

# Slovo

---

N° 48-49

Revue du CREE  
(Centre de Recherches Europes-Eurasie)  
Presses de l'Inalco

## Rédactrices en chef

Catherine GÉRY

Marie VRINAT-NIKOLOV

## Comité scientifique

Tatiana AFANASSIEVA (université de Saint-Pétersbourg, Russie), Marie-Christine AUTANT-MATHIEU (CNRS), Marco BUTTINO (université de Turin, Italie), Anne-Victoire CHARRIN (Inalco), Boris CZERNY (université de Caen), Régis Gayraud (université de Clermont-Ferrand II), Catherine GÉRY (Inalco), Konstantin KOKLOV (université de Saint-Pétersbourg, Russie), Marlène LARUELLE (George Washington University, USA), Hélène MÉLAT (CEFR Moscou/université Paris IV), Sébastien PEYROUSE (George Washington University, USA), Catherine POUJOL (Inalco), Catherine SERVANT (Inalco), Marie VRINAT-NIKOLOV (Inalco).

## Bureau éditorial

Gérard ABENSOUR (ENS Lyon – Inalco), Christine BONNOT (Inalco), Anne-Victoire CHARRIN (Inalco), Boris CZERNY (université de Caen), Catherine GÉRY (Inalco), Catherine POUJOL (Inalco), Jean RADVANYI (Inalco), Dominique SAMSON NORMAND DE CHAMBOURG (Inalco), Catherine SERVANT (Inalco), Eva TOULOUZE (Inalco), Marie VRINAT-NIKOLOV (Inalco).

## Édition et maquette de couverture

Pierre-Maximilien JENOUDÉ

## Maquette

Marion CHAUDAT pour Studio Topica et Pierre-Maximilien JENOUDÉ

## Illustration de couverture

Garri Bardine, *Le Vilain Petit Canard*, 2010, Stayer, 13'13, capture d'écran.

Tous droits réservés.

*Ce numéro a été réalisé avec Métopes, méthodes et outils pour l'édition structurée XML-TEI développés par le pôle Document numérique de la MRSH de Caen.*

SLOVO est disponible en ligne : <http://slovo.episcience.org>

---

CC-BY-NC-SA 4.0      2019, © Presses de l'Inalco

2, rue de Lille – 75343 Paris Cedex 07 – France

ISSN : 0183-6080 - ISBN : 978-2-85831-303-7

# Slovo

---

À l'Est de Pixar :  
le film d'animation  
russe et soviétique

Numéro coordonné par

Hélène MÉLAT



# Sommaire

Introduction Hélène MÉLAT .....	7
Ladislav Starewitch : parler de cinéma François MARTIN .....	15
Remarques sur l'espace dans <i>La Poste</i> (1929) de Mikhaïl M. Tsekhanovski Serge VERNY .....	33
Le cinéma d'animation d'agit-prop et le monde enchanté de la modernité : projeter <i>Le Petit Samoyède</i> aux confins du Nord de l'URSS Caroline DAMIENS .....	49
Soïouzmultfilm : l'excellence au service de la propagande ? Marion POIRSON-DECHONNE .....	77
<i>Le Nouveau Gulliver</i> : montagnes russes et fantasmagorie soviétique Pascal VIMENET .....	101
<i>L'Harmonica de verre</i> (1968) d'Andreï Khrjanovski : la dissidence sous de nouvelles formes Laura PONTIERI .....	137
La matière du sens : l'animation pensante de Garri Bardine Hélène MÉLAT .....	157
Le cosmos comme terrain de jeu : l'espace dans l'animation soviétique et russe Birgit BEUMERS & Nina SPUTNITSKAYA .....	183
Baba Yaga, construction et évolution d'un mythe animé en Russie Lauren DEHGAN .....	203
Scénarios poétiques et processus narratifs dans les films de Youri Norstein, une dialectique de l'invention Patrick BARRÈS .....	225

