sarrut ainsi que ses deux filles Corinne et Dominique), Jacques et Claudine Capot, Gilbert et Simone Dubrisay, Philippe Landrot et Jacques Thévenet, Nadège Brossolet et Lucette Simaëys (deux benjamines de l'aventure) des Gêmeaux, France Baril et Lucienne Berthon du studio d'Albert Dubout, Micheline et Brigitte Delpech, fille et petite-fille de Robert Lortac, Marc Faye, arrière petit-fils de Marius O'Galop, Sylvie Saerens, arrière petite-fille d'Émile Reynaud, Catherine Giaume, Raymonde et Raymonde Jeannin, veuve et fille de Raymond Jeannin, Marie-Claire et Bernard Marchal, neveu et nièce d'André Sarrut, et Paulette Grimault pour les cinq minutes au téléphone qu'elle m'a accordé en six ans de recherches sur les Gêmeaux !

Ce livre est dédié à mon grand-père, Gilbert Chazeau.

Merci à Eugénie Vandroux et Isabelle Rey-Herme pour certaines traductions allemandes ; Christina Chazeau pour certaines traductions néerlandaises ; Alain Caporusso pour les traductions italiennes.

Allier pédagogie et recherche n'est jamais évident. Aussi je remercie mes chefs d'établissement Christian Belfort, Marie-Flore Borghese, Chantal Marinot, Marie Rondeleux et Catherine Onillon de leur compréhension pour obtenir un emploi du temps compatible avec mes activités. Je n'oublie pas mes collègues du collège Maréchal Leclerc de Puteaux : nombreux sont ceux qui depuis 2004 m'ont beaucoup apporté lors de nos discussions. Merci aussi à mes élèves de 6e, 5e, 4e et 3e qui rendent mon métier de professeur d'histoire-géographie passionnant.

Merci enfin à mes parents qui, même s'ils n'ont pas toujours compris ce que je faisais, m'ont soutenu et encouragé, mon frère et ma belle-sœur, ma famille en général qui m'a accueilli lors de mes pérégrinations dans l'Hexagone, mes amis et, bien entendu, Emmanuel Putanier pour tout ce qu'il m'apporte depuis tant d'années.

Ce livre est issu de ma thèse de doctorat. Cette dernière a été soutenue le 15 février 2012 en salle Bourjac, Sorbonne nouvelle et a obtenu la mention « Très honorable avec félicitations ». Le jury était composé de Mme Catherine Velay-Vallantin et MM. Jean-Pierre Bertin-Maghit, Laurent Creton, Sébastien Denis et Hervé Joubert-Laurencin. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés. Après la soutenance, Pascal Vimenet m'a communiqué un grand nombre de documents de l'époque des Gémeaux (son père, Jean, y était animateur) ainsi qu'un entretien vidéo inédit avec Gabriel Allignet : merci de sa confiance ; il m'a également fait le plaisir de relire le manuscrit avant publication et d'y apporter ses corrections et son point de vue.

Le 2 décembre 2013, Sébastien Roffat est lauréat du prix Aguirre-Basualdo 1 spécialisé en Lettres et Sciences humaines de la Chancellerie des universités de Paris pour sa thèse *L'émergence d'une école française du dessin animé sous l'Occupation (1940-1944) ?*.

Note

Je privilégierai tout au long de ce livre le terme de « dessins animés » ou de « films de dessins animés » plutôt que celui - anachronique¹ - de « cinéma d'animation » pour la simple et bonne raison que les films de marionnettes n'entrent que d'une manière très périphérique dans mon propos. L'essentiel du livre porte bien sur des dessins animés à la main selon la méthode américaine du *cellulo* transparent peint à la gouache posé sur un décor. Le terme « dessin animé » (qu'on parle de « films de dessins animés » ou de « dessins animés cinématographiques ») s'est imposé immédiatement après 1908 en s'inspirant de celui de « vues animées » qu'on employait au début du XX^e siècle : les deux termes s'inscrivent dans une série culturelle préexistante au cinéma, celle des projections lumineuses. Ces dessins animés (d'une âme) créent l'effet phénoménologique de mouvement consubstantiel de l'expérience cinématographique. Les Américains parlent d'« animated cartoon », puis tout simplement de « cartoon » (mais cela crée une confusion avec les *cartoons* qui désignent normalement les dessins de presse)². Les Italiens utilisent le terme de « cartone animato » ou plus rarement celui de « disegno animato » ; les Allemands parlent de « zeichentrickfilm » [film dessiné] ou de « trickfilm » [film à trucs] mais plus généralement de « zeichentrickfilm » ; les Néerlandais de « Tekenfilm ». Toutefois dans un mouvement général mondial, ces termes ont tous été petit à petit abandonnés (à des degrés variables) depuis plusieurs années au profit de celui plus général de « cinéma d'animation » ou « animation » : animation et animatedfilm en anglais ; animazione en italien ; Animationsfilm en allemand ; animatiefilm en néerlandais, etc., ce qui permet d'englober toutes les techniques de l'animation image par image, le terme de dessins animés étant alors devenu trop réducteur. Je suivrai Hervé Joubert-Laurencin dans l'attribution à André Martin de l'introduction en France du terme « cinéma d'animation » à la place de « dessin animé »³. Pour autant, le grand public continue quasiment systématiquement d'appeler « dessin animé » tout film d'animation quel qu'en soit la technique adoptée.

Tout au long de ce travail et d'une manière pratique, j'abrège l'expression « Les Gémeaux SARL » en « Les Gémeaux » mais je l'accorde tout de même au féminin singulier dans l'ensemble des phrases et j'enlève les guillemets sous-entendant qu'il s'agit d'une société à responsabilité limitée puis une société anonyme.

¹ « Le péché entre tous irrémédiable » selon l'historien Lucien Febvre. Anachronique car le terme « cinéma d'animation » n'apparaît vraisemblablement en français que vers le milieu des années cinquante dans les écrits d'André Martin. Voir les développements d'Hervé Joubert-Laurencin, *La lettre volante*, p. 35-68.

² À la fin des années 1990 sous l'influence du film *Qui vent la peau de Roger Rabbit ?* on parle également de « toons » mais cela désigne plus généralement les personnages des cartoons.

³ Je renvoie également à la lecture stimulante de l'entrée « Animation » signée Hervé Joubert-Laurencin, in Antoine de Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, 2012, p. 24-27.

Introduction

Un jour peut-être on s'apercevra que les travaux de Paul Grimault sont d'une importance considérable pour la formation du dessin animé français - s'il doit jamais exister un dessin animé français qui ne soit pas intermittent et artisanal [...]

[Sous l'Occupation,] une vingtaine de dessins animés... il y a beaucoup de débets dans cette production mais ce qui compte surtout c'est le mouvement qui fut créé autour de cette branche particulière du cinéma que l'on négligeait avant 1939.

Que restera-t-il de toutes ces tentatives, de ces efforts faits pour acclimater en France les nymphes, les gazelles, les fleurs qui se changent en jeunes filles et les épouvantails, on ne sait ! On peut cependant penser qu'un gros travail de défrichage a été fait. Si le dessin animé français doit être un jour une réalité, ce qui n'est pas certain car nous sommes pauvrement armés dans ce domaine et semblons médiocrement doués pour cette gymnastique très particulière qu'exige l'expression visuelle de la poésie - nous préférons en France les mots et les rimes - si un jour, enfin, nous devons dessiner les sonnets et les ballades des dames du temps futur sur nos écrans, l'on s'apercevra que les premières figures de versification auront été inventées entre 1940 et 1944...

Roger Régent, *Cinéma de France sous l'Occupation*, Paris, Bellefaye, 1947, p.155-157.

