1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

59 | 2009

Marius O'Galop / Robert Lortac. Deux pionniers du
cinéma d'animation français

Le Canard en ciné, série satirique

Le Canard en ciné, a satirical series

Alain Carou

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3926>

DOI : 10.4000/1895.3926

ISBN : 978-2-8218-0984-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 184-197

ISBN : 978-2-913758-60-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alain Carou, « *Le Canard en ciné, série satirique* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 59 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3926> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3926>

Robert Lortac, *le Canard en ciné*, 1922.

Le Canard en ciné, série satirique

par Alain Carou

Le Canard en ciné paraît sur les écrans toutes les deux semaines à partir de septembre 1921. Cette série, produite par Lortac entouré notamment de Rigal, Cavé, Savignac, Cheval, est distribuée par le Comptoir Ciné-Location Gaumont¹. L'état fragmentaire des éléments actuellement consultables et la rareté des sources écrites doivent inciter à s'avancer prudemment quant à son historique. Toutefois, il semble que *le Canard en ciné* a eu vingt et un numéros pendant la saison 1921-1922 et quinze pendant la saison 1922-1923², avant de s'interrompre vraisemblablement en avril 1923.

Le modèle du dessin de presse

Il n'est pas anodin que la sérialité perce dans le cinéma d'animation français avec une revue satirique des faits contemporains³. Certes, plus d'une fois s'est manifestée la velléité de construire une série autour d'un personnage. Pourtant aucune de ces tentatives n'a dépassé cinq épisodes, et ceux-ci sont parfois sortis de manière si dispersés au fil des mois et des années qu'ils ont dû avoir mal à être identifiés du public comme formant série⁴. *Le Canard en ciné* tranche dans ce paysage : c'est la première série à pouvoir tant soit peu

¹ Et non, comme cela a pu être écrit, avec le *Pathé-Journal* (bulletins Comptoir Ciné-Location, Musée Gaumont).

² La numérotation recommence à zéro au début de la saison 1922-1923.

³ Si l'on excepte le précédent des *Pieds nickelés*, adaptés de la bande dessinée de Forton par Émile Cohl en 1917-1918 : cette série n'a connu que cinq épisodes de 120 mètres environ, qui sont sortis de manière tout à fait irrégulière sur une période de neuf mois. Dans son genre, elle est restée sans lendemain.

⁴ Citons-les : *les Pieds nickelés* (Cohl, 1917-1918, 5 films), *Flambeau* (Rabier, 1917-1923, 5 films), *Potiron* (Mourlan, 1921-22, 4 films), *Bécassotte* (O'Galop, 1919-20, 3 films), *Toby* (Lortac, 1920, 3 films), *Mécanicas* (Lortac, 1921-25, 5 films), *Toto* (Lortac, 1922-24, 5 films). Cf. *Du praxinoscope au cellulo. Un demi-siècle d'animation en France, 1892-1948*, Paris, CNC, 2007. [Merci à Roland Cosandey et Valérie Vignaux pour leurs remarques.]

1895 /
n° 59
décembre
2009

185

Marius O'Galop/Robert Lortac

Le Canard en ciné, série satirique

Lortac et Landelle, dessins pour *le Canard en ciné*, *Cinémagazine*, 10 février 1922.

se mesurer à celles importées d'Amérique par Pathé ou Aubert, qui sortent au rythme d'un épisode par semaine. Mais dans *Cinémagazine*, Lucien Wahl repère fort justement une divergence profonde entre la forme décousue de « revue » du *Canard* et la structuration, dans le cinéma américain, de personnages récurrents comme *Mutt and Jeff*⁵.

Cette différence a une première explication d'ordre pragma-

tique: la formule choisie par Lortac permet d'esquiver le problème du scénario, crucial dans le cas d'une série à personnages. Une seconde explication (qui pourrait bien même rendre compte de la première) est que *le Canard en ciné* et *Mutt and Jeff* traduisent des états différents du dessin de presse dans les deux pays. Aux États-Unis, *Mutt and Jeff* a été quinze ans plus tôt le premier des *comic strips* publié quotidiennement dans les grands journaux. Dans les journaux d'information français, le dessin n'est présent que par la caricature. Un Christophe, un Forton placent leurs récits dans les publications pour la jeunesse.

