

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

53 | 2007
Emile Cohl

Émile Cohl, dans sa ligne : de la blague au trait

Émile Cohl's lines: genealogical, comical and graphical

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/2523>

DOI : 10.4000/1895.2523

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

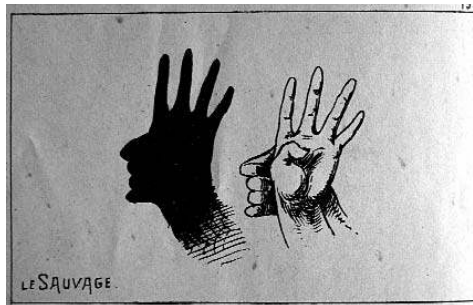
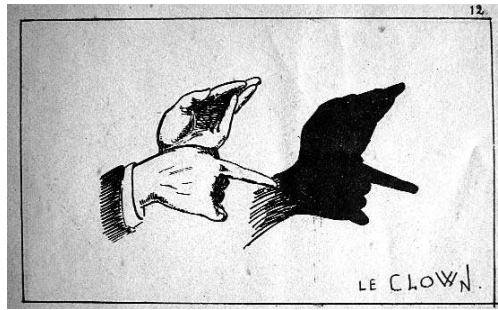
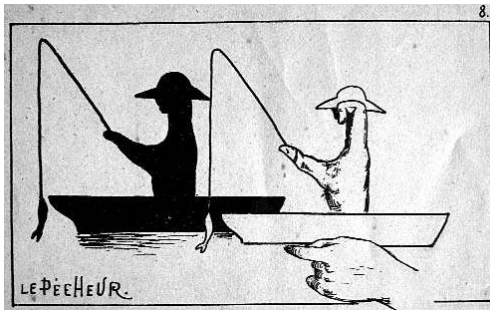
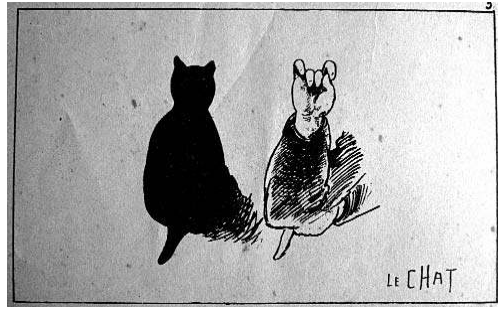
Pagination : 240-257

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Émile Cohl, dans sa ligne : de la blague au trait », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2523> ; DOI : 10.4000/1895.2523



Émile Cohl, Ombromanie Rolland, c. 1888

Émile Cohl, dans sa ligne : de la blague au trait

par François Albera

1895 /
n° 53
décembre
2007

Problématique

1. Aborder Émile Cohl, « père du dessin animé », c'est d'abord le ré-envisager *via* la problématique du « cinéma des premiers temps », c'est-à-dire dans la période de mixité des pratiques spectaculaires dont le film est un des éléments, puis dans la logique de l'institutionnalisation qui voit se constituer « le cinéma » et en son sein le « genre » *dessin animé (animated cartoon)*.

1.1. Cette précaution nous amène d'abord à résister précisément à inscrire Cohl dans le « genre » dont il serait le « père » selon une formule consacrée et revendiquée par lui-même et qui, certes, adviendra¹, et à l'envisager dans le cadre des « films à trucs » qui mobilisent toutes sortes de ressources filmiques, et en particulier l'image par image appliquée à des sujets nullement « dessinés » mais bien en prise de vue « réelle », ou recourant à des supports et des moyens qui reviendront plus tard à l'ensemble « cinéma d'animation » (papiers découpés, objets animés, modelage, matières animées, épingles, poudres, jouets articulés, poupées, etc.). Comme Méliès ou Zecca, de Chomon, Durand et bien d'autres, qu'ils appartiennent à la féerie, au « truc » ou au comique, Cohl manipule le profilmique en vue d'effets ; comme eux et sans doute plus que bon nombre d'entre eux, il recourt à cette ressource de la caméra de cinéma qu'est l'arrêt sur image qui permet toutes les opérations que l'on veut sur le profilmique : de transformation, de substitution, de métamorphose, d'accélération, d'inversion, etc. Comme eux il mêle le graphique et le « vivant », l'inanimé et l'animé puisque la machine de cinéma anime précisément les objets ou les matières, bouleverse le mouvement « naturel » en raison même de son mécanisme d'analyse et de restitution.

¹ « Le père du dessin animé », sous-titre de Lo Duca dans son chapitre « L'invention. De Cohl à Winsor McCay », *Le Dessin animé*, Paris, Prisma, 1948, introduction de Walt Disney, p. 16.

241

Émile Cohl, dans sa ligne : de la blague au trait



Dans sa notice – sous pseudonyme – du *Larousse mensuel* de 1925, Cohl commence par faire des « dessins animés » « une variété » de la « catégorie » « cinématographe truqué ou, mieux, à trucs », puis il établit le passage du « film à trucs » au « dessin animé » dont il se proclame le fondateur, évoquant, dans l'évolution du genre, les éventualités de « retomber » dans le « film à trucs » par le recours à des personnages « vivants » ou à la main du dessinateur². Ce qui paraît fonder la supériorité du dessin animé sur le film à trucs est le « travail formidable » qu'il nécessite (des milliers de dessins) et, dans son texte, Cohl ne manque pas de déplorer toute simplification de ce travail pour des raisons d'économie, *a fortiori* la « taylorisation » à laquelle l'industrie américaine recourt en substituant à « l'artiste isolé » « tout un atelier de dessinateurs ». Quelles que soient les motivations que peut avoir Cohl en 1925 à construire de la sorte cette « histoire » (il n'est pas abusif de prétendre que le succès mondial du cartoon américain, sa suprématie imposant une formule dont il peut revendiquer la paternité, en soit la cause³), il paraît de bonne méthode de ne pas se hâter d'en venir là afin d'être attentif à ce qui diffère plutôt qu'à ce qui « annonce » ou « préfigure ». Et pour cela en rester au « film à trucs ». On comprendra d'ailleurs, par contrecoup, la différence potentielle que Cohl a pu représenter pour le développement ultérieur de ces pratiques, laquelle ne s'est actualisée réellement que dans ce que Robert Benayoun a appelé « le dessin animé après Walt Disney » et qu'il eût mieux valu appeler « le cinéma d'animation après Walt Disney »⁴.

1.2. La catégorie « films à trucs », qui suspend pour nous l'avènement du genre consacré « dessin animé », permet en retour de prendre en compte tout ce qui, en son sein, relève des jeux optiques, astuces visuelles, rébus, etc., antérieurs et parallèles au cinématographe (lanterne, fantascopie, phénakistiscope, ombres, tableaux vivants, etc.), et de la caricature de presse. Cohl à cet égard est sans doute le plus boulimique de ses contemporains en matière de mobilisation tous azimuts de l'ensemble du domaine « image en mouvement ».

