

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

53 | 2007
Emile Cohl

Éléments pour une histoire d'une dissémination des formes cohliennes

Elements for a history of the dissemination of Cohl's forms

Pascal Vimenet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/2563>

DOI : 10.4000/1895.2563

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 : 282-299

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Pascal Vimenet, « Éléments pour une histoire d'une dissémination des formes cohliennes », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2563> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2563>

Porcelaines tendres (1909)



Éléments pour une histoire d'une dissémination des formes cohliennes

par Pascal Vimenet

1895 /
n° 53
décembre
2007

283

Les lignes qui suivent se proposent d'examiner, dans une perspective esthétique et historique, l'influence d'Émile Cohl sur le cinéma d'animation ou plutôt les influences stylistiques de Cohl sur le cinéma d'animation. Mon propos, circonscrit, se donne pour objectif d'appréhender un processus de dissémination de formes, d'établir quelques associations et de pointer la nature de la ou des esthétiques qui sont entrées en résonance. Selon qu'on adoptera le point de vue rétrospectif de Cohl lui-même sur son œuvre, celui de tel cinéaste ou de tel critique, ou encore un point de vue intuitif, les interprétations qui surgiront varieront considérablement. Ces différents angles de vue possibles pourraient, de surcroît, nous aider à définir ultérieurement une méthodologie d'approche.

Le point de vue d'Émile Cohl

Du côté de Cohl, la cause semble entendue : l'argumentation qu'il développe, en réponse à un article paru en mai 1919, sous la plume de Bert Green, dessinateur d'animation pour Pathé New York, dans *Motion Picture Magazine*¹, où Winsor McCay était présenté comme le fondateur du genre, vise à installer sa propre primauté et à catégoriser autrement ce que les Américains nomment *animated cartoon*, en revendiquant le terme de *dessin animé*. En

À la mémoire de l'ami Bernard Clarens, attentif observateur du cinéma d'animation.

¹ Cf. « The Making of Animated Cartoons », cité par Roland Cosandey, dans *Catalogue descriptif de l'œuvre préservée d'Émile Cohl*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 13-20 octobre 1990, p. 9.

août 1925, dans le *Larousse mensuel*, J.-B. de Tronquières – identifié par Pierre Courtet et Donald Crafton comme pseudonyme d'Émile Cohl – insiste sur cette nouveauté que constitue le dessin animé :

C'est vers la fin de 1907, qu'un artiste parisien, Émile Courtet, plus connu dans les journaux illustrés sous le pseudonyme d'Émile Cohl, [...] eut l'idée de faire des croquis schématisant les mouvements humains, et d'obtenir des bandes amusantes en cinématographiant ces croquis. En somme, l'idée première était d'animer des dessins enfantins très naïfs, et les recherches primitives portèrent sur l'étude du bonhomme bien connu, le général au chapeau triangulaire, que tout émule de Raphaël a charbonné sur un mur, ou placé en marge d'un cahier d'écolier².

1895 /
n° 53
décembre
2007

284

Nous serions inspirés de voir notamment, à la lecture que nous venons de faire, sous le personnage apparent du bonhomme devenu clown dans *Fantasmagorie*, une caricature naïve de Napoléon (« le général au chapeau triangulaire »), manière aussi de situer d'emblée l'art naissant sous les auspices de la dérision – d'ailleurs ce « général » clownesque très simplifié nous salue, à l'épilogue du premier film, du haut d'une monture qui a toutes les caractéristiques du cheval de bois : il n'est qu'un bambin. Tout le cinéma de Cohl est héritier de cet esprit de la caricature, notamment politique, d'une tentative (en partie avortée) de se défaire des pesanteurs de la représentation académique. Cette caricature, qui, par extension, devient celle du Fantoche dans le deuxième film de Cohl, *le Cauchemar du Fantoche*, et dont la terminologie choisie renvoie par ailleurs à d'autres acceptions que le clown ou le généralissime, est porteuse d'une esthétique nouvelle que l'auteur décrit par défaut : « croquis schématisant les mouvements humains ». Soit une épure graphique, réduite à une expression simplificatrice dont le seul équivalent serait peut-être à l'époque certaines chronophotographies de l'« ingénieur de la vie », Étienne-Jules Marey – ce qui, alors, est, plastiquement, totalement d'avant-garde. De plus, l'auteur de l'article introduit une réflexion sur la différence esthétique naissant à ses yeux entre dessin animé et papier découpé :

Les dessins de ces premières bandes avaient le mérite d'être extrêmement souples à la vision ; la douceur du mouvement des personnages crayonnés était remarquable ; aucune saccade, aucun heurt malencontreux ; c'est que les croquis avaient été très étudiés, les gestes, surtout dans le raccourci, étant aussi exacts que dans la réalité ; il se dégageait de l'ensemble un moelleux qu'on dut sacrifier un peu plus tard, lorsqu'on voulut économiser le temps nécessaire à la confection des dessins³.

² Larousse mensuel, n° 222, tome 6, « Les dessins animés », cité par Roland Cosandey, *op. cit.*

³ *Ibid.*

Et plus loin :

Peu à peu, pour éviter le long et, il faut bien le dire, fastidieux travail demandé pour la confection de milliers de dessins, on se servit de silhouettes découpées dans du papier bristol et qu'on faisait avancer ou reculer sur le fond d'après un repérage sévère. Cette intrusion d'un carton rigide amena une véritable sécheresse dans le personnage qui, formant une sorte de bloc, bougeait comme un bloc, tout d'une pièce, remuant ses bras, articulés aux épaules, d'un seul tenant, sans les flexions vivantes, si l'on peut dire, qu'on rencontrait dans les dessins faits image par image. On économisait le travail, évidemment, mais c'était au détriment de la souplesse⁴.

