1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

53 | 2007
Émile Cohl

Des cabarets de Montmartre aux studios de Fort Lee : Émile Cohl et Étienne Arnaud, une amitié fertile

From the cabarets of Montmartre to the Studios of Fort Lee: Émile Cohl and Étienne Arnaud, a fertile friendship

Bernard Bastide

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/2473>

DOI : 10.4000/1895.2473

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 : 194-209

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Bernard Bastide, « Des cabarets de Montmartre aux studios de Fort Lee : Émile Cohl et Étienne Arnaud, une amitié fertile », *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/1895/2473> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2473>

1895 /
n° 53
décembre
2007

194

Étienne Arnaud,
c. 1910

Des cabarets de Montmartre aux studios de Fort Lee : Émile Cohl et Étienne Arnaud, une amitié fertile

par Bernard Bastide

1895 /
n° 53
décembre
2007

195

Ils n'appartenaient pas à la même génération et l'on peut difficilement imaginer deux origines culturelles plus diamétralement opposées. C'est pourtant à juste titre que le Languedocien Étienne Arnaud (1879-1955), héritier d'une culture littéraire classique, et le Parisien Émile Cohl (1857-1938), fils spirituel du caricaturiste André Gill, sont souvent associés dans les histoires du cinéma en raison de leur statut commun de « pionnier du cinéma ». Le premier dans le film en prises de vues réelles, le second principalement dans le cinéma d'animation. Née sur les planches d'un cabaret montmartrois, leur amitié allait se renforcer à travers une collaboration professionnelle inaugurée chez Gaumont (1908-1910) et développée outre-Atlantique, dans les studios américains d'Éclair, à Fort Lee (1913-1914). C'est à l'exploration de la nature, du fonctionnement et de l'évolution de cette relation professionnelle que nous avons souhaité consacrer cet article, en nous appuyant principalement sur un ensemble de sources inédites ou peu exploitées à ce jour.

Les historiens Jacques Deslandes¹ et Donald Crafton² avaient toujours soupçonné Étienne Arnaud et Émile Cohl de se connaître avant même que le caricaturiste ne vienne proposer ses services chez Gaumont, sans pouvoir trouver aucune source écrite susceptible d'étayer cette intuition. La découverte, dans les collections de la BnF, d'un numéro spécial des *Quat'z-Arts*, paru le 15 octobre 1906 et baptisé *les Chansonniers de Montmartre*, nous a permis d'attester cette rencontre. La revue évoque en effet les chansonniers les plus célèbres du cabaret : Fragson, Jehan Rictus, Yon Lug, Gaston Sécot, Dominus, Jacques Ferny,

¹ Cf. Jacques Deslandes, « Films d'Étienne Arnaud », *Revue internationale d'histoire du cinéma*, L'Avant-Scène, s. d., (microfiches n° 19 et n° 20).

² Cf. Donald Crafton, *Émile Cohl, Caricature, and Film*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

Émile Cohl
Des cabarets de Montmartre aux studios de Fort Lee :
Émile Cohl et Étienne Arnaud, une amitié fertile

Vincent Hyspa, le dessinateur Émile Coll [*sic*], puis précise : « Il faut aussi citer [...] Étienne Arnaud, jeune poète d'une fantaisie très littéraire ». Les deux hommes figurant au titre des collaborateurs réguliers du cabaret, ils n'ont pas pu ne pas s'y croiser. Sous quels auspices se passe cette rencontre ? Créé en décembre 1893, les Quat'z-arts va récupérer un peu de la clientèle du célèbre Chat noir de Rodolphe Salis, après sa fermeture en 1895. Quant à son nom, il entretient à dessein la confusion avec le sulfureux bal des Quat'z-Arts, orchestré par les étudiants de l'École des beaux-arts. Sis au 62 du boulevard de Clichy, le cabaret comprend une salle de café de style gothique éclairée par un vitrail, une salle de restaurant juchée sur une galerie et une salle de spectacle d'environ cent cinquante places. Étienne Arnaud ne se prive pas d'en faire lui-même l'éloge dans sa chronique de *la Revue mondiale* :

De tous les cabarets de Montmartre, celui des Quat'z'Arts me paraît le mieux mériter l'épithète d'artistique et se rapprocher le plus de l'idée qu'on se fait d'un cabaret montmartrois – lorsque l'on songe que Rodolphe Salis a, déjà depuis pas mal d'années, rendu à Dieu l'esprit dont il fut si prodigue en son hôtel du Chat noir³.

