

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

53 | 2007
Emile Cohl

Du bon usage des primitifs : Émile Cohl dans les écrits d'André Martin

On the proper use of Primitives: Émile Cohl in the writings of André Martin

Hervé Joubert-Laurencin



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/2503>

DOI : 10.4000/1895.2503

ISBN : 978-2-8218-0997-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007

Pagination : 226-239

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Hervé Joubert-Laurencin, « Du bon usage des primitifs : Émile Cohl dans les écrits d'André Martin », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2503> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2503>



Georges Méliès et Émile Cohl, c. 1937

Du bon usage des primitifs : Émile Cohl dans les écrits d'André Martin

par Hervé Joubert-Laurencin

1895 /
n° 53
décembre
2007

L'invention d'Émile Cohl

Le gala Georges Méliès qui se tint à Paris le 16 décembre 1929, au-delà de son rôle initiateur dans la redécouverte des pionniers de l'art cinématographique, peut être tenu pour un événement modificateur majeur dans l'écriture de l'histoire du cinéma, notamment française. C'est ce que montre le travail récent de Christophe Gauthier. On assiste alors, dans les discours du début des années 1930, à « l'invention » d'un précurseur « qui autorise une relecture de l'histoire du cinéma », car « la généalogie esthétique se trouve comme renversée »¹. Non sans motivation nationaliste, en cette fin d'année et de décennie qui à la fois révèle la possibilité d'un effondrement du capitalisme triomphant et marque la brusque généralisation d'un nouveau cinéma qui se mettrait à « parler », des ancêtres français (Méliès, mais aussi Linder) ont été trouvés aux Américains De Mille et Griffith, afin de postuler au titre de fondateurs du cinéma mondial comme « langage ». Méliès n'est pas seulement réhabilité, mais devient un nouveau père fondateur du cinéma. Bardèche et Brasillach peuvent écrire en 1935 dans leur *Histoire du cinéma*, à propos de Méliès, qu'ils considèrent comme le précurseur de Walt Disney autant que de Fritz Lang et de Griffith : « Enfin Malherbe vint². »

1 Christophe Gauthier, « L'invention des "primitifs" à l'orée du parlant : le cas Méliès », dans les *Cahiers parisiens* de l'université de Chicago à Paris, vol. 2, Paris, 2006, p. 164 (premiers résultats publiés d'une thèse de Doctorat soutenue en janvier 2007, intitulée *Une composition française. Histoire de la mémoire du cinéma en France des origines à la Seconde Guerre mondiale*, dir. P. Ory, université de Paris 1).
2 *Ibid*, p. 149.

227

Émile Cohl
Du bon usage des primitifs : Émile Cohl dans les écrits d'André Martin



L'histoire émergente du dessin animé tout au long des années 1930, et particulièrement à travers la querelle de l'attribution de son « invention » au Français Émile Cohl, repose, ajoute Christophe Gauthier³, sur les mêmes postulats. De fait, Émile Cohl fut invité au gala Méliès, même si l'on ne sait pas s'il y a assisté⁴. Un article exactement contemporain de cet événement, écrit par Jean-Georges Auriol, co-organisateur du gala, ouvre la nouvelle décennie⁵, les conditions de naissance de *Fantasmagorie* en 1908 et de l'entrée de Cohl chez Gaumont sont discutées, notamment dans une série d'articles de *Comœdia* début 1936, et l'année 1938 s'ouvre par la mort de Cohl et celle de Méliès, survenues à quelques heures et à quelques kilomètres d'intervalle, après une fin de vie qui atteste une réelle communauté de destin. L'idée d'une possible commémoration de l'anniversaire du « premier dessin animé » naît en partie de cette *double coïncidence* : association, après la magie grise de ces décès concomitants, des deux patriarches, attestée par leur commune et blanche barbe en pointe, bien visible sur les photographies de leur première rencontre, qui eut lieu semble-t-il *in extremis* un an avant leur mort⁶ ; naissance (le 17 août 1908) du nouveau genre cinématographique tenu pour une « enfance de l'art » et morts (les 20 et 21 janvier 1938) des deux artistes « loufoques » et « oubliés » de l'époque refoulée du « muet » qui tombent toutes les trois par hasard, à trente ans, à une guerre mondiale et une révolution technologique de distance, dans une année de « classes en huit ».

Vingt ans, une autre guerre mondiale et une après-guerre plus loin, l'année 1958 marque donc le « cinquantenaire » de la révélation d'Émile Cohl, sans qu'en France ce *mémorial* ne soit encore vraiment perceptible, en dehors du cercle des spécialistes. La différence pourtant, entre 1938 et 1958, est que ces spécialistes, désormais, existent. Et c'est pourquoi le critique et cinéphile activiste André Martin tente, pour ainsi dire à lui seul, durant l'été 1958, sans doute à la faveur de l'espace laissé libre dans les journaux en période estivale, une opération médiatique. L'autre différence est que la défense et illustration ne concerne plus seulement un genre : « le dessin animé », mais une configuration discursive toute nouvelle, inconnue jusqu'alors, plus large et plus théorisée, qui englobe la première sans la faire disparaître : « le cinéma d'animation ».

