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 chez Pathé : l'expérience burlesque

Émile Cohl at Pathé: the experience of slapstick

Laurent Le Forestier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/2453>

DOI : 10.4000/1895.2453

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 : 180-193

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Le Forestier, « Émile Cohl chez Pathé : l'expérience burlesque », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2453> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2453>

Lucien Cazalis dans Émile Cohl, *Jobard ne peut pas rire* (1911)

Émile Cohl chez Pathé : l'expérience burlesque

par Laurent Le Forestier

1895 /
n° 53
décembre
2007

181

Traditionnellement, les histoires du cinéma retiennent d'Émile Cohl la litanie des premières fois (premiers dessins animés en couleurs, premiers dessins animés publicitaires, premiers dessins animés didactiques, premiers dessins animés tirés de bandes dessinées, etc.), valorisant *de facto* sa première période (Gaumont 1908-1910), aux dépens, notamment, de la suivante, chez Pathé, en 1911¹. Au mieux, on ne mentionne au sujet de celle-ci que ce qui conforte le portrait de Cohl en « auteur » : les bandes qui, à l'instar d'une partie de sa production Gaumont, reposent sur une alternance entre animation et prises de vues réelles, c'est-à-dire *le Retapeur de cervelles* et *les Fantaisies d'Agenor Maltracé*, soit deux films parmi la quinzaine à laquelle il collabora, lors de son passage à Vincennes. Quant aux autres scènes tournées par Cohl cette année-là (et principalement celle de la série des *Jobard*), il n'en est souvent que très peu question, faute de pouvoir les intégrer à ce schéma rhétorique. Dans tous les cas, l'effacement relatif de cette série comique, en dépit de la conservation (certes parfois sous forme de fragments) des neuf films qui la composent, s'adosse donc à une conception quelque peu archaïque de l'histoire du cinéma, déjà dénoncée il y a bien longtemps par Jean-Louis Comolli². Pour autant, il ne saurait être question ici d'une simple réévaluation de ces bandes, qui ne consisterait finalement qu'à substituer un discours idéaliste à un autre (telle partie de l'œuvre d'un auteur meilleure que telle autre et que ce que l'on a pu en dire). Ce texte se propose plutôt de les historiciser, c'est-à-dire d'interroger leur place dans la production de l'époque et de questionner leurs écarts, aussi bien par rapport aux autres films de Cohl qu'au type de production au sein duquel

¹ René Jeanne, dans *Cinéma 1900* (Paris, Flammarion, 1965), affirme même que, chez Pathé, Cohl n'eut « le temps de faire pour son nouveau patron autre chose qu'un film » (p. 209).

² Cf. « Pour la première fois... », « Technique et idéologie (III) », *Cahiers du cinéma*, n° 231, août-septembre 1971, pp. 42-49.

elles prennent place. Au final, il s'agira de montrer que ce sont les singulières différences de cette série qui, la rendant irréductible à toute tentative d'incorporation à l'« école comique française³ », à l'« horreur comique⁴ », ont contribué, dès son époque, à la marginaliser et à l'écarter de toute reconnaissance.

