

Couvrez ce pis que je ne saurais voir. Cartoons, censure, révisions

Forme d'expression artistique et populaire, le dessin animé n'a pas toujours l'innocence que le grand public veut bien lui attribuer. Inéluctablement, il s'est attiré les ciseaux de la censure. Toutefois, à l'instar d'autres industries culturelles, il s'est avant tout doté d'un système strict d'autocensure mis en place dès la fin des années 1920, à l'intérieur même de la chaîne de production des cartoons.



Les célèbres séries japonaises *Goldorak* ou *Cat's Eyes* sont enfin visibles intégralement en DVD après avoir été mutilées lors de leur diffusion sur les chaînes françaises dans les années 80 et 90. En Russie, des coupes plus ou moins importantes sont faites dans les séries *Simpsons* ou *South Park*. Aux États-Unis, le film d'animation français *Kirikou et la sorcière* de Michel Ocelot a été interdit de projection aux mineurs en raison de la nudité présente à l'écran (les femmes africaines y apparaissent seins nus - image ci-contre). Le long métrage animé de Marjane Satrapi *Persepolis* (tiré de la bande dessinée éponyme) a vu sa sortie interdite sur les écrans du Liban au motif de sa description critique de la Révolution islamique. L'Italie a, quant à elle, interdit au moins de 18 ans le dessin animé de Patrice Leconte [Le Magasin des suicides](#), lui reprochant la légèreté avec laquelle le film traite de la mort. Régulièrement, l'actualité nous rappelle que le film d'animation n'échappe pas à la censure.



Cette surveillance particulière, dont le film d'animation fait souvent l'objet, est avant tout à mettre sur le compte de sa grande inventivité plastique et poétique. Ses recherches graphiques, souvent attrayantes, sa force fantasmagorique et son langage très souvent métaphorique peuvent lui donner, à travers la fable, une considérable force politique. Les pouvoirs étatiques, quels qu'ils soient, ne s'y sont pas trompés en passant commande de nombreuses productions de propagande¹ et en surveillant au plus près les artistes assoiffés de liberté d'expression ; pour ne citer que quelques exemples : les Tchèques Jiri Trnka², Karel Zeman, ou Jan Svankmajer³, ou encore le père du cinéma d'animation chinois Wan Lai Ming dont *Le Roi des singes*, terminé en 1964, jugé décadent et anarchiste, resta invisible près de 20 ans après l'avènement de la Révolution culturelle.

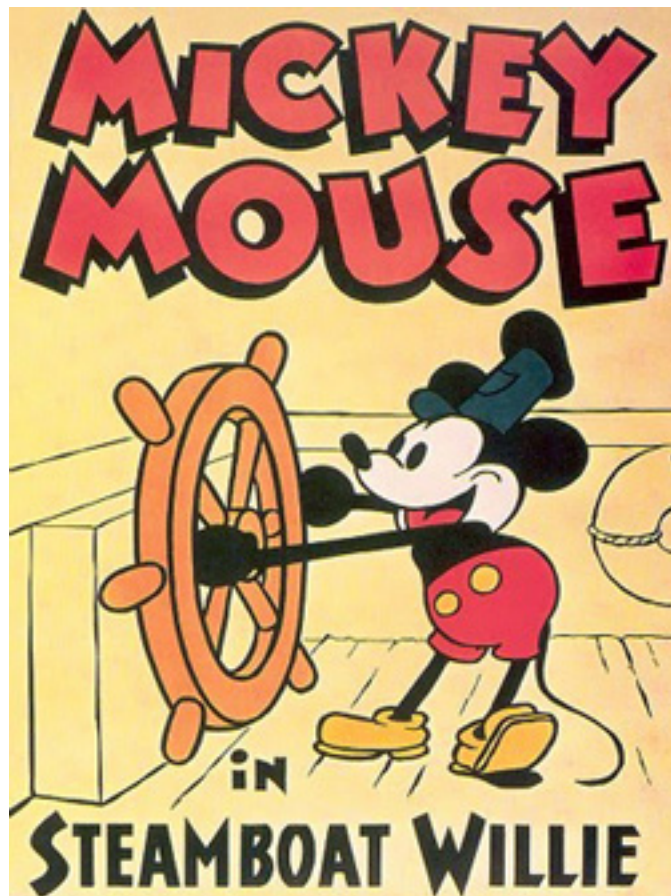
Cette attention particulière de la part de la censure augmente aussi une pression commerciale déjà particulièrement sensible dans le cas de ce cinéma. Produire un dessin animé est en effet une opération financière délicate. Le coût de la main-d'œuvre et la durée du chantier placent l'objet dans une économie extrêmement fragile ; le coup d'une interdiction de projection ou d'une restriction à une seule partie du public risque de s'avérer fatal pour les investisseurs. Par conséquent, le cinéma d'animation est donc exposé à la production d'œuvres relativement consensuelles.