3 *Ibid*, p. 172, note 52.

4 Ce que révèlent les papiers Cohl lus par Donald Crafton : Donald Crafton, *Émile Cohl, Caricature, and Film*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 204 et note 20, p. 334.

5 Jean-Georges Auriol, « Les premiers dessins animés cinématographiques : Émile Cohl », *la Revue du cinéma*, janvier 1930.

6 La datation la plus fiable de cette rencontre, attestée par une série de photos avec Mimma Indelli dans les jardins du château Guérin à Orly, me semble être celle de Raymond Maillet, qui la situe à l'occasion des 80 ans de Cohl, soit le 4 janvier 1937 : Raymond Maillet, « Émile Cohl », *Anthologie du cinéma, l'Avant-scène du cinéma*, Paris, 15 juin 1978, p. 237. La fin du chapitre 5 de l'ouvrage monographique de D. Crafton (*op. cit.*, p. 216-217) révèle qu'un projet de « lieu de mémoire » couplé d'un « monument Cohl-Méliès », a été imaginé et financé avant guerre, à la suite de leurs disparitions simultanées.

La place involontaire et posthume d'Émile Cohl dans cette invention discursive des années 1950 : voilà ce qui reste à décrire. Je vais m'appuyer pour ce faire sur cette place qu'occupe Cohl dans les écrits d'André Martin (1925-1994), qui fut et reste le plus important critique, esthéticien et théoricien du cinéma d'animation mondial.

1958 : l'appel du 17 août

Faute de centres de documentation ou de bibliothèques spécialisées à jour en la matière, je me fie à un recensement personnel ancien des écrits d'André Martin, augmenté de deux recherches postérieures dues à un collectionneur-éditeur et à un chercheur. Un tiers environ des textes d'André Martin ont été réunis en volume en 2000 (51 textes différents), 138 références au total me sont connues au 29 décembre 2006, et parmi cet ensemble, proche de l'exhaustivité, j'ai noté 23 mentions d'Émile Cohl, qui s'échelonnent entre 1953 et 1982, mais plus nombreuses en 1955-1958⁷.

Dans l'ensemble de l'œuvre écrite d'André Martin, Émile Cohl tient donc au total une petite place numérique, mais une place clé. Le moment le plus prégnant et le plus représentatif, du point de vue de l'action éditoriale encore plus que de l'écriture elle-même, est l'été 1958, quand Martin mène à lui seul campagne, dans trois journaux non négligeables : *Arts*, *Radio-Cinéma-Télévision* et les *Cahiers du cinéma*, pour appeler à la commémoration du 17 août 1908, à l'occasion du cinquantenaire de la première séance parisienne de *Fantasmagorie*. On peut résumer son opération en trois temps logiquement articulés : 1 – Les Français auront fatalement oublié de commémorer dignement l'anniversaire de la naissance mondiale, dans leur pays, du dessin animé (*Arts* du 20 août : BC, 127-131 ; *Radio-Cinéma-Télévision* du 17 août : BC, 177-178 ; *Cahiers du cinéma* du mois d'août, n° 86, p. 42 : BC, 55-56) ; 2 – tous les signes du déclin du *cartoon*, c'est-à-dire du dessin animé classique américain, qui a jusqu'ici dominé la production mondiale, sont, en 1958, clairement

⁷ Cf. Hervé Joubert-Laurencin, *Différence singulière et répétition communautaire dans le cinéma d'animation contemporain*, thèse de doctorat de l'université Paris 3-La Sorbonne nouvelle, J.-L. Leutrat (dir.), 1992, pp. 73-75, 88-89, 93, 96-100, 210, bibliographie : pp. 456-461 ; Bernard Clarens, « André Martin, un héraut pas ordinaire », *Annecy 95 Le Quotidien du Festival et du Mifa*, n° 1, 30 mai 1995, pp. 11-13 ; Hervé Joubert-Laurencin, *la Lettre volante. Quatre essais sur le cinéma d'animation*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, coll. « L'œil vivant », 1997, pp. 43-44, 52, 59-64, 164, bibliographie : pp. 336-342 ; Bernard Clarens (André Martin), *André Martin. Écrits sur l'animation. Tome 1. Pour lire entre les images*, Dreamland, Paris, 2000, 271 pages [désormais noté BC, suivi du numéro de page] ; Nicolas Thys, *L'Œuvre critique d'André Martin*, mémoire de master 2, études cinématographiques, université Paris 7, juin 2006, H. Joubert-Laurencin (dir.), *passim*, bibliographie : pp. 148-152.



