1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

53 | 2007
Emile Cohl

Les Joyeux Microbes : un film sous influence ?

Les Joyeux Microbes: a film under the influence?

Thierry Lefebvre

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/2443>

DOI : 10.4000/1895.2443

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 : 168-179

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Thierry Lefebvre, « *Les Joyeux Microbes : un film sous influence ?* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2443> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2443>

Émile Cohl, *Les Joyeux Microbes* (1909)

Les Joyeux Microbes : un film sous influence ?

par Thierry Lefebvre

1895 /
n° 53
décembre
2007

169

Le 19 avril 1909 sort sur les écrans parisiens *les Joyeux Microbes*, un court métrage d'Émile Cohl. Embauché à plein temps trois mois plus tôt par Gaumont, l'ancien caricaturiste n'en est pas – loin s'en faut ! – à son premier coup d'essai. Depuis ses débuts au cinéma huit mois plus tôt (août 1908, sortie de *Fantasmagorie*), Cohl a en effet réalisé une dizaine de films d'animation. Néanmoins, *les Joyeux Microbes* semble être son premier dessin animé en tant que permanent de l'entreprise Gaumont¹. C'est aussi un de ses films les plus célèbres. Résumons l'histoire. Un jeune homme rend visite à un vieux savant, qui semble être un parent. Ce dernier s'inquiète de sa santé et procède à quelques prélèvements par frottis au niveau du visage et de la main gauche. Puis il convie le jeune homme à observer au microscope les « microbes » dont il est infesté : « microbe de la peste (ou de la politique) » ; « microbe de la flemme (ou du fonctionnaire) » ; « microbe de la rage (ou de la belle-mère) » ; « microbe du choléra (ou du chauffeur) » ; « microbe du tétanos (ou du pochard) ». Atterré par le diagnostic, le jeune homme se lamente, puis se venge de son vieux parent hilare en lui assénant une planche murale d'anatomie sur le crâne. Émile Cohl intègre les cinq séquences d'animation qui constituent le cœur de son film, dans un plan fixe « réaliste » tourné en décor artificiel avec des personnages en chair et en os. Ce mélange des genres n'est pas nouveau en soi : on le trouve déjà chez James Stuart Blackton, Georges Méliès, ainsi que dans certains des précédents courts métrages de Cohl lui-même. On tentera, dans le texte qui suit, une analyse subjective et forcément parcellaire de ce film d'apparence si anodine. Nous n'insisterons pas sur les effets de « morphing » qui consti-

Remerciements à Pierre Courtet-Cohl, Laurent Mannoni et Valérie Vignaux.

¹ Donald Crafton, *Émile Cohl, Caricature, and Film*, Princeton, Princeton University Press, 1990. Voir en particulier les pages 285-290 et 350.

Émile Cohl
Les Joyeux Microbes : un film sous influence ?

tuent en quelque sorte la « signature » de Cohl, et auxquels plusieurs auteurs, dont Donald Crafton, ont consacré d'intéressantes pages. Notre démarche alternative nous conduira en revanche à émettre une hypothèse que certains jugeront peut-être « uchronique ». Dans l'attente de son éventuelle infirmation par quelque futur contradicteur, elle nous offre, en tout cas, une perspective nouvelle sur cette seconde moitié des années 1900, qui vit la redécouverte du cinéma d'animation.

Un procédé somme toute classique

En premier lieu, il convient de constater que le film d'Émile Cohl adopte un procédé cinématographique somme toute classique, pour ne pas dire déjà archaïque. Il s'agit en effet d'un « film à point de vue » (*close-up view*), dans la tradition inaugurée en 1900 par l'Anglais George Albert Smith (*As Seen Through the Telescope*, *Grandma's Reading Glass*). Comme le rappelle André Gaudreault, ces films recourent à des caches « simulant la forme de l'objet ou de l'instrument d'optique au travers duquel [un] personnage [regarde]² ». Les dispositifs d'observation sont variés : trou de serrure, lunette astronomique, loupe, microscope, etc. Par ailleurs, comme le remarque fort justement Elena Dagrada, « le regard médiatisé par un cache implique le regard de quelqu'un d'autre³ ». Autrement dit, cette forme embryonnaire de montage ouvre la voie de la subjectivité au cinéma... « Film à point de vue », *les Joyeux Microbes* appartient plus précisément encore au sous-genre des films d'observation microscopique.