De telles pratiques de censure, explicites ou déguisées en prudence des producteurs et distributeurs, ne sont pas choses nouvelles et puisent leurs racines dans le premier et foisonnant âge d'or du dessin animé. Déjà en 1929, la fameuse *Skeleton Dance* par exemple, la première des « Silly Symphonies » issues des studios Disney, est interdite de projection au Danemark. En 1929 aussi, *The Barnyard Battle* (de la série des Mickey Mouse) est interdit de projection en Allemagne en raison des casques portés par les personnages de chats, une réminiscence jugée maladroite des casques des soldats allemands durant la Première Guerre mondiale. Quant au célèbre *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), il suscite les inquiétudes des censeurs en Grande-Bretagne et en Belgique en raison de son caractère effrayant pour les enfants. Et à l'époque, on écourte donc, sans autre forme de procès, certains moments de la fuite dans la forêt ou de la transformation de la reine machiavélique.

Dans la suite de ce texte, un bref regard sur l'histoire du cartoon américain classique, de son passage au parlant à la fin du règne des studios des majors (soit le début et la fin du fameux Code Hays), permettra de

pointer quelques moments essentiels de la riche histoire des rapports entre dessin animé et censure⁴ (voire autocensure), marquée par une institutionnalisation progressive de la production et une uniformisation de la représentation.

La comédie des mœurs : des films du précode au Code Hays



Parfois regroupés par les cinéphiles et les spécialistes du cinéma d'animation sous le terme de « films bannis », ou « films du précode », les cartoons de la fin des années 20 témoignent d'une liberté remarquable, y compris les films de la jeune compagnie de Walt Disney. On y découvre quantité de gags osés pour l'époque, pour ne pas dire grivois, qui étonnent au vu de l'évolution de la firme au cours des décennies suivantes, positionnée comme un haut lieu du divertissement au moralisme sans faille, garant des valeurs familiales de l'Amérique conservatrice. Le gag pour le moins explicite du fusil ou du canon, érigé en prothèse phallique, qui se ramollit soudainement après avoir été utilisé, est typique de cette époque (*Oswald's Great Guns* en 1927 et *Hot Dog* en 1928). À la même époque, les personnages féminins ont la fâcheuse manie de perdre leur culotte, comme la fiancée d'Oswald ou encore Minnie dans *Blue Rhythm* (1931). À côté des sirènes de *King of Neptune* (1932) qui paradedent en topless, la célèbre compagne de Mickey est encore contrainte de se déshabiller dans *Plane Crazy* (1928), le premier épisode de la série à grand succès des *Mickey Mouse*, et d'utiliser ses sous-vêtements comme parachute sous les rires moqueurs de son ami, d'ailleurs prêt à tout pour arracher un baiser à sa belle. Les pis de vache sont aussi une source régulière de gags ambivalents, burlesques ou grivois selon l'esprit du spectateur. Ainsi, dans le même film, le héros attrape à plusieurs reprises une vache par ses pis proéminents qui, ainsi pressés, ne manquent pas de lui expédier une giclée de lait au visage. La même

