

Dispositif et récit cinématographiques : les explications de Tex.

Didactique des manquements au code hollywoodien de la transparence dans les dessins animés de Tex Avery, 1936-1956¹

Promu en France à une gloire posthume par l'intermédiaire de Patrick Brion, qui programme le "Cinéma de Minuit", Tex Avery est connu dans le grand public comme un réalisateur de dessins animés au rythme effréné et aux gags nonsensiques, tandis que les milieux cinéphiliques lui accordent la respectabilité d'un véritable auteur. Voilà qui d'emblée le différencie d'autres *cartoonists* américains comme Chuck Jones ou Hanna & Barbera, dont les personnages seuls ont accédé à la célébrité. A quoi doit-il ce statut particulier ? Moins à ses avancées dans le domaine du contenu - qui ont fait de lui un auteur "pour adultes" - qu'à ses trouvailles formelles. Protégé derrière les images de légèreté et d'inconséquence traditionnellement accolées au *cartoon*, Tex Avery s'est en effet permis des effets narratifs et des interventions énonciatives dignes des démarches artistiques les plus ouvertement métadiscursives de la seconde moitié du siècle, comme le Nouveau Roman ou le cinéma de Jean-Luc Godard, et ceci au sein même de la structure lourde des studios hollywoodiens. Non que les *moguls* se fussent soudains faits mécènes afin de financer un avant-gardisme auquel ils donnaient féroce la chasse dès qu'il s'agissait d'image analogique ; Tex Avery avait le droit d'innover parce que ses films rencontraient le succès. Le public riait et en redemandait (*Variety* cite même le cas de dessins animés bissés dans certaines salles...) ². C'est fort de ce succès qu'il se permettra donc, tout au long de sa carrière, de glisser dans ses films ce qu'il appelait *the asides for the audience*, c'est-à-dire les apartés destinés aux spectateurs...

*

"Désespéré d'être continûment l'esclave du désir sexuel, il extirpe un revolver de sa poche et se tire une balle en pleine tête sous les yeux indifférents d'une jolie chanteuse rousse". Quel zéloteur du Code Hays n'aurait été frappé d'apoplexie en lisant ce passage dans le script d'un film hollywoodien de 1945 ? Et pourtant un *cartoon* (45) ³ se termine de cette façon. Chez Tex Avery il est plus souvent question de sexe et de mort - séparément ou,

¹ Ce titre a été modifié par la revue, cf. encadré final.

² Pour faire le parallèle avec l'industrie du film, on peut supposer que *La Splendeur des Amberson* n'aurait jamais été remontée et qu'Orson Welles aurait pu pousser plus loin ses recherches formelles à la *RKO* si *Citizen Kane* avait raflé cinq millions de dollars au box-office de l'année 1941.

³ Les nombres entre parenthèse renvoient à la filmographie en fin d'article. L'étude a porté sur l'ensemble des dessins animés de Tex Avery diffusés à la télévision française, soit les huit dixièmes de sa production.

comme c'est le cas ici, ensemble - que chez n'importe lequel de ses collègues contemporains. Dessinée d'abord sur le modèle enfantin de la "petite fiancée de l'Amérique", Mary Pickford (51), le Petit Chaperon Rouge grandit (45) et se mue bientôt en pin-up à la Betty Page, lascivement animée par Preston Blair, un transfuge des studios Disney (35). Le désir s'exhibe au lieu d'être masqué au nom des normes des années quarante (qui triomphent par exemple dans l'*underplaying* forcené d'un Bogart jouant l'amour). *Bring on the babes ! Bring on the babes !*, l'appel de la chair n'épargne personne et, anthropomorphisme aidant, oiseaux (17), chiens (49), lézards (8) et bombes (5) semblent partager avec le spectateur mâle la certitude de savoir ce qui est ou non *sexy*. La Statue de la Liberté montre ses jambes (33), la grand-mère nymphomane jette la clé de la chambre dans son décolleté (45), et on ne peut plus voir deux lapins sans qu'une vingtaine de lapereaux s'y ajoutent au plan suivant (39). Quand "à la suite d'une requête de nombreux hommes présents dans la salle", Avery décide de nous "remontre la fille du début" (27), c'est donc pour montrer moins la fille que l'hypocrisie du sénateur Hays. Le panneau "Censuré" apparaît d'ailleurs tel quel à la fin d'un strip-tease... (8).