Ce procédé rhétorique est popularisé en août 1903 par l'« Urban-Duncan Micro-Bioscope », qui se taille un beau succès public à l'Alhambra de Londres. Conçu par le producteur Charles Urban et le naturaliste et photographe Francis Martin Duncan, ce programme intitulé *The Unseen World* (puis, ultérieurement, *Through the Microscope*) dure une vingtaine de minutes et comprend au total 23 plans. Le premier montre le naturaliste au travail dans son laboratoire : il prépare ses lames et nous invite à l'observation microscopique. Suivent quelques plans « grossis » : « Brickmaking Rotifers » (rotifères « maçons »), « Rose Aphis, or Green Fly » (parasite du théier), « Blowfly » (mouche des moutons), etc. L'enchaînement des plans 8 (« The Naturalist at Lunch ») et 9 (« Cheese Mites ») va marquer tout particulièrement les esprits : s'apprêtant à déguster un morceau de fromage, le naturaliste décide de

2 André Gaudreault, « Ce que je vois de mon ciné... ou le regardant regardé », dans André Gaudreault (dir.), *Ce que je vois de mon ciné...*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, pp. 13-17.

3 Elena Dagrada, « Un regard indiscret. Le plan subjectif aux premiers temps du cinéma », dans André Gaudreault (dir.), *op. cit.*, pp. 19-26.

l'examiner au moyen de son microscope ; le plan suivant, « grossi trente fois », donne à voir « une grande et heureuse famille » de vers s'agitant en tous sens... Ce court syntagme obtient un tel succès que, comme le signale Oliver Gaycken⁴, un film autonome est ensuite édité par Charles Urban. Intitulé *Cheese Mites* (Vers du fromage), il condense les deux plans en une seule et même saynète : « Un monsieur, qui lit son journal et s'apprête à déjeuner, détecte soudain quelque chose dans son fromage. Il l'examine avec son verre grossissant, puis jette le fromage en y découvrant des vers. Un morceau trop mûr de Stilton, de la taille d'une pièce d'un shilling, contient plusieurs centaines de vers. Dans ce film remarquable, on voit les vers ramper dans toutes les directions, semblables à d'étranges crabes, hérissés de longs cheveux épineux et de pieds⁵. » Bien évidemment, l'initiative d'Urban et Duncan n'est pas née de rien. Il est ainsi possible d'en repérer les prémices dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, avec le succès croissant des projections lumineuses. Sans chercher à établir une généalogie trop précise, nous signalerons simplement que les trois principaux programmes de vulgarisation scientifique édités par Charles Urban (*Through the Microscope*, *Little Drops of Water* et *Pond Life*) ne faisaient que reprendre, parfois à l'identique, des intitulés de conférences illustrées anglaises de la fin du XIX^e siècle⁶. *Cheese Mites* va inspirer plusieurs parodies, dont deux au moins sont parvenues jusqu'à nous, *les Joyeux Microbes* n'étant, tout compte fait, qu'un avatar tardif de ces dernières. Vers la fin 1903, Percy Stow réalise, pour le compte de la Hepworth Manufacture Co., *The Unclean World*, film autoréflexif dont Tom Gunning a jadis souligné l'extrême modernité⁷. Comme dans *The Unseen World*, un savant, intrigué par le mauvais goût de son fromage, en étudie un fragment au microscope : deux gros insectes s'agitent dans le cache circulaire, puis se révèlent être des jouets mécaniques à ressort, filmés à taille réelle.

