

Vittorio Frigerio

**Barbera, Alessandro. *Camerata Topolino. L'ideologia di Walt Disney. Stampa Alternativa. Roma, 2001.***

Il y a quelques mois seulement, lors du trentième anniversaire de la mort du romancier Dino Buzzati, les journaux se firent de nouveau l'écho de certains jugements qu'il avait portés sur l'oeuvre de Walt Disney. Selon l'auteur du *Désert des tartares*, les personnages disneyens étaient « une des plus grandes inventions narratives de la modernité », à comparer sans hésiter avec ceux de Dickens ou de Balzac. Il est vrai que la souris de Disney ne cesse d'inspirer toutes sortes de commentaires et d'exégèses. Que se passe-t-il vraiment entre ces deux grandes oreilles rondes et noires ? Et que se passe-t-il entre les oreilles des lecteurs - et surtout de ces lecteurs professionnels que sont les critiques - lorsqu'ils se trouvent face à la production abondante et multiforme de Walt Disney ? C'est dans l'essentiel à ces deux questions que l'auteur s'efforce de répondre dans ce petit livre très stimulant, qui apporte une contribution raisonnée et originale à l'étude des fonctions idéologiques de la narration de masse.

L'étude de Barbera se divise en deux parties presque égales. La première est consacrée à un tour d'horizon de la réception critique des travaux produits sous le sceau de la « Walt Disney Corporation » en Italie. Il y passe en revue, avec un humour souvent quelque peu mordant, les diverses prises de position suscitées par les oeuvres disneyennes chez des critiques aux orientations politiques différentes. La deuxième partie de l'ouvrage est réservée à une discussion du parcours politique de Disney lui-même et à une interprétation nouvelle des contenus idéologiques de sa production, et tout particulièrement des grands longs-métrages en dessins animés, considérés comme les plus représentatifs de la vision de l'auteur.

La première section suscite l'intérêt pour deux raisons. Le lecteur étranger ne manquera sûrement pas d'être frappé par l'abondance des débats autour de la figure de Mickey et de celles des autres personnages qui l'entourent, qui témoignent de l'immense pénétration en Europe, et spécialement dans la péninsule, de l'imaginaire disneyen. Le lecteur nord-américain, tout particulièrement, sera sans doute étonné par la diffusion des bandes dessinées de Mickey et compagnie - pratiquement inconnues sur le nouveau continent, où la souris est devenue surtout l'équivalent d'une marque de commerce - et par l'étendue des exégèses qui leur ont été consacrées. Au-delà de cet effet de dépaysement, qui est bien toutefois le symptôme évident des énormes capacités d'adaptation de la production culturelle de masse à l'époque de la globalisation, cette première partie du livre a aussi le mérite de mettre en lumière des problématiques typiques de la narration « industrielle » à travers un cas particulier.

Barbera fait l'historique de l'hostilité montrée envers les personnages de la bande Disney par la plupart des critiques - de gauche d'abord, de droite ensuite - à travers le résumé de débats, congrès et colloques, ainsi que des commentaires dans la grande presse. Cette hostilité pour la souris perçue comme le propagandiste en

chef de l'« American Way of Life », semble dans l'essentiel calquée sur les positions bien connues des critiques chiliens Dorfman et Mattelart, et tourne autour de l'identification de deux périodes dans le développement de l'image de Mickey : une première période rooseveltienne sous l'influence du New Deal (un Mickey essentiellement libéral et non dénué d'une certaine conscience sociale) et une seconde période suivant la Deuxième guerre mondiale, lors de laquelle le personnage, qui s'était battu contre les nazis dans ses « strips » pendant le conflit, s'engage dans la lutte idéologique contre l'Union Soviétique à l'étranger, et devient à l'intérieur le suppôt d'un ordre policier d'inspiration franchement McCarthyste. Selon les sympathies du critique, tel ou tel personnage est épargné et échappe à la condamnation globale qui est le sort presque inévitable réservé à ces héros de papier ; ainsi, l'on hésite longuement à déterminer si les sauts d'humeurs proverbiaux de Donald et ses velléités périodiques de révolte en font ou non un anarchiste, du moins potentiel... Le côté curieux et parfois involontairement humoristique de ces débats ne doit pas cependant cacher le fait qu'une fois de plus la réaction critique, indépendamment de son horizon idéologique, condamne la production de masse sur la base de critères souvent interchangeables. On croit par moments retrouver dans les philippiques des critiques italiens l'écho des débats qui ont marqué la diffusion du feuilleton en France au milieu du dix-neuvième siècle, alors que droite et gauche conjointes vitupéraient l'influence déstabilisatrice de ces écrits sur la masse sans défense des lecteurs. Si l'objet du débat change, les argumentations, elles, semblent demeurer toujours strictement les mêmes.

