

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

53 | 2007  
Emile Cohl

---

### Pourvoyeur d'irréalité, *Fantasmagorie*, Émile Cohl, 1908

*Provider of unreality, Fantasmagorie, Émile Cohl, 1908*

Philippe-Alain Michaud

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/2553>

DOI : 10.4000/1895.2553

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 : 272-281

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

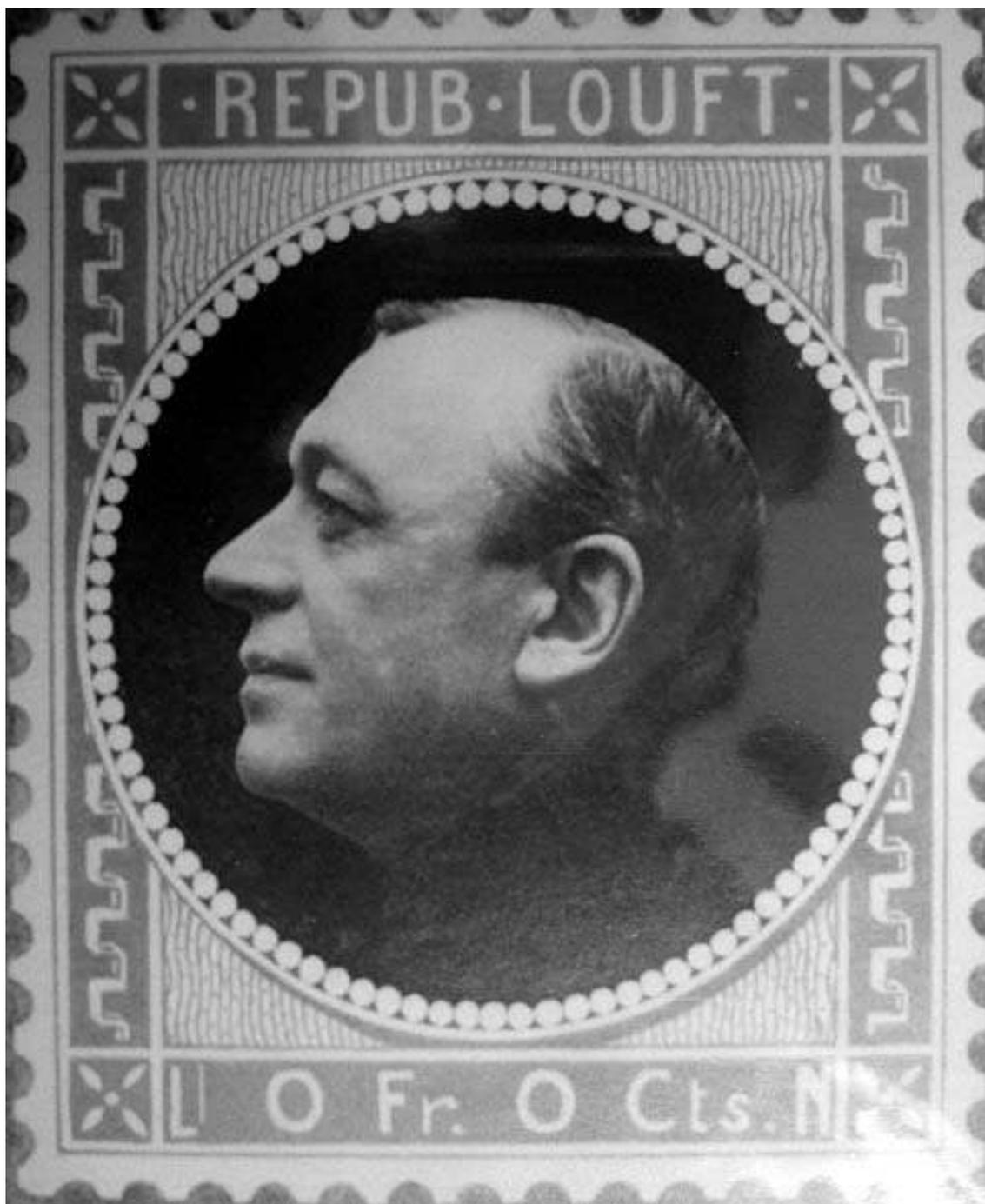
#### Référence électronique

Philippe-Alain Michaud, « Pourvoyeur d'irréalité, *Fantasmagorie*, Émile Cohl, 1908 », *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/1895/2553> ; DOI : 10.4000/1895.2553

