

# Tex Avery Follies

COLLÈGE AU CINÉMA



Avec la participation  
de votre Conseil général

## SYNOPSIS

**One Cab's Family (Bébé Taxi ou Tu seras un taxi, mon fils)** : La naissance de Bébé Taxi rend fous de bonheur maman et papa Taxi qui assistent avec ravissement à la poussée de sa première dent, à son premier mot. Puis bébé taxi grandit et il affirme sa volonté d'être voiture de course et non taxi comme son père, causant une horrible désillusion à ses parents. Il part à l'aventure, provoque quelques incidents avant de faire la course avec un rapide. Son père tente de le rattraper et tombe en panne sur la voie ferrée. Son fils le sauve et est renversé par le rapide. Une fois rétabli, il choisit d'être taxi mais avec un moteur de bolide.

**The Hick Chick (Coqs de village ou Plouc à bec)** : Lem, un coq de campagne stupide, demande Daisy en mariage. Mais Charles, un coq noir et distingué, survient, la séduit et se débarrasse de Lem. Charles l'amène à la ville où il la condamne à travailler dans une blanchisserie. Lem vient la sauver et, un an plus tard, à la naissance de leurs enfants, l'histoire recommence...

**Hound Hunters (George et Junior vagabonds ou Chasseurs de chiens)** : George et junior ne veulent plus être vagabonds et les voilà agents de fourrière. Ils traquent en vain un minuscule chiot, mais toutes leurs ruses échouent minablement. Ils redeviennent vagabonds en compagnie du chiot qui les rejoint.

**Slap Happy Lion (Le Lion flagada ou Le Lion frapadingue)** : Le lion du Jingling Bros Circus est tout à fait gaga et doit être poussé en fauteuil roulant par un infirmier. Une souris nous raconte l'histoire de ce roi de la jungle dont le seul rugissement terrorisait tous les animaux jusqu'au jour où il tomba nez à nez avec une souris. Terrorisé, persécuté, torturé et traumatisé par celle-ci, il finit par devenir fou. C'est alors que le narrateur, découvrant une petite souris, s'enfuit à toutes jambes, pris de panique.

**Lucky Ducky (La Conga des canetons ou Canard veinard)** : Entourés de canards qui les narguent en dansant la conga, deux chasseurs attendent l'ouverture de la chasse. Lorsqu'elle commence, à six heures pile, tous les canards ont disparus. Cependant, ils abattent une canne et un gros œuf tombe dans leur barque. Il en sort un joli caneton. Débute alors une poursuite infernale. Lorsque les deux chasseurs sont près du but, il est trop tard, la chasse est fermée.

**The Counterfeit (Cat Tom se déguise ou Le Chat postiche)** : Le chat aimerait bien manger le canari jalousement gardé par Spark. Plein d'astuce, il se déguise en chien, après avoir scalpé un brave toutou, et offre des os à Spark pour l'éloigner de la cage. Celui-ci comprend finalement la ruse, mais l'oiseau s'envole et laisse place au chien scalpé qui vient se venger des deux compères.

**Little Rural Riding Hood (Méfie-toi fillette ou Le Petit Chaperon rural ou Les Deux Chaperons rouges)** : Le loup déguisé en grand-mère attend le petit chaperon rouge avec impatience, non pas pour la manger mais pour la dévorer de baisers. Alors qu'il la poursuit, il reçoit la photo d'une pin-up et une invitation de son cousin de la ville à venir la voir. Aussitôt il se rend à la ville et se déchaîne en voyant la girl. Son dandy de cousin doit le reconduire à la campagne où, à son tour, il devient fou devant le petit chaperon rural.

**Magical Maestro (Tom et le Magicien ou Maestro magique)** : Pochini répète *Le barbier de Séville* qu'il doit chanter sur scène. Il reçoit la visite de Misto, un magicien, qui lui demande de l'aide. Pochini le renvoie sans ménagement. Misto décide de saboter le spectacle. Grâce à sa baguette magique il fait subir une série de métamorphoses au ténor. Le maestro s'aperçoit de la supercherie de Misto et lui rend la pareille.

**Cellbound (Mise en boîte ou La P'tite évasion)** : Spike est condamné à perpétuité à la prison de Sing Song, mais sans relâche, il creuse un tunnel à la petite cuillère pour s'évader. Vingt ans plus tard, il réussit à s'échapper et se cache dans un poste de télévision, malheureusement acheté par le directeur de la prison pour sa femme. Spike se retrouve à Sing Song, dans le bureau du directeur, et contraint de représenter d'épuisants spectacles télévisés à lui tout seul. Affolé, Spike creuse un nouveau tunnel, mais se retrouve dans le poste de télé chez le directeur qui l'offre à sa femme. Spike devient fou.

**Red Hot Riding Hood (Le Petit Chaperon rouge chauffé à blanc)** : Les héros du petit chaperon rouge sont fatigués de leur rôle vieillot et se rebellent. Un nouveau scénario les transforme et les transporte à Hollywood. Le loup, devenu séducteur libidineux, est pris d'hystérie en regardant le numéro du nouveau petit chaperon rouge, une girl voluptueuse, qui repousse ses avances. Quand à la grand-mère c'est maintenant une vieille femme nymphomane qui poursuit le loup de ses assiduités. Le loup échoue dans son entreprise de séduction et finit par se suicider. Mais son fantôme est pris d'hystérie lorsque réapparaît la girl.



Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

[www.lux-valence.com/image](http://www.lux-valence.com/image)

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

### Édité par le :

Centre National de la Cinématographie

### Ce dossier a été rédigé par :

Annie Battista, professeur agrégée d'espagnol. Avec la collaboration de Joël Magny, critique et historien du cinéma, directeur de collection aux *Cahiers du cinéma*.

Les textes sont la propriété du CNC.

### Remerciements :

Les Grands films classiques, Patrick Brion. Photos de *Tex Avery Follies* : © TM / Warner Bros.

### Directeur de la rédaction :

Joël Magny

### Rédacteur en chef :

Michel Cyprien

### Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

### Impression :

I.M.E.  
3 rue de l'Industrie - B.P. 17  
25112 - Baume-les-Dames cedex

### Direction de la publication :

Joël Magny  
Idoine production  
8 rue du faubourg Poissonnière  
75010 - Paris  
idoineproduction@orange.fr

Achévé d'imprimer : décembre 2008

# TEX AVERY FOLLIES

TEX AVERY

## LE FILM

Annie Battista  
& Joël Magny

LE RÉALISATEUR	2
PERSONNAGES	4
DRAMATURGIE	6
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	9
MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATIONS	12

## INFOS

INFORMATIONS DIVERSES	16
-----------------------	----

## PASSERELLES

LA VICTOIRE DE ROGER RABBIT	19
LES TECHNIQUES DU DESSIN ANIMÉ À L'ÉPOQUE DE TEX AVERY	20
LES ÉTATS-UNIS DE TEX AVERY	21
SURRÉALISTE, IS'NT IT ?	23

## RELAIS

PISTES DE TRAVAIL	25
-------------------	----

**AVERTISSEMENT** : en raison d'une décision, de dernière minute, du distributeur américain d'annuler du programme de Tex Avery Follies, le film "La Conga des canetons", il n'a pas été possible de modifier les textes en conséquence.

## « Le roi du cartoon »



Tex Avery caricaturé par Chuck Jones.



Tex Avery et le producteur Fred Quimby au travail sur *Lonesome Lenny*.

Frederick Bean Avery, dit Tex Avery, est né le 26 février 1908 à Taylor, au Texas. Son enfance et son adolescence semblent s'être déroulées sans incidents majeurs. En 1927, diplômé de la North Dallas High School, il décide de se consacrer à la bande dessinée. Une balade à Los Angeles avec des copains influencera sans doute le cours de sa vie. En effet, il décide de rester dans cette ville, capitale du cinéma et en passe de devenir celle du dessin animé. Tex Avery va alors consacrer toutes ses nuits à sa passion : la bande dessinée, mais n'aura aucun succès.

### Premiers pas chez Lantz

Les renseignements sur sa carrière, dans les années 1930, sont très flous. Pour certains, il aurait travaillé pour Paul Terry à la série des *Fables d'Ésope*, pour d'autres, il aurait été encreur et peintre dans les studios de Charles Mintz. De son côté, Avery n'a jamais fait allusion qu'à un stage de trois mois au Chicago Art Institute, où il acquiert une spontanéité du trait qui lui servira plus tard. Ne trouvant pas d'emploi de dessinateur, il tente sa chance aux studios de Walter Lantz à la Universal, où il apprend les rudiments de l'animation et franchit toutes les étapes de la réalisation d'un cartoon. Mais il avouera à Joe Adamson : « Pour moi, l'animation n'était rien ; ce n'était qu'un pas à franchir pour réussir une bande dessinée<sup>1</sup>. » Deux événements vont marquer sa vie à la Universal : il rencontre une « encreuse », Patricia Johnson, sa future

épouse, et devient borgne en prenant dans l'œil une agrafe, lancée par un joyeux luron du groupe. Ce qui ne saurait être sans conséquence pour un dessinateur.

### « La terrasse aux termites » aux studios Warner Bros

En 1935, Avery quitte Lantz et postule à la Warner dont le département animation est dirigé par Léon Schlesinger. Avery y rencontre des animateurs tels que Chuck Jones, Bob Clampett, Bob Cannon, Virgil Ross, Sid Sutherland. On les installe dans une baraque dont Clampett dira : « *Le bois craquait de toute part et on pouvait passer le bras à travers les murs* ». C'est en s'inspirant de vieux de Freleng (dessinateur qui créera *la Panthère rose*) qu'ils créent leur premier personnage, *Porky Pig* pour *I Haven't Got a Hat* (1935), puis *Page Miss Glory* (1936). Quand il réalise en noir et blanc les dessins animés de la série *Looney Tunes* et en couleur celle des *Merrie Melodies*, selon Brion<sup>2</sup> : « *Avery semble encore prisonnier du style de l'époque et dans l'incapacité de donner libre cours à sa démesure* ». Mais jouissant d'une grande latitude, l'équipe va créer son style propre à l'opposé de « l'idéalisme d'avant-guerre » de Walt Disney. C'est ainsi qu'en 1936, dans *Porky Rainmaker*, Avery va utiliser l'un des gags qu'il exploitera à fond plus tard : à la fin du dessin animé, l'oie sort de la pellicule ; puis, en 1937, dans *Duffy Duck and Egghead*, en ombre sur l'écran, il fait intervenir un spectateur qui sera tué par



Egghead. L'équipe crée toute une panoplie de personnages qui va permettre à Schlesinger d'occuper la deuxième place au box-office des *cartoons*. L'on sait que la personnalité de *Bugs Bunny*, création de Ben Hardaway, est établie par Tex Avery qui le rend insolent, arrogant et sûr de lui. Dans *A Wild Hare* (1940), il lui fait prononcer la fameuse réplique: « *What's up, Doc ?* »<sup>3</sup>. Pendant toute cette période, Tex Avery travaille dur. Perfectionniste il veut se charger de tout, même des voix, et peut refaire le montage final et couper des scènes si son intuition lui souffle qu'un gag n'est pas bien ficelé. Son style de plus en plus personnel commence à s'affirmer et il multiplie les gags de plus en plus farfelus, les parodies, les jeux de mots, les provocations, et offre en 1941 un pastiche délirant du Tout-Hollywood dans *Hollywood Steps Out*. La même année, il reprend pour la dernière fois le personnage de *Porky* dans *Porky's Preview* qui, selon Brion, « *annonce avec plusieurs années d'avance un graphisme volontiers schématique qui sera à la mode vingt ans plus tard dans certains pays.* »<sup>4</sup>. Puis il décide d'inaugurer une nouvelle technique : « (...) *J'ai découvert que je pouvais doubler les bouches des animaux en posant dessus des bouches animées.* », se souvient Avery.<sup>5</sup> Il propose son idée à Schlesinger qui la refuse, une dispute s'ensuit et il est suspendu pour deux mois. Il envoie un script à la Paramount qui accepte et réalise trois des films de la série *Speaking of Animals* dont quarante-huit épisodes seront produits entre 1941 et 1949. La rupture avec la Warner semble inévitable. Après une soixantaine de films réalisés pour ces studios, Tex Avery rejoint la Metro-Goldwyn-Mayer.

## Tex à la Metro-Goldwyn-Mayer.

Avery arrive à la MGM en 1942 quand les États-Unis entrent en guerre après le désastre de Pearl Harbor. La firme est dirigée par Fred Quimby et Louis B. Mayer, et traverse une époque de prospérité artistique. Avery y restera treize ans, de 1942 à 1955. L'équipe vedette de l'animation est celle de Hanna et Barbera, mais on demande à Avery, que l'on surnomme Tex, de créer autre chose que des *Tom et Jerry*. Malgré le manque d'humour des dirigeants de la firme, Avery bénéficie d'une grande liberté qui va lui permettre de donner libre cours à son humour irrévérencieux, son style exagéré par l'accélération et l'augmentation des gags, l'absurde porté jusqu'au paroxysme. À son arrivée, il crée *The Early Bird Dood It* (1942) qui sortira néanmoins plus tard que *The Blitz Wolf* (1942), dans lequel il reprend *The Three little Pigs (Les Trois petits cochons)* de Disney et qui le plonge dans le contexte de la guerre. Il y transforme le grand méchant loup en Adolf Hitler. Pour ce chef-d'œuvre, il obtient trois nominations aux Oscars, mais c'est *Der Fuhrer's Face* de Disney qui obtient la récompense. En 1943, *Dumb-Hounded* voit la naissance de *Droopy*. *Le Petit Chaperon rouge (Red Hot Riding Hood)* introduit le loup libidineux et la *girl*, animés respectivement par Ed Love et Preston Blair. Le dessin animé fut censuré, mais les officiers obtinrent la version complète pour les G.I.'s.<sup>6</sup> Avery n'échappe pas à l'effort de guerre et travaille pour l'armée et la marine pour lesquels il réalise *Bertie The Bomber*.