année, dans *Steamboat Willie*, le premier cartoon sonorisé, Mickey commet le même type de gag scabreux avec une truie transformée en accordéon, dans une scène qui sera coupée du film lors de ses diffusions télévisuelles. Les gags de crachats enfin, où l'on s'éclabousse les uns les autres, sont également nombreux. Parfois, l'humour scatologique peut apparaître au détour d'une séquence (*The Moose Hunt*, 1931).

L'humour grivois n'est toutefois pas le seul registre dans lequel le cartoon des années vingt fait preuve d'une liberté de ton et de sujet. Alcool, drogues et autres substances illicites abondent également dans les films. Dans *Alice Solves the Puzzle* (1925), les animaux font passer du whisky en contrebande et se saoulent pour trouver du courage. Plusieurs cartoons d'Ub Iwerks font aussi allusion à la drogue : expériences hallucinogènes dans *Stratos Fear* en 1931, gaz hilarants dans *Laughing Gas* la même année, et consommation d'opium dans *Chinaman's Chance* en 1933, trois épisodes de la série *Flip the Frog*. Les frères Fleischer produisent également quelques mémorables dessins animés où les références à la drogue sont explicites, comme le stupéfiant *Ha ! Ha ! Ha !* en 1934, dans lequel Betty Boop et Koko le clown abusent d'un gaz hilarant, ou encore *Snow White* (1933) qui évoque la cocaïne et propose une scène de métamorphoses visuelles à partir de la performance rotoscopée (redessinée et décalquée à partir d'un film en prise de vues réelles) du grand Cab Calloway chantant « Saint James Infirmary Blues ».

¹ Voir Sébastien Roffat, *Animation et propagande*, Paris, L'Harmattan, 2005.

² Son dernier film, *La Main* (1965), qui traite poétiquement et subtilement du totalitarisme, est censuré.

³ Plusieurs de ses scénarios ne verront pas le jour et un grand nombre de ses films seront censurés dès leur sortie.

⁴ Lire l'ouvrage de référence de Karl F. Cohen, *Forbidden Animation, Censored Cartoons and Blacklisted Animators in America*, Jefferson / London, McFarland & Company, 1997.

⁵ Le « Motion Picture Production Code », communément appelé code Hays du nom du sénateur William Hays ayant officié à son établissement, est un code de censure régissant l'industrie Hollywoodienne. A la suite de nombreux scandales (dont la fameuse affaire Arbuckle), il fut appliqué par l'Administration du Code de Production (présidée par le très influent catholique Joseph Breen) et respecté par les studios de 1934 à 1966.

Au tournant des années vingt, la censure commence à s'intéresser à ces cartoons à succès. La vache Clarabell Cow doit alors s'habiller pour échapper aux sanctions des censeurs (*The Shindig*, 1930). Et si Minnie ne doit pas complètement se vêtir, c'est parce que les deux petits cercles dessinés sur sa poitrine dans les premiers épisodes de la série par Ub Iwerks (co-fondateur de l'entreprise de Walt Disney et véritable auteur du génie graphique de la firme) ont disparu, la fiancée de Mickey offrant désormais au regard des spectateurs un corps absolument asexué, identique à celui de son ami. Quant aux films qui évoquent des excès d'alcool ou la consommation de drogues, ils sont souvent amputés des séquences litigieuses lors de leur première diffusion, avant d'être retirés de la circulation dès l'application du code Hays en 1934⁵.