Une deuxième similitude intéressante entre les réactions aux oeuvres de Disney et celles aux feuilletons des premiers romanciers populaires, est celle portant sur la question de la paternité effective des oeuvres. Barbera résume les polémiques sur la part de responsabilité de Ub Iwerks, Carl Barks, Floyd Gottfredson et Al Taliaferro dans la création de certains personnages ou dans leur évolution, et conclut en affirmant la primauté de la vision de Disney, et par là l'unité effective de l'oeuvre : « Il est évident que sans Disney, aucun de ses personnages n'aurait pu exister. Cela est prouvé par l'histoire de Ub Iwerks qui, une fois ses distances prises de Disney, se montre incapable de créer des personnages à succès malgré son talent. La même chose vaut pour Carl Barks. » (52-53) Il est facile de reconnaître ici les arguments qui ont été souvent portés à soutien de la même thèse chez ces romanciers populaires « industriels » qui ont utilisé des équipes de « nègres » pour les seconder, comme par exemple Alexandre Dumas.

La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée à l'identification des courants idéologiques jusqu'ici négligés que Barbera estime fondamentaux pour une compréhension entière de la vision disneyenne. L'auteur commence par rappeler l'intérêt éprouvé par les leaders et les intellectuels fascistes et nazis pour Mickey. Il évoque les deux visites de Walt Disney à Mussolini, les projections privées de ses films organisées par Hitler et Goebbels, et les appréciations d'auteurs tels Brasillach ou Ezra Pound. Partant donc de la sympathie initiale de certains milieux italiens et américains les uns pour les autres dans le courant des années trente, sympathie stimulée par l'« élément dynamique, jeune et aventureux des deux réalités, indépendamment de tout aspect idéologique » (66), il identifie une fascination de Disney pour la mythologie nordique sur laquelle il base l'essentiel de sa critique. Ce ne sont donc pas tellement les bandes dessinées qui sont considérées ici (aussi parce que Disney lui-même leur attribuait peu d'importance), mais les films produits à partir de 1934, date de la sortie de Blanche Neige. Barbera y identifie une

intention mythologique et ésotérique, qui donne à ce film et à ceux qui l'ont immédiatement suivi un ton magique-initiatique qu'il n'hésite pas à rapprocher de la sensibilité nazie. Ainsi, le critique met de côté comme secondaire l'opposition habituellement reçue entre un Mickey rooseveltien et un Mickey conservateur, ou celle entre l'univers de Mickey et celui de Donald, pour privilégier la vision d'un Disney qui aurait fait partie de sociétés initiatiques, aurait même fréquenté pour un temps les réunions du parti nazi américain avant de devenir un informateur du FBI, et serait parvenu à synthétiser dans la production des années trente une vision de nature ésotérique proche de celle de l'extrême droite européenne. La transition du conservatisme au traditionalisme, toujours selon Barbera, ne l'aurait cependant pas porté à l'adhésion inconditionnée au nazisme. Le critique établit en fait un parallèle entre Disney et d'autres conservateurs anglo-saxons à tendances ésotériques, hostiles à la démocratie libérale mais cependant indépendants du nazisme allemand ou du fascisme italien, et finalement opposés à eux pendant la guerre. C'est une figure de ce type que se révèle être Walt Disney sous la loupe de Barbera : un opposant de droite du modèle américain, adaptateur pour le nouveau continent d'une esthétique traditionnelle imbue de « nazisme magique ».

L'ouvrage est bien organisé, divisé en courts chapitres consacrés chacun à un aspect particulier de la problématique traitée. Le style est plaisant et le ton on ne peut plus agréable. S'il fallait toutefois regretter une chose, c'est que l'examen des films disneyens n'est parfois qu'ébauché ; le critique fournit les grandes lignes, évoque les thèmes et indique leurs relations à cet ésotérisme traditionnel dont il fait la clé de lecture de l'oeuvre, mais consacre un espace relativement limité à l'analyse approfondie des films eux-mêmes. C'est un défaut qui pourrait avoir de bonnes conséquences, s'il devait mener Barbera à un approfondissement du thème dans des études ultérieures. Il faut encore signaler l'intérêt de la bibliographie pour la réception de Walt Disney en Italie.