Le Déjeuner du savant, produit par Pathé vers la mi-1905, s'inspire lui aussi du modèle popularisé par Charles Urban. L'observation au microscope d'un morceau de fromage sert une fois encore de prétexte à la suite du court métrage : « [Le savant] y découvre des créatures semblables à des vers et à des larves. Il s'apprête ensuite à boire un peu d'eau et décide à nouveau d'en observer un échantillon au microscope. L'examen lui montre que le liquide

⁴ Oliver Gaycken, « The sources of the Secret of Nature : the popular science film at Urban, 1903-1911 », A. Burton, L. Porters (dir.), *Scene-Stealing : Sources for British Cinema Before 1930*, London, Flicks Books, 2003.

⁵ Charles Urban *Trading Company Catalogue*, 1903-4, film n° 2501, p. 84. Notre traduction.

⁶ Citons tout particulièrement la conférence *The Inhabitants of a Drop of Water under the Microscope and Insect Life in a Pond* (London, Walter Tyler, c. 1893), composée de 36 plaques. Collections des appareils de la Cinémathèque française et du Centre national de la cinématographie.

⁷ Tom Gunning, « When I saw from the rear window of the hôtel des Folies-Dramatiques, or the story point of view films told », André Gaudreault (dir.), *op. cit.*, pp. 33-43.

est plein d'animalcules. Le savant se résout donc à manger son pain nature [...]»⁸. » Composé de cinq plans montés en alternance (préparatifs – observation – réaction – observation – réaction), *le Déjeuner du savant* ouvre la voie aux *Joyeux Microbes* qui, lui, n'en compte que trois (préparatifs – observation – réaction). Comme on peut le constater au terme de ce rapide historique, le film d'Émile Cohl repose sur un véritable *topos*, que l'on retrouvera d'ailleurs abondamment utilisé par Jean Comandon dans ses films hygiénistes d'après-guerre. Il consiste à montrer successivement l'observateur, puis la nature de son observation. Cette forme élémentaire de montage ne présente plus, en 1909, un caractère de nouveauté. Mais là ne réside pas, bien entendu, l'originalité des *Joyeux Microbes*...

Le croisement de deux axes d'innovation ?

Un rapide survol des films édités par Gaumont durant l'année 1909 témoigne du classicisme de la firme à la marguerite : féeries, drames, comédies, documentaires (« panoramas », pour l'essentiel) et bandes comiques composent le lot commun des spectacles, quelques Parisiens privilégiés bénéficiant de surcroît des « nouveautés chantantes » du Chronophone. Si l'on met de côté les recherches purement techniques (auxquelles, on le sait, Léon Gaumont consacra beaucoup de temps et d'argent⁹), quelle est la part accordée par cette entreprise aux innovations de contenu ? On peut en fait distinguer deux grands axes de « recherche et développement » : d'une part, le film d'animation ; et, d'autre part, le film scientifique. Ces deux voies d'exploration s'avèrent coûteuses en temps, elles nécessitent un véritable travail de « bénédictin » (Cohl ne présente ainsi qu'une poignée de dessins animés entre août 1908 et avril 1909). Leur rentabilité est donc faible (les dessins animés sont nécessairement courts, ils sont encore vendus au mètre chez Gaumont), voire nulle en ce qui concerne le film scientifique.

Depuis quelque temps, Léon Gaumont « sponsorise » les travaux de Lucienne Chevroton, collaboratrice et future épouse de François-Franck¹⁰, qui a mis au point un « dispositif pour les instantanés et la chronophotographie microscopiques¹¹ » au Collège de France. Le soutien

⁸ *Le Déjeuner du savant*, analyse filmographique, André Gaudreault (dir), *op. cit.*, pp. 141-143.

⁹ Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le Temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS Éditions, 1995, pp. 205-206.