2. La filiation Incohérente

2.1. Cohl offre un des rares cas connus de lien entre la mouvance artistique bohème, le cabaret, la caricature et le cinéma, tant au niveau de son itinéraire (il passe du Chat noir à

2 « Les dessins animés au cinématographe », *Larousse mensuel* n° 222 d'août 1925, tome VI, pp. 861-864, signé J.-B. de Tronquières.

3 Cohl d'ailleurs réalise en dessin animé la bande dessinée de George McManus, *The Newlyweds and Their Baby*. Paradoxe de cette « mise au service » d'un autre – tandis que Winsor McCay anime ses propres dessins avec *Gertie* ou *Little Nemo* –, alors que l'argumentation, on vient de le voir, porte sur le statut de créateur individuel vs le collectif, le travail artisanal vs la division du travail.

4 Robert Benayoun, *Le Dessin animé après Walt Disney*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961.

Gaumont), qu'à celui de son travail qui reprend et poursuit des démarches engagées dans ces marges de l'institution artistique. On peut citer avant lui le cas de Charles Cros cependant qui établit un lien entre les pratiques littéraires drôlatiques et la photographie, y compris savante.

Deux problèmes surgissent à cet égard :

2.2. Cohl est-il un cas particulier ? Son âge, la génération à laquelle il appartient permettent ce passage, mais peut-être est-ce là un cas d'espèce. Il faudrait élargir l'enquête au-delà de sa personne pour vérifier si les itinéraires professionnels des metteurs en scène, acteurs, scénaristes confirment ce schéma d'une filiation (Étienne Arnaud et l'affichiste Barrère sont deux autres cas). On a plutôt souligné jusqu'à présent soit la filiation noble (écrivains, acteurs et metteurs en scène de la Comédie-Française, ambitions littéraires des metteurs en scène ou des scénaristes – Feuillade par exemple⁵) dans une perspective, compréhensible, de légitimation, soit une supposée filiation populaire afin de rattacher le cinéma aux classes pauvres. Or au seul niveau lexical, on repère dans la pratique de l'imagerie animée antérieure au cinématographe, et dans son commentaire, des communautés de champs et d'effets. Deux exemples suffisent, empruntés à des articles de Félix Fénéon de 1887 et 1891 consacrés aux spectacles du Chat noir où l'on soulignera les mots « machiner » et « machinerie », « trucs », « transparent », « écran », « tableaux », « mouvement continu », « substitution » qui appartiennent au champ lexical du cinéma des premiers temps :

M. Henry Rivière a civilisé l'art jusqu'alors rudimentaire des ombres chinoises. Avant lui, elles défilaient, les ombres comme des personnages de frises ou des Paronies. Quand il dut machiner l'Épopée de M. Caran d'Ache, il les disposa en effets perspectifs sur des plans se reculant à l'infini et conçut pour l'évolution des groupes et leur disparition d'adroits et instantanés trucs : si le transparent n'enregistrait encore que des silhouettes noires, du moins il cessait d'être une surface naïve, se dotait de profondeur. Progrès décisif, il reçoit aujourd'hui toutes les couleurs ; en quarante minutes quarante tableaux viennent s'y affirmer.

Vingt fois, sur l'écran, lignes et couleurs s'abolissent pour ressurgir en nouvelles images ; et chaque tableau se modifie encore par des manœuvres partielles qui substituent instantanément à une Vénus un Hercule armé de la massue ithyphallique, ou dressent un triangulaire Christ terrible entre deux juifs en colloque de rapines, ou volatilisent les feuillures...

Les trucs du théâtre d'ombres du Chat noir sont très en progrès, trop même : sous l'afflux des

⁵ Mais celui-ci crée un journal satirique, *la Tomate*, y engage son ami Paul Moulinier, poète, puis incite ce dernier à travailler au *Péle-Mêle*. Cf. sa lettre du 18 septembre 1903 dans Alain Carou, Laurent Le Forestier (dir.), *Louis Feuillade, Retour aux sources, Correspondance et archives*, Paris, AFRHC-Gaumont, 2007.



lumières que tamisent de glissants transparents échelonnés, les ciels varient d'un mouvement continu – et ici l'arbitraire de la machinerie collabore nécessairement avec l'auteur. Cet auteur : M. Rivière, l'œuvre : *Ailleurs*⁶.

2.3. D'autre part, il y a la complicité pour le moins troublante entre l'inspiration Incohérente, le cinéma comique ou féérique ou truqué « primitif » et leur reprise par les avant-gardes dadaïste et surréaliste. Le Chat noir était fréquenté par les artistes et les poètes « reconnus » (sans parler de leur participation occasionnelle : Verlaine et Rimbaud dans « l'album zutiste » et, à nouveau, Cros ou aussi bien Seurat) comme plus tard les peintres et les poètes cubistes iront au cinéma populaire (*Tivoli-cinéma*, collage de Braque, *la Lucarne ovale* de Reverdy), au caf' conc' (Léger ou Desnos enthousiastes pour le chansonnier loufoque Georgius⁷, etc.). On peut donc faire l'hypothèse que le lien recherché par les spécialistes des Incohérents (Caradec, Charpin, Grojnowski, Partouche) entre cette mouvance et les avant-gardes des années 1910-1920 « passe », notamment, par le cinéma comique et le film à trucs français en raison même du statut particulier du cinéma média de masse, collectif et presque anonyme (en regard des arts légitimes) et de la référence qui est la sienne dans la réflexion des avant-gardes⁸. S'il est quelque peu malaisé d'établir une filiation entre Allais, Sapeck, Grévy, Mac-Nab, etc. et Picabia, Duchamp, Tzara – en dépit des apparentements évidents –, il est indubitable que les cinéastes d'avant-garde (venus de l'art : peinture, littérature) se réfèrent par contre explicitement au cinéma « primitif » : Soupault, Desnos, Péret le louent dans leurs critiques, s'en inspirent dans leurs scénarios « intournables » et en exagèrent les traits, Clair s'en réclame dans ses déclarations et sa pratique (jusqu'à la fin de sa carrière⁹), Buñuel, Brunius...

Ce lien était reconnu, sinon explicité et commenté, jusque dans l'après-Deuxième Guerre (voir l'ouvrage illustré *Images du cinéma français* de Nicole Védres qui accompagne la première exposition Langlois de 1945¹⁰) : on rapproche régulièrement la vache dans le lit de

6 Félix Fénéon, « Calendrier de décembre 1887 » *Cirques, Théâtres, Politiques* et « Au Chat » *l'En Dehors*, 19 novembre 1891, repris dans *Œuvres plus que complètes*, Genève, Droz, tome II, p. 720-1. Voir aussi la description des spectacles d'ombres d'Henry Rivière par Maurice Donnay dans ses souvenirs, *Autour du Chat noir*, Paris, Grasset, 1926, pp. 42-44. Le dispositif comporte l'écran, le piano et le récitant.

