1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

53 | 2007
Emile Cohl

Les carnets filmographiques d'Émile Cohl ou le mouvement d'une œuvre : l'image par image de Gaumont à Éclair

*The film notebooks of Émile Cohl or the movement of a work: image by image
from Gaumont to Éclair.*

Valérie Vignaux

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/2433>

DOI : 10.4000/1895.2433

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 : 154-167

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Vignaux, « Les carnets filmographiques d'Émile Cohl ou le mouvement d'une œuvre : l'image par image de Gaumont à Éclair », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2433> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2433>

Carte de presse au nom d'Émile Cohl « rédacteur en chef » pour l'*Éclair-Journal*, 1920

Les carnets filmographiques d'Émile Cohl ou le mouvement d'une œuvre : l'image par image de Gaumont à Éclair

par Valérie Vignaux

1895 /
n° 53
décembre
2007

155

L'œuvre cinématographique d'Émile Cohl (1857-1938), si l'on en croit les listes établies par le cinéaste, comprenait près de trois cents films or seuls une soixantaine de titres ont à ce jour été retrouvés. Ces inventaires, à partir desquels il se remémorait ses productions, se présentent sous la forme de trois ensembles de feuilles sans reliure. Émile Cohl y recense les films à partir de données chronologiques, début de tournage et présentation publique ; il les différencie en fonction de genres : drames, dessins, fantaisies, comiques ou féeries et précise le métrage réalisé ainsi que la rémunération perçue. L'écriture des premières pages est claire, les lignes droites, tandis que sur la fin, les changements d'encre suggèrent des ajouts ultérieurs. Transformation de la graphie qui pourrait être le signe d'un basculement entre un temps au passé et un temps au présent. Les titres rajoutés ont en effet été réalisés au cours des années vingt, période où le cinéaste est justement convié à réfléchir sur son parcours, en réponse à des entretiens ou en vue de conférences. La mise en perspective des films préservés, avec les informations contenues dans les carnets, permet de retracer des modalités possiblement exemplaires quant au cinéma des premiers temps puisque Émile Cohl collabore avec les principales sociétés¹ d'alors : Gaumont, Pathé ou Éclair, en France ou aux États-Unis. Confrontation qui montre comment, en promouvant un genre nouveau, le cinéma d'animation, il a pu affirmer une singularité dans un cadre institutionnel, économique et idéologique, par définition contraignant. Mouvement d'une œuvre que je vais m'efforcer de restituer en rassemblant les pièces d'un puzzle dont la plus grande partie est manquante.

Cet article complète l'intervention élaborée pour la journée d'études Éclair, organisée à la Cinémathèque française, le 14 juin 2007. Je remercie Laurent Mannoni, Bernard Bénoliel et Marc Sandberg de m'y avoir conviée.

¹ Émile Cohl réalise également quelques films pour les sociétés Lux (2 titres) et Éclipses (8 titres).

Émile Cohl
Les carnets filmographiques d'Émile Cohl ou le mouvement
d'une œuvre : l'image par image de Gaumont à Éclair