Quiconque s'intéresse à cette série peut être frappé, de prime abord, par la brièveté de son existence : neuf films, tournés en quelques mois, durant l'année 1911. À la même époque, la production des *Calino* chez Gaumont s'étale sur cinq années (1909-1913), tandis que la même société réalise une soixantaine d'*Onésime* entre 1912 et 1914⁵. Les autres éditeurs créent également des personnages comiques récurrents dont les aventures se déploient sur plusieurs années : chez Lux, la série des *Patouillard* dure de 1910 à 1912, chez Éclipse, Arthème s'impose de 1911 à 1914, Polycarpe de 1912 à 1914, et chez Éclair, les bandes consacrées au personnage de Gavroche sont produites de 1912 à 1914. Dans cet ensemble, Jobard, avec quelques autres (Tommy chez Éclair en 1911), fait figure d'exception. Mais il est vrai que la société Pathé paraît, peut-être plus que ses concurrentes, coutumière de cette pratique consistant à essayer un personnage sur une courte période et peu de films, avant de décider ou non de sa pérennisation. En effet, durant l'année 1909, marquée par le départ d'André Deed, qui incarnait la vedette comique Boireau, la société expérimente plusieurs remplaçants possibles : c'est en tout cas ainsi que l'on peut interpréter la production d'un film avec *Calino*, qui avait sans doute l'avantage de concurrencer l'homonyme célèbre de Gaumont, un autre avec *Cardebry*, un autre encore avec *Gavroche*, des personnages d'enfants comiques (Toto, Bob). Mais aucun personnage ne s'impose durablement. Seul un comédien parvient à le faire, au point d'acquérir l'année suivante le statut de personnage récurrent : Max Linder. Ces fluctuations dans les choix de production témoignent en fait d'une transformation qui s'opère à cette époque : les scènes comiques, qui représentent en 1908 environ 40 % des films Pathé, voient leur suprématie menacée par l'arrivée d'une nouvelle série qui, si elle tarde à exister pleinement au niveau lexical (la classification

3 Cette notion a connu plusieurs formulations, notamment sous la plume de Georges Sadoul. Voir par exemple le n° 3 de la revue *Ciné-Club* (1950), le tome 3 (« Le cinéma devient un art, l'avant-guerre ») de son *Histoire générale du cinéma* (réédité chez Denoël en 1973) ou le chapitre XII (« Le cinéma comique, de Max Linder à Charles Chaplin ») de son *Histoire d'un art, le cinéma, des origines à nos jours* (Paris, Flammarion, 1949).

4 Titre d'une rétrospective et d'un ouvrage du Centre Pompidou (2004), cf. Philippe-Alain Michaud et Isabelle Ribadeau Dumas (dir.), *L'Horreur comique, esthétique du slapstick*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 2004.

5 Sur cette série, voir Thierry Lefebvre, « D'Ernest Bourbon à Onésime, naissance d'un personnage comique », dans *les Cahiers de la cinémathèque*, n° 63/64, « La Maison Gaumont a cent ans... », décembre 1995, pp. 67-75.

des films à l'intérieur de cette catégorie reste apparemment, au début des années 1910, très aléatoire), infléchit considérablement le genre dans le cinéma français : la comédie⁶. Indéniablement, Max appartient à la première vague de personnages comiques ancrés dans ce nouveau registre (avec Gontran, chez Éclair, dont la série débute également en 1910). La partition entre ces deux « sous-genres » est effective chez Pathé à partir justement de 1911 : les scènes comiques (celles qui ressortissent à ce que l'on appellerait aujourd'hui le burlesque) sont prises en charge par une société satellite, la Comica, installée à Nice, dirigée par un transfuge de chez Gaumont, Roméo Bosetti, et dont la production se structure autour de quelques personnages (Little Moritz, Léontine, Babylas, etc.), tandis que les films fondés sur un comique de situation, plus psychologique et vraisemblable (ce que l'on appellerait aujourd'hui des comédies, même si elles ne bénéficient pas toutes, à cette époque, de ce label), peuvent être produits par la SCAGL (la série des Rigadin) ou par la vedette elle-même (c'est le cas de Max Linder à partir de 1911).

La manière dont la série des Jobard prend place dans ce contexte contribue déjà à la singulariser. En effet, bien que réalisée par un ancien collègue de Bosetti chez Gaumont, elle n'est pas tournée à Nice sous l'égide de la Comica⁷. La correspondance entre l'interprète du personnage comique (Lucien Cazalis) et son metteur en scène, Émile Cohl, en fournit une explication possible. Devant être opéré de l'appendicite, Max Linder interrompt sa production début 1911. Conscient que Pathé se trouve à la recherche d'un remplaçant, Cohl, lui-même recruté pour pallier le départ d'un autre spécialiste des trucages, Segundo de Chomon, et Lucien Cazalis, qui désirent travailler ensemble depuis quelques temps, proposent à Zecca la création d'une nouvelle série. C'est en tout cas ce que laisse clairement entendre une lettre que Cazalis adresse à Cohl le 23 décembre 1910 :