7 Cf. « Léger en correspondances : Epstein-Eisenstein-Epstein », *Cinémathèque* n° 18, automne 2000, pp. 39-60. Georgius perpétue non seulement le texte fondé sur le coq-à-l'âne, l'absurde et le jeu de mots mais la parodie des chansons « sérieuses » et pathétiques (genre *Triste Dimanche*).

8 Voir sur cet aspect mon *Avant-Garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

9 On a plutôt moqué la double appartenance de René Clair au Collège de pataphysique et à l'Académie française sans se donner la peine de repérer dans son œuvre la constance d'une ironie, d'un goût pour la blague et l'irrévérence qui est pourtant le meilleur gage de cette inspiration continuée (voir par ex. *les Belles de nuit*, en 1956, avec ses « tableaux vivants » parodiques, son concert bruitiste à la Russolo, son voyage dans le temps loufoque), sans compter son attachement à une forme de « monologue » distancié d'avec la narration.

10 « Déjà apparaissait entre-temps, dans les films français d'avant-garde, un humour plus précieux, quoique moins éloigné des premiers burlesques qu'on ne pense. », Nicole Védres, *Images du cinéma français*, avant-propos de Paul Eluard, Paris, Éditions du Chêne, 1945, p. 11.

l'Âge d'or d'Onésime aime les bêtes de Durand et d'autres comiques français¹¹. De même, le corbillard d'*Entr'acte* retrouve ou cite un dessin de Charles Leroy, « Les morts vont vite » (1886) tandis que la couronne mortuaire comestible vient de « A. Sapeck mort pour la rigolade » (1884)¹². Il y a sans doute une filiation plus profonde cependant que ces rapprochements d'images, et qui tient à la place du langage dans la structuration de ces démarches.

Argument

1. Hybride

Nous intéressons donc au premier chef le caractère hybride des pratiques cohliennes en cinéma. *Les Locataires d'à côté* (1908) est un bon exemple de mixité des codes et des procédés où deux chambres contiguës de deux appartements sont montrées en coupe, le couple « grincheux » de droite espionnant le couple amoureux de gauche qui joue un tour au premier quand il se rend compte qu'il est observé en substituant des scènes fantastiques à leur vue – et à leur seule vue. On a là, sans l'artifice d'un instrument optique donnant accès à un « autre monde » (téléscope, microscope) – comme dans *Grandma's Reading Glass* (George Albert Smith, 1900) ou, chez Cohl lui-même, dans *les Lunettes féériques* ou *le Retapeur de cervelles* –, même si le trou du voyeur pratiqué au vilebrequin (comme dans le crâne du patient du *Retapeur de cervelles*) permet cette autre scène, fantasmatique –, sans la division convenue de la réalité et du rêve (contrairement au *Rêve du garçon de café*) : la contiguïté assumée de deux systèmes de représentation et même la contamination de l'un par l'autre (la figurine en bois animée image par image envoie un balai dans l'appartement d'à côté, une figurine en papier l'arrose) dans un dispositif de monstration, théâtralisé (au sens de Michael Fried), avoué dans sa convention par la partition scène vue et lieu du voyeurisme (dispositif de division de l'écran que Cohl utilise volontiers. Cf. *École moderne* [1909, co-réalisation Étienne Arnaud]).

On ne compte pas les films de ce type dans les premières années Gaumont de Cohl et c'est la diversité des moyens mobilisés, l'absence de toute préoccupation de cohérence de ces moyens, de « pureté », qui frappe et qu'on ne retrouvera que quelques années plus tard dans les films d'avant-garde (Léger, Richter, Man Ray en particulier). Songeons à cette *Histoire de chapeaux* (1910) qui sans « l'annoncer » (car peut-être Richter se réfère-t-il à elle) fait penser à *Vormittagspug*.

¹¹ *Patouillard et sa vache* par exemple. Cf. l'iconographie que propose le journal édité par Skira à Genève, *Labyrinthe* n° 12, dans son numéro spécial « Promesses du cinéma français » en 1945, à l'occasion de l'exposition de la Cinémathèque française à Lausanne. La belle iconographie du livre de Nicole Védres va dans le même sens qui privilégie les croisements entre films « primitifs » et films d'avant-garde ou artistiques.

¹² Deux cas signalés par Catherine Charpin, *les Arts incohérents (1882-1893)*, Paris, Syros, 1990, pp. 88-89.

1895 /
n° 53
décembre
2007

245

Émile Cohl, dans sa ligne : de la blague au trait



Autre exemple de mixité du truc et de la prise de vue réelle, l'accélération partielle dans le cadre. Dans un film Pathé de 1911, *Jobard ne veut pas voir les femmes travailler*, la scène d'intérieur où le personnage engueule sa femme de n'avoir pas fait le ménage, on voit celle-ci s'y mettre aussitôt en accéléré tandis que Jobard conserve, lui, des gestes normaux. Au tournage, l'opérateur a manié lentement la manivelle, accélérant les mouvements « normaux », tandis que le personnage restitué « normalement » à l'écran avait ralenti à l'extrême les siens. Jeux de vitesse, régimes différentiels au sein même de l'espace-temps filmique. Contradiction de vitesses qui a donné lieu à ce film formidable d'un opérateur maléfique accélérant les gens qu'il croise (ouvriers flemmards soudain « boostés » sur leur échafaudage, passants propulsés, etc.) en les visant avec un improbable appareil à manivelle¹³. Plus fascinant et inquiétant que la seule accélération du type *Onésime horloger*, cet « homme à la caméra » impassible quand les autres cavalent met le mécanisme cinématographique même « en abyme ».

Ce différentiel offrant à notre vue les variables entre fixité « picturale » et mouvement « brownien » continue une spéculation qui appartient aux régimes d'imageries du xvii^e au xviii^e siècle avec la lanterne magique, les fantasmagories, les jouets optiques. Autant de dispositifs où, de manières variables, le spectateur est amené à considérer la mobilisation (la mise en mouvement) à partir de l'immobilité puis des mises en œuvre différentes de ce mouvement : partiel, répété, circulaire, chaotique, brusque (alternance) ou continu (fondu), par glissement, etc., Cohl reprend l'ensemble de ces procédures dans ses films : masques figés dont seuls les yeux tournent dans les orbites, visage immobile dont le nez, l'oreille, le front, etc. successivement lèvent, germinent, protubèrent, enflent et éclatent ; éléments qui coulissent (les livres d'enfants perpétuent ce truc à l'aide de languettes que l'on tire) ; trait délinéant qui, étant mobile (fil ou chaînette) sur un seul segment (le nez, le menton), se déplace et déforme le dessin ; ombres chinoises ; assemblages divers. Tous les jouets, les accessoires qui ont proliféré au xix^e siècle dans les différentes séries de l'image en mouvement (et que Werner Nekes a parmi les premiers systématiquement envisagés *ensemble* plutôt que sur un axe évolutif-chronologique¹⁴) se retrouvent chez Cohl.