D'abord dévolu aux seuls chansonniers, le programme des Quat'z-Arts s'enrichit, à partir de 1894, d'une « revuette », les seuls couplets des chansonniers ne suffisant pas à remplir la salle tous les soirs. Au fil des ans, la part dévolue à ces derniers va se rétrécir comme une peau de chagrin pour faire la part belle à de petites pièces, poèmes, saynètes, revues à plusieurs personnages et autres spectacles d'ombres chinoises, interprétés le plus souvent par leurs auteurs eux-mêmes. Faute d'archives suffisantes, il est difficile de déterminer la part prise par Cohl dans ce cabaret : dessins ? décors ? chansons et poèmes ? Quant à Étienne Arnaud, comme l'a écrit son ami Feuillade, « Il dévidait imperturbablement le fil de ses poèmes, en roulant dans sa diction tous les cailloux de l'Orb⁴ ».

Les années Gaumont (1908-1910)

Les carnets d'Arnaud et ceux de Cohl permettent d'établir que c'est au tout début de 1908 que le caricaturiste vint proposer avec succès ses services de scénariste au directeur artistique Feuillade ; il sera alors payé 25 francs par scénario acheté. Cohl a maintes fois raconté comment, après avoir découvert sur une affiche que ses dessins avaient été plagiés par

³ Étienne Arnaud, « Les Cabarets », *la Revue mondiale*, n° 12, 5 mars 1904, p. 330.

⁴ Louis Feuillade, « Étienne Arnaud », *le Torero*, 28 août 1904. Repris dans Louis Feuillade, *Chroniques taurines 1899-1907*, Ciné-Sud, 1988, p. 77. L'Orb est un fleuve qui arrose le village natal d'Arnaud, Villeneuve-lès-Béziers (Hérault).

la firme à la marguerite, il était allé réclamer son dû à Léon Gaumont, qui ne trouva pas mieux que de l'embaucher au département scénarios⁵. On peut aussi imaginer que quelques paroles de recommandation ou un mot d'introduction signé Arnaud aidèrent à convaincre Feuillade de la valeur et de la complémentarité de ce nouveau collaborateur. De janvier 1908, date de son premier scénario (*le Mouton enragé*), à janvier 1909, date à laquelle Cohl est pris sous contrat à la Gaumont au titre de réalisateur, le dessinateur vend à la société de production une quinzaine de sujets. Il accède à son tour à la réalisation avec un petit film sorti en mai 1908, *Fantasmagorie*. Dans un entretien daté de 1943, Léon Gaumont se souvenait des difficiles conditions dans lesquelles le dessinateur enfanta ce genre nouveau :

Dans un petit atelier de la maison, trop bas de plafond, Cohl tourna, à plat ventre et au tour de manivelle, chacune des deux mille images qui le composaient⁶.

Alors qu'il est déjà lui-même réalisateur, Cohl devient, de novembre 1908 à mai 1909, non seulement l'auteur du scénario, mais aussi le co-réalisateur de sept films d'Arnaud. Cohl a d'ailleurs pris soin de noter dans ses carnets « Arnaud » sous chacun des titres : *la Valise diplomatique* (1909), *la Lampe qui file* (1909), *l'Omelette fantastique* (1909), *Clair de lune espagnol* (1909), *les Vieilles Monnaies* (1909), *Moderne École* (1909) et *Linge turbulent* (1909). À l'issue de cette fructueuse collaboration, Arnaud va peu à peu abandonner à Émile Cohl le genre « film à trucs », dans lequel il avait débuté, afin de consacrer toute son énergie créatrice à la réalisation de films historiques en costumes, plus en harmonie avec ses goûts et sa sensibilité.

Avant les films eux-mêmes, c'est cette association de deux cinéastes, pas si fréquente au demeurant, qui a suscité notre curiosité. Pour autant, le modèle de production pratiqué par les deux créateurs et basé sur une réalisation conjointe, revêt-il un caractère exceptionnel⁷ ? Rien n'est moins sûr. Certes, l'âge d'or des studios hollywoodiens a imposé l'idée d'une répartition et d'une hiérarchisation des fonctions, garante d'une bonne productivité. Certes, quelques décennies plus tard la « politique des auteurs » allait imposer le modèle de l'auteur unique. Mais ces modèles, si périlleux soient-ils aujourd'hui, ne sont pas encore

⁵ Plusieurs variantes de cette histoire figurent notamment dans un entretien de Cohl à *Comœdia* du 24 janvier 1936 et dans René Jeanne, *Cinéma 1900*, Flammarion, 1965, p. 203.

⁶ Léon Gaumont, entretien avec André Robert, *le Petit Parisien*, 11 août 1943. Cité par Marcel Lapierre, *les Cent Visages du cinéma*, Paris, Grasset, 1948, p. 66.