Comme Max Linder est toujours souffrant [,] peut-être y a-t-il en ce moment un remplacement intéressant à faire. Vous qui me connaissez au point de vue artistique, pourriez-vous être mon interprète auprès des pouvoirs dirigeants de la maison en question afin de voir s'il était possible de travailler à mon compte, en faisant moi-même du négatif, interprétant mes scénarios comme de bien entendu. Enfin si cela vous est possible, je vous serais obligé et reconnaissant de bien vouloir avec votre appui me mettre en rapport avec l'« huile » de la maison que cette question intéresse [sic].

⁶ Sur ce point voir notamment Laurent Le Forestier, « Les "Scènes comiques" du cinéma français des premiers temps : genre ou série ? », Raphaëlle Moine (dir.), *le Cinéma français face aux genres*, Paris, AFRHC, 2005, pp. 25-34.

⁷ Précisons que deux films de la série semblent avoir été distribués sous le label Comica, sans avoir été produits par cette société. Il s'agit de *Jobard fiancé par intérim* et *Jobard ne peut pas rire* (cf. Raymond Chirat et Éric Le Roy, *Catalogue des films de fiction de 1908 à 1918*, Paris, Cinémathèque française, 1995, n. p.).

Jobard fiancé par intérim (1911)

1895 /
n° 53
décembre
2007

184

D'évidence, Cazalis, peut-être grâce à Cohl, connaît les conditions de production offertes à Linder et en demande donc d'identiques. Pour autant, le comédien n'aspire pas à devenir l'auteur complet de cette nouvelle série. Une autre de ses lettres, datée du 18 mars 1911, montre au contraire qu'il entend déléguer une bonne part de la création à Émile Cohl : « Je suis persuadé que de cette collaboration à nous deux, il ne pourrait résulter qu'une chose heureuse [,] surtout vous qui avez beaucoup d'idées pour scénario et qui connaissez à fond le cinéma. » En un sens, cette collaboration débute en amont, dès avant la production des premiers films de la série. En effet, Cohl vante les mérites de Cazalis à Zecca, ce qui permet au comédien d'obtenir le contrat souhaité, avec les conditions de production désirées :

Ce brave M. Zecca fut plus qu'aimable et je sentais un terrain sur lequel on avait vigoureusement travaillé et que ma cause était gagnée d'avance. Enfin ! Grâce à vous, mon cher Monsieur Cohl, je vais enfin pouvoir respirer un peu ! [...] À partir du 1^{er} avril, je rentre chez Pathé à l'essai⁸.

Dès le printemps 1911, Cazalis et Cohl peuvent donc commencer la production de leurs bandes comiques, qui leur sont apparemment rétribuées 12 francs le mètre par la société Pathé⁹. Ce mode de production, basé sur une relative autonomie par rapport à l'éditeur, leur permet néanmoins de demander à Zecca des avances sur frais. Chacune des parties y trouve son compte : Cazalis conserve sa liberté de créateur et de comédien (il participe d'ailleurs à de multiples spectacles durant l'été, au casino de Vittel) et possède une maîtrise presque totale des films de la série ; de leur côté, Pathé et Zecca s'offrent un nouveau personnage comique pour un coût au mètre bien inférieur à ce qu'ils dépensent pour les autres films. Rappelons qu'en 1905, le coût moyen des films Pathé se situe aux alentours de 16 francs le mètre et qu'il augmente de façon importante durant les années suivantes (la presse évoque 20 francs le mètre en 1909)¹⁰. Tout à la joie d'avoir obtenu ce contrat, Cazalis ne réalise pas (peut-être aussi parce qu'il n'a guère d'expérience dans ce domaine) que les conditions imposées par Pathé l'obligent à produire des films bon marché (d'autant qu'une lettre de Cazalis, datée du 15 juin, dans laquelle il fait le bilan des rentrées financières générées par ses premiers films, permet de constater que Pathé semble avoir finalement imposé un coût de 10 francs le mètre) et induisent donc d'importantes contraintes d'écriture et de tournage. Pathé et Zecca, eux, savent sans doute qu'ils s'exposent ainsi à une pro-

⁸ Lettre de Cazalis à Cohl, en date du 9 mars 1911.