Dans la foulée, Avery s'attaque à d'autres tabous concernant le corps : les héros rotent après avoir bu du Coca-Cola (21, 33), le chien rougit après avoir uriné derrière une bouche d'incendie (15), un carton signale que la bande-son du film à venir contient des "bruits gênants" (8), et Droopy, à nouveau assis devant le récepteur TV que le loup avait avalé au précédent, conseille placidement aux spectateurs : "Ne me demandez pas comment j'ai récupéré le poste" (52). La mort, enfin, guette le héros, annoncée par la maladie - de squelettiques animaux geignent sinistrement "J'ai été malade..." (1, 20, 32) - et surtout par une violence qui atteint des niveaux inconnus, même, dans les *cartoons* de poursuite comme *Beep-Beep* ou *Tom & Jerry*. Il n'est pas rare de rencontrer des héros sadiques, comme ce bouledogue qui prend ouvertement plaisir à martyriser un chaton (2), ou comme ces animaux qui font croire à leur mort pour jouir ensuite du spectacle du chagrin de ceux qui se prennent pour leur meurtrier (23, 60 : "Je l'ai tué, je suis un assassin ! Oh pourquoi ai-je fait ça !...")¹. La violence laisse des traces sur les corps. Une créature martyrisée tout au long d'un film peut parfois s'en sortir grièvement blessée - le visage si abîmé par une explosion qu'elle doit le cacher au spectateur (40) - mais il lui arrive de mourir "pour de bon" à la fin du film. Cette mort survient même, ce qui est extrêmement rare dans le Hollywood des années quarante, quand le personnage n'a rien fait de "mal". Il faut alors une intervention énonciative aussi ostensible que le célèbre écriteau "Triste fin, non ?" pour mettre fin à la gêne du spectateur... (3, 16, 37).

*

Les écriteaux de ce genre ne représentent qu'une petite partie des nombreux énoncés qui, chez Tex Avery, invitent le spectateur à considérer le récit indépendamment de son contenu². Ceux d'entre eux qui reviennent le plus fréquemment concernent les *scripts*

¹ Le saxophoniste-compositeur américain John Zorn a d'ailleurs écrit en 1991 pour le quatuor Kronos une pièce qui s'intitule "Cat O'Nine Tales : Tex Avery directs the Marquis De Sade" (disque *Short stories*, Nonesuch Records).

² Ce genre d'acte énonciatif ne doit pas être confondu avec les renvois et clin d'œil concernant la vie quotidienne. Il y en a quelques-uns dans l'œuvre d'Avery, mais deux décennies d'histoire américaine y ont finalement laissé peu de traces. De manière assez anecdotique, on trouve des évocations de la Seconde Guerre Mondiale