⁷ Notre recherche a été inspirée par l'article de Charles Musser, « Le cinéma américain des premiers temps et ses modèles de production », *Vingtième Siècle* n°46, avril-juin 1995, pp. 45-63.

en place dans le cinéma des premiers temps où les rôles de chacun et la hiérarchie au sein de l'équipe de réalisation sont encore mal définis. La notion de polyvalence était à ce point prégnante lors de son entrée chez Gaumont que Cohl s'en souviendra encore trente ans plus tard lorsqu'il évoquera ses souvenirs :

C'était l'époque héroïque : on tournait, on écrivait des scénarios, on faisait le machiniste, le metteur en scène, l'électricien. Enfin, on se débrouillait comme on pouvait pour donner une forme à cet art neuf⁸.

En cherchant d'autres exemples susceptibles d'éclairer notre propos, on découvre que la réalisation conjointe, fondée sur des affinités électives et un statut égalitaire, a au moins connu un précédent quelques mois plus tôt à la Gaumont. En effet, lorsqu'en février 1908 Louis Feuillade part à Carcassonne pour y tourner dans la cité quatre films d'inspiration médiévale, son ami Étienne Arnaud, également réalisateur, l'y rejoint. « Arrivé à Carcassonne à midi – Commençons nos scènes demain », écrit ce dernier à sa mère, le 5 février 1908, prouvant ainsi qu'il allait prendre une part active dans le plan de travail. Pourtant, dans l'impossibilité de définir sa fonction exacte (co-réalisateur ? régisseur d'extérieurs ? assistant réalisateur ?), les historiens n'ont pas associé le nom d'Arnaud à ces œuvres et continuent à en attribuer la paternité au seul Feuillade. C'est bien connu, on ne prête qu'aux riches.

Côté films, que produisit la collaboration Arnaud-Cohl ? À la date du 18 janvier 1908, Arnaud note dans son agenda « *le Mouton enragé ?* », pointant ainsi le tout premier scénario vendu par Cohl à la Gaumont. Réalisé sans doute à cette date-là, le film raconte les mésaventures d'un monsieur qui accepte passivement toutes les brimades de son épouse et des passants, jusqu'à ce que la vision d'un martinet l'anime soudain d'une rage vengeresse. Le deuxième scénario de Cohl adapté

Carte postale dessinée par Émile Cohl et envoyée à Étienne Arnaud, s. d. [Émile Cohl travaille durement à Paris tandis que Roméo Bosetti lui met des bâtons dans les roues. Étienne Arnaud a emprunté le Paris-Lyon-Méditerranée pour aller se dorer au soleil...]

⁸ Émile Cohl, *Jeunesse Magazine*, 1938. Cité par Raymond Maillet, « Émile Cohl 1857-1938 », *Anthologie du cinéma*, tome 10, 1979, p. 227.

par Arnaud s'intitule *le Miracle des roses*. Situé dans un passé indéfini, le film met en scène une châtelaine charitable mariée à un seigneur aussi cruel qu'égoïste. Un jour où celle-ci allait être prise en flagrant délit d'aumône, action violemment réprouvée, le pain se transforma en roses, innocentant ainsi l'épouse.

Ces deux collaborations mettent en valeur la largesse du spectre des sources d'inspiration du dessinateur-scénariste. Tandis que le premier film est inspiré d'une histoire illustrée de Moloch parue dans *la Chronique parisienne* du 27 juillet 1883, le second puise son origine dans une légende médiévale populaire. Plus précisément la légende de Roseline, fille prodigue d'Arnaud II de Villeneuve⁹, obligée de se cacher de son Seigneur et père pour faire la charité aux pauvres du pays. Le jour où celui-ci voulut la surprendre pour la confondre, les victuailles que Roseline cachait dans son tablier se transformèrent soudain en une brassée de roses, innocentant ainsi la jeune fille. Tournée quelques mois plus tard, en novembre 1908, *la Valise diplomatique* amorce un nouveau type de collaboration Arnaud-Cohl. Les scénarios écrits par Cohl sont désormais co-réalisés par les deux hommes, Arnaud prenant à sa charge les prises de vues simples et laissant à son ami le soin de tourner les scènes truquées, en prise de vues réelles ou en animation. L'argument du film, adapté d'un récit paru dans *Lecture pour tous*, permet de concrétiser ce nouveau mode opératoire : un attaché d'ambassade utilise la valise diplomatique pour se faire livrer un costume. Mais, celui-ci n'ayant pas la taille requise, il répond en retour « Tout va très mal, tout va craquer ». Interceptée par un reporter qui en fait une interprétation politique, la petite phrase va mettre en émoi le pays... Répétant la même formule, les deux amis co-réalisent *la Lampe qui file* (1909). Un monsieur éméché s'endort en gardant imprudemment sa lampe à pétrole allumée à son chevet. La fumée qui envahit bientôt l'espace de sa chambre fait naître dans son esprit un désagréable cauchemar, dont le domestique le tirera violemment. L'apport de Cohl à la réalisation collective a consisté, en l'occurrence, à visualiser le cauchemar du dormeur à l'aide de quelques images d'animation qui apparaissent dans un cadre dont les contours sont esquissés par les volutes de fumée.