Cette fluidité obtenue par l'animation de croquis « très étudiés » autorise implicitement, potentiellement, des modifications de formes des schémas des mouvements humains, modifications qui seront au centre de l'esthétique des premiers films de Cohl, celle en tout cas qu'il revendique. Par ailleurs, la silhouette découpée est envisagée surtout dans son handicap par rapport à cette souplesse métamorphique. En d'autres termes, il semble envisager comme des pis-aller l'utilisation de toute autre technique que la « full animation ». Ainsi Émile Cohl, si J.-B. Tronquières est bien le même personnage, n'appréhende-t-il son propre apport à l'histoire des formes que sous l'angle quasiment unique du dessin animé comique et métamorphique – ce que je propose de considérer comme la mythologie cohlienne –, point de vue semble-t-il renforcé par les dépréciations additives et allusives qu'il introduit dans le même article lorsqu'il évoque les tentatives d'imitation italiennes, suédoises et allemandes, réservant à ces dernières ses principales critiques. Ce point méritant d'être relevé, puisqu'on ne voit pas qui d'autre que Lotte Reiniger ou que les abstraits (Hans Richter, Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger) pourrait être visé alors – ce qui devient un nouvel indice de l'autodélimitation à laquelle s'applique l'auteur et de l'exclusion implicite d'autres techniques d'animation (silhouettes découpées, peinture animée).

L'inconscient de l'œuvre

Mais cette première définition est réductrice de l'œuvre entière de Cohl, puisque, en réalité, dans les 163 numéros recensés dans le catalogue de Crafton, le dessin animé ne constitue nullement le

⁴ *Ibid.*

procédé dominant et que « ce qui frappe [...], c'est la diversité des techniques de l'image par image auxquelles recourt Cohl pendant les années de sa plus dense productivité, de 1908 à 1913⁵ ».

Dès lors, c'est à un travail d'archéologue de la forme qu'il faut se livrer, à un travail de tri de la diversité des univers esthétiques suscités par les films de Cohl. À y bien regarder, si l'on repart du seul *Fantasmagorie*, il est à lui seul à la fois l'expression de la mythologie cohlienne, véhiculée et renforcée par la plupart des textes critiques à son sujet, et celle de cette hétérogénéité en même temps que de ses particularismes. Si le film – hormis cependant la main réelle du prologue, écho aux « croquis éclair » alors à la mode, principalement aux États-Unis – a l'audace d'introduire, sans presque aucune justification scénique extérieure, le seul dessin animé et, partant, de dévier dans un premier temps un jeu alerte d'enchaînements graphiques où les transformations à vue, fluides, tiennent de la charade visuelle, il n'en revient pas moins ensuite, dans la troisième et dernière partie⁶, sur ce principe pour laisser le réel extérieur faire irruption à nouveau sous forme de la main réparatrice du créateur liée à l'utilisation, dans ce passage, de papier découpé animé. Il y a donc dès l'origine, sans doute au corps défendant du futur prosateur, une impureté formelle, une hétérogénéité des techniques qui, en soi, définit une certaine esthétique : celle du mélange, de la mixité, de l'association métonymique, le tout dominé par l'effet saisissant d'un univers du noir et blanc très différencié du « cinéma ordinaire », sorte de vision « inversée », négative, caricaturée, du réel, attribuant intrinsèquement au sujet un caractère fantomatique, une aura extraordinaire. Ce premier film est par ailleurs porteur d'une dualité, où ne se lit pas la seule genèse du dessin animé mais de plusieurs procédés travaillés ultérieurement par le cinéma image par image : la prise de vue réelle pour mieux crédibiliser ou décrédibiliser le réel, et jouer de la présence démiurgique du créateur du personnage dessiné (c'est notamment l'annonce de la fameuse série de Koko le clown des Frères Fleischer ou même des premiers pas peu convaincants de Disney avec *Alice in Wonderland*) ; le papier découpé animé qui donne au passage concerné une facture naïve, simple, fraîche renforçant l'aspect d'apparence enfantine du tout. L'impression générale qui résulte de ce mélange, cette simplicité recherchée, est à mettre au compte de l'héritage Incohérent : enchaînements, détournements, charades, collages. Elle se situe

1895 /
n° 53
décembre
2007

286

5 Roland Cosandey, « Émile Cohl : animation, dessins animés ou films à trucs ? », *Positif* n° 371, janvier 1992, p. 86.

6 Voir l'identification séquentielle de Donald Crafton dans *Émile Cohl, Caricature, and Film*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 265 : partie 1 (L'homme au cinéma, 40") ; partie 2 (Les numéros du clown, 47") ; partie 3 (Le clown est réparé, 18"), dont les reproductions de photogrammes sont par ailleurs inexactes, parce qu'inversées, tout comme dans *Il était une fois le dessin animé* d'Olivier Cotte (Dreamland, 2001, p. 42), sans citer *le Cinéma d'animation*, de Bernard Génin (Paris, Cahiers du cinéma, « Les Petits Cahiers », 2003) qui, p. 8, introduit sous le titre de *Fantasmagorie* des photogrammes qui appartiennent au *Binettoscope* (1910).

dans la droite ligne de la modernité de Charles Cros, l'un des Incohérents, qui, tentant de glorifier et conserver l'authenticité et l'innocence supposées de l'enfance, écrira les fameuses lignes du *Hareng saur*⁷.