Les carnets ont la particularité de poser sans équivoque une première date, mai 1908, alors qu'ils se délimitent lorsqu'il s'agit d'en fixer la fin. D'après les entretiens accordés, constatant que le scénario d'un film, tel que décrit par une affiche, s'inspirait d'une de ses histoires en images parues dans la presse, il serait allé se plaindre et Léon Gaumont aurait alors confié à Louis Feuillade le soin de l'engager. Cet épisode du plagiat, souvent relaté², en mettant l'accent sur le fortuit méconnaît la carrière passée de l'artiste. Émile Cohl en 1908 est déjà âgé d'une cinquantaine d'années, il a signé de son nom – le pseudonyme qu'il s'est choisi – des caricatures, mais aussi des illustrations dans près d'une centaine de journaux. Élève ou fils spirituel d'André Gill (1840-1885), le fameux caricaturiste dont les dessins politiques dans *la Lune* ont à maintes reprises été interdits par la censure, il est lié aux Hydropathes, bohème intellectuelle qui sous l'égide d'Émile Goudeau réunit des artistes et des poètes, de Saint-Michel à Montmartre. Hydropathes devenus Incohérents pour des expositions où sont dénoncés les académismes picturaux ou pour des bals costumés dont les frasques sont relatées dans la presse. Tout en poursuivant sa carrière d'illustrateur, il a dessiné des costumes pour le théâtre, écrit au moins deux vaudevilles et fondé en 1884 un studio de photographie. En 1897, à quarante ans, il s'est essayé au métier d'acteur et a joué dans *Mlle Fifi*, une adaptation de Maupassant malmenée par la censure. En octobre 1907, il s'est associé à Marcel Robert Péguy pour exploiter en forain, dans les environs de Châteauroux et Vendôme, un programme de films agrémenté de musique et accompagné par la lecture de textes littéraires. Ainsi, lorsque ses pas le mènent chez Gaumont, c'est très probablement le résultat d'un choix ; il déclarait par ailleurs s'être intéressé au cinéma depuis ses commencements : « L'apparition du cinéma offrit de suite un merveilleux champ à cultiver pour les truqueurs de mon espèce, les chercheurs et les fantaisistes, mes frères, amenant chacun ses idées propres, sa manière, son genre d'esprit³. » Jean-Georges Auriol dans l'article qu'il lui consacre, texte rédigé suite à un entretien⁴, le suggérait déjà : « Émile Cohl profita de cet état de choses pour aller proposer des scénarios inédits à Léon Gaumont⁵ ».

2 « Émile Cohl [...] apprit par une affiche des Établissements Gaumont qu'un film avait été fait d'après des dessins de lui. Le sujet était le suivant : un ouvrier en train d'installer une suspension visse un énorme piton dans un plafond ; transperçant le plancher de l'étage au-dessus, il arrive aussi à traverser le fond d'une malle que les locataires ne parviendront plus à déplacer ensuite. Ce n'était pas la première fois que des dessins de Cohl, publiés dans les journaux français ou anglais, servaient de motifs aux films qui sortaient chaque semaine de chez Gaumont. », Jean-Georges Auriol, « Les premiers dessins animés cinématographiques, 1908, Émile Cohl », *la Revue du cinéma*, n° 6, janvier 1930, p. 12.

3 Émile Cohl, « Oui je suis le père du dessin animé », *Paris-Soir*, 15 septembre 1934.

4 Une lettre de Jacques Haïk conservée dans les archives privées Courtet-Cohl le confirme.

5 Jean-Georges Auriol, « Les premiers dessins animés cinématographiques, 1908, Émile Cohl », art. cit., p. 12.

« Troupe Gaumont metteurs en scène et artistes, Chenonceaux, 14 juillet 1909 », Émile Cohl, son fils André, Louis Feuillade et Étienne Arnaud, c. 1909

Gaumont

Émile Cohl collabore avec la société Gaumont de mai 1908 à septembre 1910. Il est d'abord recruté pour écrire des scénarios, puis rapidement, deux mois après, il est chargé de mettre en scène et ce en raison des multiples talents évoqués précédemment. Il sait écrire puisqu'il est l'auteur de plusieurs vaudevilles, il a, grâce à ses illustrations, une expérience certaine de la composition en images et n'ignore pas les subtilités de la direction d'acteur puisqu'il a lui-même joué la comédie. Les scénarios ne lui étaient rétribués qu'une vingtaine de francs, alors que la rémunération des films est en moyenne de 150 francs. Trois années de production presque équivalente : 20 films en 1908, 32 en 1909 et 29 en 1910, où il affirme des qualités qui lui permettront de subsister au sein d'une corporation labile. En 1908, il réalise autant de films de fiction, comiques et drames, que de féeries ou de films à trucs, et s'essaye juste au dessin animé. En 1909, sa production est majoritairement composée de films à trucs, tandis qu'en 1910, les dessins animés dominent. Le rythme est dans l'ensemble