Pour tous les passionnés de trucage, la date d'avril 1907 avait marqué un virage. Ce mois-là était sorti sur les écrans français *l'Hôtel hanté* (1907), un court métrage d'animation de J. Stuart Blackton produit par la Vitagraph et qualifié de « fantasmagorie épouvantable ». Un voyageur entré dans un hôtel y découvre avec effroi que les objets présents dans la salle

⁹ Un nom qui entre curieusement en résonance avec Étienne Arnaud, natif de Villeneuve-lès-Béziers (Hérault). Comment ne pas y voir un clin d'œil de Cohl à son ami féru de récits historiques ?

l'École moderne / Étienne Arnaud (1909)

1895 /
n° 53
décembre
2007

à manger, puis dans sa chambre à coucher, se déplacent librement, sans intervention humaine. La possibilité de doter ainsi d'une âme les objets inanimés suscita un certain émoi dans les couloirs de la maison Gaumont. Étienne Arnaud rend compte de cette découverte dans *le Cinéma pour tous* :

Nous étions trois « metteurs en scène » qui avons reçu de notre grand patron la mission d'aller comprendre par quels moyens vraiment diaboliques les objets pouvaient apparaître ainsi sur l'écran, animés sans aucune intervention humaine ! Nous subîmes trois représentations consécutives. Feuillade en sortit plus myope parce qu'il s'était crevé les yeux à chercher les fils qui, croyait-il, faisait manœuvrer les objets. Jacques Roulet conclut à une « affaire mystérieuse » et décida de soumettre le cas à « l'Agence Legris ». Pour mon compte, j'étais singulièrement vexé, car j'avais des prétentions comme « spécialiste » de scènes féériques et, franchement, ce nouveau film d'outre-mer survenait comme un pavé bousculant mes plates-bandes¹⁰.

Dans ce même texte, Étienne Arnaud attribue à Émile Cohl la résolution du mystère de *l'Hôtel hanté* : une réalisation image par image, permettant de déplacer imperceptiblement un objet entre deux prises de vue. C'est cette même technique, combinée à celle du « truc par substitution » chère à Méliès, qui va inspirer au duo de réalisateurs français le sujet de *l'Omelette fantastique* (1909). Un cuisinier et une paysanne sont aux prises avec un panier d'œufs facétieux, chaque œuf étant doté d'une vie autonome et d'un étonnant potentiel de métamorphose. Retour au dessin d'animation classique avec *Clair de lune espagnol* (1909), une féerie mettant en scène un duel galactique entre un torero d'opérette baptisé Escamillo, et un Pierrot, forcément lunaire, comme l'exige la tradition. *Les Vieilles Monnaies* (1909) et *l'École moderne* (1909) fonctionnent sur le même principe : une animation de type classique servant une cause éminemment pédagogique. Dans le premier, un vieux numismate s'endort sur sa précieuse collection. Une pièce de monnaie de chaque pays va servir de support à l'animation d'une scène représentant un personnage, un événement ou une pratique culturelle directement liée à l'histoire. Dans le second, un livre d'histoire fait tour à tour apparaître entre ses pages les images animées de grands personnages de l'histoire : Washington, Shakespeare, Pierre 1^{er}, Napoléon, Dante, Goethe, Cervantès et Bolivar. Dernière collaboration avérée de ce type, *le Linge turbulent* a sans doute été réalisé grâce à une animation image par image. Mais, en dépit de nos recherches, nous n'avons pu trouver d'autre information concernant cette bande, au sujet mystérieux

¹⁰ Étienne Arnaud et Boisvyon, *le Cinéma pour tous*. Paris, Librairie Garnier Frères, 1922, p. 72.

Émile Cohl, *Don Quichotte* (1909)

qu'Arnaud, dans ses agendas, baptise *le Linge américain*. Reste une ultime collaboration, encore entourée de mystère, appartenant elle aussi à la période Gaumont. À ce jour, tous les historiens du cinéma, de Georges Sadoul à Donald Crafton, ont attribué la paternité de *Don Quichotte* (1909) au seul Émile Cohl. Rien que de très logique : le père du cinéma d'animation fait lui-même figurer le titre dans ses précieux carnets de travail. La découverte d'une correspondance d'Arnaud à sa famille est venue jeter le trouble. Le 8 juillet 1909, au dos d'une carte postale représentant le château de Montsoreau (Indre-et-Loire), le cinéaste écrit en effet à son père :

À Saumur depuis ce matin pour faire la scène de *Don Quichotte* se battant contre les moulins. Revenons à Tours ce soir (hôtel de Bordeaux) mais Yvonne¹¹ me donnera de vos nouvelles. Bons vins, mais trop d'eau... en pluie. Enverrai des cartes de toutes les villes où nous travaillerons.

