

Scénarios poïétiques et processus narratifs dans les films de Youri Norstein, une dialectique de l'invention

Patrick Barrès

LARA – SEPIA

Le film *Le Conte des contes* m'est cher parce qu'il concerne Marina Rochtcha. Parce que c'est là que j'ai vécu durant près de vingt-cinq ans. Parce que j'en suis parti. Parce que notre maison n'existe plus et qu'elle a été remplacée par un énorme bâtiment de seize étages. Et le pont que l'on voit à la fin du film n'est plus le même aujourd'hui. Mais c'est de l'autre dont je me souviens, celui qui était recouvert de pavés... Et de l'odeur de la poussière, cinglée par les gouttes, lorsque tombait la pluie, le soir, en août¹.

Youri Norstein

Un cinéma de recherche

Youri Norstein est un cinéaste plasticien, dessinateur et peintre, artiste bricoleur, engagé dans une recherche permanente de nouvelles formes de production filmique. Les scénarios de ses films sont empruntés à des registres culturels russes, à des contes populaires, à des *bylines* et des berceuses, à des épisodes historiques (la révolution d'Octobre), à des nouvelles littéraires (*Le Manteau* [Šinel'] de Gogol, par exemple) et à des histoires personnelles (des motifs de son enfance ont inspiré le film *Le Conte des contes* [Skazka skazok]). Les atmosphères de ses films renvoient aux univers de la

1. Youri Norstein, *Franceska Yarbousova*, 2001, p. 15-16.

prose de Pouchkine, de Tchekhov et de Tolstoï, aux « humeurs² » présentes dans le cinéma de Tarkovski ; ce qui fait de Norstein un « interprète de la culture russe », suivant l'expression de l'historien de l'animation Giannalberto Bendazzi³. Sur le plan visuel, les motifs iconographiques et plastiques réfèrent également à l'histoire artistique de la Russie. Norstein livre dans ses films des interprétations des icônes de l'École de Novgorod, des peintures russes des premières décennies du xx^e siècle (cubistes, futuristes et suprématisistes) et des créations d'art populaire. Mais les ressources et les moteurs de ses films d'animation sont aussi à chercher dans un milieu de culture de proximité, dans le fond de l'atelier, dans un espace de travail où se confrontent les modèles, les méthodes et les savoir-faire, où se renouvellent les dispositifs et se redéfinissent les matériaux du chantier de création.

Le processus narratif est étroitement lié aux épreuves d'atelier. Norstein s'est exprimé sur le sujet, à propos du *Conte des contes* (1979)⁴ : « Je n'attache pas d'importance au scénario composé avec des mots [...]. Il me semble qu'un film doit constamment évoluer et se modifier [...]. Le film grandit tout seul sur le plateau de tournage. » Ainsi, le scénario se double d'un « scénario poétique », un « scénario de production »⁵ attaché aux expérimentations et aux différentes opérations impliquées dans l'activité de réalisation. Lors de l'entretien qu'il a accordé à Hervé Joubert-Laurencin, il insistait sur les problématiques plastiques du cinéma d'animation, sur la portée « dramatique » de l'espace⁶ et sur ses relations avec le récit. De nouvelles stratégies narratives se mettent en place, qui intègrent les essais réalisés à partir des ressources matériologiques (des bouts de papier dessinés, des fragments de reproductions d'icônes et de fresques, des plans d'eau et des écrans de fumée), les recherches visuelles et scénographiques, les expériences engagées sur

2. JOUBERT-LAURENCIN, 1997, p. 320.

3. BENDAZZI, 1991, p. 512.

4. *Youri Norstein, Franceska Yarbousova*, 2001, p. 25.

5. Nous empruntons les expressions « scénario poétique » et « scénario de production » à Victor I. Stoichita (STOICHITA, 1993, p. 246), qui analyse le dispositif « miroir » dans la peinture flamande des xv^e et xvii^e siècles (dans la ligne des recherches poétiques, introduites par Paul Valéry, développées par la suite par Étienne Souriau dans le cadre de l'Institut d'esthétique et des sciences de l'art, et prolongées par René Passeron au niveau de l'équipe « Philosophie de l'Art et de la Création » de l'université Paris 1). Dans le domaine du cinéma expérimental, Stan Brakhage parle de « scénario couleur » pour caractériser les constructions qu'il met en place sur le support d'expériences rétinienne : BRAKHAGE, 1998, p. 32 et p. 54.

6. Norstein confiait à Hervé Joubert-Laurencin que pour lui « dans l'espace, il y a autant de tension dramatique que dans l'action elle-même » (JOUBERT-LAURENCIN, 1997, p. 326).

les différents plans de travail, sur le plateau décor et au niveau des dispositifs de prise de vue, ainsi que les développements plastiques réalisés à partir du dessin, de la couleur, de l'espace, de la lumière et du son. Ce dernier point est à souligner, compte tenu de la place que Norstein accorde aux éléments plastiques, en les considérant comme des vecteurs d'invention narrative et plus largement comme les promoteurs d'une nouvelle vision d'art. Il s'est exprimé à plusieurs reprises sur ce sujet, en insistant sur la nécessité de mettre en relation et en correspondance ces différents éléments. Il rejette les relations classiques hiérarchiques entre couleur et dessin, entre couleur et forme (la couleur subordonnée au dessin ou à la forme), entre dessin et espace (le dessin coordonné au cadre ou à la partition géométrique du plan), entre espace sonore et espace visuel (une conception illustrative de la plage sonore). La plasticité est pensée dans son ensemble. Les développements plastiques s'organisent autour de dénominateurs communs. Ces problématiques permettent à Norstein de faire émerger des motifs narratifs singuliers. Ce qui nous ravit, au moment de la projection, tient justement à la reconnaissance, au travers des lignes poétiques du film, de ce chantier de fabriques et de la relation toujours très tendue entre les instances poétiques et les motifs narratifs (finalement considérés comme deux substances narratives du film).

