

*L'Harmonica de verre* (1968)  
d'Andreï Khrjanovski :  
**la dissidence sous de nouvelles formes**

Laura PONTIERI  
Université de Toronto

Traduit de l'anglais par Hélène MÉLAT

Au contraire de l'animation américaine, qui vient du *comic strip* et des scènes de vaudeville, l'animation russe à ses débuts s'inspirait des caricatures politiques et des affiches de propagande. Ses traits particuliers se sont cependant perdus à la fin des années 1930 quand les autorités ont fait pression pour que l'on fasse des films pour enfants et non des expérimentations. Un bref retour du style de la caricature s'est produit pendant la Seconde Guerre mondiale, mais cela a été un épisode isolé et éphémère. À partir de la création d'un studio d'animation centralisé, la majorité de la production des films du milieu des années 1930 jusqu'à la fin des années 1950 était destinée à la jeunesse.

La décision d'orienter la production de films d'animation vers la jeunesse était en partie une décision politique et était en partie due à l'influence de Disney. Au premier festival international du film de Moscou en 1935, quelques films de Disney furent projetés devant un public large et eurent un grand succès. Plusieurs animateurs soviétiques furent captivés par les films de distraction américains, truffés de gags et avec un développement de l'intrigue léger, et ils adoptèrent avec enthousiasme le style Disney.

Le studio Soïouzdetmoultfilm, fondé en 1936 et renommé ensuite Soïouzmoultfilm, avait pour but de centraliser l'industrie de l'animation et de remplacer la production d'artistes indépendants ou en petits groupes. Les

animateurs et réalisateurs de différentes orientations artistiques devaient travailler ensemble et adapter leur style à la manière Disney.

Quelques rares réalisateurs qui ne souhaitaient pas faire de compromis quittèrent le studio tandis que la majorité adopta l'esthétique Disney, en particulier la « rondeur » du trait du personnage et sa manière de représenter les animaux. Le style « mignon » convenait très bien à l'animation pour enfants mais, dans le même temps, il contribuait à effacer les traits distinctifs russes. Beaucoup de films présentaient les mêmes animaux anthropomorphisés que dans les films de Disney, même si le paysage typiquement russe et des éléments du folklore russe leur donnaient une coloration nationale.

Le studio Soïouzmoultfilm ne s'est pas contenté d'adopter le style et la technique de Disney d'animation sur cellulo, il a aussi utilisé le système de production de Disney. L'utilisation de dessins sur cellulo a entraîné une subdivision du travail similaire à celle du travail à la chaîne, avec des animateurs spécialisés assignés à des tâches réduites et répétitives. De ce fait, la production a été grandement accélérée, mais les films d'animation réalisés collectivement ont eu tendance à se standardiser.

Le style de production Disney a permis l'« animation complète », c'est-à-dire une animation élaborée et détaillée, caractérisée par un mouvement constant, l'utilisation de plusieurs dessins sans recyclage, une grande quantité de travail et des phases plus détaillées pour obtenir des mouvements plus souples. Un grand nombre d'artistes et de personnel était nécessaire pour produire ce type d'animation, et le studio Soïouzmoultfilm était organisé pour fournir la force de travail nécessaire dans tous les départements. La nature spécifique de ce style permettait de surveiller la créativité des artistes et de réaliser un contrôle centralisé qui convenait aux autorités soviétiques, ces dernières étant désireuses d'exercer leur pouvoir sur les animateurs indépendants depuis le milieu des années 1930.

Ce n'est qu'à la fin des années 1950 que l'animation russe a connu une révolution de contenu et de forme. La relative liberté d'esprit du dégel khrouchtchevien a donné un peu d'espace aux animateurs indépendants pour leur permettre de faire des expériences et d'introduire de nouvelles idées. Cependant, le comportement contradictoire des autorités pendant cette période a entravé toute approche radicale vers de nouvelles formes.

C'est dans ce climat de relative liberté et de mesures de contrôle contradictoires qu'Andreï Khrjanovski a commencé à étudier et à pratiquer l'animation. Khrjanovski a été en contact avec le monde de l'art dès sa petite enfance : son père, Iouri Khrjanovski, était un peintre de talent, qui avait étudié avec des artistes tels Kouzma Petrov-Vodkine, Kazimir Malevitch et Pavel Filonov avant d'abandonner temporairement les arts visuels pour le théâtre et le métier de comédien. L'amour

insatiable de son père pour l'art, la musique et le théâtre a beaucoup influencé son jeune fils<sup>1</sup>.

Tandis que Iouri Khrjanovski avait traversé les dangereuses et difficiles années staliniennes, assistant à la disparition de beaucoup de ses amis artistes, Andreï reçut son éducation dans une période beaucoup plus tranquille, mais il fit néanmoins l'expérience d'une atmosphère de suspicion et de dénonciation qui entourait souvent le monde artistique pendant la période soviétique. Il se souvient très vivement de sa vie dans un appartement communautaire [*kommunalka*], partageant l'espace avec une quarantaine de personnes, dont deux étaient des membres du NKVD et des « informateurs amateurs », comme il les définit<sup>2</sup>.

Khrjanovski a développé dans cet environnement de forts sentiments de défense de la liberté de pensée et d'expression et il a été préoccupé par le problème des relations de l'artiste avec les autorités, ce qui apparaît clairement dans la majorité de ses œuvres. Andreï a subi les conséquences de son désir inné d'exprimer ses opinions librement. En 1957, le VGIK (le très renommé Institut d'État de cinéma de Moscou) a introduit des mesures disciplinaires envers les étudiants qui avaient exprimé leurs opinions de manière trop explicite<sup>3</sup>. Khrjanovski, alors étudiant en première année, a été expulsé pour avoir lu pendant le cours d'instruction militaire *Morceaux choisis de ma correspondance avec des amis* de Gogol et n'a pu être réintégré qu'avec l'intervention des réalisateurs célèbres enseignant au VGIK Grigori Rochal, Mikhaïl Romm et Sergueï Guerassimov, qui prirent sa défense<sup>4</sup>.

