

Introduction

Hélène Mélat

► To cite this version:

Hélène Mélat. Introduction. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, 48-49. hal-02053203

HAL Id: hal-02053203

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053203>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0 International License

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 MRS 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 »¹. 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 écrans², 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 rares³.

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 ; 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 (JOUBERT-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-Petersbourg, Aleksandr Chiriaïev (1867-1941), réalisé en 1906, soit deux ans avant *Stenka Razin. Le village de la rive basse* [*Stenka Razin. Ponizovaja 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 technique⁴. 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-révolutionnaire⁵. 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 années⁶ ». 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 Navaillh 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'ardeur⁷ », 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 public⁸ ».

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, ellipses⁹ », 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 Iarbossova, 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'Andreï 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^e et XXI^e 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^e 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^e 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.

Ladislav Starewitch : parler de cinéma

Martin François

► To cite this version:

Martin François. Ladislav Starewitch : parler de cinéma. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, 48-49. hal-02053219

HAL Id: hal-02053219

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053219>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0 International License

LADISLAS STAREWITCH : PARLER DE CINÉMA

François MARTIN
Chercheur indépendant

Écrire sur Ladislas Starewitch (Moscou 1882 – Fontenay-sous-Bois 1965) relève en partie du défi compte tenu de la quasi-absence de sources et de documents¹. Il ne s'est pas répandu en interviews, ni en publications présentant son travail, ses films, son idée du cinéma. Il n'existe pas d'enregistrement sonore de la voix de Starewitch, contrairement à de nombreux réalisateurs des années 1920 et 1930². Restent quelques propos dans la presse et un nombre de textes très limité écrits de sa main dans les années 1930 et 1940. Starewitch n'est pas un guide, ou trop rarement, dans l'appréhension de son œuvre, de telle sorte que ses films constituent la voie centrale de toute approche. Et deux écueils surgissent aussitôt : d'un côté, ses films, qui ont à peu près totalement disparu des écrans dans les décennies qui suivent la Seconde Guerre mondiale, ne sont à nouveau visibles progressivement que depuis une petite trentaine d'années ; de l'autre, par le souci actuel dominant de contextualisation des œuvres développé par nombre d'historiens du cinéma, les films eux-mêmes disparaissent largement du champ des études, ce qui exclut Starewitch de l'horizon de ces chercheurs puisqu'il faudrait travailler à partir des films. Les films connus de Starewitch étant surtout des courts métrages, qui plus

1. MARTIN, 1993, p. 91-95 ; MARTIN, 2014, p. 75-84.

2. Deux courts documentaires montrent Starewitch au travail : CHENAL Pierre, 1928, *Paris Cinéma* et Starewitch lui-même dans STAREWITCH Ladislas, 1932, *Comment naît et s'anime une ciné-marionnette*. Aucun ne propose sa voix.

est d'animation, il aggrave lui-même son cas en s'épanouissant dans des genres peu prisés³. Seuls ceux qu'on nomme les critiques de cinéma s'attachant d'abord à voir les films pour en parler peuvent s'intéresser à cette œuvre qui connaît un renouveau fondamental concernant les films d'animation, et plus récemment les films avec acteurs des années 1910 en Russie. Le festival du cinéma muet de Pordenone a présenté en 1989 des films russes avec acteurs de Starewitch⁴, d'autres festivals ont présenté des rétrospectives de ses films d'animation (Annecy en 1991, Pordenone en 2007, La Rochelle et le Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA) en 2009). Dans le même temps, de nouveaux films ont été restaurés et diffusés en salle⁵ ou en DVD⁶. Deux événements majeurs se sont produits récemment : des journées consacrées à la cinématographie de Starewitch, ponctuées de débats et d'interventions diverses à Fontenay-sous-Bois en avril 2014⁷ et à Dijon en avril 2015⁸. Ce dernier événement a été filmé par Gérard Courant, qui a réalisé à cette occasion huit épisodes de sa série les « Carnets Filmés⁹ ».

Au cours de ces journées, quarante-quatre films¹⁰ ont été proposés au public sur les cinquante films localisés et collectés actuellement, vingt-huit à Fontenay-sous-Bois et trente-six à Dijon. C'est-à-dire pratiquement toute l'œuvre disponible sur une filmographie comprenant près de cent titres¹¹, ce qui a rendu possible une appréciation nouvelle. Il faudrait ajouter des projets inachevés et la piste des films publicitaires.

3. Par exemple, Starewitch, comme Emile Cohl, Robert Lortac ou O'Galop, est absent du *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, 1895*, revue de l'A.F.R.H.C., 2001, 33.

4. Voir le catalogue du festival : TSIVIAN et *al.*, 1989.

5. Deux programmes de courts métrages ont été diffusés dans les salles françaises : *Les Contes de l'horloge magique* (plus de 80 000 spectateurs) en 2003, *Les Fables de Starewitch d'après La Fontaine* en 2011.

6. Édités par Doriane Films, 145 rue de Belleville, 75019 Paris.

7. « Les Journées d'études Ladislav Starewitch » organisées par le service Archives-Documentation en collaboration avec la direction de la culture de la mairie de Fontenay-sous-Bois, les 14 et 15 avril 2014 au cinéma Le Kosmos.

8. « Dialogue(s) Starewitch » organisés par la cinémathèque régionale de Bourgogne Jean Douchet, les 23 et 24 avril 2015 au cinéma Eldorado.

9. Voir sur <http://www.starewitch.fr/> (onglet « Événements », comme les expositions mentionnées *infra*) et www.gerardcourant.com/, les interventions de Jean Douchet, Hervé Aubron, Jacques Cambra, Léona Béatrice, Martin Starewitch, François Martin.

10. Dont quatorze films des années 1910, tournés à Kaunas et à Moscou.

11. Pour la filmographie voir : MARTIN, 1991, et surtout 2003.

Dans le même temps, de nombreuses expositions ont présenté le matériel non film de la collection Martin-Starewitch (des marionnettes, des éléments de décors, des boîtes de papillons, du matériel de cinéma, des scénarios, etc.). Certaines sont consacrées à Starewitch lui-même, la première au festival d'Annecy en 1991 et la dernière en date au musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MACVAL) en octobre 2013 ; d'autres replacent Starewitch dans les grands courants de l'animation comme "Metamorphosis, Fantasy Visions in Starewitch, Švankmajer and the Quay Brothers", créée au CCCB de Barcelone en 2014 et reprise à Madrid (200 000 entrées au total), ou bien l'intègrent à des tendances plus larges de l'art contemporain comme "In Praise of Shadows" présentée à Dublin, Athènes et Istanbul en 2008-2009¹².

Ce qui frappe en premier dans l'œuvre de Starewitch est que son cinéma ne semble pas connaître de phase d'apprentissage. L'imaginaire, la qualité de l'animation, la compréhension de ce que peut être le cinéma, le grand succès public en Russie et hors de Russie, la reconnaissance de la profession et une certaine conception du monde existent dès les premiers films tournés à partir de scénarios personnels en 1910-1911. Les trois premières décennies proposent une grande continuité au-delà de certaines nuances, il faut attendre le mitan du xx^e siècle pour déceler un tournant certain et profond.

Déjà les premiers films, à travers un aspect documentaire, une façon de représenter la réalité et une dimension féérique liée à l'animation et aux trucages, mêlent les deux facettes ethnographique et entomologique qui sont la marque de l'œuvre de Starewitch. Les tout premiers films, actuellement non localisés, ont été réalisés pour le Musée de la ville de Kaunas et portent sur des manifestations populaires dans la région et sur les insectes, on retrouve ensuite cette double veine dans l'essentiel de ses films.

Starewitch lui-même se dit étonné, dès 1910, par la qualité du mouvement reproduit avec des animaux morts obtenue en filmant image par image dans son premier film d'« animation » *Lucanus Cervus*¹³. Celle-ci est due à sa grande connaissance des insectes, des papillons, comme en témoigne sa collection personnelle constituée de ses propres chasses, d'achats et d'échanges. Très jeune il s'est aussi initié à la technique des projections de plaques lumineuses comme à la fabrique de folioscopes, ce qui l'a introduit aux processus de décomposition et de recomposition du mouvement, mais dès ses premières réalisations, il ajoute une

12. Voir sur le site consacré à Starewitch cité en note 9.

13. De même, plusieurs décennies plus tard, il écrit à propos du *Roman de Renard* : « J'exprime également mon enthousiasme. Je pense que si mon film *Le Roman de Renard* avait été tourné par quelqu'un d'autre, j'aurais renoncé à poursuivre dans cette direction. »

préoccupation esthétique, c'est-à-dire cinématographique. En effet, il constate, dès ses premiers films, que s'il se contente de reproduire le mouvement tel qu'il l'observe, le résultat est disgracieux, il lui faut ajouter des « pauses¹⁴ » ou en enlever pour obtenir un mouvement visuellement satisfaisant. Il faut construire le mouvement pour obtenir le meilleur effet. Ce souci (« Quel est l'effet produit sur le spectateur ? ») va devenir une constante qu'il affirme à nouveau dès ses premières adaptations d'œuvres littéraires choisies en fonction des effets cinématographiques qu'elles peuvent produire¹⁵.

Il va aussi comprendre tout de suite les possibilités du cinéma, c'est-à-dire qu'avec un scénario, avec des décors, des costumes, il peut raconter une histoire qui va intéresser des spectateurs : les insectes deviennent les acteurs d'une histoire humaine. C'est *La Belle Lucanide* (1910) qui fait entrer Starewitch dans le monde des fabulistes. C'est une révélation pour lui, voire une révolution, alors qu'il n'a pas trente ans. Jusque-là, il s'ennuyait dans son travail de petit fonctionnaire, désormais il trouve la possibilité d'utiliser toutes les connaissances qu'il a accumulées durant ses années de formation à Kaunas¹⁶ en matière de théâtre, de presse, de peinture, de dessin ou de photographie pour la mise en scène, la fabrication des décors, la rédaction des scénarios, la définition de personnages pour des films dont il va devenir le maître d'œuvre.

Il est, au départ, dans la même démarche qu'un autre réalisateur qui l'a précédé de quelques années, Aleksandr Chiriaev¹⁷. De même que Starewitch a réalisé *Lucanus Cervus* pour montrer à ses étudiants le combat des deux insectes, Chiriaev, très grand maître de ballet à Saint-Petersbourg, a réalisé de petits films d'animation pour enregistrer le mouvement de ses danseurs. Mais tous ses films conservent le même cadre fixe reproduisant la salle de spectacle, c'est toujours le point de vue du spectateur de théâtre assis au fond de l'orchestre qui regarde les danseurs sur la scène. Starewitch, lui, saisit les possibilités du cinéma, fait bouger sa caméra, change les points de vue, met en scène et s'envole vers une carrière nouvelle.

14. Ladislav Starewitch, sd, *Pamiętnik*. Une pause est une image.

15. Premier exemple : *Terrible Vengeance*, 1912, adapté de Nicolas Gogol, auquel participe Ivan Mosjoukine, film actuellement non localisé, médaille d'or à l'exposition internationale de Milan en 1913, projeté jusqu'au Japon, voir *Pamiętnik*.

16. MARTIN, 2015, p. 24-28.

17. Sur A. Chiriaev, dont les films ne furent redécouverts qu'en 1995, voir le catalogue du Festival du film muet de Pordenone, 2008, p. 35-41, et le documentaire *A Belated Premiere*, réalisé par Viktor Bocharov, 2003 (<https://vimeo.com/50213327> [consulté en mars 2017]).

Dès *La Belle Lucanide*, une histoire d'adultère devient une comédie, l'attaque du château se termine par une grande explosion. Dans *La Revanche du ciné-opérateur* (1911), un cameraman chevauchant une motocyclette suit le mari adultère pour enregistrer sur la pellicule les scènes compromettantes, et la projection publique du film provoque un immense tohu-bohu jusqu'à l'incendie de la cabine de projection. C'est le cinéma dans le cinéma et le cinéma comme preuve de l'adultère. Les films, y compris d'animation, intègrent une part de réalité qui les situe dans un contexte précis. *Le Rat de ville et le Rat des champs*, dans ses deux versions de 1926 et 1932, est une évocation transparente de la vie parisienne des années 1920. Et le radio-reporter qui commente le combat du renard et du loup dans *Le Roman de Renard* renvoie directement à cette nouvelle pratique de la retransmission radiophonique des événements qui s'affirme dans les années 1930. Les exemples sont nombreux qui montrent que l'imagination débordante développée par Starewitch allie fantaisie et réalité en déployant toutes les possibilités du langage cinématographique qui se définit progressivement : les cadres, la profondeur de champ (davantage encore dans les films avec acteurs¹⁸), les éclairages, la densité de la mise en scène, le jeu des acteurs (humains ou marionnettes), le mélange de vues réelles et d'animation, les multiples trucages, la construction d'images composites (par les surimpressions). C'est la définition d'un style propre à Starewitch.

Ce sont des éléments qui fondent son succès auprès du public dès les premiers films très appréciés en Russie et à l'étranger. En effet, le public est pris à contrepied, il rit alors qu'il pleurait avec *La Belle Lucanide*, tandis que *La Cigale et la Fourmi* (1911) accentue les possibilités dramatiques du texte de la fable de Krylov avec deux scènes d'enterrement et la mort poignante de la cigale (en fait une sauterelle)¹⁹. Ce dernier film est tiré à cent quarante copies et largement exporté. Ce grand succès public international se retrouve dans l'entre-deux-guerres avec les productions françaises, au moment où le public français se détourne de Méliès, Cohl, Lortac ou O'Galop, et permet à Starewitch d'installer son propre studio à Fontenay-sous-Bois dès 1924, peu de temps après son arrivée. Dès ses

18. Lors des journées consacrées à Ladislav Starewitch à Fontenay et à Dijon, *Portrait* (1915) et surtout *Sashka Jockey* (1917) ont retenu l'attention de Jean Douchet pour la mise en scène, l'utilisation de la profondeur de champ, les recadrages, le jeu des acteurs et le scénario. Jean Douchet les compare sans hésitation aux films de Louis Feuillade de la même époque. *Vers le pouvoir populaire* (1917) est un film de commande totalement atypique dans l'œuvre de Starewitch ; voir MARTIN, 2018, p. 17-34.

19. TSIVIAN, 1994 ; MOSJOUKINE, 1926.

débuts, il a vécu très confortablement de son travail. C'est un public populaire au sens le plus large à une époque où le cinéma n'est pas segmenté en genres, c'est aussi un public qui devient plus exigeant également et qui fait participer certaines œuvres à des projections dites d'avant-garde à la fin des années 1920.

Si Starewitch produit seul ses premiers films à Kaunas, il est très vite happé par Moscou, capitale du cinéma russe de l'époque. En effet, autant le succès public diminue nettement à partir de la fin des années 1930, autant la reconnaissance de la profession a été constante. Les témoignages divergent sur sa rencontre avec Aleksandr Khanjonkov, qui l'engage en 1912 en lui donnant un revenu comparable à celui de ses meilleurs réalisateurs, mais la confiance que Khanjonkov lui accorde reste indéfectible dès son arrivée à Moscou et encore quand la guerre civile éclate, plongeant Starewitch dans la difficulté. En 1928, Louis Nalpas, qui précédemment distribuait des films de Starewitch pour Pathé, annonce qu'il est devenu son producteur. Ces deux producteurs, chacun leur tour, vont permettre à Starewitch de satisfaire une ambition précise. En 1912, Khanjonkov lui permet de réaliser des films avec acteurs, et Nalpas, en 1929, finance – c'est unique en France à l'époque – la réalisation d'un long métrage d'animation. À ces deux moments, quel que soit le succès de ses courts métrages d'animation, Starewitch a conscience qu'il est limité dans sa notoriété et son succès, qu'il lui faut tourner des films de fiction avec acteurs en Russie en 1912 et qu'il lui faut passer au long métrage en France à la fin des années 1920. Si la collaboration avec Khanjonkov est une grande réussite, le projet du *Roman de Renard* va connaître des difficultés avec Nalpas. Puis c'est avec Alexandre Kamenka qu'il retrouve toute la confiance d'un producteur qui le laisse totalement libre dans son travail pour ses deux derniers films sensibles et subtils bien que d'une autre veine : *Nez au vent* (1956), évocation de son enfance en Lituanie, et *Carrousel boréal* (1958), hymne à la vie et allusion directe à l'un de ses premiers films *Le Noël des insectes* (1911).

Ce n'est pas le passage au son ou à la couleur qui pose réellement problème à Starewitch, c'est la défaillance des producteurs. La sonorisation des *Deux lions* (1932), de *Fétiche* (1933), qui correspond exactement à sa conception de l'utilisation du son, et même des deux versions tardives du *Roman de Renard*²⁰, est une réussite, mais il se heurte au mauvais choix technique de Nalpas, à la malhonnêteté de Gelbart et à la volatilisation du producteur pressenti pour *Le Songe d'une nuit d'été*, un grand projet de la fin des années 1940.