1895 /
n° 53
décembre
2007

157

Émile Cohl
Les carnets filmographiques d'Émile Cohl ou le mouvement
d'une œuvre : l'image par image de Gaumont à Éclair

soutenu, inventant et réalisant un nouveau sujet par mois lorsqu'il s'agit de comédie ou de film à trucs, il peut par contre, passer près de deux mois sur les dessins. D'après le témoignage d'Étienne Arnaud, suite à la présentation parisienne de *la Maison hantée*, Émile Cohl se verra confier le soin de développer, pour la société Gaumont, le procédé du trucage image par image. L'affirmation est confirmée par la filmographie puisque parmi les films conservés plusieurs titres reposent exclusivement sur ce procédé, qui consiste à filmer photogramme par photogramme l'avancée progressive d'un objet, afin qu'une fois projeté à la vitesse de 16 images par seconde (aujourd'hui 24 images), l'objet paraisse se déplacer seul. Dans *les Chaussures matrimoniales* (1909) par exemple, les souliers de monsieur et de madame en anticipant sur la rencontre à venir aident à la formation du couple. *Le Champion du jeu à la mode* (1910) montre un homme parvenant à assembler les pièces d'un puzzle par la seule force de l'esprit. Tandis que dans *le Mobilier fidèle* (1910), les meubles saisis reviennent d'eux-mêmes à leur ancien propriétaire. Alors qu'il réalise ces films, Émile Cohl pense à adapter le principe au dessin. Marcel Lapierre, dans un article documenté, le souligne :

Tandis qu'il travaillait, il fut visité par une inspiration : puisqu'il était avant tout dessinateur, pourquoi ne pas prendre ses dessins pour acteurs ? Pourquoi ne pas photographier des séries de dessins dont la projection au rythme cinématographique donnerait une illusion de mouvement ? [...] Sans plus attendre, il se mit à l'ouvrage et réalisa le premier « dessin animé »⁶.

Plutôt que « visité par une inspiration », il semble que Cohl se soit souvenu des jeux qui à l'instar du zootrope ou du phénakistiscope créent, en s'appuyant sur la décomposition, l'illusion du mouvement. La technique lui est familière, elle a déjà inspiré des illustrations, et lorsqu'il est interrogé en qualité de pionnier du dessin animé, il ne manque pas de s'y

Émile Cohl au banc-titre, tournage de *la Bataille d'Austerlitz* (1909)

6 Marcel Lapierre, *les Cent Visages du cinéma*, Paris, Grasset, 1948, p. 65.

référer en préambule⁷. Pour ce premier film, intitulé *Fantasmagorie* (1908), Émile Cohl s'inspire des croquis d'enfant et le spectateur assiste aux métamorphoses en forme d'élucubrations de personnages dénommés fantoches, sorte de bonshommes à membres bâton, dont les traits apparaissent en blanc sur fond noir. Léon Gaumont juge l'invention digne d'intérêt et s'incline devant le succès rencontré, car le film fait l'unanimité partout où il est projeté⁸. Transformation du procédé qui permet surtout de renouveler l'intérêt des films à trucs, dont la mode, d'après Victorien Jasset, a rapidement passé : « Après avoir eu un succès aussi énorme que mérité, le procédé américain fut presque abandonné, parce qu'il n'offrait plus assez de ressources⁹ ».

L'étude des films conservés suggère qu'Émile Cohl ait été dans l'obligation de se renouveler sans cesse. Jean-Georges Auriol le souligne également :

Cohl, qui a plus d'une petite invention à son actif, avait une ingéniosité inépuisable et venait à bout des trouvailles les plus compliquées. De toutes petites choses qui duraient trois ou quatre minutes sur l'écran lui demandaient des journées de recherches, de ruse et de persévérance¹⁰.

« Ingéniosité inépuisable » qui trouve dans un répertoire personnel les ressources de l'inventivité. On reconnaît une de ses têtes de pipe¹¹ dans *les Générations comiques* (1909). *Les Beaux-Arts mystérieux* (1910) s'inspire de deux fantaisies publiées, tels que ces figures créées à partir d'allumettes bougies, présentées entre autres dans *l'Illustration*, ou à base d'épingles et de fil comme dans *l'ABCD à la ficelle*, invention qui lui a valu une médaille de vermeil au Concours Lépine. Dans *Rêves enfantins* (1910), il réemploie le serpent de *Mon ami Polichinelle*, un album pour enfants écrit par Albert Deparc, qu'il a illustré en 1897 et dans *le Cerceau magique* (1908), il retrouve les cocottes en papier qui scandaient les pages des

7 Cf. *supra*, Émile Cohl, « Les dessins animés et à trucs », causerie faite au Ciné-Club, *le Journal du Ciné-Club*, 12 juin 1920.