Ces conduites créatrices font du cinéma d'animation de Norstein un cinéma de recherche. Il s'inscrit, à ce titre, dans la mouvance artistique expérimentale du cinéma d'animation, fondée sur un processus narratif dialectique, sur une tension entre le libre jeu de l'expérience et les contraintes du programme. La question ne revient pas à opposer un cinéma non-narratif et un cinéma narratif, suivant ce que des théoriciens du cinéma d'animation et des cinéastes ont parfois proposé. Par exemple, René Laloux distinguait un cinéma des « conteurs » et un cinéma des « peintres ». Il opposait les dessinateurs sur *celluloïd*, adeptes d'une continuité dessinée, et les plasticiens tournés vers l'expérience et la recherche de nouveaux procédés et de nouvelles images⁷. De son côté, Hervé Joubert-Laurencin rappelle ce mot de Roland Cosandey : « l'animation [peut] être répartie en deux grands systèmes formels, le conte et la métamorphose, l'un essentiellement narratif, l'autre poétique⁸ ». Dans le cinéma de recherche, la problématique porte sur une narration en train de se faire, sur un processus narratif assorti à la plasticité en exercice. Il s'agit d'un « mariage heureux de la plastique et du récit », suivant encore l'expression de Boris Kolar, l'un des représentants de l'École de Zagreb⁹.

7. LALOUX, 1996, p. 62.

8. JOUBERT-LAURENCIN, 1997, p. 209.

9. *Positif*, juillet-août 1963, p. 34.

Cette tension entre le programme narratif et l'expérimentation plastique figure comme l'une des problématiques clefs du cinéma d'animation de recherche¹⁰, dont Youri Norstein constitue l'un des référents.

Le cinéma de Norstein s'inscrit dans la mouvance expérimentale du cinéma d'animation soviétique, qui s'est développée dans les années 1960, en rupture avec une tradition classique du dessin sur cellulo. Il a enseigné dans les années 1980 au studio Soïouzmoultfilm la pratique du *story-board*, en lien avec le processus d'interprétation de sources littéraires, et il a dirigé des ateliers centrés sur les relations entre le cinéma d'animation et les créations visuelles des premières décennies du vingtième siècle.

La boîte noire, une « scène d'invention totale »¹¹

Les scénarios poétiques et les inventions narratives dépendent en premier lieu des espaces d'ateliers, des plans de travail, du dispositif scénographique et du cadre de scène.

Norstein construit des boîtes scéniques qui vont de l'espace rationalisé et toujours plus ou moins « corrigé » de la caméra multiplane¹² à un espace complexe et singulier de plans inclinés, fragmentaires et panoramiques. Il s'agit d'un espace « corrigé », dans le sens où la hiérarchisation des espaces est altérée, où l'exercice de centration est détourné, où la tension entre transparence et opacité demeure vive. Comme l'observe Ludmilla Petrouchevskaïa, la romancière russe et scénariste du *Conte des contes*, à propos du film *Le Héron et la Cigogne* [*Caplja i žuravl'*] (1974), le cinéaste récuse la « technique des superpositions » pour un procédé plastique d'ensemble, plus constructif que compositionnel : « alors que le héron ne fait pas que se déplacer, tout autour de lui vit et respire. Le monde bouge et s'ouvre, des

10. La revue *Positif* a dressé en 1963 un bilan de l'animation internationale contemporaine qui fait apparaître une diversité de points de vue et de méthodes relatives à cette question : « l'élément plastique » ou « l'expérimentation » comme moyens de raconter une histoire (Eduard Hofman, Jiri Trnka), une expérimentation contrôlée (Jules Engel), l'expérimentation nécessaire (Alexandre Alexeïeff, Robert Breer), une approche synthétique (Vlado Kristl, Dusan Vukotic, Joan et Peter Foldes).

11. Le concept de « scène d'invention totale » a été proposé par Fernand Léger en 1924 pour valoriser les créations artistiques de son temps, organisées autour d'une « valeur-spectacle ». Il souligne tout particulièrement les réalisations cinématographiques contemporaines de Jean Epstein et de Marcel L'Herbier. Le texte de référence est écrit au moment où l'artiste engage le chantier de son film *Ballet mécanique* (LÉGER, 1997, p. 111-131).

12. Voir à ce sujet la critique que fait Norstein de l'usage de la caméra multiplane de Disney (JOUBERT-LAURENCIN, 1997, p. 326).

perspectives lointaines s'y dessinent. Ce n'est plus du théâtre, nous ne sommes plus sur les planches avec leur décor primitif [...]. Nous nous envolons au loin, vers les profondeurs. Le dessin bidimensionnel se transforme en un panorama volumique et mystérieux ».