D'autres producteurs vont le solliciter ponctuellement. En Russie, outre ses propres réalisations, il devient surtout le spécialiste des trucages, et son

20. La version allemande *Reineke Fuchs*, 1937, et la française, 1941.

savoir-faire permet d'apporter des solutions à différents problèmes face auxquels ses collègues restent impuissants²¹. Georg Asagaroff le sollicite en 1927 pour tourner la partie animée de son film *Jugend Rausch*, qui devient la seconde version de *La Cigale et la Fourmi*. De même, Starewitch réalise la partie animée dans *Crainquebille* et *Chansons de Paris* de Jacques de Baroncelli en 1934.

Bien plus, des récompenses particulières couronnent certains films à une époque où celles-ci étaient beaucoup plus rares que maintenant. *La Cigale et la Fourmi*, dont une copie est offerte par Khanjonkov à l'héritier du trône, reçoit un cadeau exceptionnel de Nicolas II. *La Voix du rossignol* (1923) reçoit le prix Hugo Riesenfeld du meilleur court métrage de l'année aux États-Unis en 1925. Et même quand ses films deviennent classés « films pour enfant », *Zanzabelle à Paris* reçoit la médaille d'or au Festival de Venise en 1949 et *Fleur de fougère*, le premier prix du dessin animé en 1950 dans le cadre de la Biennale de Venise.

Mais par sa personnalité et par sa conception du cinéma, Starewitch n'est en fait bien accepté que par une partie de la profession, qui le juge critique, voire sarcastique, très individualiste, fort directif à l'égard des acteurs. Si certains d'entre eux, réalisateurs, acteurs ou techniciens, veulent travailler avec lui, il se heurte à d'autres, à toute une part de ce monde du cinéma en Russie, ce qui explique au moins en partie sa difficulté à retrouver sa place au sein de la profession immigrée en France au début des années 1920 et ce choix de se consacrer désormais au cinéma d'animation en redevenant pour un temps son propre producteur, comme à ses débuts. Cependant, il est capable également d'évoluer et il s'ouvre davantage à la fin des années 1920, accueillant des journalistes dans son studio, et même un « collaborateur », Bogdan Zoubovitch, pendant près de deux ans, donnant quelques conférences à la demande notamment du « Groupement des spectateurs d'avant-garde », tournant ce documentaire dans lequel il explique son travail *Comment naît et s'anime une ciné-marionnette* (1932) et acceptant même qu'on lui fournisse des scénarios pour la série *Fétiche* ou bien que les producteurs interviennent dans les versions allemande et française du *Roman de Renard*, ce qui explique leurs différences appréciables. Cette période correspond à l'apogée de sa carrière, entre *La Reine des papillons* (1927) et *Fétiche Mascotte*²², une partie de la

21. Comment faire sortir un petit diabolin d'une bouteille pour Piotr Chardynine en 1913 (cf. *Pamietnik*). Sur cette période russe, nombreux renseignements et témoignages dans : JEWSIEWICKI, 1989.

22. Dont la version originale a été reconstituée en 2012 sous le titre de *Fétiche 33-12*, avec une durée de 38 minutes, comme elle avait été conçue par Starewitch en 1933 avant d'être coupée par le distributeur.

presse attend la sortie du *Roman de Renard* dès 1930, puis le compare à Disney à un moment où il refuse la proposition d'aller travailler aux États-Unis²³.

À cette reconnaissance de son vivant s'ajoute une reconnaissance par des réalisateurs encore en activité au début du XXI^e siècle. Reconnaissance explicite de la part de Youri Norstein, qui place Starewitch très haut dans l'animation russe²⁴, de Jan Švankmajer qui le décrit comme le « Méliès » du cinéma d'animation en étant frappé par la nature de son imagination²⁵, de Terry Gilliam, qui installe *Fétiche Mascotte* en tête de ses films d'animation préférés²⁶, jusqu'à Wes Anderson, qui présente son film *Fantastic Mister Fox* comme un hommage direct au *Roman de Renard*²⁷. Reconnaissance plus implicite de la part de Julian Schnabel, qui intègre des séquences des *Grenouilles qui demandent un roi* (1922) dans

23. Le soir de Noël 1934, quatorze ans jour pour jour après son arrivée en France, *Le Figaro* pose cette question : « Mickey va-t-il avoir un concurrent ? » Dès le début de l'année 1933, P. Demang demandait : « Les marionnettes vont-elles remplacer les dessins animés ? [...] En trois dimensions, les marionnettes ont plus de possibilités ; mais l'animation de marionnettes représente un travail plus lourd que le dessin animé. [...] Les films de L. Starewitch] valent tous les Mickey du monde », *La Volonté*, 6 janvier 1933.

24. « Si notre cinéma d'animation avait gardé la voie suivie par Starévitch, Tsékhanovski et Alexeïeff, son niveau actuel serait sublime. », voir BENDAZZI, 2001, p 32.

25. "Of course I didn't meet Starewitch personally. I saw his films many years ago. For me, he is the Méliès of animated film. At times, it seems as his insects have come straight out of my collection of natural specimens. I recall that I was very struck by the absurd imagination of his films", voir le catalogue de l'exposition : LOPEZ CABALLERO, 2014, p 188.

26. "It was at the Sitges Film Festival that I first saw an exhibition of work by the pioneering Russian animator Wladyslaw Starewicz, and the puppets were so enrapturing that when I got home I ordered up all the tapes I could find of his work. His work is absolutely breathtaking, surreal, inventive and extraordinary, encompassing everything that Jan Švankmajer, Walerian Borowczyk and the Quay Brothers would do subsequently. This is his last film, after *The Tale of the Fox* from 1930; it is all right there in this cosmic animation soup. It is important, before you journey through all these mind-bending worlds, to remember that it was all done years ago, by someone most of us have forgotten about now. This is where it all began", in *The Guardian*, vendredi 27 avril 2001.

27. « J'ai toujours voulu réaliser un film d'animation en *stop motion* (image par image) avec des personnages à fourrure » répond Anderson quand on l'interroge sur son intérêt soudain pour une forme de cinéma qui lui était jusqu'alors étrangère. Suppléé par une équipe dont l'essentiel des cadres a travaillé avec Tim Burton sur *Les Noces funèbres* ou pour les studios Aardman (Tristan Oliver, le directeur de la photo, est un fidèle de Nick Park), le cinéaste américain s'est vite mis au diapason. « Mon modèle était *Le Roman de Renard*, réalisé en 1930 par Ladislav Starewitch. Comme dans ce classique de l'animation, nous disposons de poupées articulées de quatre tailles différentes. [...] », *Première*, n° 389, p 92-95.

son film *Basquiat* (1996), sans que Starewitch soit crédité au générique, ou Peter Jackson identifié par un jeune garçon qui en voyant les arbres animés par Starewitch dans *Fleur de fougère* et *L'Horloge magique* exposés au MACVAL s'exclame « *Le Seigneur des anneaux* ! ». De même, l'imaginaire de Starewitch est parfois perceptible chez Tim Burton²⁸. Sa virtuosité technique reste encore impressionnante, et plusieurs animateurs moins connus originaires d'Europe centrale ou des États-Unis avouent qu'après avoir particulièrement bien réussi un mouvement, ils se disent : « J'ai fait du Starewitch ».

L'URSS diffuse encore certains de ses films dans les années 1920 et est le seul pays, avec la Pologne, à commémorer le centenaire de sa naissance en 1982.

Chacun peut également trouver ses références : *Fantasia* (1941) de Disney peut être vu comme une anthologie de l'animation antérieure²⁹, où l'on peut identifier McCay, Reiniger, Alexeïeff, Starewitch tout comme d'autres réalisateurs. Les courses des paysans dans *Les Sept Samouraïs* peuvent évoquer les courses de Renard dans *Le Roman de Renard*, etc.

Il est certain que Starewitch est précurseur de certaines images devenues des références dans l'histoire du cinéma : la lune que le Diable manipule dans *La Nuit de Noël* (1912) est éclairée de l'intérieur comme le verre de lait d'Hitchcock (*Suspicion*, 1941), dans *L'Horloge magique* (1928), Nina se débat dans la main d'un géant cinq ans avant que Fay Wray ne cherche à échapper à celle de King Kong, et l'éléphant volant de *Dumbo* (1941) renvoie à l'image créée dans *Le Lion devenu vieux* (1932).

Il est un pionnier à l'évidence parce qu'il appartient aux débuts du cinéma, mais aussi par ce qu'il invente et apporte au cinéma. Certains trucages sont encore inexpliqués, et son univers, extrêmement personnel, souvent d'une forme narrative très classique, se déploie aussi dans des moments surréalistes – au sens que Guillaume Apollinaire a le premier, en tant que son créateur, donné à ce mot – « une sorte d'analyse-synthèse embrassant tous [l]es éléments visibles et quelque

28. Gilles Ciment écrit à propos de *L'Étrange Noël de Monsieur Jack* de Tim Burton et Henry Selick (1993) : « Rica Henrichs, déjà coréalisateur de Vincent et conseiller visuel sur tous les films de Tim Burton, eut un rôle important : il commença par projeter à l'équipe tous les films de Ladislav Starewitch », <http://gciment.free.fr/cacritiquecetrangenoeel.htm> [consulté le 08/12/2017] et PILLING, 1997, p. XVII, note n° 4.

29. Souvenirs de Marc Davis (1913-2000), animateur fidèle de Disney : « Nous voyions chaque ballet, chaque film. Si un film était bon, nous le regardions cinq fois [...]. Tout ce qui pouvait stimuler la croissance, être motivant : le montage des scènes, la mise en scène, comment les différentes séquences étaient regroupées... », cité dans BENDAZZI, 2001, p. 82.

chose de plus, si possible, une schématisation intégrale qui chercherait à concilier les contradictions en renonçant parfois délibérément à rendre l'aspect immédiat de l'objet³⁰ ». C'est ce qui retient l'attention de ces réalisateurs, ce mélange de réalité et d'inconscient, de naturalisme, de surréalisme et de fantastique, jusqu'à l'inquiétante étrangeté de *Fétiche Mascotte* et *Fétiche 33-12*. C'est également ce qu'on retrouve moins ou plus du tout dans certaines réalisations d'après la Seconde Guerre mondiale.

Son œuvre souligne la réussite de Starewitch dans des synthèses rares : entre une grande exigence novatrice et la compréhension du public ; entre l'expression de la fantaisie et la prise en compte de la réalité, c'est-à-dire entre ces héritages longtemps opposés des Lumières et de Méliès ; entre la reconnaissance de la profession, d'une certaine avant-garde et du grand public. C'est ce qui lui a permis de traverser le temps en étant toujours une référence aujourd'hui.

Elle exprime également une conception du monde qui prend racine dans ses années d'enfance et de formation à Kaunas où se mêlent les cultures lituanienne, polonaise, russe, juive³¹, mais pas seulement³², à l'origine d'un multiculturalisme³³ clairement défini par cette expression de l'« homme des confins » :

L'homme des confins est toujours et partout un homme interculturel, un homme « entre ». C'est quelqu'un qui dès l'enfance, depuis ses jeux dans la cour avec ses copains, sait que les gens sont différents et que la différence n'est qu'une particularité de l'individu... [...] pour les enfants des confins, les autres cultures ne sont pas différentes de la leur, elles en font partie³⁴...

30. Guillaume Apollinaire, programme de *Parade*, cité par CAMPA, 2013, p 688.

31. PLASSERAUD & MINCZELES, 1996.

32. À Moscou, il adapte un texte danois, *Les Quatre Diables* d'Herman Bang, et un texte anglais *Stella Maris* de William Locke en 1913 et en 1918, deux films non localisés actuellement. Dans *Les Quatre Diables*, Starewitch fait jouer les mouvements constants des acrobates par des grenouilles. Pour Khanjonkov *Stella Maris* est un film très important, une réussite artistique et commerciale, voir STAREWITCH, *Pamietnik* et JEWSEWICKI, 1989, p 100-101.

33. En même temps, ce multiculturalisme est le cadre d'enjeux politiques importants : les élites lituanienes se sont largement « polonisées » à la suite de la mise en place de l'Union de Lublin qui crée le Grand-Duché polono-lituanien en 1569. À partir de la fin du XVIII^e siècle, l'Empire russe occupe ce territoire lituanien où, par exemple, l'usage de la langue lituanienne est interdit jusqu'en 1904. Cette région d'Europe connaît alors, comme d'autres, des mouvements nationalistes importants.

34. Ryszard Kapuściński, cité dans DOMOSŁAWSKI, 2011.

Ce fonds culturel multiple dont Starewitch est porteur se retrouve dans son œuvre, évidemment, mais a aussi été pour lui un atout considérable au cours de sa vie et de sa carrière, de telle sorte que les deux exils qu'il a connus devinrent pour lui des opportunités.

Quitter Kaunas pour rejoindre Khanjonkov à Moscou représente un premier exil choisi pour des raisons professionnelles, mais à risque puisqu'il rejoint le cœur cinématographique de la puissance occupante. « Je suis Polonais, ici ou ailleurs, je suis Polonais », affirme-t-il à ses amis³⁵, et il reste fidèle à cette nationalité – c'est avec un passeport polonais qu'il arrive en France à la fin de l'année 1920 – qui l'empêche pourtant d'être nommé à la tête de la section cinéma du comité Skobelev pendant la guerre quand il est pressenti pour ce poste³⁶.

Le second exil est subi. Il quitte Moscou en 1918, de façon sans doute pensée comme temporaire, pour rejoindre Khanjonkov en Crimée, puis, la presque île devenue menacée par l'Armée rouge, il s'embarque vers Constantinople, l'Italie et la France, et s'installe à Fontenay-sous-Bois en 1924.

Ce séjour moscovite lui permet d'intégrer un des plus grands studios, de tourner des films avec les meilleurs acteurs, d'être largement diffusé, de gagner beaucoup plus d'argent jusqu'à créer son studio personnel quelques mois avant que la guerre n'éclate. Il tourne des films avec acteurs, adapte des œuvres littéraires entouré d'équipes de professionnels. C'est dire tous les avantages apportés par cette décision de quitter Kaunas, au moins jusqu'au moment où il se retrouve au cœur de la tourmente révolutionnaire. S'éloigner de Moscou, puis de la Crimée, ne répond pas principalement à une attitude politique mais au souci de trouver des conditions favorables à la réalisation de films.

L'arrivée en France correspond également à un grand moment d'ouverture et de nouvelles opportunités. En effet, le cinéma de Starewitch évolue grandement sur certains plans. D'un côté, après avoir travaillé quelque temps comme cameraman au sein de la communauté russe immigrée, il se tourne exclusivement vers les films d'animation, où il continue à souvent mêler des vues réelles, qu'il tourne chez lui à l'arrière de sa maison, entouré d'une équipe très familiale. Anna, son épouse, prépare des costumes. Nina, leur fille cadette, tourne dans plusieurs films des années 1920 et Irène, leur fille aînée, après avoir été actrice dans les années 1910,

35. Déjà, à l'âge de quatre ans, quand sa mère et sa sœur meurent, il quitte son lieu de naissance, Moscou, pour Kaunas, à la suite d'une décision de son père qui, entre autres raisons, craignait qu'il ne se « russifie ». On pourrait déjà considérer ce départ comme un premier exil qui l'intègre, en Lituanie, à un cadre familial élargi qui a été essentiel à sa formation et toujours bienveillant.

36. JEWSIEWICKI, 1989, p 107.

devient la collaboratrice de son père à partir de la fin des années 1920. C'est donc d'abord seul, comme à ses débuts à Kaunas, puis aidé essentiellement d'Irène, que Starewitch réalise tous ses films à partir de son arrivée en France. Une si petite équipe pour de tels films est un exploit unique, les images du *Roman de Renard* ont été tournées en dix-huit mois seulement. Starewitch retrouve le savoir-faire de ses débuts enrichi de son expérience du travail avec des acteurs et de nouvelles trouvailles.

D'un autre côté, cet « homme des confins » possède les outils propices pour s'ouvrir pleinement à de nouveaux mondes cinématographiques et culturels à son arrivée en France. Plusieurs des films conçus dans la première décennie sont des hommages à des cinématographies étrangères telles qu'elles se définissent dans ces années 1910-1920 et à des thèmes nouveaux : *Amour noir et blanc*, 1923, *road movie* aux marionnettes anthropomorphes (Charlie Chaplin, Marie Pickford, Ben Turpin³⁷, ...) est une référence directe au cinéma des États-Unis d'Amérique, certainement son préféré ; *Dans les griffes de l'araignée* (1920), à l'expressionnisme allemand ; *Les Yeux du dragon* reprennent une vieille légende chinoise ; *L'Horloge magique* (1928) intègre la psychanalyse au moment où Starewitch est proche d'Otto Rank.

