



HAL
open science

War imagery and animation or “History for children”

Clément Puget

► **To cite this version:**

Clément Puget. War imagery and animation or “History for children”. 1895 revue d’histoire du cinéma, 2009, 59, pp.138-157. 10.4000/1895.3924 . hal-02135427

HAL Id: hal-02135427

<https://hal.science/hal-02135427>

Submitted on 21 May 2019

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

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

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

59 | 2009

Marius O'Galop / Robert Lortac. Deux pionniers du
cinéma d'animation français

Imageries (et animations) de guerre ou « comment on raconte l'Histoire aux enfants »

War imagery and animation or "History for children"

Clément Puget



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3924>

DOI : 10.4000/1895.3924

ISBN : 978-2-8218-0984-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 138-157

ISBN : 978-2-913758-60-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Clément Puget, « Imageries (et animations) de guerre ou « comment on raconte l'Histoire aux enfants » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 59 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3924> ; DOI : 10.4000/1895.3924

LA GUERRE 1914-1915

EN IMAGES
Combats, Épisodes, Anecdotes, Récits

Herr, Doctor ou Von **KOLOSSALIGAU** : tous pareils !

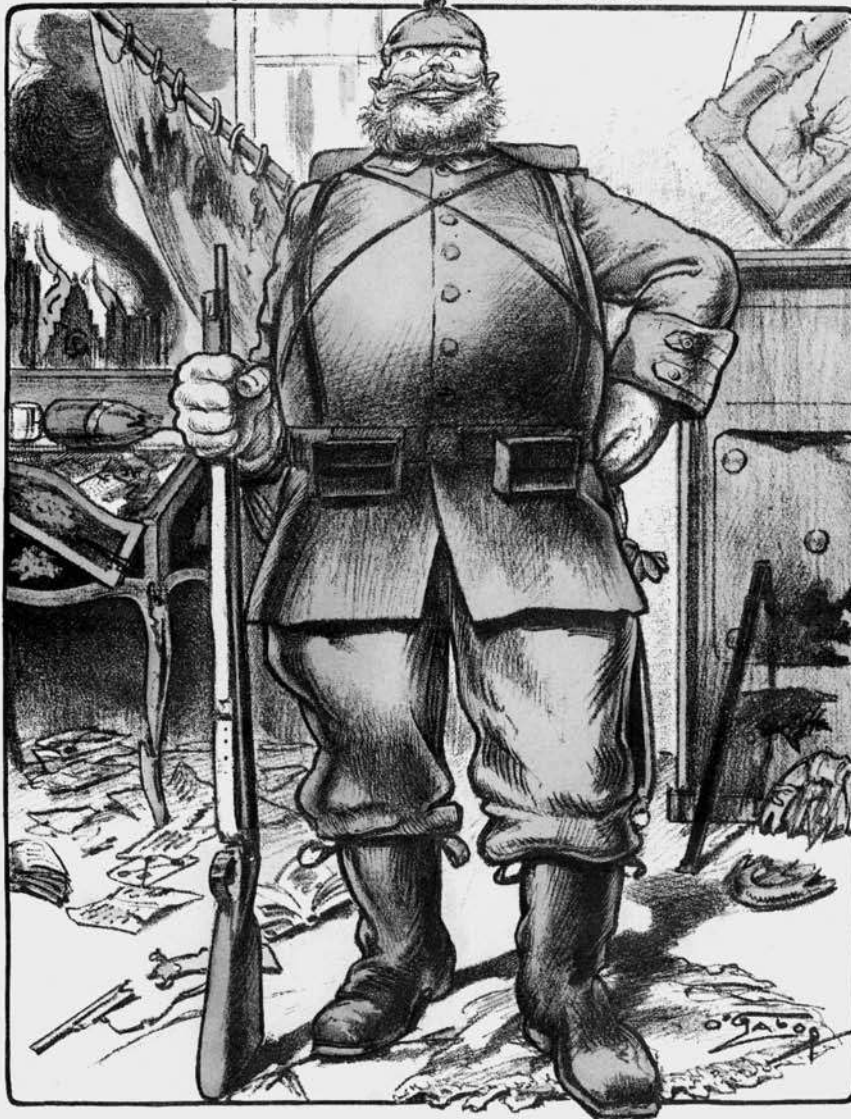
COLOSSES... en tant que gonflés

d'orgueil et de cochonnade, surtout **SALIGAUDS**

Composition de O'GALOP

PELLERIN & Co. Imp.-Édit.

IMAGERIE D'ÉPINAL, N° 88



Personnification de LEUR "KULTUR" représentée parmi quelques traces de leurs moindres forfaits !

1895 /
n° 59
décembre
2009

138

Marius O'Galop, *la Guerre 1914-1915 en images : faits, combats, épisodes, récit* (1915/1920), pendant et après la bataille de la Marne, Imagerie Pellerin, Épinal, s.d., [c.1920], planche n°88.

Imageries (et animations) de guerre ou « comment on raconte l'Histoire aux enfants »¹

par Clément Puget

Pour Garance

1895 /
n° 59
décembre
2009

« En s'inscrivant dans une tradition défensive, la culture de guerre enfantine n'apparaît pas ex nihilo mais [...] elle entretient au contraire des liens profonds avec la culture d'avant-guerre »². Bien que les motifs, imageries et films d'animations de guerre suggérés par notre titre ne s'adressent pas seulement au spectateur/lecteur « enfant », ils renvoient certainement à une forme de culture de guerre dite de jeunesse, évoquée notamment par l'historien Stéphane Audoin-Rouzeau, qui elle-même entretient un rapport avec la « culture de guerre » plus globale. « Depuis peu, nous commençons à considérer « Versailles » et l'après-guerre sous un jour nouveau, celui de la " poursuite de la guerre dans les cerveaux " »³. Et, pourrait-on ajouter, *celui* de la reviviscence des événements au prisme de leurs écritures, représentations et images (fixes ou animées)...

Terrible idée et constat d'évidence à la fois, la Première Guerre mondiale ne s'est certainement pas achevée sur les résolutions du célèbre traité de Versailles (juin 1919). Le questionnement posé dans les pages suivantes ne s'éloigne guère du propos de Gerd Krumeich (*supra*), interrogeant d'ailleurs quelques « [...] modes nouveaux de l'imaginaire et du politique »⁴ – albums d'Épinal, films d'animation plus ou moins cocardiers, revue jouée dans les

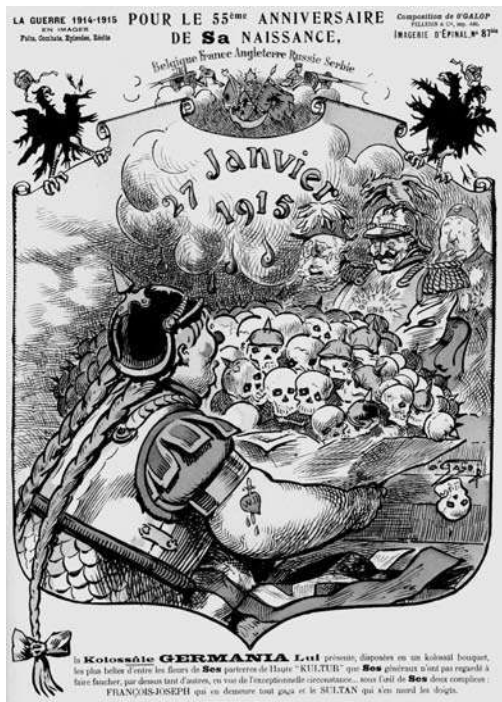
¹ Le titre de cet article renvoie à l'ouvrage de Marc Ferro, *Comment on raconte l'Histoire aux enfants*, dans lequel l'auteur rappelle combien les images mentales, issues de foyers de représentation multiples, conditionnent la perception du monde et de *l'autre* chez l'enfant. Cf. Marc Ferro, *Comment on raconte l'Histoire aux enfants*, Paris, Payot, 1981.