Norstein précisait, à propos du tournage du *Petit Hérisson dans le brouillard* [*Ěžik v tumane*] (1975), que l'on voit « au-delà du champ de la prise de vues, d'autres lointains ». La caméra « se déplaçant sur tous les plans permettait d'obtenir une liberté de mouvement dans le champ de prise de vues. L'image acquérait une volatilité ».

Le passage du plan au volume permet de valoriser les ressources matériologiques et d'investir une profondeur physique, en alternative à la profondeur illusoire instaurée par le dispositif perspectif de la Renaissance. Les boîtes noires de Norstein libèrent ainsi la physicalité des matériaux, à chacune de ses strates, et en cohérence avec le milieu de travail que constitue l'atelier, comme l'évoque le cinéaste avec un trait d'humour :

Le verre s'est voilé de la poussière qui le recouvrait. Impossible de parvenir à un effet plus régulier [...]. La légèreté de la respiration allait de pair avec la douceur des molécules sur la vitre de l'image. Et l'espace se remplissait d'air. En Suède, on m'a demandé : comment obtenez-vous cette impression d'air dans l'image ? J'ai répondu : dans votre pays, cet effet serait impossible. Vous lavez les vitres tous les jours.¹³

L'espace poussiéreux de l'atelier imprègne le « voile intersecteur » de la boîte noire, la vitre du dispositif scénographique et la surface du celluloid. Le celluloid, appelé lui-même le « bout de chiffon¹⁴ », porte à sa surface les épreuves entre la matière et la manière. Le geste ne consiste pas à « passer le chiffon », comme on enlèverait la poussière sur la vitre, dans le sens de donner de la transparence, ou de « faire les carreaux », et avec l'objectif de restaurer la trame du « voile intersecteur ». La leçon de Man Ray et de Marcel Duchamp, avec leur *Élevage de poussières* (1920), n'est pas loin. La photographie de Man Ray révèle, en plan rapproché, les couches de poussières qui recouvraient *Le Grand Verre* de Duchamp, lors d'une visite d'atelier. Suivant la même ligne esthétique, dans le chantier de Norstein, la poussière alimente les signes d'opacité de l'image¹⁵.

13. Youri Norstein, *Franceska Yarbousova*, 2001, p. 34.

14. *Ibid.*, p. 33-34.

15. C'est aussi ce que notait Roland Barthes en 1979 dans les dessins de Cy Twombly,

Et elle participe, « au premier plan », à l'invention de cosmogonies. « La poussière permet de penser le monde », rappelle Georges Didi-Huberman dans *Génie du non-lieu*¹⁶, en soulignant les potentialités fictionnelles de cette matière de surface, pauvre, humble, libre et fragile. Dans l'atelier de Norstein, les poussières en suspension et les grains de matière déposés sur la vitre et le cellulo apportent leurs notes aux atmosphères en formation. Elles constituent les traits archaïques des mondes imaginaires de ses films.

Zones blanches, points gris et foyers de couleurs, expériences poétiques

Ces matériologies et ces météorologies s'organisent autour de plasticités spatiales et chromatiques spécifiques. L'espace est ainsi saisi dans sa globalité, suivant une logique immersive, et la couleur est pensée comme coloris, un espace de couleur caractérisé par des régimes d'instabilités. La boîte noire devient alors le siège, au travers de ses marques d'opacité, d'une poétique de l'immersion et du coloris.

Des motifs narratifs en portent les traits. Il s'agit des nappes de brouillard, des chutes de neige, des volées de feuilles et des rideaux de pluie, très présents dans les films de Norstein. Nous pouvons préciser, au passage, que ces motifs, attachés aux expériences plastiques, actualisent des souvenirs personnels du cinéaste. Des plans du film *Le Conte des contes* sont inspirés par des images de l'enfance du cinéaste, des souvenirs eux-mêmes météorologiques, des émotions personnelles qui deviennent, avec la charge poétique qu'il leur accorde, des « sensations d'univers » (suivant le concept de Paul Valéry¹⁷) : « l'odeur de la poussière, cinglée par les gouttes, lorsque tombait la pluie, le soir, en août » ; « vient la pluie, qui gorge la terre, remplit la chaussure, la souche, lave la chaussée pavée tandis qu'au bout de la rue point le crépuscule du soir¹⁸ », écrivent Youri Norstein et Ludmilla Petrouchevskaïa. Avec ces motifs, le cinéaste cherche avant tout à provoquer une expérience poétique.

Ces motifs sont caractérisés par des intensités plastiques et par des opacités blanches ou grises, enveloppantes, qui assurent par ces moyens une transition vers un espace autre, un monde étranger, un milieu hostile ou inquiétant. Ils disposent d'une forme d'autonomie, liée à des suspensions narratives (ou des « cinéstates »,

contemporains des créations filmiques de Norstein, lorsqu'il reconnaissait dans les « salissures » un nouveau matériau du dessin et le vecteur d'une nouvelle vision d'art (BARTHES, 1982, p. 146 et p. 165).

16. DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 67.

17. VALÉRY, 1960, p. 1342-1344.

18. *Youri Norstein, Franceska Yarbousova*, 2001, p. 15-17.

suivant le concept proposé par Philippe Ragel¹⁹), à des ruptures dans la linéarité du récit. Ils inscrivent ainsi une autre forme de temporalité dans la trame du film, une durée.

