**Enthousiasme ! Théories critiques pour une métamorphose des images et des techniques**

**« Le cartoon, entre industrie culturelle et culture populaire »**

### I. Ouverture

L’objectif de la présente communication sera d’approcher le dessin animé américain de studio (des années 1930-1950, donc) à la lumière des textes du philosophe allemand Theodor W. Adorno. On retient généralement de ce dernier *La Dialectique de la Raison*[[1]](#footnote-1),publiée avec Max Horkheimer en 1944 ou 1947, qui énonce les conditions du retournement de la Raison héritée des Lumières en son inverse, la barbarie. La volonté des deux auteurs était alors de soumettre la raison a un auto-examen, seul susceptible de sauver ce qui devait pouvoir l’être. Cette réflexion de la raison sur elle-même prenait la forme d’une suite de « fragments » dont l’un des plus célèbres, intitulé « La production industrielle de biens culturels » ou « Kulturindustrie », dénonçait avec virulence les écueils de ce que les auteurs appellent « l’industrie culturelle ». Cette dernière, à défaut de recevoir une définition précise[[2]](#footnote-2), semble recouvrir aussi bien la radio ou les magazines, que le cinéma, ce dernier fournissant le principal contingent d’exemples ou de cas pratiques aux deux auteurs. Ce fragment énonce une série de critiques bien connues à l’encontre de l’industrie culturelle, coupable selon eux de standardiser les produits culturels comme leurs consommateurs, de vider de leur sens aussi bien le grand art bourgeois que le simple divertissement populaire et de contribuer à l’entérinement du *statu quo* en matière de hiérarchisation sociale. Pour résumer grossièrement, l’industrie culturelle suivrait les intérêts et les méthodes de l’infrastructure économique, laquelle a en vue la perpétuation de la domination.

Je voudrais faire ici le pari que ce fragment ne constitue pas le tout de ce qu’il serait possible de dire du cinéma et, pour ce qui m’occupe, du cartoon, à partir de la conceptualité d’Adorno. Si la *Dialectique de la Raison* constitue bien un moment important de l’œuvre d’Adorno, elle n’est en rien son dernier mot. À mon sens, la *Dialectique négative*[[3]](#footnote-3), publiée en 1966, constitue une autre source théorique à partir de laquelle tenter un « sauvetage » du cartoon, pour employer la terminologie d’Adorno. C’est en effet à partir de ce texte qu’il me paraît possible de tracer des lignes de fuite hors du système clos de l’industrie culturelle. Je vais donc prendre le temps de retracer l’argumentaire de ce livre, avant de me tourner vers le cartoon pour y observer ce que la conceptualité adornienne permet de saisir.

### II. Résumé de Dialectique négative

*La Dialectique négative* dénonce dans la raison héritée des Lumières une conception totalisante. Celle-ci s’incarne tant dans la philosophie de l’identité des systèmes idéalistes, de Kant à Husserl en passant par Hegel que dans les conditions objectives qui la voit naître, c’est-à-dire la société capitaliste productrice de marchandises dont la caractéristique principale est la valeur d’échange. On comprend comment cette idée, déjà présente dans *La Dialectique de la Raison*, s’y nouait à la critique de l’industrie culturelle. Celle-ci transforme chacun de ses contenus en marchandise, c’est-à-dire en produits qui ne valent que par leur valeur d’échange. Dès lors, ces marchandises ne peuvent en fait n’être qu’une reproduction du même, quelques soient leurs variations internes, puisqu’elles ne s’intègrent dans le système qu’en tant qu’elles sont équivalentes. Capitalisme et philosophie trahissent ainsi leur aspiration commune à un système clos gouverné par l’identité.