Sans que l'on puisse définir sa fonction exacte, la correspondance atteste néanmoins la participation d'Arnaud au tournage du *Don Quichotte* de Cohl. La suite des cartes postales permet, comme annoncé, de retracer sa pérégrination le long des châteaux de la Loire : Azay-le-Rideau, Amboise, Chenonceaux... À partir de là, on en est réduit à formuler des hypothèses. La plus probable est que, comme pour Feuillade lors de ses tournages à Carcassonne, Arnaud a prêté main-forte à son ami Cohl, avec lequel il venait tout juste de co-signer la réalisation de sept films, entre janvier et juin 1909. Il est également possible que ce sujet de récit picaresque l'ait passionné au point d'en suggérer la réalisation à son ami, d'en co-signer l'adaptation avec Cohl et d'en suivre le tournage.

¹¹ Yvonne Mugnier-Serrand, ancienne secrétaire d'Alice Guy et, depuis octobre 1907, épouse d'Étienne Arnaud.

L'aventure américaine

Désireuse de lancer une production de films sur le sol américain, la firme française Éclair fait l'acquisition, en 1910, d'un terrain situé à l'angle de Main Street et de Lynwood Avenue, sur la commune de Fort Lee (New Jersey). Le choix de ce site ne doit rien au hasard. Dès les débuts du cinéma, les villes de Chicago et New York s'imposent comme le centre naturel de l'industrie cinématographique aux États-Unis. Même si d'autres villes de l'État du New Jersey sont utilisées pour des tournages en extérieur, Fort Lee va devenir la plus plébiscitée de tout l'État, plusieurs sociétés y ayant installé leur siège. Le producteur Fred Bashofer, venu y tourner l'une des toutes premières productions de la société Bison, décrit la commune comme « une petite ville rurale, avec des rues sales, poussiéreuses, sans dalles », dans laquelle « une citerne tirée par des chevaux était chargée d'arroser les rues deux fois par jour »¹². À quelques miles de la mégapole New York, le New Jersey prend plaisir à cultiver sa différence : celle d'une Amérique rurale restée fidèle aux traditions du XIX^e siècle. Interviewé par le *Motion Picture World*, Charles Jourjon, directeur d'Éclair, navigue à vue entre diplomatie et pédagogie pour expliquer le concept de cette entreprise nouvelle :

La raison pour laquelle nous établissons une antenne américaine est notre désir de donner au marché des films américains réalisés avec le savoir-faire d'Éclair. Nous n'avons aucun doute quant à notre capacité à faire de bons films, mais nous avons conscience que le marché américain réclame des productions conformes aux conventions en vigueur ici. Nous ne pourrions pas faire cela à Paris avec des acteurs et des producteurs français. Nous avons donc opté pour la combinaison idéale : des metteurs en scène et des acteurs américains avec des directeurs de la photo et des techniciens français¹³.

Achevé à la fin de 1911, le studio Éclair est du même type que celui de Gaumont : une cage de verre, soutenue par une architecture métallique. Mais sa petite taille, 18 x 9 mètres, ne permet pas d'envisager la reconstitution de grandes épopées. Cette taille risquant vite de devenir un handicap, la direction ne tarde pas à manifester des velléités d'agrandissement du site Éclair de Lynwood, usine et studio réunis. En décembre 1911, la compagnie achète un terrain supplémentaire avec l'intention d'y construire un autre grand studio, des bureaux et un garage moderne. Durant l'été 1912, Motion Picture World annonce qu'« Éclair a achevé la construction d'une nouvelle aile à son studio, ce qui permet désormais à trois

1895 /
n° 53
décembre
2007

203

¹² Cité dans Paul C. Spehr. *The Movies Begin*, The Newark Museum, 1977, pp. 48-50.

¹³ American Eclair Studio, *Motion Picture World*, 7 octobre 1911.

Émile Cohl
Des cabarets de Montmartre aux studios de Fort Lee :
Émile Cohl et Étienne Arnaud, une amitié fertile

Studio de Fort Lee, c. 1912

réalisateurs de travailler en même temps¹⁴ ». D'autres travaux, réalisés en décembre, permettront d'ajouter au site des salons, salles de lecture et de réception, ainsi qu'un fumoir.

Le 23 décembre 1911, Éclair USA annonce par voie de presse qu'elle a engagé Étienne Arnaud, « l'un des plus éminents metteurs en scène du monde », et que son arrivée aux États-Unis est prévue pour début janvier¹⁵ ». Son recrutement tardif comme directeur artistique serait destiné à remplacer Gaston Larry, le directeur technique d'Éclair États-Unis, brutalement décédé en octobre 1911. Dans son édition du 5 octobre 1912, le *Motion Picture World* colporte quelques indiscretions concernant la branche américaine de la société Éclair. On y annonce l'arrivée, par le prochain bateau, de deux cameramen et surtout de deux nouveaux metteurs en scène qui viendront renforcer l'équipe déjà en place :

¹⁴ *Motion Picture World*, 7 août 1912.

