

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 et le théâtre

Émile Cohl and the theatre

Olivier Goetz, Isabelle Moindrot et Romain Piana



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/2313>

DOI : 10.4000/1895.2313

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 : 86-97

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Olivier Goetz, Isabelle Moindrot et Romain Piana, « Émile Cohl et le théâtre », *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/1895/2313> ; DOI : 10.4000/1895.2313

1895 /
n° 53
décembre
2007

86

Louise France (Eva la
tomate) et Émile Cohl
(le lieutenant Otto de
Grossling), partenaires
dans *Mlle Fifi* d'Oscar
Méténier au théâtre du
Grand-Guignol, 1897



J. Lescaux

9, PLACE PIGALLE - PARIS

Émile Cohl et le théâtre

par Isabelle Moindrot, Romain Piana, Olivier Goetz

Assez tôt dans sa carrière, près de trente ans avant les premiers films, Cohl participe à la vie théâtrale parisienne : costumes pour des opérettes et revues, textes pour des chansons, collaboration à l'écriture de petits vaudevilles, pratique occasionnelle d'acteur, conception d'affiches, reportages graphiques sur des productions en cours... Toute cette activité témoigne du foisonnement de son inspiration et des pratiques en vogue dans les milieux montmartrois. La diversité de cette expérience dans ce qu'il convient d'appeler l'artisanat du théâtre constitue, à côté de la maîtrise des arts graphiques, l'une des sources incontestables de son esthétique ultérieure. L'objet de cet article n'est pas de répertorier la totalité des croisements entre scène et image filmée, mais de pointer quelques-uns de ces territoires où les pratiques convergent ou se superposent, en ouvrant un espace nouveau à l'imaginaire créateur. Réduction, condensation, citation, diffusion, médiation..., tous ces procédés à l'œuvre dans l'esthétique filmique de Cohl se mettent en place, déjà, dans sa pratique disparate au théâtre, avant de fusionner sur la pellicule.

Les matériaux scéniques

Nombre de films de Cohl exploitent et recyclent des formes ou des matériaux théâtraux. On sait que loin d'apparaître encore comme « le septième art », le cinéma est alors, tout au plus, une forme de divertissement, ce qui lui permet d'assumer sans complexe, même de façon marginale, tous les prestiges d'un théâtre à effets. Exemple caractéristique, les techniques d'adresse au public s'inspirent manifestement des spectacles populaires comme le vaudeville, la revue ou les formes de présentation de numéros – cirque, lanterne magique, cinéma. On en trouve des traces directes dans *le Binettoscope* (1910) ou *la Musicomanie* (1910), qui multiplient les emboî-

1895 /
n° 53
décembre
2007

87

Émile Cohl
Émile Cohl et le théâtre

tements entre œuvre-cadre et œuvre présentée, à travers des figures aisément reconnaissables comme celles du clown-compère ou du violoniste-magicien, qui introduisent les numéros, les portraits, les apparitions, pour des spectateurs imaginaires confondus avec la caméra. Parallèlement, la théâtralité exacerbée des acteurs de Cohl, si manifeste dans la série des *Jobard*¹, qui poursuit la double tradition des types comiques conventionnels (Arlequin, Gilles, etc.) et des personnages récurrents de la scène et de la caricature (le Robert Macaire de Daumier, le Joseph Prudhomme d'Henri Monnier...), est en définitive celle de toute une époque. Aussi n'est-ce pas étonnant de découvrir Cohl illustrant l'une des transpositions narratives de l'histoire de Robert Macaire, cette créature phare du théâtre romantique². Sur la page de couverture du volume, on reconnaît tous les traits canoniques du personnage, y compris la physionomie de son créateur à la scène, Frédéric Lemaître.