² Manon Pignot, « Les enfants », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, Paris, Bayard, 2004, p. 630.

³ Gerd Krumeich, « Où va l'histoire culturelle de la Grande Guerre », *14-18 aujourd'hui, today, heute* (5), Paris, éditions Noesis, mai 2002, p. 8.

⁴ *Ibid.* p. 8.

139



87 bis.

du conflit a pu produire comme *images* collectives et privées à la fois, en termes de « représentation »⁵ des événements et d'appréhension de *l'autre* – l'Allemand ici. Comment le regard immédiat de Marius O'Galop et Robert Lortac sur la Grande Guerre – en train de s'inscrire dans l'Histoire savante – a-t-il marqué le champ de leur travail artistique ? Quelles sont les tensions idéologiques et mémorielles qui habitent leurs œuvres respectives au point d'en faire des vecteurs officieux de la culture de guerre ? Il sera opportun d'examiner brièvement les itinéraires civil, et guerrier le cas échéant, face à l'événement 14-18 et ses spécificités, pour analyser l'historicité des œuvres choisies, sous l'angle de l'écriture historique et de la *culture de guerre* véhiculée par leurs productions respectives⁶.

5 « [...] rapport entre les constructions de l'histoire et leur vis-à-vis, à savoir un passé tout à la fois aboli et préservé dans ses traces », Paul Ricœur, *la Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 320.

6 Pour ce faire, nous nous inspirons du travail de l'historien John Horne, qui propose un *diagramme de la culture de guerre* au sein duquel s'entrecroisent deux axes : le premier représente la mobilisation nationale et alliée réelle et idéalisée qui est confortée par l'image déshumanisée de l'ennemi. Le second axe représente le combat et la mort tiraillés entre l'héroïsme guerrier d'une part et le rejet de l'épreuve du feu post-combattante. Le point de rencontre de ces quatre pôles se définit par la notion de « sacrifice ». Cf. John Horne, « Locarno et la politique de démobilisation culturelle : 1925-1930 », *14-18 aujourd'hui, today, heute* (5), *op. cit.*, p. 74.

cantonnements militaires ou encore diverses plaques de verre pour lanternes magiques ; et cela, dans une perspective esthétique, historique et culturelle à la fois. Les corpus d'œuvres de Robert Collard et Marius Rossillon, relatifs à l'imagerie de guerre entre 1914 et 1918, qui nous ont été soumis dans le cadre précis de la rédaction de cet article, proviennent de fonds appartenant aux ayant droits des deux auteurs, auxquels nous sommes reconnaissants de nous avoir ouvert leurs archives. Fruit de recherches sur la Grande Guerre et de l'analyse conjointe de ces plaques de verre, images d'Épinal ou encore films animés, le présent texte se veut un aperçu honnête et problématisé du rapport qu'entretiennent les deux auteurs à la Première Guerre mondiale, qu'ils ont vécue et rapportée diversement. C'est également une manière d'analyser ce que l'expérience

Deux hommes dans la tourmente ?

Il faut d'abord reconnaître que si la création de films d'animation lie le destin de Lortac et O'Galop à celui d'Émile Cohl, ces trois auteurs ne vivent et n'envisagent pas la guerre de la même manière, que ce soit pendant ou après l'événement d'ailleurs – 1918 annonçant le crépuscule de la carrière strictement cinématographique de ces trois « animateurs ». Avant cela, Émile Cohl n'a pas connu le feu durant les quatre années de guerre, sinon peut-être la chaleur de l'été 1918, au sein de l'armée états-unienne. Il « [...] se fait enrôler dans les bureaux de transport de l'armée yankee [le 17 mai 1918] comme employé civil, et on le voit déambuler dans les rues de Romorantin en uniforme américain ce qui jure avec ses moustaches à la gauloise » rapporte son fils André, attaché à l'État Major américain dès novembre 1917⁷. Il a participé à quelques films de propagande mais s'est surtout investi dans la série *Flambeau* et les personnages de Benjamin Rabier. Quid de ses acolytes ?

Comme l'atteste la copie du « certificat d'origine de blessure de guerre », daté du 30 mars 1916, Robert Collard – Lortac – a combattu et été blessé lors d'une attaque le 29 mai 1915, ce qui fait de lui à la fois un témoin de l'événement – après coup – et un acteur de la guerre. Sergent du 3^e bataillon de chasseurs à pied, Lortac, pour lequel son père avait en vain espéré une carrière militaire, est donc un ancien combattant de 34 ans au sortir du conflit, dont l'engagement artistique et la production filmique témoignent d'un rapport singulier à l'événement « 14-18 ». De fait, si l'ancien élève des Beaux-arts, proche d'Émile Cohl – avec lequel il travaillera à partir de 1921 au sein de son atelier – n'est pas aussi prolifique sur le thème de la Grande Guerre que peut l'être son compère O'Galop, ses travaux se fondent sur une expérience vécue du *feu*, qui fait notamment défaut à Marius Rossillon. Les films de Lortac s'en ressentent d'ailleurs, dans la tension qui existe entre le témoignage et l'allégorie, la

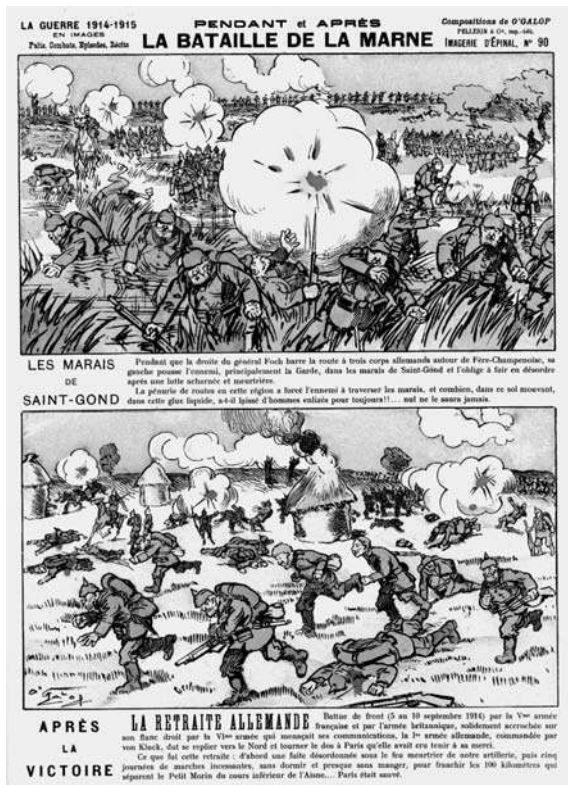
⁷ André Courtet-Cohl dans Valérie Vignaux, « Le créateur en personne : archives et biographie », Valérie Vignaux (dir.), 1895 « Émile Cohl », n° 53, décembre 2007, p. 35.



88 bis.

1895 /
n° 59
décembre
2009

141



90.

approche dichotomique – avoir fait/ne pas avoir fait la guerre – pour envisager l’empreinte du conflit dans la complexité de ses traces mentales et diffuses dans la société française. Ces traces sont demeurées en raison d’un événement unique, presque originel pour le XX^e siècle, la Grande Guerre.