---

1895 /  
n° 53  
décembre  
2007

272



Émile Cohl, c. 1913

# Pourvoyeur d'irréalité, *Fantasmagorie*, Émile Cohl, 1908

par Philippe-Alain Michaud

1895 /  
n° 53  
décembre  
2007

273

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Alois Riegl, dans la *Grammaire historique des arts plastiques*, se propose de rechercher les principes transcendants qui gouvernent l'analyse des œuvres, ce qui a pour conséquences immédiates d'effacer la distinction entre arts industriels et beaux-arts, c'est-à-dire entre arts de la reproductibilité et arts de la singularité ; et d'autre part, de déspecifier les médiums : le Parthénon n'obéit pas exclusivement à des lois architecturales, pas plus que les sculptures de Phidias aux lois de la sculpture ou les peintures de vases à celles de la picturalité. Autrement dit, l'orientation transcendantale de l'analyse interdit d'assimiler le processus d'élaboration à l'expression de la *psychè* en même temps qu'elle oblige à se concentrer non sur des œuvres ou des classes d'œuvres historiquement déterminées, mais sur leurs relations, c'est-à-dire sur la structure<sup>1</sup>.

C'est dans les formes artistiques originelles que semblent apparaître, avec le plus de clarté, les formations transcendantales qui conditionnent le fait artistique : c'est ainsi que Riegl, soulignant son caractère à la fois non subjectif et non spécifique, voit dans l'art de l'ancienne Égypte s'effacer la distinction entre architecture et dessin, autrement dit entre traitement du volume et traitement du plan : le temple égyptien est une unité formelle plate définie en largeur et non en profondeur ; de même, dans les arts de la surface, les Égyptiens ont cherché à neutraliser la spatialité : il n'y a pas d'ombres (c'est-à-dire ni profondeur, ni modelé), il n'y a pas de perspective, ni linéaire ni aérienne – effet renforcé par un usage de couleurs pures appliquées à l'intérieur des contours des figures, représentées non comme des entités singulières, mais comme des types. L'art égyptien se trouve ainsi porté,

<sup>1</sup> Alois Riegl, *Historical Grammar of the Visual Arts*, éd. et trad. Jacqueline E. Jong, New York, Zone Books, 2004.

selon Riegl, par une approche tactile des formes : celles-ci sont conçues comme un agencement de surfaces plus ou moins parallèles au plan que l'œil suit analytiquement en utilisant analogiquement les modalités du toucher. Il n'y a donc pas d'espace au sens atmosphérique du terme dans l'art égyptien, pas de milieu enveloppant, mais une simple juxtaposition de figures posées contre un fond uniforme abstrait sur lequel elles se détachent sans fusion. Cependant, l'isolation de la figure singulière sur le plan ne peut être absolue : lorsque le système de représentation devient plus complexe, elle entre en relation transversale avec les figures qui l'environnent. Cette contradiction, qui se fait jour dans l'art égyptien, les Grecs l'ont accentuée en augmentant les ombres et en cherchant à donner du relief aux figures, mais sans quitter encore l'univers de la tactilité. C'est l'art romain qui marquera réellement un basculement de l'haptique à l'optique et le passage à une conception unifiée de l'espace en profondeur.

