

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

La figuration du mouvement dans les dessins de presse et albums illustrés signés « O'Galop » : des images en séries (culturelles)

*The representation of movement in drawings for the press and illustrated
albums signed "O'Galop" : images in (cultural) sequences*

Alain Boillat



Édition électronique

URL : <http://1895.revues.org/3915>

DOI : 10.4000/1895.3915

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 : 22-45

ISBN : 978-2-913758-60-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alain Boillat, « La figuration du mouvement dans les dessins de presse et albums illustrés signés
« O'Galop » : des images en séries (culturelles) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne],
59 | 2009, mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL :
<http://1895.revues.org/3915> ; DOI : 10.4000/1895.3915

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© AFRHC



Quel sport charmant que le patinage!...



...D'abord, vous savez, ça s'apprend très facilement...



...de sorte que, en très peu de temps, vous êtes à même de risquer vos premiers pas...



...Et quel plaisir, bientôt, de filer sur la glace à une allure vertigineuse, folle....



...pour, l'instant d'après, s'arrêter brusquement, sans effort!....



...et puis, on va en arrière...



ce qui vous permet de faire les rencontres



les plus imprévues!..



En cette variété d'allures, les uns vont majestueux, d'autres gracieux, celui-ci fantaisiste et celui-là classique....



Enfin, l'exercice de ce sport délicieux vous fait entrer en contact, le plus souvent très intime, avec une foule de gens; et l'on se crée par là, je vous assure, des relations, un peu mêlées sans doute, mais pas banales du tout.



Ouf! je m'arrête, car je n'en finirais pas si je voulais énumérer ici tous les bienfaits qu'on en retire. Ah oui, quel sport charmant que le patinage!

La figuration du mouvement dans les dessins de presse et albums illustrés signés « O'Galop » : des images en séries (culturelles)¹

par Alain Boillat

1895 /
n° 59
décembre
2009

23

Ce n'est pas un hasard si le plus célèbre motif de Marius Rossillon, le Bibendum Michelin, allie une figure anthropomorphique à la gomme blanche des pneumatiques : le travail du dessinateur français, que je me propose d'aborder ici, à travers une part relativement méconnue de sa production², celle des images séquentialisées, se fait l'écho de l'essor contemporain de l'industrie et des techniques dont procède la diffusion de ses supports matériels (presse illustrée, affiches publicitaires, publications pour la jeunesse, cartes postales, plaques de lanterne magique, imagerie populaire, etc.)³. Dans les séries dessinées d'O'Galop, dont le pseudonyme même s'inscrit dans le paradigme de la vitesse et renvoie à l'animal qui fut « l'étalon » tant des expérimentations sur la captation du mouvement (Edward Muybridge) que de la définition de la puissance motrice des machines (l'unité du « cheval vapeur »), les moyens de

¹ Cette étude est principalement basée sur des sources appartenant au fonds d'archives privées de la famille Faye-Rossillon. Je remercie vivement Marc Faye qui a mis ces documents à ma disposition et m'a fait part de ses connaissances sur le travail de son arrière-grand-père auquel il a consacré récemment le film documentaire *O'Galop* (France Télévisions/Novanima Productions, 2009).

² La célébrité du Bibendum, figure associée à l'image (publicitaire) unique (même si elle apparaît également dans des images juxtaposées en séries), a conduit à occulter le versant « séquentiel » de la production de Rossillon. Lorsque Donald Crafton évoque (très succinctement) cette pratique, c'est pour souligner le fait qu'elle atteint son point culminant dans la publicité Michelin, soit avant 1900 : « Sous le nom de O'Galop, il fournit des *comic strips* à des magazines humoristiques français du XIX^e siècle, mais il n'obtint un succès durable qu'après avoir créé, vers 1898, le bonhomme en pneu pour Michelin. », dans *Before Mickey. The Animated Film 1898-1928*, Londres, MIT Press, 1982, p. 228. Intéressé avant tout par le cinéma, Crafton évoque ensuite l'année 1912, faisant précisément l'impasse sur la décennie qui fait l'objet du présent article.

³ Ainsi Nicole Garnier note-t-elle à propos de l'usage de la lithographie dans le domaine de l'imagerie populaire : « En 1850, la maison Pellerin d'Épinal commence à l'utiliser, et très vite elle contribue à modifier la production : les tirages sont beaucoup plus élevés, la diffusion se fait plus large, le public se transforme, les enfants succèdent aux adultes, et les thèmes changent. [...] C'est le passage de l'artisanat à l'industrie. », dans *l'Imagerie populaire en France*, tome 1, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1990, pp. 8-9.

locomotion, existants ou plus ou moins fantaisistes (dans l'esprit des illustrations des romans de Jules Verne chez Hetzel ou des dessins d'Albert Robida)⁴, font office de « prothèses technologiques » des personnages et représentent fréquemment le principal « moteur » des récits. C'est à l'ère du vélocipède et de l'automobile que ce champ hétérogène de productions qui s'institutionnalisera plus tard sous l'appellation « bande dessinée » connaît une phase importante de développement, et cela, comme nous le verrons avec l'exemple emblématique d'O'Galop⁵, en se construisant à partir d'emprunts à diverses pratiques éditoriales ou spectaculaires. Il s'agit là véritablement d'une période d'intermédialité au sens où l'entend Rick Altman⁶, car la « bande dessinée » (ou plutôt ce que Philippe Gauthier a proposé de nommer le « dessin comique en bande »)⁷, déclinée sur différents supports et pensée notamment comme une continuité de la caricature, est encore très loin d'avoir trouvé son autonomie médiatique et sa légitimation – il s'agit certes de bandes qui s'avèrent être dessinées, mais on ne peut pas dire qu'elles relèvent de *la bande dessinée*. Le postulat consistant ici à analyser la représentation du mouvement et de l'action dans des images séquentielles, je n'aborderai pas frontalement les questions de spécificité(s) soulevées par ce moyen d'expression en devenir, d'autant que le corpus se limite à un type de productions particulier (celles destinées aux enfants) et que l'accent sera mis sur des interactions avec des pratiques extérieures au champ du dessin de presse proprement dit afin de montrer en quoi ces *séries d'images* se situent souvent au croisement de plusieurs *séries culturelles* (au sens qu'André Gaudreault a proposé de donner à ce terme)⁸.

4 Voir par exemple l'illustration de grand format de la page de titre du *Petit Journal illustré pour la Jeunesse* du 9 février 1908 intitulée « Les Omnibus au XXI^e siècle », où la population se déplace dans les airs à l'aide d'aérostats (pour certains fixés à des bicyclettes) ; ce dessin porte incontestablement la trace des illustrations robidiennes du *Vingtième siècle* (Paris, George Decaux, 1883), *infra* p. 314.

5 Certains lieux de publication des dessins de Rossillon sont d'ailleurs spécifiquement dévolus à ces thématiques : *la Bicyclette* (1894), *le Cycle* (1895-1897), *la Vie au grand air* (1899) – où ses dessins côtoient notamment les photographies de sports automobiles –, *le Vélo* (1904), *le Journal de l'Automobile* (1904), *l'Auto* (1905) (selon la bibliographie de la rubrique « O'Galop », dans *Plus de 5000 dessinateurs de presse et 600 supports*, Vichy, Éditions Aedis, 2004 [1996], p. 623.

6 Rick Altman, « Technologie et textualité de l'intermédialité », *Sociétés & représentations*, n° 9, 2000. Voir dans la même livraison l'article d'André Gaudreault et Philippe Marion, « Un média naît toujours deux fois », pp. 21-36, où il est plus précisément question du processus d'institutionnalisation du « 9^e art ».

7 Philippe Gauthier, « De « l'institutionnalisation » : du cinéma à la bande dessinée », dans Leonardo Quarésima, Laura Ester Sangalli et Federico Zecca (dir.), *Cinema e fumetto*, Udine, Forum, 2009, p. 244.

8 André Gaudreault, « Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)... », dans Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1997. Philippe Gauthier a recouru récemment à cette notion pour aborder les processus liés à l'avènement des histoires en images dans la presse française de la fin du XIX^e siècle : « De « l'institutionnalisation » : du cinéma à la bande dessinée », *op. cit.*, pp. 241-246.