¹³ Ce film, comme tant d'autres, est conservé à la Cinémathèque française « sauvegardé » en l'état et n'a pas fait l'objet d'une restauration, ni même d'une identification. On ne sait actuellement à qui et à quoi le raccrocher (maison de production, réalisateur, acteurs).

¹⁴ Cf. Werner Nekes, *Was geschah wirklich zwischen den Bildern* (1986) et, *a contrario*, parmi de nombreux autres exemples, le tableau des filiations depuis l'image préhistorique jusqu'aux deux branches de la lanterne magique et de la *camera obscura* qui convergent dans le cinématographe dans Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*, Berlin, Rembrandt, 1956, p. 193.

La mixité native du cinématographe et du vaudeville, de la pantomime, de la chanson, du musée de cire, etc. a été souvent évoquée depuis le développement des recherches historiques sur les débuts du médium, on a aussi mentionné les caricatures, les « bandes dessinées » et illustrations diverses prolifiques à la fin du XIX^e siècle. Cependant on les allègue généralement comme sources des sujets filmés (comme celui de *l'Arroseur arrosé*), origines de certains scénarios. La démarche de Cohl diffère de ce modèle en ce qu'il importe dans le film le matériau même du dessin de presse et de l'illustration amusante tel qu'il les a lui-même pratiqués dans des périodiques multiples (*le Carillon, l'Hydropathe, Tam-Tam, le Charivari, la Nouvelle Lune, l'Illustré national*, etc.) ou au Chat noir ; il les cite tels quels, de même qu'il le fait des dispositifs des jouets optiques ou de la lanterne magique : dans *le Rêve du garçon de café* le personnage, dessiné, assiste à la projection d'une série de titres et d'images sur l'alcool, la bière, le vin, l'absinthe dans un cercle ou un ovale qui renvoie à la lanterne, avec un propos moralisateur, visant à prévenir les dangers de l'alcoolisme. De même recourt-il dans ses films à cette institution particulière qu'est le « tableau vivant », en vogue depuis un siècle et particulièrement à la fin du XIX^e, présent de manière mesurée dans un grand nombre de films (à commencer par les « Passions ») quand il s'agit d'évoquer un « moment » historique qui a déjà son iconographie (on en trouve chez Griffith entre autres). Chez Cohl, c'est moins l'exaltation d'une image comme moment « éternisé » dans la fixité de l'art que le défilé des grands tableaux reconstitués ou de décors (*les Couronnes, les Porcelaines tendres, Cadres fleuris, Éventail animé*).

2. Cohérence des Incohérents

Cette mixité introduit dans le cinéma des premiers temps des problématiques appartenant au dessin de presse, à la caricature et à la parodie où elles ont atteint un certain degré de sophistication et qui surtout, en dépit de leur nature populaire et grand public, demeurent très liées à l'évolution de l'art contemporain. Le film *le Peintre néo-impressionniste* (1910) [hommage à Félix Fénéon ?] qui présente des monochromes rouge, bleu, noir et vert est évidemment l'emblème de cette situation à la fois savante et blagueuse. Ils proviennent en droite ligne d'Alphonse Allais qui les tenait de Paul Bilhaud, prolifique auteur de monologues et de poésies « pour rire ». Il est précédé ou accompagné de *l'Enfance de l'art* où un peintre peignant sur le motif une jeune femme à ombrelle, voit sa toile « corrigée » par un animal monstrueux, sorte de sanglier ou de Minotaure, qui, de sa queue détachée pour l'occasion de son corps afin de se faire pinceau, recouvre le tableau en train d'être peint et en fait un monochrome noir (à rapprocher de l'épisode « Boronali », de 1910 également, canular montparno où l'on présenta une peinture réalisée par la queue d'un âne au Salon

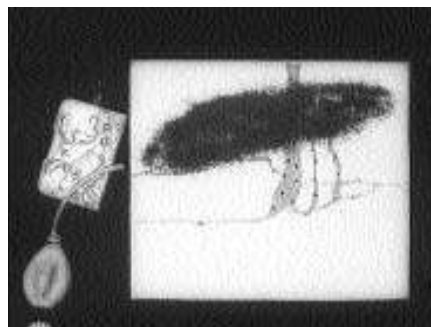
1895 /
n° 53
décembre
2007

247

Émile Cohl, dans sa ligne : de la blague au trait

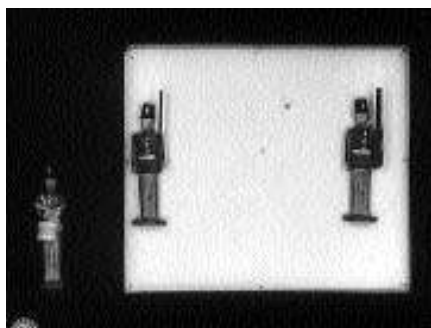
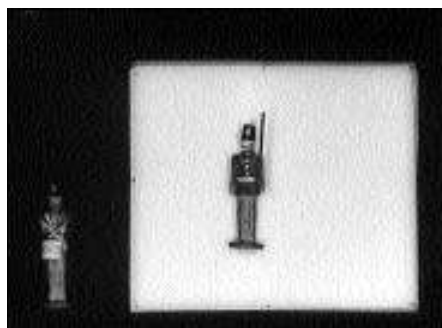
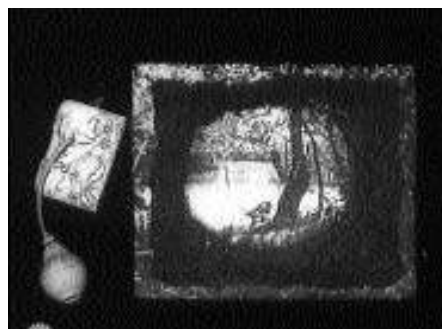