La tension entre vision proche, tactile, réduisant l'image à un agencement de surfaces et la vision lointaine, optique, établissant la tri-dimensionalité de la forme et la profondeur spatiale se rejoue dans l'histoire du premier cinéma. Celle-ci sera l'histoire de cette dérivation de l'espace plan vers l'espace perspectif, de son adhésion à ce type de représentation qui se stabilise dans l'espace illusionniste de la peinture romaine avant de ressurgir dans la peinture renaissance<sup>2</sup> où la mise en mouvement des formes fonctionne comme l'indice de la profondeur de l'espace, principe qui restera le présupposé implicite et durable de l'expérience cinématographique moderne<sup>3</sup>. Mais avant que ce présupposé ne prenne force d'évidence, le cinéma aura été un lieu de tension entre vision proche, tactile, réduisant l'image à un agencement de surfaces, et vision lointaine, optique, établissant la tridimensionalité de la forme et l'illusion spatiale. Comme les panoramas ou les cabinets de cire

2 Noël Burch, *Life to those Shadows*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 162 et Erwin Panofsky, *la Perspective comme forme symbolique*, Paris, éditions de Minuit, p. 68 sq.

3 Pour dessiner des objets tridimensionnels, dit Adolf Hildebrand, les artistes doivent considérer les volumes comme des plans se prolongeant dans la profondeur. Il faut se représenter deux surfaces transparentes parallèles entre elles et parallèles au plan et, entre les deux, une figure dont la position est telle que ses extrêmes touchent chacune des parois. La zone située entre les parois de verre forme une unité de mesure uniforme de la profondeur et lorsque la figure est envisagée à travers la surface transparente, elle s'unifie en une unité picturale. C'est ainsi que la sculpture, selon Hildebrand, procède du dessin : en donnant profondeur à la sculpture, le dessin accroît la modulation du plan et génère un relief. Et ce relief doit être conçu comme animation de la surface.

Cependant, les déterminations objectives restent insuffisantes pour produire l'impression du mouvement. L'animation des volumes implique également l'activité du regardeur : toute la connaissance que nous avons de la nature plastique des objets dérive de mouvements originels que nous exécutons avec les yeux et les mains. Et ce n'est qu'à travers la dérivation conceptuelle de ces mouvements et leur fixation en un système d'idées cinesthésiques que nous sommes capables d'imaginer des formes tridimensionnelles ou solides. Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893. Sur l'impression de profondeur au cinéma qui ressemblerait à celle produite par une sculpture en mouvement, voir les commentaires d'Hugo Münsterberg sur Vachel Lindsay, *The Film : A Psychological Study* (1916), New York, Dover, 1970, pp. 22-23.

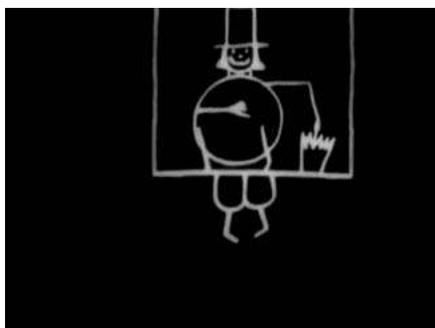
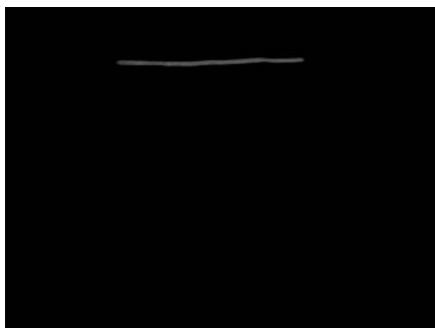
avant eux, le cinéma produit un faux sentiment de réalité, un effet d'adhésion que l'analyse du film en termes ornementaux permet de déjouer en rapportant l'animation de la surface non au traitement des formes comme des volumes séparés par des vides, mais à la modulation du plan. Comment penser le cinéma comme forme haptique ? En privilégiant le *nahsichtig* sur le *fernsichtig*, le point de vue rapproché sur le point de vue éloigné ; en déconstruisant l'apparence de la profondeur générée par les superpositions, les raccourcis et les ombres, par tout l'appareil du traitement illusionniste des formes qui, en cinéma comme dans l'histoire des arts plastiques, entrent en contradiction avec le plan.