O'Galop : une production distribuée sur plusieurs dispositifs visuels

La présence constante de motifs visuels associés à la vitesse ne sont pas propres à O'Galop : il ne s'agit pas tant d'auteuriser Marius Rossillon que d'initier une prise en compte théorique d'images séquentialisées produites en France durant les deux premières décennies du XX^e siècle. Le présent article se contente d'aborder cette production par la petite porte d'une « œuvre » singulière, mais il faudrait, dans un second temps, examiner ce corpus de façon plus exhaustive (l'inventaire de la production de Rossillon étant loin d'être achevé)⁹ et le comparer à d'autres séries dessinées dues à Émile Cohl, Benjamin Rabier ou à plusieurs illustrateurs moins connus comme ceux qui sont passés par *le Chat noir* et *le Rire* (Moloch, Georges Bigot, Guydo, Maurice Radiguet, Dous-Y-Nell, etc.). On notera en particulier l'importance d'un signataire de nombreuses images d'Épinal rééditées en albums nommé « Augé », nom de plume qui n'est peut-être que la transcription phonétisée des initiales du célèbre pseudonyme de Rossillon (O.G.)¹⁰. Les réalisations de ces pionniers de la « bande dessinée » (mais dont le travail ne s'est pas résumé à cette seule pratique elle-même hétérogène) constituent un objet privilégié pour une réflexion sur la figuration du mouvement, dans la mesure où ce moyen d'expression est situé entre le pôle de la *suggestion* du mouvement par l'image unique et celui de sa *restitution* par le film d'animation – spectre couvert dans son intégralité par la carrière de l'illustrateur O'Galop qui, au début des années 1920, sera considéré en France comme l'un des principaux auteurs de dessins animés humoristiques¹¹. Car si Cohl, à l'instar des partisans montmartrois de la mouvance bohème qu'il côtoyait (les Incohérents et autres Zutistes), inscrit fortement ses dessins pour la presse dans l'esprit de rébus où le verbal est sous-jacent à la représentation visuelle¹², O'Galop, de dix ans son aîné, semble s'attacher de façon plus spécifique à la figuration d'actions ou de saynètes (le plus souvent destinées à un public enfantin), notamment en

⁹ Une bibliographie est proposée par Marc Faye dans un texte sur O'Galop paru dans *Mémoire d'images* (n°18, hiver 2009), mais elle ne comprend que les albums.

¹⁰ Ce pseudonyme n'apparaît dans aucun dictionnaire consacré aux illustrateurs. Cette énigme ne fait que compliquer la délimitation du corpus rossillonien. Pour éviter toute équivoque, les planches signées « Augé » n'ont pas été prises en compte dans la présente étude.

¹¹ Ainsi, pour introduire un article destiné à vanter les mérites du film d'animation pédagogique, un contributeur de *Cinémagazine* se réfère à O'Galop en tant que modèle de la production dominante du cinéma d'animation de divertissement : « Beaucoup de gens s'imaginent que le dessin animé n'a d'autre but que de montrer des « Dick et Jeff » ou une « Bécassotte » au nez retroussé, que notre sympathique confrère O'Galop s'est ingénié à porter à l'écran pour la plus grande joie des petits... et même des grands. », « Le Dessin animé au service de l'enseignement », *Cinémagazine*, n°33, 2 septembre 1921, p. 22). Alors qu'O'Galop a principalement réalisé avant 1919 des films pédagogiques (notamment de prévention sociale), il semble qu'il soit, en 1921 déjà, exclusivement associé à ses œuvres de fantaisie.

¹² À propos de ce contexte et de ce qu'il révèle de la mixité médiatique dans laquelle s'inscrivait le cinéma des premiers temps, voir l'article de François Albera, « Émile Cohl dans sa ligne : de la blague au trait », dans Valérie Vignaux (dir.), *1895*, n°53 (« Émile Cohl »), décembre 2007, pp. 241-258 ; en ce qui concerne la « bande dessinée », voir dans la même livraison de *1895* mon texte intitulé « Émile Cohl et les « histoires en images » : le corps au pied de la lettre », en particulier pp. 122-124.

exploitant le potentiel de dynamisation offert par l'art séquentiel. Précisons à cet égard que le « spectre » couvert par les diverses modalités de représentation/restitution du mouvement ne doit pas être considéré de façon linéaire sur l'axe d'une évolution supposée qui nous conduirait à davantage de continuité dans la figuration (avec en ligne de mire l'illusion du mouvement produite par le cinématographe) : le parcours éclectique d'O'Galop montre au contraire combien illustration, plaques de lanterne magique, « bande dessinée » et cinéma d'animation contribuent à constituer, en fonction des différents régimes discursifs auxquels ils sont soumis (caricature, publicité, pédagogie, divertissement, information, etc.)¹³, des séries culturelles concomitantes dans lesquelles peut s'inscrire simultanément un même artiste ou, à l'autre bout de la chaîne, une même pratique de spectateur ou d'utilisateur. D'ailleurs, à l'époque du cinéma des premiers temps, ainsi que l'a noté l'historien Rick Altman à propos des États-Unis, le spectacle de lanterne magique et la projection cinématographique semblent avoir constitué une seule et même série, celle des « vues ». C'est en effet sous cette appellation que les rédacteurs de programmes pour nickelodéons regroupaient plaques pour lanterne, chansons illustrées et bandes cinématographiques. Afin de souligner la prégnance de cette conception du cinématographe comme une extension de la lanterne, Altman mentionne l'exemple d'un appareil « bicéphale » fourni par la firme Edison disposant de deux systèmes amovibles et interchangeables, l'un pour la présentation de plaques, l'autre pour le défilement pelliculaire¹⁴. Or le spectateur des années 1910 aura, lui aussi, accès à certaines réalisations d'O'Galop par l'intermédiaire d'une machinerie mixte, destinée quant à elle au divertissement familial : une lanterne commercialisée par Demaria-Lapierre (fig. 1) permettait en effet de projeter d'une part des images fixes peintes sur plaques, d'autre part de courts films d'animation obéissant au principe « attractionnel » de la boucle commun à de nombreux jouets optiques¹⁵. Par conséquent, un même dispositif, caractérisé dans ce cas par un visionnage effectué à domicile par un ou plusieurs usagers¹⁶, se fait le lieu d'une rencontre au niveau de la représentation proposée

13 La figure du Bibendum constitue un cas exemplaire d'association au sein d'une même production de visées discursives distinctes : cette icône de la réclame déclinée en un très grand nombre de postures qui sont autant de suggestions de mouvements ou d'actions permet d'intégrer dans le discours publicitaire une mise en forme narrative (soit parce que le Bibendum est l'un des actants d'une histoire, soit parce qu'il se fait narrateur, comme dans le récit de ses propres origines paru dans *l'Illustration* n°4031 du 5 juin 1920), voire une intention satirique (cf. Margarethe Potocki, « Gonflé, mais pas gonflant ! Bibendum : un personnage publicitaire prend son autonomie », *Ridiculous*, n°12 (« Publicité et caricature »), Brest, 2005, pp. 219-234).

14 Rick Altman, *op. cit.*, pp. 14-15.

15 Voir Nicolas Dulac et André Gaudreault, « La circularité et la répétitivité au cœur de l'attraction : les jouets optiques et l'émergence d'une nouvelle série culturelle », *1895*, n°50, décembre 2006, pp. 29-52.

16 Pour ces quelques remarques relatives à la question des dispositifs de vision, je m'appuie sur la conception du « dispositif » proposée par François Albera et Maria Tortajada (« L'Epistémè « 1900 », dans André Gaudreault et alii, *le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle*, Lausanne, Payot, 2004, pp. 45-62).

entre l'image fixe séquentialisée et la restitution du mouvement par l'image animée. On ne s'étonnera donc pas que de telles pratiques aient été traversées par des préoccupations liées à la figuration du mouvement, sensibles chez O'Galop dans sa prédilection pour la représentation de véhicules automobiles.

L'inanimé animé, l'humain déshumanisé

Dans les saynètes burlesques contées par O'Galop en quelques vignettes, l'humain est propulsé sur la route ou dans les airs, et souvent mis à mal dans son intégrité corporelle. En effet, les courses en voiture ou à vélo occasionnent fréquemment des accidents, et cela même lorsqu'il s'agit de réclames pour des produits de consommation tels que des pneumatiques¹⁷. Ses dessins, hantés par une angoisse latente face à l'accélération induite par cette phase de l'industrialisation (dont le mouvement figuré est l'une des manifestations concrètes), affichent une violence qui surprend à notre époque où promotion rime avec édulcoration. Chez O'Galop, les cyclistes n'échappent que rarement à la loi burlesque de la chute brutale, car il importe avant tout au dessinateur, dans un mélange de fascination et de technophobie, de rendre compte de la vitesse : l'éclatement d'un pneu, l'explosion d'un moteur ou le démembrement d'un usager de la route provoqué par une chute ou un choc se font l'expression de la frénésie propre à l'ère naissante des sports mécaniques. Dans une illustration parue dans *le Rire* du 1^{er} février 1908 et reprise en carte postale colorisée – selon un déplacement du mode de circulation/consommation des images révélateur de la déclinaison des supports régnant à l'époque –, l'auteur rassure son lecteur en précisant dans la légende de



1. Lanterne cinématographique Demaria-Lapierre.

¹⁷ À l'instar de la bande « Nunc est... bibendum » : en deux images, O'Galop nous montre un cycliste qui ne « boit pas l'obstacle » (contrairement au pneu Michelin tel qu'il est vanté dans le slogan publicitaire), mais qui « boit la tasse » en chutant dans une rivière après avoir percuté un caillou (*la Petite Gironde*, 22 octobre 1899).