¹⁰ Thierry Lefebvre, « Contribution à l'histoire de la microcinématographie : de François-Franck à Comandon », *1895*, n° 14, 1993, pp. 35-46.

¹¹ Lucienne Chevroton, « Dispositif pour les instantanés et la chronophotographie microscopiques. Technique des prises de vues », *Comptes rendus hebdomadaires des séances et mémoires de la Société de biologie*, séance du 27 février 1909, pp. 340-342.

de Gaumont est attesté au moins depuis le début de l'année 1909, date à laquelle Lucienne Chevroton et Fred Vlès s'enquière de « chronophotographe » la segmentation de l'œuf d'oursin à la station biologique de Roscoff. Le producteur a sans doute eu vent des expériences de microcinématographie menées depuis l'été 1908 au sein de l'hôpital Saint-Louis, avec le soutien de Pathé. Rien de surprenant, donc, à ce que le 8 novembre 1909, moins de deux semaines après la présentation triomphale des premiers films de Jean Comandon à l'Académie des sciences¹², le film de Chevroton et Vlès reçoive à son tour les honneurs de cette même société savante... C'est l'occasion, pour les chercheurs, de « témoigner [leur] gratitude à la maison Gaumont, à la libéralité de laquelle [ils doivent] d'avoir pu poursuivre jusqu'au bout ces expériences délicates et dispendieuses¹³ ».

Il y a de nombreuses similitudes entre la technique de prise de vues mise au point par Lucienne Chevroton et celle élaborée par Émile Cohl. En août 1904, à l'occasion d'une communication donnée à Berne, le naturaliste Auguste Pizon lui a donné le nom de « biotachygraphie », ce qui signifie en gros : « écriture de la vie en accéléré ». « Il ne s'agit [...] plus ici d'enregistrer une phase isolée, mais les changements successifs qui se produisent au cours de l'évolution pendant un temps donné, changements que l'on fait revivre ensuite sous les yeux du spectateur à l'aide du cinématographe¹⁴. » Une définition qui pourrait très bien s'appliquer au dessin animé et au film d'animation en général.

Quoiqu'il n'ait alors filmé que le développement d'une colonie de botrylles, Pizon entrevoyait déjà le puissant intérêt de cette méthode pour la documentation de l'embryogenèse. « Imaginons un embryon qui soit susceptible d'être photographié et qui soit braqué devant un objectif, avec un système automatique qui permette de prendre des images successives à des intervalles égaux et plus ou moins rapprochés, par exemple tous les quarts d'heure ou toutes les demi-heures suivant la rapidité de l'évolution de l'embryon. Il suffira ensuite de projeter au cinématographe la série de photographies ainsi obtenues, et l'on verra se dérouler sous les yeux les transformations successives de l'embryon¹⁵. » Les préconisations

¹² Thierry Lefebvre, « Jean Comandon et les débuts de la microcinématographie », *la Revue du praticien*, tome 53, n° 13, 15 septembre 2003, pp. 1502-1505.

¹³ Lucienne Chevroton, Fred Vlès, « La cinématique de la segmentation de l'œuf et la chronophotographie du développement de l'oursin », *Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences*, séance du 8 novembre 1909, p. 808. Deux films de Lucienne Chevroton, *Développement de l'œuf d'oursin* et *Larve d'astérie parthénogénétique*, sont toujours conservés dans les Archives Gaumont, mais leur datation est à l'évidence erronée.

¹⁴ Auguste Pizon, « Une nouvelle application de la chronophotographie : la biotachygraphie », M. Bedot (dir.), *Comptes rendus des séances du sixième Congrès international de zoologie tenu à Berne du 14 au 16 août 1904*, Genève, Impr. W. Kundig & Fils, 1905, p. 404.