Par la suite, Disney connaîtra cependant peu de problèmes avec la censure. La raison en est simple : Walt Disney décide lui-même de supprimer de ses productions les gags ruraux, polissons et potaches qui caractérisent une partie de la production des années vingt. Désormais, il vise avant tout une reconnaissance

plus large qui passe par un partage intergénérationnel, une distribution à l'échelle nationale (et bientôt internationale), la bienveillance des *majors* et les acclamations de l'ensemble de la profession. Pour les équipes de créatifs sophistiqués engagés par Disney, le mot d'ordre esthétique est devenu très simple : il faut avant tout viser la reconnaissance artistique de leur travail. Toute faute de goût est donc proscrite. Humour offensant, blagues graveleuses, clins d'œil provocateurs ne sont plus à l'ordre du jour. La construction des personnages, la complexité des intrigues, la dramatisation de la narration et une forme de perfection technique détermineront l'identité Disney, ce qui emmènera rapidement le géant du cinéma d'animation sur les pentes de l'académisme.



Les firmes rivales connaissent des évolutions semblables. Le cas de *Betty Boop*, série produite par les studios Fleischer, est exemplaire de cette vague de moralisation du cartoon. Présentée comme une chanteuse de cabaret qui a du chien (littéralement), Betty Boop fait tourner bien des têtes et se retrouve fréquemment dans des situations pour le moins compromettantes. Dans *Chess Nuts* (1932) par exemple, la pauvre jeune fille est kidnappée par un vieux roi pervers qui n'hésite pas à l'attacher pour mieux l'embrasser. Ce n'est qu'en soufflant sur les chandelles qui apparaissent dans les yeux de son persécuteur, qu'elle parvient à échapper au baiser redouté (les chandelles se ramollissant soudainement...). De manière générale, les tenues extrêmement courtes de Betty, sa fameuse jarretière en évidence sur la cuisse gauche et ses décolletés profonds affolent l'industrie du cartoon de l'époque. Parfois même le personnage devenu rapidement populaire se dévoile franchement, comme dans *Is My Palm Red* (1933) où sa silhouette dénudée est évoquée, ou encore dans *Bamboo Isle* dans lequel on découvre une Betty Boop dansant seins nus. Mais, bientôt condamnée par les ligues familiales et par le code Hays, la jeune femme doit se redéfinir en personnage sage, vertueux et empathique, et perd irréversiblement de son charme et de son sex-appeal. Betty quitte les salles de cabaret

pour les fonctions beaucoup plus respectables d'infirmière ou d'institutrice⁶ et plus personne ne pense désormais à plaisanter avec les pis de vache.

Entre 1934 à 1968, on assiste donc à une combinaison d'autocensure déjà progressivement intégrée par les usages avant 1934 et de censure opérée par la fameuse « Administration du code de production » (PCA, Production Code Administration) chargée d'appliquer le code Hays, secondée encore par d'autres institutions qui sévissent avec la même rigueur : autorités des différents États, groupes de pression locaux (ligues moralisatrices de gauche, groupes conservateurs ou religieux, ligues puritaines et familiales), distributeurs et exploitants (par conviction personnelle ou par crainte de réactions négatives), etc.

Le poids du *politiquement correct* : un polissage mécanique après 1968

La fin du Code Hays en 1968 ne signifie pas la disparition de la censure ni de l'autocensure. Certes, quelques animateurs profitent de la libération des mœurs de la fin des années soixante pour proposer des films provocateurs (du célèbre *Fritz the Cat* réalisé par Ralph Bakshi en 1972 aux cartoons hystériques et transgressifs de Bill Plympton). Mais la majeure partie de la production reste sous la coupe de ces différents groupes de pression auxquels il faut ajouter, à partir des années soixante, les chaînes de télévision, et dès le début des années quatre-vingt, les réseaux d'exploitants de vidéoclubs, attachés à une politique commerciale familiale. Sous ces influences multiples, les producteurs conservent leur prudence pour se préserver de tout problème qui compliquerait l'exploitation commerciale de leur produit. L'humour potache ou l'exploitation des potentialités narratives de l'alcool et de la drogue, qui paraissent bien innocents au spectateur d'aujourd'hui, ne sont plus en cause. Le cartoon est invité à montrer patte blanche du point de vue politique notamment.