l'image que le piéton victime d'un chauffard n'est en fait qu'un épouvantail, autrement dit l'avatar déshumanisé d'une figure humaine. Lorsque Rossillon fabrique et commercialise des jouets en bois articulés dont les membres sont interchangeables, imitant l'un de ses personnages récurrents, le docteur Mêli-Mêlo (qui, par exemple, remplace la tête d'un perroquet par « un superbe phonographe Pathé, du tout dernier modèle »¹⁸), il procède également à un morcellement et à une mécanisation de la figure humaine ou animale. Dans sa version de la fable du *Corbeau et le renard* (déclinée également dans le médium film), O'Galop imagine significativement que le plus rusé de ces animaux anthropomorphisés est le volatile, qui actionne un gramophone lui permettant de discourir tout en conservant le fromage dans son bec¹⁹: l'être vivant s'adjoint l'apport de la machine. En outre, les personnages de Rossillon sont parfois figurés comme les marionnettes d'un spectacle de guignols, agissant comme des pantins (dés) articulés²⁰. Et les anecdotes contées par Rossillon, qui est par ailleurs l'auteur de l'album illustré *Aventures d'une poupée*, donnent souvent lieu à des renversements qui nous font basculer de la machine ou du jouet à l'être animé (ou inversement)²¹, s'inscrivant dans le paradigme de la transformation propre aux attractions de l'époque (notamment le « film à trucs »).

Alors que l'humain se mécanise par divers prolongements qui amplifient ses capacités motrices, l'inanimé prend vie grâce à la suggestion du mouvement. Ainsi l'histoire contée dans l'album *L'Auto K.6.Ô.20*²² accorde au véhicule éponyme le rôle principal, ses occupants étant emportés dans sa course. Tombée en panne, l'automobile devra son nouveau départ à l'électricité produite par les coups de triques perpétrés sur le pelage d'un chat par les protagonistes qui se battent (fig. 2): dans cette illustration de grand format, l'agitation figurée par la démultiplication des gestes et les nombreux signes conventionnels (éclairs, spirales, étoiles, etc.) réduit les personnages à des figures dépsychologisées de théâtre de marion-

18 *L'illustre docteur Mêli-Mêlo à la ferme*, Paris, Albin Michel, 1927, pp. 11-12.

19 « *Le Corbeau et le Renard* (revu et modernisé) », *le Petit Journal Illustré pour la Jeunesse*, 17 mars 1907, p. 173. Dans la suite du présent article, ce journal sera abrégé *PJJ*, *infra* p. 262.

20 Voir la série *Guignol* dans *le PJJ*, par exemple « les Deux voleurs et l'âne » (14 juillet 1907), ou l'album plus tardif *L'Auto K.6.Ô.20*, Paris, Garnier, 1921.

21 Il en va par exemple ainsi du cycliste qui, portant sur son dos un cochon, est finalement transporté dans la direction inverse par l'animal retourné sur ses pattes (« Deux bicyclistes pour une bicyclette », *PJJ*, 1^{er} mars 1908, pp. 129-130; voir également le même motif sans bicyclette dans *L'Almanach Vermot* de 1906, page du 15 septembre); de la chèvre aux longues cornes qui est retournée pour faire office de cheval à bascule (« Une semaine d'émotion », *PJJ*, 22 novembre 1908, p. 740); ou de la caisse à savon qui, après qu'elle a percuté un arbre, s'avère mue par un cochon dissimulé jusque-là (« Une balade en auto », *Imagerie d'Épinal Pellerin* n°2623). Le renversement peut s'appliquer également aux accessoires d'une machine dont on découvre qu'ils peuvent servir pour un second usage surprenant (voir dans *L'Almanach Vermot* de 1904 les deux cases du 2 mars, et « Projet d'abri » à la page du 6 août).

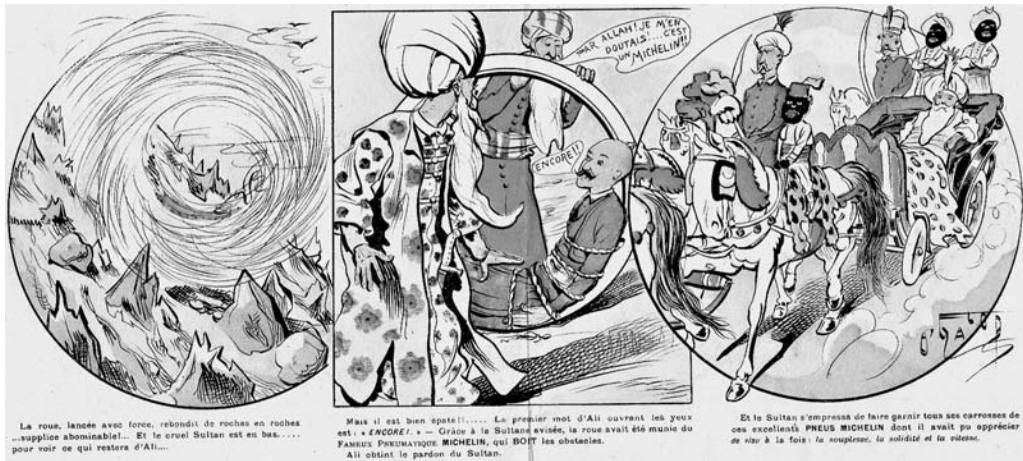
22 *L'Auto K.6.Ô.20*, *op. cit.*



2. Marius O'Galop, *l'Auto K.6.Ô.20*, Paris, Garnier, 1921.

nettes aux mouvements mécanisés et soumis à la machine (la voiture occupe une position centrale, les protagonistes s'affairant autour d'elle). L'humain fait corps avec le produit de l'industrie automobile, comme l'illustre la planche d'Épinal intitulée « le Supplice de la roue », une publicité pour Michelin réalisée sous la forme d'un récit orientalisant narrant les mésaventures d'un poète qui, ayant par mégarde contemplé la belle sultane dévoilée, est condamné à être attaché à une roue et précipité du haut d'une colline. Pour O'Galop, ce récit est prétexte à faire fusionner son personnage avec le motif du pneu²³ (fig 3). Néanmoins, le poète échappe au martyr : la roue ayant été préalablement pourvue du « fameux pneumatique Michelin qui boit les obstacles » sur l'ordre de la sultane bienveillante, le supplicié sort indemne de cette expérience. D'ailleurs, cette chute effrénée relève bien plus de l'attraction foraine que du supplice puisque le condamné en redemande, ainsi que le soulignent à la fois la légende et un phylactère. Dans la première image de la dernière des trois bandes, la chute est figurée par un tourbillon de lignes qui semble emporter le trait cernant la vignette, le mouvement circulaire du mobile figuré contribuant à dynamiser la représentation elle-même.

²³ On trouve une transformation similaire du corps humain en cycle dans l'histoire « le Cas de Monsieur Van Tripotan » (Imagerie d'Épinal Pellerin n°4046^{bis}), où le personnage éponyme est écrasé par un tonneau, ainsi que le précise le commentaire versifié : « Et telle est la violence avec laquelle il roule, Qu'autour de lui Monsieur Van Tripotan s'enroule, La tête en arrivant à toucher les deux pieds, En un mot collé comme un chiffon de papier. »



3. Marius O'Galop, « Le Supplice de la roue », détail, Imagerie d'Épinal, c. 1900.

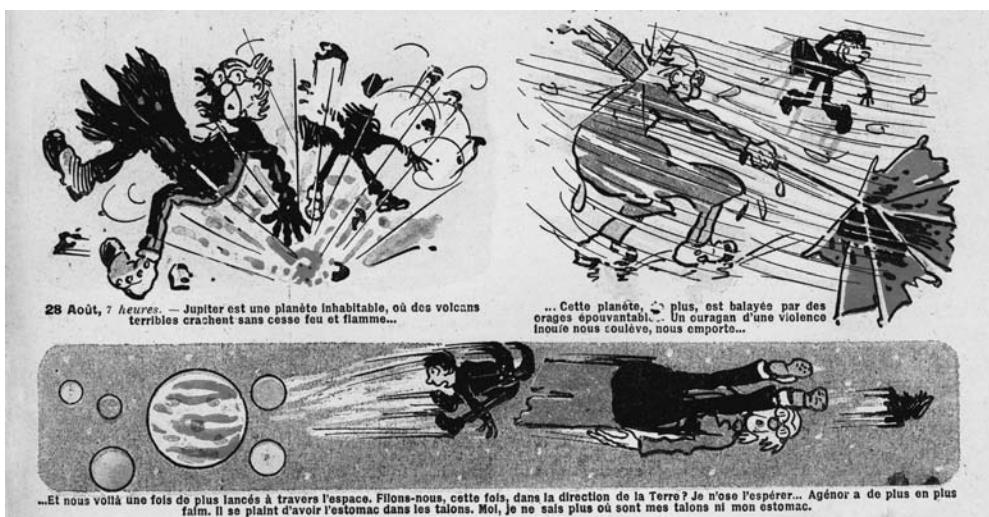
30

Omniprésent chez O'Galop, le motif de la roue insuffle une dynamique giratoire qui, souvent, met en branle les actions. Qu'il s'agisse des disques de phénakistiscope ou des bobines et débiteurs du cinématographe, la roue et ses déclinaisons constituent un élément-clé des dispositifs de restitution du mouvement; en la figurant, O'Galop jette parfois un pont entre ses dessins et des dispositifs associés à d'autres régimes de perception visuelle.