8 « La première bande de dessins animés d'Émile Cohl, *Fantasmagorie* sortit le 17 août 1908, au théâtre du Gymnase, transformé en cinéma pendant la clôture annuelle ; elle ne mesurait pas plus de trente-six mètres. Le succès fut immédiat ; bientôt l'Alhambra, l'Olympia, les Folies Bergères passèrent des dessins d'Émile Cohl, *le Cauchemar du Fantoche*, *Un drame chez les Fantoches*, etc. Dans tous ces films, le trait apparaissait en blanc sur noir : chaque copie était un contre type du négatif. Les rayures provoquées par la projection étaient ainsi moins perceptibles par les spectateurs, mais le dessin était moins agréable à l'œil. », Jean-Georges Auriol, « Les premiers dessins animés cinématographiques, 1908, Émile Cohl », art. cit., p. 14.

9 Victorien Jasset, « Étude sur la mise en scène cinématographique », *Ciné-journal* n° 170, 25 novembre 1911, p. 25.

10 Jean-Georges Auriol, « Les premiers dessins animés cinématographiques, 1908, Emile Cohl », art. cit., p. 12.

11 *Têtes de pipes* est également le titre d'un ouvrage rédigé par L.-G. Mostrailles et illustré de photographies de Cohl, paru en 1885.

1895 /
n° 53
décembre
2007

159

Émile Cohl
Les carnets filmographiques d'Émile Cohl ou le mouvement
d'une œuvre : l'image par image de Gaumont à Éclair

Dix Siècles d'Élégance (1910),
Société des Établissements Gaumont

Chambres comiques ou apparaissaient en motif dans le portrait charge de Georges Lorin, Hydropathe avec lequel il s'était associé pour créer le studio de photo. *Cadre fleuris* (1910) s'inspire des effets visuels produits par les chromatropes, objet dont il projetait les nuances dans ses séances de cinéma forain. Cohl s'attache à déployer les facéties visuelles qui composent son univers ludique, tandis que la désaffection des films à trucs l'oblige à employer ses talents en conformité avec l'esprit du temps. À l'instar de ses contemporains, il réalise des adaptations littéraires et anime au moyen de poupées *le Tout Petit Faust* (1910), d'après Gounod ou *le Petit Chantecler* (1910) d'après Edmond Rostand. Conformément aux préceptes en faveur du cinéma d'enseignement très répandus alors et auxquels souscrit Léon Gaumont, il réalise des films dont l'agencement chronologique n'est pas sans rappeler la progression didactique des conférences illus-

trées au moyen de vues sur verre. Il a par ailleurs été fait officier de l'Instruction publique en 1899. *L'École moderne* (1909), réalisé avec Étienne Arnaud, apparaît comme un manifeste en faveur du cinéma d'enseignement puisqu'il s'agit littéralement de la transposition en film d'un livre. *Les Chapeaux des belles dames* (1909) présente l'évolution des coiffes à travers les âges, tandis que *les Douze Travaux d'Hercule* (1910) traduit l'histoire mythologique. Succession chronologique qui d'après le fascicule promotionnel structurerait également *Dix Siècles d'Élégance* (1910), film disparu à ce jour. Autant de sujets qu'on pourrait lui avoir suggérés, puisque *la Bataille d'Austerlitz* (1909), film d'enseignement militaire, est manifestement une commande. Léon Gaumont a en effet déposé, dès janvier 1900, un brevet pour « un système de production de bandes cinématographiques reproduisant des [...] actions militaires¹² ». Un cadre, somme toute assez docte, rapidement mis à mal par la caricature, qui a charge de défigurer les académismes. Pour *les Locataires d'à côté* (1909), Émile Cohl multiplie les techniques ou les trucages : dessin, papier découpé, cache qui lui permet de diviser son cadre en deux. Dans *le Binettoscope* (1910), il poursuit une déconstruction du dispositif cinématographique en s'autorisant une mise en abyme de la projection. Émile

12 Fonds Raymond Maillat, Association française du cinéma d'animation.

Émile Cohl, affiche présentant la série des têtes de pipe, c. 1906

Cohl, se souvenant de son passé d'Incohérent, réalise *le Peintre néo-impressionniste* (1910) en hommage à Alphonse Allais dont un monochrome « primo-avrilesque » ornait les murs d'une de leurs expositions. Dans *l'Enfance de l'art* (1910) il fait littéralement des pieds et des mains avant d'oser le pied de nez et dans *la Musicomanie* (1910), il attaque les procédures didactiques déployées dans les films d'enseignement, en les

associant à des personnages aux traits et attitudes des plus grossiers. Le dessin d'enfant ou le graffiti aurait finalement eut raison des dogmatismes : Émile Cohl quitte la société Gaumont.