perceptibles, et définitifs (*Arts* du 28 mai : BC, 125-127 ; *Radio-Cinéma-Télévision* du 7 septembre : BC, 179-180 ; *Cahiers du cinéma* du mois d'août, n° 86, 43-44 : BC, 54-55) ; 3 – un renouveau est déjà visible mais, sauf exceptions, à la fois hors de France et hors des États-Unis (toutes les conclusions des articles de la deuxième série). Cette modernité, constituée de « jeunes productions tchèques, canadiennes, polonaises, hindoues ou yougoslaves » (derniers mots de *Radio-Cinéma-Télévision* du 7 septembre), ou encore de « bonnes surprises russes » (dernier titre de paragraphe de *Arts* du 18 mai), est nettement *cosmopolite*, internationaliste même. Elle est pourtant imaginée par un cinéophile très peu trotskiste⁸. La légende d'une illustration résume finalement, dans sa concision, la logique en trois parties de Martin, fondée ou refondée à la faveur de l'année en huit, et dans laquelle la réactivation du mythe national d'un Cohl, de valeur internationale mais oublié par l'État, occupe une place centrale : « Pas de fête ni d'hommage pour le cinquantenaire du dessin animé français. Plus d'animated cartoon aux Amériques. Pourtant le cinéma image par image continue. » (*Cahiers du cinéma* n° 86, p. 43 : BC, 52, avec erreur d'identification ajoutée par l'éditeur Dreamland).

Film :

Le scénario de *Fantasmagorie* propose déjà en lui-même la figure de la paternité dont la postérité française mythique de Cohl se nourrira à partir des années 1930. Il y a plus, dans ce film germinal, que la seule mise en abyme minimale caractéristique des premiers *cartoons* qui lui succéderont (la présence photographique, métonymique ou complète, en vues directes ou image par image, de l'animateur ou de ses mains au travail au début et parfois à la fin du film) : plutôt le mythe d'une nouvelle naissance. Le film débute par l'apparition d'un trait horizontal. Il ne s'agit pas d'un horizon, mais d'une barre à laquelle, par des mains en vues réelles qui le font exister en le dessinant, une sorte d'enfant de cirque va être suspendu, comme à un trapèze. Puis il vivra sa vie. Peu avant la fin de ses aventures, il tombe sur la tête depuis un premier étage en fuyant la police. Une décapitation judiciaire, peut-être. La ligne horizontale initiale se retrouve alors en bas, non plus en haut, le bonhomme en deux parties est allongé sur cette ligne qui se fait lit et un objet est suspendu au-dessus de lui : un pot de colle, qui est aussi un « pot de Cohl ». De fait, le créateur, à nouveau présent par ses deux mains, le remet en route en puisant cette sève homonyme. Il ne le crée plus cette fois-ci en l'élevant vers le haut, mais le « réanime » sur place en lui laissant prendre son envol par lui-même : Cohl en somme, qui connaissait la valeur du cale-

⁸ André Martin est plutôt attaché à des groupes cinéphiles « de droite », ce qui facilite sans doute son entrée aux *Cahiers du cinéma* en 1953. Voir ses groupes de rattachement dans les mises en contexte de Bernard Clarens dans l'ouvrage cité, Paris, Dreamland, 2000, *passim*.

bour verbal et dessiné, le « recolle » après une « décollation ». Avant d'être déclaré « père du dessin animé », Cohl, en se mettant en scène personnellement dans le rôle d'Hector soulevant Astyanax⁹, s'est donc figuré, avant tous les autres, père de son propre *toon*, un père complice qui n'abandonne son fils révolutionnaire et tête en l'air ni à la police ni à la guillotine.

L'invention d'André Martin

Le premier texte d'André Martin dans les *Cahiers du cinéma*, son deuxième en date seulement, co-signé avec Pierre Barbin et Michel Boschet, est un manifeste de programmeur militant. Il est significatif qu'il soit de portée nationale en même temps que le précurseur le plus direct des JICA, autrement dit des Journées, précisément « internationales » du cinéma d'animation, institutionnalisées au sein du Festival de Cannes trois ans plus tard, après trois années de lobbying mené par Martin. Bien que ce manifeste des Journées du cinéma ne constitue pas encore une défense de l'animation, il propose déjà des séances Cohl et Méliès, en les identifiant tout uniment d'un nom très parlant : « Des écrans de fortune, dressés au coin des rues, présentent lors de projections impromptues des films rapides et énergétiques : fantasmagories de Cohl ou de Méliès, poèmes dessinés de Paul Grimault... » (BC, 38, mais ni majuscule ni italiques à « fantasmagories » dans le lieu d'édition originel : *Cahiers du cinéma*, n° 22, avril 1953. Il s'agit bien d'une ré-appropriation du titre de Cohl pour en faire un équivalent lexical du « film à trucs »).