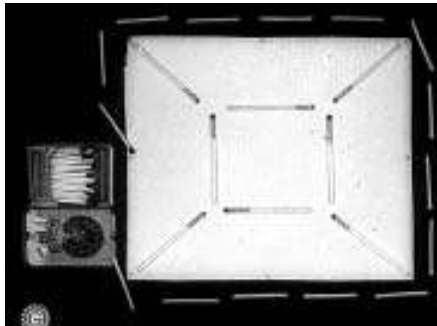
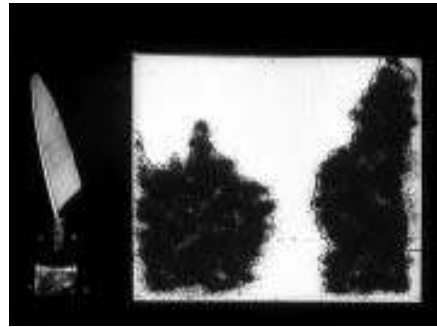
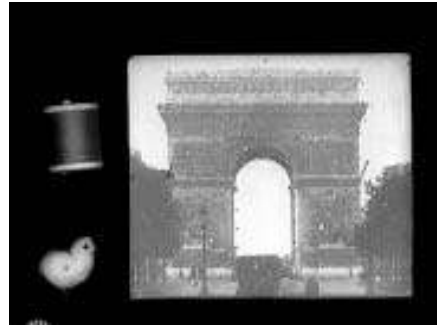
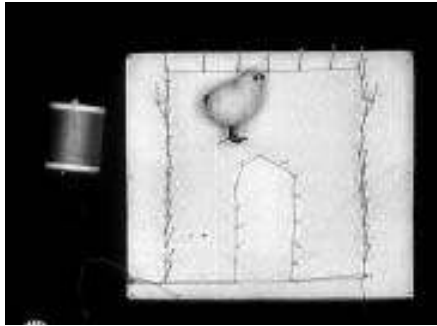
les Beaux-Arts mystérieux (1910)



1895 /
n° 53
décembre
2007

248





1895 /
n° 53
décembre
2007

249

Émile Cohl, dans sa ligne : de la blague au trait



des Indépendants – qui l'accueillit dans la salle réservée aux artistes humoristes¹⁵). De même mais différemment, dans *les Beaux-Arts mystérieux*, on présente, à chaque démonstration, un écran blanc et les instruments de travail à côté (et dans un cas une poire souffle de la poudre noire sur toute la surface) et *les Chefs-d'œuvre de Bébé* (1910) où l'écran noir ou blanc est donné à chaque démonstration pour être ensuite composé par une main à pinceau. Ainsi l'humour cohlien passe-t-il le plus souvent par l'exhibition des moyens mobilisés pour la représentation. *Les Beaux-Arts mystérieux* est à cet égard un cas limite qui passe de l'écran blanc au dessin esquissé et de celui-ci à une vue animée comme en une gestation par couches superposées, chaque épisode recourant à de nouveaux moyens : la poudre noire déjà citée, le schéma dessiné à colorier, le fil et les épingles (aboutissant à l'Arc de triomphe), les allumettes (qui forment une tour Eiffel), l'encre (qui trace un paysage), les fleurs (qui deviennent papier peint).

Cette insistance sur le monde artistique appréhendé avec l'ironie des caricaturistes est importante pour situer Cohl dans un milieu de référence en même temps que pour comprendre la place de cette mixité des moyens qu'il mobilise sans hiérarchie. Les caricatures ne manquent pas qui se gaussent des expériences de déformation ou de renversement de l'art moderne. On peut bien sûr les distinguer (comme le propose Marc Partouche) en rieurs, contestataires de l'ordre établi et démagogues¹⁶, mais ces démarcations sont pour le moins mouvantes (Fénéon promoteur du pointillisme s'en moque parfois dans des articles anonymes) et c'est surtout l'ampleur de cette dérision de l'art qui peut nous retenir ; quels qu'en soient les motifs elle instaure un « climat » qui gagne le grand public, en tout cas les journaux où les Salons et autres expositions sont régulièrement l'occasion de déchaînements satiriques. Ici un visiteur fait le poirier pour essayer de comprendre le tableau accroché à la cimaise, là il interroge le gardien lui-même perplexe sur un tableau blanc intitulé « l'Absent » (« — Mais on ne voit rien ! — C'est normal puisqu'il est absent... »), etc.¹⁷, ou dans un autre dessin, on annonce une « machine à peindre » – comme en imagine Alfred Jarry dans son *Faustroll* – où le peintre dispose d'un clavier à couleurs commandant à des bras articulés munis de pinceaux¹⁸.

¹⁵ Ce fait, souvent passé sous silence, atténue notablement la portée « contestatrice » de ce canular : il a, en somme, son espace autorisé. Cela montre bien la différence que l'on peut faire entre ce type d'action et celles des dadaïstes quelques années plus tard.

¹⁶ Marc Partouche, *la Ligne oubliée. Bohème, avant-gardes et arts contemporains de 1830 à nos jours*, Romainville, Al Dante / &, 2004, p. 107.

¹⁷ La première caricature, « Au Salon d'Automne », qui a pour légende : « Le difficile n'est pas de faire un tableau mais de savoir le regarder » (proposition « duchampienne » en un sens), est parue dans *les Annales politiques et littéraires*, n° 1423, 2 octobre 1910, p. 331, signée Abel Faivre ; la seconde dans *le Papillon* n° 726, 14 février 1917, p. 28, signée A. Pouly.

¹⁸ « La peinture de l'avenir » dans *le Papillon*, n° 477, 31 juillet 1907, p. 131.

3. La blague, énonciation disparate

Un film de Cohl présente en effet les traits de l'« atelier d'artiste » tel que l'a défini Philippe Hamon, en opposition au « salon bourgeois » : objets entassés pêle-mêle, tableaux non finis, ébauches, capharnaüm de souvenirs et de moulages, mélanges de tableaux de genres différents, mélanges de visiteurs habillés et de modèles nus, etc. D'ailleurs dans *les Chefs-d'œuvre de Bébé*, le gosse, déguisé en rapin, trône dans un tel espace. Mais surtout Hamon opère un rapprochement éclairant en comparant ces « traits descriptifs » de l'atelier au « système descriptif de la blague comme énonciation disparate » : « La blague... mélange les genres, les cibles, les sources, les références, les valeurs » aboutissant à un « brouillage » des espaces sémantiques comme des espaces sociaux, « parole inquiétante de la non-différenciation généralisée¹⁹. »

Cette hybridité qui fait emprunter à Cohl ses moyens, ses motifs et ses ressources à un vaste ensemble de représentations largement répandues à la fin du XIX^e siècle grâce à la presse, à la photographie et aux spectacles (disques de phénakistiscope, bandes de praxinoscope, décalcomanies, tableaux vivants, cartes postales récréatives, trucs de magie, sketches, vaudevilles, pantomime acrobatique, caricatures, catalogues d'objets, chromos, image d'Épinal, cartes à jouer, éventails, lunettes féeriques, feuilletoscope...) engage une pratique de « pillage », en tout cas d'emprunts sans souci d'homogénéité, et développe une veine énumérative, démonstrative, « attractionnelle ». La logique qui sous-tend sa pratique est certes l'amusement, la parodie, le détournement, mais on pourrait la rapprocher du « merveilleux » tel que Marinetti le revendique dans son « Manifeste » sur le music-hall de 1913. Le *merveilleux futuriste*, « né du machinisme moderne », dont « quelques éléments » sont : 1) caricatures puissantes ; 2) abîmes de ridicule ; 3) ironies impalpables et délicieuses ; 4) symboles enveloppants et définitifs ; 5) cascades d'hilarité irréfrenable ; 6) analogies profondes entre l'humanité, le monde animal, le monde végétal et le monde mécanique ; 7) raccourcis de cynisme révélateur ; 8) enchevêtrements de bons mots, quolibets et coq-à-l'âne qui aèrent agréablement l'intelligence ; 9) la gamme entière du rire et du sourire pour détendre les nerfs ; 10) la gamme entière de la sottise, de l'imbécillité, de la balourdise et de l'absurdité qui poussent insensiblement l'intelligence jusqu'au bord de la folie ; etc.