Ces premiers démêlés avec les autorités n'ont pas empêché Khrjanovski de tenter de s'exprimer librement. Profitant de l'atmosphère relativement détendue dans les arts des premières années du régime brejnevien, il a poursuivi une tendance apparue au début des années 1960 dans l'animation. À ce moment-là, quelques animateurs, grâce à la détente provisoire due aux réformes de Khrouchtchev, avaient commencé à travailler sur des films pour adultes traitant de questions d'actualité dans un style innovant. Plusieurs films ont révolutionné l'animation russe et inauguré une nouvelle vague de films d'auteur adressés à une audience plus âgée.

Prolongeant cette tendance, Khrjanovski a présenté comme travail de diplôme de fin d'études son premier film, *Il était une fois Koziavine* [*Žil-był Kozjavin*] (1966). Non seulement le film attaquait l'univers bureaucratique mais il suggérait que la

---

1. Un excellent catalogue des œuvres d'art de Iouri Khrjanovski a été publié en 2007 : XRŽANOVSKIJ Andrej (dir.), 2007.

2. XRŽANOVSKIJ, 1997, p. 58.

3. Cf. WOLL, 2000, p. 60 et ŠILOVA, 1993, p. 46.

4. XRŽANOVSKIJ, 2007, p. 59.

course aveugle de la bureaucratie entravait la liberté de création des artistes. Son deuxième film, *L'Harmonica de verre* [*Stekljannaja garmonika*], allait encore plus loin. Khrjanovski y exprimait ouvertement son désaccord avec un système qui étouffait l'expression artistique. Le style du film était complexe et Khrjanovski s'adressait à des spectateurs proches du monde de l'art qui pourraient comprendre les références présentes dans le film. Si *Il était une fois Koziavine* faisait une satire aigüe de l'univers bureaucratique avec humour et beaucoup d'esprit, *L'Harmonica de verre* présentait une critique beaucoup plus sombre et sévère du régime soviétique.

*L'Harmonica de verre* est le film de Khrjanovski qui traite avec le plus d'insistance le problème de la relation compliquée entre les artistes et les autorités. Ce thème reviendrait dans les films suivants comme la trilogie sur les dessins de Pouchkine<sup>5</sup> ainsi que dans les films plus tardifs sur le peintre Ioulo-Ilmar Sooster et sur le poète Joseph Brodsky<sup>6</sup>.

C'est dans *L'Harmonica de verre* qu'ont été révélés plus manifestement l'amour que Khrjanovski porte aux arts visuels et la grande connaissance qu'il en a, ainsi que son aspiration à s'éloigner du *mainstream* des films d'animation de masse et à proposer un art de l'animation pour une audience intellectuelle. Son approche reflète son désir d'élever le statut de l'animation et d'en faire une forme d'art en soi.

Poursuivant cette ambition, Khrjanovski a cherché à collaborer avec des artistes contemporains comme Ioulo-Ilmar Sooster et Iouri Nolev-Sobolev, qui appartenaient au cercle des artistes qui avaient pris part à la fameuse exposition du Manège pendant laquelle Khrouchtchev avait violemment attaqué l'art moderne.

Le symbolisme et les images utilisés par Khrjanovski, Sooster et Nolev-Sobolev ont produit un film complexe qui se distingue clairement de la production de masse du studio. En utilisant des œuvres d'art connues mondialement, le réalisateur crée un langage commun entre les publics de l'Occident et de l'Est. Dans le même temps, la complexité accrue du film le réserve à un public d'élite et contraste fortement avec le type d'art superficiel que Theodor W. Adorno caractérise comme étant celui des idéologies dominantes. Le rejet de l'esthétique Disney par Khrjanovski n'a pas seulement constitué un refus des choix esthétiques traditionnels mais a aussi signifié le rejet du style « officiel » que représentait Disney pendant les années staliniennes.

---

5. *Je m'envole vers vous par le souvenir* [*Ja k Vam leču vospominanjem*] (1977), *Et je suis de nouveau avec vous* [*Is Vami snova ja...*] (1980) et *L'Automne* [*Osen*] (1982).

6. Films sur Sooster, d'après les dessins et son œuvre graphique : *L'École des Beaux-Arts. Paysage avec genévrier* [*Škola izjaščnyx iskusstv. Pejzaž s možževel'nikom*] (1987) et *L'École des Beaux-Arts. Le retour* [*Škola izjasščnyx iskusstv. Vozvraščenie*] (1990). Films sur Brodsky : *Un Chat et demi* [*Poltora kota*] (2002) et *Une Pièce et demi ou le voyage sentimental vers la patrie* [*Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu*] (2009).

Comme je l'ai déjà mentionné, l'adoption de l'esthétique et de la méthode de production Disney répondait aux besoins de l'art officiel et empêchait la recherche de nouveaux styles. La décision de Khrjanovski d'adopter un style contrastant avec le style officiel approuvé était en soi une protestation.

Le thème choisi pour *L'Harmonica de verre* est une critique à peine voilée de la répression des arts et de la société en Union soviétique. L'intrigue du film tourne autour du conflit entre le gouverneur d'une ville, le « Diable jaune », qui personnifie tous les maux liés à l'argent, et un artiste qui joue de l'harmonica de verre, un instrument rare destiné à « inspirer de nobles pensées et de bonnes actions ». Le film s'ouvre sur l'arrivée d'un joueur d'harmonica de verre dans la ville grise et brutale du Diable jaune. Avant que le son de l'harmonica ne puisse atteindre la population, le musicien est arrêté. Les seules traces qui demeurent du musicien sont l'harmonica cassé et un œillet rouge qui a fleuri au son de l'harmonica. Dans un premier temps, la fleur semble porter malheur – l'homme qui la ramasse est dénoncé et arrêté – mais elle s'épanouit de nouveau dans les mains d'un autre jeune garçon. Ce dernier quitte la ville et quand il revient, il réveille, avec l'aide du son de l'harmonica, le bon et le beau côté caché dans chaque habitant et il arrive à vaincre l'« idole jaune ».