L'importance du dessin animé français sous l'Occupation est ici soulignée par le célèbre critique de cinéma Roger Régent dans un ouvrage sorti immédiatement après guerre qui reprenait une partie des critiques qu'il avait écrites durant la Seconde Guerre mondiale. C'est alors le seul ouvrage à consacrer quatre pages à une technique jusqu'alors peu reconnue : le dessin animé. Si la première phrase relative à Paul Grimault trouvera une application concrète dans les années d'après-guerre, sa deuxième remarque : « Si le dessin animé français doit être un jour une réalité [...] l'on s'apercevra que les premières figures de versification auront été inventées entre 1940 et 1944 » est jusqu'à ce jour restée lettre morte dans le sens où personne n'a relevé l'importance capitale de cette période dans ce qu'on pourrait qualifier d'émergence d'une école française du dessin animé qui prend son autonomie vis-à-vis de l'américanisation et surtout de la disneyfication du média avant guerre.

LE DESSIN ANIMÉ FRANÇAIS : CE GRAND OUBLIÉ. -

« Il n'est pas de sujet qui n'ait fait l'objet d'études innombrables, dit le poète. En vérité, je vous l'affirme, si vraiment il n'en reste qu'un, ce sera celui là : le Cinéma d'Animation, inconnu et universel, riche et infini, pour lequel, chaque année des hommes d'art dépensent des sommes immenses d'invention, de générosité, de talent, sans rapport avec le zèle couramment pratiqué dans le monde des stars par leurs confrères de la prise de vue directe ». André Martin, 1957.

Oublié des études sur le cinéma français en général. -

220 longs métrages, 550 documentaires (courts et moyens métrages), des centaines de bandes d'actualités... Le cinéma français des années d'Occupation (1940-1944) a été largement commenté et étudié et cela presque immédiatement après la Seconde Guerre mondiale que ce soit par des sémiologues, des psychanalystes, des esthéticiens, des historiens, des économistes, des sociologues, des critiques ou des collectionneurs : Olivier Barrot, André Bazin, Jean-Pierre Bertin-Maghit, Claude Beylie, Pierre Billard, Raymond Borde, Noël Burch, René Château⁴, Raymond Chirat, Francis Courtade, Laurent Creton, Joseph Daniel, Pierre Darmon, Evelyn Ehrlich, Marc Ferro, François Garçon, Jean Gili, Philippe d'Hugues, Jean-Pierre Jeancolas, Michèle Lagny, Paul Légise, Sylvie Lindeperg, Roger Régent, Georges Sadoul, Geneviève Sellier, Jacques Siclier, Claude Singer, Steve Wharton... Si on étend l'approche du cinéma à une étude économique, ou plus largement si on considère l'histoire culturelle et médiatique qui aborde en périphérie le septième art, la bibliographie relative au cinéma français sous l'Occupation devient très conséquente. Ajoutons à cela les mémoires des vedettes, la publication de corpus d'articles de presse parus sous l'Occupation, les éditions DVD des films avec des bonus ou de DVD interactifs, un certain nombre de documentaires, des articles de fond parus dans un grand nombre de revues, la multiplication des blogs et sites internet et la bibliographie compte des milliers de références. Tout semble donc avoir été dit sur le cinéma des années quarante⁵. Laurent Creton nuance pourtant : « Il y a peu de travaux en économie du cinéma *a fortiori* en histoire économique du cinéma. Les études cinématographiques ont connu un très beau développement dans le monde et singulièrement en France qui constitue une référence mais principalement autour des œuvres, autour des auteurs, autour des réalisateurs. Mais au fond on travaille assez peu sur les métiers, on travaille assez peu sur des questions que sont le marché, les publics, les financements. Or, pour comprendre ce qu'est un film, il faut aussi comprendre l'histoire de sa production. »⁶

Dans l'avant-programme, les chercheurs ont aussi « oublié » le dessin animé⁷. Oubli habituel du cinéma d'animation, « objet culturel non identifié ». Au

⁴ Le plus étonnant est que René Château écrit dans *Le cinéma français sous l'Occupation*, p. 495 : « Walt Disney a engagé Donald et les trois petits cochons pour lutter contre Hitler » en légende du dessin animé américain *Der Fuehrer's Face* mais il ne dit pas un mot sur le dessin animé français...

⁵ Dans son introduction à la réédition de son livre en 2008, *de Blum à Pétain*, p. VIII, François Garçon regrette toutefois : « En tant qu'institution, le cinéma des années d'occupation est donc très étudié. On n'en dira pas autant des films produits au cours de la même période. »

⁶ Interview télévisée de Laurent Creton par Francis Gendron et Alain Tyr dans *la Face cachée d'une renaissance. La production, les producteurs 1939-1944*, 2012.

⁷ Steve Wharton, *Screening Reality : French Documentary Film during the German Occupation*, Berne, Peter Lang, 2006, évoque très furtivement quelques titres de dessins animés et plus longuement p. 183 : « Le dessin animé, *les Passagers de la Grande Ourse* de Grimault (1943), fut un triomphe technique, une production couleur française (avec l'aimable autorisation de la société allemande Agfa, comme on

mieux quelques lignes lorsqu'on évoque les documentaires de propagande ou l'économie du cinéma, une simple mention (surtout *Nimbus libéré*, dessin animé de propagande) dans les ouvrages plus généraux voire, dans la plupart des cas, rien du tout. Deux historiens seulement ont consacré plus que quelques lignes de leur travail au dessin animé français sous l'Occupation. Christian Delporte d'abord dans un article pionnier paru en 2002 dans l'ouvrage collectif dirigé par Philippe Buton : *La guerre imaginée. L'historien et l'image*. Il montre qu'aucun type d'image n'est à l'abri de l'instrumentalisation propagandiste y compris le dessin animé par l'étude de *Nimbus libéré* en se basant sur le procès d'épuration de son réalisateur Raymond Jeannin. En 2007, Delporte intègre à nouveau ce court métrage dans une étude sur l'articulation entre images et politique en France⁸. Dans son étude sur les documentaires de propagande en France entre 1940 et 1944, Jean-Pierre Bertin-Maghit consacre trois pages au dessin animé en soulignant que l'impulsion donnée aux documentaires rejaillit également sur le cinéma d'animation⁹.

Évidemment, les chercheurs français ont jusqu'ici largement évacué le problème en considérant que les dessins animés proposés en avant-programme en France étaient majoritairement des cartoons américains (ce qui est vrai pour l'avant guerre) et ont de fait laissé aux chercheurs anglo-saxons ce pan entier du cinéma à l'image de Douglas Gomery dans *L'âge d'or des studios* qui consacre quelques pages

pouvait s'y attendre dans une situation où le duopole était souvent discrètement au premier plan, les avancées françaises ne pouvaient être atteintes sans le soutien allemand). Le film s'est attiré les éloges de la critique : « Nous sommes enfin en présence d'un dessin animé sorti de mains françaises... Certains panoramiques feraient envie à l'école américaine. La couleur est plus fine que celle de Disney. » [*Je suis Partout*, 5 novembre 1943, p. 7]. Le commentaire souligne la volonté d'illustrer les progrès français sous le nouveau régime comme étant meilleurs que ce qui s'était passé avant. Disney avait régné en maître dans le domaine du dessin dessiné avant 1940, et la supériorité technique française est illustrée ici par l'utilisation de la couleur et de l'animation, cela rappelle au lecteur que le nouvel ordre a permis à la France de dépasser ses concurrents dans la production cinématographique. En outre, des affiches de l'époque accusent l'Amérique et les aviateurs anglo-américains de causer la mort de Français durant les bombardements sur la France et le court métrage de propagande *Nimbus libéré* (1944) montre Mickey Mouse, Donald Duck et Dingo comme pilotes de ces bombardiers. Le film contribue à dénigrer le studio Disney, contribuant ainsi à souligner la qualité évidente des films français en question. Même dans certaines images des *Passagers de la Grande Ourse* il y a une iconographie idéologique claire qui en fait un dessin animé à part. Tout d'abord, le héros est blond aux yeux bleus (combien de mômes de Paris répondent-ils à ces critères ?), et quand lui et son chien sont largués à bord avec les bagages, les sacs tombent sur le chien ce qui lui fait porter un chapeau melon et un parapluie. Comme le chien fournit l'élément comique du dessin dessiné en plus d'être responsable de leur aventure, en premier lieu, nous pouvons voir ici - et selon ce que les autorités de l'époque attendent du public - une critique implicite du ridicule 'Bulldog' Churchill et de ses compatriotes. ».