Au commencement, une simple ligne blanche horizontale apparaît en haut du cadre. Sans fonction architectonique (elle ne touche pas les bords de l'écran), elle marque un commencement de spatialisation. La main du cinéaste-dessinateur entre dans le champ, suspend la silhouette d'un clown au trait horizontal, comme à une barre de trapéziste. Cette figure oscillante, sans densité ni stabilité est prise dans un récit linéaire, répétitif et fantasque, fait d'une succession de métamorphoses qui sont autant de jeux sur les dispositifs de représentation et les processus de figuration : la ligne horizontale se transforme en surface, forme un cadre vertical derrière lequel la figure du clown disparaît tandis qu'à sa place surgit un bonhomme armé d'un parapluie et coiffé d'un haut-de-forme. Les contours du cadre se rétractent, reculent vers l'arrière-plan : une salle de cinéma se dessine. À gauche, un écran et à droite, deux rangées de chaises : le bonhomme s'installe au second rang, sans chapeau ni parapluie. La chaise placée devant lui se transforme en boîte à malice dont surgit une nouvelle fois le clown. Celui-ci disparaît puis redescend du haut de l'écran, comme une araignée pendue à son fil, arrache la perruque dont le bonhomme était affublé et s'enfonce dans les plumes d'un chapeau porté par une élégante arrivée par la gauche qui s'est installée au premier rang. Sur l'écran apparaissent les images d'un soldat à la manœuvre (auquel succéderont une silhouette hydrocéphale dont la tête gonfle et dégonfle<sup>4</sup>, un homme à grosse moustache, une vieille femme en fichu puis, après qu'un rideau soit tombé et remonté, des formes géométriques : une étoile, une spirale, encore une étoile). Au second rang, le bonhomme qui ne voit plus rien gesticule, tandis que devant lui l'élégante, indifférente à ses protestations, pleure et rit au spectacle des images qui défilent devant elle<sup>5</sup>. Sa coiffure forme une sorte de pelote animée d'un grouillement organique. Le bonhomme arrache les plumes du chapeau une à une et utilise la pointe de la dernière pour déchirer le fond noir de l'image. Il allume un cigare, et au moment où la

4 Réminiscence de *L'Homme à la tête en caoutchouc* (Georges Méliès, 1901) ?

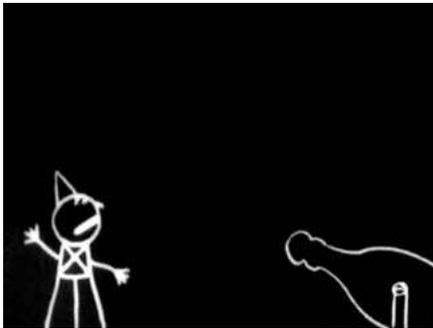
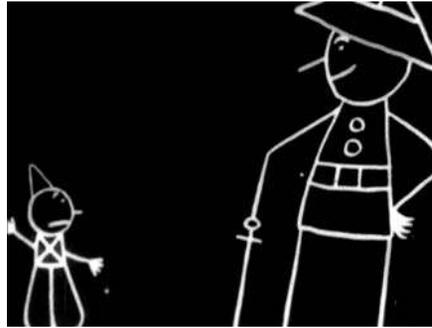
5 Préfiguration de *Those Awful Hats*, tourné par D. W. Griffith en 1909 ?