Bien que le dictateur soit lié à l'argent et que le film porte l'accent sur la société capitaliste corrompue, l'allusion au contrôle strict de l'artiste est aisément détectable à un niveau plus profond de lecture du film. Comme Khrjanovski le note lui-même dans une interview du milieu des années 1980, tous ses films ont une thématique sociale :

Mes films ont toujours été sociaux. Seulement, les allusions sociales sont évacuées dans un sous-texte au lieu d'être exprimées directement. Le principe social dans mes films est exprimé avec des variations : de la parodie teintée d'ironie en aquarelle au sarcasme noir<sup>7</sup>.

Pour échapper aux censeurs, Khrjanovski a été contraint de choisir une intrigue qui dénonce l'effet négatif de l'argent sur la société plutôt que la question de la position de l'artiste dans un régime autoritaire. Les citations de gravures et peintures célèbres qui représentent des usuriers – comme *Le Prêteur et sa Femme* (1514) de Quentin Matsys – ouvrent le film et focalisent l'attention du spectateur sur cette clé herméneutique.

---

7. XRŽANOVSKIJ, 1986, p. 115.



Figure 1 - Le Diable jaune  
de l'*Harmonica de verre*.

Andrei Khrjanovski,  
*L'Harmonica de verre*, 1968, 4'07.  
DVD *Masters of Russian Animation*,  
(DVD : 1h24'24), capture d'écran.

Le « gouverneur » de la cité, le Dieu de l'Argent ou le « Diable jaune », comme il est appelé dans les notes explicatives du début du film, est représenté comme un homme coiffé d'un chapeau melon qui semble sorti tout droit d'une peinture de Magritte. Il symbolise le bourgeois par excellence et, dans le même temps, un dictateur froid et sans scrupules. Le regard absent de ses yeux vairons suggère des traits diaboliques, et la manière mécanique dont il se meut, dont il ouvre et ferme la bouche n'est pas comique mais effrayante.

Le réalisateur met en relation dans le film divers textes avec leurs propres codes, discours ou voix. L'intertextualité qu'il crée ainsi non seulement met en évidence l'interaction de textes qui ont des significations spécifiques mais aussi remplit un rôle dramaturgique. Les textes en interaction ont des connotations qui aident le réalisateur à exprimer une pensée dramaturgique précise tout en jouant avec des catégories esthétiques. Les héros positifs sont représentés fidèlement, les personnages négatifs sur un mode grotesque. Le film est, de la sorte, structuré autour de catégories artistiques juxtaposées – la *mimésis* et le beau contraste aigu avec le fantastique et le grotesque. Ce code visuel complexe complique le langage du film.

Les images empruntées, les collages, les transformations illustrent l'évolution d'un monde dominé par l'argent et par un régime autoritaire froid vers un univers harmonieux irrigué par l'art. L'atmosphère grise typique des toiles de Goya et les figures grotesques – inspirées des peintures de Bosch, Breughel et Arcimboldo ainsi que les œuvres originales des directeurs artistiques Sooster et Nolev-Sobolev – introduisent le thème de la brutalité des gens de cette ville. Inversement, les images provenant des peintres italiens de la Renaissance, en particulier Raphaël, Botticelli, Léonard de Vinci et le Pérugin, ainsi que celles des peintres flamands du XVI<sup>e</sup> siècle représentent la population touchée par le son de l'harmonica.

L'esprit plein d'entrain du monde carnavalesque joyeux qui accompagne d'ordinaire les figures grotesques, comme le souligne Mikhaïl Bakhtine à propos de l'œuvre de François Rabelais, est atténué dans le film pour créer un effet sombre typique de la peinture surréaliste. La sorte de grotesque mis en place relève de ce que Wolfgang Kayser décrit dans son ouvrage *Le Grotesque en art et en littérature*

comme l'expression de l'absurde et du sinistre, d'un rire plus démoniaque que joyeux. L'atmosphère de certaines scènes semble provenir de récits d'Hoffman ou de Kafka ; parfois les gens ressemblent à des insectes, parfois ils sont décrits comme des figures fantastiques. La majorité des personnages sont une mixture de qualités humaines et animales, ce qui est typique pour le grotesque.

Le corps grotesque subit des transformations répétées, qui ne sont pas le fruit d'une force carnavalesque régénératrice mais, au contraire, celui d'un pouvoir fort qui transforme les gens en animaux, comme cela arrive, par exemple, dans la scène où un couple se bat à mort pour entrer en possession d'un louis d'or.



La nature incertaine des corps des habitants est plus effrayante qu'amusante. On peut trouver des figures grotesques également dans les estampes populaires russes (le *loubok*) et dans les gravures allemandes, mais dans ces images du film, l'esprit humoristique de l'art folklorique est perdu, et c'est une atmosphère de damnation qui prédomine, comme dans les peintures de Bosch.

Figure 2 - Lecombat du couple  
Andrei Khrjanovski,  
*L'Harmonica de verre*, 1968, 8'47.  
DVD *Masters of Russian Animation*,  
(DVD : 1h29'04), capture d'écran.

L'utilisation du grotesque est historiquement perçue comme une opposition aux règles et aux autorités et ce, encore plus dans le domaine soviétique, où le grotesque s'oppose aux conventions officiellement « optimistes » du réalisme socialiste soviétique. Les textes avec ces connotations transforment l'intertextualité du film en un acte politique, de plus, en adoptant une forme rejetée officiellement par le système pour décrire les partisans du pouvoir, Khrjanovski attaque l'*establishment* soviétique à plusieurs niveaux.

Le dualisme du monde décrit est souligné plus loin avec l'association de divers styles picturaux et de diverses techniques de l'animation. La plupart des personnages sont réalisés sous forme de poupées plates, mais tandis que les mouvements mécaniques expriment le grotesque, le langage corporel des personnages positifs est exprimé en gestes solennels. Provenant souvent de peintures très reconnaissables, ces personnages graves sont représentés à l'écran très fidèlement, et leurs mouvements conservent la gravité que ces figures sont censées avoir. Pour mieux rendre le mouvement harmonieux de leurs membres, le réalisateur doit parfois superposer des images qui révèlent la fluidité du geste.