Ces espaces autres communiquent aussi les espaces intimes ou intériorisés des protagonistes, que le cinéaste nous donne ainsi à découvrir. Dans *Le Petit Hérisson dans le brouillard*, le brouillard et le plan liquide de la rivière nous permettent d'accéder à des mondes intérieurs, à des milieux plus ou moins oppressants et angoissants pour le hérisson en situation d'errance, des mondes hantés ou rêvés, habités d'animaux familiers ou étrangers, des animaux qui font tourner la tête du hérisson ou le ramènent sur le bon chemin. Le tronc creux de l'arbre est plein d'un écho assourdissant. Le brouillard est peuplé d'animaux disproportionnés. La rivière est occupée par une créature sans nom (« quelqu'un », déclare la voix *off*).

Sur le plan paysager, ces motifs narratifs recourent des zones blanches, à l'écart des voies toutes tracées, ou des zones grises, caractérisées par ce que le peintre Paul Klee prête au « point gris²⁰ », un lieu d'émergence du chaos. Ces espaces rabattent le jeu des lignes savantes du paysage (lignes d'horizon, de perspective, de fuite) sur un fond matériologique et sur un milieu météorologique, sur des voies d'esquisse et des territoires de textures. Le film *Le Petit Hérisson dans le brouillard* s'organise tout entier autour de ces deux polarités des zones blanches et des zones grises, avec les séquences de brouillard d'un côté et les différentes scènes de contact du hérisson avec les milieux végétaux, les écorces d'arbre et les pièces d'eau, de l'autre.



Figure 1 – *Le Petit Hérisson dans le brouillard*, Norstein Youri, Soïouzmoultfilm, 1975, 5'35, capture d'écran

Ces plans « cinéastiques » ont pour fonction de souligner l'attente, d'exemplifier le drame ou d'opérer un retournement de situation. Les flocons de neige enveloppent la cabane refuge du lièvre et du coq dans le plan

de fin du film *La Renarde et le Lièvre* (1973). Dans *Le Conte des contes*, les plans de volée de feuilles d'automne montrent le petit loup qui épie en lisière d'un fourré. Un long plan de chute de neige cadre la marche lente d'une « ombre passante » dans le parc de la ville. Les scènes de pluie du *Héron et la Cigogne* soulignent le mouvement de repli et le lieu de retraite de la cigogne. Dans *Le Petit Hérisson dans le brouillard*, les séquences de brouillard concentrent les errances prolongées du petit animal.

19. RAGEL, 2015.

20. KLEE, 1977, p. 56.

Figure 2
Le Conte des contes, Norstein Youri,
Soiouzmultfilm, 1979, 25'31,
capture d'écran



Ces motifs, toujours très présents dans les films de Norstein, permettent au spectateur d'accéder à des « nœuds » de tension dramatique, où se confrontent, au niveau plastique, l'immersif et l'intensif, le coloris ambiant et le foyer de couleur. Les motifs enveloppants contrastent avec les foyers des territoires refuges (la cabane de bois dans *La Renarde et le Lièvre* [*Lisa i zajac*], le coin du feu de la masure du petit loup dans *Le Conte des contes*, l'abri de l'ours dans *Le Petit Hérisson dans le brouillard*). Les lieux d'intimité, de couleurs vives et chaudes, s'opposent aux opacités blanches et grises des atmosphères de neige, de glace, de brouillard, de plan d'eau et de pluie. Le feu de camp du *Conte des contes* et la lampe dans le plan de fin du *Petit Hérisson dans le brouillard* brillent des mêmes jaunes étincelants et rouges orangés. Le feu crépitant du *Conte des contes* se démarque de la grisaille ambiante (rouille et vert-de-gris), des halos de lumière réflexifs et des plans de neige opaques. La lampe chaude du *Petit Hérisson dans le brouillard*, autour de laquelle virevoltent des lucioles, s'oppose aux milieux oppressants du brouillard, uniformément blancs et cotonneux, et du plan d'eau en clair-obscur.

Poïétique de la fragmentation, invention narrative

Dans plusieurs films de Norstein, les motifs narratifs sont introduits par des opérations plastiques caractéristiques des expériences d'atelier, de la boîte noire, notamment, et motivés par la ligne d'invention créative suivie sans relâche par le cinéaste. La fragmentation constitue une opération de premier ordre, compte tenu du mouvement de liaison et de déliaison des signes, qu'elle motive, et de son intégration au jeu dialectique de l'invention narrative. Elle est introduite par le procédé technique des papiers découpés, qu'adopte Norstein dans la majorité de ses films (en le conjuguant souvent avec d'autres moyens et, dans plusieurs films, avec des images en prise de vue réelle).

Dans *Le 25 octobre – Premier jour* [25-oe oktjabrja - pervyj den'] (son premier film, tourné en 1967, en collaboration avec Arkadi Tiourine), Norstein met en scène des fragments de peintures d'artistes russes des avant-gardes historiques des années 1910-1920 (plus secondairement d'artistes européens). Dans *La Bataille de Kerjenets* [Seča pri Keržence] (1971), il utilise des fragments d'images imprimées, des reproductions d'icônes et de fresques de l'École de Novgorod.

Ces films lui permettent de travailler une « nouvelle dramaturgie picturale », comme il le précise dans le générique du *25 octobre – Premier jour*. Les scénographies visuelles réalisées à partir des fragments de peinture composent les scènes narratives du film et accompagnent l'évocation de la révolution d'Octobre.