La «der des ders» ou le début de l’image de combat/en guerre

Selon Laurent Gervereau, la guerre de 14-18 est sans doute un lieu d’intersection entre les différents courants artistiques et culturels mais également un point névralgique de la réflexion sur le combat et sa représentation. Nous devons, avant d’aborder « l’imagerie et les animations de guerre » des deux auteurs, rappeler que la Première Guerre mondiale est perçue

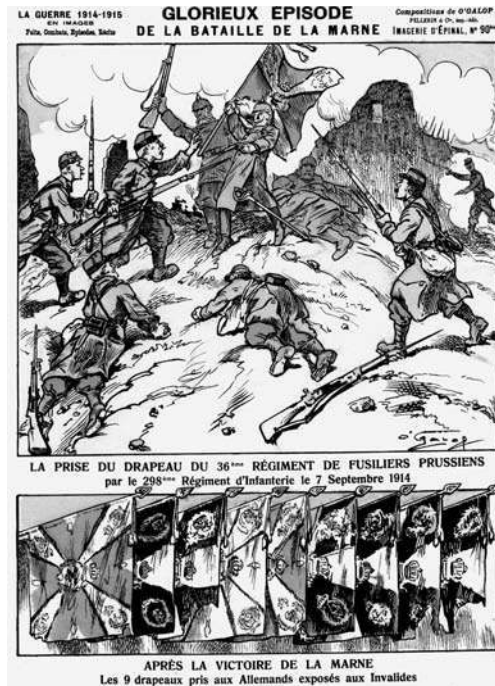
légèreté drôle et la gravité du propos. Au contraire, O’Galop, en « artistro-nome dessiné-mateur »⁸, mise sur la parabole et l’imagination, écartant toute expérience vécue dans ses images spinaliennes de 14-18 notamment. Cependant, la contribution d’O’Galop, 47 ans en 1914, au « pré-cinéma » de guerre est évidente au regard des « plaques de verre pour lanternes magiques » dont les motifs reprennent d’ailleurs ceux dessinés pour Pellerin. Sa connaissance des actualités et du métier de journaliste rend son travail symptomatique d’une France en guerre. Collard et Rossillon, de leurs vrais noms, entretiennent donc un rapport à la guerre dont les caractéristiques d’écriture méritent notre attention. Par leur vécu, ils permettent également au chercheur de s’écarter d’une

⁸ Marc Faye, *O’Galop*, Novamina/France télévision, 2009, cf. www.novanima.com.

comme l'événement « fondateur » du XX^e siècle, et en cela atteste peut-être de la disparition du XIX^e siècle, tant d'un point de vue historiographique, économique que culturel. Cela étant, s'agissant d'historiographie, Bloch et Febvre – créateurs des *Annales* – reprennent notamment à Michélet en 1920 les notions de « vécu » et de « souffrance » en Histoire, annoncées dès 1840. Certes, les ruptures structurelles ont quelque chose d'artificiel mais elles offrent au lecteur le confort d'une segmentation schématique et non moins vraie, de l'évolution de l'historiographie contemporaine. En marge du récit historique traditionnel, alors que les formes de représentation visuelle et plastique ne sont pas nouvelles en 1914, l'image en mouvement s'empare donc du conflit – à partir de 1915 côté français – avec la volonté de *montrer* la guerre, c'est-à-dire

de l'imaginer et d'en « imaginer les images motrices » pour le spectateur néophyte. Bien sûr, les armées et les mouvements de troupes ont, dès les débuts du cinéma, retenu l'attention des opérateurs de cinématographes en France et ailleurs dans le monde. Aussi comprend-on aisément que le cinéma se mobilise pour conter la guerre – du moins en exposer les soubresauts et parfois même le *corps*. Cependant si la guerre visible n'est sans doute pas la guerre vécue – cf. J. S. Blackton, *Tearing down the spanish flag* (1898) –, les années 1914-1918 offrent au public, à la fois militaire mobilisé et civil à l'arrière, le spectacle plus ou moins fidèle et partiel du théâtre des opérations. Ce que l'image en mouvement fait donc à partir de 1915-1916, l'art dramatique et la presse dans toute sa diversité – humoristique, satirique et officielle – le pratiquent dès l'été 1914. Le cinéma d'animation n'est pas en reste puisqu'il se manifeste dès les débuts du conflit dans deux directions assez nettes, à l'intention des civils, la propagande militaire d'une part et la pédagogie en matière de règles d'hygiène d'autre part⁹. Comme en témoignent les travaux de Marius O'Galop, l'importance du destinataire des messages visuels

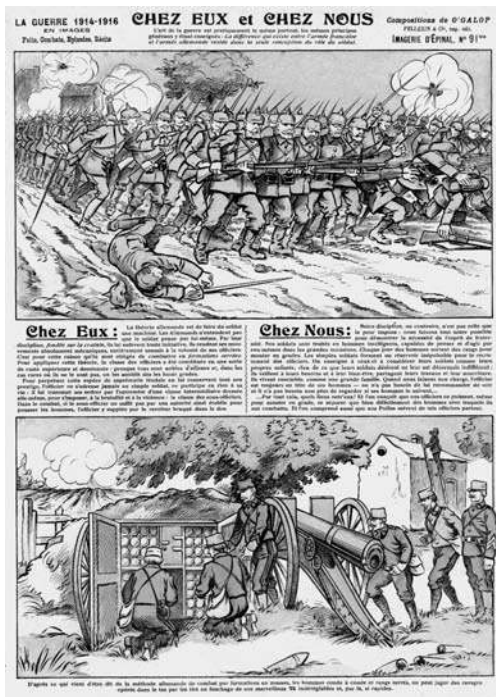
⁹ Sébastien Denis, *le Cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, 2007.



90 bis.

1895 /
n° 59
décembre
2009

143



91 bis.

notre analyse¹¹. Ils s'inscrivent pleinement dans la tradition dite des « images d'Épinal », dont l'objet était de rappeler aux (petits) Français les glorieux événements de leur Histoire commune. Aujourd'hui encore, toute représentation consensuelle et peu nuancée des franges de l'Histoire nationale se voit affublée de ce terme devenu générique – *c'est une image d'Épinal!* « Générique », le terme ne l'est pas encore cependant à la fin de la Grande Guerre, mais la force évocatrice des panégyriques imagés édités par Pellerin et Cie en dit long sur leur inéluctable destinée.

Focalisées, à l'origine, sur le fait religieux et vendues par des colporteurs pendant le XIX^e siècle, l'Imagerie d'Épinal, fondée vers 1810 se délecte de récits mythiques sur les épopées napoléoniennes et le fait militaire en général. De plus en plus de planches – mêlant dessin

fixes ou en mouvement est alors primordiale dans l'écriture de ces épreuves « multimédias ». Si les films d'animation d'O'Galop ou Lortac n'abordent pas les événements historiques de manière frontale, dans un rapport d'imitation, certains réalisateurs dont Winsor McCay, décident quant à eux de reconstituer les événements. Giannalberto Bendazzi rapporte que McCay aurait reconstitué le torpillage du *Lusitania* en raison de son indignation profonde en 1915¹⁰. Cette tentative d'écriture historique pendant le conflit est tout à fait originale dans le cinéma d'animation. En revanche, parmi les nombreuses contributions artistiques et politiques à l'effort de guerre, les récits dits d'Épinal – ou « comment on raconte l'Histoire aux enfants »... – de Marius O'Galop fournissent un corpus de motifs non négligeables et occupent de ce fait la majeure partie de

¹⁰ Giannalberto Bendazzi, *le Film d'animation. Du dessin animé à l'image de synthèse*. Vol. 1, Grenoble, La Pensée sauvage/JICA (trad. française), 1985.

¹¹ Il s'agit d'un album de 27 planches, intitulé *Images de la guerre*, numérotées de 85 à 99bis et édité par l'Imagerie d'Épinal Pellerin, s.d. NdE.



Un jour d'hiver, en hautes Vosges, les skieurs d'un bataillon de chasseurs alpins, commandés par un officier, se trouvaient coupés du gros de leur force et entourés d'une force allemande supérieure. Sommés de se rendre, leur seule réponse fut de fixer leur baïonnette et, en dévalant la pente neigeuse à toute allure, de foncer sur les allemands stupéfaits. Ce fut une véritable charge et si foudroyante qu'elle aboutit à un corps à corps qui mit en fuite, dès le premier choc, ce qui restait des Boches. Dès lors, le chemin était libre.