Circularité: figures en orbite, élan centrifuge

La question du motif rotatif peut être illustrée à l'aide d'une histoire vraisemblablement inspirée du *Voyage dans la lune* de Méliès qui est développée sur trois pages dans le numéro 99 du *Petit Journal Illustré de la Jeunesse* du 2 septembre 1906: « les Vacances du docteur Cornibus ». La première image occupe l'intégralité de la page de titre, et nous montre le savant et son neveu en route pour les étoiles, la légende précisant qu'« au lieu de prendre le chemin de fer pour aller en Normandie ou en Suisse, il a saisi aux cheveux une comète ». Cette vision poétique d'une excursion dans l'espace stellaire ne s'encombre pas d'un quelconque prétexte technologique qui serait l'équivalent de la locomotive des déplacements terrestres²⁴, mais on retrouve néanmoins sur le parcours des voyageurs l'élément machinique via l'usage d'une comparaison littéralisée: Cornibus se retrouve sur la constellation du Chariot et se rend compte que « ce Chariot est une automobile ». Il n'en faut pas plus pour le voir partir au

²⁴ Il s'agit là pourtant d'une tradition des utopies littéraires et de leurs illustrations, ainsi que l'examine Philippe Ney dans « « Attention au départ! Prochain arrêt la lune. » En train vers les... étoiles », *Décadrages*, n°6 (« Train et cinéma »), automne 2005, pp. 60-69.



4. Marius O'Galop, « Les Vacances du docteur Cornibus », *le Petit Journal Illustré de la Jeunesse*, 2 septembre 1906.

volant de ce bolide de l'espace jusqu'à sa destruction par un astéroïde. Comme cela est fréquemment le cas chez O'Galop (notamment de façon systématique dans l'album *le Tour du monde en 80 minutes*)²⁵, le récit connaît des relances successives qui correspondent à la propulsion (souvent involontaire) des personnages dans un autre lieu. Ici, l'argument narratif du voyage spatial est prétexte à de nombreux déplacements ultrarapides en tous sens (fig. 4). La première destination est annoncée dans l'image de la page de titre où elle apparaît à l'arrière-plan (cf. cahier couleurs) : il s'agit de la planète Saturne, sur l'anneau de laquelle se meuvent des silhouettes humaines. Semblable à l'ornement d'un frontispice, la première vignette (fig. 5) nous présente ensuite cet anneau vu de plus près : les deux voyageurs l'ont rejoint, se mêlant à la foule des utilisateurs de ce providentiel « trottoir tournant ». La figuration de l'astre permet d'exploiter la circularité d'un mouvement, ce qu'O'Galop s'essaie fréquemment à faire, non seulement parce que, à l'instar de son commanditaire Michelin, il ne cesse de « réinventer la roue », mais aussi, peut-être, parce qu'il se souvient des disques de jouets optiques que les revues pour la jeunesse dans lesquelles ses dessins paraissent proposent parfois de construire à titre de bricolages. Les personnages sont esquissés sous forme de silhouettes – tout en étant pourvus d'un point blanc figurant les yeux ou, pour Cornibus situé au centre et plus fortement individualisé, de surfaces claires représentant lunettes et

²⁵ *Le Tour du monde en 80 minutes. Les Aventures drolatiques de Marius à l'Exposition coloniale*, Paris, Albin Michel, 1931. Ainsi de l'éléphant qui jongle avec les héros comme avec des balles et les envoie tournoyant à l'autre extrémité du pays.

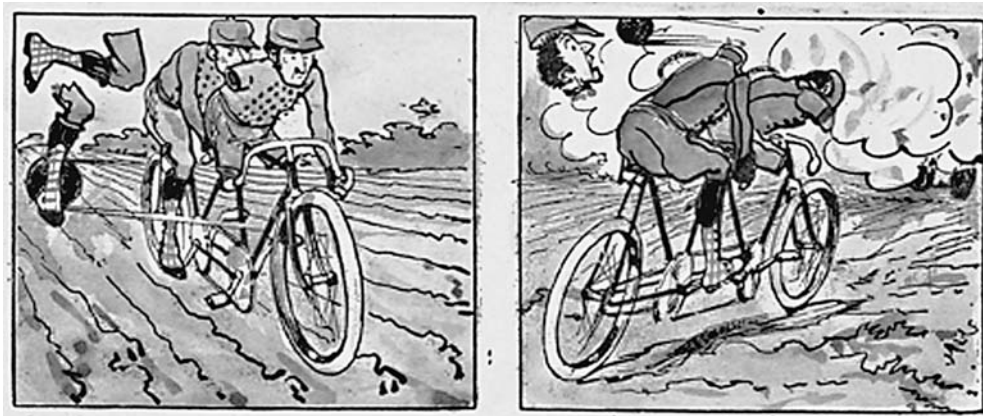


5. Marius O'Galop, « Les Vacances du docteur Cornibus », détail, *le Petit Journal Illustré de la Jeunesse*, 2 septembre 1906.

1895 /
n° 59
décembre
2009

32

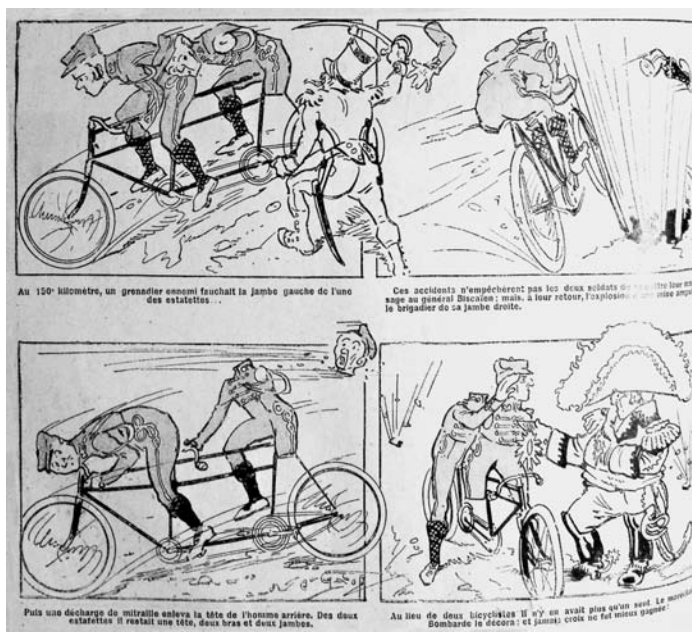
souliers –, selon une technique qui pourrait évoquer les spectacles du Chat noir, mais qui sont affublées ici de traînées rappelant celles que l'on trouve dans des photographies d'objets mobiles prises avec une faible vitesse d'obturation. Peut-être O'Galop reproduit-il ici l'effet d'une expérience perceptive familière des utilisateurs d'objets optiques, puisqu'en deçà d'un certain seuil de vitesse de rotation (fréquemment atteint lorsqu'il s'agit de dispositifs activés manuellement), les figures représentées apparaissent à l'observateur en tant qu'unités juxtaposées reliées par une zone de flou. La différence entre les dessins imprimés et de tels dispositifs optiques est toutefois considérable, puisque l'action susceptible d'être figurée sur un disque de phénakistiscope est ici tout entière incluse dans une vignette au motif « attractionnel » qui, elle, n'est qu'une partie d'une série d'images qui propose une narration. Signes relevant à la fois d'une convention de figuration du mouvement et d'un indice de la perception de ce dernier, les lignes qui prolongent les figures sur la droite indiquent le sens de la marche. Pour O'Galop, le monde est un vaste parc d'attraction : comme dans « le Supplice de la roue », la balade autour de Saturne s'apparente à un tour de manège. Ou plutôt : à une *série* de tours. Car cette ribambelle de bonshommes qui se tiennent par la main comme s'ils étaient faits de papier découpé s'étend sur toute la largeur de la case, appelant sur les bords latéraux – et surtout sur la gauche où l'on attend une suite, puisque le pied du personnage est tenu par une main d'un personnage non montré – un motif situé hors-champ qui ne peut être que la répétition du même selon un principe de boucle sans fin. En effet, les similitudes de postures (bras et jambes écartés) entre la première figure à droite et la dernière à gauche suggère une identité de l'entame et de la terminaison, ce qui renforce la suggestion d'un mouvement non seulement circulaire, mais aussi cyclique.