En 1944, apparaît *Screwball Squirrel*, l'écureuil fou, et en 1946, *George et Junior*. Après *King Size Canary* (1947), le dessin animé préféré du surréaliste André Breton, il se tourne vers les chats avec, entre autres, *The Cat Hated People (Le Chat misanthrope)*, 1948). Ses trouvailles sont de plus en plus délirantes, mais il revient parfois à des gags créés à la Warner, comme celui du cheveu bloqué sur la pellicule dans *Magical Maestro* (1952). Mais déjà, les coûts de production se réduisent et sous l'influence du style de l'UPA<sup>7</sup>, « *les décors des dessins animés sont plus stylisés, l'animation moins élaborée, les personnages de plus en plus schématiques* »<sup>8</sup>. La fermeture du département animation à la MGM va accélérer le départ d'Avery qui songeait à se retirer. Avec *Mise en boîte (Cellbound)*, 1955, il fait ses adieux.

Dès 1954, il est retourné à la Universal pour laquelle il va réaliser quelques dessins animés, dont deux *Chilly Willy* et deux autres dans le style UPA.

## Publicité et Cinéma

Le genre de *cartoon* cher à Tex Avery étant tombé en désuétude, il n'a plus d'autre choix que de s'orienter vers la publicité. Après un film de 30 minutes sur les missiles pour l'armée de l'air, il tourne des publicités pour les marques « *Pepsodent* », « *Raid* », fait une série sur « *Frito Bandito* » et retrouve *Bugs Bunny* pour vanter « *Kool Air* ». Il travaille pour Cascade Productions, et obtient des récompenses en 1957, 58,59 et 1960 pour ses films publicitaires.

Pour la télévision, il est scénariste de la série *The Jekskbook*. Il retrouve ses anciens collègues Hanna et Barbera pour lesquels il travaille à la série *The Kwicky Koala Show*, puis pour celle des *Flintstones*, mais atteint d'un cancer, il s'éteint en 1980, en Californie.

1) Joe Adamson, *Tex Avery : King of Cartoons* (1975), Da Capo Press, New York, 1985. Repris partiellement dans *Tex Avery, la folie du cartoon*, « Fantasmagorie », Artefact, Enghien, 1979

2) *Tex Avery*, Patrick Brion, éd. Du Chêne, Paris, 1984, p. 13

3) « *Quoi de neuf, doc ?* », souvenir de son Texas natal où l'on emploie cette formule à tout bout de champ.

4) Patrick Brion, op. cit.

5) Robert Benayoun, *Le Mystère Tex Avery*, Points-Seuil, Paris, 1988

6) Dans cette première version, le loup doit épouser la grand-mère et le juge de paix a la tête d'Avery lui-même. De cette union naissent trois petits loups qui se déchaînent aussi à la vue de la *girl*.

7) La grève de 41 permit à de nombreux animateurs de quitter les studios Disney et de créer des structures concurrentes, dont la plus importante est UPA, United Productions of America, fondée par Bosustow.

8) Patrick Brion, op. cit. p. 42

## Zoomorphes pour la plupart

Les personnages de Tex Avery d'un graphisme classique, sont zoomorphes, à l'exception de la famille Taxi, et fortement humanisés. Dans le florilège que nous offre Avery on peut distinguer deux catégories de *toons* : ceux qui sont porteurs d'une forte thématique, tels la *girl*, fausse ingénue et le loup séducteur érotomane, ceux qui, au contraire, sont soit éphémères, soit la simple personnification d'un comportement thématique.



### Les personnages porteurs d'une thématique et leurs avatars

**La *girl***, animée par Preston Blair, offre une plastique séduisante. Blonde ou rousse, couleur de la luxure, les yeux bleus et immenses, elle a les cheveux ramassés en chignon lâche et volumineux. Elle porte des costumes de scène, rouges ou blancs très sexy. Si *Betty Boop*, la petite brune sulfureuse de Fleisher, peut-être considérée comme l'inspiratrice de la *girl*, sa généreuse poitrine, ses déhanchements suggestifs, ses œillades aguicheuses lui viennent plutôt de Mae West. Elle chante d'une voix chaude et sensuelle. Cependant sa caractéristique principale est d'être un personnage à visage humain. À la fois femme/objet qui subit les assauts du loup et femme/enfant par la proportion de la tête et du corps évoquant ceux d'une fillette, par sa plastique lisse rappelant celle des poupées, sa double représentation crée un personnage fantasmagorique et renvoie au mythe de l'érotisme mêlé à l'innocence.

**Le loup** que l'animateur n'avait utilisé que trois fois à la Warner devient l'un des personnages les plus importants à la MGM. Il est le protagoniste de *Blitz Wolf* (1942) et joue le rôle, toujours sous les traits du méchant, d'un évadé de prison dans *Dumb-Hounded* (1943). S'il acquiert plus de personnalité dans *Le Petit Chaperon rouge* (*Red Hot Riding Hood* - 1943) en devenant le séducteur débordé par ses instincts sexuels, il n'a pas visage humain, mais se caractérise par son œil vif et sa fine moustache noire. Il ne porte pas de nom sauf dans *Coqs de village* (1949). À l'harmonie de la danse de la *girl* correspond la gestuelle anarchique du loup dont l'apanage est la surexcitation des sens et la mâchoire carnassière, ce qui confère à l'expression de sa sexualité une connotation bestiale

plus en accord avec la morale puritaine de la société. Ainsi marginalisé, le loup peut se transformer en coq.



**Daisy** est le double de la *girl* dans ce même dessin animé. Elle a le charme et la fraîcheur d'une belle campagnarde. Cependant, le jeu de mots sur « *chick* », à la fois poule et minette, est dénoté par la crête du personnage qui devient une poule. Apparemment ingénue, elle joue un rôle de séduction dans le récit. Transformant son accent campagnard en élocution affectée, à la Katharine Hepburn, elle trompe son monde et devient la victime consentante du séducteur.



**Lem**, le coq campagnard un peu lourdaud, pomme d'Adam proéminente, le pas nonchalant, le ventre rebondi est le siège de tous les débordements amoureux hystériques et prend donc en charge une partie du rôle thématique du loup. Ses intentions sont pures au regard des codes sociaux et, ne manquant pas de courage malgré sa gaucherie, il parviendra à épouser *Daisy*. Par les deux aspects du thème qu'il représente il peut être apparenté au anti-héros amoureux comme, innocent et heureux, l'antithèse du séducteur.

**Charles**, le coq fringant de la ville qui s'adresse à *Daisy* avec un accent français à la Charles Boyer, représente le côté pervers du thème de la séduction, aussi noir que le costume qu'il porte puisqu'il cherche à exploiter *Daisy*.

**Le clone rural de la *girl*** est un chaperon rouge dégingandé, à la démarche disgracieuse et à la voix criarde. Bien que son visage ait des traits humains et que ses ongles soient peints, elle se sert à plusieurs reprises de son orteil ou de son pied comme un animal le ferait de sa patte. Elle est l'antithèse de la *girl*, ce qui ne l'empêche pas de prendre des initiatives avec le loup ni de provoquer une réaction d'hystérie amoureuse chez le *loup des villes*.

**Le loup des champs** est aussi peu raffiné que *Lem* et tellement hystérique dans ses démonstrations et son langage qu'il incommode son cousin.

**Le loup des villes** est un dandy, robe de chambre et fume-cigarette, tenue de soirée complète et longue voiture, voix compassée et belles manières, savant mélange de Errol Flynn et Tyrone Power. Malgré un antagonisme apparent, ils sont pris de la même frénésie devant l'objet de leur désir et connaissent la même frustration.



### Les autres personnages

**George et Junior** sont issus de la reprise de *Willoughby* créé par Avery pendant sa période Warner. Le premier est un petit assez teigneux et malin tandis que Junior est un grand costaud, peureux, pataud et stupide auquel Avery prêterait sa voix. Qu'ils aient l'apparence d'ours poursuivant un chiot dans *George et Junior vagabonds* ou de chiens anonymes persécutés par un canard dans *La Conga des canetons*, leur rôle est celui de stratèges voués à l'échec, de chasseurs toujours bredouilles.

**Spike** apparaît en 1949 et intervient dans onze dessins animés dirigés par Tex Avery. Molosse au front plat et à la nuque droite, son physique le prédispose à la violence et à la force mais aussi aux revers que sa réflexion limitée lui réserve comme dans *Tom se déguise*. Son apothéose a lieu dans *Tom et le magicien*,

où sa vanité entraîne la leçon du magicien qui le ridiculise en le transformant en un Léopoldo Frégoli involontaire. Mais, pour une fois, il saura se venger en faisant subir le même sort au magicien. Le graphisme, déjà très dépouillé au départ, le deviendra davantage lorsque la MGM adoptera le style UPA en 1950. Sous des traits extrêmement simplifiés, *Spike* sera ce personnage condamné à perpétuité de *Mise en boîte* (1955), le dernier *cartoon* de Tex Avery, dont le désir tenace d'évasion sera tellement contrarié par le sort qu'il deviendra fou.

**Lion, souris, canari et caneton**. Si le roi des animaux, superbe et terrifiant toute la faune africaine, devient une pauvre loque pitoyable et débile, c'est que les souris, canari et caneton de Tex Avery ne s'en laissent pas conter en dépit de leur apparence frêle et de leur taille minuscule. Le canari, par exemple, montre une farouche détermination à survivre en refusant obstinément de se laisser attraper. Il finira même par mordre le nez du chat et, profitant de la confusion, par s'envoler en emportant avec lui le sac d'os, laissant ses deux agresseurs en pâture à un chien encore plus fort. Le caneton au rire diabolique façon *Screwy Squirrel* viendra à bout des deux chasseurs. Quant à la souris qui harcèle le lion, c'est un être vindicatif, cruel et opiniâtre.



**La famille Taxi**. Le père et la mère taxi forment un couple modèle. Les longs cils recourbés de la mère suggèrent la femme toujours bien mise, parfaite maîtresse de maison et mère dévouée. Le père est un vrai papa gâteau, en perpétuelle admiration devant son fiston. Ils forment le prototype de la famille idéale que l'on a pu voir sur les publicités nord-américaines des années 50. Mais ils détiennent aussi des normes de comportements sociaux et moraux assez sclérosants qu'ils désirent transmettre au petit. C'est pourquoi *Bébé Taxi* prend le large. Frondeur, il est « *sans peur* » comme son héros, le légendaire Davy Crockett, dont il porte la queue-de-renard. Il fait preuve d'une bonne dose d'inconscience mais aussi d'héroïsme puisqu'il sauve son père. Cependant, sa décision finale, mitigée, dénote une certaine hypocrisie et laisse présager la répétition du modèle contre lequel il semblait se lever. (A.B.)



## Une vision burlesque de la condition humaine



Reprenant la trame narrative de la poursuite, chère aux *splastics*<sup>1</sup>, Tex Avery va la décliner sur quatre thèmes, révélant une vision personnelle de la condition humaine.

### La chasse

Tous les dessins animés contenant le thème de la chasse sont construits sur l'opposition, le conflit que suppose l'idée reçue de la « survie du plus fort », en étroite liaison avec la mythologie américaine de la conquête de l'Ouest et que l'on retrouve dans les westerns ou les policiers, films dans lesquels la survie du plus fort est primordiale.

Elle apparaît dans *George et Junior vagabonds* (1947) comme un possible facteur d'intégration sociale. Des deux ours vagabonds, c'est George, le petit, qui prend l'initiative et lit, à l'envers, une annonce alléchante dans le journal. Devenus agents de fourrière, ils vont être confrontés à une résistance féroce du seul chiot qui n'a pas pu s'enfuir à leur arrivée. Totalement inadaptés aux règles de la société et oublieux des outils qu'elle met à leur disposition, ils sont, par leur imagination débordante, mis en décalage avec le contexte, provoquant

quelques rencontres sociales cuisantes. Finalement, leur dernière trouvaille, la bonne, provoque le chaos final de leur entreprise, symbolisé par la meute de chiens qui les poursuit. Aussi inadaptés qu'inadaptables, tout comme Charlot nomade et vagabond auquel fait songer leur baluchon, ils n'ont plus qu'à s'enfuir à l'horizon (*Le Pèlerin* entre autres).

**La chasse provoquée par la faim** a été abordée dans de multiples dessins animés de la période 40-49, comme *What's Buzzin' Buzzard/ Qui a trop faim ?* (1943) ou *Out-Foxed/Droopy chasseur* (1949), sans négliger le chien chasseur qui poursuit l'écureuil fou, ce dernier se prenant pour Napoléon dans *Screwy Squirrel/Cassenoïsette et ses copains*, (1944). Le seul exemple de notre série se trouve dans *Tom se déguise* (1949). La faim de Tom est à l'origine de l'histoire. Alors qu'il fouille les poubelles, son attention est attirée par le chant d'un canari. Aussitôt, une bulle apparaît au-dessus de sa tête. Le cheminement de sa pensée se traduit par une opération mathématique dont les deux éléments sont un chat maigre et un canari et l'addition un chat au ventre rebondi. Ce schéma pourrait annoncer la structure dramatique du film, pourtant la poursuite



n'opposera pas le chat et le canari comme l'on pourrait s'y attendre, car la faim va s'estomper au profit de la gourmandise insatiable, variante plus agréable du thème. En effet, pour tromper la vigilance du chien, le chat lui offre un os que *Spark* s'empresse, à huit reprises, d'aller enterrer. Même après cette première distorsion, les deux personnages ne s'opposent pas vraiment, mais se lancent dans une poursuite contre le temps, performance pour laquelle ils ne semblent pas particulièrement doués malgré le déguisement du chat et le pacte ignoble qu'ils établissent : le canari contre les os. En effet, pris par la frénésie de la réalisation de leur plaisir, ils oublient le contexte qui leur revient comme un boomerang. Le canari qui a déjà fait preuve d'une résistance à toute épreuve profite de l'échange pour s'envoler en emportant le sac d'os et laissant nos deux compères aux prises avec le chien scalpé, beaucoup plus inquiétant.