Dès *Fantasmagorie*, l'apport esthétique de Cohl apparaît donc d'une très grande richesse. Sur le plan du dessin animé, la caractéristique plastique du Fantoche ou des Fantoches est de ne pas avoir d'identités stables, de ne pas être personnage(s), en d'autres termes de n'être pas ou de n'exister que dans une marge incertaine ou encore de n'être que symboliquement. Ce dessin-bâton appartient, comme le souligne Donald Crafton, à des genres antérieurs, tels ceux de la charade dessinée et des salons comiques, genres auxquels Cohl s'est adonné lorsqu'il était caricaturiste. Cette absence de définition stable, ces jeux de coq-à-l'âne sont moteurs dans les jeux de dessins animés de Cohl, dans la période fertile (1908-1913). Sur le plan du « cinéma ordinaire », le film introduit une inversion décisive : le « cinéma ordinaire » occupe la plus petite place, réduite à deux plans des mains de Cohl (?), et attribue, de ce fait, au gros plan une fonction particulière dans le développement et la scansion (montage) de la narration animée – fonction qui fera florès dans toutes les recherches de dé-réalisation (voir les surréalistes). D'une certaine façon, ces deux mains sont ce qu'il y a de moins attesté dans le film, elles sont l'emblème imaginaire d'un symbole en vadrouille. Sur le plan du papier découpé, l'esthétique du « bloc », plus mécanique, est justifiée par le développement narratif : le fantoche brisé ne peut retrouver du premier coup sa souplesse première. Sur le plan général enfin, ces trois procédés ne se lisent pas isolément mais dans leur combinatoire. Ils forment un tout qui fonde une esthétique hétérogène, syncopale, sur fond inversé du contraste noir et blanc classique.

Ce catalogage succinct ne subit pas de modifications majeures ensuite dans la filmographie de Cohl. Celle-ci confirme, selon des combinaisons variables, ces procédés et les enrichit de diverses manières. Par exemple, *Monsieur Clown et les Lilliputiens* (1909) repose sur une combinaison exclusive de marionnettes et de jouets animés sur fond de décor unique (la piste de cirque). Plusieurs des personnages convoqués sont récurrents de *Fantasmagorie*, développant une topologie : le clown, l'éléphant, le cheval. Comme dans *le Cerceau magique* ou *Fantasmagorie*, la taille du personnage principal (le clown) est sujette à variations : la métamorphose structure et donne corps à la dimension magique et onirique de

7 Fin du poème :

« J'ai composé cette histoire — simple, simple, simple,
Pour mettre en fureur les gens — graves, graves, graves,
Et amuser les enfants — petits, petits, petits.

tous ces films. Parfois certains films semblent se donner pour règle de faire usage de toute la palette des moyens alors disponibles. C'est le cas des *Locataires d'à côté* (1909) qui joue à la fois de la prise de vue réelle, de papiers découpés, de dessins, de marionnettes, de poupées et d'objets tridimensionnels animés, usant de plus de caches pour doubler l'exposition. Véritable festival d'effets spéciaux, le film développe une interaction entre ces différents procédés : l'imaginaire altère le réel. Parfois certains films se concentrent sur un seul des procédés abordés précédemment, comme, par exemple, *le Tout Petit Faust* (1910). Opéra-jivaro, inspiré du célèbre *Faust* de Gounod (19 mars 1859) ou, peut-être, de *la Parodie de Faust*, dédiée plus tard au théâtre de marionnettes, il remet en scène, à échelle réduite, le corps humain, impliquant donc une direction d'acteurs-fantoches, quoique selon un montage qui mériterait vérification⁸, dans un décor tridimensionnel et photographique. Peut-être amplifie-t-il les expériences partielles de marionnettes animées des *Locataires d'à côté* ou encore de *Monsieur Clown et les Lilliputiens*. Contrairement aux dessins animés ou à certains films composites, chaque personnage du *Tout Petit Faust* est doté d'une forte personnalité, ce que traduit chacun des visages des poupées-marionnettes. Il innove aussi par le genre opératique qu'il convoque. À l'époque, les leitmotifs de l'opéra de Gounod sont encore dans tous les esprits, véritables « tubes » du moment, ce qui peut impliquer que Cohl ait joué sur un « karaoké » intime du spectateur potentiel – ce qui serait de plus dans l'esprit de charge du film ; tout y serait joué à petite échelle, de manière jivaro, tant la durée du livret que l'exécution des parties. Nous serions dans un accéléré figuré qui prendrait la tragédie pour prétexte comique. Et nous retrouverions là un point commun avec la mythologie cohlienne : l'accélération implique une imperceptible transformation à vue (c'est littéralement ce qui se passe à l'acte 1 lorsque Faust vieux est soudain jeune) ; l'effet d'accélération implique l'esprit de la caricature ainsi qu'un prolongement des jeux des Incohérents (quoi de plus réjouissant que de moquer les pompes du moment ?). D'autres films innovent encore par amplification de l'effet esthétique de tel ou tel procédé. *Affaires de cœur* (1909) est symptomatique de cette approche : le découpage est à la fois argument épigrammatique (c'est dans le contour intérieur d'un grand cœur qu'apparaissent toutes sortes d'« expressions » visuelles) et

⁸ Pour entrer dans les détails : l'ordre des actes composant le *Faust* de Gounod n'est pas suivi dans la copie disponible actuellement du *Tout Petit Faust*. Dans l'opéra, l'acte 1 est consacré au pacte entre Méphisto et Faust. Méphisto fait apparaître Marguerite à son rouet et la promet à Faust. L'acte 2 rassemble tant l'épisode de la kermesse à l'auberge, du départ pour la guerre de Valentin, frère de Marguerite, que celui de son duel avec Méphisto – d'auquel il réchappe de justesse grâce à l'utilisation du signe de croix. L'acte 3 se déroule dans le jardin de Marguerite où Méphisto a déposé un coffret à bijoux en gage de l'amour de Faust. Celui-ci séduit Marguerite. L'acte 4 annonce la chute : Marguerite a été abandonnée par Faust et va à l'église où elle entend les démons lui rappeler sa faute. Valentin, de retour de guerre, décide de faire rendre gorge à Faust et le provoque en duel, mais Méphisto, grâce à ses sortilèges, provoque la mort de Valentin. L'acte 5 entérine la séparation définitive de Faust et Marguerite. Celle-ci a été jetée en prison pour avoir tué son enfant. Faust la supplie de revenir à lui. Elle refuse. Et tandis qu'elle monte au ciel, Méphisto entraîne Faust en enfer.

esthétique en soi. C'est le découpage qui mène la danse et s'exprime complètement dans l'objet tridimensionnel « cartes à jouer ». C'est lui aussi qui met en abyme de manière spectaculaire plusieurs effets utilisés différemment auparavant (notamment la vraie flamme qui jaillit de la tête de l'amoureux). Cohl élève à ce moment-là le film animé au rang de jeu sur le cliché, instituant le principe du logogramme (passage en revue des états archétypaux de l'amour – « déclarer sa flamme », « briser un cœur », « lune de miel », etc.). Dans de nombreux films où l'amour est convoqué, surgit souvent un rival qui nécessite un duel : pulsion autobiographique de Cohl ? La figure du duel est, en tout état de cause, centrale dans son cinéma.