Dans de nombreux plans de ce film, des constructions architecturales aux perspectives plurielles se déploient en dessin de surface et en toile de fond. Elles constituent un milieu de scène chaotique, aux horizons bouchés, où se heurtent une foule anonyme en mouvement lent, puis en course effrénée, et une troupe de soldats en marche réglée.

Deux motifs narratifs structurent le passage central du film, le point culminant où s'affrontent les hommes avec la plus vive intensité : des figures et des fragments de corps figés intégrés aux éléments d'architecture, des figures emmêlées engagées dans une course éperdue. Le premier motif réunit des figures exsangues, des corps torturés, des membres étirés, des têtes avec des expressions d'effroi (qui évoquent plastiquement et symboliquement les corps tendus de la célèbre toile *Guernica* de Picasso, peinte en 1937) ou des têtes sans visages (en souvenir des œuvres de Malévitch des années 1920-1930²¹), ainsi que les pans obliques et les angles vifs des architectures. Le second motif présente les figures des manifestants et des assaillants imbriquées, en masse compacte fluide, ou superposées, leur silhouette informe régulée par les réseaux graphiques des armes (le motif des foules en mouvement est repris dans *Le Manteau*, le film sur lequel travaille Norstein, depuis de nombreuses années). Les motifs se distinguent au niveau chromatique, avec des noirs et blancs,

21. Norstein emprunte probablement à Malévitch la problématique du « dénudement », que Jean-Claude Marcadé reconnaît dans les « visages sans visages » du peintre, liée à un dépassement de toute « caractérisation sociologique » et au projet de figurer tout homme et, au-delà, l'humanité. Les mutilations des figures humaines, dans les œuvres de ce peintre, réfèrent quant à elles à un destin tragique. Ces deux propositions correspondent à la ligne politique de Malévitch, qui recherchait « de nouveaux fondements pour la culture » et qui dénonçait en même temps la « collectivisation criminelle forcée » du monde paysan (MARCADÉ, 1990, p. 242-251). Norstein s'inscrit dans cette même voie. Et il demeure aujourd'hui critiqué par rapport à ce film, qui a été partiellement censuré, d'ailleurs, qu'il aurait voulu plus explicite quant au projet de renouveau politique et culturel.

des nuances de gris et des ocres jaunes verdâtres et délavés pour le premier, avec des contrastes soutenus de noir, de blanc et de rouge pour le second.

Ces motifs réunissent deux logiques fragmentaires, une vue en éclaté et un espace fluide, qui se coordonnent à deux types de plans, le plan fixe et le plan-séquence. La fragmentation réunit ici, suivant ces schèmes plastiques, deux formes de pensée, une pensée de la rupture et une pensée du lien. Norstein crée différents motifs narratifs à partir de ces ressources plastiques et de ces deux polarités de la fragmentation. Il s'agit là d'une ligne d'invention créative tout à fait caractéristique de son travail.

Norstein reprend ces formes de plasticité dans le film *La Bataille de Kerjenets*. À la différence du précédent film, historique, celui-ci illustre un épisode de la légende de la « ville invisible de Kitège », une *byline* issue du folklore russe (à laquelle Rimski-Korsakov a consacré un opéra, qui a aussi été utilisé comme ressource sonore pour le film de Norstein).

La dialectique entre les scénarios poétiques et les processus narratifs passe ici par des emprunts aux icônes et aux fresques byzantines. Elle se manifeste dans le travail d'interprétation (avec une appropriation problématique des ressources), dans les déclinaisons cinématographiques (avec une recherche sur les formes de mouvement) et dans la proposition d'une « nouvelle dramaturgie », selon les termes mêmes du cinéaste (avec la conception d'une dramaturgie plastique).

Les éléments iconographiques sont intégrés à l'état de fragments. Ils sont animés suivant les deux logiques fragmentaires de l'éclaté et de l'emmêlé, et suivant des formes de mouvement différenciées, un mouvement saccadé et un mouvement fluide.

Le film est découpé en trois parties chronologiques : la préparation de l'armée russe (la bénédiction de la vierge, la table du duc abandonnée par les convives), la bataille, puis la célébration festive et la commémoration par les descendants de ces épisodes guerriers. La première et la troisième partie sont réglées au moyen du schème plastique de l'éclaté. Norstein intègre là les modes spécifiques de construction spatiale de la représentation des icônes et des fresques byzantines. Des éléments d'architecture en fond de scène ou plein cadre conjuguent différentes formes de perspective, centrale, inversée et axonométrique, qui ont pour effet « d'éclater » l'espace et de le rapporter, suivant ces développés, à un plan de surface²². Ces configurations, associées aux rideaux de lances des cavaliers, livrent les motifs narratifs du cadre et du plan de bataille.

22. Il aboutit ainsi à des solutions plastiques comparables à celles qu'ont pu proposer Picasso dans ses réalisations de la période du cubisme analytique (*Usine à Horta de Ebro*, par exemple, en 1909) et Malévitch dans les *Architectones*, dans les *Vues aériennes* (années 1920) ou dans son *Projet de gratte-ciel pour la ville de New York* (1926).

La deuxième partie expose les scènes de combat, avec un traitement plastique tout à fait singulier, issu des recherches formelles et spatiales développées par Norstein dans les séquences d'affrontement du film *25 octobre – Premier jour*.