La raison occidentale, ou la métaphysique, a donc échouée. Elle n’est pas parvenue à transformer le monde tel que le souhaitait Marx ; elle a échoué à combattre la puissance du capitalisme naissant ; et elle a échoué à conserver en son sein-même, dans son histoire, son pouvoir critique. Faut-il conclure que, dès l’avènement du capitalisme et de l’industrie culturelle, plus rien ne peut échapper à sa transformation en marchandise et, par là, à son avalement dans le grand tout de l’identité ? Bien au contraire. Le projet de *Dialectique négative* comme celui de *La Dialectique de la Raison*, consiste à sauver la raison d’elle-même, par son autoréflexion. Ce sauvetage, dans les deux textes, ne se fait pas de l’extérieur de la raison, mais de l’intérieur de celle-ci. Il ne s’agit pas pour Adorno d’en revenir à un en-deçà du concept : c’est par le concept qu’il faut comprendre l’échec de la pensée conceptuelle. Dans la *Dialectique négative*, il refuse cependant toute forme de conception totalisante qui claquemurerait le concept hors de l’étant qu’il vise en fait à définir ou à expliquer. Laurent Plet résume ainsi le projet de *Dialectique négative*: « lutter contre la domination mythique du même que renforce un usage non critique des concepts non pas en abandonnant à eux-mêmes ces concepts mais en leur faisant subir l’épreuve du multiple, de l’autre qui ne cessent de se rappeler en eux.[[4]](#footnote-4) » Pour sauver la métaphysique, il faut confronter l’esprit, la subjectivité, la pensée, à son Autre.

Le penser était toujours le penser de quelque chose. L’Autre de la pensée, c’est le moment objectif de la chose. Il demeure toujours, dans la chose pensée, un irréductible qui est à la fois le moteur de la pensée, ce qu’elle cherche à saisir, et son insuffisance nécessaire, ce qu’elle ne peut complètement absorber. Tout concept est généralisant et, ce faisant, il manque le particulier dont pourtant il a abstrait les caractéristiques. C’est ce particulier, qui résiste à toute assimilation par le concept, qu’Adorno appelle la négativité. Cette idée n’est cependant pas à comprendre comme un sensualisme naïf. La pensée ne peut saisir le tout de l’objet, mais elle ne peut s’empêcher de tenter de l’atteindre. Laurent Plet écrit : « Adorno soutient, envers et contre tout, que si l’on ne peut pas taire ce différent, pas plus que l’on ne peut renoncer à le penser, il ne s’offre jamais comme un donné immédiat mais requiert toujours la médiation du concept et de l’objectivité.[[5]](#footnote-5) » L’irréductible de la chose est donc à la fois le moteur de la raison et l’impossibilité de sa totalisation.

C’est ce travail du négatif qui doit empêcher la philosophie de retomber dans l’absolu. Celle-ci avait, chez Kant, chez Hegel ou chez Husserl, ravalé *in fine* la chose dans la subjectivité. Mais la subjectivité se faisait ainsi l’élément à partir duquel tout était déterminé. Le concept devenait ainsi totalitaire en ce qu’il ne rencontrait plus autour de lui que ce qui était déjà identique à lui, préformé par les capacités conceptuelles du sujet. La totalisation est elle-même totalitaire : elle élimine tout ce qui est différent d’elle, comme le capitalisme supprimait la valeur d’usage au profit de la valeur d’échange : « Le principe d’identité, comme celui de non-contradiction, n’a pas seulement une signification logique ou théorique, il est immanent au principe d’échange, au travail réduit à sa forme abstraite comme temps de travail moyen, au tout du processus social qu’Adorno […] rapporte à l’échange[[6]](#footnote-6) ». L’idéalisme comme les conditions objectives de son émergence se déterminent ainsi comme suppression du particulier, du qualitatif. C’est dès lors à une autre forme de penser qu’il faut s’atteler si l’on désire sauvegarder le particulier et ne pas retomber dans un système clos. Cette autre forme du penser à plusieurs noms, dialectique négative ou logique de la dislocation.

En tant que logique de dislocation, elle tend à user des concepts de telle manière « qu’ils n’entrent jamais en adéquation avec ce qu’ils visent[[7]](#footnote-7) ». Si le concept correspondait parfaitement à la chose visée, il constituerait une sorte d’essentialité pure, immuable. Or, « C’est justement, dit L. Plet, la prétention de l’idéologie de ne faire “qu’un” avec la réalité comme si elle en disait *la* vérité.[[8]](#footnote-8) » La dialectique négative ne prétend au contraire pas « résoudre les contradictions (entre pensée et chose, universel et singulier, homogène et hétérogène, identique et non identique, conceptuel et non conceptuel) dans une synthèse où une identité est retrouvée, elle creuse ses contradictions jusqu’à une strate où elles se cristallisent en apories.[[9]](#footnote-9) ». Il s’agit en somme de jouer le concept contre le concept, de le faire se disloquer de l’intérieur. L’écart qui se crée alors est celui qui permet d’imaginer que les choses pourraient être différentes de ce qu’elles sont, ce qui constituera le maître-mot de l’intention utopique adornienne. Ce sont, comme l’écrit Daniel Payot, « des espaces d’expérience, des lieux où on peut se laisser deviner la “sphère de l’indompté” des recueils d’émergence de possibles, nouveaux ou contenus dans les choses réprimées du passé et du présent. La dialectique est négative car elle n’a plus pour dessein d’assoir définitivement des déterminations ultimes, mais de construire les conditions de telles exhumations singulières de possibles.[[10]](#footnote-10) »