Ramification, essaimage, migration

Si Cohl revendique le seul rôle de père du dessin animé – à quoi fait par exemple écho Len Lye lorsqu'il déclare : « Griffith et les autres inventèrent le film tourné en réel. Émile Cohl inventa le cartoon⁹... » – et si le seul encyclopédiste du cinéma d'animation, Giannalberto Bendazzi, tente d'identifier un critère qui permettrait à Cohl, malgré d'autres antériorités (Cooper, Blackton, de Chomon), de figurer à l'orée de l'histoire de ce cinéma¹⁰, ni l'un ni l'autre n'osent prétendre qu'il est à lui seul le père du cinéma d'animation. Et pourtant... si nous reprenons à la lettre les différents éléments rassemblés, et en prenant en compte le fait que Cohl n'a pas abordé la totalité des techniques développées par ce cinéma – notamment pas celle de la plastiline –, nous pressentons cependant que le champ convoqué est beaucoup plus vaste que celui qui est habituellement désigné.

Plutôt que de dresser un inventaire improbable des œuvres qui sont redevables à l'inventivité du cinéma de Cohl, tel l'indéniable passage de témoin qui se fait d'Émile Cohl à Winsor McCay, consacrant le Français comme l'un des principaux inspirateurs du cartoon américain¹¹, ou telle la séquence d'allumettes animées dans *Entr'acte* de René Clair en 1924 ou la fugitive animation dans *Zéro de conduite* de Jean Vigo et Boris Kaufman en 1932,

⁹ Lettre adressée à Bendazzi du 31 juillet 1972, Giannalberto Bendazzi, *Cartoons, le cinéma d'animation 1892-1992*, Paris, Liana Levi, p. 126.

¹⁰ Bendazzi écrit : « Un autre critère [...] nous indique d'autre part que, dans l'histoire, un procédé ne naît pas quand il apparaît pour la première fois, mais quand il génère une ère nouvelle de production. Par conséquent, on peut dire que l'histoire du cinéma d'animation commence en 1908 avec les films du Français Émile Cohl. », *op. cit.*, p. 33.

¹¹ Winsor McCay, avant de devenir lui-même réalisateur de films animés, rapporte que son fils Robert lui a fait découvrir des flip-books dès 1909 et qu'il a vu et apprécié notamment les premiers films d'Émile Cohl à New York en 1909 ou 1910. Cf. Donald Crafton, *op. cit.* ; John Cannemaker, *Winsor McCay, His Life and Art*, Abbeville Press, 1987, p.131.

suivons le processus qui conduit à une redécouverte et à une réappropriation de celui-ci. Grand paradoxe : ce processus coïncide avec le mouvement d'émancipation et même parfois de rejet du cartoon classique qui s'exprime dans les années 1950-1960 et met au centre de cette redécouverte plutôt des cinéastes expérimentaux qui voient dans le « primitivisme » de Cohl les accents de liberté qu'ils recherchent. Le réalisateur le plus associé au nom de Cohl ces années-là est celui de Norman McLaren. André Martin rappelle, dans les *Cahiers du cinéma*, une anecdote peut-être oubliée aujourd'hui. Les recherches de McLaren sur le dessin direct sur pellicule sont provisoirement abandonnées lorsqu'il voit au British Film Institute le *Drame chez les Fantoche*s, de Cohl, qui lui cause « une émotion comparable à celle provoquée quelques années auparavant par la découverte de *A Colour Box*¹² ». L'égalité émotionnelle invoquée – dans le processus constitutif du cinéaste McLaren – entre Len Lye et Émile Cohl mérite d'être relevée : ne sont-ils pas tous deux des « primitifs », chacun à sa manière ? Il est tentant de prolonger les remarques faites alors sur le film de McLaren qui verra aussitôt après le jour, *Love on the wing* (1937) – qui insistent principalement sur le descriptif du « bonhomme » et la minimalisation du décor. Une double influence semble traverser le film : celle du surréalisme, notamment introduite par le tableau du prologue qui, par son chromatisme et ses formes, suscite l'ombre d'Yves Tanguy ; celle d'Émile Cohl, à plusieurs niveaux – graphisme blanc de personnages schématisés sur fond sombre, enchaînement métamorphique de ceux-ci permettant des passages de sujets à objets, énumération échevelée et non-sensique, citations réminiscentes directes telle la robe de la dame qui rappelle fugitivement, lorsqu'elle se transforme en cage, le logogramme épigrammatique du « panier à salade » figurant précisément dans *Un drame chez les Fantoche*s, citation thématique générale de l'« affaire de cœurs ». Ces deux influences, surréaliste et cohlienne, ne se superposent pas mais se confondent *via* une figure récurrente, celle du cheval sans tête, soit une souche, un chicot (selon le premier pseudonyme de Cohl) ?... McLaren ne serait-il pas le premier à avoir explicitement lié ces deux sources plastiques et, partant, à avoir inscrit Cohl en tant que précurseur des jeux surréalistes ? Plus tard, McLaren parsème son œuvre d'allusions, en forme d'hommage, à Cohl. Souvenons-

¹² *Cahiers du cinéma* n° 77, décembre 1957. *A Colour Box* est de Len Lye (1935). Dans *Arts* n° 631, 7 août 1957, Martin avait déjà établi une comparaison esthétique entre les deux cinéastes, réflexion sur la nature du signe animé : « Norman McLaren, le seul cinéaste qui ait donné une postérité aux prodigieuses élucubrations d'Émile Cohl, a su ajouter à l'imagination et à la spontanéité du précurseur les avantages d'une solide réflexion. Ses jeux rythmés sur la signification des signes visuels devaient le mener à une critique de la perception et des sensations. Avec un quatre qui se met au « porter arme », des lettres qui se bousculent ou un huit qui en se couchant doucement sur le côté devient l'infini, McLaren secoue le bric-à-brac de signes et d'expériences agréées qui nous tiennent lieu de pensée. », cf. Bernard Clarens, *André Martin, écrits sur l'animation.1*, Paris, Dreamland, 2000.

nous de deux figures particulièrement explicites : celle du duel au sabre de bois blanc entre les deux protagonistes de *Voisins* (1952), l'invention de la pixillation – sorte d'équivalence et de prolongement des jeux imaginés par Cohl entre le réel et la rébellion des objets...