La chasse est également considérée sous son aspect **ludique** de sport, confirmant la mutation du thème. Ainsi dans *La Conga des canetons* (1948). L'exposition qui marque déjà la destruction morale des chasseurs et la fin de la poursuite forme deux séquences parallèles. Le dessin animé débute par un plan général qui montre un étang et un ciel couverts de canards et deux chasseurs qui attendent l'ouverture, tandis que des volatiles narquois dansent une conga lancinante autour d'eux. Un réveil, dont les aiguilles avancent au rythme de la conga, est accroché à un arbre sous une pancarte qui prévient : « *Chasse interdite avant six heures.* » Quand le réveil sonne, les chasseurs se retrouvent seuls sur un étang totalement déserté. Ils tirent sur une cane qui laisse tomber son œuf qui éclot sur la barque. Une poursuite démentielle s'engage alors et donne lieu à une variation burlesque sur la virilité et l'intelligence des chasseurs. Le caneton, qui brandit un panneau « *Stop* », y met fin brusquement. Le réveil sonne, indiquant la fermeture de la chasse. Déconfits, nos deux chasseurs se retrouvent dans leur barque au milieu de l'étang et sous un ciel obscurci par des milliers de canards. Tex Avery, chasseur passionné, se moque ici des chasseurs et utilise des situations bien connues de lui-même et de son public.

Le schéma dramaturgique est quasi constant : malgré tout le mal qu'ils se donnent, les personnages ne parviennent pas à réaliser leur objectif et en ressentent de la déconvenue. Cependant, en donnant systématiquement la préférence au plus faible, en apparence, Tex Avery nous fait réfléchir sur le bien fondé d'une idée reçue.

### La poursuite amoureuse

La **déconvenue** et la **frustration sentimentale** et **sexuelle** sont tout aussi présentes dans ce thème et structurent également les intrigues de la **déconvenue du chasseur**. La quête du **baiser** est très significative sur ce point : demandé, il n'est jamais donné ; donné, il est refusé ou est reçu par un personnage auquel il n'était pas destiné. Par ailleurs, la représentation des attitudes hystériques du *loup* (*Méfie-toi fillette*, *Red Hot Riding Hood*), condamné à contempler un spectacle érotique sans pouvoir satisfaire sa libido, correspond à toute une symbolique d'actes

castrateurs. Même l'institution du mariage et les nobles sentiments, si nous pensons à l'histoire de *Lem*, ne sont qu'un leurre. Quant aux relations humaines, Avery nous offre, au premier abord une double interprétation.

En effet, si la *girl* femme-enfant est le symbole du mythe de la féminité, elle est responsable de la surexcitation bestiale du *loup*. Mais la représentation de cette hystérie libidineuse implique que l'idée de la sexualité peut s'exprimer autrement que par la caricature de l'esthétique féminine. La *girl* n'est plus que le miroir de la libido du *loup* : la représentation sociale du désir et de la sexualité est alors mise en pièces. Mais l'outrance de la représentation de la virilité du *loup*, qui plut tellement aux soldats nord-américains de l'époque<sup>2</sup>, est tellement exagérée que l'on se demande si Tex Avery n'ironise pas et ne voudrait pas faire passer le loup pour bien moins dominateur et viril qu'il n'y paraît. Dans la poursuite amoureuse, les personnages masculins courent après des chimères, même s'ils en conçoivent une frustration, mais ne peuvent asséoir leur identité que face à un personnage féminin. C'est ainsi la *girl* qui les fait apparaître comme le mâle dominateur et séducteur et qui gouverne les relations entre les deux sexes. Il y a donc une ambiguïté des rôles sexués. La *girl* est en même temps moteur de l'existence du *loup* et miroir de sa libido. Cependant, le *loup* renaît, intact, de toutes ses automutilations et la *girl*, inaccessible, dans ses avatars bien moins farouches qu'elle. La vision pessimiste des rapports humains exprime peut-être, à force d'absurde et d'exagération, la vitalité de l'amour et de sa persistance au-delà des codes sociaux et moraux.

### La confrontation

La poursuite burlesque contient souvent une confrontation entre plusieurs protagonistes et, en ce sens, est présente dans tous les dessins animés. Cependant, trois histoires de la série confrontent plus particulièrement *deux personnages* entre eux. Dans *Le Lion flagada*, la reconnaissance du pouvoir, établie au travers des réactions de fuite absurde ou nihiliste de tout le bestiaire de la savane, est parallèlement détruite par les métamorphoses plastiques du roi des animaux, qui ridiculisent la représentation admise de la force et du pouvoir. L'intérêt de l'histoire tient dans la rencontre inopinée du *lion* et de la *souris* irréductible, inversant les représentations mythologiques du roi des animaux extraverti et du rongeur obscur et souterrain. Malgré sa peur, le *lion* ne fuit pas et tente de résister, tandis que la *souris* déploie des trésors de cruauté que l'on attribue, généralement, aux prédateurs en tout genre. La progression de l'histoire entraîne la réduction de l'espace de la savane à celui de la cabane du *lion*, ultime « chez-soi » de ce dernier, parasité par la démultiplication de la *souris*, puis au miroir où le *lion* se voit tel qu'il est. Par l'abolition de la distance logique entre deux entités distinctes, la souris devient l'expression de la personnalité profonde du lion et, à la fois, son ennemi intérieur, ce qui le rend fou.

Ce thème de la **folie** est repris dans *Mise en boîte*. Malgré tous les efforts déployés par *Spike* pour recouvrer sa liberté, un hasard absurde le ramène inexorablement à affronter le sym-



bole de son enfermement, le directeur de la prison. Tous les lieux que *Spike* traverse, cellule, tunnels, extérieur, train, voiture, forment une sorte d'espace multicontextuel, réduit au seul écran de télé et à une réalité paradoxale : l'enfermement. Confronté à cette expérience de l'espace où l'univers semble avoir perdu unité et cohérence, *Spike* devient fou. D'autant qu'ici, la progression se voit substituer la répétition, l'éternel recommencement.

Dans *Tom et le magicien*, le désir de vengeance de *Misto*, le magicien, le conduit à se confronter à *Spike*, le baryton, sur le mode identique de la répétition. Ce dessin animé qui rappelle étrangement *Une nuit à l'opéra* (*A Night at the Opera*<sup>3</sup>), oppose deux catégories d'artistes, de spectacles et bien sûr de cultures. L'irrationnel, grâce à l'usage de la baguette magique, se charge d'introduire un contrepoint hilarant à l'art consacré. Tous les airs populaires, folkloriques ou exotiques interprétés par *Spike*, tout en désacralisant la culture « bourgeoise », donnent une nouvelle fraîcheur à la musique classique et à la conception du spectacle. La scène d'opéra devient le théâtre de l'absurde, lorsque les lapins participent au spectacle, et théâtre d'avant-garde ultramoderne puisqu'un spectateur participe, déjà, à la création de l'œuvre par son intervention directe sur les métamorphoses de *Spike*.

### La course-poursuite

Dans *Bébé Taxi*, la course-poursuite a lieu entre père et fils. Les réactions du fils et les diverses métamorphoses qu'il provoque sur son passage, lors de sa fuite, illustrent le vieil adage : « *Il faut que jeunesse se passe* ». Mais il semble que les idées reçues qui structurent les conventions familiales ou sociales ont la vie dure : *Bébé Taxi* est obligé de jouer sur les apparences pour se réaliser.

### Du rire avant tout

Loin du « réalisme intemporel » et du « socialement correct » Tex Avery s'affirme comme un anti-Disney. Au monde sucré et édulcoré de ce dernier, il oppose des préoccupations

d'adultes et un univers déréglé et chaotique jusqu'à l'absurde qui s'intègre dans la perspective **tragi-comique** du *slapstick*. Les propos de Petr Král sur l'interprétation que donnent les acteurs burlesques du malaise existentiel qui suivit la « Belle Époque », nous semblent convenir pour Avery : « (...) *C'est certain, le burlesque n'a découvert la face kafkaïenne du monde qu'en cherchant d'une façon désintéressée les mécanismes les plus efficaces du rire. Sa découverte n'en est pas pour autant plus rassurante : bien au contraire, elle ne semble que plus fatale et alarmante de se dégager ainsi de façon purement « empirique », comme une nécessité inscrite dans la structure même du monde. Dépassant son propre cadre, le burlesque prend des valeurs critiques et poétiques d'autant plus authentiques qu'il est étranger à tout a priori idéologique, de même qu'à toute sentimentalité facile* »<sup>4</sup>.

(A. B.)

1) Ce mot qui signifie « coups de bâtons » désigne également la comédie burlesque nord-américaine.

2) Les dessins animés de Tex Avery étaient envoyés aux soldats du front, en plus des productions de commande comme *Bertie The Bomber*, ainsi que de nombreux autres films et des milliers de magazines et revues. Pendant la Seconde Guerre mondiale, l'armée commanda à Avery un dessin animé destiné à enseigner aux soldats le chargement, la navigation et la manœuvre d'un bombardier. Avery ajouta un peu d'humour à ce sujet sérieux et dota l'avion de cils et de lèvres rouges.

3) Film des frères Marx de 1933, réalisé par Sam Wood, dans lequel ils sabotent une représentation d'opéra en glissant des partitions de jazz sur les pupitres de l'orchestre.

4) Petr Král, *Le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème* (1984), Ramsey Poche Cinéma, 2007, p. 136.

## Méfie-toi fillette :

Abandonnant son Chaperon Rouge rural, le Loup des champs est venu à la ville sur proposition de son cousin, pour rencontrer une vraie « pin-up ».

## Cette humaine animalité...



**Plan 1** - Avec une certaine solennité, le Loup des villes tient par la main le Loup des champs. À l'affectation du premier, poitrine bombée à l'excès, fleur à la boutonnière, haut-de-forme et canne à la main, yeux clos, s'oppose l'agitation du second, regards tous azimuts, tête tournant sur elle-même à plus de 180°, haut-de-forme sautant sur le crâne, corps bondissant en apesanteur, remarques vulgaires à la bouche. Mais aussi ce que seul le *cartoon* peut faire accepter : à la rectitude verticale du premier, le second oppose une démarche animale à quatre pattes.



**Plan 2** - Un fondu enchaîné les retrouve à table. Même dignité du Loup des villes, assis, mains gantées de blanc, fume-cigarette, regard hautain puis dédaigneux vers son cousin en plein délire. Ce dernier n'a aucun contrôle sur ses mots (« *La fille...* ») et surtout sur son corps, aux mouvements pleinement pris en charge par la technique du *cartoon* : sauts sur la chaise, équilibre sur deux mains au bord de la table, les jambes nouées maintenant les pieds en l'air.



**Plan 3** - Contrechamp du précédent : Tex Avery inscrit sa mise en scène dans un espace découpé selon les normes classiques, respectant proportions, distances, directions de regard. Le rideau, le rond de lumière crée une attente du spectateur répondant à celle du Loup des champs (renforcée par un allongement de la perspective naturelle puis un rapide travelling avant). La dramaturgie est rigoureusement celle d'un film hollywoodien classique, mais l'angle de prise de vues, très bas, rappelle de façon totalement invraisemblable le point de vue « mal élevé » du cousin toujours quadrupède !



**Plan 4** - La fin du travelling avant raccorde *cut* sur l'ouverture du rideau, accomplissant les désirs conjoints du Loup des champs et du spectateur. Cette fois, le point de vue est normal, à hauteur de « personnage ». Tex Avery retrouve un découpage classique rigoureux.



**Plan 5** - Reprise du **plan 2**. Même agitation du Loup des champs debout sur sa chaise, mais les deux mains (pattes avant) posées sur la table pour soulever l'arrière-train au gré de son impatience portée à son comble. Au point que son cousin, toujours méprisant, lui masque les yeux de la main droite. Pour apaiser les ardeurs trop animales du paysan ?



**Plan 6** - Reprise du **plan 4**. La pin-up entre dans le champ, offrant enfin à notre regard l'objet convoité. On note évidemment le caractère strictement humain, et non animal du personnage. Les inflexions du dessin – rondeur des seins, des cuisses, volume de la chevelure, finesse des attaches – ne font que mettre en relief le sex-appeal de la *girl*. De même sa chanson est parfaitement « réaliste ». L'objet du désir exposé en ville, qu'apprécie le Loup des villes qui veut (ré)former, civiliser le goût (le désir) de son cousin rural, ne peut qu'être humain.





**Plan 7** - reprise des **plans 2** et **5**. Retour à l'animalité : dès que le cousin démasque les yeux du Loup des champs, ce dernier se comporte comme un étalon piaffant d'impatience devant une jument offerte. Au comportement constaté en **5**, s'ajoute un dérèglement qui dépasse cette fois la réalité physique du phénomène : les yeux du loup rural sortent de leurs orbites. Difficile d'imaginer une illustration plus littérale et plus juste de la célèbre « pulsion scopique » chère à Freud et Lacan. Gag de littéralité fréquent chez Tex Avery.



**Plan 8** - Reprise du **plan 6**. La danseuse tourne sur elle-même au rythme de la chanson, la caméra l'accompagnant de légers recadrages, tout comme le faisceau lumineux. Effets de réalisme, évidemment, mais effet dramatique pour nous faire mieux entrer dans le regard, donc le désir du Loup des champs.



**Plan 9** - Même axe que le **plan 7**, mais en plus serré. Le Loup des champs est moins important (à demi hors champ) et le Loup des villes est presque central. Notre attention est attirée par ses efforts pour contenir son cousin, ses pulsions (scopiques et autres), avec le même air supérieur, mais une légère fébrilité, vu la résistance des globes oculaires qui se refusent à toute pudeur ! par la magie du *cartoon*, ils deviennent des personnages à part entière, comme détachés du corps du Loup des champs.



**Plan 10** - Même axe que le **plan 8**, mais plus serré. Il s'agit de faire monter la tension. La voix de la chanteuse se fait plus sensuelle, le regard et la bouche plus attirants et sans ambages, les gestes désignent très clairement ce qui est proposé à la concupiscence du public, loup ou spectateur...



**Plan 11** - Reprise du **plan 9**. À la vulgarité quasi obscène de la *girl*, répond celle du Loup des champs, qui siffle sans retenue, malgré les avertissements antérieurs de son cousin. Celui-ci tente, par le moyen physique le plus simple d'arrêter ce sifflement comme il le ferait d'un simple tuyau, à quoi est ainsi réduit le mâle surexcité. Mais les voici tous deux réduits à une tuyauterie, par un système de vases communicants que seul le *cartoon* peut faire admettre, rire aidant : le souffle traverse les corps, ressortant par les lèvres du loup-gentleman.