Chaque numéro du *Canard en ciné* aligne une suite de saynètes légendées, très peu narratives, motivées par une référence à la situation présente du « monde réel ». Les protagonistes, anonymes, remplissent un rôle purement fonctionnel de « types » immédiatement reconnaissables (le bourgeois, le malfaiteur, le savant, etc.): le déroulement de la saynète n'enrichit pas leur caractérisation. Les variations autour d'un même sujet sont en général le seul facteur de cohésion entre les saynètes, autrement dit ce qui limite leur autonomie, leur capacité à fonctionner isolément.

La filiation avec le dessin de presse s'affirme avec plus de netteté si l'on s'intéresse aux

⁵ Lucien Wahl, « La caricature animée. Deux illustres personnages », *Cinémagazine*, 10 février 1922, p. 172. *Mutt and Jeff* (rebaptisé en France *Dick et Jeff*, sans doute pour éviter la consonance germanique) a été lancée aux États-Unis dès 1916, la même année que *Krazy Kat*. Lortac affirmera bien plus tard l'avoir vue en Amérique dès 1918 et avoir « compris [alors] que des équipes s'étaient constituées » (entretien inédit avec André Martin, fonds Raymond Maillat, AFCA). C'était donc de sa part un choix conscient, de s'inspirer de l'exemple américain sur le plan de l'organisation de la production, mais de s'inscrire dans une tradition française quant à son contenu.

premiers numéros du *Canard en ciné* et à ce qui l'avait précédé. Le *Pathé-Journal* a fait une place, dès 1912-1913, à un caricaturiste, Léonard, qui exécutait devant la caméra un dessin à la craie sur un tableau et parfois le désigne ou le commente par geste à l'adresse du spectateur. Ce type de dynamisation élémentaire du dessin de presse, ancrée dans le cinéma des attractions, se retrouve sous une forme légèrement différente dans les premiers numéros du *Canard en ciné*, avec la seule main exécutant en vitesse accélérée un dessin élaboré et son encrage – parfois suivie d'une image en effigie du dessinateur.

On ne retrouve plus cela ensuite. Qu'elles soient dessinées ou en papier découpé, les figures ne font plus leur apparition progressivement à l'écran, elle sont déjà là, constituées comme représentation autonome, et contiennent toujours des éléments animés, généralement les personnages, sinon le texte contenu dans des phylactères. Le traitement graphique présente néanmoins des caractéristiques très proches de celles du dessin de presse : cadre fixe rapproché sur le sujet, action élémentaire et unique, annoncée par une légende, éventuellement dialogue court réduit à deux répliques au plus. Chaque sujet comporte souvent plusieurs plans successifs fonctionnant par série ou par accumulation ; mais il en va aussi bien du dessin de presse, où l'on a couramment plusieurs vignettes à la suite. Cela n'exclut certes pas des réagencements intéressants dans le passage du papier à l'écran, comme les effets d'attente ou de surprise créés par la succession dans le temps de la légende et de l'image, le surgissement de l'effet comique dans l'image, ou un travelling pour assurer la transition entre deux vignettes.

Avec le *Canard en ciné*, Lortac organise en fait en production proprement périodique ce qu'il n'avait encore produit qu'épisodiquement, sous la forme de courts films d'animation patriotiques insérés dans l'*Éclair-Journal* ou d'autres actualités cinématographiques⁶. Transposer le dessin de presse au cinéma : qu'un tel pari soit fait au début des années 1920 n'a rien pour étonner, si l'on se souvient qu'au même moment le cinéma français, sous l'impulsion de grands regroupements de presse, mise gros sur une autre forme de production sérielle, le film à épisodes, dont le roman-feuilleton est le modèle avoué⁷.

6 « J'ai rencontré Cohl en 1916, après ma sortie de l'hôpital. Nous travaillâmes ensemble, il était directeur à l'*Éclair-Journal* et m'acheta quelques petites bandes humoristiques de 15 à 20 mètres [qui étaient] insérées dans les actualités. » (entretien avec A. Martin) Il subsiste quelques-uns de ces titres des années 1917-18 comme *Conseils contre la vie chère*, *Et nos poilus, qu'en pensent-ils ?*, *Le Président Wilson* et *l'espion obstiné*.

7 La Société des Cinéromans, fondée en 1918, travaille en partenariat étroit avec les quatre grands journaux de Paris qui publient les feuilletons correspondant à ses films à épisodes. Elle passe sous le contrôle de Jean Sapène, du journal *le Matin*, avant même sa nomination officielle à la direction en 1922. Et le groupe Gounouilhou-Bourrageas, propriétaire de nombreux titres en province (notamment à Bordeaux et Marseille), est derrière la tentative de relancer une production ambitieuse de films à épisodes au sein de Pathé Consortium en 1920-21.