narratifs qui règlent les *mondes possibles* que le spectateur est invité à bâtir d'après les données audio-visuelles qu'il reçoit ¹. Dès qu'un début de script possède un air de déjà-vu tel que le spectateur est en train, aussitôt qu'il l'a repéré, d'en concevoir la résolution finale, un énoncé réflexif apparaît. Cet énoncé peut prendre la forme d'une adresse des personnages au spectateur, lorsqu'ils l'avertissent, par exemple, que "Ça va durer comme ça pendant tout le film..." (15, 42, 43). Le déséquilibre du savoir métadiscursif se trouve alors inversé par l'effacement du sentiment de supériorité né chez les spectateurs adultes ayant détecté le cliché ; à eux ensuite de reconsidérer la prévisibilité en termes de fatalité et de *rite* à accomplir, à la manière de ce chef indien qui soupire "Toujours la même rengaine..." (31) mais n'en continue pas moins à danser autour du totem. D'autres fois, le contrat peut être passé sur le dos de personnages idiots : "Vous savez, confiance pour confiance, je ne suis pas la vraie grand-mère", nous dit le loup déguisé (35), rendant dérisoire le triomphe du spectateur qui l'instant d'avant a repéré la supercherie. Le mécanisme de détection des scripts peut lui-même se trouver exhibé, comme par exemple celui de la pose des étiquettes "bon" *v.s.* "méchant", qui sert à la prédiction des conflits : à peine le loup s'est-il désigné par une pancarte comme le *villain* de l'histoire qu'une autre pancarte reprend la remarque que vient probablement de se faire le spectateur, "Comme si vous ne le saviez pas !" (17). Avery n'oublie pas non plus que le spectateur adulte, las de voir moquée la réussite trop facile de ses prédictions à court terme, va s'exercer à dérouler toutes les chaînes causales pour prévoir de quelle façon se terminera le film ; il l'attend là aussi de pied ferme. "Ne vous inquiétez pas", nous dit l'héroïne poursuivie par les Indiens, "ils ne nous rattrapperont pas" ; puis son compagnon le lui reproche : "Ne leur dis pas tout. Laisse-les deviner..." (31) ². Symptomatiquement, la fameuse phrase "*You know, folks...*" (6, 9, 21, 22, 44) vient souvent indiquer que le plaisir du spectateur sera d'un autre ordre que celui qu'il prend à suivre un récit qui se contenterait de recycler, en changeant le cadre et les personnages, les figures narratives classiques (la citation de type post-moderne est donc étrangère à l'univers

(le loup sous les traits d'Hitler, la pénurie de pneumatiques, et l'abondance de Bons du Trésor : 5) et de la fracture politique entre Démocrates et Républicains (11, 30) ; plus tôt dans son œuvre, un gag antisémite surprend (57)... Les renvois les plus systématiques, en fait, concernent Hollywood : caricatures d'acteurs comme Frank Sinatra (36), Red Skelton (60) ou les frères Marx (46), jeux de mots ("E. G. Robemsome" joue un gangster : 55 ; "Mr Smith ghost to Washington" dans une histoire de fantômes : 22), et même un film entièrement consacré à une party hollywoodienne (26) ; au milieu des années cinquante, quelques piques indiquent enfin que la télévision cause quelques soucis à l'industrie du cinéma (14). Les allusions aux autres arts sont plus rares (pour la peinture, on ne note qu'une citation du rhinocéros de Dürer : 20, et une autre du *Printemps* d'Arcimboldo : 59), sauf en ce qui concerne la littérature : les parodies de contes pour enfants, on le sait, fourmillent (*Le petit chaperon rouge*, *Cendrillon*), mais des œuvres comme *La case de l'oncle Tom* (57, 58) ou *Des souris et des hommes* (20, 24, 35, 37) se trouvent également citées.

¹ Le mot "script" est ici utilisé dans le sens que lui donnent les cognitivistes, et désigne donc des représentations mentales stables d'enchaînements d'événements - enchaînements basés sur des relations de cause à effet tirées du quotidien. Pour les scripts narratifs, la base des enchaînements n'est plus l'expérience quotidienne mais la familiarité avec les œuvres narratives de base (contes de fée, par exemple), et avec les figures stylistiques prototypiques qu'elles contiennent.

² Dès 1935 et son premier film comme "superviseur", un *Looney Tunes* en noir et blanc, Avery exhibait les règles du récit classique - ainsi celle de la mise en place, lorsque les mentions "*The time. The place. The girl?*", chacune accompagnant un plan, apparaissent en ouverture du film (19). Il se servait aussi des scripts stéréotypés pour gagner du temps narratif (plus loin, la fille répète "Il m'aime, et tout").

averyen).

