

Petite histoire du cinéma d'animation V L'Angleterre et la France

Piero Zanotto

Cinéma et Terre des hommes I
Numéro 46, octobre 1966

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51759ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Zanotto, P. (1966). Petite histoire du cinéma d'animation V : l'Angleterre et la France. *Séquences*, (46), 43-50.

L'Angleterre et la France

Piero Zanotto

1. Halas et Batchelor

On a dit que la révolution du dessin animé, ou plutôt cette opposition artistique au graphisme disneyen qui exerçait son hégémonie par des principes rigides, était née en Europe, plus exactement en Grande-Bretagne, avant que Stephen Bosustow rassemble, sous l'égide de l'U.P.A., les dessinateurs dissidents de Disney. Examinons les dates. En 1933, après les premiers "cartoons" de Anson Dyer, il y eut une tentative originale avec *Color Box* de Len Lye. Dans ce film, le mouvement est créé par l'animation de timbres-postes dont les gravures et les couleurs se combinent pour donner des figures abstraites. En 1940, un

an avant la révolte de Stephen Bosustow et Cie à Burbank, les époux John Halas et Joy Batchelor fondèrent, avec peu d'argent mais beaucoup de conviction et de talent, ce qui est aujourd'hui, en Grande-Bretagne, la firme la plus célèbre de production de dessins animés la "Halas and Batchelor Cartoon Films, Ltd".

Joy sortait tout juste d'une petite compagnie de dessins animés en faillite et John venait de Budapest où il avait gravi tous les échelons qui conduisent à la production. Ils débutèrent avec un modeste appareil de prises de vues Debrie; aujourd'hui, ils possèdent l'équipement le plus complet de l'hémisphère occidentale et ils ont



John Halas et Joy Batchelor

sous leur dépendance près de soixante-dix dessinateurs et techniciens venus pour un bon nombre de Californie. Il va sans dire que leur formation a été plus au moins influencée par Disney. La guerre fournit à John Halas et à Joy Batchelor leurs premières occasions réelles de travail. Ils suivirent l'exemple de leur compatriote Len Lye qui réalisa, durant le conflit mondial, le fameux *Lambeth Walk*, film antihitlérien qui exploite, par un jeu habile de montage, un documentaire sur la Wehrmacht et rend ridicule le pas de l'oiseau en faisant avancer les soldats d'un pas en avant alors qu'ils reculent de deux en arrière. Les époux Halas et Batchelor travaillèrent donc eux aussi pour les combattants et réalisèrent des films didactiques sur le métier des armes ou sur la prévention des maladies que les soldats pouvaient contracter dans les pays tropicaux. Rappelons à ce su-

jet *Six Jungle Boys* destiné aux "Tommies" d'Extrême-Orient.

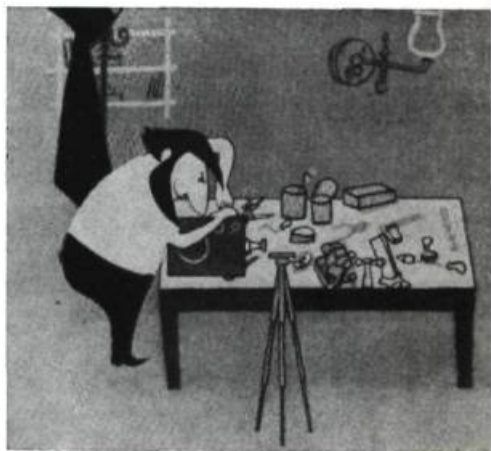
C'est ainsi qu'ils se lancèrent dans une production de "cartoons" pour adultes, de caractère explicatif, au service du Gouvernement britannique et de quelques industries, rompant ainsi avec la tradition du dessin animé, jusqu'alors essentiellement humoristique, et s'apparentant plutôt à l'école documentariste anglaise, universellement reconnue comme la meilleure du monde. L'animation fut donc soumise à des fins didactiques comme ce fut le cas dans une série de courts métrages sur la crise du charbon, ou lorsqu'il s'agit de passer en revue les problèmes variés connexes à l'industrie, au commerce, à l'économie anglaise. Ainsi, pour citer un titre plus récent, dans *The Colombo Plan*, on s'attache à démontrer, dans un dessin clair et réduit à l'essentiel, les buts poursuivis par le plan Colombo dans l'intérêt des pays asiatiques.

