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

Les images projetées de Marius O'Galop et Robert Lortac

The projected images of Marius O'Galop and Robert Lortac

Valérie Vignaux

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3916>

DOI : 10.4000/1895.3916

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 : 46-54

ISBN : 978-2-913758-60-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Vignaux, « Les images projetées de Marius O'Galop et Robert Lortac », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 59 | 2009, mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 17 avril 2022.
URL : <http://journals.openedition.org/1895/3916> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3916>

1. Marius O'Galop, « La guirlande de saucisses », s.l.n.d.

Les images projetées de Marius O'Galop et Robert Lortac

par Valérie Vignaux

Les archives privées de Marius O'Galop et de Robert Lortac conservent la trace d'une production d'images destinées aux lanternes magiques. Bien que non datées, ces vues ont très certainement été éditées aux alentours de 1910, voire 1920, après l'invention du cinématographe Lumière. Si l'on peut affirmer que pour Robert Lortac elles sont antérieures aux réalisations cinématographiques, dans le cas de Marius O'Galop elles peuvent être contemporaines des films car on y reconnaît ses personnages. Là encore, la fragilité des contenus, – des images populaires et enfantines – ne saurait masquer leur intérêt au sens où elles rendent perceptibles des usages et inscrivent le cinéma d'animation des premiers temps dans d'autres pratiques illustratives.

Les plaques de verre de Marius O'Galop

Marius O'Galop a conservé un fascicule inventoriant les plaques (fig.3) et un certain nombre d'entre elles en plusieurs éditions. Bordées de papier jaune¹, elles sont de production tardive car réalisées en chromolithographie couleurs, soit un procédé de reproduction mécanique et non plus manuel. Le fait qu'elles existent en plusieurs formats, de qualité variable, montre

¹ Contrairement aux plaques Lapiere dont le cadre est vert : « Auguste Lapiere commence la production de plaques en séries vers les années 1850. Son atelier réalise des plaques rectangulaires entourées de papier vert. [...] La production Lapiere se divise en trois périodes. D'abord, les dessins imprimés sont assez simples, mais pleins de vie et d'humour. La peinture très vive est appliquée avec soin. L'ensemble conserve un aspect très artisanal. Puis, sans doute vers 1860, il augmente la fabrication : les dessins offrent plus de détails, de décors, de textes, mais on sent une certaine automatiser. D'abord, la main du peintre se fait aussi beaucoup plus rapide : les couleurs sont moins nuancées, moins vives, elles « bavent » sur les contours imprimés. Enfin, vers 1900, la firme Lapiere copie les Allemands et livre des plaques chromolithographiées, assez décevante artistiquement. [...] Dès les années 1850, Lapiere illustre les contes de fées : *le Petit Poucet*, *Barbe-Bleue*, en série de six ou douze plaques. Il s'imposera rapidement comme le spécialiste des contes de Perrault. », Laurent Mannoni, *le Grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1995, p. 273.

1895 /
n° 59
décembre
2009

47

Marius O'Galop/Robert Lortac
Les images projetées de Marius O'Galop et Robert Lortac

PLUS FORT QUE CHEZ ROBERT BOUDIN !

Guggus Veaupiqué, apprenti charcutier, avait été chargé par son patron d'aller porter à un client six mètres de saucisses toutes chaudes.

Mais Guggus Veaupiqué, qui venait d'acheter le dernier numéro du *Petit Journal illustré de la Jeunesse*, ne s'aperçut pas que ses saucisses attirèrent l'attention de trois chats affamés...

Et quand il s'avisa de vérifier le contenu de sa manne, celle-ci, hélas ! était vide.

Guggus cherche des yeux le voleur, et quelle n'est pas sa stupéfaction de voir ses six mètres de saucisses (que les chats effrayés avaient lancés), enguirlander les fenêtres d'un rez-de-chaussée !