Lortac et Landelle, dessins pour *le Canard en ciné*, *Cinémagazine*, 10 février 1922.

La parodie du titre *le Canard enchaîné* ne doit pas tromper, ni même le pastiche du canard de manchette dessiné par Henri Guilac⁸. De l'hebdomadaire satirique au bimensuel cinématographique, on ne trouve pas de dessinateurs communs ni de communauté d'esprit ou d'idées. *Le Canard en ciné* est volontiers anti-allemand, revanchard, nataliste (alors que *le Canard enchaîné* est pacifiste et d'esprit libértaire), et occulte les conflits politiques et sociaux. Tout juste le choix du titre atteste-t-il que, quatre ans seulement

après sa création, *le Canard enchaîné* jouit déjà d'un large renom : son tirage, de 70 000 exemplaires en 1919, est passé à 125 000 en 1921. Maurice Maréchal, son directeur, crut même pouvoir s'engager dans l'édition d'un hebdomadaire littéraire au printemps 1921 et dans l'acquisition d'un théâtre à la fin de 1922 – deux expériences qui tourneront court⁹.

Le Canard en ciné ne donne que ponctuellement la réplique à l'actualité politique de la quinzaine écoulée : conférence internationale, voyage présidentiel... Souvent les mêmes thèmes reviennent, sans qu'un événement récent en fournisse toujours le prétexte. Leur liste forme une sorte d'ordre du jour permanent de la société française dans l'après-Grande guerre : la crise du logement (les loyers des cases explosent en Afrique), l'inflation et le coût de la vie (le boucher truque sa balance), la dénatalité (les membres du Conseil supérieur de la natalité se vouent au célibat pour se consacrer à leur mission), le vote des femmes (des candidates à la Chambre des députés y auraient apporté des marottes typiquement féminines). « L'Allemagne paiera » résonne comme l'autre grand leitmotiv de l'époque : la commission de désarmement se laisse abuser par le maquillage des armements allemands en objets inoffensifs ; l'occupation de la Ruhr est joyeusement accueillie comme le retour de la musique française en Allemagne ; on trouve aussi, comme une queue de comète, plusieurs caricatures de Guillaume II en Kaiser sanguinaire et revanchard (bien qu'il fût détrôné et exilé en Hollande depuis 1918).

⁸ L'animal semble disparaître après les premiers numéros du *Canard en ciné*, mais la disparition des génériques originaux empêche de confirmer ce constat.

⁹ Laurent Martin, *le Canard enchaîné, ou les fortunes de la vertu*, Paris, Flammarion, 2001, pp. 97-100.

Cependant, la dérision déborde largement l'actualité politique et sociale pour moquer les mœurs modernes: la mode féminine (les tenues féminines plaçant la ceinture de plus en plus bas, la femme du futur l'aura autour des chevilles; les cheveux raccourcissent, les femmes finissent par devenir chauves), les difficultés de circulation dans Paris, les excès du vedettariat (Chaplin-Charlot en voyage en France rencontre sa silhouette absolument partout, sur les murs, les magazines vendus en kiosques, les écrans des cinémas où il entre; pour satisfaire toutes les vedettes en vogue on baptisera les nouvelles rues et places de Paris de tous leurs noms à la fois grâce aux plaques de rues à noms défilants et aux « bustes à éclipses » avec rotation des têtes), etc. La satire de mœurs peut à l'occasion adopter un ton moralisateur en usant du procédé du présent jugé par le passé: la statue de Molière descend de son socle et retrouve tous les travers moraux de la société de son temps, notamment dans les parvenus enrichis par la guerre; Toutankhamon sortant de son sarcophage¹⁰ stigmatise le monde moderne qu'il découvre, ses modes vestimentaires, ses danses, ses moyens de locomotion.