La relation étroite entre l'histoire et les images est intensifiée non seulement par la transformation des personnages sous l'influence du gouverneur ou de la musique de l'artiste, mais aussi parce que cette transformation s'accompagne d'une modification des significations symboliques de l'espace qui les entoure et des objets inanimés. L'espace est représenté sur l'écran par un jeu complexe de perspective qui provoque une illusion d'optique.

La cité dirigée par le Diable Jaune est organisée sur différents niveaux, avec des répétitions des mêmes schémas et des rues qui débouchent sur un horizon invisible. La perspective complexe dessine un espace fantastique et inhabituel, certes trompeur mais concret dans le même temps : cela crée un sentiment de confusion et d'instabilité qui contraste avec l'ordre harmonieux, symétrique qui se forme au son de l'accordéon. L'effet que provoque cet espace est effrayant, car il semble refléter l'immense pouvoir du gouverneur. La succession de ces rues fait naître un sentiment sinistre chez le spectateur, comme s'il était emmené dans un endroit infernal en bordure de la réalité. Il n'y a qu'une rue qui mène à un endroit plus clair à l'horizon – c'est celle empruntée par le joueur d'harmonica.

Les espaces intérieurs sont tout aussi angoissants que les extérieurs. Les objets empilés, restes d'un monde harmonieux, perdent dans les mains des habitants toute qualité esthétique pour devenir du pur kitsch.

Dans une scène qui montre l'intérieur d'une maison, une rangée de portes crée une « perspective conventionnelle » [*uslovnaja perspektiva*] selon les mots de Nolev-Sobolev, grâce à un effet d'optique souvent employé dans l'art folklorique<sup>8</sup>.

La répétition des portes souligne la vastitude de l'espace et produit un effet exagéré qui complète la situation hyperbolique et les métamorphoses des personnages ressemblant de plus en plus à des animaux. Ces portes construisent également un espace fonctionnel à travers lequel les voisins peuvent s'épier les uns les autres et elles soulignent le thème effrayant de la dénonciation, récurrent dans le film.

L'intérieur des maisons, dont les pièces sont sans cloisons, sans plafonds et où les portes se répètent sans cesse, fait écho à la structure de la ville. Les immeubles suivent le même schéma linéaire, comme pour signifier qu'aucune création originale n'est possible dans cette cité. La cité entière se trouve sous le regard de Big Brother/l'idole de l'argent, et toute activité y est sous son contrôle.

Le jeu d'ombre et de lumière semble indiquer que l'artiste peut être enfermé mais que son art ne mourra jamais. Le Diable Jaune vient d'une route dont le bout se perd dans un horizon sombre, et il quittera la cité par ce même chemin. Seul le passage de l'artiste illumine cette route. À la fin du film, quand le diable part,

---

8. RGALI, 92.



l'espace devient plus clair une fraction de seconde, comme pour souligner la victoire de la « lumière de l'art » sur l'obscurité.

Le son de l'harmonica affecte tout l'espace qui entoure les personnages. Quand il devient plus fort, le paysage urbain lui-même se transforme en plusieurs endroits qui, par leur atmosphère idyllique, leur symétrie harmonieuse et la perspective restaurée diffèrent radicalement de la cité grise, troublante et effrayante.

Figure 3 - L'éclair de lumière à la fin  
Andreï Khrjanovski,  
*L'Harmonica de verre*, 1968, 6'52.  
DVD *Masters of Russian Animation*,  
(DVD : 1h37'09), capture d'écran.



L'espace transformé par l'harmonica perd son essence d'espace qui rend claustrophobe caractéristique de la cité opprimée ; un large ciel ouvert et clair symbolise la liberté, qu'aucune force ne peut dompter. Le motif du ciel bleu infini est récurrent dans le film – du moment où l'enfant cueille la fleur en arrière-plan (héritage de l'harmonica de verre) au magnifique ciel quand il quitte la cité pour un horizon plus clair.

Le motif de l'ascension vers le ciel est introduit en premier lieu par les papillons enfermés dans une pièce sombre et épinglés sur un tableau qui les libère au son de l'harmonica. Le pouvoir du son, cependant, n'est pas assez fort pour permettre à tous les papillons de se libérer, seul l'un d'entre eux arrive à sortir à l'air libre pour survivre au contrôle du dictateur.

La transformation et l'ouverture de l'espace atteignent leur point culminant quand tous les habitants décollent de terre et s'envolent dans le ciel. Comme chez Chagall, ils sont libres de se déplacer dans l'espace, de laisser courir leur imagination et de tenter d'atteindre un stade plus élevé spirituellement. La main opprimante du gouverneur réapparaît et les repousse à terre. Mais, cette fois, son pouvoir ne dure pas longtemps : trop de gens ont fait l'expérience de la liberté, et leur force unie est plus efficace que le pouvoir du diable qui, finalement vaincu, quitte la ville.

Quand le gouverneur part, la ville semble retourner à sa vie et à son rythme normaux. Une horloge arrêtée symbolisant le passage du progrès à la stagnation est réparée. L'atmosphère stagnante établie par le pouvoir du DiableJaune et exprimée par la destruction de l'horloge est maintenant inversée. Ce n'est qu'en s'abandonnant complètement à l'art et à la beauté et en refusant toute forme

d'oppression, qu'elle soit le fait de l'argent ou d'un dictateur, que les habitants peuvent surmonter la stagnation et restaurer le progrès. L'opposition entre le choix des nuances de couleur utilisé pour représenter l'horloge cassée (grises) et la représentation de la même horloge à la fin du film, qui est cette fois orange et rose, est significative. Les tonalités de couleurs jouent un rôle particulier dans le film : elles soulignent la dichotomie du monde dépeint. Comme le directeur artistique Nolev-Sobolev l'a noté lors d'une discussion sur le film, les nuances de couleurs sont organisées en transitions consécutives, comme dans une composition musicale<sup>9</sup> et, de fait, elles suivent harmonieusement et avec expressivité la partition musicale originale écrite par le compositeur non conformiste Alfred Schnittke.