qu'elles furent proposées en plusieurs prix et qu'un probable succès les a maintenu au catalogue. Vendues à bon marché chez les marchands de jouets, les plaques de verre étaient rangées dans des boîtes en bois, semblables au plumier de l'écolier et organisées en séries; elles étaient généralement vendues par lot de douze, regroupant soit deux ensembles de six vues, soit une histoire en douze plaques. La première série dessinée par Marius O'Galop intitulée «Histoires sans paroles» est composée de vingt-quatre plaques tandis que la seconde «Dessins militaires» n'en comprend que six. Les situations y sont présentées en continu – sur le modèle de la vue panoramique – ou au contraire fragmentées en deux, au moyen d'un trait blanc. Le fascicule nous apprend que ces «Nouvelles séries de vues sur verre en couleurs» sont pour certaines composées de sujets préalablement imprimés et il est fait mention de dessins de Boutet de Monvel parus chez «Plon, Nourrit et Cie, éditeurs à Paris». Bien qu'il ne soit pas signalé que les vues d'O'Galop aient été publiées, la «Guirlande de saucisses» (fig. 1) a paru sous la forme d'une histoire en images dans *le Journal illustré pour la jeunesse* en 1907 (fig. 2), et une des vues de la seconde série, intitulée «Les «diables bleus» (chasseurs alpins)» (cf. cahier couleurs, p. 317), est un dessin emprunté à une planche de l'album *Images de guerre*, édité après le Premier Conflit aux éditions Pellerin. La plupart des dessins d'O'Galop ont sans doute fait l'objet d'une précédente publication. Ce que viendrait confirmer la plaque «le Défilé du cirque» (cf. cahier couleurs, p. 316) qui met en scène des animaux hybrides, animaux présents dans les albums du *Docteur Méli-Mélo* mais aussi dans le film *Touchatout ami des bêtes*. Je ne crois pas qu'O'Galop ait souhaité que ces emprunts passent inaperçus, il me semble plutôt, qu'en raison de la notoriété du dessinateur, l'éditeur considérait que la précision s'avérait inutile.

Ce passage d'un média à un autre, est très probablement couramment pratiqué par les illustrateurs, cependant, on ne sait s'il s'agit d'une volonté des créateurs, ou des éditeurs qui proposeraient aux enfants de prolonger la lecture de leur journal en en projetant les images. Toutefois, le passage d'un média à l'autre, n'est pas indifférent et ces artistes en ont très certainement conscience, comme le montre la transposition par O'Galop de la «Guirlande de saucisses». En passant du journal à la vue sur verre, il a conservé la scansion en quatre temps, mais l'a transformée et a ainsi, influé sur la représentation de la durée. O'Galop a resserré son récit, il a privilégié pour les plaques une fragmentation binaire, afin de rythmer la déconvenue du personnage, tandis que dans le cadre du journal, il utilisait la largeur de la page pour étirer la temporalité et créait de cette façon un effet d'attente.

Les images transitent d'un support à l'autre parce qu'elles déclinent des éléments qui appartiennent à l'imaginaire visuel d'une époque. Les plaques militaires par exemple, bien que

3. « Nouvelles séries de vues sur verre en couleurs », s.l.n.d.

conçues pour illustrer ou créer une « culture de guerre »², prolongent l'univers enfantin des soldats, de plomb ou de bois, également très présents dans l'imagerie d'Épinal où de multiples planches exposent les différents corps d'armée. Les éditeurs de plaques, on le sait³, puisaient leurs ressources illustratives ou narratives dans l'imagerie populaire, et nombre d'entre elles sont des variations des planches d'Épinal mais aussi des caricatures⁴. En adaptant les contes ou les fables, Marius O'Galop et Robert Lortac amènent au cinéma, en un nouveau média, des récits largement diffusés par les autres objets culturels liés à l'enfance, que cela soit à travers les plaques de lanterne magique, l'imagerie d'Épinal ou les albums. On trouve par exemple dans *le Journal illustré pour la jeunesse* un dessin

d'O'Galop mettant en scène le « Corbeau et le Renard », fable qu'il illustrera de nouveau dans l'ouvrage de Dominique Bonnaud, *la Fontaine pour rire* (Delagrave, 1928) et qu'il adaptera au cinéma. Le patronyme de « Touche-à-Tout » autre exemple, appartient à une série de plaques éditée par Lapiere, il devient un personnage de films et d'albums pour Marius O'Galop, et il est encore un personnage récurrent pour Robert Lortac, car comme nous l'apprennent les intertitres des *Toto*, le patronyme attribué à cet enfant turbulent est l'abréviation de « Touche-à-Tout ».

2 Cf. *infra* Clément Puget, « Imageries (et animations) de guerre ou « comment on raconte l'Histoire aux enfants », pp. 138-157.

3 Cf. Ségolène Le Men (dir.), *Lanternes magiques, tableaux transparents*, Paris, les Dossiers du Musée d'Orsay, n° 57, 1995; Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni (dir.), *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*, Paris, Éditions de la Martinière/la Cinémathèque française, 2009 et Annie Renonciat, *Images lumineuses*, Rouen, INRP/Musée national de l'éducation, 1995.