Ce rapprochement doit tenir compte du décalage de temps qui l'affecte – Cohl débute chez Gaumont en 1908 et Marinetti publie son premier manifeste en 1909 et celui consacré au music-hall (où il est question du cinématographe [point 4] en 1913) – mais il rend éclatante la filiation à opérer entre les mouvements irrévérrencieux du type Incohérents,

¹⁹ Philippe Hamon, *l'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 140.



Hydropathes, Zutistes, etc. – auxquels Cohl participe – et l'avant-garde artistique qui y puise les caractères d'anti-académisme, de refus des traditions, d'absurde, etc.

Par rapport aux Symbolistes (y compris Mallarmé et Jarry), les avant-gardistes (Futuristes, puis Dadaïstes, etc.) s'adressent à la foule, recourent au journal que les premiers récusent cultivant l'élitisme de leur domaine propre. Le cinématographe, média de masse, offre un espace d'exercice élargi aux pratiques de cabaret et de café de ces groupes qu'on a pu qualifier d'« avant-garde sans avancée » dans la mesure même où ils ne situèrent pas leur intervention dans la logique du champ culturel et artistique pour le contester mais dans sa marge tolérée. S'il peut, dès lors, nous paraître abusif de parler à leur propos d'« avant-garde » – sinon au sens faible d'innovation (ce qui demeure fort ambigu) – comme l'ont fait Daniel Grojnowski et plus récemment Marc Partouche²⁰, c'est que les pratiques irrévérencieuses n'entendent pas contester la fonction sociale de l'art, la place des institutions brocardées que finalement ils respectent. Si, à l'évidence, les artistes d'avant-garde puisent dans ou prolongent un certain nombre de leurs propositions, ils leur donnent une autre valeur de contestation en visant la destruction de l'art. Les Incohérents sont des artistes « heureux », pour reprendre l'expression de Roland Barthes, ils ne sont pas inquiets du sens à donner à l'art. Cohl ne déroge pas à cette position, il adopte même en plus d'un point des positions conservatrices (bonapartiste, anti-dreyfusard). La blague n'est pas une remise en cause²¹.

4. Le langage

Ce qui gouverne la logique délirante, anarchique de la blague, c'est le langage. Et Cohl, dont l'œuvre dessinée relève de cette filiation linguistique, l'introduit dans le film. C'est-à-dire qu'entre l'ensemble des jouets optiques, effets visuels divers et ses films, il y a la poétique particulière des Incohérents, le jeu de langage, le jeu de mots, il y a le goût de Cohl pour les rébus, devinettes, charades (auxquels il se voua dans nombre de journaux jusqu'à la fin de sa vie). Les intertitres et les transcriptions littérales de métaphores ou d'expressions verbales (un « panier à salade » devenant fourgon cellulaire ; la chaîne substitutive « couronne mortuaire/couronne de pain/pneu d'automobile/rond de cuir » dans *Jobard a tué sa belle-mère* [chaîne paradigmatique déjà à l'œuvre dans *les Couronnes* – avec en outre la couronne de roses, d'épines, de laurier et le pain couronne offert à un clochard²² – promise à un certain succès, d'*Entr'acte*, déjà cité, aux *Vacances de M. Hulot*).

²⁰ Daniel Grojnowski, « Une avant-garde sans avancée : les Arts incohérents », *Actes de la recherche en sciences sociales*, novembre 1981 ; Marc Partouche, *la Ligne oubliée*, op. cit.

²¹ Comme le dit fort justement Françoise Dubor, « La bohème n'est pas une force politique [...] elle se fout du nouveau roi quel qu'il soit : elle sert de contrepoids au Pouvoir », *L'Art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 89.

²² Signalons que Cohl a fréquenté Sapeck dans l'atelier du caricaturiste Uzès.

Les procédés cohliens et « incohérents » d'icônisation du verbal seront d'ailleurs mobilisés par Clair-Picabia (la danseuse barbue/le barbu de la danseuse), Buñuel-Dali (des fourmis dans les mains) ou en peinture par Magritte ; et pourquoi ne pas pousser jusqu'à Duchamp et Broothaers ?

On sait qu'un des dessins les plus célèbres de Cohl avait été, en 1886, son *Abus des métaphores* où il réalisait en images des expressions courantes comme « yeux en boules de loto », « menton en galoche », « cou de cygne », « sourcils d'ébène », etc., aboutissant par « montage » de ces transcriptions à un monstre²³.

Amenés dans l'espace du film, ces éléments entrent dans une disposition particulière qui comporte la durée du métrage et de la projection et une dimension démonstrative, narrative largement dominée par l'idée de *métamorphose* infinie. Il y a ainsi, par rapport aux pratiques des Incohérents au cabaret, au théâtre ou dans l'écrit, un passage à un autre niveau de « désordre » logique dû à l'enchaînement du film, sa mécanicité, un entraînement inéluctable. Cette mécanicité (transports, vitesse), l'appareillage de la communication (téléphone, gramophone, télégraphe) est sans doute un des soubassements les plus puissants de cet affolement de la parole et de la représentation dont les Incohérents témoignent. La forme la plus aiguë de cette « crise » fin de siècle est repérée de manière très convaincante par Françoise Dubor dans *le Monologue fumiste*, genre qui se développe avec Charles Cros et Coquelin Cadet et dont le prototype est le fameux « hareng saur »²⁴ – qui pose dans son premier vers une manière d'écran ou de surface vide : « Un grand mur blanc – nu, nu, nu »... à investir ensuite selon une logique de l'absurde, énumérative et répétitive. Cette importance du langage, du jeu de mots pose en outre le problème, nulle part abordé semble-t-il, du bonimenteur dans ce cinéma. Si un personnage de bonimenteur apparaît dans *le Binettoscope*, sous les espèces d'un clown qui explique le fonctionnement de sa machine, il n'est sans doute pas abusif de faire l'hypothèse que les tours et détours langagiers dont ce cinéma est pétri étaient commentés lors des projections pour les spectateurs. La remarque que fait Léon Gaumont à Feuillade depuis New York en 1909, à propos de *la Valise diplomatique* de Cohl et Arnaud, selon laquelle « la bande est trouvée insipide, trop longue et on ne comprend pas, il n'y a pas assez de sous-titres », est peut-être un indice de cet apport extrinsèque au film²⁵. *Le Placier est tenace* met d'ailleurs proprement en scène cette question du boniment insistant, proliférant, qui accable un homme d'affaires poursuivi jusqu'au bout du monde par le tenace bateleur selon la logique que reprendra Tex

23 Reproduit dans Donald Crafton, *Émile Cohl, Caricature, and Film*, Princeton, Princeton University Press, 1990 et Catherine Charpin, *les Arts incohérents*, op. cit.