⁸ Christian Delporte, « *Nimbus libéré* : À propos d'un dessin animé de propagande allemande (1944) » in Philippe Buton (dir.), *La guerre imaginée*, Paris, Serli Arslam, 2002, p. 205-214 puis repris dans « *Nimbus contre Mickey. Le dessin animé au service de la propagande* » in *Images et politique en France au XX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006, p. 209-222.

⁹ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Les documenteurs des années noires : les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, Nouveau monde éditions, 2004, p. 28-30.

au dessin animé américain à la fin de chaque chapitre sur les grands studios. Également, peu de chercheurs se sont émus de voir *Blanche-Neige et les sept nains* de Walt Disney devenir le plus grand succès du cinéma en France en 1938. Une première pour un film américain.

De manière générale, en France, les recherches consacrées au dessin animé sont plutôt rares. Quand en 2007, Christian Delporte, Jean-Yves Mollier et Jean-François Sirinelli m'ont demandé d'écrire l'entrée «dessins animés» dans le *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, je concluais pudiquement mon texte par cette phrase : «le dessin animé fait partie des champs de recherche les moins fréquentés par l'historien»¹⁰.

À cette relative indifférence, plusieurs raisons :

- la production hexagonale de dessins animés est faible, parfois de qualité médiocre ;
- le dessin animé n'intéresse pas les chercheurs (encore peu d'«acafans») ;
- ou s'ils s'y intéressent c'est généralement pour le dénigrer¹¹ ;
- les archives papier de l'ensemble des sociétés de production sont introuvables (ou interdites d'accès comme pour la Walt Disney Company¹²) ;
- les films eux-mêmes sont difficiles à voir (il n'existe aucun catalogue ni filmographie générale), il n'y aucune édition DVD ;
- l'absence de cursus et d'études universitaires consacrés à l'animation engendrent par effet boomerang le manque de recherches ;
- les recherches déjà menées se sont complu dans l'anecdotique ou la fascination pour un réalisateur ;
- les journalistes - maintenant âgés - qui ont accumulé des informations sur le dessin animé français des premiers temps préfèrent les garder pour eux ;

¹⁰ Sébastien Roffat, « Dessins animés », in Christian Delporte, Jean-Yves Mollier et Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p. 243.

¹¹ Thomas Doherty note avec humour : « Les spécialistes ne se sont jamais blottis [dans les bras] de Walt [Disney] et de ses amis et n'ont jamais voulu une photo souvenir avec la personne déguisée en Dingo » (*Hollywood Reporter*, 2003). Alexandre Bohas dans *Disney, un capitalisme mondial du rêve*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 20 a raison d'écrire : « Bien que l'École de Francfort ait souligné la *décomposition* de l'art que produiraient ces firmes, elle a ignoré la créativité dont elles ont cependant besoin. Au contraire, elle a souligné les similitudes existant entre les industries culturelles et le reste de l'économie, manquant ainsi d'appréhender leur spécificité. Reprenant à son compte les lieux communs des professionnels suivant lesquels les films ne sont produits que pour divertir et s'enrichir, ce courant de pensée a conclu trop hâtivement à la standardisation de la production, à la soumission des spectateurs et à la corruption de l'art. »

¹² La Walt Disney Company France n'a jamais répondu à mes questions. Quant aux archives de la société à Burbank ouvertes au public pendant des années, elles sont réservées depuis quelque temps aux employés de la Walt Disney Company. Dave Smith qui répondait parfois à mes questions ne donne plus aucun signe de vie (il a officiellement annoncé en juin 2010 qu'il prendrait sa retraite en octobre de la même année après 40 ans de bons et loyaux services ; il a depuis été remplacé par Becky Cline.).

- des héritiers, détenteurs des droits et de la « mémoire » de tel ou tel réalisateur, gardent jalousement leurs maigres archives en vue d'une hypothétique publication.

Pour reprendre le distinguo créé par Roland Barthes entre écrivains et écrivants¹³, Jean-Pierre Azéma usait en 1992 du néologisme d' « historiants »¹⁴ pour qualifier ceux qui ne sont pas historiens professionnels, mais qui ont appuyé leurs travaux sur des archives au sens large du terme. En effet, si le dessin animé souffre de l'absence de travaux proprement historiques sur le sujet, il existe tout de même « des histoires du dessin animé français », mais ce sont généralement de simples chroniques, dépourvues de tout système de références scientifiques aux sources utilisées. Elles doivent être tenues dans le cadre d'une recherche historique pour des sources, toujours utiles, parfois précieuses, mais parmi d'autres. Ainsi, il est impossible de négliger l'immense travail de Raymond Maillet dont la famille a légué à sa mort toutes ses archives à l'Association française du cinéma d'animation. Pour autant, ces documents sont difficiles à manier car même s'ils ont été classés par réalisateur ou par pays producteur, les dossiers sont de valeur inégale et regroupent généralement seulement quelques coupures de presse (presque toujours non sourcées) et parfois des entretiens avec des réalisateurs (rarement datés, ils se résument à quelques notes prises à la volée). De plus, grand ami de Paul Grimault, Maillet a une vision partielle (et partielle) du média, misant tout sur le cinéma d'auteur, il a jeté aux oubliettes son producteur André Sarrut : les archives de l'Afca ne contiennent qu'un dossier avec deux feuillets intitulé « André Sarrut » alors même que ce dernier a créé après-guerre la plus grande société de dessins animés publicitaires : La Comète. Dans le même esprit, peu de dossiers des archives de l'Association s'intéressent aux productions télévisées de série ou même à la publicité en général. Seul compte pour Maillet le cinéma d'auteur traditionnel et artisanal (ainsi dans ses archives existe-t-il seulement un tout petit dossier de seulement quelques feuillets consacré à Walt Disney). C'est cette attitude qui conduira à la rupture entre l'Afca et le festival d'Annecy en 1982¹⁵.

¹³ Roland Barthes, *Essais critiques*, « Écrivains et écrivants » (1960) : « L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité ». Constatant la carence d'une sociologie de la parole, Barthes en vient à dresser la typologie comparée de deux groupes qui usent du pouvoir de la parole dans la société : les écrivains, depuis le XVI^e siècle, et ceux qu'il appelle « écrivants », autour de leurs conceptions et pratiques respectives de la parole et de l'écriture.

¹⁴ Jean-Pierre Azéma, « Vichy et la mémoire savante : quarante-cinq ans d'historiographie » in J.P. Azéma et F. Bédarida (dir.), *Le régime de Vichy et les Français*, Paris, Fayard, 1992, p. 24.

¹⁵ Annick Teninge, « L'histoire d'Annecy : 40 ans de célébration de l'art de l'animation », *Animation World Magazine*, issue 5.04, juillet 2000 le rappelle fort à propos : « en 1982, le Conseil d'administration [du festival d'Annecy] opta pour le changement. Pierre Jacquier, président à cette époque, explique : "Le festival marchait bien, mais il tournait en rond. Il était devenu une sorte de refuge pour les films d'auteurs. Il passait à côté des nouvelles technologies et des nouveaux types de cinématographie." Tout le monde n'était pas d'accord avec Raymond Maillet, le directeur du festival qui avait succédé à Pierre Bardin en 1971. Les annéciens lui reprochaient son exercice solitaire du pouvoir (Raymond Maillet sélectionnait lui-même les films à Paris, avec l'aide de quelques autres professionnels de l'animation). Son attitude envers l'équipe locale était perçue comme méprisante. De