Mais, McLaren n'est pas le seul à donner une postérité à Cohl puisque d'autres noms apparaissent alors, quasi-simultanément, dans les colonnes des revues critiques :

Pour beaucoup, ces Journées ont été l'occasion d'une première rencontre avec le tandem d'animateurs polonais Walerian Borowczyk et Jean Lenica dont les films *Il était une fois* et *la Maison* en renouant avec l'esprit d'avant-garde perdu depuis *le Chien andalou* retrouvent également la liberté imaginative d'Émile Cohl¹³.

Revoici le surréalisme et le post-surréalisme mêlés aux inventions d'Émile Cohl, avec pour dénominateur commun la « liberté imaginative ». Avec John Hubley, le travail d'association esthétique bifurque vers d'autres horizons :

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. Avec John Hubley, par exemple, qui après *Aventures d'un ** et *The Tender Game* et comme le montre cette image tirée d'un générique réalisé pour une émission de la CBS : *The Seven Lively Arts* (57'), prouve que le dessin animé américain retrouve naturellement les simplifications d'Émile Cohl, donnant le mouvement à des images qui pourraient être créées par Klee ou Miro¹⁴.

André Martin esquisse là une cartographie qui commence à relier certains aspects stylistiques de Cohl à des artistes qui se situent au carrefour du surréalisme et de l'abstraction, et probablement à l'opposé des intentions cohliennes de départ. Retournement assez spectaculaire si l'on conserve en mémoire nos commentaires sur ceux, supposés de Cohl, à

¹³ *Arts* n° 672, 28 mai 1958, cité dans Bernard Clarens, *André Martin, op. cit.*

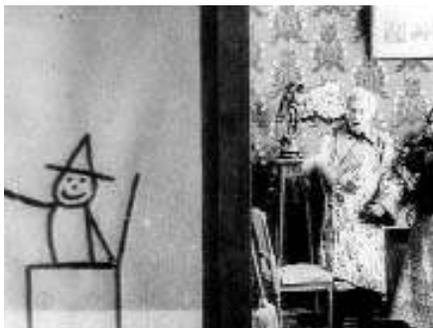
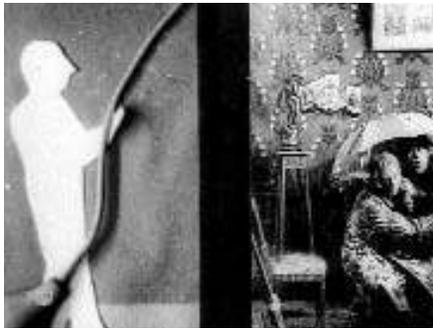
¹⁴ *Cahiers du cinéma* n° 86, août 1958, cité dans Bernard Clarens, *André Martin, op. cit.*

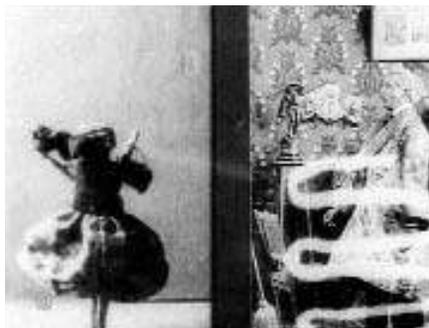
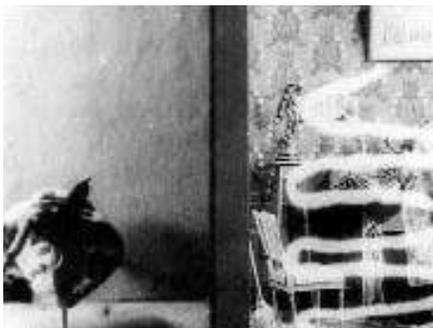
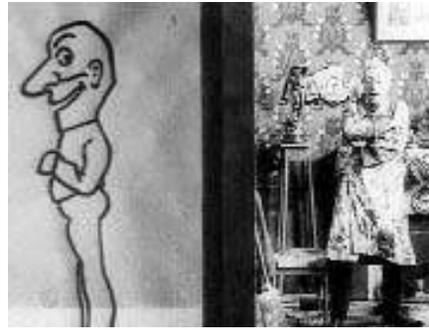
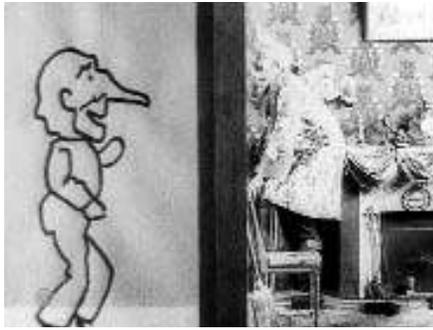
les Locataires d'à-côté (1909)



1895 /
n° 53
décembre
2007

292





1895 /
n° 53
décembre
2007

293

Émile Cohl
Éléments pour une histoire d'une dissémination des formes cohliennes

l'entente de l'abstraction allemande (Klee a participé au Bauhaus) ou si l'on prend en compte Roland Cosandey, commentant la nature du *Peintre néo-impressionniste* (1910)¹⁵.