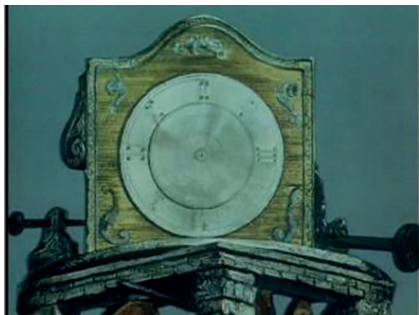


Figure 4 - Les tons gris de l'horloge détruite  
Andrei Khrjanovski, *L'Harmonica de verre*,  
1968, 4'48.

DVD *Masters of Russian Animation*,  
(DVD : 1h25'05), capture d'écran.

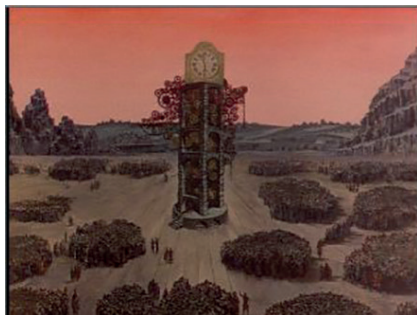


Figure 5 - Les tons rose et orange de l'horloge  
réparée, Andreï Khrjanovski, *L'Harmonica de  
verre*, 1968, 19'09.

DVD *Masters of Russian Animation*,  
(DVD : 1h39'26), capture d'écran.

Images et musique vont de pair. La musique de Schnittke souligne les scènes grotesques dans lesquelles les habitants de la ville sont emportés par leur avidité ou leurs excès orgiaques. Il y a un motif récurrent qui revient dans les sons majoritairement dissonants et qui a pour but d'apporter l'harmonie à la cité. Évoquant la musique de Schnittke, Peter Schmelz identifie dans la bande son<sup>10</sup> le sol mineur ainsi qu'un thème récurrent B-A-C-H<sup>11</sup> (Si $\flat$ -La-Do-Si $\sharp$ ), qu'il considère comme les signes du changement provoqué par l'harmonica de verre – la

9. *Ibid.*, 93.

10. Ainsi que dans la sonate pour violon n° 2 *Quasi una Sonata*, dérivée de la bande son du film. Cf. SCHMELZ, 2009, p. 272.

11. L'auteur utilise la notation anglaise des notes, différente de la française (n.d.t.)

linéarité du style de Bach semble restaurer l'ordre dans les sons discordants de la cité chaotique :

La clarté de J-S Bach – contenue dans le motif B-A-C-H – signifie, d'un autre côté, la tonalité et par extension la grâce salvatrice de la tradition, de la restauration du temps et du passé (une restauration du temps symbolisée par la réparation de l'objet temporel central à la fin du film). Bach aussi, peut-être, promet en fin de compte la liberté<sup>12</sup>.

Il est intéressant de noter que Schnittke parle à propos de la bande-son de ce film sans paroles en termes de « réconciliation » de ses différents styles musicaux. Dans un documentaire sur sa vie et son œuvre<sup>13</sup>, il confesse le conflit intérieur qu'il vit en tant que compositeur d'avant-garde occupé à chercher de nouveaux sons et de nouvelles lois compositionnelles mais qui compose une musique plus accessible pour le cinéma. Ce n'est que plus tard qu'il a compris qu'au lieu de rejeter la musique qu'il avait composée pour le cinéma, il devait transcender l'abîme entre les œuvres expérimentales et la musique commerciale. C'est précisément avec *L'Harmonica de verre* qu'il a trouvé la solution à son dilemme :

Le film *L'Harmonica de verre*, à part le fait qu'il était intéressant en lui-même, m'a aidé à trouver une solution à la situation de crise où je me trouvais. Et cette solution, c'était précisément la possibilité de jouer avec les différents styles.

Cette révélation fut un tournant pour le compositeur, qui développa cette idée par la suite dans sa *Première Symphonie* en juxtaposant les styles dans des oppositions provocantes<sup>14</sup>.

L'opposition entre différents styles de musique ainsi que d'images est le principe organisateur de tout le film. Grâce à la participation d'artistes et de musiciens d'avant-garde l'œuvre est extraordinaire mais, de ce fait même, elle a constitué une cible évidente pour les autorités. Le film a été effectivement attaqué dès la première étape, à la phase du script. Le scénariste, Guennadi Chpalikov, avait déjà eu des problèmes avec les autorités. Au début des années 1960, alors qu'il était étudiant au VGIK, Chpalikov avait coécrit avec Marlen Khoutsiev le scénario du

---

12. SCHMELZ, 2009, p. 273.

13. À ce sujet et sur les commentaires qui suivent sur Schnittke, voir le documentaire : SIDOROVA, 2004.

14. *Ibid.*

film *La Porte d'Ilitch* [*Zastava Il'iča*] (1961)<sup>15</sup>. Le film avait été attaqué en 1963 par Khrouchtchev, qui l'accusait de donner une image faussée de la jeunesse soviétique, et il n'était sorti qu'en 1965 après que Khoutsiev l'eut réécrit plusieurs fois. À l'époque de *L'Harmonica de verre*, Chpalikov était connu aussi pour avoir écrit le scénario de *Je marche dans Moscou* [*Ja šagaju po Moskve*] (1963) de Gueorgui Danielia et pour avoir réalisé en 1966 le film *Une Vie longue et heureuse* [*Dolgaja ščastlivaja žizn'*]. Il a également écrit le scénario d'un autre film de Khrjanovski, *Il était une fois Koziavine*. Pour *L'Harmonica de verre*, Chpalikov a dû, avec Khrjanovski, réécrire plusieurs fois le scénario et le script du réalisateur pour rendre le film acceptable par le studio et pour pouvoir commencer la production. Des divergences d'opinion au sein du studio ont ralenti le tournage de deux ans.