Oublié des études sur le dessin animé de la période 1939-1945. -

Le cinéma d'animation est et demeure le parent pauvre du 7^{ème} art si bien qu'on le surnomme parfois avec condescendance le « 7^{ème} art bis » (même si Lo Duca lui donne le qualificatif de 8^e dans son ouvrage de 1946, *Le dessin animé*¹⁶) comme si animation et prises de vues réelles étaient deux choses totalement opposées. Ce qui paraît stupide. Les travaux en langue française sont plutôt rares. Pour cause, il existe deux livres consacrés uniquement aux dessins animés français, ce sont l'ouvrage de Raymond Maillet publié en 1983 par le biais de l'Institut Lumière à Lyon et le catalogue du CNC *Du praxinoscope au cellulo* en 2007. C'est tout. Il y a bien quelques articles, des chapitres dans des encyclopédies consacrés à l'animation dans le monde, mais rien de spécifique. Première cause d'étonnement. Et premier intérêt du sujet. Mais de là découle aussi le premier problème : que chercher ? Quoi chercher ? Où chercher ? L'idée m'est venue en lisant deux livres successivement consacrés aux studios Disney : le premier, *L'Art de l'Animation : de Mickey à la Belle et la Bête*¹⁷ (1993) de Bob Thomas, le second, *Les Inconnus de Disney : cinquante ans de projets de films inachevés enfin dévoilés*¹⁸ (1996) de Charles Solomon. Chez Bob Thomas, la Seconde Guerre mondiale occupe dans l'histoire du studio Disney un discours laconique. Au contraire, Solomon évoque les dessins animés qui n'ont jamais vu le jour dont un chapitre entier consacré à la période 1939-1945. Bob Thomas avait déjà écrit une « biographie officielle » de M. Disney : y avait-il des choses à ne pas dire sur cette période trouble ? Je me rends bientôt compte que le sujet est resté longtemps tabou : aucun film de court métrage de cette période n'est jamais ressorti au cinéma ni en vidéo depuis soixante ans. Y-a-t-il eu le même phénomène en France ?

plus, le festival était très académique, et les films expérimentaux (école de Cal'Arts), didactiques ou pleins de bons sentiments (Frédéric Back) étaient regardés avec dédain. Ce mécontentement grandissant coïncida avec l'apparition de conflits entre Raymond Maillet et l'ASIFA, parallèlement au développement des associations culturelles locales impliquées dans l'organisation du festival. Soutenu par l'ASIFA, le Conseil d'administration du festival décida de transférer son siège à Annecy. Cette décision ne fit pas l'unanimité et la communauté de l'animation se divisa profondément. Raymond Maillet, soutenu par quelques professionnels de renom, attaqua le festival. Annecy fut qualifiée de petite ville de province réactionnaire qui tentait de s'approprier le festival. Le CNC trancha en faveur d'Annecy et, en 1982, une nouvelle équipe de direction s'installa à Annecy. Raymond Maillet rompit avec le festival, suivi par un nombre significatif de professionnels. »

¹⁶ Communément le 8^{ème} art désigne aujourd'hui la radiodiffusion, la télévision et la photographie et le 9^{ème} art la bande dessinée.

¹⁷ Bob Thomas, *L'Art de l'Animation : de Mickey à la Belle et la Bête*, Paris, Disney Hachette Edition, 1993, 208 p. Le livre est une refonte d'un ouvrage paru en 1958 quand Walt Disney l'avait incité à écrire sur l'Art du dessin animé. Trente-cinq ans après, Bob Thomas fait le point sur l'histoire de Disney ; puis, grâce à la collaboration de Walt Disney Productions et aux archives du Studio, il nous décrit les étapes de réalisation de *la Belle et la Bête*.

¹⁸ Charles Solomon, *Les Inconnus de Disney : cinquante ans de projets de films inachevés enfin dévoilés*, Paris, Dreamland éditeur, 1996, 224 p. Charles Solomon, critique et historien du dessin animé de réputation internationale, lève le voile sur les coulisses du studio Disney. Un chapitre de plus de trente pages est consacré aux *Films de Guerre* envisagés mais jamais réalisés.

Le cinéma d'animation reste méconnu et la bibliographie est très pauvre en ce domaine. André Martin, spécialiste du cinéma d'animation, rappelle en 1957 : « obtenir des informations sur les films d'animation français n'est pas un travail d'amateurs mais de détective, d'espion qui se glisse dans chaque officine. »¹⁹

En ce qui concerne les travaux concernant les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale, les recherches sont maigres. Aucune étude n'a jamais été menée en France. Et même à l'époque, les ouvrages ne sont pas très loquaces. Ainsi, dans *Les tendances du cinéma français* publié en 1942, le chapitre IV consacré aux dessins animés français ne contient-il qu'une seule phrase : « Il n'y en a pas. »²⁰ Seul Roger Régent dans son *Cinéma de France sous l'Occupation* en 1948 consacre presque quatre pages au dessin animé français. Il écrit même en introduction de ce chapitre : « le développement du dessin animé [en France] demeurera comme l'une des plus grandes surprises de ces quatre années de cinéma national autarcique²¹. » En 1974, Hervé le Boterf reprend en quelques lignes le travail de Régent dans un paragraphe intitulé « Le tableau d'honneur du court métrage » dans *La vie parisienne sous l'Occupation*²², citant Grimault et Marty et évoquant plus loin en quatre mots : la « renaissance du dessin animé » qui alimente la rubrique cinématographique (p.134). Cécile Desprairies dans *L'héritage de Vichy* note avec erreur à l'entrée « Le film d'animation » : « Aucun dispositif législatif n'a été mis en place le concernant. [...] Pour autant, la production de films d'animation français sera importante pendant toute la période de l'Occupation : plus de quatre cents courts métrages et dessins animés. »²³.

Y-a-t-il eu d'autres études comparables menées dans les pays étrangers ? La production pléthorique américaine — sur les 961 dessins animés produits entre 1939 et 1945, 254 se réfèrent à la guerre — a permis les premiers travaux de synthèse. En 1987 (réédition en 2004), Michael S. Shull et David E. Wilt publient *Doing their bit : wartime american animated short films, 1939-1945* qui reste l'unique ouvrage consacré à cette question, bien qu'ils précisent que « les films d'animation de propagande sont majoritairement un phénomène américain. »²⁴ Puis en note renvoyée en fin d'ouvrage : « les Britanniques ont produit un nombre modeste de cartoons durant la guerre. Les forces de l'Axe aussi ont produit quelques dessins animés comme *Il Dottor Churchill* [sic] (Italie, 1939) qui montre le Premier Ministre sous les traits d'un gorille. Il y a eu aussi un nombre significatif de dessins animés japonais pendant la Seconde Guerre mondiale. Ironiquement – les productions hollywoodiennes montrent de manière péjorative les Japonais sous les traits de singes – un personnage d'une série au Japon a pour héros un singe. Les Nazis ont

¹⁹ André Martin, « Dessin animé français, année zéro », *Cahiers du cinéma*, n°71, mai 1957.

²⁰ Julien Teppe, *Les tendances du cinéma français*, Aurillac, Pierre Clairac éditeur, 1942, p. 16.

²¹ Roger Régent, *Cinéma de France sous l'Occupation*, p. 157.

²² Hervé le Boterf, *La vie parisienne sous l'Occupation*, Paris, Editions France-Empire, 1974, p. 129.

²³ Cécile Desprairies, *L'héritage de Vichy. Ces 100 mesures toujours en vigueur*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 114.

²⁴ Michael S. Shull et David E. Wilt, *Doing their bit : wartime american animated short films, 1939-1945*, p. 9.

également produit un dessin animé couleur aux Pays-Bas, *Van den vos Reynaerde*. Les Russes ont apparemment fait un seul film sur le thème de la guerre, *Cinema Circus* (1942). Réalisé par Leonid Amalrich, le court métrage dépeint une caricature peu flatteuse d'Hitler qui, à un moment, jette un os à trois chiens représentant Mussolini, Horthy et Antonescu.» Outre des erreurs de dates et de titres, les auteurs ont décidément une vision américano-centrée de la production mondiale de dessins animés pendant la guerre !²⁵ Charles Solomon revient rapidement sur la question dans *Enchanted Drawings : the History of Animation* toujours pour les États-Unis. Richard Allen Shale est le seul auteur à avoir travaillé sur les studios Disney pendant la Seconde Guerre mondiale en 1976 avec *Donald Duck joins up : the Walt Disney Studio during World War II*. Michael Barrier évoque l'époque en quelques pages dans *Hollywood Cartoons*. Mentionnons aussi *Animation Art* (2004) sous la direction de Jerry Beck qui offre de nombreux photogrammes de dessins animés de guerre. J.B. Kaufman publie en 2009 *South of the Border with Disney : Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948* qui revient sur la politique de bon voisinage menée par les États-Unis durant la guerre (un documentaire intitulé *Walt & El Grupo* sorti en 2010 complète la publication).