Ce lien assez distendu à l'actualité immédiate ne contredit pas l'apparement du *Canard en ciné* à la caricature de presse. Selon Christian Delporte, c'est seulement à partir des débuts de la Grande Guerre que les journaux réclament du dessin politique. Cette évolution de la demande ne transforme cependant pas sur-le-champ les habitudes des dessinateurs, habitués à une certaine « inactualité ». C'est une nouvelle génération de dessinateurs de l'après-guerre (Sennep notamment) qui saura se faire journaliste. Lortac, lui, par sa formation Beaux-arts, sa jeunesse montmartroise, ses contributions régulières à des feuilles comme *Poli-chinelle* ou *la Caricature*, appartient à la vieille garde des « humoristes » qui ont dominé le dessin de presse à la Belle Époque. Passés par les écoles, les humoristes se reconnaissent bien davantage dans la peinture que dans le journalisme et, à l'instar de Lortac, préfèrent le comique de situation au classique portrait-charge¹¹.

Au pied de la lettre, de l'expression à l'invention

Dans un seul cas *le Canard en ciné* affiche un référent autre que le dessin de presse, à savoir le cinéma narratif lui-même. Annoncées satiriquement comme faisant partie d'une série de

¹⁰ Le tombeau intact du pharaon a été découvert par Carter en novembre 1922 et a fasciné le public par la richesse de son ornementation.

¹¹ La coupure générationnelle entre dessinateurs humoristes et dessinateurs journalistes au sortir de la Grande Guerre a été établie par Christian Delporte dans sa thèse *Dessinateurs de presse et dessin politique en France des années 1920 à la Libération* (1991). Cf. aussi du même auteur, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », *Vingtième siècle*, 1992, vol. 35, n° 1, pp. 29-41. On pourrait se demander si, dans les années trente, les cartons dessinés de Rigal pour les actualités Gaumont ne constituèrent pas la survivance la plus visible de la caricature « humoriste » – tandis que le Salon des humoristes, quoique très déclinant, eut presque chaque année les honneurs de ces mêmes actualités.

Lortac et Cheval, dessins pour *le Canard en ciné*, *Cinémagazine*, 10 février 1922.

« grands romans-cinéma » (autrement dit de films à épisodes), les aventures de Charlot K'Holmès mettent en scène le personnage de Charlot aux prises avec un épicier profiteuse, des voleurs de poules, ou le gentleman-cambrioleur Arsène Rupin (*sic*). À chaque fois s'engage un petit récit ternaire : Charlot constate un méfait, enquête, met au point un stratagème, et piège le malfaiteur. De la satire, encore présente dans le personnage de l'épicière, on peut ainsi glisser vers la parodie d'éléments culturels claire-

ment référencés : le heaume encombrant de Chaplin dans *The Idle Class* (1921) devient un équipement pare-balles ; les noms accolés de Charlot K'Holmès et Arsène Rupin renvoient à *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès* de Maurice Leblanc, tout comme le titre du *Canard en ciné* parodie celui du *Canard enchaîné* qui lui-même avait été choisi pour parodier celui du journal de Clemenceau *l'Homme enchaîné*.

Le calembour – en l'espèce plutôt pesant – n'est qu'une des modalités d'une propension au jeu de mots dans *le Canard en ciné*. Comme le montrent François Albera et Alain Boillat, les Incohérents, et singulièrement Émile Cohl, pratiquèrent abondamment les jeux de mots figurés¹². Lortac en enrichit le répertoire de variations nouvelles, comme ce catalogue d'animaux issus de « croisements » de races, et singulièrement un « cochon-dinde » qui « cherche lui-même les truffes qui le nourriront [et] nous vaudra d'excellentes dindes truffées naturellement ». Ou comme le « cheval-vapeur » élevé comme viande de boucherie pour résoudre le rationnement alimentaire.

Que l'on décrète l'achèvement du « percement » du boulevard Haussmann, sa figuration prend la forme d'un ouvrier muni d'une vrille d'une longueur infinie qui *perce* un mur, entre dans un appartement habité, perce le mur suivant, et ainsi de suite (un travelling horizontal fait le lien de pièce en pièce). L'ouvrier a un visage d'ivrogne et une bouteille de rouge à la

¹² François Albera, « Émile Cohl, dans sa ligne : de la blague au trait », 1895, n° 53, « Émile Cohl », en particulier pp. 252-254 ; et Alain Boillat, « Émile Cohl et les « histoires en images » : le corps au pied de la lettre », *ibid.*, pp. 111-127.

main, sans doute pour en rajouter dans le caractère erratique de l'opération, qui s'achève par la mise à la rue de familles en pleine crise du logement. Mais cela enrichit aussi le mot d'une autre signification : celle du tonneau qu'on met « en *perce* ». Le jeu de mots figuré constitue la première motivation de la présence fréquente, dans *le Canard en ciné*, d'inventions techniques dernier cri. Il s'agit en l'espèce d'objets farfelus comme la boîte à lettres ignifuge en forme de cœur suggérée au ministre, à l'occasion d'une campagne de

remplacement, pour recevoir les *mots d'amour brûlants*, ou la machine équipée d'une lame pour disperser les brouillards à *couper au couteau*.