Mais il faut éviter d’absolutiser la négativité elle-même (ou la dialectique). De même que l’« autre du concept – qu’on le nomme le quelque chose, l’hétérogène, l’indissoluble, la différence, le non-identique ou encore […] le moment somatique – ne doit pas être hypostasié puisque cela reviendrait à en faire un principe premier, un *archè*[[11]](#footnote-11) », il ne faut pas faire du moment négatif une positivité qu’on pourrait affirmer directement, comme un premier principe ontologique ou comme une méthode formelle. La dialectique négative « n’affranchit pas par magie le travail de la pensée de tout ce en quoi il est un travail de Sisyphe ; elle ne lève pas l’interdit selon lequel il ne faut pas prétendre exprimer immédiatement le positif[[12]](#footnote-12) ». Dès lors, comme dans *La Dialectique de la Raison*, la pensée doit se prendre elle-même pour objet. La dialectique négative doit faire retour sur ses propres concepts dont elle doit refuser l’idée qu’ils pourraient parfaitement correspondre à ce qu’ils semblent être. Comme l’écrit Adorno : « La dialectique est la conscience de soi du rapport d’aveuglement objectif, elle ne s’en est pas encore échappée. S’en évader de l’intérieur constitue son but objectif. […] Il appartient à la détermination d’une dialectique négative de ne pas se reposer en elle-même comme si elle était totale ; c’est là sa figure d’espérance.[[13]](#footnote-13) »

La négativité sans cesse relancée constitue ainsi la seule intention proprement utopique en ce qu’elle n’affirme aucune positivé. Du point de vue politique, elle se refuse donc à décrire un monde à venir, elle n’assume aucune description de ce que devrait être le monde utopique en acte, mais elle conserve, dans son mouvement-même l’idée que le monde pourrait être autrement. Daniel Payot décrit cette intention utopique comme ceci : « Ce “n’être pas encore” est le possible, qu’il s’agit ainsi, dans la disposition utopique, d’émanciper de son empêtrement dans la réalité fermée, identitaire, totalisante, en lui ménageant des voies d’émergence par tous les moyens imaginables d’insinuation ou de percée, de creusement d’écarts, de failles, d’intervalles.[[14]](#footnote-14) » Les moments objectifs historiques qui se sont sédimentés dans les objets et dans la langue doivent être constamment réinterrogés, mis au jour pour y déceler ce qui, en eux, est contingent. C’est là le sens du terme de « constellation » : « La constellation […] consiste en ce sens à reconfigurer l’histoire refoulée afin de montrer que ce qui est pourrait être autrement.[[15]](#footnote-15) » Il ne s’agit pas d’abandonner la possibilité d’une compréhension théorique et conceptuelle du monde : la constellation est assemblage de particuliers dissemblables qui révèle, par cette nouvelle configuration des éléments, des possibles jusque-là inenvisagés. Une activité, une pratique de la pensée est nécessaire pour constituer ces constellations et, avec elles, la possibilité d’utopie.