Georges-Guillaume Guy en Napoléon
dans *la Revue du centenaire des Variétés*, 1907

Hasard de l'onomastique peut-être, on pourrait encore signaler le Jobard du prolifique caricaturiste Cham³. Quant au défilé des figures historiques, qui apparaît dans *l'École moderne* (1909), il reproduit l'imitation des grands hommes si courante dans les revues, et dont la tradition remonte elle aussi au théâtre romantique⁴. Il suffit, par exemple, de songer aux multiples incarnations scéniques de Napoléon.

De même, la mécanique de l'intrigue, l'artifice de la gestuelle et l'exagération de la mimique, caractéristiques du jeu dit « chargé », empruntent tout à la fois à l'opéra bouffe, à l'opérette, au

1 Ensemble de films réalisés en 1911 (*Jobard a tué sa belle-mère*, *Jobard amoureux timide*, *Jobard change de bonne*, *Jobard garçon de recettes*, *Jobard ne veut pas voir les femmes travailler...*).

2 Le personnage de Robert Macaire apparaît au théâtre en 1823, dans *l'Auberge des Adrets*, de Antier, Saint-Amand et Paulyanthe, mélodrame sans grande consistance, dont Frédéric Lemaître, par son jeu incisif et décalé, fera un immense succès populaire. C'est dans cette œuvre qu'il inventera le type du marginal romantique, drôle et terrible, dont la fortune à la scène et dans la caricature sera considérable – ce dont témoigne encore l'illustration de Cohl dix ans après la mort de Frédéric Lemaître.

3 Amédée de Noé, dit Cham [1818-1879], *Histoire de M. Jobard*, Paris, Aubert, 1840.

4 Cf. Paul Ginisty, « Les hommes à plusieurs têtes », *Je sais tout*, 15 mars 1905, pp. 175-183.



André Gill, portrait de Virginie Déjazet en Bonaparte, *la Lune*, 10 novembre 1867

expérience liminaire de Cohl comme créateur de costumes⁹. Contrairement à la pratique habituelle de l'époque pour les costumes de théâtre, les études de Cohl ne présentent pas des personnages caractérisés par leur apparence, qu'ils soient immobiles ou saisis dans un mouvement déjà scénique. Mais, à la manière des planches d'Épinal destinées à la jeunesse, Cohl dessine des figures schématiques entourées d'accessoires de toutes sortes (coiffures, armes, insignes). Ce ne sont pas tant des personnages que des types, des costumes sans mains ni visage, qui semblent faits pour être découpés, avant d'habiller des figurines de carton manipulées par des mains enfantines.

grand-guignol, à la comédie rosse, au vaudeville « échevelé⁵ », bref, à toutes ces petites formes exploitées sur les théâtres secondaires où le texte, sans être absent, est utilisé d'abord comme producteur d'effets conventionnels et de situations comiques. Notons à ce propos la participation, si riche de résonances historiques, d'Émile Cohl à la reprise de *Mlle Fifi* d'Oscar Méténier (d'après Maupassant), sur la petite scène de la rue Chaptal, pour le spectacle d'ouverture du Grand-Guignol. À ses côtés, dans le rôle d'Eva la tomate, figurait Louise France, l'emblématique créatrice du rôle de la Mère Ubu d'Alfred Jarry⁶... Mais les réalisations de Cohl, qui nous parlent du corps spectaculaire dans sa matérialité organique et codifiée, déploient en outre une vraie virtuosité sur le plan des matériaux : costumes, espace, objets. Costumes de nègres⁷ ou d'indiens cannibales⁸, coiffures, grimages en tout genre : la pratique filmique bénéficie de l'expé-

5 Cf. *Plus de têtes chauves !*, vaudeville échevelé en un acte, d'Émile Cohl, A. Cahen et Édouard Norès, créé aux Fantaisies parisiennes, juin 1881 [Paris, Tresse, 1882].

6 *Ubu Roi* est créé au théâtre de l'Œuvre le 10 décembre 1896. Dix mois auparavant, le 10 février 1896, le drame *Mlle Fifi* avait été créé au Théâtre-Libre, alors dirigé par Méténier. La reprise de la pièce, où apparaissent Cohl et la créatrice de la Mère Ubu, a lieu lors de l'inauguration du théâtre du Grand-Guignol, le 13 avril 1897.