6. Marius O'Galop, *Imagerie d'Épinal*, 1902.

Comme dans l'exemple du « Supplice de la roue » évoquée ci-dessus (fig. 3) où la partie supérieure du détour (circulaire) de la vignette s'évanouit dans les airs pour se plier au mouvement giratoire du mobile, on observe combien la délimitation du pourtour de l'image est peu contraignante chez Rossillon. Au-delà des seules cases présentant un mobile décrivant un mouvement circulaire, on peut dire plus généralement que, chez lui, une conception *centrifuge* de la case prédomine. Ainsi le cadre cesse-t-il ponctuellement de cerner une ou plusieurs vignettes d'une série – le dessin s'apparentant dès lors plus à la pratique de l'album illustré –, ou bien se montre perméable à l'excroissance hors de la case de certains motifs liés à l'action représentée. Le procédé du débordement hors du cadre permet parfois de renforcer la continuité en accentuant la contiguïté : l'image contient (ou justement peine à contenir) une partie de celle qui lui succède.

Entre la fin du XIX^e siècle et les années 1910 se développe à mon sens chez O'Galop une tendance à renforcer ce caractère centrifuge. En témoignent deux versions d'une même histoire dont la thématique est celle d'une mise à mal progressive de l'intégrité corporelle de deux cyclistes : il s'agit de deux estafettes dépêchées par leur supérieur qui, à chaque étape de leur trajet effectué à vélo sur le champ de bataille, sont amputées d'un membre, si bien qu'à leur arrivée les parties physiques restantes ne correspondent plus qu'à un seul corps au lieu de deux. Dans une première version de 1902 parue dans les images d'Épinal Quantin (fig. 6), les jambes fauchées par les balles ou la tête arrachée par un boulet de canon sont certes détachées du corps et inscrites dans une trajectoire grâce à des lignes de mouvement, mais elles demeurent confinées dans le bord gauche de la case. Dans une version



7. Marius O'Galop, « Mission de confiance », *le Petit Journal Illustré de la Jeunesse*, 30 août 1908.

ultérieure de 1908 intitulée « Mission de confiance » (fig. 7)²⁶, on constate par contre un éclatement du cadre : le bord de la case s'efface pour « laisser passer » la tête décapitée, tandis qu'un grenadier surgit de l'intercase pour faucher de son sabre le bras de l'un des cyclistes, le membre étant précipité dans la vignette suivante comme s'il avait décrit l'arc de cercle induit par le mouvement de l'ennemi. Si le texte de la légende est erroné (« un grenadier ennemi fauchait la jambe gauche de l'une des estafettes », nous dit-on, alors qu'il s'agit d'un bras, ainsi que le confirme le décompte final des membres perdus pour l'ensemble de la planche) – erreur qui a peut-être été occasionnée par une mauvaise lecture de ces chevauchements entre les vignettes, à une époque où cette esthétique centrifuge n'était pas habituelle dans ce type d'images²⁷ –, la séquence concatène implacablement les étapes sordides du démembrement en appliquant la logique de la fragmentation au signifiant même du médium. Le lecteur, aussi essoufflé que les estafettes, est ainsi happé dans le tourbillon de la dynamique kinésique suggérée par O'Galop.

²⁶ *PJII*, 30 août 1908.

²⁷ On peut faire l'hypothèse que cette erreur résulte d'une pratique de division des tâches entre le travail du dessinateur et la rédaction des légendes.



8. Marius O'Galop, *l'Auto K.6.Ô.20*, Paris, Garnier, 1921.

Horizontalité: « animer » en faisant coulisser

Bien que chaque figure de la vignette longitudinale des « Vacances du docteur Cornibus » évoquée ci-dessus soit individualisée, l'inscription par contiguïté de tous les protagonistes dans un continuum peut, en raison de la référence à un mouvement circulaire, laisser penser que la position de l'un est celle qu'occupera ultérieurement l'autre. Il s'agit là d'un procédé de suggestion du mouvement interne à l'image qui est usuel dans le champ pictural ; certains auteurs de bandes dessinées l'ont également appliqué, notamment Hergé, qui s'y réfère explicitement dans le commentaire qu'il fait d'une case de son album *le Crabe aux pinces d'or* (1940)²⁸ : ce procédé repose sur la décomposition d'une action dont on peut inférer qu'elle vaut pour chacun des acteurs de la vignette en différentes phases distribuées synchroniquement sur plusieurs figures. O'Galop usera exceptionnellement de cette formule dans un album illustré plus tardif, *l'Auto K.6.Ô.20* (fig. 8), au moment où les employés d'un salon de coiffure, – dont il est important de noter qu'ils sont singularisés par la couleur de leurs vêtements –, extraient du véhicule les héros prisonniers de la glace. Les garçons sont en effet campés dans trois positions qui peuvent valoir pour les phases successives d'un unique mouvement effectué par un

²⁸ « Je suis assez content du dessin qui montre la débandade dans le camp des pillards [*le Crabe aux pinces d'or*, p. 38, case 2]. C'est un des deux dessins de moi qui me satisfont entièrement : en une seule case, une succession de mouvements, décomposés et répartis entre plusieurs personnages. Cela pourrait être le même bonhomme, à des moments successifs, qui est couché, qui se relève doucement, qui hésite et qui s'enfuit. C'est en somme, si vous voulez, un raccourci d'espace et de temps » (Hergé dans Numa Sadoul, *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*, Paris, Flammarion, 2000 [1989], p. 182).

seul personnage. Toutefois, alors que la célèbre vignette d'Hergé, qui convoque aussi la référence à un mouvement homologue au sens de la lecture, inscrit les différentes actions dans la profondeur du champ représenté, l'illustration d'O'Galop se limite à figurer un premier plan. Il me semble que l'on peut voir dans cette esthétique de la succession horizontale de figures – ici par ailleurs détournées sur un fond non-figuratif – l'influence de la réalisation d'images destinées à être projetées à l'aide d'une lanterne magique. Par analogie avec le déplacement d'une plaque devant l'objectif, je proposerais de qualifier de *motif coulissant* ce procédé de suggestion du mouvement. Il peut impliquer également l'instauration d'un rapport fond/figure, comme dans les systèmes lanternistes « animés » mécaniquement qui permettaient de mouvoir un verre (ou un disque) superposé à la plaque principale afin, par exemple, de déplacer une figure devant un décor²⁹. D'ailleurs, la pratique du « panorama » utilisée en bande dessinée – notamment par Alain Saint-Ogan dans *Zig et Puce* dès la seconde moitié des années 1920 – reposera sur le même principe d'une séparation fond/figures conjugée à la représentation continue d'un décor à l'arrière-plan. Ce rapprochement entre les images pour la presse ou pour les albums illustrés et les plaques pour lanterne s'opère concrètement chez O'Galop dans la diversification de sa pratique artistique : ainsi une situation comme celle de la planche « Plus fort que chez Robert Boudin »³⁰ montrant un boucher portant à bout de bras des saucisses qui se fixent au-dessus de lui sans qu'il s'en aperçoive pour former une *guirlande* – motif « coulissant » par excellence – sera simultanément déclinée en plaque de lanterne³¹. La juxtaposition de postures dessinées ne relève donc pas nécessairement d'une décomposition « analytique » du mouvement – ainsi que l'on pourrait le penser de façon téléologique en partant du cinéma d'animation –, procédé plutôt rare chez O'Galop qui sous-tend néanmoins certains de ses dessins, comme je propose de l'examiner à travers quelques exemples dans la prochaine section.

Décomposition : les mouvements du sportif

Le principe de la décomposition du mouvement issu des usages analytiques de la chronophotographie qui innerve de très nombreuses représentations dessinées à partir de la fin du XIX^e siècle

²⁹ Voir à ce propos les exemples donnés dans le catalogue de l'exposition organisée à la Cinémathèque française : Laurent Manonni et Donata Pesenti Campagnoni (dir.), *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*, Paris, Éditions de la Martinière/la Cinémathèque française, 2009, notamment p. 59, 65, 177, 180 et 204-205.

³⁰ *PJII*, 19 mai 1907.