Cependant, cette activité n’est pas le fait d’une simple décision libre de la part de sujets que tout porte à considérer comme non-libres, déterminés par les conditions sociales et historiques dans lesquelles ils évoluent. Mais il y a, dans ces conditions objectives elles-mêmes, un élément qui appelle cette activité. L’affirmation utopique de la possibilité d’un monde autre que ce qu’il est rejoint une nécessité historique. L’événement historique qu’est Auschwitz, compris comme un signe de la barbarie ultime, brise en effet toute possibilité pour la philosophie de comprendre l’histoire comme une continuité, comme le développement de l’Esprit vers son auto-compréhension : « Penser à partir de “cet objet” [Auschwitz] rend non seulement impossible toute réconciliation avec un monde fondé, matériellement et socialement, sur les mêmes structures idéologiques potentiellement totalitaires qui ont engendré le nazisme et le stalinisme, mais fait apparaître comme suspecte toute réconciliation de l’esprit avec lui-même.[[16]](#footnote-16) » La pensée réconciliatrice de l’Esprit hégélien est une figure de domination. En voulant supprimer la souffrance d’elle-même, elle nie un élément objectif qui s’oppose à sa subsomption : « L’horreur ne vaut pas ici comme un tabou limitant l’expression, elle pèse plutôt sur la construction spéculative, elle interdit son achèvement systématique. Et l’interdit, précisément ici, ne se formule pas comme tabou, qui devrait permettre d’oublier ce qu’il recouvre : il est rappelé à la conscience comme une dette, incompensable et donc inlassablement énoncée.[[17]](#footnote-17) » La figure de refus qu’incarne la souffrance, sa volonté de postuler un état des choses différent de celui qui a cours, devient alors une forme de résistance, proche de ce que Adorno appelle l’utopie. Il ne s’agit pas bien sûr de dire que la souffrance en elle-même est utopie, mais que dans la souffrance témoigne quelque chose qui se refuse aux choses telles qu’elles sont, au *statu quo*[[18]](#footnote-18).

L’horreur de Auschwitz, la souffrance objective qu’elle traduit, se rejoue au niveau de notre rapport à la chose : « Le besoin de faire s’exprimer la souffrance est condition de toute vérité[[19]](#footnote-19) » écrit Adorno. Toute subsomption de la souffrance sous un concept général serait une trahison de cette souffrance. Cependant, si l’on s’en tenait là, la souffrance ne serait qu’un point impensable. Il ne s’agit certes pas de la ravaler sous un concept, mais cela ne nous dispense pas pour autant de tenter de penser la souffrance ou de penser à partir d’elle. En tant que négativité, la souffrance ne se fond pas dans la pensée, mais elle la « convoque, requiert impérieusement qu’elle se mette au travail.[[20]](#footnote-20) » La souffrance est en elle-même dialectique dans la mesure où elle est une expérience qui « proteste contre sa propre réalité.[[21]](#footnote-21) » Elle est ainsi le point de départ de la critique, l’élément qui réinterroge en permanence la pensée par sa factualité et son absurdité. Le sujet souffrant ne peut que se demander pourquoi les choses sont ce qu’elles sont et non autrement. Adorno dit : « Cette culpabilité [de la vie, de l’autoconservation] se reproduit constamment parce qu’à aucun moment elle ne peut être totalement présente à la conscience. C’est cela et rien d’autre qui oblige à philosopher.[[22]](#footnote-22) »

La souffrance est l’impulsion somatique du besoin de connaître. En cette impulsion se révèle, semblable à la pulsion freudienne, quelque chose du besoin naturel de chaque homme. Le besoin naturel n’est pas à saisir comme quelque chose de simplement animal, car il est toujours médié par la socialisation historiquement constituée. Mais dans chaque acte de volonté demeure une impulsion non explicitée à elle-même qui est l’expression de ce besoin naturel. Ce dernier est, à son tour, à la fois moteur de la réflexion et la négativité de celle-ci. Il en est du besoin comme de la dynamique du désir : un ineffable qui cherche toujours à se dire, mais qui ne cesse de se dériver en tentant de s’exprimer. Cette impulsion de nature quasi-animale est bien toujours médiée dans l’homme par le monde social, mais elle est néanmoins conservée, au moins comme trace et fait signe vers la non-identité du soi à lui-même. À ce titre, elle représente un moment de résistance à la domination du principe du même.

### III. Transition

C’est là en quoi la *Dialectique négative* se sépare du pessimisme qui irriguait le texte de 1947. L’insistance sur la négativité, sur le particulier, sur l’impulsion somatique, même lorsque celle-ci s’identifie à la souffrance produit une série de fissures dans l’édifice clos de la raison instrumentale, sans air et sans espoir. Cette possibilité que les choses soient différentes de ce qu’elles sont est l’intention utopique de la *Dialectique négative*. C’est elle que l’on retrouve, je crois, dans le cartoon.