7 Cf. *le Petit Soldat qui devient dieu* (1908).

8 Cf. *le Placier est tenace* (1910).

9 Émile Cohl réalise en particulier les costumes des *Tziganes de Longjumeau* (opérette, musique de Bernicat, Alcazar d'hiver, 1879), ceux de *la Calza* (opéra-comique, musique de Mansour, Fantaisies parisiennes, 1881), du *Capitaine Xaintrailles* (drame en cinq actes de F. Melville, théâtre du Château d'eau, 1882), et enfin il collabore aux costumes de *Paris en loterie*, revue d'Eugène Grangé et Henri Buguet (Fantaisies parisiennes, 1882).



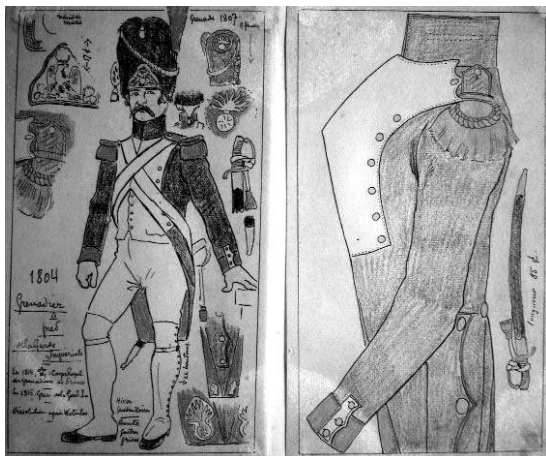
Page de couverture de [Louis-François Raban], *L'Auberge des Adrets. Histoire véridique de Robert Macaire et de son ami Bertrand*, préface de Jules Lermine, dessins d'Émile Cohl, Paris, s. d. [1887].

Exercé à considérer le corps comme un système de figuration fragmentable et transformable à l'infini, d'emblée Cohl se montre sensible aux frontières entre corps réel et corps imaginaire, fantasme et réalité. Le film *les Chaussures matrimoniales* (1909), qui réduit en six minutes ce qui pourrait constituer l'intrigue d'un vaudeville en un ou deux actes, propose sur ce point une magistrale variation sur le thème du costume comme projection de la personne complète – corps, âme, désir, inconscient. Impossible à exhiber pour des raisons de convenance, la rencontre érotique de deux clients d'un hôtel s'opère métonymiquement par celle de leurs chaussures déposées devant leurs portes. Comme indifférentes à la volonté consciente de leurs propriétaires, les chaussures s'animent d'elles-mêmes, marchent les unes vers les autres, se caressent, pénètrent dans l'une des chambres, et s'unissent en toute liberté. C'est ainsi qu'elles agissent en vraies entremetteuses, puisque les deux personnages, qui ne se connaissaient pas au début

du film, repartent comme un couple le lendemain matin.

Quant aux décors réalisés par Cohl pour ses films, ils correspondent parfaitement à la pratique courante de son temps, dans sa diversité : intérieurs typiques du vaudeville (hôtel, chambre, salon bourgeois), de l'opérette et de l'opéra (*les Quatre Petits Tailleurs* (1910), *le Tout Petit Faust* (1910)), de la féerie (*l'Hôtel du silence* (1907)), du théâtre à grand spectacle (*le Petit Chantecler* (1910)). Beaucoup, de fait, sont praticables. En modèle réduit, ils reproduisent parfois ceux des grandes scènes avec une minutieuse exactitude. Et par les objets, ils parviennent souvent à se libérer de leur statut conventionnel ou décoratif, pour se muer en véritables personnages.