La création des JICA, branche spécifique spécialisée des Journées du cinéma, qui engendra le Festival d'Annecy encore bien vivant en 2007 et resté le plus important du monde en la matière, est l'une des grandes affaires de la vie de Martin. Le rôle des films de Norman McLaren créés pendant cette époque d'émergence, de stabilisation et d'institutionnalisation du terme et du concept de « cinéma d'animation », époque qu'on peut situer entre

9 Il y aurait d'autres exemples dans l'histoire du cinéma, de la reprise de cette posture, sous la forme d'un pastiche homérique moderne mêlé au geste de l'élévation de l'hostie de la tradition médiévale chrétienne. Dans *Fantasmagorie*, le premier des divers avatars du bonhomme-enfant est un spectateur de cinéma de 1908, dans la situation d'époque telle qu'on peut la voir représentée dans un film contemporain de Griffith, c'est-à-dire gêné par les plumes géantes d'un chapeau de dame, mais il est aussi un retour, peut-être inconscient, du petit Astyanax de *Illiade* effrayé par le panache en queue de cheval du casque d'Hector : par une étonnante logique propre à la figuration du mouvement, la queue du cheval de bois qui referme le film et clôt la parade du premier des *toons* – ses pattes ne bougent pas comme dans les vues réelles depuis Muybridge et Marey, mais il avance ! – est le seul élément animé du jouet ainsi représenté. Plus profondément, en tant que premier *toon* de l'histoire, l'enfant-bonhomme fait ainsi l'objet d'un véritable baptême, et se trouve associé à la fois à la fatalité mortelle des deux descendants de la monarchie de Troie et à l'idée du mystère de la transsubstantiation propre au symbolisme de l'eucharistie.

1895 /
n° 53
décembre
2007

231

Émile Cohl dans les écrits d'André Martin
Du bon usage des primitifs

Émile Cohl



André Martin, Michel Boschet, Pierre Barbin

Des Journées POUR LE CINÉMA

« Les Journées du Cinéma » se préparent à organiser dans plusieurs villes de France d'importantes manifestations de propagande en faveur du cinéma. Les Cahiers du Cinéma ont pensé qu'il entrerait dans leur rôle de signaler l'originalité de ces manifestations qui prouvent que les aspects culturels et artistiques du cinéma peuvent être les moyens les plus efficaces de sa propagande.

Une nouvelle association entièrement indépendante d'organismes déjà existants prend l'initiative de ces réalisations. Elle groupe sous la présidence de Roger Izenhardt, Jean Delannoy, André Bazin, R. M. Arlaud, Georges Rossetti et Michel Rony qui se sont joints aux fondateurs de l'association. Nous avons demandé à ceux-ci de présenter à nos lecteurs les intentions qui guident leurs activités.

Autour du Cinéma de France en pleine crise se pressent les consultants. La désaffection du public pour les Arts de l'Écran est devenue évidente, statistique, parlementaire. Les spectateurs ne vont plus au cinéma, lui préfèrent parfois le music-hall, le théâtre ou le camping. Cette désaffection est grave, parce qu'elle n'a été précédée d'aucune affection véritable.

Le Cinéma a pour le défendre quelques hommes exigeants. Ceux qui tiennent à le voir sain, efficace, éducativement actuel, recommandable aux portes des musées; et les réalistes qui veulent agrandir les salles, repolir les escaliers, reconstruire les fauteuils. Sur cette voie abondent les devoirs et les bonnes résolutions qui, comme tous les remèdes risquent de ne pas aller aussi vite que le mal.

D'autant plus que le mal n'existe pas. Le Cinéma est le premier malade imaginaire de France. Par bataillons inépuisables le peuple inutile des congrès, les amateurs de lettres de noblesse, les pédagogues l'entouissent et le dissimulent avec zèle. Parallèlement une industrie fonde ses espoirs de profits sur des contretravaux de plus en plus exagérés. Et l'on s'étonne que cet empressement ne favorise pas la santé du Septième Art et du Septième Commerce. Le Cinéma n'est pas malade, il n'est qu'absent du paysage, escamoté.

Le Beau Cinéma est hanté d'un côté par les organisateurs et les industriels que seul l'aveugle du marché intéresse, et de l'autre côté par les archéologues, historiens, et grammairiens que son passé passionne. L'essentiel demeure et les « Journées du Cinéma » entendent prendre à leur compte cette actualité contagieuse et convaincante, l'éphéméride captivant du Cinéma tel qu'il existe. Aujourd'hui. Capable de satisfaire et de mécontenter tout le monde, le cinéma nous attend.

1895 /

n° 53

décembre

2007

232

André Martin, Michel Boschet, Pierre Barbin, « Des journées pour le cinéma », *Cahiers du cinéma* n° 22, avril 1953, p. 46

les Journées du cinéma organisent au sein du même Festival de Cannes un « Hommage aux pionniers du film d'animation », au cours duquel sont projetés : *le Peintre néo-impressionniste, la Musicomanie, les Douze Travaux d'Hercule* et *le Binettoscope*.