³¹ Dans le catalogue (*Nouvelles Séries de Vues en couleurs, pour Lanternes Magiques*), cette série de plaques, indiquée sous le titre « la Guirlande de saucisses » (numéro 17 et 18), est classée dans une catégorie (« Série C ») également utilisée pour évoquer un certain type d'images séquentialisées publiées dans la presse : celle d'« Histoires sans paroles ».

cle comme l'imagerie d'Épinal française ou certains *funnies* américains (A.B. Frost, Winsor McCay dans son *Little Sammy Sneeze*, etc.)³² semble avoir eu, dans les années 1903-1908 qui nous intéressent ici en priorité, un impact relativement faible sur les séries iconiques d'O'Galop. En effet, on constate que Rossillon a plutôt tendance à introduire entre deux vignettes une saute temporelle importante occasionnant un changement d'espace, et par conséquent à considérer comme unité de son récit non pas chaque phase d'un mouvement, mais l'action dans son intégralité. Le travail d'O'Galop



9. Marius O'Galop, « Les Sports combinés », détail, *le Rire*, n°32, 9 août 1919.

est néanmoins marqué par le courant de rationalisation du corps humain qui se développe à cette période à travers des considérations sur l'éducation physique dans des champs comme la physiologie, la pédagogie ou l'instruction militaire, ne serait-ce que parce qu'il dessine régulièrement des activités sportives, celles-ci constituant l'un des sujets de prédilection des publications pour la jeunesse qui accueillent ses images.

Notons que c'est en général avec bien peu d'égard pour la performance physique que Rossillon représente ce type de sujets, qui relèvent d'ailleurs le plus souvent de « sports mécaniques », non d'activités corporelles proprement dites. Dans une planche de la fin des années 1910 (fig. 9)³³, O'Galop mêle, sur le modèle des épreuves sportives combinées (biathlon, duathlon), l'utilisation de moyens techniques avec certains sports que ses protagonistes, fort peu athlétiques, pratiquent contre leur gré : la marche est la conséquence d'une panne de voiture, la natation d'une chute d'un cycliste dans un ruisseau – un motif que Rossillon n'a cessé de décliner à travers sa carrière, et qui l'a concerné en propre puisqu'il devra sa jambe de bois à un accident de vélo. Les images ne se suivent pas selon un rapport de succession temporelle, chacune d'elles illustrant une combinaison spécifique de deux « sports » en saisissant le mouvement dans un instant prégnant

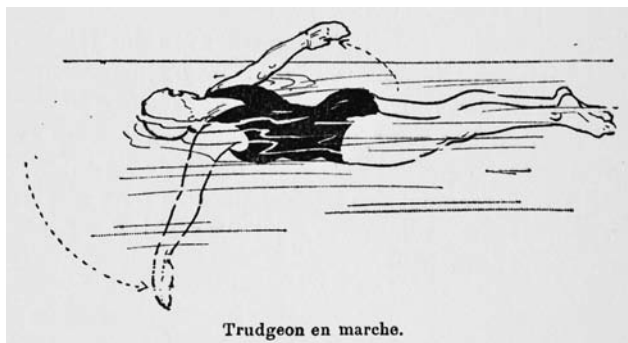
³² Thierry Smolderen souligne ainsi le rôle joué par l'analyse chronophotographique du mouvement sur l'évolution du travail du dessinateur d'Arthur Burdett Frost : « En appliquant les recherches de Muybridge et de Eakins à ses premiers *comics*, Frost définit un nouveau terrain d'exploration graphique : celui des transformations dynamiques qui s'opèrent d'une image à l'autre, permettant au lecteur une reconstitution virtuelle du mouvement. », *l'Anthologie A.B. Frost*, Angoulême, Éditions de l'An 2, p. 7.

³³ « Les sports combinés », *le Rire*, n°32, 9 août 1919.



10. Marius O'Galop, « Tous les sports », *le Rire*, n°32, 9 août 1919.

figuration d'un crescendo dans l'énergie déployée par le nageur – progression qui, conjointe à l'impression d'être en présence d'un seul geste découpé en quatre phases (le bras partant en arrière avant de revenir en avant), crée une continuité entre les images dont le texte est dépourvu –, mais la nature précise des gestes effectués par le nageur importe peu. En fait, Rosillon exploite ici le potentiel humoristique d'un motif associé aux illustrations de manuels de natation, pratique à laquelle il s'est lui-même adonné en réalisant les croquis du *Traité pratique de natation et de sauvetage* de l'ex-champion Paul



11. Paul Blache, *Traité pratique de natation et de sauvetage*, illustration de Marius O'Galop, Paris, Garnier frères, 1908.

34 Les anglicismes sont en effet nombreux à l'époque pour qualifier certaines pratiques de natation. En 1913, Georges Hébert précise dans l'introduction de son manuel *Leçon-type de natation* (Paris, Vuibert) : « L'ouvrage contient la description de toutes sortes de nages [...], mais il n'est pas fait usage de mots anglais pour désigner celles qui sont, pour le moment, en faveur dans le monde sportif » (p. VII).

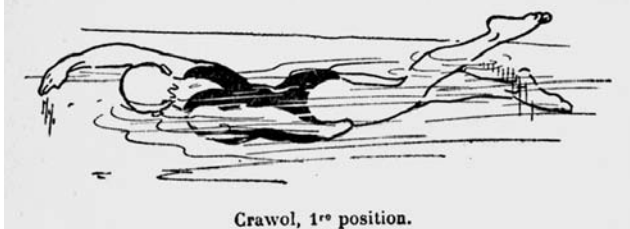
unique. Il s'agit donc plus d'une série d'illustrations réalistes que d'une figuration schématique du mouvement telle qu'on la trouve par exemple dans l'une des planches de la rubrique « Tous les sports » parue dans *le Rire* du 11 juillet 1908, quant à celle consacrée à la natation (fig. 10) : O'Galop y illustre successivement cinq sortes de nages dont il donne l'appellation dans la légende, raillant l'usage de termes spécifiques anglais³⁴ en transférant ironiquement la difficulté pour le sportif à pratiquer ces techniques sur celle rencontrée par l'énonciateur pour les qualifier. En se fixant un unique point de vue latéral et limité à la surface de l'eau, O'Galop nous place dans la position du spectateur d'une compétition. Grâce à l'apparition de lignes de mouvement, d'éclaboussures ou d'ondulations serpentine des flots, une grande attention est apportée à la

Blache, dont la première édition chez Garnier frères pourrait précisément dater de 1908³⁵ (fig. 11 et 12). L'esquisse au style enlevé de la revue satirique se fait ainsi le pendant comique de la schématisation méticuleuse propre aux illustrations du *Traité*, où les mouvements du nageur sont parfois figurés par des flèches en pointillé, équivalents dans le dessin technique des lignes de mouvement des *comics*³⁶. Dans ce manuel, le point de vue « en plongée » sur le corps du nageur a été choisi de sorte à permettre d'observer dans une même image la position précise des bras et des jambes. Les termes « trudgeon » et « crawl » sont successivement mentionnés dans la planche du *Rire*, comme si les images obéissaient à la structure du sommaire du *Traité* de Blache, qui passe en revue les diverses pratiques. Cet exemple de croisement entre des motifs dessinés par le même O'Galop dans des contextes discursifs qui diffèrent passablement, met en lumière la nécessité d'une approche transversale des différentes séries culturelles dans lesquelles s'inscrivent les travaux des illustrateurs du début du XX^e siècle. L'image de couverture de l'ouvrage de Blache, qui porte le titre abrégé *la Natation* assorti de la mention « Illustrations d'O'Galop », affiche ouvertement le lien au dessin de presse, puisqu'il ne s'agit pas d'un croquis de nageur, mais d'une image en couleurs représentant de façon réaliste un citadin endimanché qui choit tout habillé dans une étendue d'eau, l'une des jambes encore tendue vers le ciel dans sa chute tandis que son chapeau melon aspergé d'eau est propulsé dans les airs. Le style de cette illustration est totalement différent de l'ensemble des dessins du *Traité* comme si, pour accrocher le lecteur potentiel, l'éditeur avait choisi de placer l'image de couverture

1895 /
n° 59
décembre
2009

39

Le crawl est une modification du trudgeon, appliquée par le brillant recordman australien R. Cavil.



Crawl, 1^{re} position.

12. Paul Blache, *Traité pratique de natation et de sauvetage*, illustration de Marius O'Galop, Paris, Garnier frères, 1908.

³⁵ L'ouvrage, qui ne comporte aucune mention de date de parution, est parfois daté de 1913. Toutefois Thierry Terret, historien du sport à l'Université Lyon 1, estime (comme il me l'a confirmé) sur la base du contenu de l'ouvrage que sa première édition est de 1908 (« Natation et méthode naturelle », *Science et Motricité*, n°59, 2006/3, p. 94 et 97). Notons que l'ouvrage de Paul Blache est édité chez Garnier frères, soit là où O'Galop fait paraître la même année l'album pour enfants *le Dirigeable cage à mouche n°1* (1908).

³⁶ Peut-être la pratique des lignes de mouvement à l'œuvre dans les « bandes dessinées » d'humour prend-elle en partie son origine dans des séries culturelles caractérisées par une visée explicative et didactique.

sous l'égide du dessin de presse humoristique, et donc de ne pas évoquer frontalement l'ambition didactique de l'ouvrage – l'éviction du terme « traité » participe d'ailleurs de la même logique. Les croisements entre séries culturelles peuvent ainsi délibérément ressortir d'une visée commerciale.