Tous ces motifs et techniques issus du théâtre situent Cohl dans une pratique qui tient à la fois de l'emprunt et du pastiche. Mais la référence au spectacle peut se faire parfois plus explicite, lorsqu'il adapte pour le cinéma de « grandes » œuvres du répertoire : *Faust* comme emblème du théâtre lyrique ou *Chantecler* comme archétype de la pièce à grand spectacle. Il s'inscrit ainsi



Émile Cohl, études de costumes, s. d.

dans la tradition de la parodie des pièces à succès, florissante au XIX^e siècle. Or la parodie constitue une célébration ambivalente de la pièce originelle, qui se voit ainsi tout à la fois glorifiée et ridiculisée. En utilisant de surcroît la technique des figurines animées, Cohl renoue avec la tradition désormais un peu déclinante du spectacle de marionnettes, en prise sur l'actualité. Plus encore que *le Tout Petit Faust* (qui se donne comme une double réduction de l'opéra de Gounod¹⁰ et, au moins par son titre, de l'opéra bouffe d'Hervé, *le Petit Faust*¹¹, qui en est une

parodie), *le Petit Chantecler* révèle le sens de l'opportunité médiatique dont fait preuve Émile Cohl dans ses films d'animation.

1895 /
n° 53
décembre
2007

91

Un exemple : *le Petit Chantecler*

La création de *Chantecler* en 1910 est l'un des événements les mieux couverts par la presse de l'époque. On se représente difficilement, aujourd'hui, l'ampleur de son retentissement public. Le film de Cohl doit donc aussi être considéré comme un film d'actualité. Certes, le cinéaste ne fait pas preuve d'une originalité hors du commun, en se saisissant de *Chantecler*, mais il participe de ce mouvement collectif avec ses moyens propres. L'animation cinématographique apparaît en effet comme le langage formel qui se prête le mieux à cette pièce, dont le principe extravagant est d'exclure et de célébrer tout à la fois la présence humaine :

... Il n'y a plus personne.

Nous pouvons commencer la pièce maintenant.

[...]

¹⁰ Opéra en cinq actes de Charles Gounod sur un livret de Jules Barbier et Michel Carré, créé au Théâtre Lyrique en 1859.

¹¹ Opéra bouffe en trois actes et quinze tableaux d'Hervé [Florimond Ronger] sur un livret d'Hector Crémieux et Jaime fils, créé au théâtre des Folies dramatiques en 1869.



Le décor de l'acte I de *Chantecler* d'Edmond Rostand, photographie de plateau, 1910

Les hommes avec eux n'emportent pas le drame :
On peut rire et souffrir pendant qu'ils sont ailleurs¹².

Visionner *le Petit Chantecler*, un siècle après sa réalisation, c'est donc à la fois observer la naissance d'un art spécifique (le film d'animation) et appréhender la réception d'un événement théâtral de grande ampleur dont l'intérêt se mesure également en termes d'innovation spectaculaire. Datant de février 1910 (le mois même de la création de la pièce, au théâtre de la Porte-Saint-Martin), le film de Cohl témoigne d'une belle présence d'esprit et d'une capacité de réaction à chaud.

L'objet *Chantecler* est le support d'un recyclage effréné : caricatures, chromos publicitaires, cartes postales et objets dérivés sont édités en grand nombre. Mais *le Petit Chantecler* demeure la seule documentation filmée disponible sur le spectacle d'Edmond Rostand. Comme *le Tout Petit Faust*, qui reproduit les décors archi-connus de l'Opéra de Paris, et scande le film par la citation des *incipit* des morceaux les plus célèbres de l'œuvre (« Avant

¹² Edmond Rostand, *Chantecler*, Flammarion, Paris, 2006, p. 48.