1895 /
n° 53
décembre
2007

Pathé

D'après ses carnets, il pourrait avoir rejoint la société Pathé en raison d'une augmentation conséquente, mais temporaire, de ses appointements et l'aurait quittée suite à une « brouille ». Le changement de société, à première vue, n'aurait formellement que peu de conséquence, Émile Cohl avec *le Retapeur de cervelles* (1910), *le Musée des grotesques* (1911) ou *les Fantaisies d'Agénor Maltracé* (1911) paraît poursuivre les expérimentations précédentes : dessins au trait blanc sur fond noir, séquences animées associées à des prises de vues réelles, animations de dessins et de papiers découpés reprenant les traits stylistiques des caricatures. En mars 1911, il se consacre à la mise en scène de la série des Jobard, du nom du personnage principal interprété par Lucien Cazalis. Films qui, d'après les carnets, ressortissent de la « comédie », un genre auquel il se serait déjà essayé chez Gaumont, mais aucun de ces films ne nous est parvenu. En juillet 1911, il réalise *la Vengeance des esprits*, également disparu, titre qui, d'après les documents promotionnels, pourrait avoir associé aux précédents procédés, le grattage sur pellicule. Courte période, comparée au temps passé chez Gaumont, qui a conduit à la réalisation de quinze titres, dont treize sont aujourd'hui préservés, parfois sous la forme de très courts fragments, mais qui nous permettent d'évaluer ce que fut cette collaboration.

Les carnets filmographiques d'Émile Cohl ou le mouvement d'une œuvre : l'image par image de Gaumont à Éclair

Émile Cohl

La période Pathé semble avoir été sous le signe d'un questionnement des conventions sociales car Émile Cohl s'attache, dans la totalité des films conservés, à dénoncer le jeu des apparences, qui dissimule et parfois brime, dans des situations codifiées, la vérité des êtres. Dans *le Musée des grotesques*, le rideau s'ouvre sur un visage aux traits angéliques bientôt transformés par la méchanceté, en raison d'une laideur d'âme, tandis qu'un autre, pourtant repoussant, nous est montré semblable à cette perle au cœur de l'huître. Dans *le Retapeur de cervelles*, le médecin pénètre la calotte crânienne du patient pour observer son cerveau. Les métamorphoses retracent, par le biais des métaphores, les motifs de son mal-être : jeune homme à l'égal d'un oiseau, bientôt mis en cage, il s'est vu contraint de courber l'échine. Adulte, il ne sait plus où donner de la tête, et le voilà avalé par la « maison », c'est-à-dire par la vie matérielle. La guerre, réelle ou imaginaire, a fragilisé l'homme mûr et sa « cafetière » prend l'eau. Pour retrouver la « lumière », il lui faudrait faire le « ménage », mais il s'est mis à boire. Le médecin a déroulé le « fil de l'histoire » et lui a permis de retrouver le sourire de sa compagne. Dans *les Fantaisies d'Agénor Maltracé*, Émile Cohl poursuit ses variations sur le thème du « couvre-chef ». Fantoche s'assied face à une « cafetière » d'où il extrait de nombreux chapeaux : bonnet d'âne, bonnet de nuit, etc. Un casque de policier se transforme en cage et Fantoche s'en libère, en envahissant de son visage, l'espace du cadre. Sa tranquillité (il fume accoudé à une fenêtre) est bouleversée car il est tombé amoureux et lorsqu'il salue, nous constatons, que sous le chapeau, il n'y a plus de cerveau. Les personnages créés chez Pathé, retrouvent le sens de la liberté lorsqu'ils exercent leur faculté critique et la série des Jobard s'emploie elle aussi à l'affirmer. Jobard¹³ est un drôle de personnage plutôt qu'un héros comique. Il rit quand on doit pleurer dans *Jobard ne peut pas rire* et lorsqu'on lui propose de changer d'identité dans *Fiancé par intérim*, il n'hésite pas à déranger un mariage arrangé. Ses déclarations d'intention, quant au labeur des femmes, sont largement démenties par les faits dans *Jobard ne veut pas voir les femmes travailler* car il paraît en définitive rechercher les catastrophes qu'il provoque. Autant de situations conventionnelles démenties, ou de contre-pieds brandis, parfois littéralement, comme dans *Jobard est demandé en mariage*, où il recueille la lettre qu'on lui destine avec le pied, et où les présupposés sociaux sont questionnés dans leur légitimité. Il semble qu'Émile Cohl, chez Pathé, se soit trouvé contraint dans ses productions, et ses films nous rappellent sans cesse qu'il faut se méfier des apparences. Après avoir dénoncé ce double jeu, il aurait préféré exercer ses talents ailleurs.