# *Fantasmagorie* (1908)



1895 /  
n° 53  
décembre  
2007

276



1895 /  
n° 53  
décembre  
2007

277

Émile Cohl  
Pourvoyeur d'irréalité. Fantasmagorie, Émile Cohl, 1908

fumée touche la tête de la spectatrice au chapeau déplumé, celle-ci se transforme en sphère à l'intérieur de laquelle flotte la figure du clown. La bulle continue de gonfler jusqu'à absorber le bonhomme au cigare. Le clown reprend sa forme originelle, pivote à 180°, et retombe à l'intérieur de sa boîte à malice. Un bibendum entre dans le champ par la gauche, pose deux poids sur le coffre où le clown est enfermé. Celui-ci malgré tout ressurgit de sa boîte et perce le bibendum de la pointe de son bonnet. L'un des poids se transforme en haut de forme, coiffant une figurine qui s'élève peu à peu de la base de l'écran, salue, et sort du champ par la droite. Le clown, au moyen d'une canne à pêche, subtilise son manteau, qui se change en fantoche géant coiffé d'un tricorne et armé d'une épée. À l'instant où le géant se jette sur lui, le clown le fait disparaître dans une gerbe d'étincelles en allumant une chandelle. Il respire une fleur plantée dans un pot. Celle-ci se met à croître à une cadence ultra-rapide, le clown reste attaché à sa tige par le nez et tourne autour d'elle comme une crécelle. Sa tête se détache, un homme à la silhouette évasée l'attrape au vol et se transforme en bouteille de champagne pour la renvoyer, comme un bouchon, en direction du clown. La bouteille approche alors du clown qui a retrouvé sa tête, l'avale, et se transforme en fleur de lotus. Ses pétales s'ouvrent, le clown se dresse sur sa corolle qui se métamorphose en trompe d'éléphant. L'éléphant se change en maison. Ses jambes deviennent des murs et une porte, son oreille une fenêtre et son œil une lanterne sur la façade. Le clown ouvre la porte et entre. Un policier tourne l'angle de la rue et l'enferme. Le clown saute du premier étage mais en tombant sur le sol se disloque et perd encore la tête. Les mains du dessinateur entrent une nouvelle fois dans le champ utilisant, pour recoller la tête du clown, un pot de colle dessiné. Après être resté un instant immobile, le clown se relève, disparaît du champ puis réapparaît portant une valise et une jarre : il boit au goulot jusqu'à ce que son corps gonfle, il s'envole, puis retombe sur le dos d'un cheval de bois et sort en saluant. Le film dure une minute trente, chaque image a été photographiée deux fois, la projection à seize images par seconde, au seuil du scintillement, donne à l'enchaînement des métamorphoses une cadence singulière qui relève moins du rythme que de la pulsation.

Au commencement et à la fin de *Fantasmagorie*, les mains du cinéaste-dessinateur apparaissent, d'abord pour tracer un simple trait, ensuite pour rassembler les membres disloqués du clown et relancer le récit, franchissant par deux fois cette limite intangible qui sépare l'univers photographique de celui du dessin. Les mains qui tracent et qui collent affirment la dimension tactile de l'image : Cohl dessine des silhouettes, c'est-à-dire des circonscriptions d'ombres, des corps graphiques, dématérialisés. Il n'y a que des vues plates, des figures schématiques représentées de face ou de profil ; il n'y a pas de distinction entre la figure et

le lieu (le chapeau devient une scène, l'éléphant une maison...) ; il n'y a pas de raccourcis – ce que les Grecs nomment *katagrapha* – qui selon Pline, permettait de donner vie aux figures et fut l'invention de Kimon de Kléones : « (Kimon) représenta, dit Pline, les figures en diverses positions, regardant en arrière, en haut ou en bas ; il marqua les attaches des membres, fit saillir les veines et découvrit aussi l'art de plisser et de froisser les vêtements<sup>6</sup>. »

La structure du monde inorganique, avance Riegl, est une structure cristalline, c'est-à-dire symétrique et proportionnée. La structure du monde organique, c'est-à-dire capable de mouvement, est également cristalline, mais de manière inapparente. Au premier regard, un arbre ou un animal ne révèlent rien de cristallin. Ils manquent à la fois de symétrie affirmée et de nette démarcation en plans égaux. Les masses des corps organiques ne sont pas distribuées uniformément et les limites des surfaces sont incurvées, estompant toute impression de limite claire. Le mouvement empêche les corps organiques de se résoudre en structures symétriques, sinon dans les moments de pose<sup>7</sup>. Dans le film de Cohl, la succession des plans introduit un enchaînement inorganique dans la juxtaposition des formes organiques. La figure, animale ou humaine, ne renvoie pas à un référent, mais aux figures auxquelles elle s'enchaîne au sein d'un processus de métamorphose constitué en récit.