Plus significative encore est l'évolution du choix des adaptations littéraires. Starewitch a tourné essentiellement à partir de scénarios originaux dont il est parfois l'auteur à Moscou, toujours à Kaunas et en France. Sur la soixantaine de films réalisés entre Kaunas et Moscou, quinze sont des adaptations d'œuvres littéraires, onze d'auteurs russes, dont six fois Gogol³⁸. En France, sur vingt-sept titres, seuls sept sont des adaptations d'œuvres littéraires, dont cinq fois La Fontaine, Goethe (*Le Roman de Renard*) et le Polonais Kraszewski (*Fleur de fougère*). On remarque la capacité de Starewitch à affronter des œuvres souvent exceptionnelles bien connues du public (*Fleur de fougère* est un conte très connu en Pologne et en Lituanie), avec à chaque fois une réinterprétation qui le place en situation d'*alter ego* de l'auteur. On remarque aussi et surtout que si les auteurs russes dominent largement dans les années 1910, Nicolas Gogol en tête, ils disparaissent totalement ensuite. La Fontaine est évidemment pour nombre de ses textes dans la suite d'Ésope et repris par Krylov, mais désormais c'est à l'auteur français que Starewitch se réfère³⁹. Cet exil est donc bien une nouvelle phase d'ouverture, comme l'a toujours été la vie de Starewitch.

37. Un couple d'acteurs noirs y joue un rôle égal à celui des grandes vedettes américaines.

38. Également Krylov, Pouchkine, Ostrovski, Lermontov, Salias.

39. Sur Starewitch fabuliste et adaptateur des grandes fables du patrimoine littéraire russe et européen, voir GÉRY, 2016, p. 14-27.

Si Youri Norstein peut écrire « Tout ce qu’Alexeïeff a fait dans l’émigration était plus ou moins lié aussi bien à l’art russe qu’au “thème russe” en général [...] ⁴⁰ », on voit bien qu’arrivé en France, Starewitch a évolué bien différemment, la principale raison étant son expérience, acquise dès le plus jeune âge, de la coexistence de cultures différentes et son aptitude à s’en enrichir.

D’où, et là il y a une grande continuité entre les périodes lituanienne, russe et française, une conception du monde héritière de cette culture familiale qu’il dessine à travers son œuvre libertaire, faite d’une grande poésie, d’humour, de réalisme et d’humanisme, inscrite dans une large tradition européenne (également graphique : on pense à Grandville, Kaulbach,...), et qui acquiert une dimension particulière dans le contexte des drames et des destructions du vingtième siècle, face auxquels l’artiste développe la poésie d’une enfance heureuse restée intacte avec l’âge. « L’enfance comme talisman face à la destruction ⁴¹ », l’enfance comme possible moment d’une conciliation harmonieuse entre les contraires, la nature et les sociétés humaines. Ces hymnes à une nature qui a été perturbée par les turpitudes humaines, à une harmonie retrouvée, sont assez fréquents chez Starewitch. De même, dans certains films, c’est à travers le sommeil, le rêve d’une enfant que se développe son imaginaire si particulier, qui rejoint l’univers des contes, comme dans *La Reine des papillons*.

Avec des thèmes récurrents. La violence est très présente comme une référence à la réalité de la vie et du monde, à ce premier film réussi, *Lucanus Cervus*, qui, déjà, était un combat et également une sorte de prouesse toujours renouvelée puisque que, de l’avis de tous les animateurs, les scènes de combat, de poursuites... sont les plus difficiles à réussir en *stop motion*. Omniprésente aussi, la fête : la danse, le cabaret, le spectacle où domine la musique. Très présent, le Diable rappelle que Starewitch a été à Kaunas le contemporain du peintre Antanas Žmuidzinavičius, dont la collection personnelle de figurines est à l’origine de l’actuel musée du Diable de la ville ; la Lituanie a conservé longtemps un fonds païen important, face à la Pologne catholique et à la Russie orthodoxe, qui laisse au Diable une place particulière.

Ce cinéma d’animation reste dominé par la qualité du mouvement et de l’expression des marionnettes. Ces marionnettes sont essentiellement animalières, héritage de sa connaissance des lépidoptères et coléoptères, et totalement uniques dans leur capacité à jouer des rôles et exprimer des sentiments, surtout par leurs visages, qui distinguent Starewitch de tous les autres grands maîtres de l’animation

40. BENDAZZI, 2001, p 32.

41. Expression entendue dans l’émission « Concordance des temps », France Culture, 5 juillet 2014 consacrée au livre de Laurence Campa (CAMPÀ, 2013).

en ce domaine, comme Jiri Trnka ou Břetislav Pojar, dont le style est tout opposé, avec des marionnettes au visage fixe. Le sommet est atteint par les marionnettes de plus grande taille du lion ou de la lionne utilisées dans *Le Roman de Renard*, *Le Lion et le Moucheron* et *Le Lion devenu vieux*, où le lion qui pleure introduit une confusion entre l'humain et le non-humain. Est-on face à des marionnettes, face à des acteurs – cette question est dépassée par la sensation ressentie par le spectateur. « Donner le mouvement à une marionnette est à la portée de n'importe qui, leur donner la vie est un art⁴² », affirme Starewitch, qui est en rupture totale avec la conception du mouvement du Monsieur C. de Heinrich von Kleist et en opposition totale avec les mannequins de Bruno Schulz⁴³.

Mais c'est aussi toute l'image qui est animée, et si chacune est très travaillée, très construite, Starewitch sait dès le début que le mouvement est créé aussi par ce qui se passe entre chaque photogramme, c'est la particularité du cinéma et encore plus du cinéma image par image parce que le réalisateur fabrique lui-même chaque image et leur intervalle.

Le travail de Starewitch est un travail artisanal, un travail manuel⁴⁴, un travail inouï qui exige d'affronter une matière résistante, la marionnette, pour lui donner le mouvement, et inscrire sa vie dans un imaginaire difficile à partager lors du processus de création, d'où sa dimension très solitaire. C'est l'époque aussi du travail sur pellicule argentique dont l'esthétique, avec son rythme parfois un peu saccadé, appartient à une époque révolue.

Bibliographie

BENDAZZI Giannalberto (dir.), 2001, *Alexeïeff: itinéraire d'un maître*, Centre international du cinéma d'animation ; Dreamland : Cinémathèque française, Annecy : Paris.

CAMPA Laurence, 2013, *Guillaume Apollinaire*, Gallimard (coll. Biographies NRF), Paris.

42. Dernière phrase du documentaire *Comment naît et s'anime une ciné-marionnette*.

43. KLEIST, 1810 ; SCHULZ, 2015, avec le texte « La rue des crocodiles » qui a inspiré les Frères Quay. STAREWITCH, « Plastique animée », 1946.

44. Il est évident que les marionnettes de *Fantastic Mister Fox* n'atteignent en rien le rendu et l'expressivité de celles de Starewitch.

CIMENT Gilles, Le site de Gilles Ciment, <http://gciment.free.fr/cacritiqueetranogenoel.htm> (consulté le 12 août 2017).

COLLECTIF, 2008, *Catalogue du 27^e Festival du film muet de Pordenone*.

COURANT Gérard, Site officiel du cinéaste Gérard Courant, <http://www.gerardcourant.com/> (consulté le 12 août 2017).

DOMOSŁAWSKI Artur, 2011, *Kapuściński : le vrai et le plus que vrai*, Les Arènes, Paris.

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).

JEWSIEWICKI Władisław, 1989, *Ezop xx wieku, Władisław Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej* [L'Ésope du XX^e siècle, Władisław Starewicz – un pionnier du film de marionnettes et de l'art cinématographique], Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa, 231 p.

KLEIST Heinrich (von), 1810, *Sur le théâtre de Marionnettes*.

MARTIN François, 1993, « Le fonds Starewitch », in *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 1, vol. 13, p. 91-95, DOI : 10.3406/1895.1993.1041.

MARTIN François, 2014, « Le fonds Starewitch vingt ans après », in Denis Sébastien (dir.), *Archives et acteurs des cinémas d'animation en France*, L'Harmattan, Paris.

MARTIN François, 2015, « Ladislav Starewitch, précurseur à Kaunas du cinéma lituanien », in *Cahiers lituaniens*, n° 14, p. 23-28.

MARTIN François (dir.), 2018, *Animer Starewitch*, L'Harmattan (coll. Champs visuels), Paris.

MARTIN François, Ladislav Starewitch, <http://www.starewitch.fr>.

MARTIN LÉONA Béatrice & MARTIN François, 1991, *Ladislav Starewitch, filmographie illustrée et commentée*, JICA Diffusion, édition française et anglaise, Annecy.

MARTIN LÉONA Béatrice & MARTIN François, 2003, *Ladislav Starewitch : 1882-1965 ; « le cinéma... rend visibles les rêves de l'imagination »*, L'Harmattan, Paris.

MOSJOUSKINE Ivan, 1926, *Quand j'étais Michel Strogoff*, La Renaissance du livre, Paris.

PILLING Jayne & SOCIETY OF ANIMATION STUDIES (dir.), 1997, *A Reader in Animation Studies*, J. Libbey, London.

PLASSERAUD Yves & MINCZELES Henri (dir.), 1999, *Lituanie juive, 1918-1940 : message d'un monde englouti*, Autrement (coll. Collection Mémoires), Paris.

SCHULZ Bruno, 2005, *Les Boutiques de cannelle*, Gallimard, Paris.

TSIVIAN Yuri & al., 1989, *Testimoni silenziosi, film russi 1908-1919. (Silent Witnesses, Russian Films 1908-1919)*. Catalogue du 8^e festival du film muet de Pordenone.

TSIVIAN Yuri & TAYLOR Richard, 1994, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, Hoboken.

LOPEZ CABALLERO Carolina, 2014, *Metamorfosis: las visiones fantásticas de Starewitch, Svankmajer y los hermanos Quay*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona.

Première, 2009, « Quand Wes Anderson joue avec les poupées ».

La Volonté, 6 janvier 1933, « Les marionnettes vont-elles remplacer les dessins animés ? ».

Le Figaro, 25 décembre 1934, « Mickey va-t-il avoir un concurrent ? ».

The Guardian, vendredi 27 avril 2001, "The 10 Best Animated Films of All Time", <http://www.guardian.co.uk/film/2001/apr/27/culture.features1> (consulté le 12 août 2017).

Résumé : Désormais la disponibilité des films de L. Starewitch, une cinquantaine sur une filmographie qui en compte le double, et les expositions récentes de matériel non-film de la collection Martin-Starewitch permettent une appréciation nouvelle de son œuvre, de sa personnalité, de sa conception du cinéma comme du monde et de son imaginaire. On comprend mieux sa place dans l'histoire du cinéma et pourquoi plusieurs réalisateurs actuels se réfèrent à lui comme à un maître. Entre fantastique, réalisme et poésie, avec l'enfance comme fil conducteur et une prodigieuse qualité d'animation, son œuvre est unique.

Mots-clefs : image animée, image composite, reconnaissance, exil, multiculturalisme, imaginaire, réalité, fantaisie, inconscient, marionnette.

Ladislav Starewitch: Talking about Cinema

Abstract: Now that fifty out of the nearly one hundred films in Ladislav Starewitch's filmography are available, now that recent exhibits of non-film material from the collection Martin-Starewitch have been presented to thousands of people, in various parts of the world, at least, a new approach to Starewitch's work, to his personal conception of cinema, his view of the world and imagination can be attempted.

Now we can better understand his crucial place in cinema history and why various actual major directors refer to Starewitch as the master.

Between his fantastic visions, realism and poetry, following the path of childhood and thanks to his prodigious ability in animating, his work is unique.

Keywords: moving image, composite image, gratitude, exile, multiculturalism, fantasy, reality, fancy, unconciouness, puppet.

Ладислав Старевич: говорить о кино

Абстракт: Теперь, когда доступны пятьдесят из почти что ста фильмов фильмографии Ладислава Старевича; когда недавние выставки познакомили тысячи людей, в различных частях света, с не-киноматериалами из коллекции Мартэн-Старевича – то может быть предпринята попытка нового подхода к творчеству Старевича, его индивидуально-собственной киноконцепции, его картине мира и воображения.

Теперь мы можем лучше понять его ключевое место в истории кинематографии и то, почему различные современные крупные режиссёры называют Старевича своим учителем.

Картины, рождённые его воображением, реализм и поэзия, берущие исток в его детстве, и его удивительный дар в искусстве анимации делают творчество Старевича уникальным.

Ключевые слова: анимация, разнородная картина, благодарность, эмиграция, мультикультурализм, вымысел, воображение, действительность, подсознательное, кукла.

Remarques sur l'espace dans La Poste (1929) de Mikhaïl M. Tsekhanovski

Serge Verny

► To cite this version:

Serge Verny. Remarques sur l'espace dans La Poste (1929) de Mikhaïl M. Tsekhanovski. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, 48-49. hal-02053195

HAL Id: hal-02053195

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053195>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0 International License

Remarques sur l'espace dans *La Poste* (1929) de Mikhaïl M. Tsekhanovski

Serge VERNY

École des arts décoratifs (ENSAD)

Au croisement des langages graphique et cinématographique, le film d'animation *La Poste* [*Pošta*] marque le passage pour Mikhaïl Tsekhanovski (1889-1965) de l'illustration vers le cinéma. En résonance avec les expériences plastiques des avant-gardes russes, ce film cristallise plusieurs registres de représentation. Il s'agira d'examiner quelques caractéristiques de l'espace dans la première version de *La Poste*, d'une durée de quinze minutes, en papier découpé, muet, noir et blanc, commencée en 1928 et achevée en 1929. Le film a été sonorisé avec la musique de Vladimir Dessevov en 1930. Tsekhanovski réalise une dernière version, en 1964, avec la technique du dessin animé, en couleur et son stéréophonique.

Avant d'aborder l'étude du film, il n'est pas inutile de rappeler son origine d'abord sous forme de livre. Sa conception s'effectue dans une période privilégiée pour la création, dans une sphère culturelle particulière liée à une ville, Saint-Petersbourg, qui s'appellera Petrograd en 1914, Leningrad en 1924 puis à nouveau Saint-Petersbourg en 1991. Tsekhanovski, originaire de Proskourov, s'installe à Saint-Petersbourg en 1911 puis fait ses études à l'Académie de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou. Il réalise des fresques, des décors de théâtre et des affiches et revient à Petrograd en 1923. Avant de s'orienter vers l'animation, il est l'un des célèbres illustrateurs de l'« École de Leningrad », dont le chef de file est l'artiste et peintre Vladimir Lebedev, qui a réalisé une quarantaine de livres en collaboration avec Samuel Marchak. Si Ivan Bilibine, proche du groupe de peintres Mir Iskousstva [littéralement : le monde de l'art] est le représentant le plus marquant dans le registre du merveilleux avec ses albums de contes, les sujets traités par Marchak et illustrés par Lebedev et Tsekhanovski sont concrets et visent à préparer les enfants au monde réel dans un nouveau contexte

sociopolitique. La constitution du premier État soviétique de 1918 est remplacée par l'Union des républiques socialistes soviétiques le 30 décembre 1922. Lors de la formation de l'URSS, la NEP (1921-1928), nouvelle économie politique, est une période de détente, propice à la création et aux expérimentations. Nicolas Werth précise que dans un contexte de diversification de l'édition « le Gosizdat n'eut plus le monopole de la publication. Des maisons d'édition privées réapparurent, qui se spécialisèrent dans la publication d'œuvres littéraires, russes, soviétiques ou étrangères¹ ». Marchak est responsable de la rédaction de la section de Petrograd des livres d'enfants des Éditions d'État, et Vladimir Lebedev en est le directeur artistique, mais c'est une importante maison d'édition privée, Radouga [l'arc-en-ciel], qui édite leurs albums ainsi que ceux de Tsekhanovski, *Sept Merveilles* [*sem' čudes*] en 1926 ou *Les Méaventures d'une table et d'une chaise* [*Priključenija stola i stula*] en 1928. Dans *Littérature et Révolution*, Trotsky affirme que « les méthodes de l'Art ne sont pas celles du marxisme... Les communistes doivent accorder une totale autodétermination à l'artiste pour autant qu'il n'est pas contre la révolution² ». Dans les années 1920, ces innovations graphiques dans le domaine de l'édition et les expérimentations cinématographiques disparaissent peu à peu avec la mise en place du réalisme socialiste dans la décennie suivante.

L'édition originale de *La Poste* date de 1926³, sur un texte de Samuel Marchak. Le sujet est simple : une lettre recommandée fait le tour du monde à la recherche de son destinataire parti en voyage pour finalement revenir à son adresse initiale. Parmi les différentes éditions du poème de Marchak illustré par Tsekhanovski, il en existe même une version en komi-permiak⁴. Au fil du xx^e siècle, d'autres illustrateurs feront vivre par la suite le texte de Marchak : Elisseev, Skobelev, Korovine, Lemkoul et aux USA, Radunsky, avec le livre *Hail to mail* en 1990⁵.