¹³ Jobard est le nom d'un personnage créé par le caricaturiste Cham (1818-1879), collaborateur pendant plus de trente ans du journal *le Charivari*, auteur de plusieurs vaudevilles, et qui publia entre autres un album intitulé *Histoire comique de l'Assemblée nationale*, dont le titre n'est pas sans évoquer *les Chambres comiques*, publication à laquelle concourra Émile Cohl.

Émile Cohl chez Éclair, debout au centre au second rang, c. 1918

Éclair et *Éclair-Journal*

La période Éclair est la plus longue, puisqu'elle perdure de 1912 à 1920-1921, cependant nous ne pouvons l'évaluer dans sa totalité, car à partir de mars 1918, Émile Cohl ne mentionne plus le métrage des films. L'analyse porte sur un intervalle qui s'étend d'avril 1912 à mars 1918, en écartant les dix titres conçus entre 1919 et 1921. Les carnets signalent les difficultés du moment car le cinéaste voit sa production décroître considérablement (3 109 mètres en 1913, 1 475 mètres en 1916, 621 mètres en 1917 et 170 mètres en 1918) alors qu'il est rémunéré en fonction du métrage réalisé. Malgré le conflit mondial, l'épisode Éclair apparaît quasiment équivalent, voir plus conséquent, que la collaboration avec Gaumont. En effet, si le métrage tourné est inférieur : 8 787 mètres pour Gaumont et 7 980 mètres pour Éclair, la proportion de films, qui d'après Émile Cohl relèvent du genre « dessin », est

1895 /
n° 53
décembre
2007

163

Émile Cohl
Les carnets filmographiques d'Émile Cohl ou le mouvement
d'une œuvre : l'image par image de Gaumont à Éclair

largement plus importante. Sur les 111 films Éclair, 93 sont identifiés comme des « dessins », tandis que cette production s'élevait à 22 titres, pour les 80 sujets conçus chez Gaumont. Ces films sont certes de longueurs variables, puisque les bandes produites pour *l'Éclair-Journal* ne font, en général, qu'une vingtaine de mètres et certains des titres ne comprennent parfois qu'une seule séquence animée. L'évaluation numérique est assurément relative, néanmoins elle indique qu'entre 1908 et 1918, entre Gaumont et Éclair, Émile Cohl s'est affirmé comme dessinateur de cinéma, résistant ainsi à la relégation des films à trucs¹⁴. Troisième temps d'une filmographie qui paraît avoir été le plus en accord avec sa personnalité et ses talents, mais dont l'appréciation demeure très incertaine car seuls sept titres nous sont parvenus, dont quatre appartenant à une même série.