En substituant à la logique du mimétisme celle de la métamorphose, Cohl fait apparaître la structure cristalline des corps organiques et les traite comme une série de configurations stylisées. Disposées sur un fond neutre et réduites à leur simple contour, les figures s'affranchissent de la pesanteur, de l'épaisseur, de la profondeur, de la stabilité. Le regardeur ne prête plus attention à leur signification mais à leur développement, porté par la pulsion régulière du développement des lignes. Dans l'expérience narrative visuelle que le cinéma ordinairement produit, les motifs fusionnent avec le fond sur lequel ils s'inscrivent. Dans l'organisation ornementale de l'image, le motif se réduit à l'apparence extérieure de l'objet qui constitue son aspect le plus superficiel, le moins essentiel, le moins compréhensible : il est employé comme instrument de régression de la surface subjective à la surface objective. C'est ainsi que dans *Fantasmagorie*, les figures animales et humaines, privées de leur caractère organique, se changent en réseau ondulant à visée ornementale. Par la peinture, écrit Vitruve dans le *De Architectura*, « [...] se fait l'image de ce qui est ou peut être. » Dans les décorations murales, dit-il, les Anciens ont d'abord imité « les veinures et les dispositions des dalles de marbre », puis ils ont imité les formes des bâtiments et les saillies des portiques et des frontons, ils ont appris à tracer les frontispices des scènes tragiques, comiques ou

6 Cité dans Salomon Reinach, *la Peinture ancienne*, (1921), Paris, Macula, 1985, p. 69.

7 Alois Riegl, *Historical Grammar of the Visual Arts*, New York, Zone Books, p. 343 sq.

satyriques « conformant les images aux particularités déterminées des lieux. » Dans une première phase, les artistes ont peint des paysages réalistes – promontoires, rivages, bois sacrés, montagnes – et des sujets mythologiques. Puis, dans une seconde phase, ils ont entrepris de représenter des monstres plutôt que « des images déterminées d’objets définis », contredisant ainsi aux lois de la vraisemblance et des causalités naturelles.

[...] en guise de colonnes, on met des roseaux ; en guise de rampants de toitures, de petits enroulements striés, avec des feuilles crispées et des volutes ; et aussi, des candélabres supportant des représentations de petits édifices ; prenant racines sur les frontons de ces édifices, des groupes de petites tiges grêles accompagnées d’enroulements et ayant au-dessus d’elles, contrairement au bon sens, de petites statues assises ; et même, de petites tiges portant des statuettes coupées en deux : une moitié, à tête humaine ; l’autre, à tête d’animal.

Et Vitruve, concluant que « de pareilles choses ne sont, ne peuvent être, ni ne furent », décrit ainsi les échafaudages de fantaisie et les motifs aberrants en vogue au temps d’Auguste :

Comment un roseau peut-il réellement porter un toit ; ou un candélabre, les accessoires d’un fronton ; ou une petite tige si grêle et si flexible, porter une statuette assise ; ou comment de racines et de petites tiges peuvent naître tantôt des fleurs, tantôt des statuettes coupées en deux<sup>8</sup> ?

Comme dans les grotesques augustéens, dans *Fantasmagorie*, la continuité narrative n’est qu’une longue arabesque sur laquelle s’enchaîne une suite continue de formes invraisemblables et instables, des lignes en rinceau se déplaçant sur le plan plastique que le regard peut suivre sans rupture, une suite d’enchaînements de courbes et de contre-courbes qui se ramifient et se croisent pour déployer sur la surface indifférenciée de l’image un réseau linéaire régulier dont la dynamique est sans cesse relancée et dont l’équilibre, régi par les lois formelles de l’opposition et de la répétition, exclut tout effet dramatique, effet renforcé par les fonds noirs sur lesquels se déploient les arabesques antinaturalistes et déspatialisées.