**Plan 12** et **14** - (reprises du **plan 8**) et **plan 13** (serré taille), non reproduits.



**Plan 15** - Tandis que la danse de la *girl* est de plus en plus provocante, l'excitation du Loup des champs est telle que son cousin doit tenter cette fois de le cacher (aux yeux du public urbain et « civilisé »). Il le fait *littéralement*, en enfonçant la tête dans la chemise et en refermant le col à l'aide de la cravate. La pulsion physique irrésistible fait littéralement jaillir de l'ouverture de la chemise le museau coupable au bout d'un cou anormalement allongé.

**Plan 16**. Non reproduit : reprise des plans 14 (non reproduit) et antérieurs.



**Plan 17** - Si le symbolisme sexuel du **plan 15** n'a pas échappé au lecteur/spectateur, voici que se profile la punition du coupable de cet excès de manifestation extérieure du désir masculin : tout à son observation du spectacle, le Loup des champs est victime d'une authentique castration, son museau se consumant par inadvertance du fait d'une (longue) cigarette de trop...

**Plan 18**. Non reproduit : reprise des plans 16 et antérieurs (non reproduits).



**Plan 19** - Suite du **plan 17**. C'est surtout une variation sur le thème du **plan 11**, illustrant la capacité de Tex Avery à jouer du comique de répétition en introduisant un renouvellement. Ce n'est plus ici le souffle du Loup des champs qui traverse les corps et se transmet à son cousin, mais le corps lui-même, par l'intermédiaire de la tête qui entre par la manche et ressort par le cou. Le sifflement se complète d'un corps à deux têtes : la contagion entre les deux cousins devient de plus en plus nette, annonçant la dernière partie du film.

**Plan 20** - Non reproduit : suite des plans 16 et antérieurs (non reproduits).



**Plan 21** - Suite du **plan 19**. Nouvel exemple de la capacité de variation à l'infini de Tex Avery (rendue sensible par la répétition des plans de la danseuse). C'est le retournement du **plan 19** : les bras du Loup des champs entrent et sortent cette fois, non plus des vêtements, mais bien du corps même de leur propriétaire. C'est la vengeance du cousin qui repousse avec vigueur le sentiment d'une quelconque contagion.

**Plan 22**. Non reproduit : reprise des plans 18 et antérieurs (non reproduits).



**Plan 23a** - La caméra reprend la table des deux cousins en plan moyen au moment où enfin le Loup des champs explose et bondit par-dessus la table, acceptant totalement son animalité, au point de déchirer ses vêtements dans un geste digne du singe King Kong ou de la chauve-souris Batman. La caméra suit son mouvement. Le spectateur ne partage plus le point de vue désirant du rustre...



**Plan 23b** - (Continuation du plan). La caméra (notre regard) interrompt son trajet en restant à la hauteur du Loup des villes, tandis que le Loup des champs sort du champ. Nous partageons en effet le geste réprobateur, civilisé et potentiellement castrateur de ce dernier qui le retient par les bretelles.



**Plan 24** - La caméra reprend le trajet fou du Loup des champs, comme si le travelling latéral gauche-droite n'avait pas été interrompu. Il se poursuit en effet, mais au prix d'un allongement que nous devinons démesuré des bretelles élastiques. Le comique tient à l'inconscience du loup aveuglé par le désir et son objet, qu'il s'apprête à atteindre, laissant hors champ les contraintes du réel, symbolisées par les prosaïques bretelles, soutiens du viril pantalon...



**Plan 25** - Reprise approximative du cadre final du **plan 23b**. Le Loup des villes fait surgir, selon une technique éprouvée spécifique au *cartoon* et particulièrement à Tex Avery, un énorme maillet qu'il propulse, via les bretelles qu'il tient toujours en mains, vers son cousin. Celui-ci restant hors champ, la répression, seulement imaginée par le spectateur complice, est aisément acceptée et objet de réjouissance secrète, essence de ce type de gag : nous voici purgés et soulagés de nos mauvais instincts par le rire.



**Plan 26** - Le résultat de cette répression ne se fait pas attendre : nous pouvons accepter que le pauvre animal des champs soit puni de son trop de naturel, satisfaits de nous retrouver du côté des civilisés. Au terme du trajet, voici réduit notre part animale à du mécanique de façon très cartésienne (une simple brouette)... Mais ce demi-tour final n'est-il qu'un retour au bercail ? Ce que l'on a perçu de la connivence des cousins, et qui nous concerne, n'ouvre-t-il pas la voie à quelque retournement ?

(J. M.)

## Le langage comique



Interrogé par Joe Adamson<sup>1</sup> qui lui demandait d'où provenait son style de comédie, Avery répondait : « *La plus grande partie provient de ces vieilles comédies slapstick. Il faut voir ce qu'ils imaginaient avec de simples fils de fer, et ainsi de suite, pour obtenir des gags impossibles* », <sup>2</sup> rappelant ainsi sa dette envers le burlesque.

### Le comique de transgression

Si le *splastick*, film comique par excellence, est une perversion des codes établis, c'est dans les dessins animés narratifs de la poursuite amoureuse que Tex Avery a le mieux exprimé son principe de transgression de la morale puritaine de l'Amérique des années 40.

*Le Petit Chaperon rouge (Red Hot Riding Hood)* est une relecture du conte populaire du *Petit Chaperon rouge*. Fait inhabituel, sur un fond de nature idyllique et une musique enfantine ou tragique, les personnages se présentent eux-mêmes. À l'apparition du loup, tout bascule et l'on assiste à une rébellion généralisée des personnages contre le scénariste. Cette seconde distorsion se matérialise par un nouveau générique. Le nouveau

dessin animé commence. Un scénario bis à l'opposé de l'esthétique de la nature et de la mièvrerie du mythe de l'enfance pure et innocente si chère à Disney instaure, au contraire, une poursuite où la sexualité s'affirme comme moteur de l'histoire. À la fin du conte, le suicide du *loup*<sup>3</sup> pourrait sauvegarder la morale et celle du genre narratif, mais une dernière distorsion détruit totalement le conte : le fantôme du loup répète la même hystérie amoureuse en voyant *Red*.

Lorsqu'en 1949 l'animateur reprend ce thème dans *Méfie-toi fillette (Little Rural Riding Hood)*, il en offre au public une nouvelle interprétation qui est, à la fois, une distorsion du *Rat des villes et du rat des champs*<sup>4</sup> et une subversion des codes qu'il a lui-même établis. Le décalage par rapport au conte est immédiat : la *grand-mère* disparaît totalement du récit, le *loup*, déguisé en grand-mère, nous révèle oralement la supercherie. C'est un paysan lourdaud et le chaperon une campagne rustre et peu farouche, antithèse du *loup* et de la *girl*. L'objet du désir du *loup des champs* est franchement risible. Comme l'on sait que la *girl* résiste au *loup* libidineux, l'attitude du *Rural Riding Hood* apparaît d'autant plus grotesque. Après



une parodie du rite amoureux, elle se laisse rattraper et se pare des atours sexuels qu'Avery ne lui a pas donnés dans son dessin. Le spectateur est miraculeusement sauvé de la chute, le baiser, par un télégramme de la « *Western Onion* »<sup>5</sup> qui invite le *loup des champs* à venir voir le vrai chaperon rouge en ville. À partir de son arrivée, l'excitation du *loup des champs* ne cesse de croître et son cousin des villes, qui ne répond plus aux codes avariés puisqu'il reste de marbre devant la *girl*, est obligé de le reconduire chez lui. Dans une hyperbole, Avery décrit alors l'hystérie amoureuse du cousin à la vue de *Rural Riding Hood*. Par un retour ironique des choses, c'est au *loup des champs* de reconduire son cousin à la ville. *Lem* est le premier à exprimer le respect des institutions dans *Coqs de village*. Après une invitation à danser il demande la main de *Daisy Beta*. Mais le dessin animé est à peine commencé depuis une minute et demie que la belle, ravie et consentante, se laisse séduire par *Charles* le proxénète. À peine ébauchée, la respectabilité conjugale est déjà détruite. Dans cette célébration transgression, Avery affirme, de façon dévastatrice, que le désir charnel est inaltérable et qu'il prévaut sur les codes moraux.

### Le comique d'interréalité

*Bébé Taxi* est un essai d'anthropomorphisme. Tex Avery, génie du décalage entre la norme et l'anomalie, nous promène tout au long du dessin animé entre l'énoncé et l'énonciation, créant ainsi une véritable caricature de la famille américaine de l'époque, sclérosée dans des comportements mécaniques. Chaque rupture est source d'effets comiques. Le père découvrant une dentition humaine annonce dans un large sourire l'éclosion de la première dent du bébé : une bougie, la carrosserie rouge du bébé n'est qu'un vêtement à changer, au moment le plus poignant le père essuie ses larmes avec ses essuie-glaces. Face au caractère sacré des valeurs familiales, bébé n'a plus qu'à composer et nous révéler dans un clin d'œil sa participation à l'évolution inexorable des mœurs. *Mise en boîte* joue sur le même ressort métaphorique à partir de l'espace. Si la cellule est la métaphore de l'enfermement, la télévision, au contraire, est normalement celle de l'évasion. En passant d'une boîte à l'autre, dans sa tentative de fuite, *Spike* reste le prisonnier du directeur. La cellule et la télévision se rejoignent alors dans une métaphore diabolique de l'enfermement sur soi-même.

### Le comique de destruction

Si l'animation permet « *d'étendre jusqu'à l'impossible les limites du monde objectif...* »<sup>6</sup>, l'humour d'Avery est l'agent destructeur de toute réalité admise.

– **Le déni de l'anatomie** se vérifie dans les déformations invraisemblables que subissent les personnages. Le bras du *loup* (*Méfie-toi fillette*) ou celui de *Tom* (*Tom se déguise*) s'allonge démesurément afin de s'approprier l'objet de leur convoitise. Totalement happé par l'émission d'air nécessaire à son rugissement le lion s'avale lui-même ou se retrouve chauve, son pelage, arraché sous l'effort, enroulé à sa taille

comme un tutu de paille. *Spike* (*Tom se déguise*) s'arrête en pleine prise d'élan, le bras plié en arrière défiant toutes les lois de l'élasticité articulaire. Les chasseurs et le caneton (*La Conga des canetons*), emportés par leur élan, s'aplatissent comme des crêpes contre un rocher, et reprennent leur course, chaque partie du corps réagissant l'une après l'autre. C'est néanmoins le visage en tant que vecteur des émotions et des sentiments qui subit les distorsions les plus fortes. L'explosion d'une cartouche carbonise la tête de *George* dans *George et Junior vagabonds*. Les baisers induisent l'hypertrophie des lèvres et un bruit incongru de ventouse arrachée, des dents de crocodile poussent au bec des canaris haineux (*Tom se déguise*) et au museau des loups libidineux ; la mâchoire de *Spike* (*Mise en boîte*) se décroche littéralement et tombe dans un bruit d'enclume. L'échange surréaliste de dentier entre le molosse et *George* laisse ce dernier médusé : la bouche fripée, il vient de comprendre ce qu'était le pouvoir. Le *loup* se consume littéralement d'amour, fumant d'une seule bouffée sa cigarette et son museau. Quant aux yeux, ils s'écarquillent et se dilatent au point d'envahir l'écran, les pupilles se détachent et se rapprochent de l'objet du désir comme pour le dévorer. Ils tombent et se balancent mollement au bout de ressorts d'incrédulité (*Le Lion flagada*), d'effroi, ou se démultiplient (*Tom se déguise*).

Certains attributs du corps perdent leur fonctionnalité et sont réifiés. Ainsi, les yeux de *Tom* deviennent des vitres contre lesquelles le canari frappe désespérément. Lors de la poursuite amoureuse rythmée par un bruit de galop, le *loup des champs* s'écrase contre une porte, en prend la forme et en assure la fonction. Sous l'effet du baiser de *Daisy*, la crête de *Lem* se déroule comme un mirliton, avec son sifflet à piston, à l'instar de Harpo Marx qui, dans *At the circus* (1939) ouvre la bouche et en déroule un mirliton au lieu de la langue. Les paupières ou la langue sont enroulées comme des stores, la langue, encore, se sculpte en escalier ou ne garde que l'apparence esthétique d'une grecque (*Le Lion flagada*). Le bras du maestro est manié comme une manivelle pour le remonter (*Tom et le magicien*). Ces mutations hyperboliques et accouplements soudains de réalités disjointes célèbrent le corps impliqué dans l'expression comique caricaturale qui naît ici de la rupture du déterminisme. Les transformations soudaines atteignent aussi les objets qui prolongent et caricaturent davantage l'expressivité du corps. La représentation symbolique de la virilité d'un chasseur, le fusil, est pervertie dans *La Conga des canetons*. Effrayé par un masque hideux que brandit le caneton, le fusil de *Junior* étire sa bouche, sort sa langue, pousse un hurlement d'horreur, se replie en « S » avant de se rétracter et de se rapetisser dans les mains de *Junior*. Le coup part, réduit à l'explosion d'une amorce, puis le fusil retombe, flasque, et laisse s'écouler faiblement sa charge de plombs, symbolisant la perte de virilité du chasseur. Certains objets surgissent également de manière incongrue, de nulle part, mais toujours au bon moment : le caneton sort de son plumage une potion magique pour arbre ; le pelage de *Tom* semble bourré d'os pour *Spike* ; le canari pousse hors de

sa cage une énorme bombe et l'on pourrait multiplier les exemples qui fourmillent dans ce monde irrationnel.

– **Le déni des lois physiques** semble accepté par tous les personnages. Piquée au derrière par le *loup*, la *grand-mère* nymphomane s'envole pour, dirait-on, un voyage interplanétaire, mais une fraction de seconde plus tard on frappe à la porte, c'est elle, qui défie toutes les lois de la gravité. Chez son cousin, le *loup des champs* sort par la fenêtre et va regarder par celles des buildings voisins. De nombreux autres personnages prennent leur élan ou, au contraire, s'arrêtent brusquement, en lévitation, comme subjugués par une idée.