Unicité : l'espace-temps de la saynète

Dans un article récent, François de la Bretèque examine les différentes modalités de construction de l'espace dans les « bandes dessinées » de Christophe (Georges Colomb)³⁷, artiste contemporain d'O'Galop.³⁸ Comme le démontre l'historien, la question de l'espace se pose avec acuité chez Christophe, qui fait montre d'une grande rigueur dans le choix de cadrages constants et dont les vignettes centripètes n'activent que très peu l'appel d'un hors-champ³⁹. Contrairement à Christophe, il me semble qu'O'Galop met plutôt l'accent sur la figuration du mouvement dans la case ou sur la suggestion du déplacement d'un mobile à travers plusieurs images. Il fait indéniablement preuve de moins de systématisme en termes de répétition d'un cadre identique que ses contemporains travaillant également pour les imageries Pellerin, qui découpent généralement une même action prenant place dans un segment d'espace-temps unitaire en une série d'instantanés prégnants. On ne rencontre donc pas souvent, dans les images séquentialisées d'O'Galop, cet effet d'uniponctualité⁴⁰ parent de la vue cinématographique, même si certaines d'entre elles obéissent à ce principe, à l'instar d'une série de vignettes intitulée « Les cinq voyelles »⁴¹ dans laquelle un personnage dessiné en pied articule successivement les sons « A-E-I-O-U ». L'intermédialité nous conduit ici dans le champ des sciences, car l'on peut voir dans cette planche une sorte de transposition, dans le dessin humoristique populaire, d'expériences contemporaines menées dans l'entourage de Marey par Georges Demenÿ ou Hector-Victor Marichelle qui visaient à appliquer la chronophotographie à la représentation de l'émission de la parole dans le contexte de la rééducation des sourds-muets⁴². Ces travaux

37 François de la Bretèque, « Christophe et les dispositifs optiques : la bande dessinée primitive est-elle vraiment précinématographique ? », dans *Cinema e fumetto*, op. cit., pp. 221-228.

38 Certaines productions d'O'Galop s'inscrivent en effet dans la filiation des séries d'images dessinées par Christophe dès 1889. Comme ce dernier, Rossillon fut collaborateur du *Petit français illustré* (1889-1905) et des éditions d'images d'Épinal Pellerin. Concernant ce type de publications à cette période, voir Alain Fourment, *Une histoire de la presse des jeunes et des journaux pour enfants : 1768-1988*, Paris, Éditions Éole, 1987. Cet ouvrage ne donnant toutefois pas les références précises des citations qu'il produit, il est d'une utilité limitée pour l'historien.

39 Voir François de la Bretèque, art. cit., p. 224.

40 Notion utilisée par André Gaudreault pour qualifier, dans le cinéma des premiers temps, des bandes composées d'un unique plan et qui, en termes énonciatifs, relèvent de la monstration et non de la narration au sens où l'entend Gaudreault, pour qui le montage constitue une condition sine qua non (*Du littéraire au filmique*, Paris/Québec, Armand Colin/Nota bene, 1999 [1988]). Une vignette de « bande dessinée » correspondant à une unité située entre le photogramme et le plan, la question des niveaux de narrativité soulevée par Gaudreault pour le cinéma mériteraient d'être repensée pour aborder les dessins séquentialisés contemporains du cinéma des premiers temps, notamment en développant une réflexion narratologique appliquée à des unités minimales comme le geste ou l'action. À ce propos, voir mon article « Le récit minimal en bande dessinée : l'histoire constamment réitérée d'un éternuement dans la série *Little Sammy Sneeze* de Winsor McCay », dans Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz et Michel Viegnes (dir.), *Le Récit minimal*, à paraître fin 2010 aux Presses de la Sorbonne Nouvelle.

41 *Almanach Vermot* de 1903, page du 8 avril.

42 Voir Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS, 2004, chapitre XX.

ont également débouché sur des usages spectaculaires (les « portraits parlants ») dont participe, sous une forme dessinée, la série d'images d'O'Galop. D'autres exemples de cadrages fixes pourraient être mentionnés qui ont le plus souvent trait à une activité sportive se déroulant dans un espace délimité, à l'instar du ring de boxe, où seuls les personnages sont figurés dans diverses positions, l'arrière-plan se confondant avec le blanc de la page⁴³. Dans de tels cas, l'effet d'uniponctualité est toutefois diminué en raison de l'absence de cadrage et de points de repère dans le décor, la « diégèse » y étant meublée de façon extrêmement rudimentaire. L'isolement de figures décontextualisées entre par conséquent bien plus en résonance avec l'analyse chronophotographique ou avec les dessins réalisés pour les bandes de zootropes qu'avec les vues des frères Lumière.

La planche d'Épinal intitulée « Patinage » (Pellerin n°2592, fig. 13, p. 22), dans laquelle O'Galop évoque un sport auquel il a consacré plusieurs dessins (destinés notamment à des journaux paraissant en période hivernale)⁴⁴, illustre différents aspects de l'activité récréative du titre sans proposer de continuité dans la représentation d'une même action au-delà de 3 ou 4 images⁴⁵. Le présentateur figuré dans le prologue et l'épilogue incarne le primat du discursif sur le narratif propre à cette séquence : il s'agit avant tout d'exposer, littéralement, quelques « cas de figure(s) ». Obéissant tout d'abord à un régime présentationnel (adresse au lecteur), la planche se fait ensuite plus représentationnelle, le commentateur étant lui-même happé dans l'action. La disposition du texte sur la page, qui s'accommode de l'espace laissé libre par la figuration des personnages (bien plus qu'elle ne contraint cette dernière), souligne le continuum créé entre certaines images, notamment lorsque les corps sont tendus dans le sens horizontal de la lecture comme un appel à l'image suivante. Cependant, contrairement à toutes les autres planches compilées dans l'album d'Épinal où « Patinage » a été réédité en 1979⁴⁶, cette planche-ci est la seule à ne présenter ni arrière-plan ni cadre autour des « vignettes ». A mon sens, ces caractéristiques sont révélatrices de l'inscription de certaines séries dessinées par O'Galop dans la filiation des images conçues pour des jouets optiques. Dulac et Gaudreault notent, à propos de ces derniers, l'importance des modifications apportées par le Théâtre optique d'Emile Reynaud, qui, contrairement aux dispositifs antérieurs, occasionne « la séparation et l'isolement des

43 Par exemple dans la planche « Vélo-boxe » parue dans *le Rire* le 22 juin... 1895 ; ou « David et Goliath ou le lutteur chatouilleux », *PJJJ*, 6 décembre 1908, p. 180.

44 Voir par exemple « Patinage sur vraie glace », *l'Illustré Soleil du dimanche*, 22 janvier 1899 ; « On patine au bois », *le Petit Marseillais*, 11 février 1906 et « Tous les sports », *le Rire*, 25 janvier 1908.

45 Notons que les couleurs jouent un rôle important en tant qu'identifiants des actants constants. Contrairement à cette planche-ci, la série de six vignettes (nettement séparées par un cadre) « Patinage sur vraie glace » réalisée sur un motif similaire présente quant à elle un unique actant-sujet. Dans « Tous les sports », le personnage du « débutant » est singularisé à partir de la quatrième image.

46 *Histoires amusantes*, Paris, Hachette, 1979.

figures»⁴⁷. Certes, le lecteur d'une planche d'Épinal saisit d'un coup d'œil l'ensemble des images (c'est la dimension tabulaire du médium « bédéique ») et infère une certaine démarcation entre chaque image, quand bien même cette ségrégation des sous-espaces de la page ne serait pas concrétisée par l'encadrement de chaque image. Il n'en demeure pas moins qu'une différence subsiste entre la juxtaposition de vignettes nettement délimitées (qui plus est selon le modèle du « gaufrier », où la systématisme de cadrages identiques renforce la ségrégation des images) et la proximité de figures non séparées par un trait, ces dernières étant plus proches des motifs coulissants évoqués ci-dessus que d'éléments déterminants en termes de composition interne de la case. L'abolition de la segmentation entre les images participe chez O'Galop d'une dynamique centrifuge qui, comme l'avons constaté, tend à conduire le regard du lecteur hors de la surface circonscrite de la vignette.