⁶ Voir Leslie Cabarga, *The Fleischer Story*, New York, DaCapo Press, 1988.



Après 1968, on assiste en effet à un deuxième mouvement de censure et d'autocensure corollaire qui prône cette fois le bannissement de toute offense raciale ou identitaire. Dans une Amérique déchirée par ses problèmes intercommunautaires, de nouvelles normes de représentations sont établies, qui mènent au remontage des œuvres du patrimoine. Sont visées les caricatures d'Africains ou d'Afro-Américains qui font partie du répertoire classique du cartoon des années 20 et 30 : *Alice Hunting in Africa* (1924), *Alice Cans the Cannibals* (1925), *Cannibal Capers* (1930) ou *Trader Mickey* (1932), pour ne citer que quelques exemples issus des usines Disney. Ces films, qui n'évitent aucun des pires poncifs sur la sauvagerie des tribus africaines, avaient déjà été inquiétés par le Bureau du code au moment de leur première exploitation. La sortie de *Song of the South* par exemple, accompagnée d'une violente polémique en 1944, conduit la PCA à intervenir en demandant aux producteurs de placer un avertissement au début du film, stipulant que le dessin animé est une adaptation d'un roman écrit avant l'abolition de l'esclavage. Mais dès les années cinquante, en préfiguration de ce qui se passera après 1968, de nombreuses œuvres sont retouchées sur l'initiative des producteurs eux-mêmes au delà des seules injonctions du Bureau du code Hays, pour éviter de heurter de nouveau l'opinion publique. Une scène du classique *Three Little Pigs* (1933) par exemple, est redessinée en 1948 pour faire oublier un gag jugé antisémite (la représentation du grand méchant loup dans un appareil yiddish traditionnel), et de nombreux cartoons de la première période sont remontés de manière à enlever les « black caricatures » en vue de leur diffusion en télévision : les poupées noires de *Broken Toys* (1935), la gouvernante noire de *Figaro and Cleo* (1943), le cuisinier noir de *Pantry Pirate* (1940), les

pygmées cannibales de *Spare the Rod* (1954), les « blackface gag » (allusions aux sketches stéréotypés des ménestrels blancs grimés en noirs dans les vaudevilles très populaires du 19^e siècle) de *Mickey Steps Out* (1931) ou de *Mickey's Nightmare* (1932)⁷. Ce vaste mouvement de « nettoyage » est poursuivi après 1968, amputant ainsi plusieurs films ou leur imposant un remontage à l'occasion de leur rediffusion télévisée ou en salle.

Disney n'est pas la seule firme à procéder à ce type de remontage. Le passage à la télévision des cartoons de la Warner ou de la MGM, en attribuant soudainement un public cible enfantin à une série de courts-métrages conçus au départ davantage pour les adultes, a entraîné plus récemment bon nombre de coupes et de révisions. Ainsi, les dessins animés de Tex Avery, satiriques, anarchistes, absurdes et réflexifs, viennent remplir inadéquatement les cases matinales des programmes pour enfants et provoquent logiquement l'ire des censeurs. Mais il faut se tourner encore une fois vers les pratiques des animateurs. Jadis, les animateurs de la MGM, de la Warner ou de la Universal rivalisaient de ruse pour éviter le courroux des censeurs. Dans les années quarante et cinquante, ils ajoutaient par exemple des petites séquences particulièrement dérangeantes qui attiraient le regard de la commission, négligeant du coup les aspects auxquels ils tenaient, ou bien ils multipliaient les jeux de mots à double sens et plaçaient des gags de manière fulgurante dans une chaîne d'actions au rythme effréné.