### IV. Cartoon

Adorno écrit : « La pensée non naïve sait combien peu elle atteint ce qui est pensé et doit toujours pourtant parler comme si elle le possédait complètement. Ceci la rapproche de la clownerie. Elle a d’autant moins le droit de nier les traits de cette clownerie que c’est elle seule qui lui fait naître l’espoir de ce qui lui est refusé. La philosophie est ce qu’il y a de plus sérieux mais elle n’est pas non plus si sérieuse que cela.[[23]](#footnote-23) » Ces quelques lignes contiennent en substance le mouvement de la *Dialectique négative* que j’ai tenté de résumer ici : il n’est pas possible de posséder complètement par la pensée ce qu’elle vise ; néanmoins, il n’est ni possible ni souhaitable d’abandonner la pensée à ce triste sort ; il nous faut sans cesse continuer à tenter de comprendre le monde, sans espoir de pouvoir jamais le saisir à la fois dans sa totalité et dans ses moments les plus particuliers. Seule cette recherche du vrai peut donner l’espoir de découvrir dans les choses leur non-identité à elles-mêmes, la possibilité qu’elles soient différentes de ce qu’elles ne sont. Ce travail du concept est ici associé à la clownerie. Ailleurs, Adorno le qualifiera folie, laquelle, dit-il, est préférable à la sottise : « La pensée qui devant ce qui est misérablement ontique ne capitule pas, est réduite à néant face à ses critères, la vérité à la non-vérité et la philosophie à la folie. Cependant la philosophie ne peut abdiquer si elle ne veut pas que l’abrutissement triomphe dans la réalisation d’une contre-raison. Aux sots je préfère les fous [en français dans le texte]. La folie est la vérité, elle est la forme sous laquelle les hommes en sont frappés dès qu’ils ne veulent pas y renoncer au milieu du non-vrai. Jusqu’à ses plus hauts sommets, l’art est apparence ; mais l’apparence, ce qu’il a d’irrésistible, il le reçoit de ce qui est sans apparence. [[24]](#footnote-24) »

Le cartoon est exemplairement un lieu de l’industrie culturelle où s’expriment une certaine forme tant de folie que de clownerie. S’il doit contenir une quelconque intention utopique, au sens d’Adorno, celle-ci doit pouvoir se trouver dans une figure de refus, d’opposition toujours répétée au cours des choses. Si le cartoon est clownerie ou folie au sens où Adorno entend ces termes, il doit incorporer le travail du négatif qui se refuse sempiternellement à ce que les choses soient telles qu’on les conçoit de prime abord, sans pour autant abandonner la dure tâche de les saisir, de les représenter. De ce point de vue, le cartoon refuse effectivement, avec une constance étonnante, que les choses correspondent à ce qu’elles apparaissent être d’emblée. Les corps démentent systématiquement leur unité ou leur forme (The Little Orphan (William Hanna et Joseph Barbera, 1949)) ou leur statut biologique (Popeye the Sailor Meets Sindbad the Sailor (Dave Fleischer, 1936)). De même, les objets s’animent (From A to Z-z-z-z (Chuck Jones, 1954)) ou changent de fonction (Blitz Wolf (Tex Avery, 1942)). Même la mort n’est jamais tout à fait la mort, du moins jamais avec certitude. Prenons un exemple : dans les quelques films réalisés par Tex Avery à la MGM, l’un des rare personnage récurrent sera Screwy l’écureuil. Ce dernier apparaîtra dans cinq films entre 1944 et 1946. Dans le dernier de cette série, *Lonesome Lenny*, il sert d’antagoniste à un chien stupide mais puissant, Lenny, inspiré du personnage du même nom dans *Of Mice and Men* de John Steinbeck (1937). Comme celui dont il est inspiré, le Lenny du cartoon ne désire que serrer contre lui ceux qu’il aime, mais il ne parvient pas à maîtriser sa force et les étouffe systématiquement. C’est le destin que connaîtra Screwy, pourtant habitué à maîtriser le film de bout en bout jusqu’à en contrôler la fabrique même. Le dernier plan du film nous montre ainsi Lenny, face caméra, se désoler du sort qu’il a fait subir à son ami, qu’il sort négligemment de sa poche. Screwy, mal en point, la fourrure ébouriffée et les yeux représentés par de simple croix apparaît effectivement mort. Mais il rouvrira brièvement un œil vers le spectateur pour lui tendre une pancarte sur laquelle on peut lire : « triste fin, n’est-ce pas ? ». Screwy est mort (il ne reviendra plus dans aucun cartoon) et, pourtant, il ne l’est pas. La folie, tuée par la force brutale et stupide, laisse encore survivre un paradoxe, une incertitude dans laquelle peut se nicher l’espoir du spectateur de voir revivre le petit héro orange.