24 Françoise Dubor, op. cit.

25 Publiée dans Louis Feuillade, *Retour aux sources*, op. cit., p. 46.



Avery dans un de ses fameux cartoons (*Droopy* traquant le loup jusque sur la banquise). Cette parole « célibataire » (le placier en question ne cherche pas à se faire comprendre ou à convaincre, il accable, poursuit, envahit) entretient plus d'un rapport avec ce monologue fin de siècle qui donne lieu à un genre dont l'analyse citée ci-dessus retient notamment les caractères de mécanicité, prolifération qu'on a trouvée à l'œuvre chez Cohl.

N'est-il pas significatif de retrouver nombre de ces traits dans les premiers Tex Avery ? Dans *Symphony in Slang* comme dans *The Cat that Hated People* ((MGM, 1951-2), le monologue ininterrompu d'un personnage déclenche une visualisation d'expressions verbales, métaphores ou « images » du type « avoir la chair de poule », « prendre la porte », « monter sur ses grands chevaux », etc. Il serait sans doute hasardeux d'établir une filiation directe entre les Incohérents et Avery mais le passage *via* le surréalisme, Magritte en particulier, est plus que probable. Enfin la forme particulière que prend chez Cohl ce dérèglement du langage, eu égard à la logique métamorphique de son moyen, le fait évoluer vers un monologue intérieur, une forme de discours délirant empruntant à la comptine, à la « scie » comme à l'association libre²⁶.

5. *Le monologue intérieur*

La logique d'enchaînement est avouée comme arbitraire et sa structure d'exposition se donne littéralement comme infinie : l'onirisme, le spectacle ou le microscope sont de frêles cadres de motivation (un savant, un magicien, un garçon de café qui s'assoupit) qui introduisent et ramènent la fantaisie à un socle de réalité, mais cela importe peu, le déroulement est celui, non sensique, délirant, de l'association libre (laquelle est souvent entée sur le calembour ou le glissement de sens verbal) et rien ne le délimite sinon le métrage consenti puisqu'il relève de l'énumération illimitée. Dans l'ordre des motivations diégétiques, celles qui introduisent le dessinateur, le peintre, le binettomane, l'animateur et ses ciseaux doués d'autonomie dans *Rêves enfantins*, sont plus intéressantes car elles participent de l'exhibition des conditions de mise en œuvre du film au-delà de la référence plus ou moins admise à la peinture et au dessin comme on vient de le voir dans les trois films cités ci-dessus.

Dans *le Retapeur de cervelles*, le médecin examine l'intérieur du crâne du patient, y repère un scarabée qui se fait araignée, cerveau en deux lobes, quatre personnages, etc., puis il perce à l'aide d'un vilebrequin le crâne et en sort un long cordon blanc qu'il accroche au

²⁶ Cf. Eikhenbaum qui évoque à la fois la transcription littérale de métaphores verbales (Kozintzev et Trauberg le pratiquèrent dans *SVD* notamment, mais déjà au théâtre, Eisenstein dans *le Sage*) et le langage intérieur, proche du discours onirique, sans les liaisons et aménagements rationnels du discours public. Cf. *les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Paris, Nathan, 1996.

tableau noir en spirale ubuo-duchampienne. Cette spirale – analogue à la bande pelliculaire qui s'enroule sur elle-même et se déroule en faisant voir ce qu'elle contient – s'anime alors et, pour ne retracer que la fin de la séquence, on en vient à un pot de fleurs qui se fait lunette télescopique dont il s'échappe deux boules, un personnage s'empare de la lunette et vise le soleil qu'une des boules est devenue, la boule disparaît, la lunette rentre en elle et devient parallélépipède, le personnage y colle son œil dépité, fait un mouvement arrière et se trouve étendu sur le dos sur le rectangle qui se dédouble, laisse choir l'homme et se déploie en ses extrémités en deux carrés outre le rectangle, une silhouette en sort et se place à califourchon, la figure géométrique devient cheval, le cavalier sourit et l'ensemble est dissous... Plus tard, un soufflet s'active, son extrémité se détache et le corps de l'objet devient profil de Sganarelle, malicieux, se transforme en bonhomme plus détaillé et encore en un fâcheux, l'extrémité détachée devient alors canon, le canon tire un boulet sur la tête qui est expulsée mais le boulet revient vers le canon entre dans sa gueule tandis que l'affût disparaît, il devient vertical, se fait sarcophage, puis pot à eau, pompe de fontaine à levier, l'eau coule du robinet en un serpent, la pompe devient lampe à pétrole à abat-jour, la lumière s'allume et se répand en un cône blanc ainsi qu'au sommet, retombe, devient deux visages qui se font face et se disputent, s'approchent, deviennent une seule face ronde, grimaçante puis hilare, les traits du visage s'effacent, la boule rapetisse, devient un élément vertical, un cartouche qui se voit nanti d'accessoires et se révèle brouette vue de dessus poussée par un homme qui traverse l'écran en son milieu verticalement, sort en bas mais laisse sa tête derrière lui qui grossit, devient un profil, un personnage, la tête se déforme (crâne démesuré), se rapetisse, le nez s'allonge, l'homme prend ce nez et le détache, en fait un bâton surmonté d'une étoile magique, puis le bâton devient porte par laquelle le personnage sort en plongeant, reste un rectangle qui se fait volume, s'ouvre, devient boîte contenant un balai de riz qui en sort, chasse la boîte et devient baratte, la baratte dame à la jupe évasée, qui sort par le haut et laisse la bouteille qu'elle surmontait, celle-ci se ramasse et devient mouton, le mouton œuf, l'œuf se fendille et un poussin surgit vite oiseau et homme de profil dont le ventre s'arrondit sur un gilet de bourgeois, l'un des traits restant se rabattant en chapeau melon, son buste se détache et tourne sur lui-même plusieurs fois, la lettre C à l'envers se substitue au personnage et tourne elle aussi, se ramasse comme le nœud d'un cordon qui devient visage rigolard d'un personnage coiffé d'un keffieh, un corps lui vient, il détache sa tête et en joue comme d'un ballon, elle retombe, se fait autre, s'étrécit, devient tige végétale qui sort de l'écran par le haut.