Après avoir montré du doigt la prévisibilité des scripts qu'il utilise, Avery va aussi se permettre d'en dynamiter quelques-uns de l'intérieur, en trompant les attentes du spectateur. Pour cela son arme la plus connue consiste à bousculer les lois de la causalité qui règlent le monde diégétique - monde que le spectateur a en général tendance à construire sur le modèle du monde réel, oubliant volontiers que tout est possible puisqu'il suffit de le dessiner (pour s'évader, le prisonnier dessine une porte sur le mur de sa cellule : 41). Après une chute dans le vide de plusieurs centaines de mètres, les héros peuvent ainsi décider de "freiner" juste avant de toucher le sol et d'y poser calmement les pieds pour lancer aux spectateurs : "On vous a bien eus, hein ?" (23), comme s'ils avaient prévu que ceux-ci appliqueraient à la chute un script inadéquat... A défaut de modifier l'état final, Avery va aussi souvent surseoir au déroulement d'un script pour un temps très court, celui d'une pause, d'un *luxe* que rien de diégétique ne justifie causalement. Arrêt-bière, pause-sandwich ou Coca-Cola (21, 26, 37), commande urgente à passer chez l'épicier (34) interrompent net, alors, une poursuite endiablée qui reprend aussitôt après. Une manière de dire, pour le *cartoonist*, qu'il peut tout faire, qu'il a toute liberté, à l'abri des lois de la vraisemblance qui régissent le long-métrage classique quand bien même il relèverait du genre fantastique. La pause peut également prendre les allures d'un énoncé métadiscursif : "C'est un peu idiot, non ?", demande le Petit Chaperon Rouge au milieu de la fameuse réplique des grandes dents (34 ; autres exemples : 23, 37) ; "C'est passionnant, non ?", intervient en pleine bagarre (14, 59), tandis que "Complètement rebattu, comme gag, non ?" (5) et "Drôle de fin, non" (42) diffèrent la poursuite de l'action et l'apparition du carton de fin ¹. Hors du cadre de la pause, la figure du commentaire est encore plus fréquente lorsqu'il s'agit seulement pour les concepteurs d'indiquer qu'ils ont déjà prévu quel jugement qualitatif le spectateur allait porter sur tel objet diégétique : "Bruyant, hein ?" (50), "Angoissant, hein ?" (58), "Calme, hein ?" (16), "Drôlement long, hein ?" ou "Pas vrai, les filles ?" (34)...

Ces quêtes de son assentiment semblent adressées au spectateur par des personnages qui montrent une conscience aiguë de la présence de la caméra, et leur tournure interrogative ne fait qu'accentuer chez lui le sentiment de l'absence de la convention classique qui assure d'ordinaire l'invisibilité rassurante du "quatrième mur". Une fois de plus le dispositif visé est celui du cinéma classique, dans lequel le couple caméra/microphone est vu comme une entité anthropomorphique en forme de "témoin invisible" toujours idéalement placé par rapport à l'action. C'est cette invisibilité qui est remise en question quand, par exemple, au moment d'un travelling avant sur lui, le héros brandit un panneau "Stop" avant de déclarer : "N'entrez pas, c'est trop dangereux !", faisant effectivement reculer la caméra (42). De la même façon les personnages peuvent paraître surpris qu'un mouvement de caméra les fasse passer du hors-champ contigu au champ - quand ils ne se montrent pas purement et simplement ulcérés par cette *pulsion scopique* qui nous conduit à les poursuivre dans leur intimité ("Occupez-vous de ce qui vous regarde !" : 18). Ainsi donné comme "présent en chair et en os", susceptible de passer du réel au monde représenté, le spectateur

¹ Les figures de respiration autorisées par le récit classique hollywoodien, comme l'intertitre du début, destiné à préciser les coordonnées spatio-temporelles du cadre diégétique, vont également se voir détournées, soit aux fins de dénoncer une convention (par exemple l'obligation de rapport entre titre et contenu : "Toute ressemblance entre ce titre et le film qui suit est purement accidentelle" : 3), soit aux fins de mettre l'accent sur une figure narrative (par exemple l'insertion d'une ellipse temporelle à la faveur d'un changement de plan : "Vu la durée de notre programme, nous sommes contraints d'abrégé la poursuite entre J. Smith et les Indiens" : 31).

devient suspect aux yeux des personnages qui ont un secret à garder ; ils lui intiment parfois l'ordre de ne pas répéter les informations confidentielles auxquelles il a eu accès (pancarte "Chut !" : 48), ou, plus sûrement, l'assomment lorsqu'à l'état d'ombre chinoise il se levait de son fauteuil pour aller les dénoncer à la police (53). Cette méfiance est fondée puisque le spectateur peut lancer des tomates au *villain* (5), ou le "témoin invisible" quitter sa neutralité pour aller donner des pistolets aux belligérants dans le but d'abrèger une bagarre qui s'éternise (10).