⁹ L'information est donnée par Cazalis dans cette même lettre.

¹⁰ Sur ce point, voir Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma, le modèle Pathé. 1905-1908*, Paris, L'Harmattan/AFRHC, 2006, p. 75.

duction médiocre ou du moins nécessairement limitée à quelques décors et à peu de personnages – ce qui est effectivement le cas. Peut-être espèrent-ils que ces films rencontreront le public en dépit de ces faiblesses et qu'il sera temps, une fois l'éventuel succès venu, de revaloriser le contrat signé. En un sens, dans cette partie de poker, ils payent pour voir...

Mais dès les premiers versements de Pathé, Cazalis déchanté et se rend compte que les conditions de production qu'il croyait idéales avantagent en fait l'éditeur. Une fois déduction faite des frais dépensés pour chaque scène, il ne reste en effet guère d'argent pour les deux associés que sont Cazalis et Cohl. Le premier s'en ouvre au second par courrier, alors que le film initiant la série n'est même pas encore sorti en salles : « C'est à mon avis se donner trop de mal pour un si faible résultat ; je compte donc à la rentrée avoir une conversation avec Zecca [...]. »¹¹ Il n'est pas certain que cette explication ait finalement eu lieu. La plupart des films de la série sortent de septembre à novembre 1911, à un moment où le sort de celle-ci semble déjà scellé. En effet, Cazalis, travaillant tout l'été à Vittel dans divers spectacles, y a rencontré Charles Pathé, venu passer quelques jours aux thermes. Le comédien évoque le contenu de cette discussion dans une lettre adressée à Émile Cohl, le 2 août 1911, qui livre quelques informations susceptibles d'expliquer l'arrêt rapide de cette série :

Pathé [...] m'a causé très longuement et m'a dit qu'il voyait en moi un artiste pouvant faire tout à fait bien, mais que j'avais des scénarios infâmes, qu'il fallait absolument que je m'en procure d'autres sans cela nous ne pourrions continuer. Puis il en est arrivé à me parler de vous et je crois que les pressentiments dont vous me faisiez part avant mon départ ne sont pas loin d'être fondés. Il a d'abord essayé de me tirer les vers du nez en s'efforçant de connaître notre combinaison, inutile de vous dire que je n'ai rien voulu savoir. Je lui ai dit tout le bien que je pensais de vous et en quelle haute estime je vous tenais. Lui d'ailleurs ne vous connaît pas m'a-t-il dit, il n'est que le porte-parole de Zecca.

Au moment de cette rencontre, aucun film de la série n'est encore sorti : deux sont prêts à être commercialisés (*Jobard est demandé en mariage*, diffusé à partir du 4 août et *Jobard ne peut pas rire*, à partir du 18 août), plusieurs ont déjà été tournés (une lettre du mois de juin indique que les enregistrements de *Jobard ne veut pas voir les femmes travailler* et de *Jobard portefaix par amour* ont eu lieu, sans doute courant avril) et un au moins s'est vu recalé, probablement lors des projections dirigées par Zecca (cette même lettre du 2 août

¹¹ Lettre datée du 23 juin 1911.

parle en effet d'une « bande de la loterie du bonheur [qui] a été refusée »). La série se trouve donc menacée avant même d'exister publiquement. La lettre de Cazalis semble indiquer que le danger encouru tiendrait aux difficultés relationnelles entre Zecca et Cohl. En effet, si Charles Pathé dédouane Cazalis et même le complimente, ce qu'il reproche aux films concerne spécifiquement la part créatrice dévolue à Cohl. Et la curiosité du directeur au sujet de l'association Cazalis / Cohl laisse entendre que c'est peut-être cet aspect précis de la production qui pose problème à Zecca.