Pour ce qui concerne le reste du monde, des zones d'ombres restent à éclaircir même si ces dernières années, le nombre des travaux s'est multiplié. En Italie, aucune recherche ne semble avoir été menée²⁶. Pour l'Allemagne, depuis le procès des œuvres culturelles nazies en 1945, il est très difficile de voir des films puisqu'ils sont jugés dangereux. C'est ainsi qu'en 1956, lors du Congrès international des écoles de cinéma et de télévision, à Cannes, Eberhard Hauff, administrateur de l'Institut für Filmwesen (IFF) à Munich, parlant du cinéma d'animation en Allemagne déclare seulement : « pendant la Seconde Guerre mondiale, on fondait une société de production de dessins animés, Deutsche Zeichenfilm GmbH. Ne mentionnons ici que deux films de cette société qui n'a pas longtemps existé : *Le bonhomme de neige* de Hans Fischerkoesen en 1943 et *Le mariage dans la mer de corail* de Horst von Möllendorff en 1945.»²⁷ C'est en 1991 qu'une exposition du Film Museum de Potsdam intitulée « Im Reiche der Micky

²⁵ Je renvoie bien entendu à mes travaux : *Animation et propagande : les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale* (L'Harmattan, 2005) et *Propagandes animées : le dessin animé politique entre 1933 et 1945* (Bazaar&Co, 2010).

²⁶ Paradoxalement les chercheurs italiens écrivent sur les autres pays mais pas sur l'Italie. Giàime Alonge a publié *Il disegno armato. Cinema di animazione e propaganda bellica in Nord America e Gran Bretagna (1914-1945)*, Bologna, Clueb, 2000, 279 p. Giorgia Lucrezia Velloso, sous la direction du professeur Augusto Sainati à la faculté des lettres de Naples, dans la section « histoire du cinéma - conservation des biens culturels » a rédigé un mémoire de qualité moyenne : *Il Cartone animato di propaganda in Germania tra il 1937 e il 1944*, Naples, 2005-2006. Les plus grands chercheurs italiens Gianni Rondolino dans *Storia del cinema d'animazione* et Giannalberto Bendazzi dans *Cartoons* expédient l'étude du cinéma d'animation italien durant la Seconde Guerre mondiale en quelques lignes (18 pour le premier, 49 pour le second, et encore en incluant avec les années trente).

²⁷ *Le cinéma d'animation dans le monde*, comptes rendus sténographiés des séances du 3ème Congrès International des Écoles de Cinéma et de la Télévision à Cannes 1956, Paris, Institut des Hautes Études Cinématographiques, 1956, 167 p.

Maus : Walt Disney und Deutschland » sous la supervision de Mario Dreßler et de Jorg-Peter Storm commence à s'intéresser vraiment à la question²⁸, suivi en 1992 de *Wie Mickey unter die Nazis fiel. Walt Disney und Deutschland* de Carsten Laqua (jamais traduit en français mais qui devait connaître une version américaine à la rentrée 2009, repoussée *sine die* : *Mickey Mouse, Hitler, And Nazi Germany: How Disney's Characters Conquered The Third Reich*), William Moritz publie la même année, *Resistance and Subversion in Animated Films of the Nazi Era : the Case of Hans Fischerkoesen*, un article d'une trentaine de pages paru dans *Animation Journal* aux États-Unis. Mais il faut attendre 1999 pour qu'un reportage diffusé sur ARTE fasse enfin connaître l'animation sous le régime nazi, *Quand Hitler rêvait de Mickey - Dessins animés et croix gammée* de Ulrich Stoll qui remporte de nombreux prix à travers la planète (plus confidentiel est le documentaire allemand *Muratti und Sarotti : Geschichte des deutschen Trickfilms 1920-1960* de Gerd Gockell ; et la sortie en DVD d'un grand nombre de dessins animés nazis *Geschichte des deutschen Animationsfilms : Animation in der Nazizeit*). Un ouvrage très attendu est le travail colossal de Jorg-Peter Storm et Rolf Giesen *Animation under the Swastika : A History of Trickfilm in Nazi Germany, 1933-1945* publié chez McFarland en 2012. J.P. Storm a également participé à l'exposition *Traumtschmelze : Der deutsche Zeichenanimationsfilm 1930-1950* qui s'est tenu à Dresde du 21 avril au 29 septembre 2013. Sans grand intérêt est le livre d'Annicka Schoemann, *Der Deutsche Animationsfilm : von Anfängen bis zur Gegenwart, 1909-2001* (2003). Beaucoup mieux, Mette Peters et Egbert Barten publient en 2000, *Meestal in't verborgene : Animatiefilm in Nederland 1940-1945* qui s'intéresse à l'animation néerlandaise pendant l'Occupation allemande. Le cinéma d'animation chinois des années 1940 demeure encore mal connu malgré les travaux de Marie-Claire Quiquemelle et Régis Bergeron ; le Japon²⁹ n'a publié aucun travail significatif en langue occidentale tout comme l'ex-URSS³⁰ pourtant très important producteur de dessins animés.

²⁸ Un catalogue de l'exposition du même nom et des mêmes auteurs a été publié en 1991 chez Henschel Verlag : Jorg-Peter Storm et M. Dreßler, *Im Reiche der Mickey Maus. Walt Disney in Deutschland 1927-1945*.

²⁹ Signe de cette carence, mon livre *Animation et propagande* a été traduit en japonais et est sorti à Tokyo à l'été 2011. Traduction japonaise de MM. Shinichi Furunaga et Masato Hara et Mme Makiko Nakashima. Presses de l'Université Hosei, Tokyo.

アニメとプロパガンダ—第二次大戦期の映画と政治 (*Animé to propaganda, dainijitaisenki no eiga to sēji - Animation et Propagande - Cinéma et politique pendant la Seconde Guerre mondiale*).

³⁰ Les sites internet russes citent très souvent mon livre *Animation et propagande* et j'ai consacré des dizaines de pages à l'animation soviétique dans *Propagandes animées*, signe, là encore, qu'une lacune n'est pas comblée en Russie.

POUR UNE HISTOIRE DU DESSIN ANIMÉ FRANÇAIS. -

Tentative d'historiographie. -

Étudier l'animation, c'est connaître sa place dans l'histoire du cinéma et évaluer à sa juste valeur son œuvre. De nos jours, le dessin animé a bien meilleure presse d'abord grâce à la domination des studios Disney, à la multiplication des dessins animés à la télévision et à la popularité des mangas et animés japonais. En un sens, cependant, cela crée autant de problèmes qu'il ne paraît en résoudre. Car le dessin animé semble devoir se cantonner à son jeune public. On continue de définir le dessin animé comme un *cartoon* et on continue de voir l'animation comme quelque chose qui remplit le temps d'antenne ou qui plaît à des goûts marginaux. La récente prolifération des festivals d'animation à travers le monde ainsi que les politiques de commandes de certaines chaînes hertziennes et câblées ainsi que l'émergence de nouvelles cinématographies nationales ont fait évoluer le statut du cinéma d'animation. Les effets spéciaux qui envahissent nos écrans ne sont-ils pas aussi du cinéma d'animation ? La part croissante de l'informatique et du numérique bouleverse l'art : « arts numériques » et art contemporain tendent souvent à se confondre tant les machines sont omniprésentes en tant que support technique, objet de discours et matière ; pour autant, une ligne claire sur le plan esthétique reste à définir. Qu'appportent-ils de réellement nouveau ?