D'autres fois le héros ne semble pas dupe de cette illusion des passages d'un monde à l'autre, et sachant qu'il s'agit de communication à sens unique, profite de l'impuissance du spectateur pour faire valoir ses talents de fin de repas ("Hé les gars ! Je sais imiter E. G. Robinson !" : 53), ou pour lui faire subir quelque torture - privilège accordé au plus sadique des héros averyens, Screwy l'écureuil, lorsqu'il fait complaisamment crisser une craie sur l'ardoise d'un tableau ("Je suis une vraie teigne, hein ?" : 42). Pauses, imprévisibles interruptions, numéros sans rapport avec le récit principal, le récit averyen ne se réduit pas au déroulement d'une chaîne causale. Il musarde, il se dilue, explose, revient sur ses pas. En fait, une autre des illusions qu'il dispense - après celles du "témoin invisible" et des ponts tirés d'un monde à l'autre - est de s'accomplir *toujours au présent*. Le film s'expose dès lors à l'aléa, au risque de dérapage, alors que le dispositif cinématographique classique évacue ce genre de péril, à la fois lors du tournage (on recommence toujours une prise défectueuse) et lors de la projection (les copies sont toujours tirées d'après le négatif original, l'ordre des bobines ne change jamais). Ici, tout peut arriver : les personnages peuvent se tromper de film (21, 48, 51), oublier ce qu'ils doivent faire à la prochaine scène (47), prendre du retard à cause des changements de costume ("Hé ! Dépêche ! Passe-moi l'attirail !", dit le loup à la grand-mère : 34), et même prendre à parti les concepteurs en personne, parce qu'ils leur font faire des choses imprévues ("Ho ! C'était pas écrit dans le scénario !" : 44) ou bien parce qu'ils ont oublié le générique d'ouverture ("Hé minute ! On ne sait même pas qui a fait ce film ! Et le lion de la *MGM* ?" : 3).

L'impression de transmission en direct, de film en train de se fabriquer sous nos yeux, est accentuée par la fréquente utilisation de voix de bonimenteurs faussement *over* - c'est-à-dire de voix données pour émaner d'un éther extra-diégétique alors que les personnages les entendent aussi bien que nous (ce qui leur permet, à l'occasion, de les contredire : "J'y crois pas ! Vous mentez !" : 4)¹. Le plus souvent ces voix semblent des émanations d'un metteur en scène qui chercherait à organiser ce qui se passe en temps réel, faisant disparaître les acteurs ("Sortez du champ, SVP !" : 18), ou les faisant apparaître ("Hé ! Sors de l'ombre ! Comment tu t'appelles ?"), les conseillant de façon si insistante qu'elles infléchissent le cours des événements en changeant la distribution du savoir au sein des personnages ("Il va les poursuivre ! Je dois les prévenir !" : 55).

A l'une de ces voix de "super-bonimenteur" qui lui demande comment il va, le héros répond "Bien, puisque je suis sous contrat !" (31). Cette idée du sujet vu non pas comme un dessin mais comme une entité-acteur, court dans toute l'œuvre de Tex Avery - elle sera

¹ Tex Avery a par ailleurs appris au spectateur à se méfier de la "voix de son maître", comme dit Pascal Bonitzer, en réalisant des dessins animés sur le modèle du documentaire où une voix pontifiante et imperturbablement sérieuse débite un commentaire didactique sur des images qui en infirment ou parodient le contenu. De la même manière, il a dénoncé la convention des sons qui, dans un long-métrage de fiction classique, sont donnés comme "tombant par hasard" d'un poste de radio posé dans le champ ("Dépêche-toi si tu veux que le film se termine bien !", dit le speaker à la petite Indienne qui l'écoute à la radio : 31).