¹⁵ *Moving Picture News*, 23 décembre 1911.

Le premier, M. E. Vernot sera employé uniquement à la réalisation de comédies traitant de sujets typiquement américains. L'autre, M. Cohl, l'un des plus célèbres réalisateurs de films d'animation, va concentrer ses efforts sur la production de quelque chose qui sera non seulement nouveau, mais aussi intéressant pour les Américains. Tous deux, aussi bien M. Vernot que M. Cohl, parlent couramment l'anglais et travaillent chez Éclair depuis plusieurs années¹⁶.

Ami et collaborateur d'Émile Cohl à la Gaumont, Étienne Arnaud a très certainement présenté lui-même le réalisateur de films d'animation aux dirigeants d'Éclair, sans doute fin 1911, peu avant son propre départ pour les États-Unis. Cohl était alors réalisateur chez Pathé et ne devait faire ses débuts officiels chez Éclair qu'en avril 1912 en réalisant quelques réclames ou courts métrages publicitaires, dont un pour les soupes Campbell, pas encore immortalisées par Andy Warhol. Pris sous contrat en août de la même année, Cohl s'embarque le 29 septembre dans un paquebot faisant route vers New York. Les précieux agendas du dessinateur témoignent de la date précise de son entrée, le 16 octobre 1912, avec pour mission de réaliser ce « quelque chose de nouveau » qu'évoquait le journaliste. Autrement dit des dessins animés. Trois mois avant son départ, Cohl a pris l'initiative de rendre visite aux parents d'Étienne Arnaud, viculteurs à Villeneuve-lès-Béziers (Hérault) afin de réaliser sur eux un petit reportage qu'il emporte dans ses bagages¹⁷. Ce geste éclaire la nature d'une relation forgée dans le travail, mais dont les liens puissants débordaient largement le cadre d'une simple collaboration professionnelle. Gageons qu'une fois encore la recommandation de l'ami Arnaud a dû être déterminante pour convaincre Jourjon d'envoyer le réalisateur à Fort Lee. Mais, au-delà des liens amicaux qui unissent les deux hommes, cette embauche s'inscrit pleinement dans la stratégie économique de la société : à la fois ajouter une nouvelle spécialisation, le film d'animation, à l'équipe de réalisateurs des studios Éclair de Fort Lee et conséquemment gagner des parts de marché sur un territoire fortement concurrentiel où le dessin animé a commencé à émerger en 1911 avec Winsor McCay (*Little Nemo*, *The Story of a Mosquito*, *Gertie the Dinosaur*).

¹⁶ *Motion Picture World*, 5 octobre 1912, p. 28.

¹⁷ Les conditions de cette visite ont été révélées dans une lettre d'Étienne Arnaud à Émile Cohl, 25 juin [1912], publiée dans « Éclair 1907-1918 », 1895 n° 12, octobre 1992, pp. 64-65. La lettre avait été datée par erreur de 1914.

Une production diversifiée

La production américaine d'Émile Cohl va, en fait, se décliner en trois types de travaux bien distincts. La quasi-totalité des œuvres réalisées ayant aujourd'hui disparu, nous en serons réduit à les évoquer grâce à des sources contemporaines, principalement la presse spécialisée (*The Motion Picture World*, *The New York Dramatic Mirror*)¹⁸ et *The Eclair Bulletin*, publication de la firme destinée aux exploitants américains¹⁹.

Dans *The Eclair Bulletin* de juillet, Arnaud affiche son intention de produire, à Fort Lee, « un hebdomadaire différent et, à notre avis, plus intéressant pour le public²⁰ ». « Différent » ? Oui car, pour la première fois, il combinera prise de vues réelles et dessins animés. Quelques mois plus tard à Paris, en août, Cohl tourne ce que l'on appellerait aujourd'hui un « pilote », un bout d'essai de cinq mètres, *le Prince de Galles et Fallières*. Essai transformé. Arrivé sur la côte Est, Émile Cohl va signer, à partir de janvier 1913 et sous le titre de « Animated Weekly », une série de courtes histoires, de 13 à 25 mètres chacune. D'une forme alerte, comparable à ce que l'esquisse est au dessin, elles constituent une sorte de satire de l'actualité mondiale vue des États-Unis, avec des sujets aussi variés que la guerre en Turquie (janvier 1913), le portrait de deux suffragettes (mai 1913) ou encore la toute première exposition cubiste aux États-Unis (juin 1913). Destinées au seul marché américain, elles ne furent jamais distribuées en France. Bien que plus rien ne subsiste aujourd'hui de cette série, on peut imaginer qu'il s'agissait d'un travail de commande, visant à l'efficacité. Même si Cohl lui-même déclara avoir « adoré²¹ » ce travail, sa réalisation laissa sans doute peu de place à la créativité personnelle de leur auteur.