Il faut souligner l'exceptionnelle valeur plastique et littéraire des livres pour enfants réalisés par des artistes comme Vladimir Tatlin, Kouzma Petrov-Vodkine, David Sterenberg, El Lissitzky et des poètes et écrivains comme Vladimir Maïakovski, Ossip Mandelstam, Daniil Kharms, Evgueni Schwartz. C'est le cas par exemple des œuvres d'El Lissitzky (1890-1941). Lazare Lissitzky, peintre, photographe, architecte, typographe, dont il est difficile de cerner le rayonnement, est professeur à l'Institut du nouveau en art, l'Ounovis de Vitebsk, il s'intéresse aux illustrations

1. WERTH, 2012, p. 194.

2. Cité par WERTH, 2012, p. 193.

3. *Počta*, Leningrad, Guiz.

4. Moscou, Oguiz, 1934. LÉVÈQUE & PLANTUREUX, 1997, p. 287.

5. MICHIELSEN, février 2005, p. 104.

expérimentales pour les enfants en réalisant notamment le livre *Les 2 carrés*⁶. Dans *Notre livre*, il souligne l'importance de la lecture :

Le livre est en passe de devenir la plus monumentale des œuvres d'art [...]. Par le biais de la lecture, nos enfants sont déjà en passe d'acquérir un nouveau langage plastique. Ils grandissent avec un nouveau rapport au monde et à l'espace, à la forme et à la couleur ; ils créeront certainement un autre livre⁷.

Un autre aspect présent dans la création de ces livres est l'importance de la culture populaire, qui régénère et influence l'art des avant-gardes. Ce regain d'intérêt existe depuis le XIX^e siècle et estompe la hiérarchie entre les beaux-arts et les arts appliqués. À travers le prisme de multiples influences, des artistes majeurs ont contribué à renouveler l'univers plastique de l'édition. Le lien avec le cinéma est aussi présent chez El Lissitzky, qui écrit dans un article de la revue *Merz* (Hanovre) en 1923, intitulé « La topographie de la typographie » : « L'enchaînement des pages est cinématographique⁸ ».

Ces réflexions sur la dynamique, le flux et le rythme des éléments plastiques s'inscrivent dans un contexte transdisciplinaire – pour Tsekhanovski, la transposition de l'image fixe à l'image en mouvement et le passage au cinéma sont une conséquence logique de ces préoccupations. En Europe, auparavant, ces recherches plastiques qui mènent à l'animation sont d'ailleurs communes à d'autres peintres, c'est le cas d'Arnaldo Ginna et de Léopold Survage dans les années 1910, de Hans Richter et Viking Eggeling, Walter Ruttmann et Oskar Fischinger dès les années 1920. Mais ici, cette transposition participe à la diffusion et à l'influence de la typographie et du graphisme constructivistes. Les formes élémentaires, la géométrisation, la grande lisibilité des figures et le changement de taille de la typographie passent de la mise en page à l'écran.

Pendant cette période de la NEP, des studios apparaissent dès 1922 à Leningrad : Proletkult, Sovkino, Kinokroujok, Soïouzkino et Lenfilm. Par la suite une restructuration importante aura lieu en 1936, « avec la création d'un studio unifié qui regroupe les forces de Moscou et Leningrad. Ce studio s'appelle d'abord Soïouzdetfilm puis Soïouzmoultfilm⁹ ». Le film *La Poste* est réalisé dans le cadre de Sovkino Leningrad.

6. EL LISSITZKY, 1922.

7. EL LISSITZKY, 2015, p. 83.

8. Cité par DANIEL, 1999, p. 28.

9. NAVAILH, 1997, p. 78.

Progressivement, Tsekhanovski va passer du livre au cinéma en mettant à profit son expérience de peintre, de graphiste et d'illustrateur. Dans le livre *La Poste*, le mouvement est déjà inscrit dans l'enchaînement des pages avec la direction privilégiée des personnages vers la droite, qui oriente le voyage de la lettre. Les modulations des couleurs rouge, bleue et jaune se conjuguent au rythme de l'histoire de Samuel Marchak. Béatrice Michielsens relate l'aventure et la conception du livre¹⁰.

Tsekhanovski réalise en 1927 trois folioscopes : *Ding Dong*, *Le Train* et *Jeu de Balle*. Cette transition par le folioscope, procédé pré-cinématographique ou para-cinématographique, permet de tester le passage du mouvement suggéré, implicite, des illustrations fixes au mouvement apparent des images se succédant rapidement pour obtenir une continuité. Le scénarimage visible dans le documentaire de Sergueï Seriouguine montre le découpage des séquences et les dessins préparatoires pour le film¹¹. Le contrat pour la réalisation de *La Poste* est daté du 17 janvier 1928. Tsekhanovski et Marchak ont développé la trame initiale de *La Poste* pour l'édition dans l'adaptation en animation d'un film de quinze minutes. L'histoire dessine une boucle. Un enfant envoie une lettre recommandée dans une enveloppe avec une feuille où se trouve une chenille. La lettre fait le tour du monde à la poursuite de son destinataire parti dans un voyage intercontinental. La chenille, au fil de l'histoire, grignote la feuille et se transformera en papillon pour s'envoler quand ce destinataire, Boris Proutkov, enfin de retour chez lui à Leningrad, ouvrira l'enveloppe. Le film est rythmé par la succession des villes et des pays traversés, et, à chaque fois, malgré l'empressement des facteurs à accomplir leur tâche, le camarade Proutkov vient de partir. Le concierge annonce au facteur de Leningrad que Proutkov s'est envolé pour Berlin. Le facteur allemand apprend par le portier de l'hôtel qu'il est parti la veille pour l'Angleterre. Mister Smith, le facteur anglais, le poursuit jusqu'au paquebot en partance pour le Brésil, et Don Basil, le facteur brésilien, arrive lui aussi trop tard. Un avion postal suit alors le dirigeable, dans la séquence où le camarade Proutkov retourne en URSS.

Si, dans une description plastique de l'espace, la majeure partie des plans semble s'organiser en deux dimensions, l'ensemble du film révèle, en fait, une variation des représentations entre la deuxième dimension et la troisième dimension. Beaucoup de plans ne sont pas exempts de profondeur, avec une gradation entre la simple superposition – quand, dans le trafic urbain, les véhicules se croisent ou que les

10. MICHIELSENS, février 2015, p 107.

11. SERËGIN Sergueï, 1997, film documentaire, 56 minutes.

personnages passent derrière les éléments du décor – jusqu'à une construction plus élaborée de l'espace global générée par les entrées et sorties de champ des différentes figures dans les six directions de l'espace.

La planéité prédomine mais les trajectoires des personnages et des véhicules – train, automobile, avion, dirigeable, bateau – contribuent à développer la géométrie imaginaire de l'espace filmique. Cette planéité pourrait être comparée à un volume déplié, tel un cube laissant apparaître toutes ses faces, ou à une carte dépliée qui laisse découvrir au spectateur le parcours de la lettre à travers le monde. La stylisation et l'abstraction de certains plans renforcent cette impression. Les plans peuvent s'enchaîner avec un changement d'angle de 90 degrés. Vues frontales, vues plongeantes, vues en contre-plongée. Des gros plans de l'enveloppe apparaissent au cours du film avec les tampons et les mentions des destinations successives et contribuent à développer un aspect du hors champ par la mention des destinations. L'amplitude de l'échelle des plans, du très gros plan au plan de grand ensemble amplifie la description des éléments du cosmos, de la chenille aux étoiles, de la mer aux continents traversés. À l'intérieur de cette amplitude, les variations sur l'échelle d'iconicité, selon les plans, sont très importantes, elles vont d'une représentation semi-réaliste à l'abstraction, en passant par la stylisation. Les personnages peuvent être proches de la silhouette, mais dans les gros plans sur les visages le modelé existe. L'animation avec des éléments en papier découpé traduit les expressions précisément avec des détails mobiles comme les rides ou les gouttes de sueur. Des détails caractérisent chaque personnage – moustache du facteur allemand et boutons qui brillent, favoris et uniforme du portier, pipe du facteur anglais. Le tunnel axé sur un mouvement cyclique en profondeur, le bateau en volume, qui oriente dans certains plans le regard dans un point de vue subjectif, quelques vues aériennes d'architecture en perspective cavalière contrastent avec d'autres vues plongeantes, quasiment abstraites et en plan.

Les représentations dans l'ordre chronologique des lieux traversés donnent au fur et à mesure de l'avancée du film une impression de simultanéité traduite par le montage rapide et les effets de rimes visuelles et typographiques. Ces effets rythmiques créent une orchestration et une temporalité qui va de pair avec un passage du particulier au général. Les facteurs du monde entier se démultiplient à la fin, pour devenir l'image du facteur idéal. « Honneur et gloire aux facteurs, épuisés, couverts de poussière. Gloire aux honnêtes facteurs avec leurs sacs en bandoulière ». Les plans montrent quatre facteurs russes qui marchent dans la neige, quatre facteurs allemands, anglais puis brésiliens marchant dans la direction opposée. À nouveau la typographie scande « Gloire aux honnêtes facteurs avec leurs sacs en bandoulière ». Le facteur peut être considéré comme un motif (étymologiquement « qui met en mouvement ») du film mais aussi

leitmotiv, « motif-conducteur », qui structure le rythme de ce récit pour enfant. *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov, réalisé aussi en 1929, utilise ce procédé qui va du particulier au général à partir de fragments, de vues de villes – Moscou, Kiev, Odessa – et d'individus distincts qui sont autant de matériaux d'une construction de l'espace filmique. Par le biais du montage, cette construction rythmique a pour objectif de révéler une nouvelle perception du monde et la création d'un homme nouveau.

L'espace se construit aussi à partir des noms géographiques et de la toponymie. Ces mots participent à la vocation pédagogique, sous une forme poétique destinée aux enfants. Les intertitres évoquent cette géographie : « lettre recommandée de Rostov » ; dans le wagon postal où s'effectue le tri, l'énumération continue : « carte postale vers Doubrovka », « colis vers Prokovka », « journal vers la gare de Kline », « lettre vers Bologoïé », « Quant à la lettre recommandée, elle va à l'étranger, à Berlin ». D'autres noms apparaissent, par exemple, l'Angleterre ou « Europe », qui est inscrit sur la bouée du paquebot à destination du Brésil. Vers la fin du film, le dirigeable qui ramène le camarade Proutkov et l'avion postal à Leningrad reviennent par l'Extrême-Orient de l'Union des républiques socialistes soviétiques, en passant par la mer d'Okhotsk, se dirigent vers la Sibérie et passent en négatif, silhouettes blanches sur le noir de la nuit sidérale puis noires sur la terre lumineuse. La typographie en caractère cyrillique « СССР » [URSS] s'étale sur l'immensité du territoire eurasiatique. La lettre réitère le même trajet, sous forme de rime visuelle, dans l'un des derniers plans du film. Ces trajets symbolisent le tour du monde. Les voies aériennes, terrestres et maritimes donnent la pleine mesure de la circulation dans l'espace et les noms géographiques tissent un réseau planétaire. Les mots servent de vecteurs dans la constitution globale de l'espace du champ et des différents aspects du hors-champ.

Les configurations spatiales sont liées à des temporalités particulières à l'intérieur du film : certains plans de *La Poste* font songer aux peintures axonométriques de Gustav Klucis ainsi qu'aux Prouns (projets pour l'affirmation du nouveau) d'El Lissitzky, entre peinture et architecture. Dans un essai publié en 1925, *Art et Pangéométrie* [*K. und Pangeometrie*], El Lissitzky souligne l'importance de l'axonométrie :

Le suprématisme a fait reculer le sommet de la pyramide visuelle de la perspective à l'infini... L'espace suprématisme peut être mis en forme non seulement en avant du plan mais en arrière, vers la profondeur. Si nous indiquons la surface plane du tableau par 0 (zéro), nous pouvons symboliser la direction de profondeur par – (négatif) et la direction de projection en avant par + (positif),

ou vice-versa. Nous voyons que le suprématisme a balayé de la surface les illusions planimétriques bidimensionnelles, les illusions tridimensionnelles de l'espace perspectif et qu'il a inventé la dernière illusion, celle de l'espace irrationnel, avec son extensibilité infinie vers l'arrière-plan ou l'avant-plan¹².

La notion de 4^e dimension est fluctuante, elle est utilisée dans différentes acceptions mais se retrouve dans le domaine pictural et cinématographique au début du xx^e siècle dans les expérimentations plastiques sur l'espace et le temps. Lors de l'exposition suprématiste 0,10 à Petrograd, il n'est pas question pour Malevitch d'évoquer la 3^e dimension mais il est question de « masses colorées dans la 4^e dimension » et de « masses colorées dans la 2^e dimension »¹³.

Ce qui est réalisé dans la peinture de Malevitch trouve un terrain d'exploration dans le champ de l'animation. La question des dimensions est importante – représentation plane en 2D, en profondeur. L'intérêt de l'exploration plastique de l'espace réside dans l'espace intermédiaire, généré dans la composition, par l'animation des surfaces, des formes et des lignes dans cet entre-deux. C'est précisément un espace 2D et demi qui est riche de toutes les potentialités. La dimension « cinéplastique », pour reprendre l'expression d'Élie Faure¹⁴, définit de multiples temporalités, propres à chaque film. Les effets de profondeur de champ en animation ont exploité les procédés de superpositions de niveaux et la mise au point du banc-titre multiplan, qui permet des effets de perspective en mouvement mais aussi l'utilisation de perspective atmosphérique, du travail de la lumière comme élément essentiel. Lotte Reiniger, pour réaliser le long métrage *Les Aventures du Prince Achmed* de 1923 à 1926, avec l'aide de Walter Ruttmann et de Berthold Bartosch, utilise ces effets de transparence, combinés aux silhouettes découpées et articulées.

Mais Tsekhanovski parvient à construire dans *La Poste* une structure spatiale et une architecture temporelle particulières par d'autres procédés. Les différentes disciplines artistiques et parfois des créations collectives s'épanouissent dans l'atmosphère culturelle de Saint-Petersbourg. La fascination pour les mathématiques non euclidiennes par l'intermédiaire de Nikolaï Lobatchevski, sa « géométrie imaginaire » et la « pangéométrie » ainsi que la vulgarisation philosophique de Charles Howard Hinton sur la notion de quatrième dimension par le biais des

12. Cité par BOIS, 1991, p. 27.

13. *Ibid.*

14. FAURE, 1953, p. 21-45.

ouvrages de Piotr Ouspenski, *La Quatrième Dimension* (Saint-Petersbourg, 1909) et *Tertium Organum* (Saint-Petersbourg, 1911)¹⁵ ont influencé le domaine artistique. L'opéra cubo-futuriste *La Victoire sur le soleil* [*Pobeda nad solncem*] créé par Kroutchenykh, Matiouchine et Malevitch à Saint-Petersbourg en 1913 en est un exemple. Marcella Lista rappelle que « parmi les sources d'inspiration directes de *La Victoire sur le soleil*, il faut inscrire les thèses développées par Ouspensky sur la "quatrième dimension", en tant que base d'un nouveau modèle cosmogonique¹⁶ ». Plus tard, la rencontre entre Kasimir Malevitch et Hans Richter à Berlin en 1927 est importante pour souligner les préoccupations relatives à l'espace pictural, l'espace filmique et l'architecture. Malevitch souhaitait sa collaboration pour un film didactique sur l'idée du « mouvement du carré suprématisme » pour aboutir aux « architectones¹⁷ ». Une partie du projet se rapproche de *Rythmus 25* de Richter. Malevitch, venu pour une exposition personnelle en mars, est obligé de repartir en mai sur ordre des autorités soviétiques. La collaboration n'aboutira pas à la réalisation malgré la visite à Leningrad de Hans Richter, car Malevitch, malade, ne peut plus reprendre le projet. Ce qu'il en reste est un film cinématographique 16 mm resté inachevé de Hans Richter avec la collaboration d'Arnold Eagle (à la caméra), d'après un scénario de Malevitch, *La Peinture et les problèmes de l'architecture* [*Die Malerei und die Probleme der Architektur*] (1927/1970), qui est conservé au Getty Research Institute à Los Angeles¹⁸.

Malevitch montre bien sa préoccupation de la transposition plastique et du passage à une « cinéplastique » dans cette constatation : « Eisenstein et Vertov sont vraiment des artistes de première classe... mais ils ont encore tous deux un long chemin à parcourir pour atteindre le cézannisme, le cubisme, le futurisme et le suprématisme non objectif¹⁹ ». Malevitch a fondé la section théorique formaliste de l'InKhouK de Leningrad en 1924, « Recherche sur la culture picturale²⁰ ». Mikhaïl Matiouchine apporte aussi une contribution avec sa « recherche sur les transformations de la forme et de la couleur sous différentes conditions de

15. LISTA, 2006, p. 208.

16. *Ibid.*

17. Cf. BENSON, 2013, p. 92. Un autre livre présente le manuscrit et le *story-board* de ce projet de film : TUPITSYN, 2002.