¹⁵ *Id.*

les Joyeux Microbes (1909)

1895 /
n° 53
décembre
2007

174

1895 /
n° 53
décembre
2007

175

Émile Cohl
Les Joyeux Microbes : un film sous influence ?

de Pizon vont être mises en pratique tour à tour par le Suisse Julius Ries en 1908¹⁶, puis par Lucienne Chevroton et Fred Vlès en 1909. Dans les deux cas, il s'agit d'illustrer le développement embryonnaire de l'œuf d'oursin, « depuis sa fécondation jusqu'à la larve libre », en enregistrant la succession des divisions cellulaires. La méthode utilisée (*time-lapse photography*) permet en quelque sorte de modéliser le phénomène de l'embryogenèse et d'en proposer un déroulement non dénué d'artifices, comme le reconnaissent à demi-mot Chevroton et Vlès : « Il n'est pas impossible toutefois que la période du cinématographe [*i.e.*, le rythme de la prise de vues] ait stroboscopé des oscillations de période inférieure à la minute¹⁷. » Ce qui signifie en clair que la « biotachygraphie » ne retranscrit pas fidèlement la réalité, mais la déforme inévitablement. Elle s'avère donc « fictionnelle », au même titre que le cinéma d'animation.

Cohl a-t-il été informé des recherches menées, avec le soutien de Gaumont, à la station biologique de Roscoff ? A-t-il étudié ces étranges séries d'images sur table de montage, comme il avait analysé, deux ans plus tôt, probablement de la même manière, les trucages de *l'Hôtel hanté* de James Stuart Blackton ? En l'absence de documents l'attestant, rien ne nous permet pour l'heure de l'affirmer. Pourtant, une étude attentive des animations déployées dans son film suggère une influence de la sorte. Examinons en effet le début de la première séquence d'animation correspondant au sous-titre « Tu as le microbe de la peste (ou de la politique) ». Qu'y voyons-nous ? Sur un fond blanc circulaire imitant l'oculaire d'un microscope, sept formes ovoïdes (nous les appellerons par commodité « cellules ») se mettent en mouvement. En moyenne, chaque nouvelle position des cellules donne lieu à deux, voire plus rarement à trois clichés identiques. Plus rarement, une configuration intermédiaire, sans doute jugée primordiale par Émile Cohl, requiert six ou dix clichés répétés (ce qui représente approximativement une demi-seconde de projection). Revenons à nos sept cellules. Celles-ci se dotent d'un point central qui s'étire rapidement jusqu'à former un trait. À l'évidence, dans l'optique de Cohl, il s'agit d'un noyau, et celui-ci s'apprête à se dédoubler. Nous avons la confirmation de cette hypothèse dans les images qui suivent : six cellules (sur les sept de départ) « bourgeonnent », d'abord rattachées, pour certaines d'entre elles, par une sorte de « pont cytoplasmique ». Au terme de ce rapide processus, treize cellules filles occupent désormais le champ du microscope. Nous avons là, certes simplifiée à l'extrême, une représentation du phénomène de la *mitose*, c'est-à-dire

¹⁶ Julius Ries, « Kinematographie der Befruchtung und Zellteilung », *Archiv für mikroskopische Anatomie*, tome 74, 1909, pp. 1-28.

¹⁷ Lucienne Chevroton, Fred Vlès, *op. cit.*, p. 809.

du mode de division le plus courant de la cellule. Notons à ce propos que le mot « mitose » est attesté en France au moins depuis 1893 : il est la traduction de l'allemand *Zellteilung* (que nous voyons d'ailleurs apparaître dans le titre de l'article de Julius Ries cité en note 16).

Le choix d'un tel mécanisme pour amorcer sa première séquence d'animation ne nous paraît pas innocent de la part de Cohl. Sa technique semblant reposer en grande partie sur l'improvisation, on peut même considérer ce premier mode opératoire comme déterminant. Il cristallise en quelque sorte son intention artistique de départ. La suite de la séquence confirme cette impression : les treize cellules se divisent à leur tour, puis les vingt-six cellules filles se divisent encore. Au final, nous nous retrouvons avec plus d'une cinquantaine de cellules qui vont se rapprocher les unes des autres, s'affiner, puis fusionner jusqu'à constituer un visage, le premier d'une série de trois.