Cette coïncidence n'est pas le fruit du hasard mais le résultat d'un travail concerté : c'est la troisième année consécutive que l'AFDC¹¹ a pu insérer à Cannes une sélection de films d'animation de tous les pays ; c'est l'année suivante, en 1956, qu'une grande RICA (Rencontre internationale du cinéma d'animation : affiche reproduite dans BC, 65) y imposera un « Congrès international », une « Conférence de presse internationale », une « Exposition internationale », ainsi que les premières « Journées internationales », à savoir les premières JICA biennales, préhistoire du festival d'Annecy ; en 1958 (l'année du 10 J'ai développé cet aspect dans un article parallèle au présent travail : cf. Hervé Joubert-Laurencin, « L'a-rythmétique de Norman McLaren », *Trafic*, n° 61, printemps 2007. Il ne s'agit pas d'études de réception, mais de la tentative de constituer un objet discursif nouveau qui pourrait servir à l'écriture de l'histoire, obtenu par le croisement de l'œuvre d'un cinéaste avec celle d'un critique (Martin-McLaren, Martin-Cohl).

¹¹ Association pour la défense du cinéma, association culturelle organisatrice des Journées du cinéma, dont André Martin est membre fondateur et délégué adjoint.

1952 et 1960, apparaît décisif, par leur influence sur Martin autant que par leur diffusion et leur renommée internationales. Au point qu'on ne peut détacher le cinéaste du théoricien dans l'attribution historique de ce qu'il faut bien appeler *l'invention du cinéma d'animation*. Celui-ci n'est pas en effet une réalité pacifiée et hors du temps, mais d'abord un acte de *nomination*, articulé sur l'actualité des années 1950, en même temps que rétrospectif et ouvert sur l'avenir¹⁰. Cohl, à l'intérieur de ce dispositif créé par Martin, agit à distance, en tant que modèle archaïque d'invention singulière, vers laquelle la modernité – en premier lieu celle de McLaren – va faire retour. Le point d'orgue de la révélation de cet « autre cinéma », qui précéda la Nouvelle Vague et les Nouveaux Cinémas de quelques années, est le succès inattendu et planétaire de *Blinkity Blank* qui obtint la Palme d'or du court métrage en 1955. À quelques jours de distance, le 6 mai 1955,

« cinquantenaire » invisible du dessin animé), ont lieu comme prévu les deuxièmes JICA, et les troisièmes sont accueillies dans la ville d'Annecy en 1960. Le premier directeur du Festival est naturellement le délégué général des Journées : Pierre Barbin, de 1960 à 1971. Raymond Maillat prend sa suite jusqu'en 1981¹² : issu du groupe Barbin-Martin, il est aussi un historien archiviste non universitaire et le spécialiste français d'Émile Cohl.

« C'est alors qu'Émile Cohl vint »

Dans un opuscle de 1977, c'est-à-dire éloigné d'une vingtaine d'années de cette période d'invention, écrit sur commande de Raymond Maillat pour les 11^{es} JICA d'Annecy alors bien institutionnalisées et déjà riches d'une longue histoire – toujours selon un prétexte de commémoration hérétique et historiquement informée sur le ton ironique du désenchantement –, Martin exprime rétrospectivement, avec plus de clarté, la place que son système historique accorde à Cohl. Sous forme d'un exemplaire de journal quotidien, l'opuscle intitulé « Image par image » est placé sous les auspices suivants : « Fondateur : Émile Reynaud. 100^e année. Directeur : Émile Cohl¹³ ». Le couplage Reynaud/Cohl est classique dans les histoires et récits des amateurs d'animation. Il a pour résultat la constitution d'une « contre-histoire » du cinéma en jouant sur les mots, car il permet d'éviter toute naissance du « dessin animé » ou du « film d'animation » en 1895 : le premier Émile précède ce seuil de plus de quinze ans, le second l'ignore avec son invention qui lui succède de plus de douze. Dans ce panorama historique du cinéma d'animation français, Martin laisse le soin au spécialiste Raymond Maillat d'écrire la notice sur Cohl, mais il évoque ailleurs (p. 4) le « sérieux » de ce cinéaste dans la « responsabilité de nouvelles combinatoires », en comparant ses fantoches à des schémas – dont le rapprochement est effectivement assez saisissant – tirés des *Carnets* d'un contemporain de Cohl : Ludwig Wittgenstein. Il clôt surtout le chapitre consacré aux « premiers pas » par cette phrase, qui retrouve, à quarante ans de distance, le mot de Bardèche et Brasillach sur Méliès en 1935 : « C'est alors qu'Émile Cohl vint. » (p. 13).

¹² La biennale n'a jamais quitté la ville d'Annecy et est devenue un festival annuel en 1998. Pour une chronologie, selon une histoire quasiment officielle cependant, du Festival d'Annecy, voir, à l'occasion d'une énième célébration commémorative dont le point de départ est réinventé en fonction du présent (en l'occurrence, 1960 : les 3^{es} JICA deviennent le *premier* festival d'Annecy, selon une vision régionaliste anti-Cannes : « les paillettes », et anti-Paris : « mépris » et « dédain » du « siège parisien »), Annick Teninge : « L'histoire d'Annecy : 40 ans de célébration de l'art de l'animation », en ligne sur : <http://www.awn.com/mag/issue5.04/5.04pages/teningeanneceyfr.php3> (paru dans *FSP Magazine*, n° 19 et *Animation World Magazine*, n° 5.04, juillet 2000).