Les inventions – les inventions réelles cette fois – ont une place centrale dans *le Canard en ciné*. À peine mises au point, elles fournissent prétexte à des visions d'anticipation fantaisistes. Ainsi, après la première présentation à l'automne 1921 de l'autochenille Citroën destinée à réaliser le premier voyage transsaharien à travers le Grand Erg, *le Canard en ciné* imagine le jour où de simples touristes pourront traverser la France, la Méditerranée et l'Afrique en autochenille, pour arriver dans une Tombouctou dépourvue de tout mystère avec ses music-halls et ses cafés pour Parisiens. Comme l'autochenille est connue pour franchir tous les obstacles en ligne droite (plusieurs films d'actualité présentent à cette époque des démonstrations d'autochenilles grimpant en ligne droite des volées d'escalier), le film montre le véhicule franchissant d'une traite les montagnes et le relief des fonds marins. Le terrain est représenté d'un bout à l'autre du voyage à la manière d'une représentation géographique de relief en coupe. Le comique naît donc d'un double excès de littéralité naïve, à la fois, du côté du véhicule, dans le fait de prendre au pied de la lettre la promesse technologique, et, du côté du terrain, dans le fait de prendre la schématisation conventionnelle du dessin géographique pour une réalité susceptible d'être arpentée.

La médecine donne deux autres illustrations – plus frustes – du même principe. Les premiers essais de traitement du vieillissement par greffe de glandes thyroïdes de bélier ou de singe ont eu droit à une publicité particulière en leur temps. Dans « le Noël du centenaire », un grand

Lortac et Landelle, dessins pour *le Canard en ciné*, *Cinémagazine*, 10 février 1922.

1895 /
n° 59
décembre
2009

191

vieillard reçoit à Noël du singe en boîte de conserve (allusion au procédé Voronoff) et devenu subitement agile comme l'animal grimpe par le conduit de cheminée, bondit sur le toit de sa maison et se suspend aux arbres. Sujet proche: un millionnaire d'âge avancé, soumis au traitement Brinkley, retrouve la verdeur de ses vingt ans. Jusqu'à la multiplication des variations: greffe de glandes de lièvre aux facteurs, de grenouille aux athlètes sauteurs en hauteur, etc.

Le corps forcé par la machine

Le goût des variations comiques sur les inventions techniques se retrouve par exemple dans le dernier numéro de 1921 du *Canard en ciné*. Le deuxième sujet, motivé par la tenue du Salon de l'aviation, représente un inventeur d'aéronef charlatan: il a réussi à soulever son appareil à 1 mètre du sol pendant 36 heures... en le clouant au mur. Le troisième est consacré aux « jouets de l'année »: « nos bons députés, pantins articulés 20.000 fr. pièce », « la Bande rouge, jeu de quilles automobile », « tracteur agricole, jouet à transformation, se métamorphose en tank en 12 secondes (Made in Germany) », « la réduction des fonctionnaires. Grand jeu de massacre avec rétablissement automatique des personnages supprimés », « le tunnel des Batignolles. Chemin de fer à catastrophe, modèle breveté S.G.D.G. avec aiguilleur et gendarmes », etc. On serait tenté de rapprocher cet intérêt pour l'imaginaire des technologies de celui si présent chez Cohl, à la fois dans les sujets de ses dessins mais aussi dans son goût du bricolage ingénieux qui lui avait fait remporter un prix au concours Lépine¹³. Indéniablement, de Cohl à l'Atelier Lortac, la technique d'animation s'est standardisée. Ils n'en partagent pas moins un goût pour le jouet animé, l'automate, les moyens de transport, et pour les inventions qui se retournent contre l'homme: inondations dans le tunnel sous la Manche, accidents en chaîne provoqués par une voiture sans pilote, utilisation des techniques modernes par les malfaiteurs...