18. BENSON, 2013, p. 94.

19. *Ibid.*, p. 92.

20. MALEVITCH, 1979, p. 223-242.

perception », qui étudie notamment le changement de couleur en mouvement²¹.

Tsekhanovski va mettre à profit ces expérimentations des avant-gardes et ces réflexions artistiques issues de disciplines diverses dans le domaine de l'animation. Dans son analyse du film de M. Tsekhanovski, Émilie Mercier note très justement :

Des caractéristiques formelles très nettes s'observent dans tous les domaines des années vingt, photographie, typographie, sculpture, architecture, etc., et on les retrouve aussi de façon évidente dans *La Poste*.

- . Absence de décor, fond uni (plat).
- . Isolement et netteté du motif.
- . Formes essentielles, sans ornement (cercle, carré, triangle)
- . Symétrie
- . Espace orienté en diagonale, et découpé, réglé par des droites.
- . Démultiplication (effet kaléidoscope)
- . Utilisation plastique de la typographie.
- . Contraste, saturation des valeurs (pas ou peu de demi-teintes)
- . Inversion des valeurs dans la continuité d'un motif.
- . Surimpression.
- . Motif *all-over* (couvrant la pleine page, ou le plein écran)²².

La typographie et le texte jouent un rôle capital dans le film *La Poste*. Les lettres de l'alphabet cyrillique apparaissent successivement pour former les mots, elles participent à l'animation des plans. C'est un procédé courant dans le cinéma soviétique de cette période du cinéma muet. Le texte est considéré comme un plan à part entière et les caractères typographiques changent de taille selon les nécessités dramaturgiques, tout comme la variation de l'échelle des plans obéit à un enchaînement en lien avec l'histoire. Cette particularité contribue au rythme général avec l'alternance de ces plans typographiques. Un autre point mérite d'être mentionné, c'est la présence d'un plan qui montre simultanément un pictogramme d'un facteur tapant à la porte et les ondes sonores qui se propagent vers une grande oreille. Ce plan est une forme d'écriture, plus proche des hiéroglyphes ou des idéogrammes et de l'utopie de la ciné-langue présente à cette époque dans les réflexions sur les possibilités du cinéma muet. Cette mobilité de la lettre, dans les films d'autres réalisateurs, peut revêtir des aspects différents, comme l'animation

21. MATIOUCHINE, 1979, p. 247.

22. MERCIER.

calligraphique dans *Le Manteau* de Youri Norstein, adaptation de la nouvelle de Gogol, où Akaki Akakiévitch trace les lettres avec application, et où le thème de l'écriture traverse le film, mais aussi dans l'adaptation de la poésie et des dessins de Pouchkine par Andreï Khrjanovski.

Comme le soulignent Odile Belkeddar et Béatrice Michielsens, les textes de Samuel Marchak sont pensés en images, mémorisables sous la forme d'histoires versifiées selon les préceptes de Korneï Tchoukovski (1882-1969), fondateur de la poésie soviéto-russe pour enfants : « Les poésies pour enfants doivent être visuelles, car les vers que composent les enfants sont, pour ainsi dire, des images versifiées²³ ».

En opposition à la typographie et à sa valeur plastique et sémantique, les éléments naturels – vagues, tempête, les nuées et les éclairs avec les passages en négatif, la neige – entraînent le spectateur dans l'action. Ces phénomènes naturels, les effets de vitesse, la fumée, le flou, alliés au montage rapide contribuent à l'intensification et à l'accélération du rythme tout au long du film. Les théories du montage de l'école soviétique, comme celle de Dziga Vertov ou les conceptions d'Eisenstein du montage « métrique », « rythmique », « tonal », « harmonique », « intellectuel », trouvent un écho dans ce premier film de Tsekhanovski. Dans *La Quatrième Dimension au cinéma*, en 1929, Eisenstein écrit :

la progression par étapes, ici, est instituée par le fait qu'il n'y a pas de différence de principe entre la mécanique du balancement de l'homme sous l'influence d'un montage grossièrement métrique [...] et le processus intellectuel à l'intérieur de lui, car le processus intellectuel est la même vibration, mais uniquement dans les centres de l'activité nerveuse supérieure. [...] Et si, du point de vue des « phénomènes » (des manifestations) ils semblent de fait différents, du point de vue de l'« essence » (du processus), ils sont assurément identiques²⁴.

Giannalberto Bendazzi rappelle à propos de *La Poste* que « le critique américain Harry Alan Potamkin le tint en haute estime et l'architecte Frank Lloyd Wright le projeta sur-le-champ à Walt Disney, comme un exemple à méditer²⁵ ». Le film *Poste* est diffusé aux USA à partir de 1931.

Au début des années 1930, Tsekhanovski scénarise et réalise *Pacific 231*

23. BELKEDDAR & MICHELSEN, février 2005, p. 88.

24. Cité par AUMONT, 1979, p. 163.

25. BENDAZZI, 1991, p. 91.

sur la musique d'Arthur Honegger et travaille sur l'adaptation d'un texte de Pouchkine, *Histoire du pape et de son serviteur Balda*, sous la forme d'un conte musical avec la collaboration de Chostakovitch, en utilisant la technique du papier découpé. Le graphisme s'inspire du *loubok*, l'imagerie populaire russe. Un certain nombre d'éléments et de séquences du film sont visibles dans le documentaire de Sergueï Seriouguine. Ce film est inachevé et tombe sous l'interdiction des œuvres accusées de formalisme. La musique est qualifiée de « chaos musical²⁶ ». Dès 1913, Mikhaïl Larionov avait propagé le regain d'intérêt pour le *loubok*. Cet art populaire a influencé l'esthétique du néoprimitivisme et du cubo-futurisme. En 1914, Malevitch, Maïakovski, Bourliouk, Tchékryguine ont participé à l'édition *Le Loubok d'aujourd'hui* [*Sovremennyy lubok*]. Cette *Histoire du pape et de son serviteur Balda*, bien qu'inachevée et invisible pour le public, est une autre facette des recherches plastiques, originales, de Tsekhanovski. Il utilise par la suite la rotoscopie dans l'adaptation du conte *La Princesse grenouille* (1954) et dans d'autres films avec une animation réaliste. Le rotoscope est un appareil inventé par Max Fleischer en 1915 et s'inscrit dans la logique de l'industrialisation du dessin animé initiée aux États-Unis en réduisant considérablement le temps de réalisation des films. La projection image par image d'un film en prise de vue réelle sur une table d'animation permet de copier sur papier ou sur cellulo les mouvements réels. Avec l'incarnation d'un mouvement réel dans un personnage dessiné, la transposition et la coexistence du réel et de la représentation graphique, la transposition du mouvement ne va pas de soi et nécessite une interprétation. Son adaptation en dessin animé du conte d'Andersen *Les Cygnes sauvages* (1962) est plus stylisée mais reste dans une facture classique.

Pour revenir aux années 1920, Hans Richter affirme dans « Mouvement », publié dans *Schémas* en 1927, « ce n'est donc pas le mouvement naturel qui, dans le film, donne de l'expression aux objets, mais le mouvement artistique, c'est-à-dire un mouvement rythmique ordonné en soi, dans lequel les variations et les pulsations font partie d'un plan artistique²⁷ ». Ses films *Rythmus 21*, *Rythmus 23* et *Rythmus 25* traduisent ses conceptions en animation. Tsekhanovski avec son premier film, *La Poste*, opère dans le climat général des avant-gardes une synthèse des recherches plastiques et cinématographiques, entre cinéma abstrait, cinéma narratif et cinéma représentatif. L'unité dynamique provient de la complémentarité de la poésie, des éléments abstraits et figuratifs, de l'alliance et des contrastes par le biais du montage de plusieurs modes de représentation, rendus possibles par l'animation.

26. MICHIELSEN, février 2005, p. 108.

27. HAAS, 1985, p. 70.

Bibliographie

AUMONT Jacques, 1979, *Montage Eisenstein*, Éditions Albatros, Paris.

BELKEDDAR Odile & MICHIENSEN Béatrice, Février 2005, « Vladimir Lebedev (1891-1967) et Samuel Marchak (1887-1964), quand la poésie jonglait avec l'image », in *La Revue des livres pour enfants*, n° 221.

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

BENSON Timothy O., 2013, « Malévitch et Richter, une rencontre imprécise », in MICHAUD Philippe-Alain, RICHTER Hans & BENSON Timothy O. (dir.), *Hans Richter : la traversée du siècle ; [à l'occasion de l'exposition « Hans Richter. La Traversée du Siècle » ; 28.09.13-24.02.14, Centre Pompidou-Metz, Galerie 2]*, Centre Pompidou-Metz, Metz.

BOIS Yves-Alain, 1991, « L'axonométrie ou le paradigme mathématique de Lissitzky », in DEBBAUT Jean & SOONS Mariëlle (dir.), *El Lissitzky: 1890-1941 : architecte, peintre, photographe, typographe*, Stedelijk Van Abbemuseum, Paris-musées, Eindhoven, Paris.

DANIEL Macha, 1999, « Le livre illustré dans la continuité des avant-gardes russes », in LÉVÈQUE Françoise (dir.), *Livres illustrés russes et soviétiques pour enfants, 1917-1945, actes de la journée d'étude ; lundi 17 novembre 1997 au Pavillon de l'Arsenal (Paris)*, Paris Bibliothèques, Paris.

EL LISSITZKY, Février 2005, « Notre livre », in *La Revue des livres pour enfants*, n° 221.

EL LISSITZKY, 1922, *Pro dva kvadrata* [Au sujet du carré], Skythen, Berlin.

FAURE Élie, 1953, « De la cinéplastique » in *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*, Plon, Paris, p. 21-45.

HAAS Patrick de, 1985, *Cinéma intégral : de la peinture au cinéma dans les années vingt*, Transédition : Diffusion Distique/Ulysse, Paris.

LÉVÈQUE Françoise & PLANTUREUX Serge (dir.), 1997, *Livres d'enfants russes et soviétiques (1917-1945) dans les collections de L'heure joyeuse et dans les bibliothèques françaises : catalogue en forme de Dictionnaire des illustrateurs*, Agence Culturelle de Paris, Paris.

LISTA Marcella, 2006, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes : 1908-1914*, CTHS/INHA (coll. L'art & l'essai), Paris.

MALEVITCH Kasimir, 1979, « Recherche sur la culture picturale 1924-1927 », in CENTRE GEORGES POMPIDOU (dir.), *Art et Poésie russes 1900-1930. Textes choisis*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, p. 223-242.

MATIOUCHINE Mikhaïl, 1979, « La culture organique, 1925-1926 », in CENTRE GEORGES POMPIDOU (dir.), *Art et Poésie russes 1900-1930. Textes choisis*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

MERCIER Émilie, s.d., *Analyse du film de M. Zechanovsky « Poste »*, École des Gobelins, Paris.

MICHELSEN Béatrice, 2005, « Mikhaïl M. Tsekhanovski (1889-1965) ou l'art des premiers livres soviétiques pour enfants », in *La Revue des livres pour enfants*, n° 221.

NAVAILH Françoise, 1997, « Le dessin animé russe et soviétique avant 1945 », in LÉVÈQUE Françoise & PLANTUREUX Serge (dir.), *Livres d'enfants russes et soviétiques (1917-1945) dans les collections de L'heure joyeuse et dans les bibliothèques françaises : catalogue en forme de Dictionnaire des illustrateurs*, Agence Culturelle de Paris, Paris.

SERËGIN Sergueï, 1997, *Mixail Cexanovskij. Dramatičeskaja grafika* [Mikhaïl Tsekhanovski. Graphisme dramatique].

TUPITSYN Margarita, 2002, *Malevich and film*, Yale University Press, New Haven.

WERTH Nicolas, 2012, *Histoire de l'Union soviétique : de l'Empire russe à la Communauté des États indépendants 1900-1991*, P.U.F, Paris.

Résumé : Le film *La Poste* (1929) de M. Tsekhanovski, illustrateur et réalisateur, sur un texte du poète Samuel Marchak est l'adaptation du livre éponyme conçu par ces deux mêmes auteurs. La conjonction de cet univers graphique avec le cinéma est replacée dans le contexte artistique de cette époque. L'animation et le montage révèlent l'unité dynamique de ce poème en image. Une lettre recommandée écrite par un enfant poursuit son destinataire parti en voyage autour de la terre. L'espace se déploie sur plusieurs registres de représentation, entre la 2^e et la 3^e dimension, entre abstraction et figuration. La composition plastique et rythmique joue avec la typographie et les mots en tant que tel. Le déroulement de l'histoire passe du particulier au général pour culminer dans un hymne aux facteurs du monde entier.

Mots-clefs : espace, poésie, illustration, animation, typographie, abstraction, montage, changement d'échelle, simultanéité, rythme.

Comments on Space in Poste (1929) by Mikhail M. Tsekhanovsky (1889-1965)

Abstract: The film Poste (1929) by M. Tsekhanovsky, illustrator and film director, based on a text by the poet Samuel Marchak, is an adaptation of the eponymous book conceived by the same two authors. The conjunction of this graphical universe with cinema is viewed in the artistic context of this period. Animation and montage reveal the dynamic unity of this poem in images. A registered letter written by a child pursues its recipient who has left on a voyage round the world. Space unfolds at several registers of representation, between the second and third dimensions, between the abstract and the figurative. Plastic and rhythmic composition play with typography and words themselves. The story progresses from the particular to the general to culminate in a hymn to the postmen of the whole world.

Keywords: space, poetry, illustration, animation, typography, abstraction, montage, scale's modification, simultaneity, rhythm.

Замечания о пространстве Почты (1929) Михаила Цехановского (1889-1965)

Абстракт: Фильм Почта (1929) Михаила Цехановского, иллюстратора и кинорежиссера, основанный на тексте поэта Самуила Маршака, является экранизацией по одноименной книге, задуманной и осуществленной теми же двумя авторами. Сплав этой графической вселенной с кино рассматривается в художественном контексте периода. Анимация и монтаж образно раскрывают динамическую целостность этого стихотворения в картинках. Написанное ребенком заказное письмо гоняется за адресатом, уехавшим в кругосветное

путешествие. Пространство разворачивается на нескольких уровнях репрезентации, между двумя и тремя измерениями, между абстрактным и фигуративным. Типографическое изображение и сами слова обыгрываются пластической и ритмической композицией. Рассказ развивается от частных к общему и достигает своей кульминации в прославлении почтальонов всего мира.

Ключевые слова: пространство, поэзия, иллюстрация, анимация, типографический, абстрактное, монтаж, изменение масштаба, одновременность, ритм.

Le cinéma d'animation d'agit-prop et le monde enchanté de la modernité : projeter Le Petit Samoyède aux confins du Nord de l'URSS

Caroline Damiens

► To cite this version:

Caroline Damiens. Le cinéma d'animation d'agit-prop et le monde enchanté de la modernité : projeter Le Petit Samoyède aux confins du Nord de l'URSS. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, 48-49. hal-02053223

HAL Id: hal-02053223

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053223>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0 International License

Le cinéma d'animation d'agit-prop et le monde enchanté de la modernité : projeter *Le Petit Samoyède* aux confins du Nord de l'URSS

Caroline DAMIENS

Inalco/CREE

En novembre 1929, dans le village koriak¹ de Paren au Kamtchatka, une ciné-expédition organise une projection de cinéma pour les autochtones qu'elle souhaite filmer par la suite². Dirigée par le réalisateur Alexandre Litvinov³, l'équipe de tournage⁴ est venue tourner quatre films ethnographiques et de fiction. En plus de ses divers appareils de prise de vue, elle a apporté un projecteur ambulant et

1. Les Koriaks constituent l'un des peuples autochtones minoritaires du Nord, à l'instar des Nénètses, Évenks, Mansis, Khantys cités dans cet article.

2. Je remercie chaleureusement Sébastien Roffat et Eva Toulouze pour leurs relectures critiques et leurs commentaires avisés.

3. Aleksandr Arkad'evič Litvinov (1898-1977). Il débute sa carrière cinématographique à Bakou en 1918. À la fin des années 1920, il connaît le succès avec des films d'expéditions ethnographiques tournés dans les périphéries du Nord de l'Union et consacrés aux peuples de l'Extrême-Orient russe. Il termine sa carrière aux studios de Novossibirsk puis de Sverdlovsk.

4. L'équipe est composée, pour la partie technique, du réalisateur Litvinov, de l'opérateur Pavel Meršin (1898-1942), de l'assistant Ivan Dorogov (?-?) et de l'assistant-opérateur Aleksandr Priežžev (?-?). Un certain nombre de guides et assistants autochtones participent au tournage : les Évènes Trifon (ou Kirik) Solodjakov et Stepan, les Koriaks Xačelevin et Pokan, les Kamtchadales Fëdor Gavorin et son fils Aleksej, et un certain Avkun à la nationalité non spécifiée.

trois films à diffuser dans un but d'éducation politique. Parmi ces bandes, on trouve le dessin animé *Le Petit Samoyède* [*Samoedskij mal'čik*] (1928)⁵.