¹³ Non repris dans BC : plaquette de 24 pages éditée à l'occasion des « 11^{es} Journées internationales du cinéma d'animation. 14-18 juin 1977 », en marge de l'exposition : « Cent ans de dessins animés 1877-1977 », musée-château d'Annecy, été 1977. 1877 renvoie à l'année du dépôt de brevet du praxinoscope par Émile Reynaud, ce qui marque, selon André Martin se justifiant en première page, « non seulement le début de l'idée de cinéma d'animation mais aussi le début de cette forme très particulière de cinéma en France. »

1895 /
n° 53
décembre
2007

233

Émile Cohl dans les écrits d'André Martin
Du bon usage des primitifs : Émile Cohl



Avant-garde et arrière-garde

Le Cohl de Martin est un « pionnier ». En l'occurrence un travailleur solitaire, tenu à l'invention quotidienne de nouvelles techniques, « expéditives », à la mesure d'un seul homme, îlot singulier dans une économie qui ne peut le digérer ni le faire entrer dans ses cadres. Mais un pionnier, ou si l'on préfère un « primitif » selon Martin, n'est pas, comme chez Bardèche et Brasillach, le personnage d'un discours nationaliste sur le passé. Cohl n'est pas, pour lui, une valeur patrimoniale à exploiter, un trésor de l'histoire de France ou un génie qui a tout offert aux Américains, mais au contraire une énergie présente, un événement non chronologique qui fait retour dans le moment actuel de la création internationale, plus précisément dans sa part la plus avancée, tournée vers l'avenir de l'art de l'animation, celle qui invente de nouvelles techniques en cohérence avec une poétique et une nécessité expressive concrète. Ainsi avance-t-il à propos de McLaren, dans l'article bien nommé : « N'oublions pas le mode d'emploi » :

De même, parcourant à la réenrouleuse des négatifs inédits de cet autre pionnier que fut Émile Cohl, je ne fus pas surpris de découvrir (notamment dans *le Peintre néo-impressionniste*) un exemple de cette animation discontinuée qui, quarante-cinq ans plus tard, devait passionner Norman McLaren arrivé à une extrémité de ses tentatives de dessin direct sur la pellicule avec *Blinkity Blank*¹⁴.

Il existe, certes, chez Martin, la volonté (a-)politique de réaliser une fraternité autour d'un objet culturel nouveau afin de contribuer, contre la guerre froide, à un rapprochement Est-Ouest. Cet objectif précède le travail de l'ASIFA, Association internationale du film d'animation, une confrérie d'artistes de tous les pays créée en France en 1961 en partie grâce aux rassemblements biennaux orchestrés par Martin, mais on peut accorder à l'association (toujours vivante en 2007) plus qu'à celui-ci, la réalisation effective de cet objectif philanthropique par l'institution de règlements anti-nationalistes qui ont gouverné, très longtemps, les festivals thématiques. L'utopie d'un art sans frontières œuvrant à la paix dans le monde à la manière de l'Unesco (organisme du reste souvent commanditaire de films d'animation pendant ces années « modernes ») s'est fait rattraper par l'histoire (l'unification

¹⁴ *Cinéma 57*, n°14, janvier 1957, p. 36 : BC, 254 (ce numéro spécial de la revue officielle de la FFCC sur le cinéma d'animation, presque entièrement conçu, et en grande partie rédigé par Martin, appuyé sur le compte-rendu de la RICA de Cannes 1956 dont il était déjà l'un des principaux organisateurs et chroniqueur dans la presse française, est l'un des lieux discursifs les plus intenses de la bataille éditoriale personnelle de l'auteur en vue de la défense du concept de « l'image par image » et de l'adoption par le public élargi des cinéphiles de l'expression « cinéma d'animation »).

néo-capitaliste de l'Europe et du monde) et s'est vu diluée, à la fin des années 1990, dans le modèle de développement globalisé du Festival d'Annecy devenu autonome, mieux accordé au modèle du marché actuel. Cependant, l'apport idéologique spécifique d'André Martin se trouve ailleurs : dans l'affirmation d'une fondamentale *absence de fatalité chronologique* de l'art de l'animation. Une sorte de négation de l'histoire traditionnelle parallèle au refus de la géopolitique des frontières établies. Cela est parfaitement exprimé par un mot de McLaren rapporté et commenté par Martin dans son admirable *Bio-filmographie* publiée dans les *Cahiers du cinéma* en janvier 1958 (BC, 191) :

Plus informé des origines, Norman McLaren, lorsqu'il se voit classé dans le panthéon des créateurs d'avant-garde, proteste : « Mettez-moi plutôt à l'arrière-garde, après Cohl, Fischinger et Len Lye. » C'est effectivement Émile Cohl qui le premier, et il y a très longtemps, a donné l'exemple de l'animation solitaire, du dessin schématique et de la liberté analogique dans le développement.