Il semble que pour le cas spécifique du « dessin animé », il ne puisse échapper à l'idée que c'est une forme secondaire du cinéma. De récentes études américaines ont placé la période des années quarante et cinquante (âge d'or de l'animation) au cœur de leurs préoccupations et cela au travers d'histoires détaillées des studios, d'un important travail biographique sur les animateurs ou les réalisateurs, de livres concernant le style et la technique, enfin de travaux critiques sur le mode de production et leurs intentions esthétiques. Ces écrits ont fondamentalement légitimé l'art de l'animation et reconnu son œuvre et son influence aux États-Unis. Luc Boltanski dans « La constitution du champ de la bande dessinée »³¹ a montré comment la bande dessinée a fini par devenir un art légitime dans les années 1970 : l'apparition d'un nouveau public habitué à juger selon des critères idéologiques et d'études universitaires, la création de prix, la publication d'ouvrages chez des éditeurs à vocation intellectuelle sont quelques-uns des traits qui ont transformé le statut de la bande dessinée³². Statut que n'a toujours pas gagné le dessin animé en France.

³¹ Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975.

³² Encore en 1986, Bruno Lecigne remarquait dans *Les héritiers d'Hergé*, Bruxelles, Magic Strip, 1986, p. 24 : « La bande dessinée en France ne connaît pas de discours qui lui soit extérieur ; elle est au contraire « parlée de l'intérieur » par l'archivisme, le journalisme événementiel, l'interview d'auteurs

Pourtant, les premières recherches concernant le dessin animé français sont anciennes. En 1922, *Le cinéma pour tous* d'Etienne Arnaud et Boisyvon consacre un chapitre entier à l'« Historique de la projection animée » revenant longuement sur Émile Cohl. En 1926, Maurice Noverre consacre une étude complète à *Émile Reynaud, sa vie et ses travaux* qui déclenche une polémique, faisant de Reynaud le véritable inventeur du cinéma et des frères Lumière de simples imposteurs³³. Bardèche et Brasillach dans leur *Histoire du cinéma* (parue en 1935 puis complétée en 1943) consacrent cinq lignes à Reynaud et deux pages à Cohl à qui ils reprochent : « il est dommage que sa technique soit restée enfantine et que son dessin ait manqué de grâce ». Dans le chapitre consacré au cinéma muet, ils évoquent les Américains Pat Sullivan, Paul Terry, Max Fleischer et « enfin le vrai génie, le vrai profiteur, comme tous les génies, des expériences du passé, le plagiaire, le créateur, Walt Disney ». Ils évacuent la question du dessin animé français par cette phrase lapidaire : « Les quelques essais français ne valent pas la peine d'être nommés. » À la fondation de l'IDHEC en 1943, Marcel L'Herbier rejette l'enseignement de la technique du dessin animé car « pour nous, rien ne rattachait l'animation au pur cinéma »³⁴.

À la fin de l'année 1943, une lettre du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique officialise la Commission de recherches historiques de la Cinémathèque française, avec pour mission de réunir les pionniers et les premiers artisans du cinéma afin de recueillir leurs souvenirs, d'établir les filmographies et de collecter les archives. Elle a siégé, avec Musidora comme secrétaire, jusque dans les années cinquante, se déplaçant souvent chez les intéressés, réalisant un grand nombre d'interviews écrites sténotypées ou enregistrées au dictaphone. Sont ainsi interrogés en 1946 André Reynaud, fils d'Émile Reynaud, inventeur en 1888 du Théâtre optique, André Courtet, fils d'Émile Cohl et Lortac. C'est bien peu... René Jeanne et Charles Ford dans *Histoire encyclopédique du cinéma* (1947) consacrent cinq pages à Émile Reynaud et Émile Cohl. Roger Régent dans son *Cinéma de France sous l'Occupation* (1948) est le premier à consacrer plusieurs pages sur le dessin animé français entre 1940 et 1944. Mais c'est bien Lo Duca qui, en 1947, offre le premier livre écrit en français sur le sujet intitulé sobrement *Le dessin animé : histoire, esthétique, technique*. Ce dernier livre devait sortir à la fin de l'année 1936 ; Lo Duca l'annonçait en ces termes : « Les renseignements bibliographiques sur le dessin animé sont très rares : à l'étranger, on n'a guère publié que quelques ouvrages ou articles très courts et déjà anciens ; en France, rien d'original n'a paru. Nous nous

ou « l'explication de texte » qui, faute d'analyser son objet et sa position critique, fabriquent de l'idéologie ».

³³ En 2013, j'en ai établi la nouvelle édition parue aux éditions L'Harmattan dans la collection « Cinémas d'animations » avec une préface de Sylvie Saerens.

³⁴ Marcel L'Herbier, « Liminaire » à l'ouvrage de Marie-Thérèse Poncet, *Le génie de Walt Disney : un Walt Disney vivant*, Voiron, édité à compte d'auteur, 1995, p. 9.

proposons de combler cette lacune en publiant un ouvrage d'ensemble, qui paraîtra à la fin de cette année, et dont ce qui suit n'est qu'un résumé très succinct.³⁵ »

Avec un certain recul historique, Georges Sadoul dans *Histoire générale du cinéma* (1950) évoque Reynaud en trente pages et Cohl en dix. Dans la même veine, Jean Mitry et son *Histoire du cinéma* évacue Cohl en seulement neuf lignes et le dessin animé français en général en quatorze. En 1951, Marie-Thérèse Poncet soutient sa thèse principale de doctorat consacrée à *L'esthétique du dessin animé* et sa thèse complémentaire à *L'étude comparative des illustrations du Moyen-âge et les dessins animés* à la Sorbonne. Une première. Elle obtient la mention « très honorable ». Publiées l'année suivante, Etienne Souriau note en préface : « Mademoiselle Poncet a consacré des veilles studieuses à ce sujet, encore vierge dans le domaine des graves études de la science de l'art »³⁶ et Louis Réau précise « On ne saurait trop féliciter Mademoiselle Poncet d'avoir hardiment introduit à la Sorbonne, un peu éberluée par ce modernisme, un sujet aussi neuf et aussi captivant qu'elle a abordé non seulement avec toute l'ardeur de la jeunesse, mais encore avec une connaissance très solide de l'art du passé. »³⁷ On voit bien que le dessin animé, étant encore jugé comme un art mineur, doit s'appuyer sur les arts majeurs pour être légitimé. En 1953, quelques années avant le centenaire d'Émile Cohl, ce pionnier est reconnu. Des journalistes et des historiens se penchent sur son œuvre. Jean Adhémar le cite dans son *Inventaire du fonds français après 1800*, Bénézit l'inclut dans son édition 1949 du *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* et Marie-Thérèse Poncet dans *Dessin animé, art mondial* propose une première vraie filmographie de son œuvre. Tous ces ouvrages peuvent être apparentés à ce que Robert Mandrou appelait en 1958 des « manuels », des « aide-mémoire » ou des « instruments de travail » : « Des Histoires du Cinéma, il ne saurait être question de dresser le catalogue, même sommaire : elles sont trop nombreuses et anecdotiques, de faible utilité pour nous. La critique cinématographique travaille sur un plan, qu'elle croit historique, en ce sens que ses fichiers des metteurs en scène, acteurs, styles et Écoles, toujours biographiques, se déroulent dans le temps. [...] Tous ces historiens du cinéma, artisans de solides monographies plus ou moins étoffées, ne nous permettent guère d'appréhender le rôle de cet art dans la civilisation de ce premier vingtième siècle. [...] Les bras chargés de cette abondante production, nous restons donc insatisfaits. »³⁸. En 1968, l'historien Marc Ferro appelait déjà à se

³⁵ G. M. Lo Duca, « Cinématographie. L'industrie du dessin animé », *Le Génie civil*, Tome CIX, n°18, 31 octobre 1936.

³⁶ Etienne Souriau, « Préface » in Marie-Thérèse Poncet, *L'esthétique du dessin animé*, Paris, A.-G. Nizet, 1952, p. 3.

³⁷ Louis Réau, « Préface » in Marie-Thérèse Poncet, *Étude comparative des illustrations du Moyen-Âge et des dessins animés*, Paris, A.G. Nizet, 1952, p. 7.

³⁸ Robert Mandrou, « Histoire et Cinéma », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 13^{ème} année, n°1, 1958, p. 140-149.

servir des dessins animés pour écrire une socio-histoire cinématographique dans un article des *Annales* demeuré célèbre³⁹.