En effet, à la fin des années 1920 en Union soviétique, le film d'animation remplit une fonction d'agitation-propagande (agit-prop), tout comme d'autres genres cinématographiques. Adhérant au mouvement soviétique pour le fait cinématographique, l'animation refuse l'illusion du « magique » et ce que les animateurs nomment alors le « ciné-truc ». Cependant, dans ses usages, le film d'animation, à l'instar du dispositif cinématographique tout entier, est aussi utilisé pour son pouvoir d'émerveillement. La technologie, dont le cinéma est l'une des manifestations, est envisagée comme un instrument privilégié de la modernisation et de la lutte contre les croyances du passé que le régime souhaite voir disparaître. Cet article entend toutefois démontrer que la dimension magique du cinéma rattrape les « soviétisateurs », notamment en contexte sibérien, où le cinéma est appelé à remplacer la séance chamanique, vue par les administrateurs comme un spectacle à concurrencer.

Prenant comme cas d'étude la projection du film *Le Petit Samoyède* à un public autochtone, le présent travail replace le cinéma d'animation traitant des peuples du Nord dans son contexte de diffusion à l'aide de divers documents d'archives (presse, édition, documents de production), afin d'interroger la dimension modernisatrice du cinéma, à la fois dans ses représentations et son dispositif. Le but sera de montrer que l'espace de la projection cinématographique incarne le lieu merveilleux de la soviétisation du pays.

L'animation soviétique comme cinéma d'agit-prop

Dans les années 1920, le cinéma d'animation est envisagé comme capable de mobiliser par l'image au même titre que d'autres films d'agit-prop. La pensée révolutionnaire russe établit une distinction entre la propagande (présenter beaucoup d'idées à un petit nombre de personnes) et l'agitation (présenter une seule idée aux masses). Cependant le cinéma est vite vu par les autorités bolcheviques comme réunissant ces deux qualités⁶. La mission d'agitation-propagande attribuée au dessin animé, à laquelle il ne se réduit néanmoins pas, n'est pas propre à l'Union soviétique ni à un régime particulier. L'animation, loin de se résumer à un genre en soi (puisqu'elle renvoie à un ensemble de techniques), a été utilisée à des

5. Le film est visible sur le DVD : *Animated Soviet Propaganda*, 2006, Jove Films.

6. ALBERA, 2008.

fins idéologiques dans plusieurs pays dès les débuts du cinéma⁷. Cependant, cette tendance particulière des débuts de l'animation soviétique reste peu étudiée. Les chercheurs se sont plutôt intéressés à des périodes plus tardives et, surtout, aux contes de fées animés et leur appel à la puissance de l'imaginaire hors de l'idéologie⁸. La dimension de propagande de l'animation soviétique a été surtout analysée pour les périodes de forte mobilisation (Grande Guerre patriotique – appellation soviétique de la Seconde Guerre mondiale –, guerre froide⁹).

Après les premières expériences (réussies) du cinéma russe en la matière dans les années 1910¹⁰, les débuts de l'animation soviétique s'effectuent au sein des actualités comme la *Kino-Pravda*¹¹. *Les Jouets soviétiques* [*Sovetskie igruški*] (1924), l'un des premiers films d'animation soviétique signé du théoricien et praticien du cinéma de non-fiction Dziga Vertov¹², témoigne de la filiation du genre avec les bandes d'actualités et d'agitation politique. Le cinéma d'animation soviétique des premières années est alors considéré comme la version cinématographique de l'affiche et de la caricature politique¹³. L'esthétique épurée ou géométrique rappelle le mouvement constructiviste et la volonté de mécanisation de la société soviétique, tandis que le public visé ne se restreint pas aux enfants¹⁴. Plusieurs films sont tournés au sein de l'Atelier expérimental d'animation fondé en 1924. Citons *Révolution interplanétaire* [*Mežplanetnaja revoljucija*] (1924), où un soldat de l'Armée rouge mène une insurrection prolétarienne sur Mars, ou *La Chine en flammes* [*Kitaj v ogně*] (1925), à propos de l'exploitation des paysans chinois par la bourgeoisie capitaliste.

Bien que *Le Petit Samoyède* soit l'un des premiers à être conçu en tant que dessin animé pour enfants, il ne renonce pas pour autant à sa mission d'éducation politique. La fonction idéologique du cinéma pour la jeunesse est en effet débattue au cours de la conférence pansoviétique sur le cinéma de mars 1928¹⁵. Les dessins

7. ROFFAT, 2005, p. 15-18.

8. L'ouvrage de Laura Pontieri fait exception en consacrant un chapitre aux débuts de l'animation sous le signe de la propagande. PONTIERI, 2012.

9. MAURICE, 2011 ; ROFFAT, 2014, p. 36-39.

10. Je pense ici plus particulièrement aux films de Ladislav Starewitch (1882-1965).

11. IVANOV-VANO, 1962, p. 9-11.

12. En collaboration avec Aleksandr Buškin et Ivan Beljakov.

13. GINZBURG, 1957, p. 76-77.

14. BEUMERS, 2008, p. 155.

15. Voir à ce propos un des premiers articles à prendre le problème à bras le corps du point de vue de l'animation : PTUŠKO, 1928, p. 4.

animés sont alors pensés comme entrant dans les champs fictionnel [*xudožestvennyj*], scientifique et culturel¹⁶ et revêtent une fonction éducative dans tous les domaines, de la lutte contre l'illettrisme à la diffusion du savoir scientifique, facilitée par sa forme supposée plus accessible aux masses¹⁷. Représentatif d'un genre non limité au public enfantin, c'est donc en toute logique que *Le Petit Samoyède* fait partie de la séance cinématographique d'éducation politique destinée aux autochtones du Kamtchatka¹⁸ où il est projeté aux côtés du film scientifique *La Chasse aux phoques*¹⁹ et de la non-fiction *La Journée internationale des femmes*²⁰. Le dessin animé, seule fiction et point d'orgue de la séance, est projeté en dernier.

Le Petit Samoyède est l'œuvre d'un groupe de pionniers de l'animation soviétique qui deviendront tous d'importantes figures : Nikolaï Khodataev (1892-1979) et sa sœur, Olga Khodataeva (1894-1968), avec l'aide des sœurs Brumberg, Valentina (1899-1975) et Zinaïda (1900-1983). Il est réalisé au sein de la troisième fabrique de Sovkino. Khodataev, qui supervise le film²¹, est également un auteur prolifique de textes techniques et théoriques sur l'animation²², révélant une ambition réflexive sur son art que l'on retrouvera dans le film. *Le Petit Samoyède* forme un jalon de l'histoire de l'animation soviétique : il est considéré unanimement

16. PTUŠKO, 1931, p. 11-12 ; BRUMBERG, 1931, p. 63.

17. KUZ'MA, 1925, p. 15.

18. La fonction éducative de l'animation des premières années soviétiques bat en brèche l'idée qu'on pourrait se faire, vu d'Occident, qu'on projette un film d'animation, ici majoritairement destiné aux enfants, à des peuples vus par l'idéologie soviétique comme vivant à un stade plus arriéré de civilisation, c'est-à-dire à une étape de « l'enfance de l'humanité ».

19. Selon toute vraisemblance, il s'agit de *Oxota na tjulenej (Novaja Zemlja)*, tourné en Nouvelle-Zemble, film non conservé, réalisateur et studio inconnus. Le film décrit une séance de chasse et de dépeçage de phoques. *Xudožestvennyj sovet po delam kino – GLAVPOLITPROSVET*, 1927, p. 64-65.

20. Il pourrait s'agir de *Ženskij meždunarodnyj den' v Moskve*, 1926, réalisateur et studio inconnus, un film sur le rôle des femmes dans la société qui les montre dans l'industrie cinématographique, ferroviaire, alimentaire, etc. et dans des réunions d'organisations féminines. Une copie est conservée aux Archives d'État de documents ciné-photographiques de Russie : RGAKFD n° 631.

21. Voir le générique original reproduit sur le certificat issu par le Comité du répertoire (Glavrepertkom) du 23 avril 1929 dans le dossier du film conservé aux Archives d'État du cinéma, le Gosfilmofond : GFF 1/3/1/34 (feuillet non numérotés).

22. Voir par exemple XODATAEV, 1925, p. 40 ; XODATAEV, 1928, p. 8-9 ; XODATAEV, 1932, p. 44-49 ; XODATAEV, 1934, p. 28-34 ; XODATAEV (avec I. Vano, A. Ptuško et S. Bugoslavskij), 1936.

en URSS comme l'une des premières réussites de cet art²³. Preuve de son succès, il est sonorisé en 1931²⁴, bénéficie d'une sortie à l'étranger et est encore à l'écran en 1938²⁵.

Un film d'animation pour le Nord

S'il constitue un apport important à l'histoire de l'animation soviétique en termes techniques et esthétiques, son intérêt vient également, d'une part, de son aspect de mobilisation par l'image et d'« éducation à la soviétisation » et, d'autre part, de sa dimension autoréflexive sur l'animation et le dispositif cinématographique. *Le Petit Samoyède* narre le combat contre les croyances religieuses – décrétées « arriérées » par le nouveau pouvoir – et pour l'éducation scolaire et rationnelle dans le contexte de l'empire multinational soviétique, situant son action dans la toundra. L'œuvre prend en effet pour objet les Nénètes (autrefois nommés Samoyèdes²⁶) et, par extension, les nationalités autochtones du Nord qui, selon les catégorisations de la politique nationale soviétique, se situent au bas d'une échelle de développement historique et sont supposées être modernisées par le nouveau régime²⁷. Pour affirmer et mettre en œuvre l'égalité des différentes nationalités de l'Union, l'URSS s'est dotée de politiques spécifiques²⁸. Le cinéma, un des instruments privilégiés

23. ASENIN, 1986, p. 43.

24. Ingénieurs du son : V. Semenov, N. Timorcev ; compositeur : L. Polovinkin. Certificat du Glavrepertkom, 3 octobre 1931. GFF 1/3/1/34.

25. Voir la liste de montage édité par le Glavrepertkom le 4 mars 1938. GFF 1/3/1/34.

26. Les ethnographes soviétiques recommanderont d'utiliser l'appellation « nénète », autonome de ce peuple autrefois nommé « samoyède », ce dernier terme étant jugé discriminatoire : il signifie en russe « qui se mange soi-même » et renvoie à une dimension anthropophagique. L'origine du mot est plus probablement le vocable saame *saam-edne*, signifiant « terre du peuple ». GOLOVNEV & OSHERENKO, 1999, p. 2.

27. Les peuples autochtones du Nord forment une catégorie spécifique en URSS, les « petits peuples du Nord » selon la terminologie soviétique, qui inclut 26 groupes ethniques vivant traditionnellement de la chasse, de la pêche et de l'élevage de rennes. Malgré l'abolition officielle des différences par le régime, ces peuples représentent une forme d'altérité essentielle pour l'imaginaire russo-soviétique. Considérés à la limite de l'extinction, en trop petit nombre et trop arriérés pour recevoir le statut de « nationalité » (la qualification de « petits peuples » permet de les distinguer des autres nationalités du Nord, tels les Iakoutes ou les Komis, estimés plus avancés sur l'échelle de développement historique), ils sont supposés être « assistés » par le Comité du Nord (1924-1935) en charge de tout ce qui concerne le Nord. SLEZKINE, 1994.

28. Sur la politique soviétique des nationalités, voir : MARTIN, 2001 ; HIRSCH, 2005.

de la propagande du régime, n'a pas manqué de répercuter ce mouvement en promouvant les différentes nationalités à l'écran afin de les intégrer à la supranation soviétique²⁹.

Dans le cas des autochtones, le cinéma est envisagé comme instrument de modernisation envers des peuples perçus comme « arriérés » et qu'il s'agit de faire entrer dans la modernité révolutionnaire et socialiste. Dans les films, les peuples en question se retrouvent à la fois *objets du film* et *spectateurs de cinéma*, comme l'illustre un extrait du film précédent d'Aleksandr Litvinov, *Les Gens de la forêt* [*Lesnye ljudi*] (1928), qui montre le guide autochtone de l'expédition aller au cinéma. Ici, le chemin vers la salle de cinéma figure le parcours vers la modernité et, une fois à l'intérieur, la mise en scène permet de placer l'autochtone des deux côtés de l'écran : à la fois acteur, objet de la curiosité ethnographique, et spectateur, citoyen soviétique modernisé. Rappelons à ce sujet la phrase de Dziga Vertov à propos de son film *La Sixième Partie du monde* [*Šestaja čast' mira*] (1926) : « Tous les citoyens de l'Union des républiques socialistes soviétiques de 10 à 100 ans doivent voir ce travail. Au dixième anniversaire d'Octobre, il ne doit plus rester un seul Toungouse qui n'ait vu *La Sixième Partie du Monde*³⁰. » Dans la vie, cela se traduit par la diffusion du cinéma dans tout le pays – la « cinéfication » [*kinofikacija*] – jusqu'aux régions périphériques de l'Union peuplées par les autochtones³¹. Dans le projet de cinéfication se combinent la conquête cinématographique du territoire, l'impératif de modernité et la révolution des modes de vie. Les projectionnistes de cinéma ambulant sont de fait des éducateurs politiques³². Dans les confins du Nord, le cinéma est censé apporter la culture et les Lumières [*prosveščenie*] et le projectionniste ambulant est « avant tout un soldat de la culture [*kul'tarmec*], un propagandiste et un agitateur³³ ». Les séances de cinéma proposées par la ciné-expédition de Litvinov remplissent donc tous les critères : apporter la modernité soviétique sous la forme du cinéma à des populations qui sont censées se reconnaître à l'écran, intégrées parmi les autres composantes de l'URSS multinationale.

29. Voir à ce propos : LAURENT & POZNER, 2012 ; DRIEU, 2013 ; CHOMENTOWSKI, 2016.

30. Cité par SANDOMIRSKAIA, 2008, p. 24.

31. Le mot « cinéfication » est construit sur le modèle de la campagne d'électrification [*elektrifikacija*], un autre instrument soviétique de modernisation. Entre 1927 et 1929, le nombre de cinémas ambulants destinés aux campagnes triple. YOUNGBLOOD, 1992, p. 166.

32. SUMPF, 2007, p. 57-88.

33. *Socialističeskaja Jakutija*, 18 février 1935, cité par KLECKIN, 1973, p. 53.

Le Petit Samoyède raconte l'histoire d'un jeune Samoyède, Tchou, qui, lors d'une partie de chasse, se fait attaquer par un ours. Sa mère vole à son secours, mais le jeune garçon a abattu la bête qui servira à nourrir sa famille. De retour au village, le méchant chamane s'approprie la prise de chasse. Pour se venger, Tchou dévoile les ruses de ce dernier : un charlatan qui abuse de la crédulité de ses congénères par le recours à des trucs lors des cérémonies religieuses. Furieux d'avoir été ainsi exposé, le chamane jette Tchou à la mer. Ce dernier est recueilli par un navire soviétique qui l'emmène à Leningrad où il étudie à la *rabfak* [faculté ouvrière] des peuples du Nord afin qu'il puisse *in fine* rentrer dans son village polaire construire la vie nouvelle sans chamanes, mais avec des livres et une radio.

Le résumé proposé ici, différent de la version disponible en DVD, tient compte des archives papier conservées au Gosfilmofond, qui indiquent que le film dans sa version actuelle est plus court que dans ses versions originales (muette et sonore)³⁴. Quelques plans de présentation sont absents du début et, surtout, toute la fin manque³⁵. Le dessin animé dans sa version actuelle s'achève sur Tchou assis dans la bibliothèque de la *rabfak* et rêvant nostalgiquement à sa toundra délaissée, par le biais d'une scène incrustée dans le cadre. Cette fin ambiguë laisse supposer une certaine forme de regret. Or, selon les archives, après cette séquence rêveuse, Tchou quitte la *rabfak* et rentre chez lui (en train !) muni d'une valise pleine de livres comme autant d'armes contre le chamane. Dans la version sonore, il fait en outre la démonstration du fonctionnement de la radio. Les versions d'origine sont donc relativement explicites quant au rôle éducatif de la soviétisation : il ne s'agit pas tant de quitter sa famille pour devenir membre d'une famille soviétique plus large que de transformer une élite autochtone en citoyens soviétiques afin que ceux-ci repartent « prêcher » la nouvelle vie dans leurs terres d'origine. Le film donne une sorte de marche à suivre de la politique d'indigénisation [*korenizacija*] qui doit promouvoir les « nationaux » [*nacionaly*] aux postes d'encadrement afin de corriger l'oppression dont ils furent victimes sous l'ancien régime. À ces autochtones ainsi formés incombe alors la mission d'assurer le relais entre l'univers traditionnel de leur peuple et les valeurs nouvelles³⁶.