Oui, ce sont ces troupes admirables, auxquelles étaient joints d'excellents régiments d'infanterie, qui ont réussi à contenir l'armée allemande sur notre droite, malgré la retraite de notre aile gauche après Charleville.

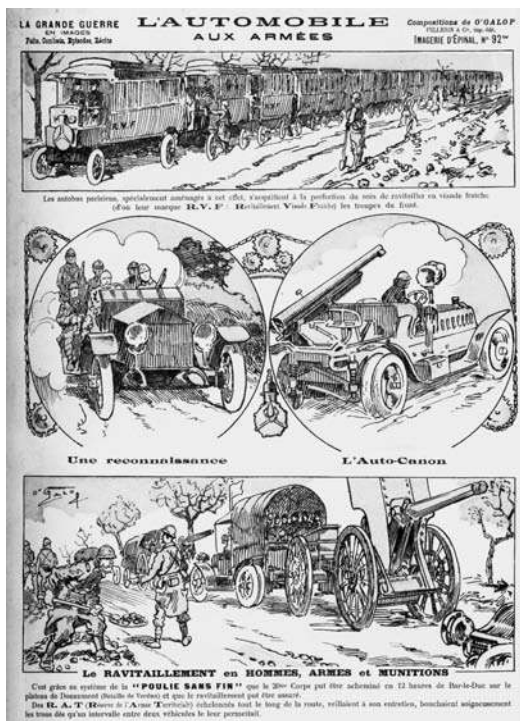
Mais que de tollas raucés à la baïonnette, que d'attaques et de contre-attaques ! Il fallut pour résister à la formidable pression ennemie et l'empêcher de faire, dans la région d'Épinal, une trouée !



Avec eux évoluent les artilleurs alpins qui harcèlent l'ennemi avec leurs petites pièces de 65, disparaissant aussitôt repérés, pour reparaitre plus haut, plus loin, parvenant à hisser leurs canons sur des sommets invraisemblables.

À côté d'eux, d'ailleurs, artilleurs et mécaniciens, il faut citer les compagnies de génie alpin pour qui les travaux en montagne n'ont aucun secret parce qu'elles sont préparées en temps de paix à tailler des sentiers dans les parois abruptes, à poser des ponts sur les abîmes, à aménager des abris sur les hauteurs.

Oui, ce sont de rudes soldats que tous ces vaillants alpins et ils méritent bien qu'on fit exception pour eux dans l'uniformation des tenues en leur laissant tout au moins les caractéristiques de la leur : le béret et la pélerine. Outre que ces caractéristiques sont pratiques, ils les ont, par leurs exploits, rendues si populaires qu'aux yeux de tous elles désignent des héros.



92.

d'édition Pellerin participe logiquement à l'engouement manifeste pour la levée en masse, poursuivant une ligne éditoriale relativement claire. « Cette France rassemblée, cette France dressée, comme elle ne l'avait jamais été dans son histoire et comme elle ne l'a jamais été depuis [...] fut l'effet de ce véritable soulèvement de la conscience nationale, qui n'a laissé pratiquement aucun courant politique ou spirituel en dehors »¹³. Cependant face à l'âpreté des combats, à la durée du conflit et au moral en berne de la population, l'Imagerie d'Épinal nuance ses tableaux de l'événement, occulte quelques faits, rejoignant l'arrière des représentations belliqueuses avec le souci évident de l'apaisement, de l'amnésie réparatrice aussi et... du divertissement ! Comme du côté de la presse écrite et même du cinéma, le recours aux saynètes humoristiques n'échappe pas à l'éditeur Pellerin, qui commande des planches dénuées de toute occurrence événementielle. Cependant la guerre reste une toile de fond tendue qui sert l'esprit cocardier et la « haine politiquement correcte » de

figuratif et texte écrit – abordent les conflits et les événements guerriers sous le Premier Empire d'abord puis sous la Restauration et jusqu'au Second Empire, puisque pas moins de 129 gravures se rapportent à la guerre entre 1830 et 1880. Il est d'ailleurs tout à fait intéressant, du point de vue historiographique du récit de guerre, de concevoir ces images d'Épinal comme les premiers récits officiels des événements du XIX^e siècle mais également des grands récits combattants qui ont fait l'histoire de France – le mythe de Jeanne d'Arc figurant sans doute comme l'allégorie de la résistance à l'envahisseur la plus représentée¹². En « pensant la guerre » et sa représentation, les auteurs de ces images spinaliennes se posent alors la question de la possibilité ou non de montrer la guerre. En 1914, la maison

¹² Laurent Guillaume, « Illustrer la guerre : cent ans de gravures militaires chez Pellerin à Épinal », dans Philippe Buton (dir.), *la Guerre imaginée*, op. cit., pp. 121-131.

¹³ Jean-Jacques Becker, *la France en guerre 1914-1918. La grande mutation*, Bruxelles, Complexe, 1988, p. 24.

l'alboche. « Union sacrée exagérée, guerre imaginée, mais aussi combats ignorés ou « aseptisés » ; telle semble avoir donc été la ligne directrice de Pellerin au début de la Première Guerre mondiale » souligne l'historien Laurent Guillaume¹⁴. Si ces observations s'appliquent sans doute au travail d'O'Galop, on objectera toutefois que ses planches n'absentent pas tout à fait les batailles et grandes épreuves de la guerre mais les travestissent sans doute pour en garder l'essence mythologique et mémorielle, de « propagande » au sens où Harold D. Lasswell la définit¹⁵. Cette guerre imaginée par Pellerin en 1914-15-16, à Épinal est d'abord une guerre *pour* les enfants, auxquels s'adressent les nombreuses pages d'O'Galop. Au fond, « plus qu'une officine politiquement marquée, la fabrique spinnalienne apparaît donc davantage comme un foyer nationaliste soucieux de la grandeur de la France, et ce sans véritable distinction d'attitude selon les régimes en place »¹⁶. Les images d'Épinal s'adressent à un public de plus en plus jeune après-guerre, ce qui engendre des récits patriotiques fervents dont la portée didactique, dans l'édification du sentiment national, est sensible. Deux sentiments habitent sans doute une majeure partie de la population en 1914 : l'esprit de revanche vibrant après l'épisode douloureux de 1870-71, et la perte de l'Alsace-Lorraine¹⁷, et l'instinct de défense commune face à l'agression allemande. Les sources culturelles qui ont fait l'objet de longues études – littérature, peinture ou cinéma notamment – témoignent que ces deux sentiments sont inextricables dans la conscience de la population française. Il en a découlé ce que les historiens ont nommé l'*Union sacrée*, à la fois sociale, morale et politique pendant quelques mois du moins. Car la guerre devait être courte...¹⁸ Au sein de la culture de guerre, un discours spécifique à

¹⁴ Laurent Guillaume, « Illustrer la guerre : cent ans de gravures militaires chez Pellerin à Épinal », dans Philippe Buton (dir.), *la Guerre imaginée, op. cit.*, p. 130.

¹⁵ « La propagande est une concession à la rationalité du monde moderne [...]. Tout son appareil adossé à une érudition diffuse œuvre à populariser des symboles et les formes d'un argument pseudo-rationnel ; le loup de la propagande n'hésite pas à revêtir la peau du mouton. Tous les hommes du verbe parmi les plus connus – écrivains, journalistes, rédacteurs en chef, prêtres, universitaires, professeurs de lycée, hommes politiques – sont mis au service de la propagande afin d'affermir son autorité. Tout se fait avec le décorum et l'apparat de l'intelligence, car nous vivons une époque rationnelle où l'on demande une cuisine savamment élaborée par des chefs compétents », Harold D. Lasswell, *Propaganda Technique in the World War I*, MIT Press, Cambridge 1971 [1927], p. 220-221, dans John Horne, « « Propagande » et « vérité » dans la Grande Guerre », dans Christophe Prochasson, Anne Rasmussen, *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, p. 79.