Nous sommes au cœur de l'ambivalence de l'œuvre cohlienne qui, dans ses jeux de dérision et d'autodérision, peut produire une chose et son contraire, introduisant des effets que l'avant-garde ne renie pas tout en réhabilitant les canons surannés d'un académisme pourtant dénoncé. Dès lors, André Martin et la génération qui l'accompagne ou lui succède procèdent naturellement par prélèvement choisi dans l'œuvre de Cohl, isolation de l'esprit ou de la stylistique que l'on veut retenir. Et l'on comprend l'association que Martin établit avec Klee ou Miro ou John Hubley, même si les personnages-bâtons de ce dernier, dans l'ensemble pour l'exemple cité, fonctionnent sur une nouvelle inversion : ils sont sombres sur fond clair. Il y a donc réappropriation ou réhabilitation de la stylistique cohlienne, dans un premier temps par les réalisateurs expérimentaux ou par ceux qui sont en train de créer de nouvelles marges. Il est significatif, à cet égard, qu'un autre de ces cinéastes expérimentaux célèbres, Robert Breer, témoigne dans le même sens :

C'est un ami qui m'a fait aller à la Cinémathèque à Paris, où j'ai découvert ses films [dans les années 50]. J'avais commencé à faire des films moi-même. Je suis très fier d'être associé à ce bonhomme. Un peu étonné qu'il ne soit pas plus connu en France. [...] Il faisait une animation très libre. Chez lui, une maison devient un personnage, et son humour est formidable. [Ce que je retiens], c'est son esprit un peu loufoque, son côté provocateur et l'organisation qu'il avait créée, avant Dada, les Incohérents... Mon film qu'on associe le plus souvent à Émile Cohl est

15 Celui-ci souligne dans « *le Peintre néo-impressionniste d'Émile Cohl ou la cause commune* », *Positif* n° 371, janvier 1992, le lien étroit existant entre le thème exploré par le film : « Cette bande met en scène un rapin et son client. Ce dernier se fait montrer une série de toiles introduites par l'énoncé de leur titre, dont elles réalisent littéralement le programme. Une des œuvres, annoncée comme représentant des "Nègres fabriquant du cirage sous un tunnel la nuit", est d'un noir total » et l'emprunt « jusqu'au plagiat » à Alphonse Allais, membre lui-même du groupe des Incohérents. Et Cosandey d'ajouter : « [...] Ce dernier participa aux accrochages des Incohérents avec des tableaux "monochromes", dont il publia même une suite en un *Album primo-avrilisque*. [...] Mais alors qu'Allais est radicalement monochrome, Cohl ne le devient qu'à une reprise, qui correspond au "Combat de nègres dans une cave pendant la nuit". » Et de conclure, après un détour par les sources de l'œuvre : « *Le Peintre néo-impressionniste* prend place ainsi parmi les multiples expressions critiques traditionnelles face à l'innovation artistique, une vulgate iconographique des plus populaires depuis les réactions à l'impressionnisme précisément. [...] Cette réduction au plus petit dénominateur commun aboutit à un discours du bon sens, destiné à un public dont les références esthétiques offertes en général par le décor des films eux-mêmes se résument au tout-venant saint-sulpicien, au moulage à l'antique, ou, *nec plus ultra*, à la reproduction chromographique de *l'Angélu*s de Millet, une iconographie de carte postale qu'Émile Cohl illustra lui-même dans *les Beaux-Arts mystérieux* (1910) avec un charme indéniable. »

A Man and His Dog Out For Air (1957). Il était sorti en France avec *l'Année dernière à Marienbad*. *A Man...* est le film qu'on cite le plus. Je suppose qu'il y a un rapport [avec Cohl]¹⁶.

Concernant ce film, la filiation est évidente, puisqu'il repose sur la décomposition et recombinaison métamorphique et en boucle d'un mouvement bidimensionnel d'un « bonhomme » et de son chien, traité graphiquement très schématiquement en noir sur fond blanc. Robert Breer ne peut être en même temps l'artiste et son exégète. Mais, lorsqu'il me répond plus tard, sur le mode du calembour, que, en définitive, le trait commun entre Cohl et lui est leur incohérence, il est certain qu'il me renvoie à une résonance plus vaste : d'une certaine manière, d'autres de ses films, qui font appel à des techniques mixtes (papier découpé, collage, photos, objets animés) et qui jouent sur des ruptures esthétiques, sur des précipitations, sur des syncopages réducteurs ou sur des associations automatiques, tels *Un Miracle*, réalisé avec Ponthus-Hulten (1954), *Recreation I* (1956-1957), *Jamestown Balloon* (1957) ou même *66* (1966) – qui utilise certaines perspectives graphiques –, sont des héritiers lointains de Cohl.

Un autre rapprochement s'impose, plus timidement abordé par la critique des années 1950 : celui qui lie Cohl à toute la tradition, qui s'est ensuite développée, de la marionnette animée. À lui seul, le genre, outre les noms évidemment fondateurs de Ladislav Starewitch et d'Alexandre Ptusko, en évoque beaucoup d'autres : le Hongrois Georg Pal, les Tchèques Karel Zeman, Hermína Týrlová, Jirí Trnka, Bretislav Pojar, le Russe Vadim Kurtchevski, entre autres. Si la marionnette ou le jouet animé n'existent pas en tant que genre constitué dans le cinéma de Cohl, ils y tiennent néanmoins une place importante qui ne repose peut-être pas sur le seul rapport au truc – c'est-à-dire à la relative facilité, à cette loi du moindre effort (comparée au dessin animé) dont parle Cohl, et qui implique notamment le statisme, l'inexpressivité ontologique du masque. Au moins quatre de ses films sont totalement conçus en marionnettes animées (*les Frères Boutdebois*, 1908 ; *Monsieur Clown chez les Lilliputiens*, 1909 ; *le Tout Petit Faust*, 1910 ; *le Petit Chantecler*, 1910) auxquelles il adjoint parfois des jouets animés (*Monsieur Clown...*) ou des peluches animées (*le Petit Chanteclerc*). Leur dénominateur commun, procédant de l'esprit de la caricature, est leur capacité de réductibilité, ce que souligne l'adjectif « petit » utilisé dans deux d'entre eux. Les trois derniers empruntent au répertoire littéraire, mettant même en scène, pour *le Petit Chantecler*, l'auteur de la pièce en vers *Chantecler*, Edmond Rostand, dramaturge très en vue à l'époque, ou, comme nous l'avons noté pour *le Tout Petit Faust*, l'opéra *réduit* de Gounod. Tous ont pour toile de fond l'espace