« Voir le brouillard de l'intérieur » : une poétique de la matière et du récit dans <i>Le Petit Hérisson dans le brouillard</i> de Youri Norstein Sophie LÉCOLE SOLNYCHKINE.....	243
Extraits de <i>La Neige sur l'herbe</i> de Youri Norstein Introduction : Eugénie ZVONKINE, traduction des extraits : Anne-Marie PASSARET, <i>Copyright</i> images et texte russe : Youri NORSTEIN .....	253
L'école d'animation de l'Oural : héros, motifs, histoires Hélène MÉLAT & Lilia NEMTCHENKO .....	279
<i>Le Rêve d'un homme ridicule</i> (Fedor Dostoïevski, 1877) adapté par Aleksandr Petrov (1992) : quand l'adaptation devient extrapolation poétique Jasmine JACQ .....	305
Le festival de Souzdal hier et aujourd'hui Dina GODER.....	343
Notices biographiques des auteurs.....	351

# INTRODUCTION

Hélène MÉLAT

Lettres Sorbonne université

Le paysage du cinéma russe et soviétique est incomplet si l'on n'y reconnaît pas la place importante qu'y occupe le cinéma d'animation. Sergueï Eisenstein avait une très haute opinion du dessin animé, et pour étonnant que cela puisse paraître dans le contexte idéologique où il évoluait, de Walt Disney. Dans l'étude qu'il consacre à ce dernier en 1941, il écrit de l'univers de Disney que c'est « le retour complet au monde de l'entière liberté », et que c'est « un monde libéré de la nécessité »<sup>1</sup>. Eisenstein souligne ainsi l'universalité du film d'animation, sa capacité bien plus grande que celle du cinéma en prise de vues réelles (plus loin PVR) à transcender, transformer la réalité et à échapper, donc, aux contraintes de cette dernière.

Le film d'animation a toujours occupé une place de choix en Union soviétique. D'une part, parce que le dessin animé américain n'avait pas le monopole sur les écrans<sup>2</sup>, ce qui garantissait aux réalisateurs soviétiques un large public et leur laissait une grande marge de création. D'autre part, parce que le film d'animation, par la force et la poésie des images, a une grande puissance didactique et est donc un instrument idéal d'éducation (et de propagande, ce qui va dans le même sens). Enfin, étant plus allégorique que le cinéma en PVR, il a aussi servi une forme de contestation, discrète mais bien réelle, surtout à partir du dégel khrouchtchévien. Cette place prépondérante a été rendue possible par le fait que les films étaient entièrement financés par l'État, ce qui permettait de tourner sans problème d'argent, à la condition de composer avec la censure.

---

1. EISENSTEIN, 1991, p. 12.

2. On pouvait voir les films de Walt Disney au cinéma, mais pas ceux de Tex Avery, par exemple.

Le présent ouvrage comble une lacune de taille : si, en France, le cinéma en PVR russe et soviétique est relativement bien étudié, l'animation, elle, fait figure de parente pauvre, et il n'existe pas à l'heure actuelle d'ouvrage en français qui lui soit entièrement consacré. Elle reste d'ailleurs, de manière générale, peu connue du grand public français, si l'on excepte quelques grands noms, comme Youri Norstein ou Garri Bardine. Ici ou là, des articles ont évoqué, dans des ouvrages collectifs ou des monographies, l'animation soviétique, mais ils restent rares<sup>3</sup>.

Pour cette première étude d'envergure de ce sujet, nous avons choisi de nous limiter à l'animation en langue russe réalisée dans les studios russes. Elle ne représente certes pas toute l'animation soviétique (d'autres studios existaient dans les autres républiques) mais en est la composante essentielle. L'animation soviétique dans son ensemble attend encore son histoire, qui pourrait être le prolongement de cette publication.

Les approches utilisées dans cet ouvrage sont multiples – esthétique, historique, narrative, thématique, ethnologique. Cette hétérogénéité des approches nous a semblé pertinente pour l'étude d'un art qui, d'une part, se situe au croisement de plusieurs types de supports formels – l'image, le mouvement et la narration – et qui, d'autre part, s'est développé dans une conjoncture historique exceptionnelle, marquée par des révolutions et des changements sociopolitiques qui n'ont pas manqué d'influencer la culture. Nous avons donc fait appel à des contributeurs spécialisés dans l'étude ou l'histoire du cinéma en général, du cinéma d'animation, mais aussi à des littéraires et des historiens. De plus, tous ne sont pas des spécialistes de la Russie ou de l'aire soviétique, ce qui garantit une vision véritablement stéréoscopique.