¹⁶ Laurent Guillaume, « Illustrer la guerre : cent ans de gravures militaires chez Pellerin à Épinal », dans Philippe Buton (dir.), *la Guerre imaginée, op. cit.*, p. 131.

¹⁷ Bertrand Joly, « Le souvenir de 1870 et la place de la Revanche », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918, op. cit.* pp. 109-124.

¹⁸ Jean-Jacques Becker rappelle combien il est primordial d'imaginer le conflit en 1914 avec la perspective, partagée par le plus grand nombre, que la guerre serait courte – quelques semaines – voire un peu plus longue – quelques mois. C'est à la lumière de ce relatif optimisme qu'il convient aussi d'envisager les productions artistiques et culturelles, elles-mêmes, fondées sur ce sentiment partagé. Cf. Jean-Jacques Becker, *la France en guerre 1914-1918. La grande mutation, op. cit.*



destination de l'enfance s'affirme progressivement, se fondant notamment sur un arsenal médiatique de transmission éprouvé. Cependant, la culture de guerre enfantine n'est pas uniforme. Au côté des représentations idéalisées du combat indolore et de la mort absente se dressent quelques tableaux violents et frontaux des blessures de guerre et des atrocités commises... par l'ennemi tout de même. En effet, comme l'explique Manon Pignot, la propagande grossière n'efface pas les nuances réalistes des affres de 14-18 cependant, lorsque ces visions « moins subjectives » existent, c'est avant tout pour enseigner la haine de l'ennemi aux enfants de France¹⁹.

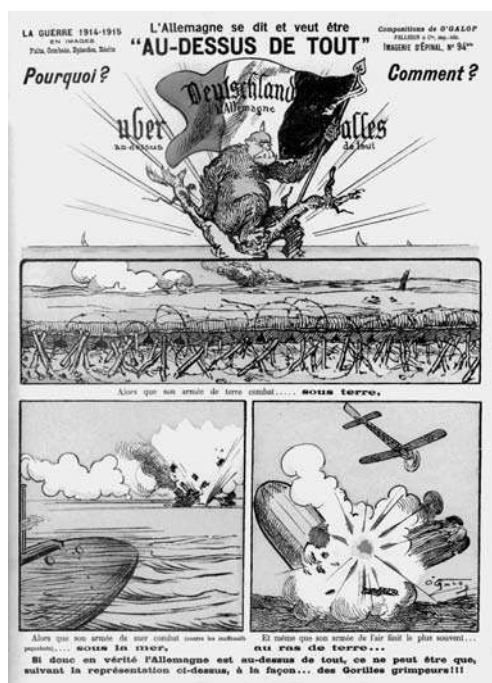
93ter.

« Chez eux... »

Dans un registre que le cinéma de la Seconde Guerre mondiale a tant mobilisé, par la suite, au point de constituer un écran opaque des représentations médiatiques antérieures, la bêtise manifeste de l'ennemi est pourtant bien exposée avant 1945, et ce dès 1914. Ainsi les numéros 85, 86, 86 bis des images d'Épinal entretiennent-ils le mythe de l'adversaire stupide, prétentieux et naïf. Dans la chanson du *Trophée du kronprinz*, O'Galop et le parolier Jules Cèles comparent Joffre au Kronprinz Guillaume – le fils du Kaiser Guillaume II – dont les traits peu flatteurs rappellent la silhouette longiligne et l'attitude enfantine – pleurnichard, défroqué... Menaçant la *Gaule*, soutenu par Dieu – *Gott mit uns* –, le kronprinz échoue dans la Marne, malgré « les brigands » qui l'entourent. Mais c'est avant tout l'esprit de Joffre qui est célébré, comme si la supériorité intellectuelle française suffisait à faire plier l'ennemi. Bêtise mettant en lumière la prétention démesurée de l'opposant, l'imagerie d'Épinal ne s'arrête pas là puisqu'elle se focalise sur la lâcheté de « l'allié de l'ennemi », le soldat austro-hongrois, mis en fuite par *les cosaques* russes, qui le contraignent

¹⁹ Manon Pignot, « Les enfants », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, op. cit., pp. 627-640.

à se débarrasser de tout son barda, armes comprises au point d'arriver à Vienne quasiment nu (cf. n° 86)! Cependant, derrière des traits grossiers et plutôt comiques, l'allemand suscite également la peur lorsqu'il est assimilé à une bête sanguinaire. Les images spinaliennes numérotées 87bis, 88 ou 94bis reflètent cette conception animale du prédateur assoiffé de sang – les cranes offerts par l'allégorie de la *Kolossale Germania* – jusqu'à l'assimiler à un gorille grimpeur casqué (!). L'image d'Épinal n° 96 mentionne encore les poilus qui « [...] bondissent jusqu'à fondre sur la bête puante, que le plus souvent, ils arrivent à déloger de son terrier ». Enfin, *Von Kolossaligau*, personnification de la *Kultur* allemande, siège fièrement dans un intérieur domestique sac-cagé, en arrière-plan. On appréhende ici le deuxième trait essentiel de la personnalité de l'ennemi qui est sa propension à combattre de manière inhumaine. Imaginant « une ruse bien teutonne » (n° 91), l'ennemi feint une trêve pour mieux surprendre son adversaire. Autre « tactique allemande », celle de constituer un bouclier humain de civils afin de protéger les troupes qui avancent. Enfin malgré des « moyens féroces interdits par la Conférence de la Haye » (n° 94), l'envahisseur use de « moyens infâmes » comme les « gaz asphyxiants et obus lacrymatoires ». Les soldats allemands pillent les villes françaises (n°88bis) dans un faux bulletin de la célèbre agence d'information *Wolff* – dont la contribution non négligeable à l'effort de guerre réside dans le mensonge, la calomnie et les « basses manœuvres de propagande » dicit O'Galop (n°88bis). Le caractère pédagogique de telles planches illustrées est tout à fait clair dans la mesure où les mensonges déguisés – « à la façon de la barbarie » – alternent avec la vérité française, dans le texte, « en italiques entre parenthèses ». C'est ainsi que se raconte l'histoire aux enfants en 1915. Cependant au-delà du simple (faux) démenti exhortant surtout la veulerie allemande, O'Galop met en lumière, dans ce même numéro de Pellerin, l'attitude exemplaire des militaires français, respectueux des conventions de détention des officiers prisonniers ennemis – cf. dernière vignette du n° 88bis. Si le côté français apparaît alors



94bis.

1895 /
n° 59
décembre
2009

149



94 ter.

borées afin de soutenir, dans l'esprit des jeunes générations, la légitimité profonde de la guerre contre la barbarie incarnée²⁰. Cependant si l'effort de guerre et la propagande active peuvent se manifester à l'encontre de l'ennemi, cette même technique de médiation peut au contraire s'avérer rassembleuse et unitaire²¹.

«... et chez nous»

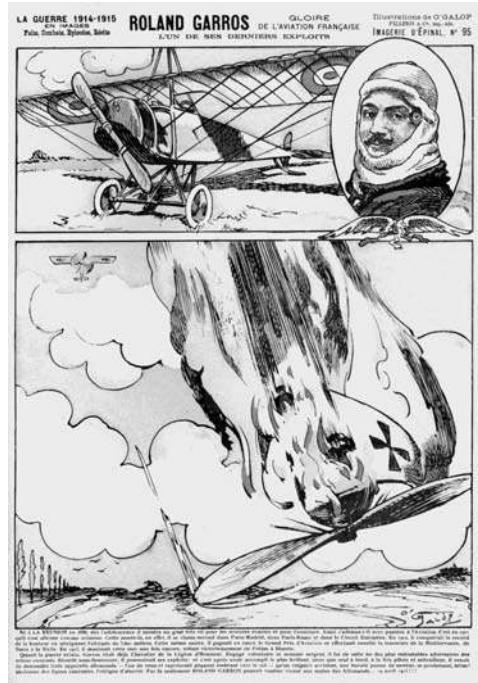
La notion d'union prend évidemment tout son sens dès l'entrée en guerre de la France. O'Galop s'engouffrant dans le sillon creusé avant lui, de l'union sacrée et de la fleur au fusil, propose au jeune lecteur, après ses bribes pamphlétaires contre l'Allemagne, un tout autre

²⁰ L'allié autrichien est une nouvelle fois mentionné dans le n°94 ter afin d'accentuer son implication sanguinaire aux côtés de l'Allemagne. Le torpillage de l'Ancona – un navire d'émigrants en novembre 1915 – ajoute à l'accusation de Marius O'Galop qui réalise également une plaque de verre pour lanterne magique identique au dessin réalisé dans la deuxième vignette du n°94 ter.