4 « Au XIX^e siècle, la caricature, qui connaît un âge d'or au cours des années 1830 sous l'impulsion d'artistes tels que Daumier, Gavarni, Grandville, Monnier, Philippon (et bien d'autres), et qui se trouve diffusée par de multiples supports comme l'estampe, l'imagerie, la presse, l'album et le livre illustré, trouve dans les vues pour lanternes-jouets un nouveau vecteur, pour la plus grande joie des familles. À partir des années 1840 fleurissent en effet une multitude de plaques mêlant figures et anecdotes comiques, grotesques, caricatures à « grosses têtes », scènes pittoresques de la vie quotidienne, qui forment un tableau vivant et coloré, quoique fort fantaisiste, de la société et des mœurs de ce temps. », Annie Renonciat, *Images lumineuses*, op. cit., p. 46.

4. Films chromo-comiques Lapierre-Cinéma de Marius O'Galop, c. 1910.

Les films chromo-comiques de Marius O'Galop
Marius O'Galop a dessiné pour les éditions Lapierre – plus connues pour leurs plaques de lanterne magique⁵ –, une dizaine de films dits «chromo-comiques». Ces films sur pellicule 35mm, sont en noir et blanc ou en couleurs vives et transparentes: rouge, jaune, bleu ou vert, en à-plats bordés de noirs. Ils reproduisent, en 30 ou 120 photogrammes, une série de dessins où un personnage accomplit un mouvement qui peut être répété à l'infini. Plus proches des jouets optiques que du cinéma, le procédé transpose sur pellicule perforée, l'animation de dessins telle qu'on la trouve dans les disques du zootrope. Cependant parce qu'ils sont projetés avec une lanterne, le spectacle peut être plus largement partagé qu'avec les jouets dont l'émerveillement est individuel.

Les films «chromo-comiques» de Marius O'Galop présentent des actions empruntées à la vie courante: une femme qui fait son ménage, une autre qui goutte sa soupe; mais aussi des professions: un homme qui lave son linge, une repasseuse. Ils mettent en scène des situations divertissantes: un magicien qui sort un lapin d'un chapeau; deux musiciens qui jouent de la mandoline; un clown qui fait du trampoline. Ou encore, pour les plus nombreux, ils représentent des situations enfantines: une fillette qui lèche une tartine; deux garçons qui jouent à saute-mouton; une femme qui saute à une corde tenue par deux enfants. Très simples, les dessins sont parfois pensés en fonction des spectateurs et l'on retrouve les traditionnelles adresses au public, par le regard ou par le geste. Ils peuvent, rarement, s'appuyer sur des effets visuels assez convaincants, comme lorsque nous voyons un enfant manquer de se faire renverser par une voiture venue du fond du cadre, ou encore, plus surprenant, lorsque le barbier enjambe l'épaule de son client, le pied et le rasoir, dorénavant au premier plan, changent d'échelle et paraissent démesurés. Un film dont la facture diffère, car plus soignée, présente un jeune garçon en buste, dessinant sur un tableau blanc, un personnage

5 Cf. note 1.

1895 /
n° 59
décembre
2009

52

1.

2.

3.

4.

Marius O'Galop, 1. *la Repasseuse*, 2. *Footit et Chocolat*, 3. *la Petite bretonne*, 4. *Fantoches*, c. 1910.

bâton qui soudain s'anime et pourrait évoquer le Fantoche d'Émile Cohl, héros entre autre de *Fantasmagorie* en 1908. On reconnaît encore certains des personnages des films, comme Bécassote, qui ici interprète *Bécassotte et son cochon*, tandis que Chocolat, le garçonnet d'origine africaine, présent dans *Touche-à-Tout ami des bêtes* et qui incarne la bande annonce de « Publi-Ciné Merci », s'ébat aux côtés du clown Footit. Dès lors, malgré les médias, malgré les périodes, en puisant dans des univers qui leurs sont propres, par la réitération des motifs ou des personnages, ces illustrateurs affirment la parenté entre les œuvres et les auteurs, soulignant au moyen des références ou des emprunts, des filiations.