Lorsqu’il s’interroge sur les origines de la peinture, Pline souligne son caractère obscur :

[...] Les Égyptiens, dit-il, affirment que cet art fut inventé chez eux, six mille ans avant de passer en Grèce ; c’est là manifestement une vaine prétention. Parmi les Grecs les uns disent qu’il

<sup>8</sup> Vitruve, *De Architectura*, VIII, 5.3 sq. Cité dans S. Reinach, *la Peinture ancienne*, (1921), Paris, Macula, 1985, p. 30 sq.

fut découvert à Sicyone, les autres à Corinthe, mais tous qu'on commença par cerner d'un trait le contour de l'ombre humaine<sup>9</sup>.

Sur cette ombre humaine dont le cerne aurait été la première image, les traditions divergent : elle aurait été celle d'un homme sur le départ ou celle d'un mort dont son amante aurait retenu la forme<sup>10</sup>. Mais que ce trait de contour soit tracé sur un mur ou au sol, qu'il soit vertical ou horizontal, associé à la commémoration d'un être disparu ou voué à la disparition, il accorde au fait de la représentation la valeur d'un signe hétérogène à la surface sur laquelle celui-ci est posé. L'usage des fonds noirs n'est pas un simple dispositif de détachement : il traduit un état de la représentation dans lequel l'accent ne porte pas sur le champ dans lequel la figure s'inscrit, mais sur le surgissement de la figure elle-même. Au réalisme illusionniste du cinéma qui vise à donner visibilité à la surface subjective, c'est-à-dire à l'apparence transitoire et illusoire des choses, le schématisme délibéré des images de Cohl oppose une autre forme d'animisme. L'ornementalisme est habité par un fond de croyance magique ; c'est ainsi que Louis Massignon, à propos du processus de stylisation de l'art islamique, a pu parler d'« inanimation de la métaphore<sup>11</sup> ». L'ordre ornemental n'est pas un ordre de la figure, mais un ordre de la ligne visant à effacer le réel afin d'en contredire l'efficacité : à travers le travail de la métamorphose, le cinéma entreprend de conjurer ses propres pouvoirs.

En prenant une dimension ornementale, la figure se désubstantialise. Cette désubstantialisation que les arts « statiques » produisent au moyen de la répétition ou de la stylisation, le cinéma la produit au moyen du défilement. Instabilité du motif, équivalence des intérieurs et des extérieurs, affirmation de la surface, schématisme du trait : *Fantasmagorie* ne développe pas une forme de représentation primitive appelée à des développements illusionnistes ultérieurs, il repose sur un autre système de représentation<sup>12</sup>, anti-illusionniste et désobjectivé, qui refuse les présupposés réalistes de l'image photographique pour affirmer la nature bidimensionnelle, non consistante, du film, et fonder une approche ornementale de la surface sur les principes de la tactilité, approche dont le cinéma expérimental sera l'héritier. Les scratches ondulant au rythme des tambours Bagarmi de Len Lye (*Free Radicals*, 1958) ; les doodles, les lignes « tracées n'importe comment » de Rober Breer (*A Man and His Dog Out for Air*, 1957), les feuilles d'herbe et les ailes de phalènes collées sur de l'amorce transparente de Stan Brakhage, (*Mothlight*, 1963) brillent de la même intensité cristalline que les fantasmagories de Cohl.

9 S. Reinach, *op. cit.*, p. 63.

10 E. Pottier, « Le dessin par ombre portée chez les Grecs », *Revue des études grecques*, 1898, p. 355 sq.

11 Louis Massignon, « Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam », *Opera minora*, Paris, PUF, 1969, p. 22.

12 Tom Gunning, « An Unseen Energy Swallows Space : The Space in Early Films and its Relation to American Avant Garde Film », *Film Before Griffith*, John Fell, Berkeley, University of California Press, 1983.