¹⁶ Extraits d'une interview filmée et réalisée au musée-château d'Annecy par l'auteur (13 avril 2006).

de la scène, qu'elle soit de cirque ou de théâtre. Tous rejouent, à petite échelle, ce qui se joue habituellement sur la scène du réel. Ce systématisme, héritier par ailleurs de la tradition du théâtre de marionnettes, sans qu'il puisse suffire à constituer un genre, est néanmoins suffisant pour créer une manière d'envisager la spécificité de ces mises en scène. L'esprit, plus que le style propre, dans lequel Cohl aborde et utilise ce procédé me paraît déterminant dans l'appréhension de l'écho qu'il crée dans l'histoire du cinéma d'animation. Envisagés sous cet angle, plusieurs liens apparaissent qui n'ont pas pour trait commun le style ou le genre mais cette manière : le conte de *Barbe-Bleue*, de René Bertrand et Jean Painlevé (1935-1938), tout entier structuré dans sa narration autour du *Petit Opéra cinématographique d'après le conte de Perrault* de Maurice Jaubert (n° 49 de son œuvre), à l'esprit caricatural ; *le Nouveau Gulliver* (1935), d'Alexandre Ptusko, premier long métrage noir et blanc soviétique d'animation, inspiré évidemment de Swift, qui, notamment, dans l'une des séquences mixtes (prise de vue réelle et animation de marionnettes), réinstalle une mini-scène opératique (la table où mange Gulliver) sur le mode de la caricature ; *la Légende de Salieri* (1986), d'après la nouvelle de Pouchkine *Mozart et Salieri*, de Vadim Kurtchevski, qui renvoie, comme il le dit lui-même, à deux préoccupations principales¹⁷ ; ou même, plus proches de nous et plus sophistiqués encore, deux des films de l'Anglais Barry Purves, *Rigoletto* (1993), inclus dans une série de six opéras animés, et *Gilbert and Sullivan – The Very Models* (1998), fantaisie chantée, outrancière, sur les relations complexes de deux librettistes très populaires en Angleterre.

J'ai laissé de côté trois protagonistes tchèques qui se situent en lisière de cette transmission : Trnka, Pojar, Svankmajer. Leurs styles personnels sont très éloignés de celui du Français, mais pour des raisons qui méritent examen, certaines corrélations peuvent néanmoins être établies. L'œuvre de Jiri Trnka, par exemple, subit d'une part l'influence narrative du début du cinéma de truquage lorsqu'il réalise *le Moulin du Diable* (1949), qu'on peut apparenter à *l'Hôtel hanté* de James Stuart Blackton, traité selon les canons de la marionnette animée. De même peut-on faire un rapprochement lorsque, la même année, il réalise *le Chant de la prairie*, caricature du western, ou *le Cirque* (1951), qui voit se succéder sur la piste diverses attractions – thème de prédilection chez Cohl, notamment dans *Monsieur Clown*. André Martin avait pris en compte ce rapport des marionnettes de Cohl

17 « Deux recherches m'intéressaient particulièrement. Tout d'abord, les possibilités du "jeu d'acteur" des poupées pour exprimer des sentiments complexes, l'évolution dramatique d'un personnage à travers ce qu'il vit. Ensuite le travail sur la lumière et les couleurs. Ne pas se contenter d'appliquer de la couleur, mais oser des morceaux colorés, ce qui donne une impression de tableau vivant. » (*Animatographe*, n° 2, sous la plume de l'un de mes pseudonymes, N. L., p. 16, mai-juin 1987).

au cinéma de Bretislav Pojar : « C'est surtout avec son dernier film, *le Petit Parapluie*, que Pojar confirme son aptitude à tirer des objets normaux et usuels des abstractions dynamiques dignes des ballets visuels de Cohl ou de McLaren¹⁸. » Plus récemment, Pojar me déclare : « Quand j'étais jeune, je croyais avoir inventé ce que je faisais, mais avec l'âge, j'ai découvert que tout avait déjà été inventé, particulièrement quand j'ai découvert l'existence d'Émile Cohl [dans les années 1950, dans les festivals]¹⁹... » De Jan Svankmajer, le surréaliste tchèque, on pourrait dire qu'il nous entretient, pour une part, de cette même scène du spectacle et de ses caricatures, mais dévastée. D'une part dans des films où la marionnette animée est reine : *le Dernier Truc de monsieur Schwarzewald et de monsieur Edgar* (1964) est un avatar de l'archétype du spectacle de cirque, allégorie du détraquage du monde, prétexte au catalogage de la désarticulation du sens ; d'autre part dans plusieurs expériences de la mixité et de l'hétérogénéité – qui caractérise toute son œuvre, fondée sur l'esthétique du choc – qui utilisent, notamment, la concomitance de la prise de vue réelle, de l'objet animé, de la peluche animée, de la carte à jouer, du dessin animé, etc. : on citera pour mémoire *Jabberwocky, ou les vêtements de paille d'Hubert Paglia* (1971), qui présente le triple intérêt d'interpréter simultanément Carroll et l'un des grands surréalistes tchèques, Vitezslav Nezval, de se situer sur la scène de l'imaginaire de l'enfance et d'appliquer le principe métamorphique à la succession magique des objets et des poupées animées ; le célèbre *Quelque chose d'Alice* (1987), qui utilise notamment, dans un esprit très cohlien, les cartes à jouer, en particulier celle de la Reine de cœur, rappelant la délimitation spatiale opérée par le cœur dans *Affaires de cœur* (1909), ou encore les peluches animées (le Lièvre de mars à la clef de jouet-automate) ; et enfin *la Leçon Faust* (1994), collection surréaliste des chaussettes-trapes opératives, théâtraux, de marionnettes et du réel.