²¹ Dans son œuvre sur le cinéma des années noires, Jean-Pierre Bertin-Maghit a analysé la spécificité des foyers de propagande du régime nazi et du gouvernement de Vichy pour opposer leurs dispositifs à l'égard du spectateur : le premier insistait sur l'unité profonde du peuple français alors que le second vilipendait les ennemis du régime – résistants, juifs... Il en résulte, selon les écrits de Jacques Ellul, deux techniques de propagande visant l'intégration ou à l'inverse l'exclusion des sujets visés. Cf. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *les Documenteurs des années noires*, Paris, Nouveau monde éditions, 2004.

comme celui du peuple civilisé par opposition au barbare allemand, ce sentiment s'accroît dans deux autres numéros dans lesquels il est question, d'une part du non-respect de la neutralité Belge – traité de 1831 – mais également du célèbre épisode du 7 mai 1915. « Le Torpillage du Lusitania » est alors qualifié de « crime abominable », prémédité, « d'assassinat en bloc », preuve de la « froide cruauté » de l'ennemi capable de couler un navire marchand civil avec femmes et enfants à son bord. O'Galop semble profondément choqué par l'événement et rapporte même l'anecdote terrifiante d'une mère et de son fils retrouvés noyés mais enlacés, « que la mort n'avait pas pu séparer » (n°94ter). On touche là au climax absolu de ces compositions, à la fois destinées à rappeler quelques faits macabres de l'ennemi mais surtout éla-

tableau de la France en guerre. Quand, « chez eux... », le Boche était dépeint telle une machine de combat, soumis à sa hiérarchie – les *junkers* – et incapable de penser par lui-même (cf. n°91bis), « chez nous [...] notre discipline au contraire n'est pas celle que la peur impose ». Point de chefs semble-t-il côté français mais avant tout des hommes auxquels on enseigne « à considérer leurs soldats comme leurs propres enfants ». Ainsi qu'un père le souhaite généralement pour sa progéniture, ses soldats constituent « un réservoir inépuisable pour le recrutement des officiers ». O'Galop écrit « nos » poilus comme « nos enfants », dont les moindres besoins sont pris en compte par une hiérarchie bienveillante qui assume son rôle. Comme l'illustre la plaque de verre (pour lanterne magique) dédiée aux tirailleurs sénégalais de l'armée française,

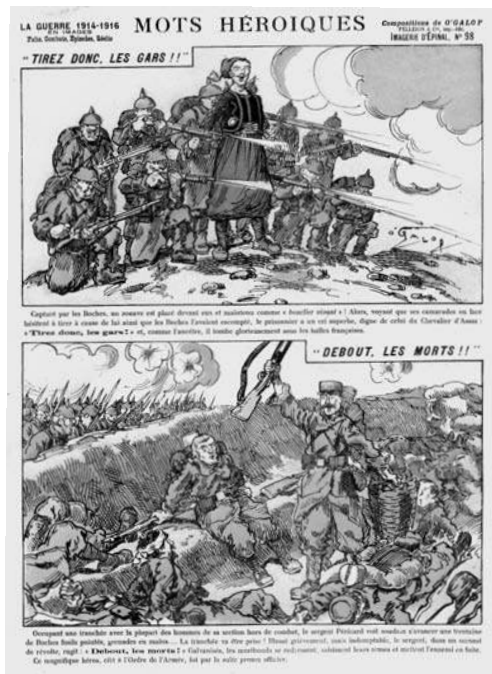


95.

« quand nous faisons une charge, l'officier est toujours en tête de ses hommes », ce qui le distingue de son homologue allemand qui harangue ses hommes tout en restant derrière eux (cf. n°91bis)... Réalisé en 1916, ce tableau comparatif des deux camps oppose célèbre l'humanité des poilus. Mais ce n'est pas tout ! Le soldat français n'est pas qu'un, mais la somme d'individualités ou de groupes uniques par leur bravoure et leur don de soi. Les numéros 92, 93ter et 95 citent quelques cas exceptionnels. « Nos vaillants alpins » d'abord, ces « héros » chassent l'alboche dans les hautes Vosges malgré, nous dit O'Galop, la supériorité numérique de l'ennemi. La planche du bas (n° 92) est reprise sur plaque de verre pour lanterne magique (cf. cahier couleurs). Après l'assaut vibrant à la baïonnette, le canon de 65 illustre la puissance de feu des chasseurs alpins, secondés par les compagnies du génie également citées dans le texte. L'imagerie est d'autant plus prenante qu'elle recèle en fait d'expressions et de faits parfois-même antérieurs à 1914. Les vaillants chasseurs alpins français sont également appelés « diables bleus » dans le titre du n° 92. Ce surnom date en réalité de 1870, les diables bleus étaient alors des chasseurs bavarois, d'après le récit du lieutenant Karl Tanera... La guerre est partout et le combat également dans les airs et sur mer. Pour preuve, O'Galop raconte au jeune lecteur « comment douze marins français capturèrent un transport

1895 /
n° 59
décembre
2009

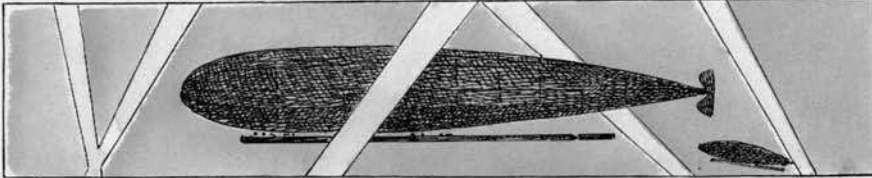
151



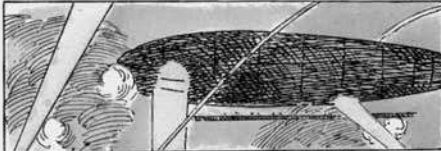
98.

gros mais tout aussi déterminant dans la conduite des opérations, les « cuistots » retiennent l'attention dans le n°92bis dans la mesure où ils sont des cibles naturelles pour l'ennemi mais surtout en raison de leur participation au combat, illustrée dans la seconde vignette. L'image du cuistot lourd et peureux des *Croix de bois* (Dorgelès, 1919) ne trouve aucune antériorité dans l'évocation exaltée de cette image d'Épinal. Une fois encore, l'idée de rassemblement prime à une époque, 1915, où la guerre n'a pas encore été trop longue pour les civils. L'année suivante, 1916, l'image n° 98 insiste sur l'héroïsme de ceux que l'on appelle désormais « poilus ». Ainsi le sergent Péricard, debout dans la tranchée, est-il crédité de la célèbre formule qui voit ses hommes se relever pour mettre en fuite la trentaine d'assaillants allemands. « Blessé grièvement, mais indomptable, le sergent, dans un sursaut de révolte, rugit : Debout les morts ! ». Cette scène appartient plus au mythe de la Grande Guerre – et de Verdun notamment – qu'au strict déroulement de faits avérés. Cependant, il serait inexact de penser la guerre de 14-18 dans ce rapport manichéen étroitement dualiste « du vrai et du faux ». L'écrivain Jean Norton Cru s'est penché, en 1930, sur l'écho de cette légende héroïque née en temps de guerre et rapidement édiflée, cf. la composition d'O'Galop, au rang de mythe national. Le premier récit livré par Péricard en avril 1915 fascina le journaliste Maurice Barrès qui