Retour dans le cabinet du médecin, celui-ci remet à l'épouse la bande déroulée des maux imagés de son mari et le couple s'en va content.

1895 /
n° 53
décembre
2007

255

Émile Cohl, dans sa ligne : de la blague au trait



Cet enchaînement sans repos, cette fuite en avant participe de l'effraction, tout échappe, rien ne demeure, les humains sont vulnérables autant que les choses, promis à des métamorphoses qui jouent sans cesse avec une menace d'anéantissement que la page blanche – ou noire –, vide, trou, représente. Ce déballage, cette logorrhée, ce délire sans fin, le film le déroule inéluctablement ; rien n'arrête la mécanique du cinéma, la machine de projection : elle est ici, diégétiquement bienfaisante puisqu'il y a cure, expulsion, mais elle trahit un fonctionnement qui vide le sujet de son identité (on termine avec cette auto-décapitation ludique et cette transformation en végétal), dissout tout repère, toute certitude.

6. Le trait. Ouverture

Le trait auquel progressivement Cohl entend ramener son apport au cinéma (dessin animé et non plus truc) évolue vers l'idée d'une écriture qui a ses éléments premiers combinables. Le trait peut rapidement faire passer d'un visage à un cube ou d'un visage à un oiseau par réarrangement de la figure tracée. Un des héros de Cohl ne s'appelle-t-il pas *Agénor Maltracé* ? Dans les *fantaisies* du susnommé (1911), le film propose une « théorie génétique » du dessin libre : étant donné un œuf, qui se craquelle, se chiffonne et disparaît, il en sort un bâtonnet, élément premier, minimal. Le bâtonnet grandit devient un bonhomme tracé à la craie sur un fond noir, fait de deux cercles (tête et corps), d'un chapeau (trait horizontal sécant au cercle de la tête), deux bras et deux jambes (traits), une jambe se détache et devient canne, etc. Puis les éléments primaires assemblés en bonhomme se défont et entrent dans une boîte. Le fantoche reprend cette logique dans *les Exploits de feu follet* (1912).

Picasso dans le film de Clouzot (*le Mystère Picasso*, 1956), tout autrement bien sûr, se situe dans ce type de développement d'un motif lancé sur la toile blanche qui se métamorphose *ad libitum*.

Entre Cohl et Picasso, il y a Eisenstein qui a succombé à son tour aux sortilèges de la plasticité que le trait permet : échappant aux rigueurs constructives de ses films révolutionnaires, son activité graphique au Mexique entame un cycle de quinze ans qui va valoriser le trait continu (*uno tenore*) qui s'autonomise par rapport à la figure (c'est « l'auto-engendrement de la ligne » dont parle Klee) et s'autorise toutes les bizarreries, les situations « contre nature » : la série des corridas où taureau et torero échangent leurs places, s'enlacent, s'interpénètrent et se crucifient aboutira à des variations sur Samson et Dalila, Macbeth, etc., où les membres s'élongent, se tranchent, les têtes sont détachées. Dans les coupures de journaux que le cinéaste collectionnait, on trouve des suites évolutives du type de ce passage du cheval à la girafe par élongation du cou (tiré du *Krokodil*) ou des estampes japonaises

licencieuses avec élongation spectaculaire du nez d'un client de geisha, ou le cou télescopique d'Alice chez Lewis Carroll. Au Mexique, le trait est rapproché des liens qui garrottent et déforment, plus tard il le sera de l'écriture (intérêt pour Saul Steinberg), puis viennent la métaphore de la flamme et finalement celles de l'amibe, de la cellule²⁷.

L'évolution du *cartoon* perd cette dynamique de la ligne, du trait noir (ou blanc chez Cohl) qui délinée *Félix le chat* ou même *Mickey* au début, avec cet « admirable tremblement » du décor sommairement tracé et des figures sautillantes, au profit du coloriage et de la surcharge, des fonds chromos²⁸. Mais même dans ce genre très codé par les studios, il arrive que l'on recoure au trait dès lors qu'il s'agit de représenter un monde à part, par exemple dans un *Porky (Porky's Preview)*²⁹. Porky se présente sur scène et assure qu'il a réglé lui-même les caricatures car il est un grand artiste ; un écran de cinéma s'ouvre et apparaît un film dessiné *Porky Presents. 7 years old* : parade de cirque, danses exotiques, défilés militaires... Le dessin linéaire, simple, imitant le dessin d'enfant, autorise une sorte d'affichage de ce qu'il est : dans une séquence de rythme, le Mexicain dessiné est gribouillé et recommencé ; les soldats qui défilent se rejoignent au centre de l'écran et changent la perspective qui était la leur jusque-là, « montant » verticalement). On retrouve alors une énergie graphique dont témoignait aussi les premiers dessins animés soviétiques affichant délibérément un « primitivisme » à la Cohl comme *la Patinoire* d'Ivanov-Vano (1927) où un petit bolchevik est poursuivi par un gros bourgeois ventru et l'emmène à la patinoire pour s'en défaire. Le dessin du fantoche était donné comme dessin d'enfant, graffiti sur un mur ou plutôt un tableau noir d'école (d'où l'insistance sur le fond noir et le trait blanc de la craie). C'est depuis lors dans des œuvres d'animation « modernes » comme celles de Len Lye, Foldès, Dunning, Murakami, Ansorge, Schwitzgebel et bien sûr MacLaren (*le Merle* use du lexique élémentaire de Cohl) que se poursuit l'animation selon Cohl, attentive aux incertitudes du trait ou de la touche et aux métamorphoses qu'ils permettent.

27 J'ai abordé ces questions dans plusieurs études autour d'« Eisenstein et la question graphique », notamment dans les actes du colloque de Cerisy de 1995. Cf. Dominique Château, François Jost, M. Lefebvre (dir.), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002.

28 Dans une lettre à Sadoul qui avait commenté la dimension graphique de *Ivan le terrible* et avait comparé le film à *Fantasia*, Eisenstein dit combien les derniers Disney (*Bambi*, *Snow White*) l'ont atterré : « J'ai vu *Snow White* et *Bamby* – et tous deux ont été des déceptions cruelles en tout ce qui dépasse ces éléments. / La "beauté" de la couleur par malheur ne correspond en rien à la musique. Et toute la prétention à trouver un conta[c]t audio-visuel entre [le] son et des surfaces chatoyées plastiques ou colorées est écœurant et navrant. / (Je critique ici rien que le côté formel – le côté qui a été incomparable à rien dans le "early work" de Disney. » (1^{er} septembre 1946. Brouillon au crayon conservé – mais non répertorié – à la Cinémathèque française).

29 *Porky's Preview*, supervision Fred Avery ; animation : Virgil Ross ; story : Dave Monahan, dans *Porky Pig*, vol. 2, CIAE, 2005.