La production commerciale de dessins animés n'existe pas en Grande-Bretagne, sauf les exceptions dues justement au *team* Halas-Batchelor que les Anglais prononcent maintenant comme s'il ne s'agissait que d'un seul nom. Il y eut bien des tentatives individuelles et expérimentales comme celles de Len Lye, de Peter Foldes et du groupe *Grasshopper* fondé en 1953

par John Daborn. Ce dernier se proposait d'encourager les cinéastes qui manifestaient du goût pour le dessin animé d'avant-garde; on y trouve des exemples remarquables d'un cinéma qui rappelle par son esprit la production canadienne dirigée par Norman McLaren. Ces quelques exceptions mises à part, les oeuvres d'Halas et Batchelor sont les seules tentatives dignes de mention qui se situent dans la ligne d'un cinéma d'animation à la fois "adulte" d'inspiration et fidèle à la conception du "spectacle" cinématographique.

Leur unique long métrage remonte à 1955 et s'intitule *Animal Farm*. Il s'inspire de l'esprit satirique que l'on rencontre souvent dans les dessins du journal britannique *Punch*. L'oeuvre est tirée du roman utopique de George Orwell qui peint, dans une allégorie amère, la dégénérescence des mouvements révolutionnaires et en particulier de celui des Bolcheviks. Voici l'intrigue du film: les animaux de la ferme se révoltent contre le fermier Jones, tyran ivrogne qui est contraint de fuir. Le royaume des animaux reçoit une impulsion de la part du cheval Boxer et du porc Boule-de-neige qui inventent un slogan: "Tous les animaux sont égaux". Mais un autre porc, Napoléon, qui se plaît dans le grand luxe, se fait aider de deux

chiens féroces (symboles transparents de la Guépéou) pour se débarrasser de Boxer et de Boule-de-neige. Il instaure ainsi sa dictature sous l'égide d'une nouvelle loi: "Tous les animaux sont égaux, mais quelques-uns sont plus égaux que les autres." Cela entraînera une contre-révolution et le retour de l'ancien patron. Entre deux maux, les animaux préféreront le moindre. Ce film s'impose vraiment avec son graphisme riche d'allusions et il offre un autre exemple du dessin animé engagé socialement et politiquement. Rappelons encore une oeuvre due à l'intuition très fine de Halas et



Batchelor, *History of the cinema*, présentée en 1956 à la Royal Performance. C'est un aperçu plein d'esprit sur le chemin parcouru par le septième art depuis les ten-

tatives des premiers pionniers. On y trouve des pointes bien dirigées sur quelques scories qui ont envahi le champ de cette histoire. Nous devons aussi citer *Cinerama Holiday*, premier dessin animé pour l'écran géant, *The Insolent Matador*, *The Magic Canvas*, *The Owl and the Pussycat*, *The World of Little Ig*, *Hamilton the Musical Elephant*, etc., : historiottes dotées dans leurs structures narratives et graphiques d'un grain de *nonsense* du genre de celui qu'on trouve dans *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Notons en passant que l'Anglais Lou Bunin, spécialiste en animation de marionnettes, a réalisé en 1948 un film de long métrage sur les aventures d'Alice en se servant d'une jeune actrice pour interpréter le personnage principal. Le film est plus fidèle à l'oeuvre de Carroll que le dessin animé de Disney réalisé à la même époque.

D'autres cinéastes ont contribué à l'essor du genre en Grande-Bretagne, même si cet essor est dû principalement aux deux époux dessinateurs et à leur équipe d'artistes et de techniciens. Ainsi mentionnons les noms de Joan et Peter Foldes, auteurs de *Animated Genesis* et *A Short Vision*. Il y a aussi Richard Williams, auteur d'un film de quinze minutes, *Little Island*, qui est une allégorie du conflit catas-

trophique entre le Beau, le Bien et le Vrai construite avec un sens narratif riche d'humour.

2. Perplexité en France

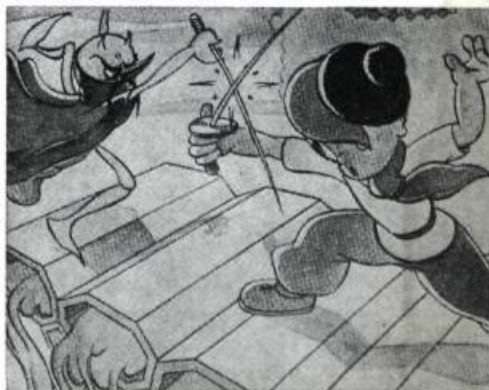
Une crise de méfiance et de doute semble avoir assailli la plupart des animateurs français, non devant les problèmes du dessin animé en soi, mais en face de l'accueil que lui réserverait un public doué désormais d'une mentalité nouvelle grâce à la télévision qui lui a donné le goût du court métrage. Récemment, la revue parisienne *Cinématexte* a mené une enquête sur le cinéma d'animation en France. A la demande faite sur la possibilité d'un long métrage dans le cadre actuel de la production française, Alexandre Alexeieff, Omer Boucquey, Michel Boschet, André Martin, Albert Champeaux, Henri Gruel, Jean Jabely, René Laloux, Albert Pierru, Jacques Vasseur et Jean Image lui-même (le seul avec Paul Grimault à avoir mené à terme en France des entreprises du genre) ont répondu de différentes façons, mais tous se déclaraient perplexes et certains même nettement pessimistes.