Le début de la deuxième séquence d'animation [« Microbe de la flemme (ou du fonctionnaire) »] procède du même esprit. Il s'agit cette fois d'une vingtaine de petits bâtonnets, qui évoquent très nettement des bacilles tuberculeux de Koch¹⁸. Chacun se divise latéralement, un peu à la manière d'un chromosome. Puis, après s'être tortillés dans tous les sens, les bâtonnets se subdivisent une première fois dans le sens de la longueur, puis une seconde fois latéralement. Il en résulte plus de 150 segments courts qui viennent s'agencer à la manière d'un « point-à-point ». Grand concepteur de jeux éducatifs, Émile Cohl n'a plus alors qu'à relier ces points pour composer la silhouette du fonctionnaire indolent.

L'ouverture de la troisième séquence d'animation [« Microbe de la rage (ou de la belle-mère) »] présente, à mi-course, un nouvel exemple de division cellulaire : quatre corps ovoïdes bourgeonnent suivant le mode opératoire déjà remarqué dans la première séquence. Cette répétition d'un même effet témoigne de l'épuisement du procédé : les ouvertures des deux dernières séquences (« Microbe du choléra » et « Microbe du tétanos ») s'avèrent en effet plus poussives et en tout cas bien moins inspirées. Sans doute pressé par le temps, Cohl utilise des ficelles plus grossières. Les introductions tendent d'ailleurs à se raccourcir (respectivement 6, 6, 4, 5 et 5 secondes).

¹⁸ On peut comparer ces bâtonnets aux représentations populaires du bacille de Koch, telles qu'on les trouve, par exemple, dans le fameux « livret d'éducation et d'enseignement antituberculeux » édité par Charles Delagrave, vers 1903. Cf. P. Brouardel, E. Lagrue, *Contre la tuberculose. Livret d'éducation et d'enseignement antituberculeux*, Paris, Ch. Delagrave, s. d., p. 7.

Quelle interprétation ?

Le film d'Émile Cohl doit sans doute beaucoup au cinéma scientifique. Mais faut-il y voir, comme l'a suggéré Donald Crafton, une caricature du Dr Eugène-Louis Doyen ? Cette thèse sans fondement est soutenue dans le livre *Émile Cohl, Caricature, and Film*. Crafton va même jusqu'à préciser, de manière quelque peu péremptoire : « Few Parisians would have failed to see a caricature of him in Cohl's goateed bacteriologist¹⁹. » Nous avons connaissance de quelques caricatures cinématographiques du fameux chirurgien. La plus méchante est sans doute *Opération chirurgicale*, un plan-séquence produit au premier semestre 1905 par Pathé, sans doute pour se venger d'un procès intenté quelques mois plus tôt par Doyen. Alphonse Émile Dieudonné, qui incarne le chirurgien dans ce film, est aussi l'interprète du *Déjeuner du savant*, tourné à peu près au même moment et dont nous avons vu qu'il était une des sources probables des *Joyeux Microbes*. Il est pourtant évident que le film de Cohl ne vise pas le Dr Doyen, pour la simple raison que ce dernier n'était en aucun cas un médecin « hygiéniste »²⁰.

1895 /
n° 53
décembre
2007

178

S'il fallait absolument accoler un nom à cette figure somme toute banale de médecin inquiet, ce serait plutôt celui du Dr Paul Brouardel, un des ennemis les plus farouches de Doyen, qui déclarait en 1904 : « Quand la peau n'est pas propre, il se forme des écailles sous lesquelles vivent des microbes [...]. On conserve dans sa crasse un grand nombre d'ennemis, qui, à un moment donné, se mettent à faire des leurs [...] »²¹. » Adepte d'une « France pasteurisée », Brouardel était, comme bon nombre de ses collègues hygiénistes, régulièrement brocardé par les humoristes et les chansonniers. Le scepticisme vis-à-vis de la « santé publique » était encore de rigueur ; et l'hygiène et l'antialcoolisme suscitaient de nombreuses moqueries dans les revues pour rire.