Émile Cohl commence sa collaboration avec Éclair en avril 1912, et réalise cinq titres (238 mètres), avant de partir, en août, rejoindre à New York Étienne Arnaud, nommé directeur de la filiale américaine. Les deux hommes, depuis leur collaboration chez Gaumont, où ils ont signé ensemble la réalisation de plusieurs films, ont conservé des relations intimes. Dans un courrier daté de juin 1912, Étienne Arnaud le remercie pour la « photo vivante » : Émile Cohl a, en effet, profité d'un séjour dans le sud de la France pour aller filmer son père et lui a ensuite fait parvenir cette lettre d'un genre nouveau. L'habileté du dessinateur, qui de surcroît parle l'anglais car il a séjourné six mois à Londres, doit permettre à la société de se différencier de ses concurrents, le dessin animé étant encore quasiment inexistant aux États-Unis¹⁵. On lui confie la réalisation de cartes et schémas animés, pour les informations américaines de *l'Éclair-Journal* – dont le premier numéro a été lancé en juillet 1912 – et l'adaptation d'une bande dessinée à succès de George McManus, *The Newlyweds* ou « les nouveaux mariés ». Entre septembre 1912 et mars 1914, période où il séjourne aux États-Unis, Émile Cohl, d'après ses carnets, réalise 24 bandes d'une vingtaine de mètres pour *l'Éclair-Journal* (554 mètres), trois animations de marques, *Éclair America* ou *Universal*, d'une dizaine de mètres, et 24 épisodes d'environ cent cinquante mètres, des *Newlyweds* (3 330 mètres). À Fort Lee dans la banlieue de New York, où ont été construits les studios, d'après Jean-Georges Auriol, il a installé « son atelier de dessin et prises de vues chez lui et se mit à faire chaque semaine pour *l'Éclair-Journal* d'Amérique des petits films qui avaient pour sujet les événements du moment¹⁶ ».

¹⁴ Les films à trucs représentaient 32 titres sur les 80 réalisés pour Gaumont, alors qu'ils ne sont plus que 17 pour les 111 films conçus chez Éclair.

¹⁵ Le premier film de Wisor McCay, *Little Nemo* date de 1912.

¹⁶ Jean-Georges Auriol, « Les premiers dessins animés cinématographiques, 1908, Émile Cohl », art. cit., p. 12.

La réitération des titres tels que *Wilson et le balai*, *Wilson et les tarifs*, *Wilson et les cha-peaux*, etc., conçus pour *l'Éclair-Journal*, suggère la présence d'un personnage récurrent, ce que viendrait confirmer ce commentaire de Marcel Lapierre : « Il illustra de dessins malicieux les éditions américaines de *l'Éclair-Journal* : il commentait l'actualité dans un humour semi-montmartrois¹⁷ ».

Aucun des dessins réalisés pour *l'Éclair-Journal* n'a été conservé et des *Newlyweds*, nous ne connaissons à ce jour qu'un épisode intitulé *He Poses for his Portrait*, conservé au MoMA¹⁸, l'ensemble ayant disparu dans l'incendie qui ravagea les laboratoires Éclair de New York en mars 1914¹⁹. Le dessin est en trait blanc sur fond noir, comme pour les Fantoches, cependant l'animation s'est transformée. Outre les métamorphoses et les métaphores, le cinéaste ajoute une représentation visuelle du son en faisant grossir la tête de l'enfant Snookum ou en dessinant des notes de musique sur les moustaches du chaton. Il insère encore le texte dans l'image et emploie le montage, principe d'alternance entre des dessins avec ou sans texte, pour référer les dialogues aux personnages.

De retour en France, il poursuit sa collaboration avec Éclair et d'après une des deux cartes professionnelles conservées, en 1920, il a été nommé rédacteur en chef de *l'Éclair-Journal*²⁰. Cette période de la filmographie demeure conséquente, 66 titres inventoriés dans les carnets, dont 36 pour *l'Éclair-Journal* (422 mètres) et une trentaine de films de fiction de plus de cent mètres (3 648 mètres). Production qui ne nous est connue que par l'intermédiaire de *L'Avenir dévoilé par les lignes des pieds* – où il associe aux prises de vues réelles une séquence animée – et des quatre épisodes des *Pieds Nickelés*, exclusivement dessinés ; le premier comme les seconds relevant pour Émile Cohl de la catégorie « dessin ». *L'Avenir dévoilé par les lignes des pieds* (1914) a la même construction que les films Gaumont ou Pathé précédemment évoqués. Il commence et s'achève par une mise en situation des personnages et de l'intrigue, entrecoupée par une séquence en image par image qui à partir des métamorphoses produit des métaphores et réitère des motifs déjà rencontrés comme la cocotte en papier ou les effets visuels apparentés au chromatrope. Pour l'adaptation des *Pieds Nickelés*, la bande dessinée de Louis Forton, la technique s'est sensiblement modifiée. Le traitement graphique est plus appuyé et le papier découpé est privilégié sans doute pour

17 Marcel Lapierre, *les Cent Visages du cinéma*, op. cit., p. 312.

18 Un autre épisode, *Zozor ruine la réputation de sa famille*, version française de *He Ruins his Family Reputation*, a récemment été retrouvé à la Cinémathèque suisse.