Dans *le Canard en ciné*, le motif mécanique se trouve étroitement lié à un autre: celui du corps humain contraint par le progrès technique à se transformer ou à pâtir. C'est particulièrement vrai avec l'automobile qui, en envahissant la chaussée, met les piétons en danger, cantonne leur espace. Le point de vue adopté est d'ailleurs généralement celui du

¹³ Voir mon article, « Les inventions animées, Émile Cohl au prisme d'une histoire culturelle des techniques », 1895, n° 53, pp. 141-153. L'influence de Cohl se ressent par ailleurs dans d'autres sujets des débuts du *Canard en ciné*, comme « Désillusions », succession de jeux involutifs de formes (sans lien aucun avec l'actualité !): un homme ou un animal est trompé par l'aspect extérieur d'un objet, qui finalement se révèle tout autre qu'attendu.

¹⁴ Par ailleurs, plusieurs dessins sont consacrés au danger que représentent les piétons pressés ou chargés de paquets pour les autres piétons (préconisation d'un permis de circuler à pied dans les grandes villes, limitation de vitesse sur le trottoir, etc.). Le lien avec l'invasion de la chaussée par les voitures automobiles était probablement évident pour les spectateurs, même s'il n'est pas explicité.

Lortac et Landelle, dessins pour *le Canard en ciné*,
Cinémagazine, 10 février 1922.

piéton, non celui de l'automobiliste¹⁴. Ainsi, un piéton à casque colonial traverse la rue comme on explore une jungle dangereuse, répondant à l'autochenille évoquée précédemment qui, elle, banalisait le voyage au cœur de l'Afrique. Une série de « dispositifs protecteurs » sont proposées à la Ligue des Piétons, comme la trappe cache-piéton offrant un refuge immédiat aux piétons en danger. Et des glissières installées en hauteur permettent de recommencer à traverser les boulevards. Ces sujets traduisent l'émergence d'un nouvel « *habitus* urbain [...] imposé par les usagers de l'automobile »¹⁵.

In fine, l'adaptation au « progrès » passe par le motif de la modification du corps humain. Le meilleur exemple en est la série de dessins « La fonction crée l'organe », présente dans plusieurs numéros du *Canard en ciné*. On y prévoit le développement des organes et des membres les plus sollicités par les machines, à échéance de dix, vingt ou trente ans : badauds au cou allongé à force de regarder les avions passer dans le ciel, dactylos auxquelles auront poussé cinq doigts supplémentaires à chaque main. Ces évolutions « lamarckiennes » du corps humain ne sont pas forcément dues aux machines, mais à l'évolution des mœurs. Elles dessinent néanmoins un devenir machinique du corps humain, tels le Président de la République

¹⁵ Selon l'expression de Mathieu Flonneau, « Paris au cœur de la révolution des usages de l'automobile 1884-1908 », *Histoire, économie et société*, 2007, n° 2, p. 64. Cf. aussi le journal de Stefan Zweig en date du 3 mars 1914, cité *ibid.* : « Paris est devenu effrayant à cause de cette circulation épouvantable, les rues empestent l'essence, traverser est devenu une aventure » (c'est nous qui soulignons).

Dessin extrait du « Canard en Ciné ».

Lortac et Landelle, dessins pour *le Canard en ciné*,
Cinémagazine, 10 février 1922.

194

aux bras multiples montés sur une roue pour mieux serrer les mains. Évidemment présent dans cette galerie de mutants, le piéton du futur se retrouve équipé de jambes télescopiques qui lui permettent de s'exhausser et de laisser les voitures passer dessous sans le percuter. Tous ces développements prothétiques¹⁶ dans le monde futur contrastent avec les mutilations figurées dans le monde présent. Le chirurgien Coupetoujours ampute à tour de bras (sous-entendu : les blessés de guerre) en digne successeur des médecins de Molière. À la suite des affaires Bessarabo et Landru¹⁷, on forme la jeunesse afin qu'elle sache découper les corps