La première version du script a été écrite dès 1966 mais elle n'a été discutée pour la première fois que le 7 février 1967, lors de la réunion du conseil artistique du studio<sup>16</sup>. Le processus d'approbation du film allait très lentement, et Khrjanovski a demandé le soutien du réalisateur Sergueï Guerassimov, mentionné *supra*, pour que la production puisse commencer<sup>17</sup>. Le scénario devait être présenté avec trois variantes pour être approuvé. La dernière variante a été présentée le 16 février 1967, puis le script du réalisateur a été accepté quelques mois plus tard. Dans la dernière version du scénario, l'atmosphère négative de la cité avait été atténuée, la fin, changée pour que la conclusion soit plus positive, et tous les éléments qui pouvaient faire référence à un contexte russe précis (comme, par exemple, un habitant qui grignote des graines de tournesol ou des scènes du folklore et des estampes populaires russes) avaient été supprimés.

Les discussions du conseil tournaient autour des problèmes concernant le thème du film, la complexité du scénario et la nécessité de faire des films aussi complexes. Les membres du conseil comprenaient le risque de « manque de tact politique » que contenait un tel scénario<sup>18</sup>, et le directeur du studio, Mikhaïl Valkov, n'était

---

15. Film de Marlen Xuciev, sorti en 1965 sous le titre *J'ai vingt ans* [*Mne dvadcat' let*].

16. Il y avait des réunions régulières et formelles au cours de la réalisation d'un film. Elles étaient organisées pour que soit discuté et approuvé le scénario [*literaturnyj scenarij*], puis le script du réalisateur [*režissëvskij scenarij*], qui inclut les choix du réalisateur en mouvements, éclairage, etc. Pour certains films, le conseil artistique avait aussi à approuver le matériel collecté pour le tournage et, enfin, il devait approuver le film. Après l'approbation par le conseil artistique, le scénario et le script (et ensuite le film) devaient être acceptés par Goskino, la structure administrative centrale d'État qui supervisait tous les studios au milieu des années 1960.

17. XRŽANOVSKIJ, 2003.

18. N. I. Radionov : « ... la deuxième variante du film est plus intéressante et plus riche...

pas enthousiaste à l'idée de poursuivre un projet où il y avait des références très claires à la position difficile de l'artiste en Union soviétique (un point de vue qu'il ne semblait pas partager) :

Dans sa forme actuelle, le scénario dissimule un danger de manque de tact politique... Disons le franchement : le scénario traite des relations de l'artiste avec la société et de la société avec l'artiste. Si l'auteur du scénario a l'intention de parler de l'artiste soviétique en ces termes (j'expose ici cette idée car personne ne le fait bien que tout le monde le pense, donc je l'exprime tout haut en toute conscience), et bien je n'aimerais pas faire ce film, parce que cela ne correspondrait pas à la réalité<sup>19</sup>.

Certaines critiques, en plus de fustiger le film pour son contenu, se concentraient sur la complexité du style. En utilisant des références aux connotations bien spécifiques, Khrjanovski avait transformé le langage du film en un code non accessible aux masses, mais reconnaissable et apprécié par une audience d'élite. En outre, les dessins étaient critiqués pour leur côté « pathologique » et « morbide ». Les décors surréalistes et angoissants de certaines scènes rappelaient un type d'animation répandu en Europe, en particulier chez le réalisateur polonais émigré Ian Lenica. L'atmosphère sombre et dérangement ainsi que les personnages grotesques tranchaient fortement avec le caractère généralement positif de l'animation russe et pouvaient difficilement être acceptés par les membres du conseil.

Lors de la discussion du conseil artistique sur *L'Harmonica de verre*, le compositeur Nikita Bogoslovski a soulevé la question de la réception des films en Union soviétique. Il a exprimé l'idée que ce nouveau langage complexe était apparu trop soudainement dans l'animation soviétique. Cette évolution créait des problèmes de distribution, provoquait une réaction négative de la presse sous influence et choquait une audience non habituée et non préparée<sup>20</sup>. Ainsi, non seulement les membres du Conseil n'étaient guère enclins à accepter ce type de films, mais le public aussi pouvait ne pas être prêt à les accueillir favorablement. Cependant, certains artistes du studio ne partageaient pas le rejet des nouvelles tendances ; certains, dont Bogoslovski, étaient ouverts aux recherches de formes

---

l'instrument – l'harmonica de verre – et une intrigue issue du folklore de plusieurs peuples du monde permettent [au réalisateur] de ne pas faire le film sur du matériau russe, d'éviter une analogie politique directe et de faciliter le destin du scénario et du film. » RGALI, 27.

19. RGALI, 30.

20. *Ibid*, 5.

originales, même si ces expériences n'étaient pas accessibles aux masses<sup>21</sup>. D'autres, en particulier le directeur du studio, ne souhaitaient pas autoriser un nouveau type d'animation destinée à un public intellectuel – une attitude qui découlait de motivations politiques et idéologiques, mais aussi de préoccupations liées aux problèmes pratiques dans le système de production. Les méthodes de production utilisées dans le studio, basées sur une division stricte des tâches, ne permettait pas de reproduire facilement des images complexes. Comme le disait M. M. Valkov :

Nous avons encore une usine et nous devons prendre cela en considération, le processus artistique doit composer avec cette situation. Puisque nous avons affaire à des idées aussi difficiles, les exigences envers le scénario augmentent. Andreï Iourevitch [Khrjanovski], vous travaillez au sein d'un collectif et vous devez en tenir compte ; on ne peut pas se détacher du collectif du studio<sup>22</sup>.

Le système à la chaîne de production adopté par le studio semble bien avoir été un obstacle dans la recherche de nouvelles formes. Après le long processus de réécriture, le conseil donna enfin l'autorisation aux auteurs de commencer la production. Le 8 août 1968, une section du conseil s'est réunie pour discuter du film, mais juste quelques jours après, les troupes soviétiques traversaient la frontière de la Tchécoslovaquie, mettant ainsi fin au « Printemps de Prague ». Le Goskino ne pouvait pas, à un moment aussi délicat, accepter que soit distribué un film aussi subversif, et il le renvoya pour modifications. L'ordre fut donné de détruire la seule copie existante de cette première version, qui avait été vue et conservée seulement au studio Soïouzmoultfilm<sup>23</sup>.