Pour souligner l'importance de l'animation en Russie, il convient de signaler que c'est précisément en Russie qu'a été inventé le procédé de l'animation image par image (en russe : la multiplication, *mul'tiplikacija*) : une découverte récente a en effet révélé que le premier film russe et le premier film d'animation du monde est un

---

3. Les ouvrages classiques de Giannalberto Bendazzi, dans leur volonté d'embrasser le cinéma d'animation mondial, n'accordent que quelques pages très synthétiques au cinéma russe et soviétique (Bendazzi, 1985 et 1991), mais ils ont le mérite d'évoquer le cinéma des autres républiques soviétiques ; Starewitch a donné lieu à une littérature secondaire assez abondante, que donne l'article de François Martin dans ce recueil, et vit grâce au site qui lui est consacré : [www.starewitch.fr](http://www.starewitch.fr) ; sur sa période russe, voir GÉRY, 2016 ; l'œuvre de Youri Norstein est l'objet d'un catalogue d'exposition avec des textes du réalisateur lui-même et plusieurs textes de critiques (COLLECTIF, 2001), d'une étude poussée (JOURNET-LAURENCIN, 1997) et d'un article portant sur le passage du textuel au visuel (MÉLAT, 2014). Pascal Vimenet a évoqué dans son *Abécédaire de l'animation* le travail de Garri Bardine (VIMENET, 2015).



court métrage de marionnettes du danseur puis maître de ballet du théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg, Aleksandr Chiriaïev (1867-1941), réalisé en 1906, soit deux ans avant *Stenka Razine. Le village de la rive basse* [*Stenka Razin. Ponzovaja vol'nica*] d'Aleksandr Drankov et *Fantasmagories* d'Émile Cohl, qui datent tous deux de 1908. Certes, ses courts métrages n'avaient pas pour but principal de transmettre une histoire : le maître de ballet a créé la technique de l'animation pour mieux étudier le mouvement du corps des danseurs à partir de dessins et de marionnettes, et a été en quelque sorte le monsieur Jourdain de l'animation, n'ayant pas conscience qu'il inventait une nouvelle technique<sup>4</sup>. C'est Ladislav Starewitch (1882-1965), né à Varsovie, qui appartenait alors à l'Empire russe, qui a développé cette technique dans le but de réaliser des films narratifs avant la révolution à Moscou. Il émigre en 1920 en France, où il poursuivra sa carrière loin de l'URSS. Il n'a donc pas participé à l'aventure de l'animation soviétique, mais il a posé les bases du cinéma d'animation dès la période pré-révolutionnaire<sup>5</sup>. L'article de François Martin présente le parcours hors du commun de cet artiste, de Varsovie à Paris en passant par Moscou et Kaunas. Cette approche à la fois biographique et esthétique du premier réalisateur « conscient » de films animés venant de Russie laisse entrevoir l'originalité de son talent et la richesse internationale de sa carrière, ce qui ne sera plus le cas pendant de nombreuses années dans une URSS qui va se refermer sur elle-même à partir des années 1930.

Les années post-révolutionnaires ont vu se développer une animation extrêmement variée et dynamique, à l'image de l'ensemble du cinéma et des arts – même le cinéaste Dziga Vertov, passionné par le cinéma-vérité transmettant une vision documentaire de la réalité, l'introduit dans ses films. Le réalisateur-animateur Ivan Ivanov-Vano décrit ainsi la production de l'époque : « Le conte populaire, le théâtre, le conte moderne, l'histoire réelle, la comédie musicale sur des thèmes

---

4. En 1995, le critique et réalisateur de cinéma Viktor Botcharov découvre plusieurs courts métrages dans les archives de Chiriaïev et arrive à les dater avec précision. Cf. MALJUKOVA, 2009. Un film documentaire, réalisé par Viktor Botcharov pour la chaîne Kouloura en 2003, présente son travail et ses films : *Une Première retardée* [*Zapozdavščaja prem'era*]. Il est disponible sur Youtube en quatre parties : <https://www.youtube.com/watch?v=ObdUGApMCNY> ; <https://www.youtube.com/watch?v=njof6A04G2Q> ; <https://www.youtube.com/watch?v=mpHqzzUABrM> ; <https://www.youtube.com/watch?v=m9loejzxvrE> ; et en anglais sur <https://vimeo.com/50213327> (sites consultés le 10 octobre 2017).