À propos du chantier de création du film, Norstein précise le mode de structuration plastique de ce passage, en évoquant le schème de la « masse plastique compacte²³ », qui correspond à un entrelacement de lignes de force, et dont il détermine la formule à partir d'une analyse attentive du tableau de Malévitch *La Cavalerie rouge* (1932). La partie centrale du film déploie des variations spatiales, chromatiques et matériologiques autour de ce schème, en faisant varier les dimensions (du proche au lointain), les domaines de couleurs et les intensités chromatiques (des blancs réfléchissants, des rouges étincelants, des orangés flamboyants, des bleus éteints, des bruns sales et des noirs profonds), les motifs d'entrelacs (des lignes tressées, des traits imbriqués, des courbes complexes, des écheveaux de marques graphiques et des formes plissées) et les matériaux (papiers découpés, traits graphiques et volutes de fumée). Ces différents motifs adoptent les signes caractéristiques de l'esthétique baroque, les plis formels et spatiaux, le clair-obscur et le mouvement. Au niveau de la synthèse cinématographique, ils provoquent des clignotements, qui rappellent les effets visuels, cinétiques, des cinéastes expérimentaux, tels que Len Lye ou Norman McLaren. Norstein réinvente finalement ces effets, à partir de variations autour du schème de la « masse plastique compacte », pour les appliquer au cinéma d'animation. La scène de bataille déplie alors, sur le support de ces développements plastiques, des motifs narratifs spécifiques : la cavalcade des Tartares dans le lointain, oppressante, la chevauchée des troupes du duc, au pas cadencé, les silhouettes toutes proches des envahisseurs, sanguinaires, le choc des corps-à-corps, intense.

La notoriété de Norstein et le rayonnement de son œuvre tiennent à la relation dialectique entre ces inventions, qui fédèrent différentes formes de plasticité, accompagnées par une recherche sur l'hybridation des matériaux et des techniques, et les motifs narratifs. Cette dialectique se comprend aussi en termes de relation dynamique entre le régime poétique et le registre poétique. Dans cette scène de bataille, Norstein livre un propos poétique, que nous pouvons qualifier de poétique du chaos ou de poétique de l'informe. Cette scène intègre des plans-séquences abstraits, dépourvus de références représentatives, et pourtant très expressifs. Les signes plastiques assurent ce fonctionnement symbolique. Ils disposent d'une

23. Voir les entretiens réalisés avec Youri Norstein, communiqués sur le site de la revue *Iskusstvo kino*, www.kinoart.ru, par exemple : <http://www.kinoart.ru/archive/2009/05/n5-article13> (consulté en décembre 2017).

puissance figurale, qui met en retrait les éléments figuratifs. Les entrelacs et les taches en mouvement communiquent les différents niveaux d'intensité du combat. Ces plans abstraits alternent avec des séquences où les figures demeurent aux prises avec des signes de « visagification » (symbolisant les troupes du duc) et des « traits de visagité » (en évocation des hordes tartares), suivant les concepts proposés par Gilles Deleuze²⁴. Les corps et les visages sont saisis dans leur contour ou traduits par la matière et la fluidité de la ligne, dans la masse.



Figure 3 – *La Bataille de Kerjenets*,
Ivanov Vano Ivan, Norstein Youri,
Soïouzmoultfilm, 1971, 6'28, capture d'écran

De l'expérience poïétique à l'invention esthétique, une esthétique « petit cliché »

La poussière de la boîte noire contamine l'image. Norstein s'est exprimé sur ce sujet, en rapportant la « densité de l'image²⁵ » à une esthétique « petit cliché²⁶ ». Avec le souvenir des expériences d'atelier et à propos du travail engagé avec son opérateur Aleksandr Joukovski, il précise que ce « petit cliché » provient d'une exposition du celluloïd au « plasma ambré » de la lumière. Cette expression convoque des métaphores liquides et textiles qui soulignent les caractères « matériologique » et « chiffonné » du celluloïd. Il s'agit là de deux propositions esthétiques : une voie rematérialisante de l'image et une esthétique du pli.

Sur le premier point, les plans de ses films manifestent des grésillements ou des crépitements visuels. Ces motifs de surface, qui traduisent les atmosphères et les développements météorologiques (des nappes de brouillard, des chutes de neige, des volées de feuilles et des rideaux de pluie), exemplifient le grain de poussière de la boîte noire. Au niveau spatial, les plans sont stratifiés ou tressés suivant une plastique du pli ou une logique du « plis-sur-plies », suivant la proposition conceptuelle du cinéaste expérimental Stan Brakhage²⁷ relative au principe pictural

24. DELEUZE, 1983, p. 126.

25. JOUBERT-LAURENCIN, 1997, p. 323.

26. Youri Norstein, *Franceska Yarbousova*, 2001, p. 34.

27. BRAKHAGE, 2002, p. 25.

du *all-over* (emprunté à Jackson Pollock). Ce schème spatial, lié aux épreuves plastiques engagées à partir de l'opération de la fragmentation (suivant les deux régimes de l'éclaté et du fluide), aux manipulations des bouts de papier en *stop motion*, réfère à une pensée plastique de la boîte noire. L'esthétique « petit cliché » resserre ainsi sur le registre tactile de l'image, sur ses substances autonomes et sur les épreuves plastiques qui en règlent le trait.