Pour que le film soit accepté, les artistes décidèrent d'essayer encore une fois de dissimuler l'image de l'opresseur derrière celle d'un dirigeant capitaliste, le Diable de l'Argent. Le générique du film présentait donc des titres explicatifs : « Bien que les événements de ce film aient un caractère fantastique, ses auteurs souhaitent vous rappeler la cupidité effrénée, la terreur policière, l'isolement et l'ensauvagement des gens dans la société bourgeoise ».

Cet ajout a été perçu comme inauthentique à la fois par les auteurs et par le petit cercle privilégié qui avait compris le vrai message que le réalisateur souhaitait

---

21. *Ibid*, 5a.

22. *Ibid*, 74, 75.

23. XRŽANOVSKIJ, 2003.

transmettre<sup>24</sup>. Les nouveaux intertitres, des modifications dans la représentation du gouverneur, l'apparence des pièces de monnaie jaunes et d'autres changements mineurs furent suffisants pour éviter la censure et commencer la production, mais ils ne le furent pas assez pour que le film puisse sortir. Au début, Goskino donna son autorisation pour une nouvelle version du film. Le jour suivant, Khrjanovski, qui avait déjà une bonne trentaine, reçut une lettre du bureau de recrutement l'informant qu'il devait servir dans la marine pour deux ans. Quand il revint de son service, Valkov lui montra le document dans lequel le Goskino revenait sur sa décision d'autoriser la sortie du film sous le prétexte absurde qu'il n'y avait pas de copies du film, l'autorisation était refusée « pour absence de circulation<sup>25</sup> ».

Khrjanovski suspecte que le rejet du film a été dû à des dirigeants après le visionnement privé du film. Il était coutume d'envoyer les nouveaux films dans les « datchas gouvernementales » [*pravitel'stvennyye dači*], donc des maisons de campagne qui appartenaient aux membres du *Politburo*. Certaines personnes influentes, qui auraient vu le film à ce moment-là, auraient pu se plaindre et faire pression pour qu'il ne soit pas distribué. Le réalisateur considéra que cela était une « action exemplaire, comme l'exil démonstratif de Brodski, ordonné pour que personne ne fasse la même chose<sup>26</sup> ».

À Moscou, le film a été montré sur grand écran seulement quelques jours après son achèvement. Cela n'a été possible que grâce au cinéma Rossia sur la place Pouchkine qui, ayant un accord avec Soïouzmultfilm, montrait automatiquement tous les films produits par le studio dans une petite salle de projection consacrée aux films d'animation. En plus des spectateurs et des artistes de Soïouzmultfilm, un petit groupe d'intellectuels n'appartenant pas au studio ont pu voir le film à ce moment-là. Parmi eux il y avait Nikolai Erdman, Mikhaïl Volpine, Eraste Garine, Khesia Lokchina, Vera Trauberg, Valentin Khodassevitch, Andreï Tarkovski, Innokenti Smoktounovski et Iouri Lotman<sup>27</sup>. Le film resta donc sur les étagères pendant plusieurs années. L'interdiction de sortie restera en vigueur jusqu'au cinquième congrès de l'Union des cinéastes en 1986, pendant lequel le film fut réhabilité ainsi que de nombreux autres films censurés pendant la période soviétique.

---

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. XRŽANOVSKIJ, 1997, p. 61.

À cette époque, il n'y avait pas d'argent à dépenser pour la distribution, et le film, depuis, n'a été montré que dans des événements spéciaux et des rétrospectives<sup>28</sup>.

Dans un système où le cinéma et l'animation sont essentiellement considérés comme des arts de masse, les films destinés à une élite ne pouvaient être accueillis favorablement, surtout s'ils étaient produits dans un studio comme Soïouzmoultfilm, où la production était subdivisée en départements spécialisés, une situation qui ne pouvait favoriser le cinéma d'auteur, comme nous l'avons vu. Non seulement Khrjanovski s'attaquait au problème provocant de la position de l'artiste dans un système autoritaire mais, en plus, il exprimait ses idées dans un style novateur et avec des choix visuels complexes, ce qui était en soi un acte de dissidence.

*L'Harmonica de verre* est l'un des premiers exemples de la conception que Khrjanovski a de l'animation. Son œuvre requiert des spectateurs engagés, capables de déchiffrer le langage abstrait, conventionnel de l'animation. Son style est complexe à dessiner, comme il le dit : « Plus le langage se détache de la représentation photographique de la réalité, plus il est efficace sur les plans intellectuel et émotionnel<sup>29</sup> ».

Les films qui ont suivi sont de plus en plus poétiques et complexes. Mais leur complexité est ce qui permet au spectateur de concentrer son attention sur ce qui apparaît à l'écran. Comme Khrjanovski le déclare, « l'art dans son ensemble est la possibilité de ralentir, de déchiffrer ces moments à côté desquels nous passons à toute allure dans la vie ».

C'est exactement ce que le film de Khrjanovski crée : un monde ouvert qui doit être interprété par le spectateur par rapport au contexte où il apparaît, bien sûr, mais aussi suivant la sensibilité individuelle et la réaction personnelle de chacun, comme un poème.

---

28. D'après Khrjanovski, il n'y a des copies du film qu'au VGIK, au musée du cinéma, au Gosfilmofond et au studio Soïouzmoultfilm. Il y a quelques années, les droits du film, ainsi que la collection entière des films russes, ont été achetés par la compagnie Jove Films, Inc., aux États-Unis et le film est sorti sur cassette VHS et sur DVD dans le cadre d'une collection intitulée « Les maîtres de l'animation russe » [*Masters of Russian Animation*]. Les droits ont été rendus à la Russie en 2007.

29. Entretien privé avec le réalisateur, XRŽANOVSKIJ, 12 avril 2003.



## Bibliographie

RGALI, Dossier du film *L'Harmonica de verre* (1967) [Delo fil'ma *Stekljannaja garmonika* (1967)], Soïuzmoultfilm fonds 2469, op. 4, d. 607, ll. 1-129.

SCHMELZ Peter John, 2009, "From Abstraction to Mimesis, from Control to Freedom: Pärt, Schnittke, Silvestrov, and Gubaidulina", in *Such Freedom, if Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*, Oxford University Press, Oxford ; New York, pp. 216-274.