5. Alexandre Alexeïeff (1901-1982), autre pionnier de l'animation d'origine russe, est périphérique pour notre sujet car sa carrière s'est entièrement déroulée en France, où il émigre à l'âge de 20 ans.

d'actualité, la satire politique et sociale, le pamphlet, voilà les thèmes de l'animation soviétique des premières années<sup>6</sup> ». Autant dire que s'y traitait un large diapason de sujets et qu'il régnait dans ce domaine une liberté que le régime n'avait pas encore totalement réprimée, malgré l'existence, déjà, d'un organe de censure. Serge Verny, dans son article sur le film *La Poste* [*Počta*] de Mikhaïl Tsekhanovski, un des classiques de cette période, insère le travail esthétique réalisé pour ce film dans le contexte artistique de l'époque et montre à quel point le cinéma d'animation était lié aux mouvements picturaux d'avant-garde et aux recherches formelles liées à l'abstraction.

Dès ces premières années, le cinéma d'animation est aussi utilisé à des fins de propagande du nouveau pouvoir. C'est ce que met en évidence Caroline Damiens dans son analyse de la projection dans le grand Nord sibérien du film *Le Petit Samoyède* [*Samoedskij mal'čik*] : le film d'animation se fait l'outil de la propagation des idées officielles, non seulement par les idées qu'il développe dans sa trame narrative mais aussi par sa circulation au sein de la population, symbole du progrès qui doit évincer les vieilles croyances considérées comme archaïques et obsolètes.

L'évolution du thème de la conquête de l'espace, fleuron de la science soviétique et donc objet de propagande, est intéressante. L'article de Birgit Beumers et Nina Spoutnitskaïa étudie la représentation de cette grande aventure, qui relève d'abord de la démarche expansionniste du modèle idéologique soviétique mais s'achève par sa défaite : après la chute de l'URSS, l'utopie n'est plus de mise.

À la fin des années 1920, la politique culturelle de l'État se durcit, les groupes littéraires, artistiques, sont dissous et l'on assiste à une mise au pas de l'art. En 1934, lors du premier congrès des écrivains, les autorités artistiques réduisent drastiquement la marge de liberté des artistes en imposant le réalisme socialiste, une esthétique commune à tous les arts, très classique de forme et très idéologisée de contenu, l'artiste étant tenu de représenter « la réalité dans son développement révolutionnaire ». La centralisation et l'institutionnalisation du cinéma d'animation sont entérinées par la création des studios Soïouzmoultfilm en 1936, qui deviendront les plus gros studios de films d'animation de Russie (et de l'Union soviétique dans son ensemble). Marion Poirson-Dechonne met en évidence dans son article l'importance stratégique et politique de ces studios dans une URSS qui souhaite montrer sa puissance, et aussi le formidable creuset de créativité qu'ils ont permis de mettre en place. Les très gros moyens mis en œuvre par l'État ont permis le tournage de films à la poétique très différente, diversité qui s'amplifiera après le dégel.

---

6. Cité par BENDAZZI, 1985, p. 77.

Pendant la période stalinienne, les réalisateurs ont pour de nombreuses années observé une prudence de bon aloi dans les expériences formelles, et ont tourné une animation lisse proche des canons disneyens, aux sujets les plus éloignés possible d'une critique idéologique et sans danger – beaucoup se sont réfugiés dans le didactique ou le merveilleux.

Françoise Navailh juge sévèrement le cinéma en PVR de cette époque : « L'art invente donc un réalisme improbable, une abstraction mièvre et académique. C'est le triomphe de la carte postale. Sont bannis le pessimisme, le doute, le mauvais temps, les estropiés, la mort. Il faut de l'enthousiasme, de l'ardeur<sup>7</sup> », mais le film d'animation, destiné aux enfants pendant ces années-là, s'accommode mieux des bons sentiments, et il convient donc de tempérer ce jugement. Malgré ces directives contraignantes, ont été tournés des films de grande qualité qui sont devenus des classiques, par de très grands cinéastes comme Ivan Ivanov-Vano, les sœurs Brumberg, Lev Atamanov, par exemple. Car, comme le remarquent Raphaël Muller et Thomas Wieder, « même lorsque la dimension politique et idéologique est évidente, les films de fiction destinés à être vus par tous n'en conservent pas moins des qualités artistiques qui seules leur permettent d'être acceptés par le public<sup>8</sup> ».