Il en va tout autrement d'une autre série, baptisée *The Newlyweds* (« les Nouveaux Mariés ») dont *Motion Picture World* annonce la mise en production dans son édition du 4 janvier 1913 :

La compagnie Éclair va bientôt présenter un court métrage comique qui fera tordre de rire. Bien que d'un style assez proche du film réalisé il y a quelques mois par Windsor McCay et distribué par Vitagraph, il n'en est pas moins différent. Il parodie les aventures et mésaventures d'un couple rendu plus ou moins célèbre par le biais d'un journal du dimanche. Les images sont toutes dessi-

¹⁸ Un florilège des articles consacrés à la production américaine d'Éclair a été publié dans *Griffithiana* n° 44-45, mai-septembre 1992, pp. 89-129.

¹⁹ Nous avons pu consulter une collection à peu près complète de ce corporatif au Lincoln Center, New York.

²⁰ Étienne Arnaud, « The Eclair-Future », *The Eclair Bulletin* n° 21, July 1912.

²¹ Émile Cohl cité par Raymond Maillet dans « Émile Cohl 1857-1938 », *op. cit.*, p. 234.

Émile Cohl, *He Poses for his Portrait* (1913)

nées à la main, et le réalisateur a produit une œuvre inédite qui rendra chaque spectateur d'excellente humeur. On prétend que cela ne serait que le premier d'une série²².

Inspirée des dessins de George McManus²³, la série *The Newlyweds* (mars 1913-janvier 1914) est considérée par Donald Crafton, l'exégète américain du dessinateur, à la fois comme « l'activité majeure de Cohl à Fort Lee » et « d'une importance cruciale pour le développement du film d'animation américain²⁴ ». Le premier épisode sort sur les écrans américains le 16 mars 1913, sous le titre *When he Wants a Dog, he Wants a Dog*²⁵. Le héros en est Snookum, garnement insupportable du couple *Newlyweds*, qui désire ardemment un chien pour compagnon. Après avoir vainement tenté d'acheter un animal domestique, le père devra se transformer en cambrioleur pour se le procurer... Après ce premier épisode, salué par la presse, douze autres suivront. À partir de février 1913, Éclair met fin à son contrat de distribution avec la société Sales et amorce une nouvelle collaboration avec Universal qui saura donner à la série des *Newlyweds* la visibilité tant espérée²⁶. Le treizième et dernier « épisode », *He Doesn't Care to Be Photographed*, sortira dans les salles américaines le 14 décembre 1913. Il semblerait que seul le dixième épisode de la série, *He Poses for His Portrait* (1913), ait survécu à la destruction²⁷.

²² *Motion Picture World*, 4 janvier 1913, p. 34.

²³ Ces dessins avaient été précédemment publiés dans les pages dominicales du *New York World*. Il sont parus en France dans le magazine *Nos loisirs*, sous le titre de « Petit ange ».

²⁴ Donald Crafton, *Émile Cohl, Caricature, and Film*, op. cit., p. 162.

²⁵ Sorti en France sous le titre *Zozor veut un chien*.

²⁶ Cf. « Eclair signs contract with Universal », *The Moving Picture World*, February 22, 1913, p. 783 : « Un des premiers films à être distribué grâce à ce nouvel accord est le film d'animation *Newlyweds*, adaptation de la série comique publiée dans le *New York World* pendant plusieurs années. »

²⁷ Le film fut présenté dans une copie très endommagée, le 14 juin 2007 à la Cinémathèque française, lors de la rétrospective Éclair.

Enfin, le troisième et dernier type de réalisations signées par Émile Cohl concerne divers films d'animation (objets ou dessins) n'appartenant à aucune série constituée et témoignant de l'imagination féconde du réalisateur. Tous basés sur un mélange d'animation et de prises de vues réelles, ces films ont notamment pour titre *Clara and Her Mysterious Toys* (1913), *A Vegetarian's Dream* (1913) ou encore *Unforseen Metamorphosis* (1913). Distribué en France sous le titre *les Joujoux de Clara* (1914), le premier a été spécialement conçu pour mettre en valeur Clara Horton, 9 ans, l'enfant star de la société baptisée « The Eclair kid ». Son argument est prétexte à l'utilisation d'animations et de prises de vues en marche arrière : un jour de pluie, une enfant découpe des papiers qui, lancés en l'air, se métamorphosent en jouets dotés de vie. Animation image par image qui met en scène de véritables fruits et légumes, *les Légumes* (1913) est présenté par *Motion Picture World* comme « une comédie de cinq cents pieds qui a demandé un bon mois de dur labeur pour être montée²⁸ ». Après un repas constitué de ses fruits et légumes préférés, Mister Slim rêve d'eux : navets, betteraves, haricots et courges poussent, puis tout se dérègle : les citrons jouent à saute-mouton, un poireau intellectuel filme deux grenouilles avec sa caméra²⁹... Troisième titre de cet ensemble, *les Métamorphoses malheureuses* (1913), décline sous d'autres formes la thématique de la transformation d'images fixes et animées déjà expérimentée dans *les Beaux-Arts mystérieux* (1910) : un chien devient un homme, une fleur le portrait de George Washington, une balle de fusil un paisible canoë, etc. Lors de la rétrospective Éclair présenté à la Cinémathèque française, nous avons pu également découvrir *Bewitched Matches* (1913)³⁰, sorte d'auto-remake des *Allumettes animées* (1908). L'argument – une sorcière jette un sort à des allumettes qui se transforment en cheval, moulin à vent, drapeau américain, gymnaste, squelette, etc. – permet surtout à Cohl de renouer brillamment avec un matériau et des figures fétiches.