Nous devons à André Martin d'avoir admis désormais, de plus en plus, cette paternité putative, notamment quand nous évoquons la « mythologie cohlienne ». Ainsi, le réalisateur suisse Georges Schwizgebel :

J'ai beaucoup utilisé de métamorphoses dans mes films pour passer d'un plan à un autre, j'aime bien qu'il n'y ait pas de coupures, j'ai presque toujours utilisé cette technique pour trouver une logique comme il peut y en avoir dans un rêve... en ce sens-là ça vient d'Émile Cohl. Il a été le premier à le faire. C'est le propre du cinéma d'animation de pouvoir passer d'une image à l'autre²⁰.

¹⁸ *Radio-Cinéma-Télé* n° 386, 9 juin 1957.

¹⁹ Extrait d'une interview filmée et réalisée au Festival d'Annecy par l'auteur (juin 2006).

²⁰ *Ibid.*

S'interrogeant sur la nature de la ligne et la figure de la métamorphose, et sans faire beaucoup référence à Émile Cohl, Marcel Jean, par exemple, accumulant de nombreux exemples contemporains (Lenica, Foldès, Cavandoli, Hoedeman, Driessen), produit des définitions convaincantes :

Lorsqu'on étudie la façon dont les cinéastes d'animation font usage de la métamorphose, on se rend compte qu'il n'est pas question de lui donner systématiquement une connotation fantastique. [...] En animation, la métamorphose est d'abord et avant tout une figure du temps, un effet du temps davantage que du mouvement²¹.

Et de mettre en exergue deux aspects spécifiques qui pourraient être assimilés, du point de vue esthétique, au legs d'Émile Cohl – le trait serti associé à la fonction symbolique des personnages chez Lenica et le jeu logogrammatique chez Driessen. Pour Lenica, Marcel Jean opère un rapprochement entre :

[L'] épais cerne noir autour des personnages de *Monsieur Tête* (1959) [...], trait qui non seulement donne forme aux êtres et aux choses, mais aussi les désigne [et] la charge satirique d'une remarquable efficacité, [où] Lenica élève ses personnages au rang de symboles²².

Pour Driessen, il relève avec justesse :

Misant sur son passé de caricaturiste, Driessen fait de la ligne l'élément-clé de son style graphique. Il préfère la ligne aux surfaces, le trait aux volumes, la force expressive d'un seul coup de crayon [...]. Ensuite, la ligne, le trait, peut même devenir [...] l'élément déclencheur d'un scénario. [...] Dans *Au bout du fil* (1974) [...], le cinéaste prend au pied de la lettre les expressions « fil conducteur » et « ligne directrice »²³.

Cette locution visuelle, ce logogramme, qui prend appui sur les expressions toutes faites, est fondatrice des premiers codes langagiers et visuels des films de Cohl : c'est le « j'ai eu chaud » qui s'exprime par une fumerolle tout droit sorti du crâne du fantoche dans *Un drame chez les Fantoche*s ou, dans le même film, le corps amoureux de l'amant figuré par

²¹ Marcel Jean, *le Langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation*, Montréal, Les 400 Coups, 1995, p. 62.

²² *Ibid.*, p. 53.

²³ *Ibid.* p. 42.

un corps en forme de cœur ; c'est encore une filiation avec l'expressionnisme que citent en exemple Étienne et Jean-Loup Bourget, commentant *Die Puppe* (1919) d'Ernst Lubitsch :

Dans la cuisine, chez Hilarius, la plupart des ustensiles sont simplement dessinés sur le mur [...]. Le soleil, les nuages, le coq qui salue l'aube, la lune sont autant de découpages animés. On n'est pas loin de Méliès [...]. Tout un « fantastique burlesque » donne naissance à une version comique de l'expressionnisme : les cheveux d'Hilarius se dressent littéralement sur sa tête, blanchissent à vue d'œil ; le cœur de Lancelot flanche, le héros le ramasse et le recolle sur sa poitrine²⁴.

C'est ensuite la revisitation à l'envi de ce même procédé par Tex Avery qui « logogrammatise » par exemple l'expression « les yeux lui sortent de la tête » dans *Red Hot Riding Hood* (1943) ; ce sont enfin, de manière plus élaborée, les allusions, logogrammatiques elles aussi, auxquelles se livrent Paul Grimault et Jacques Prévert dans *Le Petit Soldat* (1947) : le « diable est dans la boîte », le Petit Soldat a un « cœur gros comme ça », la Poupée est « sage comme une image » et – plus rétive à la détection – la « Toupie », selon l'argot louchebem, est un sergent-recruteur... La dissémination formelle a donc eu lieu, la propagation des formes cohliennes se vérifie chaque jour un peu plus, même si la conscience contemporaine n'a pas toujours l'acuité d'un McLaren. Même si, paradoxe supplémentaire, certains grands réalisateurs, comme Tim Burton, font, à l'instar de monsieur Jourdain, du « Cohl » sans le savoir²⁵, alors que des réalisateurs aux esthétiques et aux pratiques techniques nettement plus éloignées, tel Michel Gondry, s'en réclament encore dans certaines interviews.

²⁴ Étienne et Jean-Loup Bourget, *Lubitsch ou la satire romanesque*, p. 38, Paris, Stock, 1987.

²⁵ Dans une interview filmée au Festival d'Annecy par l'auteur (juin 2006), Tim Burton répond en substance : « Émile Cohl ? Je ne le connais pas personnellement... mais... ». On pourrait dire de Burton qu'il est l'inconscient cohlien contemporain par excellence, lui dont le cinéma n'a cessé de renouer avec la veine caricaturale et satirique, via l'expressionnisme burlesque et le volume animé, notamment...