d'ailleurs reprise dans *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?*. “Mon corps vous appartient”, dit l’Oncle Tom à l’usurier, “mais mon âme appartient à la Warner !” (55). Screwy va pointer avant et après la pause-déjeuner, et le comédien roué de coups réclame une trêve (“Arrêtez ce film, j’en ai assez !” : 47). Mieux, le couple Loup/Chaperon Rouge se mutine : “C’est gnan-gnan. Et puis tous les studios d’Hollywood l’ont déjà fait ! Si vous ne changez pas l’histoire on démissionne !” ; avalisant l’idée de direct, les concepteurs semblent alors accéder à leurs vœux et le film devient plus moderne (45). Moins chanceux, un loup démissionnaire se retrouve cow-boy en noir et blanc à la TV (52)... Simples employés, c’est aussi le statut d’Avey et de ses acolytes au sein des studios Warner, puis MGM ; des écriveaux nous le rappellent parfois sèchement (“C’est pas drôle. Signé : la Direction” : 25 ; “Le gars qui a trouvé ce jeu de mots stupide ne travaille plus chez nous” : 3) ¹.

Non content de mettre à jour le processus de production des films, Avery va aussi s’attacher à révéler de l’intérieur l’essence même du dispositif cinématographique. Il va souligner l’analogie fondamentale qui existe entre le barillet de revolver et la roue à rochet qui assure l’entraînement saccadé de la pellicule (9), et montrer à l’aide de gags comment ce qui semble “évident” au spectateur est le résultat d’un travail ou le produit de solides conventions : le carton explicatif qui défile trop vite, obligeant la voix qui le lit à bafouiller (42), ou encore la frontière que marque l’écriteau “Le Technicolor se termine là” et qui contraint les personnages à faire demi-tour pour retrouver leurs couleurs (38). La voix *over* va se mettre à nommer les techniques utilisées (le fondu : 33, 46 ; le ralenti : 16 ; l’arrêt sur image : 10), et l’attention sera attirée sur des aspects d’ordinaire invisibles du dispositif, comme les perforations de la pellicule (15), ou le bain chimique du tirages des copies (quand le personnage arrache un exaspérant cil noir en bas de l’image : 1, 39). Des ponctuations narratives classiques comme la fermeture à l’œillet, que le spectateur avait fini par naturaliser, vont également retrouver leur artificialité d’origine, en étant diégétisées et perçues comme des objets matériels par des personnages qui peuvent les toucher et les manipuler à leur guise ; c’est ainsi qu’ils écartent l’œillet final pour saisir un objet oublié (28, 55) ou placer une ultime réplique (29) ². De la même façon le carton “The end” peut assommer le héros en tombant trop vite des cintres (39), ou l’intertitre narratif “Le lendemain matin” peut se voir tiré de haut en bas par un écureuil, comme un simple store (16). Du même coup, la conventionnalité de l’interdiction traditionnelle d’intercaler un objet diégétique entre les intertitres et l’œil du spectateur peut être dénoncée en faisant jouer les personnages devant les inscriptions comme devant un rideau de fond de scène (21, 54) ³.

¹ On peut se demander, parfois, si certaines piques adressées par les personnages à leurs concepteurs ne sont pas à lire comme des reproches que ces derniers feraient à leurs supérieurs hiérarchiques - comme lorsque le lièvre conteste le choix du titre “La tortue bat le lièvre” (56) : “Quoi ? Une tortue qui bat un lièvre ? Ces idiots n’y connaissent rien - je sais de quoi je parle, je travaille pour eux !”.

² L’artificialité du *split-screen* est montrée elle aussi : lorsque l’écran est coupé en deux de façon à faire apparaître simultanément les protagonistes d’un dialogue téléphonique, l’un vient frapper l’épaule de l’autre au mépris de la ligne de démarcation, et lui demande de parler plus fort (55).