Qu'en est-il aujourd'hui ? La ruse semble avoir changé de camp. Alors que ces dernières années la firme Disney, qui donnait avant le ton en matière d'autocensure, fait accompagner l'édition DVD de son patrimoine de commentaires prudents (en l'occurrence ceux du très populaire critique de cinéma Leonard Maltin) pour recontextualiser les œuvres dans leurs époques et prévenir le spectateur de l'aspect éventuellement offensant de certains gags ou de certaines représentations, d'autres grandes compagnies, visiblement moins soucieuses de la valeur patrimoniale de leurs collections, ne s'embarrassent pas de ces considérations et procèdent, comme le soulignent nombre de commentateurs dans les forums des spécialistes de l'animation, à ce qui s'apparente à une forme de révisionnisme. En 2003, la Warner par exemple a édité un coffret DVD anthologique, une édition présentée comme définitive des travaux du maître du cartoon loufoque Tex Avery, qui a provoqué, à raison, un véritable tollé auprès des amateurs et des connaisseurs. Deux films sont purement exclus de la sélection : *Half Pynt Pygmy*, un épisode de la série *George and Junior* datant de 1948 qui décrit les aventures du plus petit pygmée du monde, et une parodie intitulée *Uncle Tom's Cabana*. Non seulement ces

deux films ne sont plus jamais diffusés en salle ou en télévision, jugés inadéquats sans doute pour le grand public avide de divertissement pour tous les âges, mais ils semblent même avoir été retirés du catalogue par le service juridique de la Warner aux États-Unis qui préfère nier leur existence aujourd'hui. De même, sans un seul mot d'explication ou d'avertissement, sept cartoons ont été retouchés ou remontés, geste que la Warner fait par ailleurs mine de nier, trompant le spectateur qui croit voir les œuvres authentiques.

L'élargissement à de multiples publics et le vieillissement des œuvres exigent aujourd'hui un débat double (au moins) sur la contextualisation ou, au contraire, la décontextualisation par « neutralisation » des éléments problématiques des œuvres, et, plus en avant, sur le statut parfois contradictoire de produits de pur divertissement aux carrières successives et objets de (re)découverte culturelle. Ce débat n'est pas simple parce qu'il demande aux firmes comme aux spectateurs de réfléchir à un passé de pratiques diverses qui englobent autant l'humour raciste que les polissonneries aujourd'hui bien innocentes, les scénarii ultraconservateurs comme les envolées anarchistes. En procédant discrètement à des coupures, remontages, retitrages, resonorisations et recolorisations, souvent sans aucune mention, les producteurs et distributeurs de ces films tuent ce débat dans l'œuf. De cette façon, ils rejouent une fois encore une autocensure qui semble coller à la peau du film d'animation depuis son premier âge d'or. Surtout, ils renient leurs racines, qu'elles soient loufoques ou odieuses, innovantes ou conservatrices, instillant dès lors un doute raisonnable : désormais comment être sûr à la vision d'un vieux cartoon que l'on ne nous prive pas des pis de vache ?

Dick Tomasovic
Septembre 2013



Dick Tomasovic enseigne les théories et pratiques des arts du spectacle au département d'Arts et sciences de la communication. Sur le dessin animé, il a publié, entre autres, l'ouvrage *Le Corps en abîme. Sur la figurine et le cinéma d'animation* (Rouge Profond, 2006).

⁷ *Le même travail de remontage est encore effectué sur les cartoons s'amusant des clichés irlandais, japonais et chinois. Malgré cette nouvelle attention accordée aux stéréotypes ethniques, les productions Disney ne cesseront d'être régulièrement et fortement critiquées pour leurs représentations de certaines communautés (Peter Pan en 1953, Aladdin en 1992 ou encore Pocahontas en 1995 créeront la polémique). De manière générale, la question du stéréotype chez Disney, complexe, a été longuement étudiée et est encore aujourd'hui au centre de nombreuses études. Voir, par exemple, Jason Sperb, *Disney's Most Notorious Film: Race, Convergence, and the Hidden Histories of Song of the South*, Austin, University of Texas Press, 2013.*