Après un séjour américain de dix-sept mois, Émile Cohl rentre en France le 11 mars 1914. Rien ne permet d'affirmer que ce retour est temporaire – lié à des raisons personnelles – ou bien définitif, consécutif à l'expiration de son contrat de travail. Ce qui est sûr c'est que l'incendie des studios de Fort Lee, le 19 mars de la même année, allait non seulement saper tout espoir de retour aux États-Unis mais en plus anéantir en quelques minutes la quasi-totalité de sa production américaine. Étienne Arnaud sera à peine plus chanceux. Si l'incendie des studios ne parviendra pas à stopper sa production américaine, la mobilisation

²⁸ *Motion Picture World*, 30 août 1913, p. 966.

²⁹ D'après le résumé publié dans *Eclair Bulletin*, août 1913.

³⁰ Le film sera distribué en France en janvier 1914, sous le titre *les Allumettes ensorcelées*.

générale précipitera son retour en France, en septembre 1914, et mettra un point final à sa carrière de réalisateur. Jamais plus la route professionnelle des deux hommes ne se croisera.

Épilogue

En 1922, soit neuf ans après leur dernière collaboration, Arnaud aura cependant l'occasion d'évoquer publiquement le souvenir de son ami Émile Cohl dans *le Cinéma pour tous*, co-écrit avec Boisyvon, journaliste à *l'Intransigeant*. L'enjeu historiographique est de taille : il s'agit rien moins que d'affirmer la position pionnière d'Émile Cohl dans l'histoire du cinéma en général et dans celle du film d'animation en particulier. Dans le chapitre IV, intitulé *Les Trucs – Les Dessins animés*, Cohl est de ce fait présenté comme « l'auteur de près de 250 bandes de dessins animés » et surtout « le véritable promoteur de films de dessins animés³¹ ». Que cette primauté soit si âprement défendue à ce moment précis n'est en rien fortuit. Celle-ci a été sérieusement contestée par la publication, dans *The Motion picture*, d'un article du cartoonist Bert Green qui déloge Cohl de sa légitime place au profit du père de Gertie, l'américain Winsor McCay. Pour faire triompher la vérité, Arnaud opte pour une stratégie inattendue : offrir une libre tribune à l'intéressé, supposé être le mieux placé pour fournir des éléments de datation irréfutables. De fait, Émile Cohl écrit :

Dans une petite conférence sous le drapeau du Ciné-Club³², j'ai prouvé – et c'était très facile puisque j'ai mes papiers d'état civil bien en règle – j'ai prouvé dis-je que la première bande avait vu le jour à Paris en 1908 chez Gaumont. Ce film que j'appelai *Fantasmagorie* atteignait à peine 40 mètres, il fut projeté au théâtre du Gymnase transformé alors en cinéma³³. Deux mois plus tard paraissait une deuxième bande plus longue : *le Cauchemar du Fantoche*, puis vinrent *Un drame chez les Fantoche*, etc.³⁴

Cette tribune ne suffira pas à affirmer une place sempiternellement contestée. La force de frappe de l'industrie cinématographique américaine n'aura de cesse de vouloir effacer des mémoires la primauté du modeste précurseur français. De vouloir détrôner l'intrépide Fantoche au profit du dinosaure Gertie ou de la souris Mickey Mouse.

31 Étienne Arnaud, Boisyvon, *le Cinéma pour tous*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1922, p. 73 et p. 81.

32 Émile Cohl, « Les dessins animés et à trucs, causerie faite au Ciné-Club le 12 juin 1920 », *le Journal du Ciné-Club*, 18 juin 1920.

33 *Fantasmagorie*, n° 2032, 36 mètres, sorti le 17 août 1908.

34 Étienne Arnaud, Boisyvon, *le Cinéma pour tous*, op. cit., p. 82.