Dans les ciné-clubs, André Martin s'enflamme et défend avec vigueur l'animation : ce n'est pas un sous-produit pour enfants réservé au Ciné-club Cendrillon animé par Sonika Bo. En 1952, le surréaliste Ado Kyrou lui propose alors d'écrire, avec Michel Boschet, un article pour sa revue *L'âge du cinéma*. André Martin trouve dans le journalisme et plus particulièrement dans la critique cinématographique de l'animation, une activité qui confirme son choix fondamental.

En 1953, Lotte H. Eisner s'interroge sur « Comment écrire l'histoire du cinéma » dans la revue *Positif* : « C'est là un fait curieux : on connaît aujourd'hui presque mieux la préhistoire de l'humanité que le premier quart de siècle ou même les premiers trente à trente-cinq ans de ces années qui se sont écoulées depuis l'invention du cinématographe. » Dans ses premiers numéros, la revue *Positif* marque un intérêt certain pour l'animation et Robert Benayoun y dresse dans le numéro 12 un « Bilan du nouveau dessin animé ». *Les Cahiers du cinéma*, à l'exception d'André Bazin, n'accorde que peu d'importance aux dessins animés. François Truffaut ne signe ainsi qu'un article consacré à Norman McLaren. André Martin intègre alors l'équipe des *Cahiers* et participe aux Journées du Cinéma qui proposent des matinées enfantines composées de dessins animés ainsi qu'un Festival international du dessin animé pour adultes. Martin reçoit une accréditation pour le Festival de Cannes. *Blinkity Blank* de McLaren reçoit la Palme d'or du film d'animation. L'animation non disneyenne est enfin reconnue. André Martin donne son point de vue en 1954. Toutefois, la plupart de ses articles se retrouvent dans les quelques pages de la rubrique *Le petit journal du cinéma*. Le 6 mai 1955, les Journées du Cinéma organisent un « hommage aux pionniers du film d'animation » projetant un film de Roger Leenhardt *Naissance du cinéma* qui montre une projection de *Autour d'une cabine* reconstitué par le fils d'Émile Reynaud ainsi que quatre films d'Émile Cohl. Le programme annonce également les intentions des Journées du Cinéma pour l'année suivante à Cannes : la première rencontre internationale du cinéma d'animation. André Martin et Michel Boschet prennent contact avec les plus grands animateurs mondiaux et préparent une exposition pour montrer leur travail⁴⁰. Parallèlement, l'IDHEC prépare un rapport sur la formation à l'animation ainsi qu'un colloque intitulé *Le cinéma d'animation dans le monde* auquel ont participé pas moins de quarante-huit personnalités venues du monde entier. Ces deux rencontres internationales permettent d'examiner l'état de l'animation mais sont surtout des rencontres professionnelles qui ne trouvent guère d'écho parmi le public venu admirer les stars cannoises. L'idée d'un festival spécialisé se concrétise alors : Annecy accueille cette première manifestation. En 1957, André Martin

³⁹ Marc Ferro, « Débats et combats. Société du XXe siècle et histoire cinématographique », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 23^{ème} année, n°3, mai-juin 1968, p. 581-585.

⁴⁰ Bernard Clarens, *André Martin : écrits sur l'animation*, Paris, Dreamland, 2000, 271 p.

regrette dans les *Cahiers du cinéma* que « rien n'attend[e] le cinéma d'animation ». C'est ainsi que, la même année, se crée l'ACA (Association des artistes et amis du cinéma d'animation) réunissant, entre autres, Alexandre Alexeïeff, Arcady, Berthold Bartosch, Omer Boucquey, Paul Grimault, Henri Gruel, Jean Image, Raymond Maillet... L'ACA organise fréquemment des projections au musée Guimet et au musée des Arts décoratifs. En août 1958, Martin s'insurge : « Savez-vous que le dessin animé a cinquante ans ? [...] Aucune évocation, aucune couronne, aucun trémolo ne va sans doute accompagner cet anniversaire. »⁴¹

En novembre 1959 se tient à Paris dans la salle d'argent des grands magasins du Printemps l'exposition *L'art de l'animation* financée par Walt Disney. Cette dernière sert surtout de promotion à son dernier film *la Belle au bois dormant*. Bob Thomas en tire un livre en 1960 intitulé *L'art du dessin animé : histoire du studio Walt Disney et de sa participation au développement d'un art nouveau*.

En 1960, les Journées internationales du cinéma d'animation (JICA) se déroulent pour la première fois à Annecy (puis en 1962, puis les années impaires à partir de 1963). Parallèlement, plusieurs réalisateurs et promoteurs de l'animation mettent sur pied une Association internationale du film d'animation (ASIFA) qui contribue au déclin de l'ACA. Les turbulences de 1968 mettent un terme définitif à son existence. Une éphémère UPFA (Union des professionnels du film d'animation) se signale brièvement avant de disparaître. Après d'âpres discussions, l'Association française du cinéma d'animation (AFCA) voit le jour en 1971. Raymond Maillet en est le délégué général jusqu'en 1993. Sous son impulsion, se crée le Festival national du film d'animation à Marly-le-Roi en 1983 après la rupture avec Annecy l'année précédente (annuel jusqu'en 1990, puis biennal, le festival se déplace ensuite à Auch puis à Bruz en décembre 2010)⁴².

A la mort de Walt Disney en 1966, son œuvre n'est plus perçue de la même façon et l'enthousiasme entourant sa personne et ses films semble avoir décliné dès la fin de la Seconde Guerre mondiale. Outre *Le dessin animé après Walt Disney* (1961) de Robert Benayoun, toute une série d'ouvrages sont consacrés aux dessins animés qui s'écartent du style disneyen. Citons, *J'aime le dessin animé* (1961) de Denys Chevalier ou bien encore *Le cinéma d'animation avant et après Walt Disney* (1981) de Robert Vrielynck. L'ouvrage de Marie-Thérèse Poncet pompeusement intitulé *Le génie de Walt Disney* ne sera jamais publié. Les premières études globales consacrées à l'animation viennent de chercheurs italiens. Walter Alberti publie en 1957 *Il cinema di animazione (1832-1956)* et consacre un chapitre à la France. En

⁴¹ Hervé Joubert-Laurencin, « Du bon usage des primitifs : Émile Cohl dans les écrits d'André Martin » in *1895* n°53, décembre 2007, spécial Émile Cohl, p. 227-239.

⁴² Annick Teninge, « L'histoire d'Annecy : 40 ans de célébration de l'art de l'animation », *Animation World Magazine*, issue 5.04, juillet 2000. De manière plus détaillée, on se reportera au travail de Cécile Noesser, *La résistible ascension du cinéma d'animation. Socio-génèse d'un cinéma-bis en France (1950-2010)*, thèse de sociologie, Université Paris III - Sorbonne nouvelle, 2013.

1974, Gianni Rondolino écrit la *Storia del cinema d'animazione* et Giannalberto Bendazzi rédige le monumental *Cartoons* en 1988⁴³.

En 1982, Raymond Maillet parvient à mettre en place l'exposition *Le dessin animé français : 100 ans de création*. Il s'interroge : « Pourra-t-on renouveler pareille exposition dans dix ans (pour le centenaire de la première projection publique d'un dessin animé au Musée Grévin par exemple) dans vingt ou cinquante ans ? A défaut d'un musée national où seraient déposés et conservés non seulement les fragiles témoins du passé mais aussi ce qui concerne la production contemporaine dont il faut penser à assurer la sauvegarde dès aujourd'hui, il est à craindre que le patrimoine du dessin animé français soit exposé à un danger réel de disparition. L'initiative du Musée-galerie de la Seita aura permis d'évoquer la question, au-delà de la durée de cette exposition hélas éphémère mais, nous l'espérons, attachante. » En 1983, l'Institut Lumière de Lyon publie sous l'impulsion de Raymond Maillet et dans le cadre des Assises du film d'animation *Le dessin animé français*, catalogue de cent films, cinquante réalisateurs et quatre-vingt-quinze ans de production française. Dans le même cadre se tiennent les Assises du film d'animation français qui regroupent quatre-vingts participants. À 15 ans, Pierre Lambert rédige un fanzine intitulé *Animation* qui s'intéresse à l'actualité du cinéma d'animation. En 1985, les éditions du Chêne font traduire le monumental travail de Christopher Finch, *Notre ami Walt Disney*, huit ans après l'édition américaine⁴⁴. En 1987, Pascal Vimenet lance la revue *Animatographe*⁴⁵ qui se veut l'équivalent des *Cahiers du cinéma* pour l'animation : trois numéros seulement (de mars à septembre 1987), plutôt somptueux dont l'orientation se veut très différente des cinquante-deux numéros de *Banc-titre*. Cette dernière, après sept années d'existence, disparaît en 1985⁴⁶.