Ellipse et contiguïté : espace et temps de l'action

Lorsqu'un mobile traverse différents espaces figurés en plusieurs images, on observe en général chez O'Galop une tendance à souligner la discontinuité du signifiant par des ellipses ostensibles, même là où une plus grande continuité eût été aisément possible. Bien qu'inscrite dans un ensemble vectorisé, chaque vignette est présentée (notamment dans le texte du commentaire) comme un « moment » autonomisé. Un récit de deux planches, « les Bottes à vapeur du major Harry Cover »⁴⁸, est emblématique de ce mode de représentation, le moyen de locomotion imaginaire mentionné dans le titre fournissant le prétexte à une course débridée qui s'achève sur l'agglomération de tous les protagonistes entraînés à vive allure dans le mouvement du rapide engin en une énorme boule de neige – motif circulaire et destructeur récurrent chez le dessinateur⁴⁹ – avant que Harry Cover ne se réveille et ne reprenne le contrôle de sa machine⁵⁰. Alors que la création de la gigantesque boule de neige est figurée dans un *strip* de quatre cases inscrites dans une forte continuité – il s'agit d'une transformation affectant un objet situé dans un lieu identique –, le parcours effectuée dans l'hôtel par les bottes lancées par mégarde à toute vapeur est figuré dans des cases relativement autonomes. Ces deux vignettes (fig. 14 et 15) se démarquent significativement par un format large qui renforce le parcours de l'œil orienté par le sens de la lecture. Sur le plan matériel, elles se situent précisément avant et après le changement de page, une situation où la discontinuité du passage d'une vignette à l'autre se voit renforcée par désactivation de ce que

⁴⁷ Nicolas Dulac et André Gaudreault, art. cit. pp. 45-46.

⁴⁸ *PJII*, 15 juillet 1906.

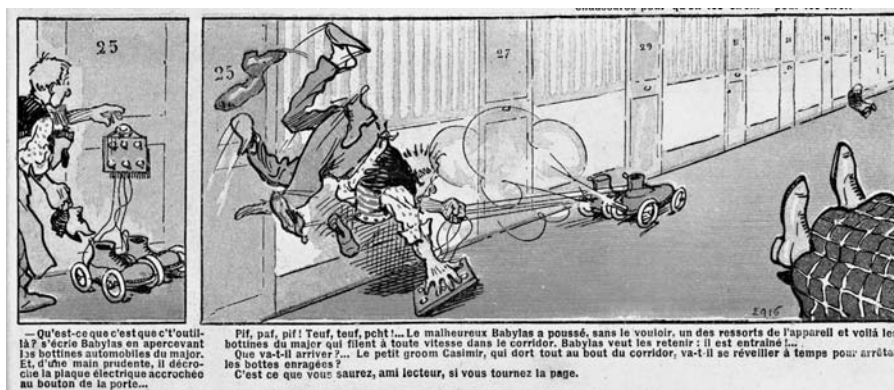
⁴⁹ Voir par exemple *l'Almanach Vermot* de 1904, pages des 11 et 12 décembre.

⁵⁰ Le réveil du personnage évoque les histoires du *Little Nemo* de McCay, mais chez O'Galop la catastrophe n'a pas eu lieu en rêve : l'onirisme fait partie du quotidien.

Benoît Peeters a appelé à propos de la BD le « péri-champ »⁵¹. Il s'agit de ne pas perdre son lecteur, de l'emporter dans le mouvement du mobile figuré, ce qui apparaît ouvertement dans la légende où O'Galop se fend d'une adresse en formulant une interrogation sur le développement de l'action en individualisant par la nomination un protagoniste situé tout à droite dans la vignette, sur le trajet supposé du projectile: « Que va-t-il arriver?... Le petit groom Casimir, qui dort tout au bout du corridor, va-t-il se réveiller à temps pour arrêter les bottes enragées? ». Cette référence à un « après » de l'action qui est en fait déjà figuré dans la vignette même, à l'arrière-plan, serait révélateur d'une conception centripète si l'image n'était pas par ailleurs affectée d'un élan que les bords du cadre ne semblent pas pouvoir contenir: la succession des nombres impairs inscrits sur chaque porte du corridor, ponctuations à intervalles réguliers des étapes du déplacement suggéré du domestique emporté par les bottes, laisse penser que le protagoniste parcourra encore du chemin à cet étage de l'hôtel. La présence du jeune homme étendu à l'arrière-plan sur le chemin du projectile permet en quelque sorte au commentaire de « diégétiser » la question de la sortie hors-champ. En elle-même, la vignette est par ailleurs caractérisée par une construction fortement perspective (car si le groom est « petit », c'est notamment parce qu'il est situé à distance) dont O'Galop usera également pour ses films. Il est à ce titre significatif que l'artiste mette l'accent sur la question du respect des lois de la perspective dans son article « Comment on fait un dessin animé » (1921). O'Galop rappelle dans ce texte que la figuration du mouvement passe aussi par la variation de la dimension relative des motifs⁵². Dans le cas de vignettes présentant des décors réalistes habités par des personnages supposément mobiles, la perspective joue également un rôle central, comme cela est le cas dans « Les bottes à vapeur du major Harry Cover ». Lorsque nous passons à la vignette suivante, le texte mentionne que le groom « se réveille en sursaut... Il voit le danger... Il fait un saut de carpe... et il retombe les deux pieds dans les infernales chaussures ». Cette phrase comble l'ellipse résultant de l'enchaînement des images puisque, à la faveur d'une saute qui permet un effet d'accumulation burlesque, le groom de la case suivante est déjà lui-même emporté par l'engin, précipité en direction d'un nouvel obstacle dont on comprend déjà qu'il s'agira d'un tremplin permettant aux protagonistes de gagner l'extérieur. En dépit du léger changement d'angle opéré par rapport à l'axe

51 Troisième terme ajouté au couple bazinien cadre/cache afin de prendre en compte la spécificité de la BD, le « péri-champ » selon Peeters est cet espace « constitué par les autres cases de la page et même de la double page », « à la fois autre et voisin [qui] influence inévitablement la perception de la case sur laquelle les yeux se fixent », Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1998, p. 23.

52 « La première chose à faire est nécessairement de dessiner chaque scène séparée qui représente un seizième de seconde [...]. En outre, il est essentiel de tenir un compte rigoureux de la perspective. Ô joie intense ! Faire fuir un lapin ou un zèbre en 150 images réduites de plus en plus jusqu'à devenir un point ! », O'Galop, « Comment on fait un dessin animé », *Cinémagazine*, n°3, février 1921, p. 7.



14. Marius O'Galop, « Les Bottes à vapeur du major Harry Cover », *le Petit Journal Illustré de la Jeunesse*, 15 juillet 1906.

de la paroi, on peut dire que ce couple de vignettes représentant précisément un *couloir* provoque un *effet de coulissement*, puisque, en termes d'espace diégétique, le segment d'espace figuré par la seconde image jouxte exactement celui de la précédente comme si, faisant glisser la plaque d'une lanterne magique, nous avions déplacé horizontalement l'image suivante devant le faisceau de lumière (ou introduit une nouvelle plaque). Peut-être pouvons-nous voir dans cette pratique d'image projetée l'une des sources d'inspiration du format large des vignettes. Comme dans une sorte de panorama en diptyque, on peut abouter mentalement les deux images pour recréer un espace continu. Dans cette saynète, l'impression d'une certaine continuité temporelle procède de la contiguïté spatiale supposée, que le dessinateur a peut-être renforcée dans le monde figuré parce qu'elle est absente du support en ce début d'une nouvelle planche.

En raison de cette conjonction d'une proximité spatiale (associée à une identité actionnelle) et d'un écart temporel entre les référents des vignettes, cette série d'images nettement délimitées par un cadre longitudinal présente les modalités de ségrégation et de mise en séquence des cases qui caractériseront ultérieurement la bande dessinée. Néanmoins, en cette période de « maillage intermédiaire »⁵³, on a observé, à travers l'examen des modalités de suggestion du mouvement dans la production d'O'Galop, plusieurs lieux d'intersection avec d'autres pratiques médiatiques antérieures ou contemporaines. Le rapprochement avec les dessins réalisés pour la lanterne magique doit certes être avancé avec prudence, et nuancé en raison des différences

⁵³ Terme utilisé par André Gaudreault à propos du cinéma des premiers temps, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, p. 113.



15. Marius O'Galop, « Les Bottes à vapeur du major Harry Cover »,
le Petit Journal Illustré de la Jeunesse, 15 juillet 1906.

fondamentales qui existent entre l'image projetée et l'image imprimée, l'accès à cette dernière n'impliquant pas de médiation machinique. Certaines manières d'appréhender le mouvement (voire la narrativité) semblent toutefois avoir transités d'un médium à l'autre, ainsi que Jacques Perriault l'a par exemple relevé en ce qui concerne le procédé du cache circulaire⁵⁴. Ce sont de tels échanges qui font la richesse de la production des images séquentialisées de cette époque et la singularité de certains apports du travail de Marius Rossillon, dont j'ai essayé ici de mettre en lumière quelques aspects en me concentrant sur les publications pour la jeunesse telles que le dessin de presse pour suppléments illustrés ou les images d'albums pour enfants. Ces réalisations sont les témoins précieux d'une époque de renouvellement de la perception visuelle et de la figuration du mouvement, à travers des modes de représentation verbo-iconique, tiraillés entre fragmentation et continuité, et situés à la croisée de diverses séries culturelles.

⁵⁴ Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981, p. 66.