¹⁶ J'emprunte l'adjectif à Alain Boillat, art. cit., p. 126. Je ne le suis en revanche qu'en partie quand il rapproche l'« obsession de Cohl pour les corps mutilés ou éclatés », dès avant 1914, des « effets dévastateurs des guerres que la France a connues au cours du XIX^e siècle (campagnes napoléoniennes, Commune, guerre de 1870) ». La guerre de 1870 a certes été marquée par la supériorité écrasante de l'artillerie lourde allemande (mais cette expérience a-t-elle infusé le reste de la société ensuite ?). À la Commune se rapporterait plutôt une obsession des corps disparus, morts sans sépulture (cf. *le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux). Quant aux guerres napoléoniennes, elles sont fort lointaines... Une autre piste me paraît plus convaincante : à partir des années 1870, la France se passionne pour des affaires de femmes coupées en morceaux et de cadavres mutilés, perçues comme le paroxysme du fait divers. En novembre 1876, plus de 60 000 spectateurs se pressent à la Morgue pour voir l'une de ces malheureuses victimes. Autour de 1900, les affaires de femmes retrouvées démembrées ou décapitées « se succèd[ent] avec une stupéfiante régularité » (Dominique Kalifa, *l'Encre et le Sang*, Paris, Fayard, 1995, p. 285). La Grande Guerre imprègne donc d'une dimension vécue ce qui était bien plutôt de l'ordre du fantasme ou de l'attraction criminels à la Belle Époque.

¹⁷ Landru, l'homme qui brûlait ses fiancées dans son poêle, domine alors l'actualité des faits divers. Il a les honneurs du *Canard en ciné* dans deux numéros de suite.

humains proprement comme un boucher la viande. Le piéton écrasé, quant à lui, perd ses deux jambes puis, de nouveau écrasé, ses deux bras, et n'a alors d'autre remède que de suivre la méthode du docteur Coué¹⁸ (rebaptisé Croué) : répéter « Je vais bien, je vais très bien », pour finir par se « réparer » tout seul. Les crimes du découpeur de femmes Landru, l'expérience physique nouvelle de la ville créée par l'automobile¹⁹, les séquelles et les mutilations de la Grande Guerre : ce sont autant de facteurs qui inscrivent dans le présent le motif du démembrement et de la prothèse. Et gageons que celui des trois qui reste le plus effleuré est aussi celui qui nourrit en profondeur cette veine : la guerre est un trauma dont il est difficile de rire, sinon de manière très biaisée.

Quoi qu'il en soit, le motif du corps maltraité ressort avec d'autant plus de relief si on l'oppose aux visions d'une douce ironie de la vie des animaux, considérés comme les seuls êtres réellement civilisés : les lionceaux de cirque, doux comme des agneaux, reçoivent des dompteurs des cours de férocité, et le bétail d'une ferme modèle américaine bénéficie d'une hygiène corporelle parfaite. On pourrait également mettre en regard les pastiches de dessins d'enfants de Landelle. Réalisés en dessin animé légèrement tremblé, ils constituent sur le plan graphique une heureuse singularité dans l'ensemble de la série. Landelle reprend là un vieux procédé des caricaturistes montmartrois : dessiner comme quelqu'un qui ne sait pas dessiner – et, faudrait-il ajouter, écrire des intertitres comme quelqu'un qui ne sait pas écrire – mais il est remarquable que ce soit pour représenter la technique sous un jour heureux et renouer, pour mieux les démystifier, avec les visions optimistes du progrès : l'avion et l'automobile à la portée de tous, mis au service de toutes sortes d'applications, ou bien la conquête des cieux.

Les papiers découpés stéréotypés, faiblement expressifs et saccadés du *Canard en ciné* ont ainsi une qualité *a priori* inattendue : celle de parler des corps. Si la série ne présente aucune originalité dans son traitement de l'actualité, perpétuant un « humourisme » émoussé, elle donne en revanche figure à un fait de sensibilité caractéristique de cet après-guerre : la marque ressentie de la brutalité de la mécanique, de l'intégrité physique mise à mal ou menacée, de la transformation des corps sous l'empire de la technique.

¹⁸ La méthode d'auto-suggestion de Coué est largement popularisée à partir de 1921 et très vite caricaturée (Hervé Guillemain, *la Méthode Coué. Histoire d'une pratique de guérison au vingtième siècle*, Paris, Seuil, 2010).

¹⁹ Les caricaturistes jouent de la peur de l'écrasement par l'automobile dès la fin du XIX^e siècle (cf. par ex. John Grand-Carteret, *la Voiture de demain. Histoire de l'automobilisme*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1898, et au cinéma *le Bon Écraseur*, Louis Feuillade, 1906). Mais l'engin surgit encore isolé dans un cadre paisible, ou mêlé à d'autres types de véhicules. *Le Canard en ciné* montre au contraire des boulevards encombrés.

Lortac et alii, *le Canard en ciné* (28 octobre 1921)

1895 /
n° 59
décembre
2009

Lortac et alii, *le Canard en ciné* (6 janvier 1922)

1895 /
n° 59
décembre
2009

197