Le cartoon met en scène une dynamique du désir, peu éloignée, dans sa structure, du processus décrit par Adorno. C’est emblématiquement le cas des deux moteurs de l’action que sont le désir sexuel et la faim. Tous deux se présentent comme des besoins naturels, des pulsions profondes d’ordinaire refoulées, mais qui se déploie à l’écran dans une forme d’expression exacerbée. Les personnages, quasi-systématiquement des animaux anthropomorphisés, portant vêtements et évoluant dans un monde proche du nôtre, se voient saisit de ces pulsions sans possibilité apparente de les contrôler. Ces pulsions vont devenir le moteur de leur action, le motif qui les fait agir, qui les met en mouvement.

Ici à l’écran, pour le désir sexuel : Woody Woodpecker dans *Knock Knock* (Walter Lantz, 1940) ; Betty Boop dans *Mask-A-Raid* (Dave Fleischer, 1932) ; Tom dans *Texas Tom* (William Hanna et Joseph Barbera, 1950) ; Pepe Le Pew dans *For Scent-imental Reasons* (Chuck Jones, 1949) ; le Loup dans *Red Hot Riding Hood* (Tex Avery, 1943) et dans *The Shooting of Dan McGoo* (Tex Avery, 1945).

Pour la faim : Woody Woodpecker dans *Pantry Panic* (Walter Lantz, 1941) ; Bugs Bunny dans *Bugs Bunny and the Three Bears* (Chuck Jones, 1944) ; Jerry dans *The Midnight Snack* (William Hanna et Joseph Barbera, 1941) ; le Loup de *One Ham’s Family* (Tex Avery, 1943), et les vautours de *What’s Buzzin’ Buzzard* (Tex Avery, 1943 – pour lequel on notera l’utilisation d’une image PVR, souvent employée pour accentuer le caractère désirable d’un objet).

Mais le cartoon n’a pas pour habitude de donner satisfaction à ses personnages. Ainsi l’objet du désir se refuse-t-il toujours à celui qui le convoite. L’échec est souvent violent et le personnage en arrive parfois à regretter voire à combattre la pulsion qui le pousse vers l’objet de son désir.

Ici : la chatte de *For Scent-imental Reasons* (Chuck Jones, 1949) ; Red de *Red Hot Riding Hood* (Tex Avery, 1943) ; un tenancier de saloon patibulaire dans *The Shooting of Dan McGoo* (Tex Avery, 1945), les vautours dans *What’s Buzzin’ Buzzard* (Tex Avery, 1943) et Woody Woodpecker qui regarde la famine dans les yeux dans *Pantry Panic* (Walter Lantz, 1941).

Rien n’arrête cependant la dynamique du désir, sans cesse réinvestie, soit dans le même objet, parfois assez indéterminé (« la nourriture »), soit dans un nouvel objet (la proie change souvent, quand le rapport ne s’inverse pas purement et simplement).

Même la mort ne permet pas de mettre fin à la dynamique, comme en témoigne le Loup de *Red Hot Riding Hood* (Tex Avery, 1943) qui, après les mésaventures que lui ont causé son désir brûlant pendant tout le cartoon décide, à la vue du nouveau numéro de Red, de se suicider. Hélas, son fantôme s’élève immédiatement pour reprendre ses éructations érotomaniaques.