– **Le déni d'identité** est marqué par les déguisements. *Tom* se déguise en chien, le striptease du *caneton* ouvre de nouvelles perspectives à sa poursuite par les chasseurs. De même *George*, qui prend l'allure de la *girl*, fait naître des sentiments refoulés chez *Junior*. Grâce à ses métamorphoses, le *Maestro* est aussi bien homme que femme ou enfant, et multiracial. Il semble que l'identité a la capacité de se diluer, révélant toute l'ambiguïté de l'individu et de ses instincts.



– **Le déni de l'espace et du temps** est flagrant dans une scène de *La Conga des canetons*. Les deux chasseurs traversent en quelques secondes l'étang, la forêt et la montagne, créant un seul univers et passent, dans leur barque, d'un arbre à un autre en empruntant un trou minuscule à leur base ; sans compter le double anachronisme temporel, par rapport au percement de la sculpture de *Rushmore*<sup>27</sup> et à la vitesse de sa réalisation. La poursuite amoureuse rurale a lieu dans un espace si restreint qu'une multitude de portes s'ouvrent au plafond, au sol, au mur, l'espace s'adaptant en quelque sorte, à l'action. Quant au kangourou du *Lion flagada*, plongeant dans sa poche, il disparaît dans un aphorisme à la Alphonse Allais, emportant avec lui temps et espace.

– **Les sons, graphismes et apartés** viennent ponctuer la destruction.

Le plus souvent les bruitages issus du quotidien accentuent la « réalité » de la situation comme les trompettes qui annoncent l'entrée de la *girl* en scène. Le décalage est plus marqué quand les dents se brisent dans un bruit de vaisselle cassée ou

qu'une main mordue bat au rythme des tambours. L'écart entre la norme et l'anomalie est à son comble lorsque Avery se sert du son pour détourner un objet de sa fonction. Dans *La Conga des canetons*, l'hélice du moteur de la barque devient, soutenue par la bande son, une scie circulaire qui sculpte un pont, un escalier et une échelle dans un arbre avant de se transformer en marteau pneumatique qui taille dans la montagne rien moins que le monument du *Mount Rushmore*. Il en est de même dans *Le Petit Chaperon rouge*. Ayant raté son taxi, le *loup* court sur place, en lévitation, dans un bruit de démarreur. Accompagné ensuite d'un bruit de flèche puis de bolide, il se transforme en comète puis en voiture. De même, les serpents terrorisés par les rugissements du *lion flagada*, se lovent en roue et dévalent une côte dans un crissement de pneus. Il s'agit de bruitages vraisemblables dans un contexte invraisemblable tout comme le bruit de ventouse que l'on n'entend jamais dans une situation réaliste mais lors de baisers ou du regonflage de personnages aplatis. Quant aux thèmes musicaux, ils ponctuent le déroulement de l'image. L'ouverture de *Guillaume Tell*<sup>8</sup>, dans les poursuites, devient un vrai gag sonore. Dans le souci de caricaturer des films d'amour ou des spectacles sérieux, Avery se sert de tout un florilège musical. Ainsi, *Jingle Bells*, dans *La Conga des canetons*, accroît le comique de situation : sans elle, l'allusion au Père Noël dans les débris de gâteau sur la tête de *George*, victime du gag de la tarte à la crème, serait peu plausible. *L'Apprenti Sorcier*<sup>9</sup> dont Disney s'est servi dans *Fantasia* crée le décalage comique dans *Coqs de village*. *Lem* joue le rôle d'un *Mickey* vu avec ironie : le thème musical laisse supposer que lui aussi a joué à l'apprenti sorcier en épousant *Daisy* et que l'éclosion des œufs lui réserve bien des déboires. Dans *Tom et le magicien*, l'intrusion de musique country, ou exotique, si ce n'est la chanson enfantine font imposer *Le Barbier de Séville*. De nombreuses vedettes de l'époque ont dû leur succès à leur spécificité linguistique, entre autres atouts. Charles Boyer, par exemple, a incarné le « french lover ». Avery s'en moque en prêtant son accent à des personnages douteux comme le *loup* ou le souteneur de *Coqs de village*. Même anonymes les voix sont porteuses de sens : puériles et infantilissantes au début du *Petit Chaperon rouge*, elles marquent un décalage comique avec le contenu du récit qui va suivre. L'accent du sud du *loup* et du *chaperon rural* marque leur position sociale et le caractère rustre qu'on y associe ou définit leur personnalité : le *caneton* a le même rire démentiel que *Screwy Squirrel*, l'écureuil fou, et apparaît d'emblée comme l'empêcheur de tourner en rond. Le silence, enfin, peut être tout aussi comiquement évocateur : les personnages de *La Conga des canetons* se retrouvent sans bande son et mettent dix secondes à comprendre qu'ils sont sortis du technicolor. Tous ces gags qui sous-tendent l'humour et le rire participent de la désacralisation du dessin animé.

Les inscriptions et panneaux divers rappellent le procédé narratif des films burlesques et dynamisent le récit quand, par exemple, Avery y insère un télégramme. Ils surajoutent au comique de situation : « *censored* » apparaît afin de cacher pudiquement ce que tout le monde devine : une épingle

plantée par la souris dans le derrière du lion. Comme les sons, l'inscription « *Villain* » sur la voiture de *Charles*, définit sa personnalité mais intervient également sur un autre registre de la destruction, au même titre que les apartés. Dans *Red Hot Riding Hood*, les protagonistes du conte populaire se rebellent contre le scénariste, le loup des champs s'adresse au spectateur en ces termes : « *Hum, folks, hum, confidentially, I'm not the real grand'ma, I'm the wolf, you see ?* » ; *Lem* nous regarde et se présente : « *Well, I'm here* » ; avant d'exploser, le lion nous fait un petit signe d'adieu. L'intervention systématique de l'énonciation dans l'énoncé torpille totalement la narration.



### Clins d'œil au cinéma

Une étrange ressemblance physique fait de *George et Junior* les petits frères de *Laurel et Hardy*, le maigre et le gros, même si leurs relations sont un peu biaisées. La fuite de *Daisy* et *Charles* en voiture, sous la pleine lune, filmée en gros plan, est le stéréotype de la scène obligée d'un film sentimental et romantique. Comme dans un scénario bien ficelé, la séquence du scalp du chien par *Tom*, qui semble d'abord n'avoir aucune incidence sur le récit, trouve sa solution, à la fin, aux moments

des règlements de comptes. Au contraire, celle du taureau dans *Coqs de village* est rattachée au récit mais sans lien profond avec ce dernier, excepté celui d'une respiration pour les deux protagonistes parfois essouffés par leur poursuite frénétique. Pour expliquer ses désirs à ses parents, *Bébé Taxi* ne trouve rien de plus éloquent qu'un « vrai » reportage sur les courses automobiles qui vient s'insérer dans le dessin animé. Comme dans les films muets, *Tom* et *Spike* multiplient gestes et mimiques pour nous rendre compréhensible le fin mot de l'histoire, et *Tom* cligne des yeux à la manière de Buster Keaton. Au début de *George et Junior vagabonds*, George porte un galurin qui fait penser à celui de Charlot. Tout comme ce dernier dans *Le Vagabond (The Tramp, 1915)*, ils longent la voie ferrée et cherchent du travail. Dans leur fuite, ils prennent un virage en sautillant sur un pied pour maintenir l'équilibre, rappelant une attitude typique de l'acteur. Même la séquence du chiot et des saucisses évoque *Une vie de chien* (Chaplin-1918). Ainsi, par ces interférences dans le récit, Tex Avery emploie le métadiscours dans son œuvre bien avant l'heure de la modernité revendiquée.

(A. B.)

1) Joe Adamson, *Tex Avery : King of Cartoons* (1975), Da Capo Press, New York, 1985. Repris partiellement dans *Tex Avery, la folie du cartoon*, « Fantasmagorie », Artefact, Enghien, 1979.

2) Propos cités par Patrick Brion, in *Tex Avery*, Éditions du Chêne, Paris, 1984, p.41.

3) Si la version Disney est édulcorée dans le récit comme dans la représentation des personnages, les récits à l'origine comportaient très souvent une dimension sexuelle évidente. La version originale de Charles Perrault (1697) se termine sur le loup dévorant le chaperon après la grand-mère et cet avertissement : « *Les jeunes filles, belles, bien faites et gentilles, font très mal d'écouter toutes sortes de gens.* » La version allemande des Frères Grimm (1812) ressuscite la grand-mère et l'enfant et châtie le loup. Voir Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Laffont, Paris, 1976 ; Pocket, n°10770, 1999.

4) « Le Rat des villes et le rat des champs », *Fables de La Fontaine*, Livre I, Fable 9, (1668)

5) Il s'agit de la Western Union équivalent des PTT en France et connue surtout dans les westerns pour le télégraphe.

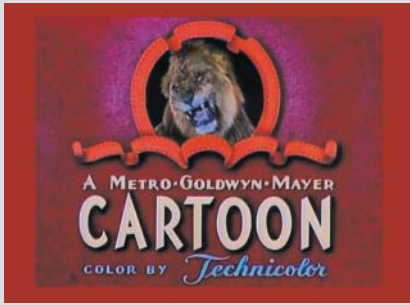
6) Petr Král, *Tex Avery ou le délire lucide*, in *Positif*, n°160, juin 1974, repris en partie in *Le mystère Avery*, Robert Benayoun, « Points » n°1861, Seuil, Paris, 1988 (rééd. 2008), p.109.

7) Mémorial national situé dans le Dakota du Sud qui retrace 150 ans de l'histoire du pays. Les sculptures, hautes de 18 m, représentent George Washington, Thomas Jefferson, Théodore Roosevelt, Abraham Lincoln. Le premier perçage de la montagne de granit eut lieu en 1927. Hitchcock rendit ce site célèbre en y plaçant la scène capitale et finale de *La Mort aux trousses (North by Northwest, 1959)*. Hitchcock ne put obtenir l'autorisation de tourner dans le nez de Lincoln. Voir *La Mort aux trousses*, Stéphane du Mesnildot, « Les petits cahiers », Sceren-CNDP/Cahiers du cinéma, Paris 2008, p. 70-71.

8) Œuvre de Rossini

9) Œuvre de Dukas.1897





## GÉNÉRIQUE

### Tex Avery Folies

Production Lew's Incorporated (MGM)  
 Producteur Fred Quimby  
 Réalisation Tex Avery  
 Pays USA (Hollywood)  
 Film 35 mm, Couleurs  
 Format 1 x 1,33  
 Durée 7' 35" (DVD)  
 Distributeur Les Grands Films classiques

### Les films :

#### Bébé Taxi

(ou *Tu seras un taxi, mon fils* ou *La Famille Taxi*)

Titre original **One Cab's Family**  
 Animation Grant Simmons, Michael Lah,  
 Scénario Rich Hogan, Roy Williams  
 Musique Scott Bradley  
 Année 1952  
 Sortie USA 15 mai 1952  
 Visa de contrôle 14 986  
 Durée 7' 33" (DVD)

#### Coqs de village (ou *Plouc à bec*)

Titre original **The Hick Chick**  
 Animation Preston Blair, Walt Clinton,  
 Ed Love, Ray Abrams  
 Sujet Heck Allen  
 Musique Scott Bradley  
 Année 1946  
 Sortie USA 15 juin 1946  
 Visa de contrôle 11 429  
 Durée 7' 35" (DVD)  
 (Les voix de Charles et Daisy sont imitées de Charles Boyer et Katharine Hepburn).

#### George et Junior vagabonds

(ou *Chasseurs de chiens*)

Titre original **Hound Hunters**  
 Animation Preston Blair, Walt Clinton,  
 Love, Ray Abrams  
 Scénario Heck Allen  
 Musique Scott Bradley  
 Voix de Junior Tex Avery  
 Année 1947  
 Sortie USA 12 avril 1947  
 Visa n° 12011  
 Durée 6' 57" (DVD)

#### Le Lion flagada (ou *Le Lion frapadingue*)

Titre original **Slap Happy Lion**  
 Production Lew's Incorporated  
 (A MGM Tom and Jerry  
 Cartoon)  
 Animation Ray Abrams, Robert Bentley,  
 Walter Clinton

Scénario Heck Allen  
 Musique Scott Bradley  
 Année 1947  
 Sortie USA 20 septembre 1947  
 Visa de contrôle 12 165  
 Durée 7' 05" (DVD)

#### Lucky Ducky

(*La Conga des canetons* ou *Canard veinard*)

Titre original **Lucky Ducky**  
 Animation Walt Clinton, Preston Blair,  
 Louie Schmitt, Grant Simmons  
 Sujet Rich Hogan  
 Musique Scott Bradley  
 Année 1948  
 Sortie USA 9 octobre 1948  
 Visa de contrôle 12 838  
 Durée 6' 57" (DVD)

#### Tom se déguise (ou *Le Chat postiche*)

Titre original **The Counterfeit Cat**  
 Animation Michael Lah, Grant  
 Simmons,  
 Walter Clinton  
 Scénario Rich Hogan, Jack Cosgriff  
 Musique Scott Bradley  
 Année 1949  
 Sortie USA 24 décembre 1949  
 Visa de contrôle 13 476  
 Durée 6' 46" (DVD)

#### Méfie-toi fillette (ou *Le Petit Chaperon rural* ou *Les Deux Chaperons rouges*)

Titre original **Little Rural Riding Hood**  
 Animation Grant Simmons, Walter  
 Clinton,  
 Bob Canon, Michael Lah  
 Scénario Rich Hogan, Jack Cosgriff  
 Musique Scott Bradley  
 Année 1949  
 Sortie USA 17 septembre 1949  
 Visa de contrôle 13 309  
 Durée 6' (DVD)

#### Magical Maestro (*Tom et le Magicien* ou *Le Chef d'orchestre illusionniste* ou *Maestro magique*)

Titre original **Magical Maestro**  
 Animation Grant Simmons, Michael  
 Lah,  
 Walter Clinton  
 Sujet Rich Hogan  
 Dir. Musicale Scott Bradley  
 Année 1952  
 Sortie USA 9 février 1952  
 Visa de contrôle 13 860  
 Durée 6' 13" (DVD)

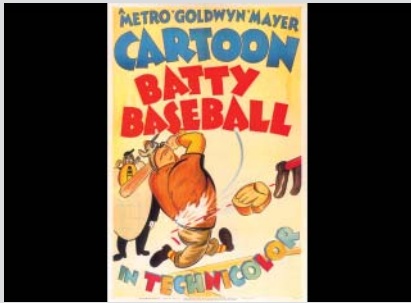
#### Mise en boîte (ou *La P'tite évasion*)

Titre original **Cellbound**  
 Réalisation Tex Avery et Michael Lah

Animation Kenneth Muse, Ed Barge,  
 Irving Space, Michael Lah  
 Scénario Heck Allen  
 Layout Ed Benedict  
 Fonds Vera Ohman  
 Musique Scott Bradley  
 Année 1956  
 Durée 6' 11" (DVD)

#### Red Hot Riding Hood

(*Le Petit Chaperon rouge* ou  
*Le Petit Chaperon rouge chauffé à blanc*)  
 Titre original **Red Hot Riding Hood**  
 Animation Preston Blair  
 Musique Scott Bradley  
 Année 1943  
 Sortie USA 8 mai 1943  
 Visa de contrôle 8 499  
 Extraits de films *The Mask (Le Masque)*,  
 de William D. Russell (1994)  
 et *Freeway* de Matthew Bright  
 (1996).  
 Durée 6' 48" (DVD)



## BIO-FILMOGRAPHIE TEX AVERY

Frederick Bean Avery, dit Tex Avery, est né à Dallas (Texas) le 26 février 1908. Il a toujours affirmé descendre du juge Roy Bean et de Daniel Boone, sans qu'on puisse le vérifier (voir in Robert Benayoun, *Le Mystère Tex Avery*, cf. Bibliographie). Tex Avery est mort à Burbanks (Californie) le 28 août 1980 d'un cancer.