"Non, a dit Jean Image. Je ne crois plus au long métrage d'animation. J'en ai pourtant fait deux. Cela coûte trop cher et demande beaucoup trop de temps." Cet artiste plein d'originalité est Hon-

grois d'origine puisqu'il est né à Budapest le 26 janvier 1911 et se nomme en réalité Emeric Hadju. Depuis quelques années, il s'est limité à des courts métrages destinés à la télévision. Pour le petit écran, il a produit et continue à produire, parfois en collaboration avec Denis Boutin, des films qui ne sont pas dépourvus de fantaisie enjouée et d'intuition poétique. Rappelons les différentes séries mettant en vedette Joe, un petit garçon coiffé d'un chapeau, vêtu d'un *blue jeans*, apparenté par le style graphique au protagoniste du premier long métrage de Jean Image, *Jeannot l'intrépide*, paru en 1949. Joe est le héros de treize films où il vit parmi les fourmis, les abeilles, les mouches et connaît chez ces insectes d'authentiques aventures non dénuées d'intérêt didactique.

Une série plus récente de treize films met en scène un autre personnage minuscule, Picolo, un peintre engagé dans les plus extravagantes aventures dans le monde surréaliste d'un Paris contemporain. Mais déjà, Jean Image annonce un retour à Joe pour une nouvelle série de films liés cette fois à la science-fiction dans lesquels il examinera les appréhensions de l'humanité devant l'avenir technologique lié à la découverte de l'espace.

Il avait déjà touché à ces thèmes dans le premier après-guerre. Mais il se réservait alors à de plus grandes ambitions. Venu au cinéma d'animation dès 1937, il s'était promis de combattre sur le terrain même qui avait vu la victoire de Walt Disney. En 1950, il pouvait présenter au public français, en concurrence avec *La Bergère et le Ramoneur* de Paul Grimault, son



premier long métrage, *Jeannot l'intrépide*. A la suite de Disney, Image empruntait à Perrault son monde fabuleux, comme dix ans auparavant il avait puisé chez La Fontaine pour le court métrage *Le Loup et l'agneau*. A partir de ces emprunts, il construisit une fantaisie sensible et agréable de ton, d'une valeur éducative certaine et d'un graphisme qu'il cherchait obstinément à tenir éloigné des films analogues dessinés par l'équipe disneyenne.

Le long métrage que Jean Image réalisa immédiatement après, *Bonjour Paris*, fut plus ambitieux et mieux réussi sur le plan de la poésie. Son film se greffe sans équivoque sur le monde de la culture et du spectacle français; doté d'un goût certain pour la couleur et d'une indiscutable élégance dans le graphisme, il est en même temps teinté de mélancolie ou plutôt rempli de cette nostalgie qu'évoquent, dans leur vision réaliste de Paris, les films de Clair et de Carné. Deux pigeons amoureux vivent des jours heureux sur une gouttière comme tant d'autres de leurs amis à plumes de diverses races. Et ils regardent Paris de leur perchoir: ici, Montmartre, là, la tour Eiffel, Notre-Dame, la Seine, etc., sous des angles inusités, contemplatifs. Une danse "apache" par une nuit étoilée, une grande partie de pêche, la vie des Parisiens, tout cela, adouci par quelques chansons populaires dont les échos raréfiés montent jusqu'aux petits observateurs ailés se présente comme dans ces vieux films qui firent découvrir au monde entier l'atmosphère unique du Paris le plus authentique.