Le cartoon se refuse au surplace, au *statu quo* ou aux règles figées. L’élaboration d’une norme ou d’une règle (un tel chasse un tel ; tel espace appartient à tel personnage ; la gravité existe) ne sert qu’à pulvériser presque immédiatement et de la manière la plus inattendue la règle ainsi posée. Rien ne reste ainsi jamais ce que l’on pensait qu’il était, sans pour autant se donner une nouvelle définition définitive. Ces renversements incessants redessinent sans arrêt les relations entre les personnages et ouvrent des potentialités qui figurent le refus d’un système clos. Son monde est profondément instable. La mécanique du gag empêche toute stabilisation définitive d’un monde qui devient dès lors toujours étranger à lui-même. La fin du film est d’ailleurs rarement si clôturée qu’elle empêche le spectateur d’imaginer que ces déstabilisations sans fin s’arrêtent sitôt le rideau tombé. S’il y a une utopie dans le dessin animé, c’est en tant que la mécanique des besoins essentiels des individus y est le moteur d’une non-identité permanente du monde à lui-même, d’une déstabilisation de tout ordre établi, qui néanmoins ne cesse de s’établir.

Si l’on s’arrêtait ici, le cartoon pourrait cependant sembler absolutiser cette dynamique et le moment de refus qu’elle contient. Mais il met également en scène un mouvement d’autoréflexion. Outre les quasi-systématiques regards-caméra, adresses au public et pancartes en tout genre, hérités de la monstration des premiers temps, de nombreux films montre leur propre médium, tantôt sous la forme de mise en abyme, tantôt sous celle de métalepses, c’est-à-dire d’une figure de style qui consiste en la transgression des différents niveaux de narrations[[25]](#footnote-25). C’est notamment le cas dans de nombreux Tex Avery (ici *Happy-Go-Nutty*, 1944 ; *The Screwy Truant*,1945 ; *Northwest Hounded Police*, 1946), de Woody Woodpecker dans le film éponyme (Walter Lantz, 1941) ou dans le célèbre *Duck Amuck* (Chuck Jones, 1953). Le matériau-même du cartoon n’a pas pour vocation d’être pris au sérieux. Il doit, à son tour, faire l’objet de la même dynamique que son contenu. Même lorsque le monde semble sans issue, il reste possible de le subvertir en sautant littéralement vers un autre niveau de réalité.

### V. Conclusion

Au terme de cette présentation, je voudrais faire quelques remarques. D’abord, il est bien évident que ce que j’ai dit du cartoon en général n’est pas applicable à chaque film, pas même à chaque studio. Il est indéniable que les dures critiques adressées par Adorno et Horkheimer à l’industrie culturelle portent plus souvent qu’elles ne ratent leur cible. J’ai par exemple volontairement laissé de côté l’importante production des studios Disney qui, dans sa large majorité (mais, je crois, non dans sa totalité) donne raison aux deux auteurs.

Enfin, je ne voudrais pas terminer sans prendre en compte la critique qu’Adorno et Horkheimer adressent, dans le fragment « Kulturindustrie », au cartoon en particulier. Les deux auteurs y voient, comme pour le cinéma, le lieu d’un dressage de l’homme et de sa psyché aux rythmes nouveau de la société. Le dessin animé, par la violence dont il accable les personnages, ferait en réalité violence au spectateur qui, agacé et fourbu par le spectacle, se voit inculqué que la vie, comme la société, n’est qu’écrasement de toute résistance individuelle. Même le rire est dénoncé par Adorno et Horkheimer en tant qu’il s’est dévoyé en une forme de moquerie collective où les individus, pareils à des monades, ne font plus qu’illusion de société. Ces analyses ne me semblent que partielles et j’espère avoir montré que le dessin animé recouvre, au moins en partie, aussi une certaine dose de résistance à l’ordre établi, à la règle du jeu. Adorno et Horkheimer l’avaient sans doute aperçu, comme le laisse penser la première phrase du paragraphe consacré au dessin animé. Les auteurs y disent : « Autrefois, les dessins animés représentaient l’imagination s’opposant au rationalisme.[[26]](#footnote-26) » Cet autrefois ne trouve pas de précision, mais l’imagination dont il est question constitue, dans la *Dialectique négative*, l’un des éléments nécessaires à l’utopie. Quant au rire, Daniel Payot écrit : « Parmi les phénomènes mimétiques, le rire manifeste bien cette essentielle ambivalence, qui réinscrit du possible au-delà d’une fatalité catastrophique inexorable : s’ils en font “le signe de la violence, de l’éruption de la nature aveugle et endurcie”, Horkheimer et Adorno voient aussi en lui “l’élément inverse”, une “libération de toute violence destructrice” et l’indication du “stade d’une servitude dépassée” (p.89).[[27]](#footnote-27) » Il y aurait à mon avis, à creuser en ce sens.

1. Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, tr. fr. Éliane Kaufholz, coll. « Tel », Gallimard, Paris, 1974 (1944). [↑](#footnote-ref-1)
2. Il ne faut cependant pas feindre de ne pas voir ce à quoi Adorno et Horkheimer font aussi référence. Dans le texte « L’industrie culturelle », Adorno évoque notamment « des romans feuilletons, des films de confection, des spectacles télévisés à l'intention des familles et délayés pour en tirer des séries d'émissions, et ce qu'il en est des parades de variétés, des rubriques de l'horoscope et du courrier du cœur. » (Theodor W. Adorno, « L’industrie culturelle », in *Communications*, 3, 1964, p. 15-16). À l’encontre de ces éléments-là de l’industrie culturelle, sa critique semble plus solidement ancrée et ne semble pas s’être dédie à l’apparition de moyens de diffusion supplémentaires. [↑](#footnote-ref-2)
3. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, tr. fr. Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renaut et Dagmar Trousson, coll. « Petite biblio Payot », Payot & Rivages, Paris, 2016 (1966). [↑](#footnote-ref-3)
4. Laurent Plet, *Essai sur la* Dialectique négative *d’Adorno. Matérialisme critique et utopie*, coll. « Philosophies contemporaines », Classiques Garnier, Paris, 2016, p. 140. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Ibid.*, p. 134. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Ibid.*, p. 117. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Ibid.*, p. 107. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Ibid.*, p. 107. [↑](#footnote-ref-8)
9. Daniel Payot, *Constellation et utopie. Theodor W. Adorno, le singulier et l’espérance*, coll. « Critique de la philosophie », Klincksieck, Paris, 2018, p. 74. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Ibid.*, p. 75. [↑](#footnote-ref-10)
11. Laurent Plet, *op. cit.*, p. 112. [↑](#footnote-ref-11)
12. Daniel Payot, *op. cit.*, p. 80. [↑](#footnote-ref-12)
13. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 490. [↑](#footnote-ref-13)
14. Daniel Payot, *op. cit.*, p. 68. [↑](#footnote-ref-14)
15. Laurent Plet, *op. cit.*, p. 155. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Ibid.*, p. 121. [↑](#footnote-ref-16)
17. Agnès Gayraud, « La dialectique peut-elle exprimer la souffrance ? *Dialectique négative* ou l’expression de la souffrance », in Isabelle Aubert & Katia Genel, *Adorno. Dialectique et négativité*, coll. « Bibliothèque d’histoire de la philosophie », Vrin, Paris, 2023, p. 227. [↑](#footnote-ref-17)
18. Cette idée n’était d’ailleurs pas complètement absente des réflexions d’Adorno à l’encontre de l’industrie culturelle : « Ce qui en général et sans phraséologie pouvait se nommer culture, voulait, en tant qu'expression de la souffrance et de la contradiction, fixer l'idée d'une vie véritable, mais ne voulait pas représenter comme étant vie véritable le simple être-là et les catégories conventionnelles et périmées de l'ordre, dont l'industrie culturelle l'affuble. » (Theodor W. Adorno, « L’industrie culturelle », *Communications*, 3, 1964, p. 16). [↑](#footnote-ref-18)
19. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 29. [↑](#footnote-ref-19)
20. Agnès Gayraud, art. cit., p. 223. [↑](#footnote-ref-20)
21. Agnès Gayraud, art. cit., p. 223. [↑](#footnote-ref-21)
22. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 441. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Ibid.*, p. 25. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Ibid.*, p. 488. [↑](#footnote-ref-24)
25. Jean-Marc Limoges, « Metalespsis in the Cartoons of Tex Avery : Expending the Boundaries of Transgression », in Karin Kukkonen et Sonja Klimek (dir.), *Metalepsis in Popular Culture*, De Gruyter, Berlin/New York, 2007 et Erwin Feyersinger, *Metalepsis in Animation. Paradoxical Transgressions of Ontological Levels*, coll. "Film and Television studies", Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2017. [↑](#footnote-ref-25)
26. Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la Raison*, *op. cit.*, p. 205. [↑](#footnote-ref-26)
27. Daniel Payot, *op. cit.*, p. 47. [↑](#footnote-ref-27)