### Filmographie comme réalisateur :

**Prod. Warner Bros**  
 • Sous le nom de Fred Avery : 1935 : *Gold Diggers of '49*; *The Blow Out*; *Plane Dippy*; *I'd Love to Take Orders from You*; *I Love to Singa*; *Porky the Rain-Maker*. 1936 : *The Village Smithy*; *Milk and Money*; *Don't Look Now*. 1937 : *Porky the Wrestler*; *Picador Porky*; *Porky's Duck Hunt*; *Only Have Eyes for You*; *Uncle Tom's Bungalow*; *Ain't We Got Fun*; *Porky's Garden*; *I Wanna Be a Sailor*; *A Sunbonnet Blue*; *Little Red Walking Hood*. 1938 : *Daffy Duck & Egghead*; *The Sneezing Weasel*; *The Penguin Parade*; *The Isle of Pingo Pongo*; *A Feud There Was*; *Johnny Smith and Poker-Huntas*; *Daffy Duck in Hollywood*; *Cinderella Meets Fella*; *The Mice Will Play*. 1939 : *Hamateur Night*; *A Day at the Zoo*; *Thugs with Dirty Mugs*; *Believe It or Else*; (*Dangerous*) *Dan McFoo*; *Detouring America*; *Land of the Midnight Fun*; *Fresh Fish*; *Screwball Football*. 1940 : *The Early Worn Gets the Bird*; *Cross Country Detours*; *Bear's Tale*; *A Gander at Mother Goose*; *Circus Today*; *A Wild Hare*; *Ceiling Hero*; *Holiday Highlights*; *Wacky Wildlife*; *Of Fox and Hounds*. 1941 : *The Crackpot Quail*; *The Haunted Mouse*; *Tortoise Beats Hare*; *Porky's Preview*; *The Heckling Hare*; *Aviation Vacation*.

### Sous le nom de Tex Avery

**Prod. Paramount :**  
 1941 : *Speaking of Animals Down on the Farm*; *Speaking of Animals in a Pet Shop*; *Speaking of Animals in the Zoo*.  
**Prod. MGM :**  
 1942 : *Blitz Wolf* (Le Très Méchant Loup), *The Early Bird Dood It !* (L'Oiseau matinal) 1943 : *Dumb-Hounded* (Droopy fin limier); *Red Hot Riding Hood* (Le Petit chaperon rouge); *Who Killed Who ?*; *One Ham's Family* (Quel petit cochon !); *What's Buzzin' Buzzard ?* (Qui a trop faim ?). 1944 : *Screwball Squirrel* (Cassenoisette et ses copains); *Batty Baseball*; *Happy-Go-Nutty* (Cassenoisette fait le fou); *Big Heel-Watha* (*Buck of the Month*) (Cassenoisette s'amuse). 1945 : *The Screwy Truant* (Cassenoisette fait l'école buissonnière); *The Shooting of Dan McGoo* (Droopy en Alaska ou Un petit bar sans histoire); *Jerky Turkey*; *Swing Shift Cinderella* (Les Métamorphoses de Cendrillon); *Wild and Woolfy* (*Robinson's Screwball*) (Entre chien et loup). 1946 : *Lonesome Lenny* (Un chien bien solitaire ou Lenny s'ennuie); *The Hick Chick* (Le Poussin indécis); *Northwest Hounded Police* ou *The Man Hunt* (Police montée); *Henpecked Hoboes* (Méfiez-vous des cocottes). 1947 : *Hound Hunters* (George et Junior vagabonds ou Chasseurs de chiens); *Red Hot Rangers* (Pas de fumée sans feu); *Uncle Tom's Cabaña* (La Cabane de l'oncle



*Tom*); *Slap Happy Lion* (Le Lion flagada ou Le Lion frapadingue); *King-Size Canary* (Drôle de canari ou Un drôle de canari). 1948 : *Half-Pint Pygmy* (Le Pygmée demi-portion); *What Price Freedom* (Homère la puce); *Little Tinker* (ou *Little Stinker*) (Le Putois amoureux); *Lucky Ducky* (La Conga des canetons); *The Cat That Hated People* (Le Chat misanthrope). 1949 : *Bad Luck Blackie* (Le Noiraud porte-malheur); *Señor Droopy* (Droopy toréador); *Wags to Riches*; *The House of Tomorrow* (La Maison de demain); *Doggone Tired* (Le Coup du lapin); *Little Rural Riding Hood* (Méfie-toi fillette ou Le Petit Chaperon rural ou Les Deux Chaperons rouges); *Out-Foxed* (Droopy-chasseur); *The Counterfeit Cat* (Tom se déguise). 1950 : *Ventriloquist Cat* (Le Chat ventriloque ou Tom ventriloque); *The Cuckoo Clock* (Tom et le coucou); *Garden Gopher* (Entre chien et taupe); *The Champ Champ* (Droopy sportif ou Rien ne sert de triche); *The Peachy Cobbler* (Le Petit Cordonnier); 1951 : (*Cocoricó* ou *Le Chant du coq*); *Daredevil Droopy* (Droopy l'intrépide); *Droopy's Good Deed* (Un boy-scout émérite ou Droopy scout modèle); *Symphony in Slang*; *Car of Tomorrow* (La Voiture de demain); *Droopy's Double Trouble* (Droopy et son frère ou son double); 1952 : *Magical Maestro* (Tom et le Magicien ou Maestro magique ou Le Chef-d'orchestre illusionniste ou Tom et le magicien); *One Cab's Family* (Bébé taxi ou La Famille Taxi); *Rock-a-Bye Bear*. 1953 : *Little Johnny Jet* (Bébé Avion à réaction); *T.V. of Tomorrow* (La TV de demain); *The Three Little Pups*. 1954 : *Drag-A-Long Droopy* (Droopy à la conquête de l'Ouest); *Billy Boy* (Billy la fringale); *Homesteader Droopy* (Droopy pionnier); *Farm of Tomorrow* (La Ferme de demain); *The Flea Circus* (Le Cirque de puces); *Dixieland Droopy* (Droopy chef d'orchestre). 1955 : *Field and Scream* (Pêcheur et chasseur); *The First Bad Man* (Le Premier Truand texan); *Deputy Droopy* (Droopy Shérif); *Cellbound* (Mise en boîte ou La P'tite évasion). 1956 : *Millionaire Droopy*. 1957 : *Cat's Meow* (Le Chat ventriloque).

### Prod. Walter Lanz :

1954 : *I'm Cold* (Chaudes les fourures); 1955 : *Crazy Mixed Up Pup* (Le Meilleur ami du chien); *The Legend of Rockabye Point* (La Légende du rocher pointu); *Sh-h-h-h-h-h* (Chut...).

1986 : *Looney Tunes 50th Anniversary* (TV).

## BIBLIOGRAPHIE VIDÉOGRAPHIE

### Sur Tex Avery

- Livres**
- Robert Benayoun, *Le Mystère Tex Avery*, Points-Seuil, n° P1861, Paris, 1988 ;
  - « Entretien avec l'insaisissable », *Positif*, n° 57, juillet-août 1963.
  - Joe Adamson, *Tex Avery : King of Cartoons* (1975), Da Capo Press, New York, 1985. Repris partiellement dans *Tex Avery, la folie du cartoon*, « Fantasmagorie », Artefact, Montreuil/Enghien, 1979.
  - Patrick Brion, *Tex Avery*, le Chêne, Paris, 1984 ; *Tex Avery : dessins, croquis, études. 1908-1980.*, Nathan, Paris, 1988 ; *Les Dessin animés de la Metro-Goldwyn-Mayer*, La Martinière, Paris, 1999.
  - Pierre Lambert, *Tex Avery : l'art de Tex Avery au studio Metro-Goldwyn-Mayer*, Démons et Merveilles, Rozay-en-Brie, 1993
  - Alain Duchêne, *Tex Avery à faire hurler les loups*, Dremland, Paris, 1996.

### Articles :

- Peter Král, « Tex Avery ou le délire lucide », *Positif*, n° 160, juin 1974 ; « Le mythe et le rituel dans le burlesque de cinéma », revue *Humoresques*, cf. ci-dessous.
- Sylvie Volzé-Valaire, « Les représentations féminines chez Tex Avery », *Banc Titre*, n° 14, octobre 1980.
- Gilles Colpart, « Tex Avery », *La Revue du cinéma-Image et son*, n° 357, janvier 1981.
- Patricia Duleuil, « Le comique de Tex Avery », *Humoresques*, n° 6, spécial « Humour et cinéma », Presses Universitaires de Vincennes, 1995.
- Henri Beaudin, « Le "ça" retrouvé : l'irréalisme burlesque dans le dessin animé », revue *Humoresque*, cf. ci-dessus.
- Pierre Floquet, « Tex Avery : du récit burlesque à la fulgurance du clip », *CinémAction*, n° 123, cf. ci-dessous.

### Sur le cinéma d'animation

- Robert Benayoun, *Le Dessin animé après Walt Disney*, Jean-Jacques Pauvert, 1961.
- Pascal Vivemont, Michel Roudévitch, dir., *Le Cinéma d'animation*, revue *CinémAction*, Corlet-Télérama, Condé-sur-Noireau, 1989.
- Pierre Lambert, *Le Cartoon à Hollywood*, Séguier, Paris, 1988.
- Olivier Cotte, *Il était une fois le dessin animé...*, Dremland, Paris, 2001.
- Sébastien Denis, *Le Cinéma d'animation*, Armand Colin, Paris, 2007.
- Pierre Floquet, dir., *CinémAnimations*, revue *CinémAction*, n°123, Corlet Publications, Condé-sur-Noireau, 2007.
- Bernard Génin, *Le Cinéma d'animation*, coll. « les petits Cahiers », éd. Cahiers du cinéma/SCÉREN-CNDP, Paris, 2003.

### Sur le comique et le burlesque

- Peter Král, *Le Burlesque ou la Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984 et Ramsay-Poche-Cinéma, 2007 ; *Les Burlesques ou Parade des somnambules*, Stock, Paris, 1986.



## Techniques du dessin animé

# ..... LES PASSERELLES .....

## Les États-Unis de Tex Avery



## Surréaliste ?



## La victoire de Roger Rabbit

*Cartoon* désigne le dessin humoristique, le dessin d'une bande dessinée (la « case »), d'un film d'animation et, par tant, la BD (*comic strip cartoon*) et le film d'animation (*animated cartoon*). Un *cartoonist* est un dessinateur humoriste comme un animateur de dessin animé. Le terme est aujourd'hui limité au film d'animation issu de dessins, court et comique.

En 1989, le journaliste et caricaturiste anglais John Stuart Blackton utilise pour la première fois la pellicule (au lieu de la bande de papier d'Émile Reynaud) comme support d'un film image par image. *L'Hôtel hanté* (1906) regorge de trucages faisant bouger ou se transformer les objets (une maison en orgue). Le Français Émile Cohl a l'idée de filmer des dessins préalablement conçus dans ce but, avec *Fantasmagorie* (1908). *Gertie le Dinosaur* (1914, 12') est le premier personnage de *cartoon* (ou *toon*) conçu directement pour l'écran par Winson McCay. Le cartooniste doit encore dessiner les milliers de dessins produisant les mouvements des personnages à raison de seize dessins complets par seconde de film (cadence du muet). Le cellulo, inventé par l'Américain Earl Hurd en 1914<sup>1</sup>, permet de superposer des feuilles de celluloid transparent et de dessiner sur l'un d'eux les parties fixes d'une séquence (décor, tronc du personnage) sur les autres les parties mobiles (jambes, bras, yeux...), ouvrant l'ère d'une production industrielle rapide et répartie sur divers techniciens.

En découle le *star system*. La première star du *cartoon* est **Félix Le Chat**, imaginée et peaufinée par Pat Sullivan et Otto Messmer en 1919. On imagine mal aujourd'hui son succès universel. L'historien d'art et futur académicien Marcel Brion l'attribuait à une personnalité bien plus marquée que celle de nombre de personnages de cinéma : coléreux, buté, mais ingénieux... Sa queue même est dotée d'une personnalité autonome, se transformant en outil ou en arme redoutable. Rival de Keaton et de Charlie Chaplin, Félix sera détrôné en 1928 par Mickey Mouse, vedette du premier « petit Mickey » sonore, *Steamboat Willie*. Créé officiellement par Walt Disney, en fait par

son associé d'alors, Ub Iwerks, son succès fulgurant ouvre le règne de l'empire de « Citizen Walt ».