Dans ce contexte très contraint, les cinéastes chercheront à profiter de failles de la censure, à la contourner par divers procédés (« double langage, métaphore, paraboles, omissions, silences, ellipses<sup>9</sup> », par exemple). Pascal Vimenet, dans son étude du film d'Aleksandr Ptouchko *Le Nouveau Gulliver* [*Novyj Gulliver*] (1937), donne un exemple de cette stratégie de contournement et de dualité narrative : en dénonçant les vices d'une autre époque, le cinéaste donne une critique de la sienne. Lauren Dehgan a choisi d'étudier l'un des éléments les plus pittoresques de cet univers, la sorcière Baba Yaga, figure ambiguë et finalement plutôt sympathique, qui évoluera au fil du temps.

Les années du dégel khrouchtchévien (1956-1964), avec le fléchissement de la pression de la censure, accentuent ce processus de double langage et ont vu reflourir une création expérimentale. C'est également à cette époque que le film d'animation sort du domaine de l'art pour enfants. Le langage de l'animation soviétique s'est enrichi et transformé. C'est Fedor Khitrouk, élève d'Ivanov-Vano, qui a été le maître expérimentateur et le mentor de toute une pléiade d'animateurs qui vont prendre sa suite et réaliser une animation inventive – et corrosive – dans les années 1970 : Youri Norstein, Andreï Khrjanovski, Edouard Nazarov, Garri Bardine.

---

7. NAVAILH, 2008, p. 44.

8. MULLER & WIEDER, 2008, p. 33.

9. *Ibid.*, p. 36.

Plusieurs textes dans cet ouvrage explorent l'univers de Youri Norstein. Le réalisateur-animateur lui-même nous présente des réflexions sur son travail dans des extraits du très bel ouvrage qu'il y a consacré, *La Neige sur l'herbe* [*Sneg na trave*], choisis par Eugénie Zvonkine. Mêlant aspects et « trucs » techniques, souvenirs d'enfance, anecdotes concernant ses films ou sa compagne de vie et de travail pendant de nombreuses années, Frantcheska Iarboussova, ces textes donnent une image vivante du grand réalisateur et de sa vision de l'animation. S'appuyant sur l'un des films du cinéaste, *Le Petit Hérisson dans le brouillard* [*Ėžik v tumane*], Patrick Barrès étudie en détail les nouveautés qu'apporte Norstein dans le traitement de la matière et la narration, créant une fiction en devenir. Sophie Lécole-Solnychkine se place également dans une démarche esthétique et narrative, mettant en évidence la double narration qui préside aux films de Norstein : la narration-récit et la narration-matière.

Laura Pontieri fait une analyse du film *L'Harmonica de verre* [*Stekljannaja garmonika*] d'Andrei Khrjanovski, qui illustre le thème de la liberté de l'artiste et de la résistance à la *doxa* représentée par les autorités officielles par le biais de références à des systèmes artistiques peu en faveur auprès de ces autorités.

C'est aussi l'idée de tolérance qui caractérise l'œuvre de Garri Bardine à laquelle Hélène Mélat consacre son article. Son utilisation de diverses matières et de la musique permet de transmettre ses idées et de réaliser une satire de la société post-soviétique de manière frappante et efficace.

Les réalisateurs de cette génération seront les maîtres d'autres animateurs apportant de nouvelles techniques, de nouveaux thèmes et s'attachant à révolutionner le langage de l'animation dans les années 1970 et jusqu'à aujourd'hui – Mikhaïl Gueller, Sergueï Aïtnoudinov, Oksana Tcherkassova, Aleksandr Petrov. L'article de Jasmine Jacq étudie l'adaptation par ce dernier du roman *Le Songe d'un homme ridicule* [*Son smešnogo človeka*] de Dostoïevski et la manière dont sa technique picturale élargit le propos de l'écrivain. Plusieurs d'entre eux se sont retrouvés aux studios d'animation de Sverdlovsk. L'article d'Hélène Mélat et Lilia Nemtchenko décrit la production et le fonctionnement de ces studios, qui font figure de véritable école d'animation, dont le principe est fondé sur l'entraide et la transmission des savoir-faire.