Les vues pelliculaires de Robert Lortac

Les vues pelliculaires de Robert Lortac⁶ (cf. cahier couleurs, pp. 318-319) ont été publiées dans la revue *Après l'école*; elles datent probablement du début du XX^e siècle, car c'est seulement à partir d'octobre 1900 que le journal propose des images en couleurs. « Le procédé employé est un coloriage manuel, apparemment réalisé au pochoir à l'aide de couleurs transparentes à l'aniline, dont la qualité apparaît beaucoup plus soignée que celle des images d'Épinal vendues à la même époque »⁷. La revue d'abord éditée par la librairie Larousse est ensuite diffusée par Édouard Cornély. Elle est destinée aux instituteurs afin de les aider dans la préparation des cours d'adulte. Elle met à leur disposition le texte de conférences et offre, sous forme de suppléments détachables, des planches de vues pour projections lumineuses. Aux côtés des sujets instructifs on trouve aussi des vues récréatives car la séance, le plus souvent, s'achève par une projection pour les enfants accompagnant les adultes. Les illustrateurs, comme Benjamin Rabier, prêtent volontiers leur talent à la revue et on connaît deux séries « comiques » en quatre images, dessinées par Émile Cohl, intitulées « Un sauvetage » et « Une bonne tape », portant la mention « Librairie Larousse »⁸. Toutefois, d'après Annie Renonciat : « les vues sur papier demeurent techniquement très inférieures aux photographies sur verre et semblent alors peu appréciées »⁹.

L'histoire dessinée par Robert Lortac, composée de douze images de couleurs vives et transparentes, décrit les mésaventures d'un garçonnet maladroit surnommé « Touche-à-tout ». La composition des images est assez particulière, on peut en effet remarquer que les adultes sont pliés sur leurs jambes, afin de ne pas sortir du cadre, pleinement occupé par le jeune

⁶ Les vues et des informations documentaires les concernant, nous ont été communiquées par Claude Bataille, que je remercie très sincèrement.

⁷ Annie Renonciat, *Images lumineuses*, op. cit., p. 151.

⁸ Elles sont reproduites dans Valérie Vignaux (dir.), « Émile Cohl », 1895, n° 53, décembre 2007, p. 117 et dans Pascal Vimenet (dir.), « Émile Cohl », Montreuil/Annecy, Éditions de l'Œil/Musée d'Annecy, 2008, pp. 104-105.

⁹ Annie Renonciat, *Images lumineuses*, op. cit., p. 151.

homme. La présence réitérée, au second plan, d'une mère et d'un jeune enfant tend encore à accentuer le processus d'identification du jeune public avec le garçonnet. Tandis que les traits arrondis ou les accessoires qu'il brandit – la canne et le chapon melon ne sont pas sans évoquer le personnage de Charlot¹⁰ – ont sans doute été choisis afin de le rendre attachant.

À travers ces trois exemples, on a pu de nouveau souligner les liens entretenus entre la presse illustrée, l'imagerie populaire et le cinéma d'animation des premiers temps. Cependant, si les parentés sont indéniables, elles ne sauraient masquer des différences d'usages et de réception. En effet, comme le remarque Annie Renonciat :

La gravure enluminée qui apparaît sur la plaque de verre – si semblable à la vignette d'illustration ou au tableau compartimenté de l'image populaire – change complètement d'allure lorsqu'elle est projetée : elle offre alors une image fortement agrandie dont les défauts sont accentués ; une image mouvante, qui vacille parfois avec la flamme de la bougie ou gondole sur le drap mal tendu qui lui sert de support ; une image passagère dont la force d'impact doit être d'autant plus forte qu'elle est éphémère. Pour compenser ces faiblesses, l'accent était porté sur les couleurs, étalées en larges à-plats de teintes presque pures, dont on rehaussait parfois l'intensité au moyen de vernis colorés¹¹.

Les films de Marius O'Galop et de Robert Lortac seront pour la plupart¹² projetés en noir et blanc, tandis que la successivité des 24 images secondes obligera à simplifier les traits, tandis que la marionnette, sous la forme du pantin animé, remplacera progressivement le dessin.

¹⁰ Charlot, dont la notoriété est alors considérable et que Lortac paraît tout particulièrement apprécier puisqu'il en fait un personnage récurrent du *Canard en Ciné* et accrochera son portrait au mur de la chambre de Toto.

¹¹ Annie Renonciat, *Images lumineuses*, op. cit., p. 64.

¹² Il existe une version « coloris » de *la Belette entrée dans un grenier* de Marius O'Galop, distribuée en Pathé-Baby.