Film :

Les Fantaisies d'Agénor Maltracé, quoique jamais cité par Martin, est probablement le plus maclarénien des films de Cohl. À commencer par son titre éponyme, dont la morale de défiguration correspond parfaitement à celle qui est à l'œuvre dans *le Merle* (1958). L'oiseau de McLaren, fait de lignes de plus en plus abstraites, perd son corps partie par partie (« Mon merle a perdu son bec... »), comme Agénor son pied gauche au début du film puis, au bout d'une minute, son corps complet morceau par morceau, qui s'évade dans une cafetière géante. Tout commence par un œuf, qui rappelle celui de *Blinkity Blank* (1955), œuf qui, avant de devenir Agénor, se démultiplie en « 8 », un chiffre animé qui danse comme dans *Rythmetic* (1956). Un des personnages de *Canon* (1964) est un avatar d'Agénor.

« Liberté analogique dans le développement », dit Martin : si l'on comprend bien l'allusion au style particulier du dessin à métamorphose dont Cohl est l'un des maîtres et, en cela, le chaînon historique majeur qui rattache le cinéma à la caricature de presse du XIX^e siècle, l'expression va plus loin. Dans un passage plus théorique de sa grande étude sur McLaren, Martin évoque Mallarmé et Valéry pour situer le « problème du sujet » spécifique à l'animation, l'endroit précis où elle s'éloigne du reste du cinéma, tout en creusant cependant sa question centrale (c'est le fond philosophique de l'apport de Martin que d'inventer, pour le cinéma, une telle « pensée du dehors ») : contre le cinéma courant, « dramatique, oratoire ou mimique », McLaren soutient l'intérêt avec une matière purement abstraite « parce

1895 /
n° 53
décembre
2007

235

Émile Cohl
Du bon usage des primitifs : Émile Cohl dans les écrits d'André Martin

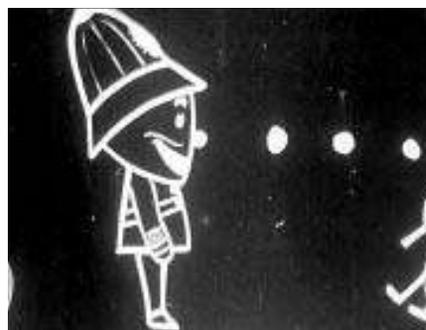


les Fantaisies d'Agénor Maltracé (1911)



1895 /
n° 53
décembre
2007

236



que le mouvement suffit à son bonheur », et Martin d'ajouter : « Émile Cohl, possédé par le *démon de l'analogie*, réalisait aussi des films de mouvement pur et perpétuel *qui ne commençaient pas et ne finissaient pas*. » (*Cahiers du cinéma*, janvier 1958 : BC, 240 ; c'est moi qui souligne). On pourrait nommer à notre tour cette magnifique intuition que l'œuvre de Cohl offre à Martin (en souvenir de l'invention lexicale si importante de sa contemporaine Lotte Eisner) : « l'analogie démoniaque ». Car en effet la puissance *réaliste* du mouvement des objets et des corps dans l'animation constitue une force analogique non moins importante que celle de la reproduction photo-mécanique. Cette idée, paradoxalement, s'oppose à l'autonomie d'une « animation » coupée du cinéma, dite « non-photoréaliste¹⁵ », qui n'est qu'une dérive imagiste portée par le refus du cinéma dans sa dimension sociale et politique. Elle revient, au contraire, à repérer un effet de trouble à la frontière du réalisme cinématographique. Comme le savait déjà Walter Benjamin en 1935, découvrir le mouvement propre d'une cuillère dans une tasse de café ou d'un hochement de tête est tout aussi *réaliste* que de reconnaître les traits immobiles d'une figure ou des mouvements grossiers visibles à l'œil nu : l'inconscient optique vaut l'inconscient des instincts.

Par ailleurs, le fait que les films de Cohl « ne commencent pas et ne finissent pas » renvoie à la question communautaire et cinématographique générale : la capacité de désancrage national et chronologique propre au cinéma d'animation.

Ma femme est une pixie

La dernière question historique subsidiaire autour de laquelle a tourné Martin sans la poser, et qui concerne toujours cette question de l'analogie, est donc la suivante : qui est l'inventeur de la pixillation¹⁶ ?