Lucien Guitry dans le costume de Chantecler, carte postale de 1910



« Enfin éclos ! », carte postale de 1910 représentant Edmond Rostand en poulet à cuire



Émile Cohl, *le Petit Chantecler* (1910), premier décor et figurine de Chantecler

de quitter ces lieux », etc.), *le Petit Chantecler* possède une valeur documentaire que vérifie la comparaison avec les photos de plateau, notamment celles qui ont été diffusées, simultanément, dans les journaux à grand tirage de l'époque (*le Petit Journal*, *l'Illustration*, *le Théâtre*, *Comœdia illustré...*). Manifestement, Cohl a fait son film après avoir assisté à la mise en scène de la Porte-Saint-Martin. Il s'est documenté sur le décor et les costumes. Il a lu intégralement le scénario. Et malgré l'intention quasiment iconoclaste qui s'affirme dans la réduction de la super-production rostandienne en un « petit Chantecler », on est frappé par la fidélité qu'exprime le film de Cohl par rapport au spectacle, plutôt que par les quelques libertés qu'il a prises. Du spectacle, il respecte les décors, les personnages, mais aussi la structure globale. Toutefois, le travail de Cohl constitue plus qu'une simple documentation. Tel un pamphlet cinématographique, il ironise, comme ses contemporains, sur le destin de *Chantecler* et sur celui de son auteur, dont les deux entités sont confondues. Finalement, le Chantecler d'Émile Cohl passe à la casserole : et à travers lui, c'est Rostand qui est cuit ! Mais parallèlement, le statut de cette critique est proprement insignifiant. Contrairement aux détracteurs de Rostand qui portent l'attaque sur le plan esthétique (Jacques Copeau¹³) ou moral (Jehan Rictus¹⁴), la démarche cinématographique de Cohl ne saurait se prendre trop au sérieux. Elle n'a qu'une visée amusante et distractive, et face aux moyens pharaoniques mis en œuvre pour ce spectacle à

13 Jacques Copeau, « Chantecler et le cas Edmond Rostand », article paru dans la rubrique « la vie théâtrale » de *la Grande Revue*, 25 février 1910, et repris dans : Jacques Copeau, *Études d'art dramatique, Critiques d'un autre temps*, Paris, NRF, 1923, p. 156.

14 Jehan Rictus, *Un « bluff » littéraire, le cas Edmond Rostand*, Paris, P. Sevin et E. Rey, 1903. Jacques Copeau reprend à son compte ce mot de « bluff », à propos de *Chantecler*, en 1910, dans l'article déjà cité. Plus étonnant est l'emploi du mot par Edmond Rostand lui-même, s'il faut en croire Jules Renard : « *Chantecler* va être un four, dit-il. C'est un bluff. Je ne comprends plus rien au premier acte », Jules Renard, *Journal*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1965, p. 1256.

maints égards monstrueux¹⁵, la dramaturgie des figurines semble bien modeste. Le film de Cohl, en réduisant *Chantecler* à un spectacle de quelques minutes joué par des marionnettes, fait plus que normaliser la représentation. Travaillant dans l'excès inverse, son élan parodique se teinte d'une astucieuse délicatesse. Sur un mode ludique, Cohl donnerait ainsi une leçon à Rostand. Mais au-delà de la citation du spectacle de Rostand, *le Petit Chantecler* révèle l'une des dimensions de l'inspiration d'Émile Cohl : la résonance de l'événement scénique dans l'imagerie collective – celle du théâtre, de l'image, mais aussi de l'imprimé.