Cependant, la vraie charge du film n'affecte-t-elle pas, en premier lieu, le cobaye involontaire de ce savant monomaniac ? Qu'apprenons-nous en effet ? Que ce jeune homme,

¹⁹ Donald Crafton, *op. cit.*, p. 290.

²⁰ Curieusement, Crafton n'évoque pas l'hypothèse Doyen à propos du *Retapeur de cervelles* (Pathé, avril 1911), alors que celle-ci s'avérerait probablement plus fructueuse. Comment en effet ne pas voir, derrière l'élégant « docteur Trépanoff », l'incomparable spécialiste de la trépanation et de la craniectomie qu'était Eugène-Louis Doyen (« Et le plus extraordinaire, c'est que, la plupart du temps, ceux que le docteur Doyen a tonsurés si ras, non seulement en réchappent, mais ne s'en portent que mieux [...] »), à moins qu'il ne s'agisse d'un hybride tenant aussi du Dr Thierry de Martel, le très médiatique fils de Gyp. Cf. Thierry Lefebvre, « Images de la trépanation », *la Revue du praticien*, tome 47, n° 5, 1^{er} mars 1997, pp. 475-477.

²¹ Cité par Lion Murard, Patrick Zylberman, *l'Hygiène dans la République. La santé publique en France, ou l'utopie contrariée 1870-1918*, Paris, Fayard, 1996, p. 428.

dont nous ne savons rien sinon qu'il semble très satisfait de lui-même, porte en lui les germes de cinq « maladies » rédhibitoires aux yeux de Cohl : fonctionnaire (donc flemmard), tenté par la politique (donc corruptible), automobiliste (donc sans-gêne), il a un léger penchant pour l'alcool et s'avère de surcroît plutôt mal marié. Ces jeunes arrivistes, enrichis par la dot de leur femme et fréquentant les ministères, étaient légion à l'époque ; et Cohl, qui va alors vers ses 52 ans, ne les porte visiblement pas dans son cœur. Rien n'est donc plus cohérent que cette habile succession de tropes. Cyril Bonzom avait bien raison d'évoquer, il y a quelques années, la « fausse incohérence²² » de Cohl... Plane donc, autour de cette innocente saynète, l'ombre du moraliste. Pour faire passer son message, Cohl recourt à un procédé somme toute classique : la métaphore « infectieuse ». Déjà, en 1850, Balzac évoquait le « choléra-morbus politique ». Dans sa biographie de Cohl, Donald Crafton reproduit en particulier, à la page 289, une étonnante planche de Jules Renard intitulée *L'Âge du microbe* : datée de 1883, elle est un bon exemple de cette veine moraliste qui faisait alors florès et dont Émile Cohl s'avère un habile continuateur.

Conclusion

Les Joyeux Microbes se situe donc à la croisée de trois influences bien perceptibles : la caricature, qui constitue en quelque sorte le bagage naturel de Cohl ; le « film à point de vue » dont ce court métrage est un exemple tardif et plutôt bien réussi ; et le film scientifique, qui lui sert de prétexte et inspire, en toute vraisemblance, certains procédés d'animation. Cela confirme la nature profondément expérimentale du cinéma d'animation. L'intérêt pour l'œuvre de Cohl n'est donc pas près de s'épuiser...

²² Cyril Bonzom, *Émile Cohl, dessins animés et visions surréalistes*, mémoire de maîtrise, Michel Marie (dir.), université Paris 3, s. d., p. 30.