Je pense en effet que la redécouverte de cette technique connue dès le cinéma des premiers temps, par McLaren, au début des années 1940 en pratique (*July 4th 1941*), mais qui la baptise seulement en 1951 (*On the Farm* : film inconnu de Martin) et la rend mondialement célèbre l'année suivante (*Voisins*) a une influence capitale sur l'utilisation, chez Martin, de l'expression nouvelle « cinéma d'animation » et, partant, de son existence même¹⁷. Or Cohl

¹⁵ Comme le dit, au XXI^e siècle, la non-pensée technologique qui se réunit en congrès non-philosophiques lors des « Symposiums NPAR » du néo-festival d'Annecy des années 2000. NPAR signifie : « Non Photorealistic Animation and Rendering » ou « Animation et rendu non-photoréaliste ».

¹⁶ La pixillation est l'animation image par image d'être humains, et non seulement d'objets, en vues directes.

¹⁷ Voir, sur ce point, mon article cité : « L'a-rythmétique de Norman McLaren ».



est probablement le premier à faire usage en artiste de la « pixillation », quarante ans exactement avant qu'elle n'acquière, comme le « cinéma d'animation », un nom spécifique¹⁸.

Films :

McLaren, cinéaste homosexuel non militant, invente son classique de la pixillation, cette analogie démoniaque, intitulé : *Neighbours / Voisins* (1952), avec deux individus du même genre : le film décrit une querelle, puis une véritable guerre *entre hommes*. Lorsque commence véritablement leur bataille organisée, ils se saisissent de deux *picket fences*, éléments symboliques de la propriété dans le Nouveau Monde – comme de son contraire, l'avancée des « nouvelles frontières » – s'en font des épées et entament un duel : ils citent alors pendant quelques secondes très explicitement le Fantoche d'Émile Cohl. C'est l'allusion à un retour aux origines du cinéma. Cohl, en revanche, donne au cinéma sa première séance complète de pixillation au finale d'un récit fondé sur la différence sociale-sexuelle : dans *Jobard ne veut pas voir les femmes travailler* (1911), l'épouse du personnage burlesque, après qu'il a tenté en vain d'interdire le travail à toutes les femmes rencontrées dans la rue, effectue dans cet accéléré tout nouveau qu'on appelle aujourd'hui pixillation, les innombrables tâches ménagères que son mari et maître lui impose sans vergogne, affalé dans un fauteuil. On relève un court mais tout aussi admirable essai technique de pixillation dans un film de l'année précédente : dans *le Mobilier fidèle* (1910), au titre à nouveau très parlant, un carton indique : « Le piano grinça des dents / son tabouret devint fou / et les chaises se déroberent. » De fait, dans ce scénario social, les meubles se rebellent contre celui qui a profité d'une saisie judiciaire, et le tabouret de piano, qui monte et descend tout seul, est l'occasion d'un effet très réussi de pixillation. Pendant un court instant, à 15 secondes du début du film, l'autre personnage, monsieur Dubois, le type ruiné qui va perdre ses meubles chéris, s'agenouille, étreint et donne un baiser à son fauteuil à bascule : Claude Jutra se retrouvera dans cette exacte position dans *Il était une chaise / A Chairy Tale* (1957), un autre chef-d'œuvre de McLaren.

La pixillation, avec ses *toons*, ses chaises, ses voisins, ses femmes et ses *pixies*, malgré l'aspect rassurant et anesthésiant de la définition technique qu'on en donne communément, n'est donc pas une essence, mais bien un discours porté sur le cinéma. Cohl n'en devient l'inventeur que lorsque McLaren en a rendu possible, ou désirable, la nomination.

¹⁸ Sous réserve d'une étude lexicale complète. *A priori*, l'origine du néologisme est « pixie » : « lutin ; fée » (« a pixie hood » est un bonnet pointu), et la première mention que je connaisse est le générique de début de *On the Farm* : McLaren, 1951.

Pour une histoire des énoncés

De la même manière, l'origine principale du « cinéma d'animation » a donc, selon moi, été discursive. Au contraire de ce que peut imaginer une histoire limitée aux appareils, aux films ou aux archives de production, sa naissance ne se situe pas dans les années 1870, 1890 ou 1910, mais dans les années 1950, et correspondit d'abord, pendant près de 25 ans (1955-1981 ?) à l'invention moderne du cinéma image par image. Si nous conservons la visée non chronologique, à la fois rétrospective et tournée vers l'évolution des techniques, ébauchée par André Martin, nous connaissons encore aujourd'hui le cinéma d'animation, quoique sous une nouvelle forme. Nous pouvons aussi supposer qu'il n'existe plus, ou bientôt plus, car la distinction « cinéma de prise de vues directes »/« cinéma d'animation » tend à disparaître.

En tout cas, l'un des éléments de cette invention discursive à laquelle nous sommes encore redevables fut une relecture attentive des films d'Émile Cohl à une époque où ils n'étaient que très partiellement connus. Cette œuvre démontre par là, d'une manière inhabituelle, ses puissantes potentialités créatrices.

1895 /
n° 53
décembre
2007

239

Émile Cohl
Du bon usage des primitifs : Émile Cohl dans les écrits d'André Martin