ŠILOVA Irina, 1993, *Et mon cinéma : les années cinquante, soixante et soixante-dix*, NIIK, Kinovedčeskie zapiski, Moscou.

WOLL Josephine, 2000, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, I.B. Tauris, London.

XRŽANOVSKIJ Andrej, 1986, «Drugoe kino» [L'Autre cinéma], in *Iskusstvo kino*, n° 6, p. 110-117.

XRŽANOVSKIJ Andrej, 1992, «Eslı vy sprosıte menja» [Si vous me posez la question], in *Iskusstvo kino*, n° 7, pp. 95-103.

XRŽANOVSKIJ Andrej, 1997, «Vybrannye mesta iz školy izjaščnyx iskusstv» [Morceaux choisis de l'école des Beaux-Arts], in *Iskusstvo kino*, n° 7, pp. 57-71.

XRŽANOVSKIJ Andrej (dir.), 2007, *Russkij muzej predstavljaet : Iurij Xržanovskij* [Le musée russe présente : Iouri Khrjanovski], Palace éditions, Saint-Pétersbourg.

XRŽANOVSKIJ Andrej, 12 avril 2013, Interview par l'auteur.

## Filmographie

DANELIJA Georgij, 1963, *Ja šagaju po Moskve* [Je marche dans Moscou], Mosfilm.

SIDOROVA Tat'jana, 2004, *Al'fred Šnittke. Dux dyšıt, gde xočet* [Alfred Schnittke. L'esprit souffle où il veut], ANO Telekompanija Vektor Rus'.

ŠPALIKOV Georgij, 1966, *Dolgaja ščastlivaja žizn'* [Une vie longue et heureuse], Lenfilm.

XUCIEV Marlen, 1961, *Zastava Il'ica* [La Porte d'Illitch], Mosfilm.

XRŽANOVSKIJ Andrej, 1966, *Žil byl Kozjavin* [Il était une fois Koziavine], Soïouzmoultfilm.

XRŽANOVSKIJ Andrej, 1977, *Ja k Vam leču vospominan'em* [Je vole vers vous par le souvenir], Soïouzmoultfilm.

XRŽANOVSKIJ Andrej, 1980, *Is Vami snova ia...* [Et je suis de nouveau avec vous...], Soïouzmoultfilm.

XRŽANOVSKIJ Andrej, 1982, *Osen'* [L'Automne], Soïouzmoultfilm.

XRŽANOVSKIJ Andrej, 1987, *Škola izjaščnyx iskusstv. Pejzaž s možževal'nikom* [L'École des Beaux-Arts. Paysage avec genévrier], Soïouzmoultfilm.

XRŽANOVSKIJ Andrej, 1990, *Škola izjaščnyx iskusstv. Vozvraščenie* [L'École des Beaux-Arts. Le retour], Soïouzmoultfilm.

XRŽANOVSKIJ Andrej, 2002, *Poltora kota* [Un Chat et demi], Soïouzmoultfilm.

XRŽANOVSKIJ Andrej, 2009, *Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu* [Une pièce et demie ou le voyage sentimental vers la patrie], Soïouzmoultfilm.

Résumé : Andreï Khrjanovski a commencé à étudier l'animation et à réaliser des films dans l'atmosphère plus tolérante, bien qu'ambiguë, qui caractérisait le dégel khrouchtchévien, période pendant laquelle un certain nombre d'animateurs se sont mis à expérimenter de nouveaux styles et à créer des films destinés à un public adulte traitant de problèmes d'actualité. Avec *L'Harmonica de verre*, Khrjanovski s'est risqué à présenter une critique sévère du système dans un style qui se démarquait clairement du style disneyen adopté par le studio Soïouzmoultfilm dans les dessins animés pour la jeunesse. En proposant un message subtil sur la situation de l'artiste dans un système totalitaire et adoptant un style contrastant avec le style officiel et approuvé, il a créé une œuvre d'art qui, malgré sa qualité exceptionnelle, ne pouvait guère être acceptée par les autorités.

Mots-clefs : Khrjanovski, harmonica de verre, animation, dissidence, critique sociale, style novateur, Sooster, Nolev-Sobolev, Schnittke.

*Andrei Khrzhanovskii's The Glass Harmonica (1968).  
Dissent in new forms.*

*Abstract: Andrei Khrzhanovskii began to study and work on animation in the wake of the more tolerant, although contradictory, spirit that characterized the Khrushchev's Thaw, during which a few animators began to experiment with new styles and create films on topical issues addressed to an adult public. With The Glass Harmonica Khrzhanovskii ventured to present a harsh critique of the system in a style that clearly departed from the prevailing children-oriented Disney style adopted in the studio Soiuzmul'tfil'm. By proposing a subtle message about the position of the artist in a totalitarian system and endorsing a manner that contrasted with the official and approved style, Khrzhanovskii created a work of art that, despite its exceptional artistic value, could be hardly accepted by the authorities.*

*Keywords: Khrzhanovskii, Glass Harmonica, animation, dissent, social critique, innovative style, Sooster, Nolev-Sobolev, Schnittke.*

*Стеклянная гармоника Андрея Хржановского (1968):  
диссидентство в новых формах*

*Абстракт: Андрей Хржановский начинал работать в анимации еще в атмосфере духа большей толерантности, хотя исполненного противоречий, характеризовавшего хрущевскую Оттепель. В этот период некоторые аниматоры стали экспериментировать с новыми стилями и создавать фильмы для взрослой аудитории, обращенные к актуальным вопросам на злобу дня. Со своей Стеклянной гармоникой Хржановский смело предпринял резкую критику системы в стиле, очевидно далеком от стиля ориентированных на Диснея детских мультфильмов, который превалировал на Союзмультфильме. Тонко подавая свое идейное представление о месте художника при тоталитарной системе и подписываясь под художественной манерой, контрастно отличающейся от официально принятой эстетики, Хржановский создал произведение искусства, которое, вопреки его исключительной художественной ценности, едва ли могло быть воспринято властью.*

*Ключевые слова: Хржановский, Стеклянная гармоника, мультипликация, политическое инакомыслие, критика, авторская мультипликация, Соостер, Нолев-Соболев, Шниттке.*