La correspondance entre les deux « collabos » (pour reprendre la signature que Cazalis adresse régulièrement à Cohl) dessine les contours quelque peu imprécis du partage des tâches entre les deux hommes : dès mars 1911, Cazalis réclame des scénarios à Cohl, s'avouant peu inspiré et peu compétent ; si rien ne transpire quant à la responsabilité de la mise en scène, Cazalis, peu après le tournage des premières bandes, demande expressément à Cohl, par courrier, d'« être près de la monteuse », afin de superviser un aspect essentiel du travail. En un sens, pour reprendre une terminologie qui, bien sûr, n'avait pas cours à cette époque, Cazalis intervient essentiellement au niveau du profilmique, tandis que Cohl prend en charge le filmographique¹². Logiquement, cette partition somme toute équitable se traduit dans les termes économiques du partenariat : les lettres qui évoquent l'argent versé par la société Pathé pour la production de ces films montrent que Cazalis et Cohl se répartissent ensuite ces sommes en parts égales. Il est vraisemblable que l'indépendance souhaitée par Cazalis vis-à-vis de Pathé, qui rejaillit *de facto* sur Cohl, n'est pas bien perçue à Vincennes, dont l'organisation sociale repose sur le contrôle et le salariat des metteurs en scène. De ce point de vue, cette association agrandit une brèche, jusqu'ici limitée aux metteurs en scène artistes, comme Linder¹³. De plus, Cohl a été probablement embauché, pour l'essentiel, afin de pallier le départ de Chomon et reprendre la production des scènes à trucs, mais il débute son travail chez Pathé à un moment où le succès de ce genre décroît rapidement. Ajoutons qu'il se trouve désormais en concurrence, sur ce créneau, avec Georges Méliès qui a passé un accord de production avec Pathé en janvier 1911. Bref, Cohl, malgré lui, se trouve doublement en porte-à-faux par rapport à la stratégie Pathé.

¹² C'est Étienne Souriau (« La structure de l'univers filmique », *Revue internationale de filmologie*, n° 7-8, tome II, 1951) qui a posé le premier la différence entre ce qui s'est trouvé devant l'appareil de prise de vues (le profilmique) et ce qui relève des opérations de prise de vues proprement dites et de leurs corollaires (montage, etc.), c'est-à-dire le filmographique. André Gaudreault, dans *Du littéraire au filmique. Système du récit* (Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Presses de l'université Laval, 1988), a approfondi cette distinction (voir notamment p. 117).

¹³ Pathé ne généralise, en France, le principe de l'édition de productions externalisées qu'à partir de 1917, en travaillant notamment avec la Valetta Films de Camille de Morlhon (certes créée depuis 1912), la Production Consortium de Jacques de Baroncelli et les films DH de Germaine Dulac.

Jobard ne veut pas voir les femmes travailler (1911)

1895 /
n° 53
décembre
2007

188

D'ailleurs, les ennuis de la série commencent au moment même où Cohl intervient dans sa conception : Zecca, apparemment favorable au recrutement de Cazalis, lui fait des reproches sur ses « mauvais scénarios » dès le mois d'avril 1911 (lettre de Cazalis à Cohl datée du 4 avril), visant donc directement le travail de Cohl. Pour autant, rien ne permet d'affirmer que ces problèmes s'expliquent uniquement par l'opposition entre un producteur et l'un de ses metteurs en scène-scénaristes : ce serait appliquer une lecture « auteuriste » à une époque où elle ne présente aucune pertinence. Les quelques films conservés de cette série éclairent quelque peu la nature réelle des reproches formulés par Ferdinand Zecca et Charles Pathé. Si l'on peut y voir des traits narratifs récurrents, possibles traces de la création de l'auteur (la plupart des films de la série travaille l'idée du jeu avec les apparences, déjà à l'œuvre dans nombre de bandes d'animation de Cohl), il convient surtout d'identifier dans ces scènes quelques singularités, que l'instance de production a pu voir comme autant de faiblesses, de handicaps face aux séries concurrentes.