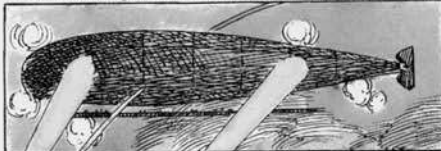
turc» en mer Egée, le 7 novembre 1914 (n°93ter). Les marins français que les troupes allemandes nomment « les demoiselles à pompon rouge », en raison de leur béret, s'illustrent encore dans l'Yser à 6000 contre 50000 « et les Boches ne passèrent pas ». Dans les airs, avant les exploits des as de la chasse française, Roland Garros, aviateur de renom avant-guerre se voit représenté – portrait en médaillon, avion et dessin d'un appareil allemand touché – en chevalier du ciel et décrit dans un véritable panégyrique. Celui qui tomba aux mains des Allemands le 19 avril 1915 le fut en raison d'une panne mécanique qui l'obligea à se poser. Quel aurait été le tableau d'O'Galop si l'auteur avait su que Garros s'échapperait finalement en 1918, pour mourir en combat aérien quelques semaines avant l'armistice ! Enfin, moins glo-



Le 24 février 1916, vers 8 heures du soir, un Zeppelin étant signalé, un auto-canon l'attaqua tandis que les projecteurs, balayant



le firmament, le prenaient bientôt dans leurs cônes de lumière.



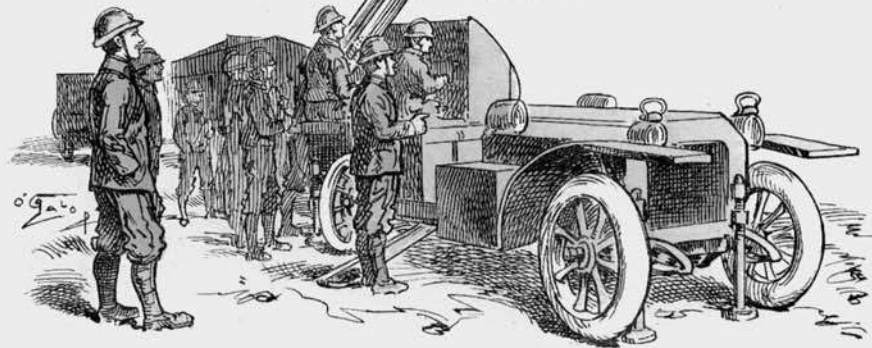
Encadré dans le tir des obus, il ne tarda pas à être traversé de part en part...



...et, l'obus l'enflammant, il tomba en tourbillonnant, comme ferait une énorme torche, et vint s'abîmer et achever de se consumer sur le sol.



Ce qui, après l'événement, restait du monstre aérien.



L'un des deux auto-canon qui, en peu d'instant et en quelques coups, réussit à loger en pleine cible son obus incendiaire.



99.

comme le prouvent les compositions d'O'Galop. Verdun tient une place significative dans l'imagerie d'Épinal aux côtés de la Marne et des offensives de Champagne de la fin 1915. Les années 1914, 1915 et 1916 sont réunies dans trois événements majeurs que le jeune lecteur retrouvera ensuite dans ses manuels d'Histoire, dès 1920. En suivant cet itinéraire « sacré », O'Galop réserve d'abord un triptyque illustré (n° 96) à la guerre de tranchées auquel s'adjoint une typologie du combat « en 1^{re} ligne » (n° 97), avant de conter quelques « glorieux épisodes de la bataille de la Marne » (n°90bis). Dans un diptyque très détaillé de « l'offensive et bataille de Champagne », O'Galop illustre deux textes longs de dessins d'assauts et de combats. L'attaque qu'il désigne

« [...] eut l'intuition du merveilleux virtuel dont était grosse la phrase *Debout les morts!* et, en toute bonne foi, ou naïveté, il résolut de développer et d'exploiter ce merveilleux »²². Loin de cet événement légendaire qui nourrit l'imaginaire de guerre de l'arrière, s'intercalent quelques faits (de gloire) attestés dont la dimension mythique en fit sans doute déjà de potentiels « lieux de mémoire » alors même que la guerre n'était pas achevée.

D'Épinal à Verdun...

Si, grâce au formidable effort des médias britanniques notamment, l'épisode du *Lusitania* demeure sans doute un événement déclencheur de l'intervention américaine dans le conflit, c'est aussi la réaction spontanée face à une terrible injustice. Quelques batailles illustres s'inscrivent dans le panthéon de la culture de guerre,

²² Jean Norton Cru, *Du témoignage*, Paris, Allia, 1997 [Gallimard, 1930], p. 72.

Selon l'auteur, *Debout les morts!* était une chanson de café-concert de 1873 pseudo-patriotique. Après avoir rencontré Péricard, Barrès le convainc de l'interprétation glorieuse qu'ils peuvent faire de son récit. Ainsi, dans son ouvrage sur Verdun, le sergent Péricard a abandonné sa version des faits pour commenter celle de Barrès : « « Debout les Morts! » » Coup de folie, Non. Car se levant à mon appel, leurs âmes se mêlèrent à mon âme et en firent une masse incandescente, un large fleuve de métal en fusion... Ce qui s'est passé alors?... je dois sincèrement avouer que je ne le sais pas. Il y a un trou dans mes souvenirs... Nous sommes deux, trois, quatre au plus contre une multitude... Par deux fois les grenades nous manquent, et par deux fois nous en découvrons à nos pieds des sacs pleins, mêlés aux sacs de terre... C'étaient bien les morts qui les avaient mis là! », Jacques Péricard, *Verdun. Histoire des combats qui se sont livrés entre 1914 et 1918 sur les deux rives de la Meuse*, Paris, Librairie de France, 1933, pp. 168, 172, 185.

comme « l'une des plus glorieuses » est minutieusement décrite : 25 septembre 1915, un front de 25 km, percée de 1 à 4 km, 12 000 prisonniers le 1^{er} jour, le 29 septembre, 26 000 hommes et 140 canons pris à l'ennemi. Plus tôt, en 1914, les exploits du 298^e régiment d'infanterie le 7 septembre coïncidaient avec la victoire dite de la Marne, attestées par les 9 drapeaux de régiments allemands pris à l'ennemi (n°90bis). Pour l'Armée française, le succès avait commencé de se dessiner dans les marais de Saint-Gond où la garde allemande, obligée de se replier, s'était trouvée prise au piège. C'est ainsi que la retraite, « du 5 au 10 septembre 1914 » (n°90bis), entraîna le reflux du général Von Kluck et de la 1^{re} armée allemande. « Paris était sauvé » en effet et la fuite désordonnée des envahisseurs potentiels de la capitale une nouvelle rassurante pour la suite. Cette vision téléologique de l'événement « pendant et après la bataille de la Marne » (n° 90) n'informe guère de l'imminente rupture initiale de l'armée française pour accentuer le caractère inéluctable de la victoire – qui se fait d'ailleurs ici sans les *taxis* ! « Le miracle de la Marne [...] évoque la capacité de mobilisation de la nation lorsque tout semble compromis, et la Somme ou Ypres les sacrifices du corps expéditionnaire anglais. Mais c'est Verdun qui devient rapidement le lieu de mémoire majeur de la Grande Guerre pour les Français »²³. Ce sentiment est partagé par Marius O'Galop qui, n'ayant pas fait la guerre contrairement à Robert Lortac, participe à l'écriture du monument Verdun, dont Barrès sera également le chantre. Deux aspects de l'événement l'intéressent dans les images d'Épinal n°92ter et 98bis : la voie sacrée, évoquée sous le titre « L'Automobile aux armées » et l'importance de l'artillerie dans une moindre mesure. Le système « de la poulie sans fin » également appelée *noria* par son instigateur, le général Philippe Pétain, est décrite pour évoquer la montée au front du 20^e corps en 12h de Bar-le-Duc au plateau de Douaumont – soit une distance d'environ 50 km ! Le nom de Verdun apparaît dans le texte alors que les illustrations renvoient notamment à la célèbre gravure du peintre Georges Scott représentant la file ininterrompue des camions Berliet (1916). La voie sacrée permet sans doute à la résistance française de contenir la poussée allemande jusqu'au mois d'avril 1916, Pétain perdant alors sa place au profit de Nivelle... Verdun résonne alors dans la tête du jeune lecteur qui découvre la date du début de la bataille – 21 février 1916 – et la préparation de l'offensive allemande signifiée par le vol d'un « monstre aérien », le zeppelin, immédiatement descendu par l'autocanon française. Ici s'interrompt le récit d'une bataille emblématique de la Grande Guerre – « une métonymie du sacrifice »²⁴ – à laquelle ne furent conviés que les soldats français et allemands en 1916. Cependant, O'Galop ne peut oublier les alliés des deux rivaux héréditaires dans ces *Images de la Guerre* d'Épinal. Elles rencontrent ainsi les films de Lortac.