34. GFF 1/3/1/34. Voir la liste des intertitres établie par le Glavrepertkom, daté du 23 avril 1929, et le scénario de la version sonorisée, signé N. Bravko, daté du 3 octobre 1931.

35. Les raisons de ce raccourcissement restent inconnues. Étant donné que les parties manquantes sont aussi les plus manipulées et exposées du film durant le stockage et les projections, il peut s'agir d'usure. Il peut également être le résultat de la « désidéologisation » de l'animation qui a lieu dans les années 1930. Voir *infra*.

36. TOULOUZE, 1998b, p. 139-168.

Alors que le pouvoir durcit le ton envers les croyances religieuses à la toute fin des années 1920 parallèlement à une réforme de l'ethnographie soviétique qui s'accompagne de répressions³⁷, le cinéma est supposé contrer le pouvoir des chamanes. Dans son article de 1931 qui marque le lancement de la campagne antichamanes³⁸, Innokenti Souslov (1893-1972), ethnographe au Comité du Nord très actif dans l'œuvre de soviétisation, souhaite remplacer le « théâtre indigène [*tuzemnyj teatr*] » que constitue la séance chamannique décrite comme le seul divertissement [*razvlečenie*] et spectacle [*zreliščnoe predstavlenie*] disponible pour la masse de spectateurs [*massa zritelej*] dans les taïgas et toundras³⁹. Contre ce « spectacle chamannique », il propose l'organisation de séances collectives de radio, de jeux et bien sûr de projection de films afin d'offrir un divertissement alternatif. Ces spectateurs à moderniser, au même titre que tous les autres, ont selon lui droit à un spectacle *soviétique* qui, faisant d'une pierre deux coups, accélérerait la disparition de l'ancien spectacle indigène au nom de la lutte antireligieuse. Il faut noter que Souslov s'intéresse au cinéma dans une optique de propagande envers les peuples du Nord dès 1928, avant même le début de la campagne, et intègre le motif du travail antireligieux et antichamanes parmi les thèmes sélectionnés pour les films destinés à être montrés « dans le Nord aux masses indigènes⁴⁰ ». *Le Petit Samoyède* apparaît alors comme le film parfait pour les campagnes antichamanes, et sa longévité sur les écrans semble l'attester. Au plus fort de la Terreur, en 1938, le Glavrepertkom⁴¹ demande de renommer le film et d'ôter toutes les occurrences du mot « samoyède », jugé discriminatoire, ce qui témoigne d'un souci « politiquement correct » envers les spectateurs autochtones, alors même que nombre de chamanes sont victimes

37. SLEZKINE, 1991, p. 476-484.

38. SUSLOV, 1931, p. 89-152.

39. Cette vision fait écho à l'analyse de l'anthropologue Roberte Hamayon, pour qui le chamane accomplissant la séance ne fait que respecter le modèle de conduite prescrit pour sa fonction. Il assume son rôle, qui consiste à représenter sa rencontre avec les esprits, dans un cadre rituel comportant une mise en scène manifeste, ce qui contribue à rapprocher sa conduite d'un acte de théâtre. Hamayon invite toutefois à ne pas réduire le chamanisme au théâtre, car le rituel est mené collectivement. HAMAYON, 1995, p. 157-190. Dans la vision de Souslov, cette dimension collective est absente et la séance est réduite à une simple performance scénique.

40. SUSLOV Innokentij Mixajlovič, 6 décembre 1928, « Thèmes pour un film sur le Nord », Archives d'État de la région de Novossibirsk (GANO) 354/1/246/108-109, reproduit *in extenso* (dans sa traduction en anglais) CAMPBELL, 2014, p. 105-108.

41. Lettre du Glavrepertkom à Sojuzmul'tfil'm du 4 mars 1938. GFF 1/3/1/34. Le Glavrepertkom est la principale instance de censure dans tous les domaines artistiques et littéraires.

de la répression. Bien que l'injonction ne semble pas avoir été respectée, elle laisse supposer que le film est pensé pour être diffusé à des fins de propagande de manière privilégiée aux populations autochtones.

Bien qu'il s'adresse aux habitants autochtones de la périphérie du Nord et de l'Extrême-Orient (mais pas exclusivement, loin de là), *Le Petit Samoyède* ne peut pas être considéré comme une « animation ethnographique », c'est-à-dire un film d'animation basé sur un folklore autochtone et dont le but est de préserver et perpétuer les traditions des groupes ethniques⁴². Le film, en dépit de ses erreurs ethnographiques, est basé sur l'importation de certains motifs issus du folklore nénètse (comme la survie seul sur la banquise⁴³), mais insère également des formes plus générales associées au folklore (les intertitres rimés ; la figure de la « trinité » finale formée par Tchou, Marx et Lénine). La mise en forme « folklorisée » des politiques soviétiques qui en résulte marque le souhait de toucher tous les publics⁴⁴. En effet, l'histoire n'adapte pas un conte national en particulier⁴⁵ et, surtout, le film ne cherche pas à perpétuer les traditions, mais au contraire à les transformer radicalement et, en ce qui concerne le chamanisme, à l'éradiquer.

En revanche, du point de vue esthétique, le film adopte un style graphique en noir et blanc qui a été rapproché par les historiens soviétiques du cinéma de l'art figuratif de la gravure sur ivoire pratiqué par certaines des nationalités du Nord. Cependant, appliquant le slogan stalinien « national par la forme, socialiste par le contenu », *Le Petit Samoyède* raconte le récit de la soviétisation victorieuse de la tradition. Les techniques de l'animation, utilisées pour aider le spectateur à franchir les frontières établies entre réel et imaginaire⁴⁶, sont ici au service de la création d'un imaginaire de la soviétisation. De son côté, le récit adopte une approche synchrétique qui reprend la forme folklorique générique pour lui donner un autre contenu.

42. KORNIKOVA, 2014, p. 14.

43. Voir NIEMI, 1997.

44. MIHAÏLOVA, 24 novembre 2013. Je remercie chaleureusement l'auteure de m'avoir transmis son texte.

45. Si dans certains genres traditionnels peuvent figurer de redoutables chamanes nganassanes ou des chamanes nénètses rivaux, les motifs de la littérature orale sont plutôt la quête de l'épouse, la vengeance, le combat contre des ogres, qui mettent en scène les qualités d'un chasseur, d'un éleveur, d'une fratrie, d'une sœur, d'une épouse, d'un animal face à l'ennemi ou à l'adversité. Je remercie vivement Dominique Samson Normand de Chambourg, spécialiste de la culture nénètse, pour ces informations. Voir également : GOLOVNËV, 2014.

46. DENIS, 2007, p. 61.

L'animation soviétique contre le « ciné-truc »

Au sein du combat entre l'ancien et le nouveau, *Le Petit Samoyède* met en scène l'opposition entre le chamane (présenté dans les intertitres comme « chamane-sorcier » [*šaman-koldun*]) et le progrès moderne, ici incarné par les livres (puis la radio) et la *rabfak* des peuples du Nord. Le chamane est représenté comme un *koulak*, uniquement intéressé par les possessions terrestres, et comme un illusionniste truqueur. La séance chamannique existe en effet grâce aux trucs que le chamane exerce tout en exploitant Tchou : dans les « coulisses » (derrière un rideau), il ordonne au petit Samoyède de faire fonctionner le mécanisme qui assure l'illusion (une statuette en mouvement). Mais, pour se venger de l'injustice faite à sa famille, Tchou soulève le rideau et surgit sur la « scène », effrayant les « spectateurs » et ridiculisant le chamane. Il révèle la mécanique de l'illusion dans un espace qui a toutes les apparences d'un théâtre. Grâce à un montage alterné entre les coulisses et la scène, le spectateur du film découvre le stratagème avant le « public » qui assiste au « spectacle ». La mise en scène insiste ainsi sur l'éducation des autochtones autant que sur celle des spectateurs de cinéma. Face au faiseur de prodiges fabriqués, le film oppose la *rabfak*, futur Institut des peuples du Nord⁴⁷, qui représente l'éducation et la science modernes et « universelles ».



Figures 1 a, b et c

En « coulisses », le chamane ordonne à Tchou de faire fonctionner le mécanisme qui assure le truc, mais Tchou soulève le rideau et surgit sur la « scène »

© *Le Petit Samoyède*, Khodataev Nikolai, Sovkino, première diffusion : 1928.

Captures d'écran, DVD
Animated Soviet Propaganda.
a : 3'40 ; b : 4'52 ; c : 4'57

47. L'Institut des peuples du Nord est fondé en 1925 à Leningrad. D'abord faculté ouvrière [*rabfak*], il obtient le statut d'institut en 1929 et sa première promotion sort en 1931. Première institution de ce type dans le monde, elle a pour mission de former les futurs cadres autochtones pour le Nord. Après la guerre, l'institut fusionne avec l'Institut pédagogique Herzen. Un court sujet (1 min 42) du ciné-journal de Sovkino (*Sovkinožurnal*) n° 6/269 de 1930 présente la *rabfak* des peuples du Nord de l'arrivée des étudiants à leur transformation en citoyens soviétiques. RGAKFD n° 2109.



Signe de la centralité de son thème, la scène principale du film se retrouve quelques années plus tard dans la pièce *Le Chamane* écrite par le militant communiste nénètse Ivan Noho (1891-1947)⁴⁸. Il y décrit un chamane qui exploite et trompe le peuple. La scène

finale reprend presque littéralement celle du *Petit Samoyède* : alors que le chamane prépare ses trucs dans l'obscurité, un écolier craque une allumette et dévoile au grand jour l'imposture. À l'origine de la pièce de Noho, on en trouve une autre titrée plus explicitement encore *Le Chamane imposteur*, rédigée collectivement par des étudiants autochtones d'une école normale soviétique⁴⁹. On peut se demander si elle a été inspirée par le film, ce qui voudrait dire que celui-ci aurait été diffusé de manière privilégiée auprès des autochtones. En l'absence d'informations plus précises sur la diffusion du film, la question reste ouverte.

À travers cette scène clé de la rhétorique de modernisation des peuples du Nord, *Le Petit Samoyède* adopte aussi une dimension autoréflexive sur l'animation et le dispositif cinématographique. La projection du film dans les périphéries autochtones de l'Union



crée une continuité entre les spectateurs de la séance chamanique diégétique et l'auditoire à moderniser. Dans l'intrigue, il s'agit de dépasser l'illusion religieuse, qui est ici le produit de trucs, par le dévoilement rationnel et scientifique du dispositif technique. En russe comme en français, le truc renvoie à une astuce, une ruse,

48. NOHO, 1937.

49. Je n'ai pas eu accès directement à la pièce de Noho. Pour toutes les informations sur et autour de celle-ci, je suis redevable à Eva TOULOUZE, 1998a, p. 5-61.

une technique habile, un moyen caché, un dispositif ou une manipulation discrète, souvent utilisés dans l'art de l'illusion. Le truc et l'illusion qu'il génère sont en contradiction avec la mission d'agit-prop et d'éducation assignée aux animations soviétiques.

En effet, la recherche du fait documentaire et de l'authenticité de l'image cinématographique sont au cœur des préoccupations de ce « moment documentaire⁵⁰ » de l'histoire soviétique où le cinéma est vu comme le médium technologique d'un art nouveau qui romprait avec l'artifice et l'illusion théâtrale⁵¹. Pour les animateurs soviétiques, dont Khodataev, les premières animations cinématographiques n'étaient que des « ciné-trucs » [*kino-trjuk*] à l'aspect merveilleux et mystérieux, qu'il faut dépasser maintenant que le cinéma est un art accompli et que l'animation soviétique a été singulièrement enrichie par l'agitation et la caricature politique⁵². Les animateurs soviétiques souhaitent révolutionner leur art dans la direction du fait, mais ils se sentent tout de même appartenir à la catégorie des truqueurs. Comme le note Aleksandr Ptouchko (1900-1973), alors directeur de l'atelier d'animation en volume de Sovkino, dans un article de 1928 :

Le multiplicateur [l'animateur] est un véritable magicien [*volšebnik*]. Il fait vivre une vie particulière à des dessins, des marionnettes ou des insectes. [...] Voilà pourquoi n'importe quelle fable racontée aux enfants dans la langue de l'animation, pour pédagogique ou idéologique qu'elle soit, laisse à l'enfant après la projection un arrière-goût de prodigieux et de mystérieux. [...] Voilà pourquoi le temps est venu de soulever devant l'enfant soviétique une bonne fois pour toutes le voile sur les mystères [de l'animation] là où il n'y a que pure technique⁵³.

Soulever le voile sur le dispositif caché derrière le truc, voilà bien ce que fait le petit Samoyède dans le film de Khodataev ! De la même façon que le chamane-sorcier donne vie à un support d'esprit au moyen d'un mécanisme caché, l'animateur-magicien crée des illusions par la technique. Aussi, pour contrer cette proximité dérangement et ne pas tomber totalement au rang de la sorcellerie, Ptouchko propose de démontrer qu'il n'existe de prodiges « ni dans la vie ni au

50. Elizabeth Astrid Papazian situe ce moment entre 1921 et 1934. PAPAZIAN, 2009.

51. POZNER, 2006, p. 91-104.

52. XODATAEV, 1929, p. 8-9.

53. PTUŠKO, 1928.

cinéma⁵⁴ » par le biais de films qui expliqueraient les mécanismes de l'illusion (par exemple sous la forme d'une excursion dans les studios).

Si la question semble se poser avec plus d'acuité en ce qui concerne les enfants⁵⁵, elle concerne tout autant les spectateurs adultes qui se laissent entraîner plus ou moins volontairement dans un jeu de dupes, et ce, depuis les débuts du cinéma et les « films à trucs » des premiers temps. La proximité des dispositifs illusionniste et cinématographique doit être soulignée : tous deux sollicitent la complicité des spectateurs sur le plan du régime de croyance. Dans les deux cas, le spectateur est dûment avisé d'une duperie qu'il accrédite cependant, car le plaisir spectatorial réside aussi dans l'acte de se prêter au jeu de la tromperie⁵⁶. L'animation, mode privilégié pour l'ouverture de brèches vers des mondes parallèles, crée un rapport déphasé au réel⁵⁷, problématique dans le contexte de la recherche soviétique du fait.

Mais, au-delà de la seule animation, le procédé cinématographique tout entier repose sur une technologie ambivalente. Le risque est alors de tomber dans le mouvement inverse : au lieu d'être sidéré par le pouvoir de l'image, c'est la sidération face à la technologie, vue comme capable de transformer « comme par magie » des autochtones « arriérés » en citoyens soviétiques modèles, qui menace. Lorsque Litvinov, réalisateur devenu projectionniste ambulant, présente *Le Petit Samoyède* et les autres films au Kamtchatka, son intention semble d'abord de stupéfier les autochtones par la technologie qui incarne ici modernité et progrès. Le pouvoir d'agit-prop des images est presque relégué à la seconde place. Pour ce faire, il est « armé » d'un projecteur de cinéma et – comme le petit Samoyède dans la version sonore – d'une radio.

Le pouvoir magique du cinéma au service de la soviétisation

Dans un pays qui connaît un très fort taux d'analphabétisme, le cinéma et la radio sont envisagés comme des instruments à fort potentiel aux yeux des éducateurs et propagandistes pour propager les valeurs et le pouvoir bolcheviques, particulièrement auprès des peuples « arriérés », supposés plus perméables à des moyens de communication non écrits et plus « irrationnels ». Dans un livre publié

54. *Ibid.*

55. Sébastien Roffat invite à prendre en compte les différences entre un public adulte et infantin face au dessin animé dans la perception de ce qui relève de la réalité et de la fiction. ROFFAT, 2005, p. 13-15.

56. BERTON, 2012, p. 131-142. Voir également GUNNING, 1989, p. 31-45.

57. DENIS, 2007, p. 61.

à l'issue de son expédition cinématographique au Kamtchatka, Litvinov relate les nombreuses rencontres avec des autochtones (qui seront plus tard filmés) où une séance de cinéma (incluant *Le Petit Samoyède*) ou une « session radiophonique » sont organisées⁵⁸.

Ces passages racontent invariablement la stupéfaction et l'émerveillement des autochtones face à la technologie, plus qu'au contenu même des films. Les récits du cinéaste dévoilent cependant un aspect inattendu de ces « performances » du progrès : sa croyance dans les pouvoirs quasi-magiques des instruments technologiques. Ainsi ils peuvent être lus comme un miroir du processus de rationalisation de la vie (donc de désenchantement) mis en scène dans *Le Petit Samoyède*. Litvinov décrit ainsi la séance à Paren :

Le surgissement de l'électricité provoqua un cri d'étonnement. Tous les regards se portèrent vers la lumière : son apparition était considérée comme un véritable prodige [*čudo*] accompli par [les Russes]. Merchine, par l'intermédiaire du traducteur, expliquait que le feu était froid et que ceux qui le désiraient pouvaient s'en assurer en touchant l'ampoule. [...] Quand sur l'écran apparurent des trains, des bateaux à vapeur, de grands immeubles, de vastes rues, des maisons, on entendit des exclamations d'étonnement, des conversations, des questions se mêlaient aux rires [...]. La séance de cinéma se déroula avec un vif succès. Le secrétaire du soviet villageois de Paren demanda de renouveler la séance afin que tous les Koriaks du coin voient le « prodige » apporté par les [Russes]. Le lendemain, on organisa deux séances successives⁵⁹.