« Petit cliché » constitue pour Norstein une « catégorie esthétique ». Il aborde cette question dans un texte critique sur ses chantiers de création (et à propos de la collaboration avec Aleksandr Joukovski) et dans le cadre d'une présentation du film *Le Petit Hérisson dans le brouillard*. Il précise à ce sujet que « l'expression "petit hérisson" sonne différemment de "hérisson"²⁸ ». Il insiste ici sur le dessin du personnage central du film. Celui-ci ne doit pas référer aux représentations existantes, attendues et codifiées, du hérisson, comme en exposent les films d'animation russes. Norstein souhaite inventer de nouveaux traits de caractère et rompre ainsi avec l'esthétique du cinéma d'animation russe de l'après-guerre, marquée par « la technique classique du dessin sur cellulo, et le style arrondi à "l'américaine" », comme le rappelle Bendazzi²⁹.

Avec cette proposition d'une esthétique « petit cliché », Norstein prend part au renouvellement de la vision d'art dans le domaine du cinéma d'animation. L'esthétique « petit cliché » rejoint « l'esthétique modeste » ou « dispersée » que présente de son côté Gilbert Lascault dans les *Écrits timides sur le visible* (écrits entre 1968 et 1978, et publiés en 1992³⁰), une « esthétique qui a affaire avec une multiplicité de singularités, avec une pluralité d'exceptions », et qui nous propose, à partir d'entrées discrètes dans l'art et dans le discours sur l'art, de nous rendre sensible au nomade, au vagabond, au flou, à l'impur, au mélangé et au bigarré.

Ces mêmes entrées permettent à Lascault d'aborder la question de « l'anti-récit » dans l'art, à propos d'une étude de l'œuvre de Fernand Léger, en proposant de substituer à la narration linéaire des associations étranges et des logiques « fantastiques », ou en invitant, avec Francis Ponge, à ouvrir les « trappes intérieures » et à voyager dans « l'épaisseur des choses »³¹. Norstein n'adopte pas « l'anti-récit », mais il intègre des signes attachés aux catégories esthétiques de Lascault, en introduisant une « anti-continuité », suivant la formule du cinéaste

28. Youri Norstein, *Franceska Yarbousova*, 2001, p. 43.

29. BENDAZZI, 1991, p. 262.

30. LASCAULT, 1992, p. 9-16.

31. *Ibid*, p. 171-172 et note 5, p. 389.

d'animation Robert Breer³² (l'un de ses contemporains), qui permet de rentrer dans « l'épaisseur des choses » et d'articuler, à partir de là, différents territoires fictionnels, d'imbriquer des échappées fantastiques dans la narration en train de se faire, et de renouveler finalement le travail d'invention de la fantasmagorie.

Bibliographie

BARTHES Roland, 1982, *L'Obvie et l'Obtus*, Seuil, Paris.

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

BRAKHAGE Stan, 1998, *Métaphore et vision*, trad. CAMUS Pierre, Centre Georges Pompidou, Paris.

BRAKHAGE Stan, 2002, *Manuel pour prendre et donner les films*, trad. LEBRAT Christian, Éd. Paris Expérimental (coll. Les Cahiers de Paris Expérimental), Paris.

DELEUZE Gilles, 1983, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, Éditions de Minuit (coll. Collection « Critique »), Paris.

DIDI-HUBERMAN Georges, 2001, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Éditions de Minuit, Paris.

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

KLEE Paul, 1977, « Note sur le point gris » in *Théorie de l'art moderne*, Denoël/Gonthier, Paris.

LALOUX René, 1996, *Ces Dessins qui bougent : 1892-1992 cent ans de cinéma d'animation*, Dreamland, Paris.

LASCAULT Gilbert, 1992, *Écrits timides sur le visible*, Colin, Paris.

32. *Positif*, juillet-août 1963, p. 54. Breer précise, en lien avec cette ligne poétique, que ses films sont « dramatiquement plastiques et plastiquement dramatiques » (*ibid.*, p. 27).

LÉGER Fernand, 1997, *Fonctions de la peinture*, Gallimard, Paris.

MARCADÉ Jean-Claude, 1990, *Malévitch*, Casterman : Nouvelles Editions françaises, Paris.

Positif, 1963, n° 56-54.

RAGEL Philippe, 2015, *Le Film en suspens : la cinéstase, un essai de définition*, Presses universitaires de Rennes (coll. Collection Le Spectaculaire), Rennes.

REVUE ISKUSTVO KINO [L'art du cinéma], 2012, *Iskusstvo kino*, www.kinoart.ru.

STOICHITA Victor Ieronim, 1993, *L'Instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Méridiens Klincksieck, Paris.

VALÉRY Paul, 1960, « L'infini esthétique », in HYTIER Jean (dir.), *Œuvre*, tome n° 2, Gallimard, Paris.

Youri Norstein, Franceska Yarbousova, 16 mars-15 juillet 2001, [exposition], Salle Saint-Jean, Hôtel de Ville de Paris, Association pour la promotion des arts, Paris.

Films de Youri Norstein cités

25-oe – pervyj den' [Le 25 octobre – Premier jour], en collaboration avec Arkadij Tjurin, Soïouzmoultfilm, 1967.

Seča pri Keržence [La Bataille de Kerjenets], Soïouzmoultfilm, 1971.