³ Les pratiques touchant le son se retrouvent de même exhibées, et certaines obsessions du cinéma hollywoodien moquées - surtout celle du synchronisme, maître-mot des dessins animés des années trente comme les *Silly Symphonies* de Disney. La pellicule elle-même trépigne ainsi au rythme exact de la musique (57), quand ce n’est pas le lion de la MGM en personne qui rugit en mesure (5) ; et quand musique et image se mettent à bégayer de concert, Screwy va déplacer l’aiguille de l’électrophone hors-champ pour faire repartir le film, comme si c’était la musique de fosse qui

*

Apartés, changements de costume, voix de coulisse, cintres, rideaux de scène : la plupart des films de Tex Avery sont conçus comme des *représentations théâtrales* qui se déroulent en direct alors même, paradoxalement, qu'il n'y a rien de moins soumis à l'aléa que cette re-création complète et préméditée que constitue le dessin animé. Voilà pourquoi l'immatérialité est refusée aux œillets, pourquoi la régie peut oublier d'envoyer le générique ou de baisser le rideau de fin. Ce sont même des pièces de *théâtre total*, en ce sens que salle et coulisses peuvent à tout moment se transformer en scènes, et où le vœu de Stendahl semble enfin se réaliser de voir un spectateur pris au jeu monter sur la scène et tirer un coup de feu sur l'acteur qui a incarné le traître ou l'assassin. Les personnages d'Avery sont des comédiens de théâtre qui ont double conscience, celle de la caméra et celle de la salle - c'est ainsi qu'ils peuvent interrompre une bagarre le temps pour un spectateur en ombre chinoise de s'installer dans son fauteuil (34), ou bien descendre eux-mêmes dans la salle en attendant l'entrée d'un partenaire qui tarde (7) ; en général ils jouent la pièce depuis longtemps, et savent que le téléphone va bientôt sonner (47), pouvant se servir de cette prévisibilité-là pour lutter contre des ennemis moins informés qu'eux ("Tu n'as pas intérêt à me dévorer", dit la souris au chat, "je te sauve la vie un peu plus loin" : 32).

Ces films ne donnent l'illusion intermittente de fonctionner comme des films narratifs classiques que dans un but à la fois humoristique et didactique, pour en démonter le mécanisme ou en exposer les limites. Cette *dimension didactique* peut être comprise comme la conséquence du désir, chez Avery, d'être cohérent : refusant de mentir en ce qui concerne les questions de contenu "brûlantes" (le désir sexuel, qui n'a rien de honteux, la mort, qui existe bel et bien...), il a symétriquement refusé d'entretenir l'illusion d'un certain "naturalisme" du dispositif et de la narration classique. Le poids des grands studios, l'obligation de rentabilité, auront bridé peut-être son désir de réforme, mais par ce double refus Tex Avery laisse une œuvre qui peut se comparer à certaines branches du cinéma de la modernité. Ces voitures distordues au gré de leurs accélérations, ces portes et ces couples de poursuivant/ poursuivi qui se mettent à proliférer de façon irrépressible à l'intérieur de la scène, ce loup emporté par son élan qui sort de la pellicule (15, 41) signalent l'épuisement du cinéma américain par excellence, celui de *l'image-mouvement*, pour reprendre la catégorisation deleuzienne ; ces écriteaux et avertissements divers qui envahissent le champ renvoient de même, a posteriori, aux mentions scripturales qui pullulent dans les films du Godard de la période "Groupe Dziga Vertov" ou des "Histoire(s) du cinéma" ; la causalité lâche de certains de ses récits, enfin, avec leurs pauses et leurs virages à cent quatre-vingt degrés, se retrouve dans la structure du film d'errance caractéristique de *l'image-temps*. Le film de

conditionnait le défilement de la pellicule... (49) Ailleurs l'attention est attirée sur la volonté hollywoodienne du naturalisme audio-visuel à tout prix (changements brutaux de timbre selon la taille des tuyaux dans lesquels le héros se déplace : 12), sur le mickeymousing (Screwy musicalise lui-même la chute de son ennemi : 49), sur le bruitage conventionnel (le lapin remue une grande feuille de tôle dans le but de faire croire au chien que l'orage fait rage : 13) ou, plus subtilement, sur l'évocation pavlovienne d'un hors-champ contigu par une émission sonore susceptible d'y prendre sa source fictive (assis sur un rocher, le cheval bruite lui-même son arrivée en se frappant les genoux des sabots : 38). Comme pour les pratiques visuelles, il y a chez Avery deux manières d'attirer l'attention : la parodie, et l'exhibition d'un travail de production ordinairement dissimulé.