La période post-soviétique est marquée par un recul des subventions de l'État (très net dans les années 1990), ce qui est très sensible dans un art aussi peu « rentable » que le film d'animation et a provoqué une paupérisation de la profession. Des studios privés se sont créés, par exemple le célèbre studio Pilot, créé et animé longtemps par Aleksandr Tatarski. Aleksandr Petrov, Garri Bardine ont fondé leurs propres studios. Beaucoup d'animateurs restent fidèles aux techniques manuelles de l'animation, mais l'animation numérique se développe, l'animation se sérialise et connaît quelques rares grands succès commerciaux, comme les

*Smechariki* ou *Macha et l'Ours* [*Maša i medved'*]. Mais la grande majorité des films d'animation ne passe ni à la télévision ni au cinéma, et n'est visible que sur la toile ou dans les festivals. Dina Goder évoque le festival ouvert de Souzdal, le plus grand festival russe de films d'animation, qui donne la possibilité aux professionnels de se rencontrer et au public de voir la production russe de l'année passée et des années précédentes.

Cet ouvrage ne se veut pas exhaustif, mais son ambition est de donner un aperçu de la richesse de l'animation russe et soviétique, qui a continué et continue d'exister malgré les contraintes, qu'elles soient idéologiques ou financières. Et même si aujourd'hui, les conditions de travail sont difficiles – Youri Norstein n'a pas fini son *Manteau*, Bardine fait appel au financement participatif... – il y a toujours de nouvelles générations d'animateurs et réalisateurs qui inventent des univers où l'imaginaire est roi. De plus, on peut observer une internationalisation du milieu de l'animation, les jeunes réalisateurs viennent de plus en plus souvent faire des stages et des études en Occident, et des Français viennent également faire des études d'animation en Russie. Ces flux croisés sont, on peut l'espérer, une garantie que cette branche du cinéma si poétique et imaginative perdurera et se renouvellera, pour le plaisir des spectateurs.

## Bibliographie

BENDAZZI Giannalberto, 1985, *Le Film d'animation : du dessin animé à l'image de synthèse*, première édition en italien 1978, La Pensée Sauvage, JICA, Grenoble.

BENDAZZI Giannalberto, 1991, *Cartoons : le cinéma d'animation, 1892-1992*, Liana Levi, Paris.

COLLECTIF, *Youri Norstein, Franceska Yarbousova*, catalogue de l'exposition, Salle Saint-Jean, Hôtel de Ville de Paris, 16 mars-15 juillet 2001, Association pour la promotion des arts, Paris.

EISENSTEIN Sergueï, 1991, *Walt Disney*, sans mention du traducteur, Circé, Strasbourg.

GÉRY Catherine, 2016, « L'univers fabuleux de Ladislav Starewitch », in *KinoFabula : essais sur la littérature et le cinéma russes*, Presses de l'Inalco, Paris, p. 14-27, <http://books.openedition.org/pressesinalco/111> (consulté le 11 février 2016).

MÉLAT Hélène, 2014, « *Le Hérisson dans la brouillard* du texte au film, ou l'amplification interprétative », in GÉRY Catherine & MÉLAT Hélène (dir.), *Le littéraire et le visuel dans la culture russe des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, *Slavica Occitania*, n° 35, p. 141-156.

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, 1997, *La Lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*, Presses de la Sorbonne nouvelle (coll. L'œil vivant), Paris.

MALJUKOVA Larisa, 2009, « Viktor Bočarov : "Kinematograf – grandioznaja detektivnaja istorija" » [Le cinéma est un roman policier grandiose], in *Iskusstvo kino*, n° 5, <http://old.kinoart.ru/archive/2009/05/n5-article12> (consulté le 10 octobre 2017).

MULLER Raphaël & WIEDER Thomas, 2008, « Introduction », in MULLER Raphaël & WIEDER Thomas (dir.), *Cinéma et régimes autoritaires au XX<sup>e</sup> siècle : écrans sous influence*, Presses universitaires de France : Éditions Ens, Paris, p. 25-38.

NAVAILH Françoise, 2008, « Russie-URSS (1917-1991). Le festin pendant la peste », in MULLER Raphaël & WIEDER Thomas (dir.), *Cinéma et régimes autoritaires au XX<sup>e</sup> siècle : écrans sous influence*, Presses universitaires de France : Éditions Ens, Paris, p. 39-54.

VIMENET Pascal, 2015, *Un Abécédaire de la fantasmagorie, prélude*, L'Harmattan, Paris.