1895 /

n° 53

décembre

2007

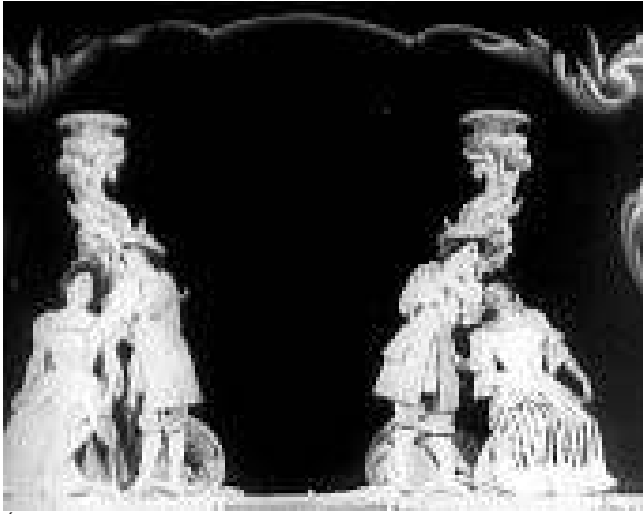
94

Scène, support et impression

C'est ainsi qu'il fait accéder une pratique médiatique non théâtrale mais déjà pleine de potentialités spectaculaires (caricatures, images de périodiques, presse illustrée) à une nouvelle forme d'expression artistique, où le support est davantage exploité dans sa matérialité. Le film devient ainsi comme un hybride : entre la scène (vaudeville, revue, marionnette, pantomime, opéra, opérette...) et l'imprimé, qui est devenu à l'époque le support le plus répandu des formes graphiques et des images, à travers le livre, la revue périodique, l'illustration... Ainsi, le livre d'histoire de *l'École moderne* s'ouvre en combinant deux artifices : sur la page de gauche, le graphisme (schéma du drapeau national et nom du personnage) ; sur la page de droite, la photo de l'homme célèbre (Beethoven, Goethe, Washington, Bolivar, Napoléon...), figé d'abord, mais s'animant bientôt par le mouvement de l'acteur. Ainsi encore, les tableaux vivants (coupe grecque, horloge romaine, chape Renaissance, bougeoirs Louis XV¹⁶...) de *Porcelaines tendres* (1909), « mis en pages » comme s'il s'agissait d'une photo de presse illustrant un article sur une revue de music-hall ou un divertissement de soirée privée, et s'éveillant lentement à travers le mouvement, la danse, les évolutions muettes des personnages. Le film de Cohl joue donc des

15 D'une durée particulièrement longue, et présenté dans une forme littéraire elle-même très éclectique avec ses alexandrins étincelants et ses jeux de mots alambiqués, le drame de Rostand accumule les effets spectaculaires (notamment ces fameux costumes animaliers dissimulant les acteurs célèbres), et tire parti de toutes les références possibles : la fable et le conte, les symboles nationaux (le coq gaulois), les clichés contemporains (les poules et poulettes), les représentations allégoriques (le chien fidèle, le paon vaniteux, le merle persifleur...), et même les allusions à la vie moderne (le téléphone)...

16 La même inspiration fantastique est à l'origine des « personnages » imaginés par Colette dans *l'Enfant et les sortilèges* (la tasse chinoise, la théière, l'horloge...). La fantaisie lyrique de Ravel, composée sur ce livret de Colette, date de 1925, et fut créée à Monte-Carlo. Mais le livret, commandé pendant la Première Guerre mondiale par le tout nouveau directeur de l'Opéra de Paris, Jacques Rouché, était originellement destiné à un ballet féerique. L'influence de la revue, forme que connaissait intimement Colette, se ressent ainsi dans cette œuvre qui est l'un des ouvrages les plus singuliers du répertoire d'opéra.



Émile Cohl, *Porcelaines tendres* (1909), bougeoirs Louis XV



Reportage illustré de *Sans Rancune*, revue de Rip au théâtre des Capucines, cliché Bert, *Comœdia illustré*, 15 octobre 1909

deux sens du mot « revue » en reliant l'objet représenté, le décor suggéré, la posture corporelle et, à travers l'encadrement décoratif de l'image, la présence de l'imprimé illustré de la Belle Époque. Un procédé de médiatisation en chaîne (l'objet conventionnel / sa transposition dans la plastique spectaculaire des corps / sa recension dans la presse / son imitation dans l'image fixe / sa mise en mouvement dans le film...) accompagne ainsi un début de morphing spectaculaire, qui trouvera son plein développement dans le dessin animé. Dans *Porcelaines tendres*, les figures humaines disposées en frise sur la chope Renaissance, comme imprimées en relief sur l'objet scénique, quittaient leur support pour entamer une danse à la mode du ballet de cour. D'un tel jeu de morphing sur les corps, la ligne et l'impression, procède le film d'animation. Dans *le Binettoscope*, c'est la note de musique d'abord, la lettre de l'alphabet ensuite, les nombres enfin qui se muent successivement en binettes, dont les métamorphoses et les jeux enfantins d'apparition-disparition produisent une sorte d'anthologie animée des procédés de la caricature. Or c'est par l'entremise du clown qui s'adresse à nous (à notre propre binette que l'on pourra voir sur l'écran !) que cet univers graphique se déploie dans toute sa naïveté sous nos yeux. « L'invention » du cinéma d'animation semble ainsi résulter d'une élaboration très complexe d'un réseau de sources, de modèles, de pratiques issus de la diversité du théâtre et de l'imagerie imprimée, pour aboutir à quelque chose qui ressemblerait à l'enfance d'un art – d'où peut-être cette fascination pour les objets de l'enfance que sont le « cerceau magique », les figurines, les jouets... Pourtant,