19 Cf. Donald Crafton, « Émile Cohl », dans Éric Le Roy et Laurent Billia (dir.), *Éclair, un siècle de cinéma à Épinay-sur-Seine*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 77.

20 Métier qu'il connaissait puisqu'il avait été rédacteur en chef de *la Nouvelle Lune*.

Émile Cohl, *l'Avenir dévoilé par les lignes des pieds* (1914)

ses facilités. Émile Cohl joue de la profondeur de champ pour retourner le point de vue et bouleverse ainsi les limites du cadre. Lorsqu'il sollicite, très ponctuellement, l'ancien procédé des métamorphoses, c'est de nouveau pour s'autoriser un pied de nez. Un dernier épisode de Fantoche, *Fantoche cherche un logement*, paraîtra d'après les carnets en 1921, alors qu'il a déjà cessé depuis 1920 toute participation à *l'Éclair-Journal*. Arrêt d'une collaboration qui paraît coïncider avec le départ de son ancien directeur, Charles Jourjon, en mai 1920.

Dernier temps d'une filmographie où, après s'être associé à Benjamin Rabier pour quatre films, Émile Cohl est dans l'obligation de mettre ses compétences au service d'animations schématiques ou publicitaires, en collaborant à Publi-Ciné, la société de Robert Lortac. En 1923, il paraît cesser toute activité cinématographique : il est alors âgé de 66 ans.

Une œuvre en mouvement

L'œuvre d'Émile Cohl a trouvé une juste place parmi les promoteurs du cinéma d'animation, en France ou aux États-Unis, elle est par contre encore absente des historiographies, ne bénéficiant pas de la reconnaissance culturelle qui entoure, par exemple, la filmographie de Georges Méliès. Carence dont on s'étonne puisque dès les années vingt, Émile Cohl était sollicité par les premiers cinéphiles. Il inaugure en effet, en juin 1920, les conférences du Ciné-Club de France, lancé quelques mois plus tôt par Louis Delluc, Georges Denola et Charles de Vesme²¹. Et en 1924, il participe, au musée Galliera, à la première exposition

²¹ Cf. Christophe Gauthier, *la Passion du cinéma, cinéphiles et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC, 1999.

consacrée à l'art dans le cinéma français. Le difficile accès aux films explique sans doute cette absence, il semble pourtant que le dessin d'enfant ou la caricature, style choisi par le cinéaste en vertu de ses charges critiques, ait également fait obstacle. Jean Mitry, par exemple, dans ses *Histoires du cinéma*, écrit :

Remarquable devant l'histoire par tout ce qu'elle découvre et présage, par les idées et les trouvailles toujours poétiques dont elle témoigne, l'œuvre d'Émile Cohl reste encore très faible cependant par la qualité du dessin et par la raideur assez gauche de l'animation. Le dessin animé avec lui ne fait encore que ses premiers pas²².

Singularité²³ mal comprise par Jean Mitry, immédiatement reconnue par Henri Langlois, probablement parce qu'il était amateur d'avant-gardes :

Le Retapeur de cervelles d'Émile Cohl, récemment retrouvé, était peut-être ce que cette séance contenait de plus révolutionnaire, tant il est vrai que la source garde toujours sa vertu ; nous n'en avons que plus de plaisir à reconnaître qu'à trente ans d'intervalle, McLaren arrive et reprend, avec les moyens de la technique contemporaine, couleur et son, les choses où Cohl les avaient laissées²⁴.

En évoquant des filiations, Henri Langlois inscrit la filmographie dans une histoire, celle du cinéma d'animation. L'étude des carnets, par contre, en rendant manifeste le cadre dans lequel l'œuvre a dû se déployer, la replace dans la période qui est la sienne et ainsi restitue son mouvement, c'est-à-dire son histoire propre, faite de contraintes et de libertés.

²² Jean Mitry, *Histoire du cinéma, art et industrie, tome 1, 1895-1914*, Paris, Éditions universitaires, 1968, p. 266.

²³ Donald Crafton parle de « marginalité radicale ».

²⁴ Henri Langlois, « L'avant-garde d'hier et d'aujourd'hui », *la Revue du cinéma* n° 11, mars 1948, pp. 44-45.