Prenant provisoirement la suite de Max Linder, Jobard s'en distingue déjà par son absence de statut social identifiable. Alors que Linder incarne en quelque sorte la petite bourgeoisie qui constitue peu à peu le spectatorat principal des séances cinématographiques, Jobard ne peut être rattaché à une classe précise. Si ses habits et son logement semblent induire une existence aisée, celle-ci se trouve parfois contredite par les activités professionnelles du personnage, tour à tour modeste chauffeur de maître (*Jobard fiancé par intérim*) ou simple portefaix (*Jobard portefaix par amour*). Plus généralement, Cazalis campe dans cette série un personnage qui n'est jamais à sa place, tant sur le plan familial (s'il est mal à l'aise chez lui, il s'épanouit dehors, dans *Jobard a tué sa belle-mère*), qu'au niveau social (il rêve de transgresser la hiérarchie des classes, en sympathisant avec sa domestique dans *Jobard change de bonne* ou en venant à l'aide de quelques femmes pratiquant une activité professionnelle éreintante, dans *Jobard ne veut pas voir les femmes travailler*). Cette ambiguïté du personnage trouve une sorte de correspondance dans l'activité du comédien qui l'incarne. Venant du théâtre, comme les acteurs en vogue des séries comiques contemporaines (Linder, Prince Rigadin, Léonce Perret, etc.), Cazalis se détache en revanche de ceux-ci par son refus apparent d'un jeu réaliste, inspiré par l'expérience scénique. À bien des égards, en effet, Jobard est un personnage de comédie qui s'exprime par des attitudes ressortissant à ce que l'on dénommera un peu plus tard le « cinéma burlesque ». En effet, dans chacun des films de la série, le récit se développe à partir d'une situation vraisemblable (par exemple Jobard croit avoir tué sa belle-mère, qui feint en fait d'être morte pour mieux se moquer de son gendre) – ce qui apparente ces bandes à la comédie –, qui par la suite

1895 /
n° 53
décembre
2007

189

Émile Cohl
chez Pathé : l'expérience burlesque

évolue de manière absurde (dans le même film, Jobard achète une couronne mortuaire qu'il remplace et/ou confond ensuite, en dépit de toute logique, avec une couronne de pain, puis avec une chambre à air). Et ce passage d'un registre comique à l'autre se trouve comme incarné par Cazalis, dont le jeu repose souvent sur une sorte de frénésie physique progressive. Plutôt que d'emprunter des attitudes réalistes, c'est-à-dire de réduire la gesticulation au profit de la verbalisation, le comédien fait reposer l'essentiel du potentiel comique de ses films sur son jeu physique, transformant même parfois son corps en lieu d'expérimentation du comique. Le malheureusement lacunaire *Jobard ne peut pas rire* constitue une sorte d'exemple paroxystique de ce travail. Comme le titre l'indique, Cazalis y interprète un Jobard devenu soudainement incapable d'exprimer la moindre émotion comique. Pour retrouver la capacité de rire, il s'adresse à divers spécialistes, qui lui conseillent moult remèdes, tous plus invraisemblables les uns que les autres. Au fil de ces expériences, Jobard se transforme en corps exubérant, disponible pour toute expression comique, en proie à une lutte intense avec un visage qui, s'il parvient à abandonner toute impassibilité, se refuse à la moindre esquisse de sourire. Peu à peu, le visage grimace des formes improbables, figurant une sorte de champ plastique structuré autour du seul refus d'un sourire. Plus qu'une simple ouverture sur un burlesque pour l'heure encore inexistant, ce film constitue ainsi un véritable croisement entre le genre comique et le cinéma d'animation, dans lequel Cohl ne cesse de s'essayer à des exercices de transformations de *figures*. Bref, s'y dessine la portée proprement expérimentale du comique de cette série, reposant sur l'hybridation inattendue entre comédie, burlesque et animation, sans pour autant recourir à cette dernière. Le visage constitue le lieu privilégié de ce croisement d'influences – ce qui explique sans doute que les films de la série soient souvent cadrés assez près du personnage de Jobard, moins souvent représenté en pied que d'autres comiques (Linder, Rigadin, Onésime, etc.)¹⁴, et qu'ils aient parfois recours à la figure encore assez rare du raccord dans l'axe en gros plan (voir le début de *Jobard fiancé par intérim*, où le gros plan permet d'apercevoir le visage grimaçant de Jobard, réparant une panne sous la voiture) : le refus du maquillage ostensible relève sans doute de la comédie (comme Linder, Jobard ressemble à une personne commune, et non à un clown passé de la piste à la vie quotidienne, comme l'Onésime de Gaumont, par exemple), son goût pour la grimace correspond aux codes du comique de l'époque et sa capacité de transformation incessante l'assimile aux formes prises alors par l'animation.