poursuite étouffée dans son corset de conventions, et les archétypes, à bout de souffle, épuisés aussitôt qu'ils apparaissent à l'écran, sont condamnés à se multiplier de façon frénétique... En même temps qu'il *explique* dispositif et récit classiques, Tex Avery en constate la mort imminente ; il s'agit presque, en fait, d'une *autopsie*.

FILMOGRAPHIE

Les titres originaux sont classés par ordre alphabétique et suivis de l'année de leur sortie américaine. De 1936 à 1941, ils ont été produits par la Warner, et de 1942 à 1956 par la MGM.

1 : *Aviation vacation* (1941). 2 : *Bad luck Blackie* (1949). 3 : *Batty baseball* (1944). 4 : *Believe it or else* (1939). 5 : *Blitz woolf, The* (1942). 6 : *Cat that hated people, The* (1948). 7 : *Cinderella meets a fella* (1938). 8 : *Cross country detours* (1939). 9 : *Daffy Duck in Hollywood* (1938). 10 : *Dangerous Dan Mc Foo* (1939). 11 : *Detouring America* (1939). 12 : *Dixieland Droopy* (1953). 13 : *Doggone tired* (1949). 14 : *Drag-a-long Droopy* (1954). 15 : *Dumb-hounded* (1943). 16 : *Early bird dood it, The* (1942). 17 : *Early worm gets the bird, The* (1939). 18 : *Fresh fish* (1939). 19 : *Golddiggers of '49* (1936). 20 : *Half-pint pigmy* (1948). 21 : *Happy-go-nutty* (1944). 22 : *Haunted mouse, The* (1941). 23 : *Heckling hare, The* (1941). 24 : *Henpecked oboes* (1946). 25 : *Holiday highlights* (1940). 26 : *Hollywood steps out* (1941). 27 : *House of tomorrow, The* (1949). 28 : *I love to singa* (1936). 29 : *I wanna be a sailor* (1938). 30 : *Jerky turkey* (1945). 31 : *Johnny Smith and Poker-Huntas* (1938). 32 : *King-size canari* (1947). 33 : *Little Johnny Jet* (1952). 34 : *Little red walking hood* (1937). 35 : *Little rural riding hood* (1949). 36 : *Little tinker* (1948). 37 : *Lenesome Lenny* (1946). 38 : *Lucky Ducky* (1948). 39 : *Magical maestro* (1951). 40 : *Millionaire Droopy* (1956). 41 : *Northwest hounded police* (1946). 42 : *One ham's family* (1943). 43 : *Out-foxed* (1948). 44 : *Porky's duck hunt* (1937). 45 : *Red hot riding hood* (1943). 46 : *Screwball football* (1939). 47 : *Screwball squirrel* (1944). 48 : *Screwy truant, The* (1945). 49 : *Senor Droopy* (1949). 50 : *Shooting of Dan Mc Goo, The* (1945). 51 : *Swing shift Cinderella* (1945). 52 : *Three little pups, The* (1954). 53 : *Thugs with dirty mugs* (1939). 54 : *Tortoise beats hare* (1941). 55 : *Uncle Tom's bungalow* (1937). 56 : *Uncle Tom's cabana* (1947). 57 : *Ventriloquist cat* (1950). 58 : *Who killed who ?* (1943). 59 : *Wild and woolfy* (1945). 60 : *Wild hare, A* (1940).

Pour citer cet article : L. Jullier, "La réflexivité selon Tex Avery, 1936-1956", *Génériques* n°4, Lyon, mai 1996.