même sous sa forme la plus graphique, on ne peut oublier qu'elle tire ses origines du théâtre, de cette capacité qui est la sienne de solliciter le rêve en provoquant l'illusion.

Nombre des films de Cohl jouent ainsi d'une forme mixte de représentation, combinant d'une part le jeu d'acteur et la théâtralité, et d'autre part l'animation soudaine, sur un écran, de formes graphiques qu'on n'attendait pas. Le modèle technique de la projection (écran, voiles, cloisons, projecteurs, boîtes...) se conjugue fréquemment aux formes métaphoriques de la vision (cerceau magique, œil, chignole...), pour créer comme une autre scène, fantasmatique cette fois. La mise en abyme par les différents procédés d'encadrement, tout comme la juxtaposition des registres (corps vivants, formes dessinées ou animées), créent une impression troublante de plongée dans les profondeurs. Ainsi, dans *les Locataires d'à côté* (1909), le décor à compartiments – un classique du vaudeville – avec son espace clivé conventionnel (un jeune couple amoureux à gauche / un vieux couple voyeur à droite) permet à Cohl de suggérer un immense délire érotique. À droite, les vieux s'abandonnent à une pulsion scopique totalement effrénée (ils s'agitent, font un trou dans la cloison, montent sur une chaise pour espionner les ébats d'à côté...), cependant qu'à gauche, à la place du jeune couple qui est assez vite remplacé par un simple écran neutre, apparaissent des formes grotesques, naïves ou inquiétantes (pantin articulé, collages, pliages, dessins, objets, marionnette), qui tout à la fois évoquent l'action sexuelle, qui demeure cachée, et semblent se moquer du voyeurisme effronté, mais impuissant, qui se déploie simultanément dans l'appartement d'à côté. Or la dynamique du rire qui sous-tend un fil aussi inventif que *les Locataires d'à côté* c'est, à n'en pas douter, celle du vaudeville.

Dans ses films hybrides, Cohl frôle à loisir différents domaines de l'imaginaire : le fantasme dans *les Locataires d'à côté*, le rêve dans *la Musicomanie*, le cauchemar dans *le Placier est tenace*, la prophétie dans *l'Avenir dévoilé par les lignes des pieds* (1914)... Le dessin et l'animation surgissent alors pour faire basculer dans une dimension onirique une réalité appréhendée simultanément de manière théâtrale. Et d'une manière générale, dans ses courts métrages, Cohl fragmente et concentre une grande partie des éléments propres au théâtre de son époque (esthétiques dramatiques, formes spectaculaires, objets, gestuelle, décor, rythme scénique...). La forme théâtrale qu'il choisit, souvent ostentatoire, pose le cadre et impose le sens. Mais l'originalité de Cohl réside probablement dans sa sensibilité de dessinateur. Car c'est en rencontrant les arts de la ligne et de l'imagerie imprimée que les motifs issus du théâtre s'émancipent des conventions mimétiques, permettant ainsi à Cohl d'aborder aux rives encore vierges d'un nouveau continent spectaculaire – le dessin animé.



1895 /
n° 53
décembre
2007

97

Émile Cohl