¹⁴ Rappelons qu'à cette époque, les consignes prônées par Zecca, chez Pathé, préconisent le recours systématique au cadrage en pied.

Pour autant, le comique de la série ne se limite pas à quelques gesticulations faciales. Au contraire : la diversité de ses composantes accentue l'impression d'hybridation. Le ressort narratif principal réside dans une confusion généralisée – et, partant, un écart – entre les idées du personnage et la réalité. Ces idées peuvent aussi bien concerner des objets (la roue prise pour une couronne mortuaire, qui tire le comique vers le burlesque, notamment par le jeu de circulation des objets ronds dans *Jobard a tué sa belle-mère*), des situations (Jobard oublie l'identité usurpée, dans *Jobard fiancé par intérim*, et retrouve la condition sociale qu'il n'est plus censé avoir, en profitant de la fortune de sa prétendue fiancée pour vider l'excellente bouteille qu'on lui propose, ce qui amène le film du côté de la comédie), les conventions (Jobard, qui ne peut pas rire, finit par s'esclaffer de manière exubérante après le décès d'un proche) que la morale (dans *Jobard ne veut pas voir les femmes travailler*, le personnage est catastrophé de constater que des femmes doivent exercer des activités harassantes mais, se proposant de les aider, il se heurte à leur refus, pour des multiples raisons – fierté, etc.), ce qui, dans ces deux cas, verse le récit du côté de la satire. Cependant, quelle que soit la forme qu'il adopte, le comique de la série tente toujours de placer l'humour au service d'un sous-texte social aux accents contestataires : Jobard n'est pas un personnage qui provoque un rire de connivence, qui demande aux spectateurs de s'amuser avec lui aux dépens des autres. Si Jobard est comique, c'est plutôt par ce qu'il subit de la part des divers protagonistes de ses récits, par les coups qu'il reçoit et la nature des problèmes auxquels il se trouve confronté. Très souvent, la manière dont il prévoit de s'en sortir tourne à l'échec, ce qui rend ses efforts inutiles, dérisoires et ridicules, donc d'autant plus comiques (la course aux couronnes mortuaires de *Jobard a tué sa belle-mère* se révèle totalement superflue, puisque sa belle-mère s'était en fait jouée de lui en feignant d'être décédée). De fait, si sur le plan du typage social, une identification du spectateur au personnage est possible, voire envisageable (là encore, comme c'est potentiellement le cas à l'époque avec Max Linder), les caractéristiques comportementales du personnage (qui le situent plutôt dans le registre passif, somnambulique, de bon nombre de burlesques) en compliquent fortement la possibilité. Surtout, Jobard, en étant régulièrement victime de la bourgeoisie et/ou de ses idées (par exemple celles des femmes qui ne conçoivent pas de ne pas travailler, refus de l'oisiveté hérité de la classe sociale dominante), raille les attitudes et les croyances d'une classe sociale à laquelle il semble être pourtant censé s'adresser. L'hybridation tonale (comique/comédie) se double donc en quelque sorte d'une hybridation idéologique... voire d'une hybridation esthétique, accentuant la dimension *expérimentale* de ces films.