3. Paul Grimault

Jean Cocteau écrit la préface de *Bonjour Paris* qui fut confiée

à la voix de François Périer. Cette façon de se faire confiance (ou de se compromettre dans un risque commun de nature poétique et artistique) qu'ont les artistes les plus représentatifs du monde culturel français est une caractéristique qui se retrouve souvent dans les différentes branches du spectacle. *La Bergère et le ramoneur*, long métrage dessiné de Paul Grimault, en est un exemple éclatant. L'artiste sexagénaire de Neuilly qui, en 1936, fonda avec André Sarrut la première société française de dessins animés appelée "Les Gémiaux", resté inactif pourtant depuis 1957, occupe une place particulière dans ce secteur spécifique du cinéma français. De son école sont sortis des "cartoonists", comme Jean Jabely, Jacques Vausseur, Jacques Leroux, Manuel Otero (ces deux derniers travaillent ensemble à une parodie dessinée du western: *Ouest-terne Story*). Le style graphique de Grimault, mis en lumière à la fin de 1937 avec *Phénomènes électriques*, n'a rien à voir avec celui de Disney qui influença pourtant les dessinateurs de tous les continents. Pour résumer ce qui a été écrit de lui et de Jean Image, citons encore Walter Alberti: "Leur idéal est de traduire par le dessin la poésie de Jacques Prévert, les chansons mélancoliques de Juliette Gréco."



C'est en effet la collaboration de Jacques Prévert pour le scénario et les dialogues qui décida Paul Grimault à franchir le pas et à faire de *La Bergère et le ramoneur* un film de longueur standard. Il est clair qu'il ne considérait pas le dessin animé comme un divertissement uniquement destiné aux enfants et aux adolescents. Ses films sont toujours remplis d'allégories philosophiques sur le sens de la vie, bien faites pour transmettre des leçons utiles au triomphe de la liberté individuelle et de la justice. Rappelons surtout *L'Épouvantail* (1942), *Le Voleur de paratonnerres* (1944), *Le petit Soldat* (1947) dont les trames différentes sont toujours tissées avec le

même fil de poésie métaphysique pour exalter les valeurs de la liberté, sans laquelle il n'y a qu'embûches où se souillent les sentiments et leur pureté. Un dessin riche d'intelligence et d'inventions plastiques, capable de créer des illusions de perspectives qui donnent une impression de solidité pleine et d'une construction architecturale très raffinée, sert de support à ces intentions.

Après les épouvantails qui protègent une famille d'oiseaux, après l'allégorie sur la liberté construite avec les actions apparemment privées de sens d'un minuscule voleur de paratonnerres, après le petit chef-d'oeuvre (lui aussi tiré d'un scénario écrit par Jacques Prévert



et mis en musique comme tous les autres films de Grimault par Joseph Kosma) symbolisant — dans le monde des jouets — les aspirations de l'humanité à la paix, à la bonté, à l'amitié fraternelle, après ceux-là et d'autres bijoux que l'histoire du cinéma d'animation considère déjà comme des classiques, Grimault nous donne une allégorie violente, remplie des échos sarcastiques de la tyrannie engendrée par des lois iniques et par l'abus du pouvoir. Le tout est masqué sous les allusions de la fable avec des trouées continuelles sur une réalité psychologique et morale dont nous reconnaissons l'évidence.

La Bergère et le ramoneur, c'est l'histoire de deux jeunes gens à qui un roi tyrannique interdit de s'aimer. Ils sont persécutés par le monarque qui lance contre eux un robot fanatique, quand ils décident de fuir des cadres qui entourent leurs portraits. Dans une scénographie hallucinante qui reflète, avec des marbres diaphanes, avec une Venise surréaliste, avec une

ville souterraine où nombre d'êtres sont privés de la lumière du soleil, le narcissisme du potentat, Grimault et Prévert font vivre leurs personnages parmi lesquels un oiseau sauvé de la cruauté inutile des chasseurs du roi. Et le poète trouve même moyen de se situer lui-même dans l'histoire, sous les traits d'un chanteur des rues, un aveugle qui pousse les humiliés à la révolte.

Grimault semble ne jamais avoir connu le monde dessiné de Disney. Quelque chose en lui rappelle plutôt les exemples les plus purs du cinéma d'animation tchèque. Mais ce ne sont que des éclaircs involontaires, parce que son monde est solidement lié à la culture française, à un goût unique en son genre et introuvable hors des frontières de France. Pierre Brasseur prête sa voix à l'oiseau avec un accent gouaillier; Anouk Aimée double la Bergère et Serge Reggiani fait parler le Ramoneur.

Le film de Grimault fut le plus bel hommage qu'un Français pouvait rendre indirectement à la mémoire d'Emile Cohl qui, le premier, sut donner au dessin animé — au début du siècle — une complète autonomie. (1)

(1) Pour Emile Cohl, voir *Séquences*, no 44, p. 55.

(Tous droits réservés
Rivista del cinematografo
et Séquences)