Lisa i zajac [La Renarde et le Lièvre], Soïouzmoultfilm, 1973.

Caplja i žuravl' [Le Héron et la Cigogne], Soïouzmoultfilm, 1974.

Ėžik v tumane [Le Petit Hérisson dans le brouillard], Soïouzmoultfilm, 1975.

Skazka skazok [Le Conte des contes], Soïouzmoultfilm, 1979.

Sitographie

Site de la revue *Iskusstvo kino*, www.kinoart.ru, par exemple : <http://www.kinoart.ru/archive/2009/05/n5-article13> (consulté en décembre 2017)

Résumé : avec ses inventions poétiques et esthétiques, Youri Norstein s'inscrit dans la mouvance expérimentale du cinéma d'animation russe, qui s'est développée dans les années 1960, en rupture avec une tradition classique du dessin sur cellulo. Il développe dans ses films de nouvelles formes de narration, articulées aux expériences plastiques et aux scénarios poétiques intégrés au chantier de fabrique, au milieu de culture de l'atelier. Les motifs narratifs d'invention sont issus des épreuves matériologiques, des opacités chromatiques et texturales, des scénographies fragmentées et des plans cinématographiques tendus entre la fluidité et la saccade, caractéristiques de son cinéma de recherche. Une nouvelle esthétique en émerge, qualifiée par le cinéaste d'esthétique « petit cliché ». L'expression a été formulée dans le cadre de l'atelier à propos de l'exposition du celluloïd au « plasma ambré » de la lumière. Elle convoque des métaphores liquides et textiles qui soulignent les caractères matériologique et « chiffonné » du celluloïd, qui valorisent le registre tactile de l'image et qui ouvrent aux développements météorologiques omniprésents dans ses films, nappes de brouillard, chutes de neige, volées de feuilles et rideaux de pluie, impliqués dans le processus narratif. Cette esthétique permet au cinéaste de rentrer dans « l'épaisseur des choses » et d'articuler, à partir de là, différents territoires fictionnels, d'imbriquer des échappées fantastiques dans la narration en train de se faire, et de renouveler finalement le travail d'invention de la fantasmagorie.

Mots-clefs : Plasticité, Couleur, Opacité, Matériologie, Météorologie.

Poietic Scenarios and Narrative Process in the Films of Yuri Norstein, a Dialectic of Invention

Abstract: with his poietic and aesthetic inventions, Yuri Norstein is part of the experimental movement of Russian Animation, which was developed in the 1960s and broke away from a classic tradition of drawing on celluloid. In his films, he develops new forms of narration, articulated with plastic experiments and poietic scenarios integrated into the studio and in the middle of workshop projects. The narrative patterns of invention are from "materialological" trials, chromatic and textural opacities, fragmented scenographies and camera angle perspectives stretched between fluidity and twitching, all of which are characteristics of his experimental film-making. A new

aesthetic emerges, qualified by the artistic filmmaker as a "small cliché". The expression was formulated in the workshop around the exposure of celluloid to the "plasma amber" light source. It summons to mind, liquid and textile metaphors that emphasize the materialistic and "crumpled" characters of celluloid and enhance the tactile feeling of the image and opens up to the "materialological" developments that are ubiquitous in his films and involved in the narrative process like fog, snowfall, flocks of leaves and rain curtains. This aesthetic allows the filmmaker to return to "the core of things" and to articulate from there in the different fictional territories. He spins a fantastic yarn of escapades into the developing narrative and finally renews the creative process of invention in phantasmagoria.

Keywords: plasticity, colour, opacity, materiology, meteorology.

Поïетический сценарий и нарративный процесс в фильмах Юрия Норштейна, диалектика художественного видения

Абстракт: Юрий Норштейн и свойственные его видению поïетика и эстетика являются частью экспериментального направления в российской анимации, развивавшегося в 1960 годах и совершившего уход от классической традиции рисования на целлулоидной пленке.

В своих фильмах он развивает новые формы наррации, проартикулированной посредством пластического эксперимента и поïетические сценарии, включающие в себя пространство студии и рабочие моменты осуществляющегося в мастерской творческого замысла.

Нарративные схемы, отображающие художническое видение, используют «материологию» полученных пробным путем результатов, хроматическую и фактурную непрозрачность, фрагментарность сценария и ракурс съемки, плавающий между плавным и рваным движениями камеры – всё это является характерным для создания его экспериментальных фильмов.

Совершается рождение новой эстетики, которую художник-киносоздатель назвал «небольшое клише». Выражение было сформулировано в его мастерской в связи с засвечиванием пленки от источника света, окрашенного под «расплавленный янтарь». Приходящая на ум метафора текучести и фактурности подчеркивает вещественность и «мнущность» (способность мяться) целлулоида и усиливает осязательность образа, и раскрывается в развитие «материологии», повсеместно присутствующей в его фильмах и задействованной в нарративный процесс – туман, снегопад, тучи листьев и завесы дождя. Подобная эстетика позволяет создателю фильма вернуться к «сердцевине вещей» и, исходя оттуда, связно артикулировать различные

территории вымысла. Он сплетает небывальщину фантастических эскапад в проявляющийся нарратив и в конечном счете творчески обновляет процесс создания фантасмагории.

Ключевые слова: пластичность, цвет, непрозрачность, материология, метеорология.