1895 /
n° 53
décembre
2007

191

Émile Cohl
Émile Cohl chez Pathé : l'expérience burlesque

En effet, pour ce qui est du mode de représentation adopté globalement par cette série, certains éléments paraissent témoigner de la prise en compte de l'institutionnalisation à l'œuvre dans le cinéma contemporain. Notamment le rôle dévolu à la profondeur : non seulement les déplacements des personnages ne s'effectuent pas dans la latéralité (comme c'est encore le cas à la même époque dans les courses-poursuites des Pouittes de Jean Durand, chez Gaumont), mais en plus l'usage de la profondeur a toujours une portée dramatique. L'arrière-plan, dans la série, devient systématiquement le lieu de la dissimulation (ou à l'inverse de la révélation, comme dans *Jobard fiancé par intérim*), celui où l'on se cache des personnages mais, simultanément, où l'on se montre aux spectateurs : Jobard prépare sa farce en retrait, lorsqu'il entreprend de faire peur à sa belle-mère (*Jobard a tué sa belle-mère*) ; son rival subtilise son bouquet dans le dos de Jobard et de sa fiancée (*Jobard amoureux timide*), etc. Cependant, cette figure pourrait aussi bien passer pour une scorie d'un mode de représentation plus primitif, en ce qu'elle provoque un décentrement dans la composition et se substitue à un possible montage alterné. Mais *Jobard amoureux timide* prouve l'inverse, par la manière dont son ouverture se construit au contraire sur un procédé de montage (alternance entre l'arrivée du rival et la discussion entre Jobard et sa fiancée), offrant au spectateur ubiquité et omniscience (ce procédé n'est pas exceptionnel, puisqu'il est repris au début de *Jobard demandé en mariage*). Ces quelques effets esthétiques, bien peu expérimentés à cette époque dans le cinéma comique français, voisinent dans les films de la série avec d'étonnants archaïsmes : des gros plans emblématiques clôturent régulièrement le récit, en offrant aux spectateurs une vignette autarcique (souvent enregistrée devant un fond décontextualisé), censée cristalliser le thème comique de la scène (à la fin de *Jobard amoureux timide*, par exemple, le personnage, en compagnie de sa fiancée, égrène les pétales d'une fleur, le récit ayant reposé pour l'essentiel sur une série de quiproquos autour des bouquets offerts à la jeune femme par les deux rivaux). Certains procédés comiques sont même empruntés au cinéma des toutes premières années. Ainsi, dans *Jobard amoureux timide*, le personnage, impressionné par la jeune femme dont il est épris, s'écroule à terre avec sa tasse de café et disparaît presque totalement dans le hors-champ, « sous » la caméra. Lorsque son rival arrive, c'est de cet endroit que son visage et sa main émergent pour venir le saluer. Le dispositif reprend un cadrage « comique » déjà à l'œuvre en 1903 dans *A Chess Dispute* de R. W. Paul et témoigne d'une volonté de ne pas limiter le comique à des éléments scénographiques (chutes, bagarres, poursuites), en le faisant au contraire reposer sur des données filmiques. Là encore, on peut envisager cette singularité de la série des Jobard comme une possible influence de la pratique de l'animation par Cohl, dans laquelle il s'agit essentiellement, dans tous les sens du terme, de travailler une *forme*.

Cependant, tout cela concourt à éloigner la série des Jobard des codes de la comédie et du comique, tels qu'ils sont assimilés à cette époque. Croisant le vaudeville avec un esprit anarchisant, déplaçant le comique de l'action vers la représentation, expérimentant ainsi un style et un ton inédits, ces films ne ressemblent à aucun autre de « l'école comique française ». Financés par une société qui vise alors principalement à reproduire des succès, ils étaient en quelque sorte programmés pour ne pas recevoir l'approbation de Pathé et de son superviseur, Ferdinand Zecca. Et si, aujourd'hui encore, ils peinent à trouver dans l'historiographie du genre comique la place qu'ils méritent, gageons que c'est moins par fidélité à une doxa qu'à cause de l'état malheureusement lacunaire de copies à restaurer d'urgence...

1895 /
n° 53
décembre
2007

193

Émile Cohl
Émile Cohl chez Pathé : l'expérience burlesque