⁴³ M'intéressant uniquement ici à la France, je laisse volontairement les livres et textes écrits en français mais parus au Canada, en Suisse et en Belgique.

⁴⁴ L'année précédente, en 1984, les éditions du Chêne avaient publié *Happy birthday Mickey ! 50 ans d'histoire du journal de Mickey* avec la collaboration de Michel Mandry. Ce dernier avait également écrit la préface de *Walt Disney. Bandes dessinées 1932-1951* édité en 1981 par Hachette Edi-Monde ; Hachette étant l'éditeur historique des bandes dessinées Disney en France. Citons aussi la traduction du livre de Bernard C. Shine et Bevis Hillier, *Walt Disney's Mickey Mania 1928-1938* paru en 1987 chez Hayot/Vilo Paris, 180 p.

⁴⁵ Diffusée également en Belgique, en Suisse et au Canada, la revue critique *Animatographe* (1987) est spécialisée dans le cinéma d'animation et publie des entretiens, des reportages sur les festivals, des articles consacrés au passé de l'animation ainsi qu'à son futur.

⁴⁶ En publiant chaque mois de 1978 à 1985 de nombreux entretiens, dossiers, critiques, filmographies, le très complet *Banc-titre* multiple ses angles d'approche du cinéma d'animation : critique, technique, historique, économique, juridique et même sociologique. Son créateur, Thierry Steff se souvient : « Premier numéro en 1978, exactement pour les Rica à Annecy, organisée par Maillet les années paires. J'étais à la création du magazine l'année précédente car je m'emmerçais au service militaire. J'en ai parlé à des amis, Serge Couet, avec qui j'avais créé l'association « Animafilm » (qui a servi de base juridique pour lancer le projet), Isabelle Thibault (que j'avais rencontrée lors d'un stage/visite au Québec en 1975), indirectement, la mère de Serge nous a aussi bien aidés. Isabelle, via sa sœur journaliste, nous à faire connaître un éditeur, Les Faiseurs d'images, qui est parti dans l'aventure et a pris en charge l'édition du premier numéro, mais pas le second (affaire jugée suicidaire et non rentable). Il n'avait pas faux dans son jugement, mais on s'est accrochés. C'est d'ailleurs cet éditeur,

Signalons également la parution précieuse de la *Lettre de l'Afca* (depuis 1972). En 1987, Pierre Lambert monte une exposition au Havre consacrée aux *Artistes de Disney*. Les Français ne s'intéressent guère à la production nationale⁴⁷ et peu d'études marquantes sont réalisées⁴⁸ alors que les publications se multiplient aux États-Unis et que les universités américaines ouvrent des unités de recherche entièrement consacrées à l'animation. Ainsi, Donald Crafton est-il le premier en 1990 à publier la plus solide biographie de Cohl intitulée *Émile Cohl : caricature, and film*, jamais traduite en français. En 1989, Pascal Vimenet et Michel Roudevitch dirige un numéro de *Cinémaction* (n°51) consacré au cinéma d'animation⁴⁹. En 1991 (réédition 2013), les éditions Circé publient les considérations de Sergueï Eisenstein sur *Walt Disney*. La même année, paraît le premier numéro de la revue *Animeland* consacrée majoritairement à l'animation japonaise et au manga⁵⁰. En 1994, les éditions Dreamland se lancent dans un audacieux pari en publiant régulièrement des livres consacrés à l'animation⁵¹ mais ce sont la plupart du temps des

via son studio de graphisme, qui créa la première couverture Pinochet avec Donald. Moi, je faisais la maquette intérieure. Mais *Banc-titre* n'a jamais été rentable. L'ambition était simple : faire un vrai magazine (pas un fanzine photocopié), grand format, beau papier... qui parle de l'animation mais sous toutes ses formes, pas que par la petite lorgnette des "auteurs". Et je trouvais à l'époque la *Lettre de l'Afca* un peu ringarde voire indigne. » (Entretien de l'auteur avec Thierry Steff, 23 juin 2013). Près de quinze ans plus tard, Thierry Steff lance en 1998-1999 l'*Animation Reporter* qui est un « fiasco total » selon les propres termes de son créateur.

⁴⁷ La revue *Fantasmagorie* fait traduire *Tex Avery, la folie du cartoon* et *Betty Boop, Popeye et cie : l'histoire des Fleischer*, Robert Benayoun publie *Le mystère Tex Avery*, Alain Duchêne *Walt Disney n'est pas mort !*, Patrick Brion, *Les dessins animés de la MGM*, Pierre Lambert, *Tex Avery, Pinocchio, Mickey et Blanche-Neige...* Le renouveau de l'intérêt pour Tex Avery date du début des années soixante-dix : sur l'ORTF, Pierre Tchernia lui consacre une émission entière le 23 septembre 1973 ; pour toute une génération, Tex Avery devient le modèle du rebelle face aux trop sages productions Disney (Walt est mort en 1966). En 1976, le festival d'Annecy lui consacre même un hommage.

⁴⁸ La revue *Fantasmagorie* est lancée en 1974 par les cinéastes Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet et l'humoriste André Igual. D'une périodicité irrégulière, on note également plusieurs changements de formule pour cette revue spécialisée dans le cinéma d'animation. D'une pagination et d'un format réduit, d'un contenu centré sur l'actualité, on passe à partir du numéro 1 de la nouvelle série (1979) à de conséquents monographies sur les auteurs marquants du genre : Tex Avery, Jacques Rouxel et les Shadoks, Jiri Trnka, Dave et Max Fleischer. *Fantasmagorie* fut édité à l'origine par la maison d'édition Glénat, spécialisée dans la bande dessinée. Cependant, Jean-Pierre Jeunet part vers la prise de vue réelle dès son troisième court métrage et la revue *Fantasmagorie* cesse de paraître en 1981.

⁴⁹ En 2007, Pierre Floquet a dirigé le numéro 123 de *Cinémaction* intitulé « CinémAnimationS ».

⁵⁰ Voir Yann West Lawrence et Gersende Bollut, *Big Bang Anim'. Confessions du fondateur d'AnimeLand*, Omaké Book, 2013, 308 p. Cette branche de l'édition française est très florissante, sans parler de l'immense succès des mangas et animés. Citons à titre d'exemple Vincent-Paul Toccoli et Gersende Bollut, *Miyazaki, l'enchantement*, Amalthée, 2008 ; Raphaël Colson et Gaël Régner, *Hayao Miyazaki. Cartographie d'un univers*, Les moutons électriques, 2010 ; Helen McCarthy, *Osamu Tezuka. Le dieu du manga*, Eyrolles, 2010 ; Julien Sévénou, *Mamoru Oshii. Rêves, nostalgie et révolution*, Imho, 2012...

⁵¹ Thierry Steff raconte : « Dreamland a été créée en 1992, car je venais d'être licencié et que je prévoyais une porte de secours. Deux ans sans activité avant le premier titre : *L'Étrange Noël de Monsieur Jack*. Avant, juste l'édition de cartes postales pour le centenaire d'Émile Reynaud. Je suis aussi à la base de sa création (chômage oblige, j'avais des idées et des envies de retravailler). Donc, c'était avant tout pour me redonner une activité dans le livre, activité que j'avais connue et aimée dans