Il est de bon ton aujourd'hui de fustiger le créateur Walt Disney qui a pourtant porté le *cartoon* au niveau de l'art cinématographique, ne serait-ce que par le premier long métrage d'animation, *Blanche-Neige et les sept nains* (1937), dont on oublie qu'il s'agissait alors d'un pari alors réputé impossible.

Pouvait-il y avoir un cinéma d'animation (nord-américain) après Disney ? Tex Avery répond : « *On ne pouvait pas faire mieux que Disney [sur son terrain] et nous savions qu'il avait les enfants avec lui. On était plutôt destinés aux adultes et adolescents. C'est pourquoi je me suis éloigné des petits lapins en peluche.* » Les précurseurs en furent les frères Max et Dave Fleisher et leur pulpeuse et hyper sexy vedette **Betty Boop**, succédant en 1932 à **Koko le clown** et inspiratrice des *show-girls* avariennes. De la fin des années 30 à l'éclatement de l'Hollywood classique à l'orée des années 60, la plupart des studios abritent des créateurs de génie, les Walter Lantz, Paul Terry, William Hanna et Jo Barbera, Tex Avery, Chuck Jones ou Fritz Freleng et leurs enfants issus de familles souvent recomposées : Tom et Jerry, Woody Woodpecker, Porky Pig, Bugs Bunny, Sylvestre, Speedy Gonzalès, Bip Bip et le Coyotte, le canari Titi, la Panthère rose, Chilly Willy ou Droopy...

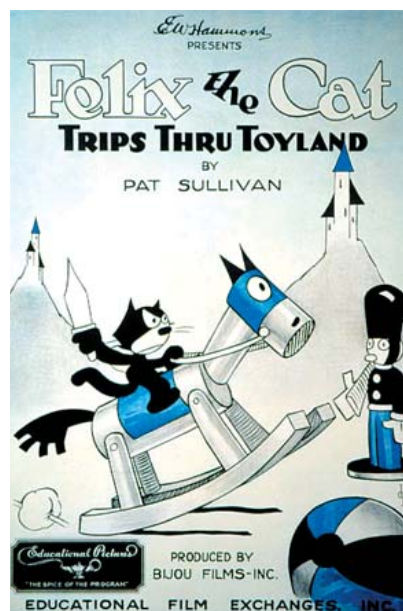
Après cet âge d'or de créativité tous azimuts, le dessin animé de long métrage pour adultes (*Fritz the Cat*, de Ralf Bakshi, 1972) resta sans suite. En 1988, *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?*, de Robert Zemeckis, marque la fin d'une époque (et son renouveau ?). Déjà en 1919 les frères Fleisher avaient mêlé prise de vue réelle et image par image dans la série des **Koko le clown**. Grâce aux techniques issues de l'informatique et l'image de synthèse, le corps humain filmé n'a plus rien à envier au *toon* qui, au temps des effets spéciaux et de l'image virtuelle, semble avoir gagné la partie...

1) Voir « Techniques du dessin animé au temps de Tex Avery », p. 23.

2) Cité par Gilles Colpart, « Tex Avery », *La Revue du cinéma-Image et son*, n° 357, janvier 1981.

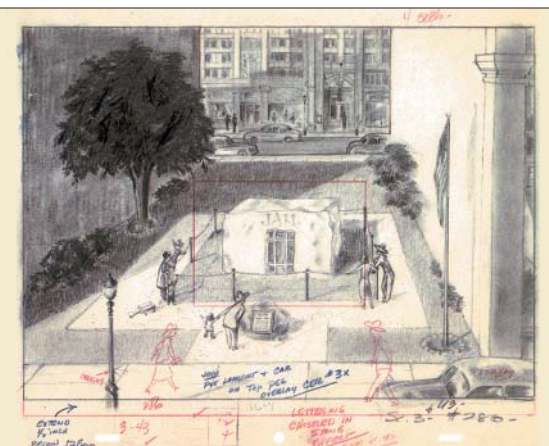


Blanche-Neige et les sept nains.

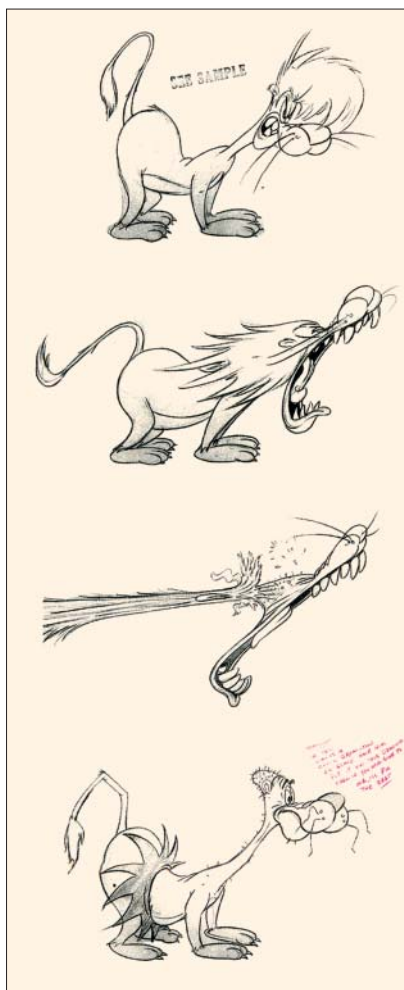


Affiche de la première star du cartoon, Félix Le Chat.

## Les techniques du dessin animé à l'époque de Tex Avery



**The First Bad Man.** Décor de mise en place du décor et de l'animation.



**Slap Happy Lion.** Dessins d'animation originaux.

Les différentes étapes qu'exige la fabrication d'un dessin animé (*cartoon*) sont fortement hiérarchisées et répétitives. À l'origine le *cartoon* était réalisé sur papier opaque, ce qui entraînait des difficultés. Entre autres, le dessinateur ne pouvait dissocier les parties fixes de son dessin des parties mobiles. La technique de l'animation sur cellulo dans les années 1910 allait donner une impulsion décisive au genre.

L'apparition de l'informatique dans les années 1990 a fait évoluer en partie les techniques traditionnelles.

### Le story-board

Au même titre qu'un film classique, tout bon *cartoon* fait l'objet d'un scénario mis en images par le réalisateur, sous forme d'esquisses se succédant, pour en raconter l'histoire. C'est le résultat de ces multiples dessins que l'on appelle, le *story-board*. Il sert de « conducteur » aux diverses équipes techniques.

Une fois précisés les traits de caractère, l'apparence physique et toute la gamme des expressions possibles des héros, les avoir situés dans le décor avec les indications de mouvements de la caméra, vient la partie exécution proprement dite du dessin animé.

### Animateur, intervalliste, traceur, coloriste

Après que l'animateur a pensé et dessiné au crayon les principales positions des personnages sur papier, l'intervalliste exécute tous les dessins intermédiaires entre deux dessins clés dans un mouvement. Le réalisateur vérifie la qualité de l'animation, puis le traceur encre soigneusement les dessins à la plume sur des feuilles de rholoïd ou celluloïd transparentes (appelées « cellos » ou « cellululos »). Les « cellos » passent alors entre les mains du coloriste qui, muni d'un pinceau et de gouache acrylique, met en couleur le dessin sur le verso des « transparents », ceci afin que les aplats de couleur ne débordent pas sur les contours bien nets des personnages tracés sur l'autre face. Chaque cellulo est perforé et classé pour réaliser en quelque sorte une pellicule qui viendra se superposer au décor.

### Le décor

Le décor est peint, indépendamment des personnages, à l'aquarelle ou à la gouache sur une feuille de papier pouvant mesurer plusieurs mètres de long. Ceci afin de pouvoir réaliser de larges panoramiques.

### Prise de vue et piste sonore

Selon un ordre défini, les « cellos » sont superposés à un décor et passent sous une caméra, appelé banc-titre\*, qui les photographie image par image. On peut superposer plusieurs cellululos pour une même image.

Reste pour finir, la synchronisation de la piste sonore qui était réalisée, à l'époque de Tex Avery, dans un grand auditorium qui projetait sans fin les images muettes du *cartoon* et où l'orchestre se mêlait aux choristes et aux acteurs.

\* « Banc-titre » désigne une caméra permettant le déplacement vertical de l'appareil face à une surface plane sur laquelle reposent les originaux à filmer. L'appellation fait référence au fait que ce type de support était utilisé pour filmer les génériques des films. (Source : ONF du Canada).



**Swing Shift Cinderella.** Mise en couleurs.



## Les États-Unis de Tex Avery

Les pieds sur terre, très à l'écoute des préoccupations de ses contemporains, Tex Avery nous offre une vision des États-Unis grâce à ses dessins animés, que l'on peut regarder comme autant de petits reportages ou d'évocations.

Avery a le don de restituer, par certains décors, la notion d'espace gigantesque indéfectiblement liée à ce pays. C'est ainsi que les héros de *La Conga des canetons* nous transportent dans de magnifiques et vastes paysages, tandis que la frénésie de leur course suggère une idée de distance considérable. La même idée est présente lorsque la voiture du loup s'allonge indéfiniment pour parvenir de la campagne à la ville, exactement comme si elle traçait la route et mesurait, à la fois, un éloignement kilométrique inhabituel pour des Européens. Par ailleurs, cette immense voiture suggère la démesure du « toujours plus, mieux et plus loin » que l'on attribue volontiers au tempérament nord-américain. Sans doute peut-on voir aussi dans cette représentation la réalité physique et géographique qu'affrontèrent les premiers pionniers et conquérants de l'Ouest nord-américain. Rêve et mythe de l'Ouest qui sont venus mourir dans les immenses villes où se déroulent la plupart des dessins animés de Tex Avery et dont l'emblème est le building. Ce dernier se complait à les « filmer » en plongée et contre-plongée, faussant le temps réel de la chute de Charles (*Coqs de village*), afin que le spectateur puisse se former une idée de la hauteur écrasante de ces habitations si différentes des fermes de l'Amérique rurale à échelle beaucoup plus humaine, telles qu'elles apparaissent dans *Coqs de village* et *Méfie-toi fillette*.

### Pauvres et nantis

Ces grandes villes se sont formées suite au formidable développement économique et industriel qui s'est amplifié avec la Guerre de Sécession<sup>1</sup> et a connu un essor spectaculaire durant la période 1890-1920 pendant laquelle naissent déjà les grands trusts et apparaît le descendant du pionnier : le self-made-man. L'un des fruits de cet essor, remis en question par la crise de 1929, est omni-

présent chez Tex Avery : il s'agit de l'automobile fétiche (*Bébé Taxi*, *Red Hot Riding Hood*, *Méfie-toi fillette*) d'une civilisation de la production, de la vitesse et de la consommation. Plus tard, vient le tour du téléviseur qui joue un rôle primordial dans *Bébé Taxi* et *Mise en boîte*. Cependant, ce formidable développement ne s'est pas réalisé sans injustice ni misère : la belle Daisy (*Coqs de village*) est obligée de laver des tonnes de linge sale dans un bac posé sur un tapis roulant qui tourne de plus en plus vite, tandis que Charles, le « patron » de la blanchisserie, le cigare aux lèvres et l'air satisfait surveille le passage du « produit fini », rappelant le travail à la chaîne et l'exploitation des ouvriers (cf. *Les Temps modernes* de Chaplin). Dans leur belle voiture de fourrière, George et Junior (*George et Junior vagabonds*) traversent une ville et passent par un coin assez délabré qui évoque les quartiers pauvres où se sont entassés les obscurs acteurs de ce développement. Quartiers dangereux, puisque George et Junior sont chargés de traquer ces « out dog »<sup>2</sup> susceptibles de troubler l'ordre public et que les États-Unis n'ont cessé de connaître à différentes périodes de leur histoire : les différentes vagues d'immigration, la crise de 1929 avec son cortège de vagabonds réduits au chômage, l'après-Seconde Guerre mondiale, avec ses soldats rentrés d'Europe et qui trouvent leur ancien poste occupé par de nouveaux immigrants, les Mexicains, ou les Noirs fuyant les États du Sud.

À cet aspect sombre répond néanmoins le luxe et la douceur de vivre des nantis, tel le loup des villes (*Méfie-toi fillette*) dont les vêtements sont chics, qui boit des cocktails, se laisse aller à une certaine débauche et fréquente des boîtes de nuit à la mode. Ce lieu, très évocateur d'une frénésie de loisirs dans laquelle se lance la société nord-américaine au début du XX<sup>e</sup> siècle, évoque également le jazz, qui fait fureur et dont les dessins animés d'Avery nous offrent quelques échos. À cette vie quelque peu pervertie des grandes villes s'oppose celle des petites villes rurales dont le calme est interrompu chaque same-







di soir par la traditionnelle « *barn-dance* »<sup>3</sup>. Ces Américains semblent un peu plus gauches et patauds que les filous ou les dandys de la ville, plus traditionnels aussi, puisque c'est dans ce cadre que Tex Avery choisit de mettre en scène les sentiments profonds et le respect des institutions : l'amour et le mariage, en ce qui concerne le personnage de *Lem*.

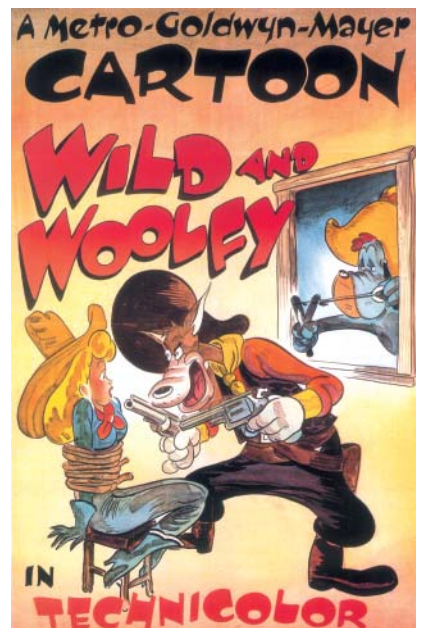
### La femme, la vitesse, la famille...