²³ Antoine Calagué, « Commémorer un échec ? Le Chemin des Dames au miroir de Verdun », dans Nicolas Offenstadt (dir.), *le Chemin des Dames. De l'événement à la mémoire*, Paris, Stock, 2004, p. 286.

²⁴ Annette Becker, *la Guerre et la foi, de la mort à la mémoire*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 113.

En marge, les alliés

Lortac dont l'implication dans la guerre est attestée, semble pourtant relativement discret sur la Grande Guerre. Au fond, un phénomène analogue se produit chez les cinéastes Raymond Bernard ou Jean Renoir dont les films sur la guerre sont bien moins passionnés que ceux d'un Gance ou d'un Poirier, qui pourtant n'ont pas vécu l'événement en uniforme. Lortac réalise un film d'animation intitulé *le Président Wilson poursuivi par un espion* dans lequel le président des États-Unis est espionné par un personnage étrange vêtu du costume traditionnel bavarois. S'il ne fait aucun doute de l'identité de l'impromptu visiteur, l'espion allemand parvient à s'immiscer dans l'intimité du président notamment grâce à un sous-marin immergé dans sa baignoire. Le dénouement, à la faveur du président allié, voit l'espion pris au piège de sa gourmandise, attiré par quelques saucisses... Outre les stéréotypes aisément identifiables par le jeune public auquel il est destiné, ce film rappelle le rôle des alliés américains dans la guerre. Malgré sa blessure au combat en 1915, Lortac est d'ailleurs missionné par le gouvernement français pour rejoindre les États-Unis une fois rétabli, et y participe à l'effort de guerre, outre-Atlantique, pour récolter des fonds de soutien. Pour sa part, hormis dans les épisodes décrits du Lusitania et de l'Ancona, O'Galop n'insiste guère sur la place de l'allié d'outre-Atlantique. Il insiste plus sur les voisins européens, le peuple belge en tête et les troupes britanniques et russes également. Ses compositions d'Épinal rappellent le bombardement nocturne d'Anvers mais surtout « la résistance admirable de la Belgique » face aux « pires atrocités » commises par les « hordes » ennemies (n° 99). Le ton est grave, en opposition avec le recul de Lortac, insistant une fois de plus sur la barbarie ennemie tout en saluant le martyre des Belges. Le roi Albert 1^{er} et le Cardinal Mercier, primat de Belgique et chef de la résistance belge contre l'occupation allemande, « tous deux âmes de cette magnifique résistance » observent, aux extrémités du bas de page (n° 99), un peloton d'exécution allemand devant des civils d'une part et des femmes assassinées à la baïonnette d'autre part. Les recherches récentes de John Horne ont montré à quel point les atrocités allemandes réelles, sans doute exagérées ici, ont résulté de la peur bleue de récits d'atrocités commises par les civils belges, elles-mêmes fantasmées par les troupes allemandes en Belgique²⁵. La propagande militaire allemande mais également la rumeur journalistique et populaire sont donc sans doute pour beaucoup dans le bourrage de crâne et la préméditation des exactions commises à l'encontre notamment des civils belges prétendument *francs-tireurs* – terme qui renvoyait d'ailleurs aux premiers « francs-tireurs », français, de la guerre de 1870... Marc Bloch a montré combien ces légendes entretenues à l'égard des Belges se trouvent être sans fonde-

²⁵ John Horne, « « Propagande » et « vérité » dans la Grande Guerre », dans Christophe Prochasson, Anne Rasmussen, *Vrai et faux dans la Grande Guerre, op. cit.*, pp. 86-89.

ment et seulement destinées à légitimer, après-guerre, la violence ou *brutalization* telle que la définit G. L. Mosse. « Quelles qu'aient été les atrocités hélas ! trop réelles perpétrées par les Allemands sur le sol français, il s'est mêlé aux récits qui en furent faits bien des scories légendaires : telle si je ne me trompe pas, la légende des mains coupées » dont ni Lortac ni O'Galop ne parlent cependant²⁶. Enfin, ni victimes ni vainqueurs, les alliés russes et britanniques trouvent une place dans les images d'Épinal, soit par l'intermédiaire de leurs chefs – le Tsar Nicolas II, le Grand Duc Nicolas ou le cosaque Kousna Krutchkov – soit par l'évocation de combats victorieux – la bataille aéronavale de Cuxhaven notamment (25 décembre 1914).

Épilogue

Dans le film d'animation de Lortac, *Le Luxe ou la victoire ? Qu'en pensent nos poilus ?*, le soldat français hirsute, vêtu de bleu horizon, représente la conscience civique des civils de l'arrière, prêts à verser dans le luxe vestimentaire ou gastronomique, sans les remontrances récurrentes du poilu. Transformant les chapeaux en casques *Adrian*, les grands crus en obus imposants et les belles voitures en avions militaires, Lortac rappelle le devoir et l'effort de guerre nécessaire, symbolisé par le poilu écrivant au mur : « Souscrivez à l'emprunt ». C'est encore, sur le mode de l'humour cette fois, l'objet de *la Vie chère*, dans lequel l'économie des ressources est nécessaire. Efforts de guerre... « Enfants, vous honorerez toujours la mémoire de ceux qui y auront laissé leur vie et vous saluerez bien bas les survivants » écrit O'Galop (n° 96). C'est bien la notion de « sacrifice » que suggèrent ces lignes – notion d'ailleurs centrale du schéma culturel de guerre établi par John Horne (*cf. supra*) –, comme si le rejet de la violence guerrière s'accommodait de l'héroïsme militaire et civil dans une perception manichéenne d'un ennemi déshumanisé. De fait, le ton faussement humoristique et paradoxal de Robert Collard et la gravité solennelle (et un peu artificielle) de Marius Rossillon participent de la rationalisation de la guerre en vigueur dans le processus de mobilisation de l'information nationale jusqu'au début de 1916²⁷. Un tel phénomène qui se prolongera jusqu'en 1918 trouvera dans le cinéma et la photographie militaires et civiles de nouveaux alliés de poids. Certes, comme en témoigne son issue, d'ailleurs absente des productions artistiques étudiées ici, la Grande Guerre fut bien plus complexe qu'une suite de glorieux épisodes, au cours desquels le zouave, imitation du chevalier d'Assas, se sacrifiait devant le vil ennemi (n° 98), et où les *diabes bleus* avaient soudain changé de camp. En effet... Mais c'est peut-être ainsi que l'on racontait l'Histoire aux enfants (et aux adultes) jusqu'en 1916 du moins.

²⁶ Marc Bloch, *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*, Paris, Allia, 1999 [*Revue de synthèse historique*, 1921], p. 44.

²⁷ Olivier Forcade, « Information, censure et propagande », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, op. cit., p. 456.