Quant à la gent féminine qui a entamé depuis la Première Guerre mondiale son mouvement de libération, elle nous est présentée sous l'aspect ambivalent qu'elle devait encore avoir à l'époque pour une bonne partie de la population, à la fois objet de la convoitise sexuelle mais déjà sujet à part entière, puisque certaines d'entre elles (*Méfie-toi fillette*) sont parfaitement aptes à jouer le rôle attribué à l'homme dans le jeu de la séduction amoureuse. La pin-up intouchable représente-t-elle aussi, comme le dit Alain Duchêne, « ... la danseuse chanteuse très désirable (image que l'Amérique donne au monde entier), opposée aux loups et satyres de tous poils (image interne d'une Amérique tourmentée)<sup>4</sup>. »

Dans cette Amérique de Tex Avery, tout va vite, il n'y a guère de temps pour la réflexion et il faut gagner à « n'importe quel prix ». C'est ce que semblent prouver ces personnages sans cesse en mouvement et obnubilés par la satisfaction tout individuelle de leurs besoins ou leurs lubies, quitte à marcher sur l'autre, à tous les coups perdants, et parfaitement étriés par la morale puritaine qui visiblement fait des ravages psychologiques depuis l'ère des premiers pionniers. Quelque chose ne tourne pas rond, comme le prouvent *Le Lion flagada* ou le protagoniste de *Mise en boîte*, tous deux confrontés à la folie paranoïaque d'une société de plus en plus consumériste et de moins en moins humaine où jamais rien n'est définitivement acquis. Même la famille, pilier de la société nord-américaine, n'est plus ce qu'elle était (*Bébé Taxi*). Certes, les mouvements de libération des femmes,

qui ont permis à celles-ci l'accès aux études, au travail et à la vie politique de leur pays sont venus à bout de cette image idyllique de la femme et de la mère au foyer, et par là même ont eu un impact important sur l'évolution de la famille. Cependant, à l'instar de *Bébé Taxi*, le Nord-Américain n'est-il pas cet homme porteur d'un idéal, assez flegmatique, suffisamment malin et adaptable pour mener à bien la réalisation de ses désirs ?

(A. B.)



1) La Guerre de Sécession (1861-1865) mit aux prises les États du Nord, abolitionnistes, industriels et capitalistes aux États du Sud, esclavagistes, agraires et sécessionnistes. La victoire du Nord sur le Sud a laissé une trace indélébile dans la conscience nord-américaine.

2) Terme péjoratif désignant les sans-abri, les sans ressource, les chômeurs.

3) Divertissement populaire et rural. Un orchestre traditionnel et folklorique venait jouer dans la grange d'un village pour faire danser ces habitants ou animer leur soirée.

4) Tex Avery à faire hurler les loups. Alain Duchêne. Dreamland éditeur. 1997. p.96.

## Surréaliste, is'nt it ?

Selon Robert Benayoun<sup>1</sup>, *Le Canari géant* et *Le Pygmée demi-portion*, appréciés de Breton et Benjamin Péret, étaient projetés dans des programmes « *surréalistes* » du studio Parnasse en 1951. Certes, le film image par image est un tremplin idéal vers une autre réalité, s'il ne se réduit pas à la servile transposition de l'écriture automatique ou du rêve. Le *cartoon* peut alors répondre à la définition que donne Yvan Goll en 1924 du surréalisme : « *La transposition de la réalité dans un plan supérieur (artistique).* » Le *cartoon* part d'une double réalité : la matérialité malléable du dessin et une nécessaire mimesis, permettant d'identifier un minimum de référent. Dans le même temps, il doit permettre le passage à une autre réalité, presque sans heurt, ou en faisant de ce heurt le plaisir, la jouissance de la réalisation du but du désir, le gag, où logique et absurde « *cessent d'être perçus contradictoirement* ».

### Réalité et désir

Tex Avery tire les conséquences de cet état de fait avec un plaisir et un systématisme constants et uniques. « *Le surréel n'est pas donné spontanément. Il faut désirer l'imposer contre l'appareil répressif de la logique, de la morale et de la société. Étant ce monde, il a ses lois qu'il faut apprendre à reconnaître* »<sup>2</sup> : un véritable programme averien ! Outre la morale et la société, l'univers esthétique de Tex Avery est tendu entre deux pôles : le respect de la réalité et le désir. Démarche proche de celle de Buñuel, qui refuse tout onirisme poétique des images. Un critique américain, Ronnie Scheib<sup>3</sup>, cité par Benayoun, parle de « *la clarté hallucinatoire et la distance analytique buñuéliennes de Tex Avery* ». Chez ce dernier, un loup est un loup approximatif et Droopy un chien si on le veut bien. Mais on reconnaît immédiatement le loup, le chien, le canari, le chat Tom, etc. Le dessin et la représentation de l'espace relèvent d'une sorte d'hyperréalisme exacerbé curieusement renforcé par l'accentuation des perspectives, comme lors du trajet automobile aller et retour du loup rural et du loup des villes. Tex Avery respecte les conventions de la représentation dans

les décors et les objets usuels. Le premier plan de *Bébé Taxi* montre la façade d'un hôpital avec sa circulation quotidienne comme un documentaire. La représentation de l'Amérique rurale est digne du John Ford des *Raisins de la colère* dans *Coqs de village*. De même, les objets qui apparaissent et disparaissent brutalement entre les mains des héros (maillet, fusil, bombe, bouquet de fleurs, pince à linge...) doivent être immédiatement reconnaissables et sont filmés de près, presque en gros plan. Parfois une étiquette en précise la nature pour ôter tout doute, comme le produit de croissance végétal exhibé par le caneton de *La Conga*. Rien n'est plus étranger au cinéma de Tex Avery que le flou. L'autre pôle, celui du désir, a été pointé par le critique surréaliste Ado Kyrou<sup>4</sup>. On le trouve immédiatement dans les apparitions-disparitions d'objets déjà citées : il suffit qu'un désir émane de la conscience ou de l'inconscient d'un personnage pour que le film le concrétise contre toute logique. Ce jeu des transformations se retrouve à plein dans *Tom et le magicien* : dans un même espace, celui de la scène, un personnage se transforme ainsi que tout son univers, costume, décor, musique, chant... C'est également le cas de *Mise en boîte*, où le déplacement du téléviseur produit le même effet répétitif, à la différence que Spike est confronté au même alors que le Maestro est confronté au mouvant. Provoqué par un dispositif simpliste (la transformation par magie, type même du procédé autorisant le n'importe quoi), *Tom et le magicien*, comme d'ailleurs *Mise en boîte*) vaut par une série de décalages secondaires apportés par le son. L'espace sonore ou la voix varient par rapport à l'espace visuel ou au corps du Maestro, et pas nécessairement en synchronisme, espace et voix n'étant pas nécessairement sur la même longueur d'onde. Ce n'est plus les univers diégétique ou référentiel qui sont mis en jeu, mais le matériau filmique. Rien de surprenant alors que ce soit dans ce *Tom et le magicien* que Tex Avery place le célèbre gag du cheveu coincé en bas de l'écran, qui renvoie immédiatement au dispositif



André Breton, théoricien du surréalisme.



Who Killed Who ?





de la salle de cinéma. On pourrait songer à un effet de distanciation de type brechtien, mais nous en sommes ici à l'opposé. Le maestro Poochini s'arrêtant pour arracher le poil incongru provoque le rire, un rire à double détente. Le spectateur a cru un instant à une saleté coincée dans la fenêtre de projection et pesté contre le projectionniste peu soigneux. Il se gausse ensuite de sa bétise (ou, par dénégation, de celle de ses voisins).

### Cynisme

Un autre gag spécifiquement cinématographique, utilisé à plusieurs reprises par Avery, figure dans *La Conga des canetons*, lorsque George et Junior à la poursuite du caneton franchissent la frontière entre Technicolor et Noir & Blanc. Gag burlesque<sup>5</sup>, mais ici, Tex Avery en prolonge la signification. Au retour, la poursuite reprenant, George est écrasé par Junior et, demeurant allongé entre les deux territoires, son corps se trouve partagé entre couleurs et Noir & Blanc. Ainsi, couleurs et absence de couleurs cessent d'être perçus contradictoirement, comme le *in* et le *off* du film. Ce n'est évidemment pas un hasard que le pauvre mais si raisonnable George soit la victime de cet accident.

On a parfois qualifié Tex Avery de pessimiste et de sadique. Pessimiste sans doute, si l'on en juge par son regard sur la société américaine. Sa lucidité à l'égard des motivations de ses personnages, réalisée avec un sadisme aussi raffiné qu'innocent, relève d'un cynisme total. Suivant un principe profondément surréaliste, les héros avariens obéissent avant tout à la loi du désir : « *C'est par ses désirs et ses exigences les plus directes que tend à s'exercer chez l'homme la faculté de connaissance* » (A. Breton, 1932). Le loup, George et Junior, Tom et Spark (*Tom se déguise*), Misto (*Tom et le magicien*), Spike (*Mise en boîte*) sont des obsessionnels ou des paranoïaques (au sens non scientifique des termes). La folie, elle aussi méthode de connaissance pour Breton comme pour Dali, est parfois au terme de leur parcours : *Le Lion flagada* et *Red Hot Riding Hood*.

Un film de Tex Avery réalise le projet surréaliste de nous mener vers l'envers du réel, très au-delà du rationnel.

Le *cartoon* avariens, que l'on a souvent qualifié de « *frénétique* », met en œuvre un mode particulier de franchissement des frontières entre la réalité et son double inversé, entre le monde quotidien (ou imaginaire) et le monde construit image par image par Avery, y entraînant le spectateur sans résistance possible. La *vitesse* ! Les bolides abondent dans *Tex Avery Folies* : automobiles, trains et surtout corps capables de franchir des gouffres ou des murs, quitte à y improviser des ponts ou des portes surgis de nulle part, de circuler d'une fenêtre à l'autre d'un gratte-ciel... Le monde quotidien y perd un peu plus de sa consistance, la vitesse achevant de supprimer les repères logiques et physiques, sidérant l'intellect sur place. Il est significatif que l'anodin *Bébé Taxi* ouvre *Tex Avery Folies*<sup>6</sup>, passage d'un monde ancien fondé sur le régime du rationnel, de l'utilitaire, de la prudence, à la folie cachée du *Bébé* simulateur. Significative également cette intrusion du réel (la course de Formule 1) dans la fiction familiale par le biais très ambigu de la télévision. L'image « réelle » ouvre moins sur un monde vrai qu'elle n'est absorbée, via *Bébé*, par le monde des *toons*, vrai possesseur des secrets de la puissance du désir... « *You know what ?... I'm happy !* » (J. M.)

1) Voir le chapitre IX, « Un discours sur le Peu de Réalité ? », in Robert Benayoun, *Le Mystère Tex Avery*, Points-Seuil, 1988, pp. 96-100.

2) Encyclopædia Universalis 2007, article « Surréalisme ».

3) Op. cit., p.98.

4) Dans *Le Surréalisme au cinéma*, Arcanes, Paris, 1953, p. 109-110 (rééd. Ramsay-Cinéma, 2005), et *Amour, érotisme et cinéma*, Le Terrain vague, Paris, 1957.

5) François Mars signalait un précurseur anonyme dans une production Mack Sennett qui montrait « un personnage [courant] si vite qu'il dépassait le film, dont la bande se trouvait ainsi décalée au milieu de l'écran. » (Cité par Peter Král, *Le Burlesque ou la Morale de la tarte à la crème*, cf. « Bibliographie », p. 18).

6) Si c'est bien le cas à l'usage.





**DRAMATURGIE**

**MISE EN SCÈNE**



• • • • • **LES RELAIS** • • • • •





**PASSERELLES**

**LES PERSONNAGES**



## DRAMATURGIE











## Un monde de chasseurs !

- À partir de *George et Junior vagabonds*, montrer que la plupart des films de ce programme sont construits sur une chasse qui rappelle le principe classique de la course-poursuite du cinéma burlesque. Montrer comment, également, cette course-poursuite peut se transformer en course contre le temps (*Tom se déguise*). 
- Les héros de Tex Avery reprennent sans cesse leur course derrière une ou plusieurs proies successives. Dégager la structure répétitive des films. Montrer comment le rire est suscité à la fois par la répétition et le renouvellement des situations. 



## MISE EN SCÈNE

## Le comique « nonsensique » de Tex Avery

- Comparer le comique de Tex Avery avec ce que les élèves peuvent connaître du burlesque au cinéma (Chaplin, Keaton, Marx Brothers, Tati, Pee Wee, *Les Visiteurs...*) ou ce qu'ils voient à la télévision (à déterminer).  
- Montrer comment Tex Avery ne respecte pas la logique : 
  1. narrative (succession d'épisodes sans enchaînement : *Magical Maestro*, *Mise en boîte*).
  2. spatiale (passage d'un lieu à un autre non contigus)   
  3. matérielle (fusion humain/animal, humain/automobile, non respect de la pesanteur, des distances, dilatation et torsion des corps, transformations à vue, etc.)  
- Repérer les références au cinéma  et les moments où le film nous fait sentir que c'est un film : gag du cheveu en bord du cadre dans *Magical Maestro*, par exemple. Confusion entre espace créé par la télé et espace du film (*Mise en boîte*). 



## PASSERELLES

### Tex Avery, Disney et l'American Way of Life

- Détailler tout ce qui relève d'un regard « documentaire » sur la vie aux États-Unis : gratte-ciels, automobiles, vitesse, télévision, musique, « nantis » et pauvres, Amérique urbaine et rurale, exploitation, chômage... Pointer le regard critique du cinéaste... (19)
- Comparez avec certains films de Disney (au choix) : comment sont les personnages ? (4)  
Proportion de « bons » et de « méchants » chez chacun ?  
Comment est montrée la famille chez Tex Avery (*Bébé Taxi*, *Red Hot Riding Hood*) ? (19)



## LES PERSONNAGES

### Personnages : brutes, truands, où sont les bons ?

- La critique féroce de Tex Avery porte aussi sur la nature humaine : la survie comme ressort essentiel de ses animaux-personnages (6), jusqu'à la cruauté gratuite parfois. Distinguer entre prédateurs, ceux qui ne cherchent qu'à survivre ou qui sont destinés à être « mangés » (quoique...). (4)  
Poser la question de la morale des films de Tex Avery... (16)
- Rapprocher les « personnages » de la réputation habituelle de l'animal dont ils prennent l'apparence : le Lion du *Lion flagada*, le loup rural, le chien Spike, le chat Tom, la poulette Daisy et les coqs de *Coqs de village*... (4) (21)