Ici, le technologique, le magique et le soviétique sont imbriqués les uns dans les autres pour ne plus former qu'un seul objet. L'électricité (à travers la métaphore classique du « feu froid ») constitue autant une source d'émerveillement que les images projetées. Mais, si Litvinov tente de restituer la réaction des autochtones, il exprime finalement son propre sentiment d'émerveillement plus que l'admiration des Koriaks dont la réaction n'est pas enregistrée autrement que par ses yeux.

58. LITVINOV & POLJANOVSKIJ, 1931. Les séances de cinéma sont organisées de la façon suivante : Gavorin, l'un des guides, se charge d'installer l'écran et fait office de traducteur des explications données par Litvinov. L'opérateur Meršin et son assistant Priežžev s'occupent de l'appareil de projection. Le réalisateur Litvinov, muni de son accordéon, remplace l'orchestre. Enfin, Dorogov, l'administrateur de l'expédition, tourne la manivelle de la dynamo.

59. *Ibid.*, p. 85-86.

Il ne manque pas de filmer ces séances qui mettent en scène le progrès technologique sous le signe de l'enchantement. La scène, que l'on peut voir (reconstituée en plein jour) dans son film *Terre inconnue* [*Nevedomaja zemlja*] (1930)⁶⁰, rappelle celle du célèbre *Nanouk, l'Esquimau* [*Nanook of the North*] (1922) de Robert Flaherty, film qui a exercé une grande influence sur les cinéastes soviétiques et sur Litvinov en particulier. Dans ce dernier film, la juxtaposition d'un gramophone au personnage était utilisée pour démontrer l'altérité et l'arriération assignées aux peuples autochtones. Bien que la reprise du motif visuel, en passant du gramophone au projecteur, mette en lumière la matrice modernisatrice commune aux idéologies capitaliste et communiste, il ne s'agit pas dans le cas soviétique de montrer uniquement la sidération des autochtones face à la technologie dans le but d'opposer les deux mondes, mais d'utiliser la technologie afin d'incorporer les autochtones au projet socialiste. C'est en effet vers ce motif que se tourneront les auteurs du *Petit Samoyède* en ajoutant une scène d'écoute de la radio dans la version sonore du film : la radio y relie la périphérie à Moscou par la diffusion d'un journal pour les autochtones tandis que, à l'image, les ondes radio se mêlent aux flocons de neige et à l'aurore boréale, s'intégrant parfaitement dans le paysage septentrional⁶¹.

Si l'on en croit le récit de Litvinov, suite aux séances de cinéma ou de radio, des coopératives indigènes se forment⁶² ! S'il est permis de mettre en doute cet enthousiasme débordant qui paraît quelque peu artificiel⁶³, il n'en témoigne pas moins d'une foi sans faille dans le pouvoir de propagande du cinéma en tant que dispositif : il suffit ainsi d'une démonstration technologique pour que s'accomplisse la soviétisation « comme par magie ». On retrouve ici mise en scène *in situ* la scène du *Petit Samoyède* où les villageois, les yeux ouverts sur la supercherie, quittent la tente du chamane démasqué en riant. Mais, cette fois, le principe en est inversé : plutôt que le dévoilement du truc, c'est le prodige qui permet la « conversion ».

En effet, alors que la science et la rationalité sont censées être exportées avec la technologie par les représentants du nouveau pouvoir, les cinéastes-projectionnistes négligent dans leur enthousiasme d'en présenter les dessous techniques. Comme l'écrit encore Litvinov à propos de la radio :

60. C'est le seul film conservé des quatre tournés lors de la ciné-expédition. Les autres sont *Celui qui a un renne pour monture* [*Olenij vsadnik*], *La Presqu'île mystérieuse* [*Tainstvennyj poluostrov*] et *Toumgou* [*Tumgu*].

61. Voir la liste de montage établie par le Glavrepertkom le 3 octobre 1931. GFF 1/3/1/34.

62. LITVINOV & POLJANOVSKIJ, 1931, p. 88-89.

63. Seuls 20 % des Koriaks éleveurs de rennes et 47 % des pêcheurs de la côte sont attestés comme étant organisés en collectifs en 1934. FORSYTH, 1992, p. 337.

Ces primitifs ne pouvaient pas croire tout de suite que leurs congénères leur parlaient depuis le lointain Khabarovsk et qu'ils les écoutaient ici, dans la région polaire... Mais peut-être que les [Russes] leur faisaient une blague, peut-être que quelques-uns de ces gens, qui avaient apporté tant de merveilles, parlaient cachés sous une tente ? Ils examinèrent attentivement la tente et n'y trouvèrent rien⁶⁴.

Au contraire du petit Samoyède du film, qui soulève le rideau pour révéler le mécanisme de l'illusion, pas de truc dévoilé ici. Au contraire, le prodige de la technologie sert la soviétisation et tant pis pour l'éventuel arrière-goût de prodigieux et de mystérieux que voulait éviter les animateurs dans leurs films. Ici, le spectacle technologique incarne la modernité, mais dans une version enchantée.

Cette croyance dans la technologie et ses pouvoirs magiques entre en contradiction avec l'idéologie de progrès et de rationalité qui sous-tend la mission de soviétisation. La magie, habituellement attribuée au primitif, devient un argument pour la dissémination de la science et de la rationalité (incarnées par la technologie), supposées caractéristiques du civilisé. Les archives révèlent ainsi, au-delà des dissonances entre l'engagement épistémologique du projet soviétique (l'idéologie de la rationalité) et sa mise en œuvre à travers l'action des cinéastes, une certaine inversion des rôles. Cette mise en gloire de la technologie est à rapprocher des œuvres qui célèbrent l'industrialisation et la mécanisation, et qui ne sont pas dépourvues d'une certaine dimension mystique combinant dans un même élan « miracle » technologique et progrès social⁶⁵.

La magie du cinéma comme espace enchanté de la modernité

Qu'en est-il de la réception par le public concerné ? Litvinov donne malheureusement peu d'informations sur la réaction suscitée par *Le Petit Samoyède*. Il faut se tourner vers les rares archives éditées sur la question du public autochtone pour tenter de répondre à la question. Un article de 1928 titré « Entre le chamane et le film » relate la projection du *Cuirassé Potemkine* [*Bronenosec Potëmkin*] (1925) d'Eisenstein dans un village évenk du Kamtchatka⁶⁶. Les autochtones y sont décrits comme sous

64. LITVINOV & POLJANOVSKIJ, 1931, p. 87.

65. Voir à ce propos : GÉRY, 2009, p 219-240.

66. POLJANOVSKIJ, 1928, p. 10. L'article est rédigé par Maks Poljanovskij (1901-1977), co-auteur du texte de 1931 avec Litvinov. Futur lauréat du prix Staline de 3^e catégorie en 1951, il débute sa carrière par le journalisme. En 1926, il part pour l'Extrême-Orient où il rencontre Litvinov à Vladivostok en 1928 par l'entremise d'Arsen'ev. Il se passionne pour

l'influence de trois forces idéologiques et magiques qui se combattent : le chamane, le pope et l'*izbatch* (le travailleur de la salle de lecture soviétique). Grâce au pouvoir du cinéma, ce dernier gagne le combat haut la main en montrant quelque chose « que personne n'a jamais vu⁶⁷ ». Ainsi, il se révèle « le plus grand chamane de tous⁶⁸ », selon les paroles rapportées des spectateurs. Le travailleur culturel est ici assimilé à un chamane par le public et la technologie convainc d'abord et avant tout par sa puissance magique.

Les archives de presse, et c'est une de leurs limites, ne renseignent sur la réception du cinéma par les spectateurs autochtones que par le témoignage de ceux qui diffusent le nouveau média. Cependant, pour mesurer l'efficacité des projections, on dispose d'un texte littéraire de l'écrivain mansi Iouvan Chestalov (1937-2011), formé par l'éducation soviétique et passé par l'Institut des peuples du Nord, qui se remémore la projection du film *Tchapaïev* [Čapaev] (1934) dans son village. Bien que cette séance ait lieu dans les années 1940, elle offre un témoignage autochtone de la réception du spectacle de la technologie cinématographique. Pour décrire l'émerveillement dont il fait l'expérience avec ses yeux d'enfant, l'écrivain crée les néologismes de « ciné-séance chamanique » [*kinokamlanie*] pour nommer la projection et de « cinéchamane » [*kinošaman*] à l'endroit du projectionniste :

Le projectionniste tourne la manivelle du cinéma. Tous désormais le regardent comme un magicien, un chamane et un sorcier [*volšebnik, šaman i koldun*] et le nomment avec respect le cinéchamane [*kinošaman*] ! [...] Et nous sommes tous là comme ensorcelés. Nous regardons la toile blanche tendue sur le mur arrière de l'izba-bibliothèque. Notre izba-bibliothèque est petite et ne peut contenir tous ceux qui souhaitaient voir. Alors, la « ciné-séance chamanique » [*kinokamlanie*] a eu lieu dehors⁶⁹.

L'enfant s'identifie au héros de cinéma, qui fait écho aux cavaliers célestes de la mythologie autochtone⁷⁰, au détriment du « cinéma » du chamane local [*šamanskoe kino*], tandis que ses camarades rêvent de devenir à leur tour cinéchamanes⁷¹. Néanmoins, la dimension magique du spectacle technologique n'est pas évacuée :

ses films et écrit de nombreux articles de presse sur ceux-ci.

67. POLJANOVSKIJ, 1928.

68. *Ibid.*

69. ŠESTALOV, 1997, p. 248-249.

70. SAMSON NORMAND DE CHAMBOURG, 2010, p. 365-366.

71. ŠESTALOV Juvan, 1997.

les spectateurs sont « ensorcelés » par le cinéchamane, devenu le sorcier que refusaient de devenir les animateurs soviétiques. La diffusion de l'idéologie de la rationalité moderne soviétique emprunte parfois les chemins tortueux de la magie.

La technologie venant remplacer la magie matérialise la mission de soviétisation. Cependant, l'exemple de la projection dans le Nord du *Petit Samoyède* montre que dans cette incarnation de l'effort de soviétisation réside une autre forme de magie : l'idée qu'il suffit de mettre des sociétés en présence de la technologie pour que la « mission soviétisatrice » s'accomplisse. En voulant dévoiler les trucs de la magie religieuse, le cinéma se met au service d'une autre sorte d'enchantement. C'est peut-être ce que reconnaît à mi-mot l'historien de l'animation soviétique Semion Ginzburg lorsqu'il écrit en 1957 à propos du film de Khodataev que « la représentation de la magie [*koldovstvo*] du chamane avec l'idole mécanisée était une erreur⁷² ». Cependant, sur le terrain, les contraintes du nouveau mode de vie imposé, qui accompagnent l'« enchantement du monde » bolchevique par la séance de cinéma, ont du mal à passer et se heurtent bientôt à de nombreuses résistances autochtones⁷³.

Après une période relativement courte sous le signe de l'agit-prop, l'animation soviétique est « désidéologisée » pour mieux endosser une fonction éducative désormais tournée vers la morale (distinguer le bien du mal, etc.) et les enfants⁷⁴. Ce virage s'incarne dans la création de Soïouzmultfilm, le studio unique pour les films d'animation, en 1936. Bien que certains films relèvent encore de la propagande, ce n'est plus que pour des thématiques explicitement politiques. L'animation soviétique s'engage dans un mouvement de « disneyfication⁷⁵ » et a recours plus systématiquement au merveilleux et aux contes de fées, ce que facilite bientôt l'introduction de la couleur⁷⁶. Pour se rendre compte de ce virage, il suffit de regarder le film suivant produit sur la thématique des peuples du Nord, *Le Retour du soleil* [*Vozvraščénnoe solnce*] (1936), réalisé par Olga Khodataeva à Soïouzmultfilm. Bien que celle-ci ait tenté d'atténuer l'aspect de « féerie flamboyante » [*jarkaja*

72. Ginzburg ne développe malheureusement pas cette idée : erreur politique, narrative ou graphique ? GINZBURG, 1957, p. 102-103.

73. LEETE, 2005, p. 55-89.

74. BEUMERS, 2008.

75. L'URSS s'approprie la technologie Disney en 1933.

76. Hasard de l'histoire, le processus à trois bandes qui sert aux premières animations en couleurs a été mis au point par Pavel Meršin, opérateur et projectionniste de la ciné-expédition.

feerija]⁷⁷ commandé par le studio, le film montre des personnages qui volent à dos d'oiseaux ou vivent au fond des mers, ouvrant grand la porte au prodigieux et au mystérieux tant refusés par les animateurs quelques années auparavant.

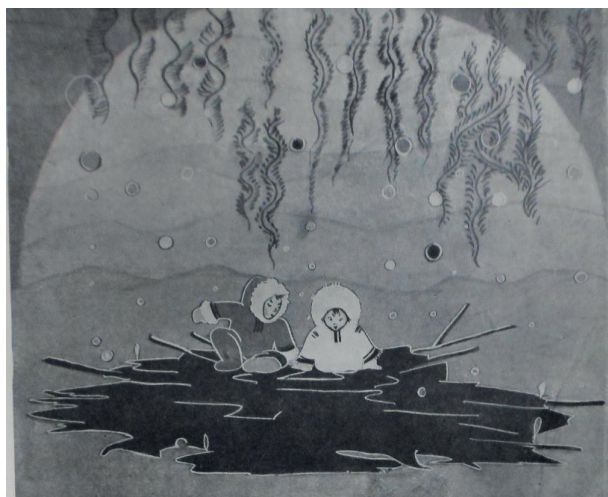


Figure 2 a et b.

Le retour du merveilleux dans *Le Retour du soleil*

© *Le Retour du soleil*
de Khodataeva Olga
Soïouzmultfilm, première
diffusion : 1936.
Planches parues
dans *Iskusstvo kino*,
n° 6, 1936, p. 59 et
n° 5, 1936, p. 26.



77. XODATAEVA, 1936.

Ce mouvement vers le merveilleux est la traduction au cinéma du nouveau slogan stalinien qui veut « faire de la vie un conte de fées⁷⁸ ». Outre les films d'animation, les écrans soviétiques, à partir du milieu des années 1930, voient fleurir les comédies musicales. À travers ces féeries version socialiste, le cinéma contribue à la construction de l'utopie téléologique de l'avenir radieux et du conte de fées de la révolution, selon un mode presque opposé au fait cinématographique documentaire qui avait été à l'honneur dans les années 1920, et ce, alors que se met en place la mécanique de la Terreur. Cependant, comme le montre l'exemple de la projection du *Petit Samoyède* en contexte sibérien, on peut retracer la généalogie de ces contes de fées du réalisme socialiste dès la fin des années 1920 par l'usage du cinéma et de la mise en scène de son pouvoir magique dans l'œuvre de modernisation et de soviétisation du pays. Si l'on considère film et projection comme les deux faces d'un même phénomène, il ressort que, dans la périphérie autochtone de l'Union, la projection n'accomplit pas la promesse du film (dévoiler le truc). En revanche, elle incorpore une dimension merveilleuse au spectacle technologique qui permet l'ouverture d'un espace où deux réalités s'ajustent l'une à l'autre et qui s'incarne dans la figure hybride du cinéchamane. La projection de films éducatifs et idéologiques, à l'image du *Petit Samoyède*, est investie d'un pouvoir enchanteur, qui annonce le conte de fées que doit devenir la révolution, et met en scène le monde enchanté de la modernité.

Au milieu des années 1930, Khodataev, insatisfait par la tournure des choses qui le prive de sa liberté de création, quitte l'animation et retourne à ses premières amours : la peinture et la sculpture⁷⁹. Ses partenaires, sa sœur Olga et les sœurs Brumberg effectuent le reste de leur carrière à Soïouz moulfilm. Olga se distingue en tournant plusieurs films sur la thématique des peuples du Nord (*Le Conte de la taïga* [*Täžnaja skazka*] (1951) ; *Le Feu brûle dans la iarangue* [*V jarange gorit ogon'*] (1956)). Produits pour le cinéma puis la télévision, les films sur ce motif puiseront désormais largement dans les contes et légendes du folklore selon une tendance générale de l'animation qui perdure jusqu'à nos jours⁸⁰. Cette source folklorique permet aujourd'hui à certains autochtones d'affirmer leur identité en reprenant possession du médium animé⁸¹, ouvrant une nouvelle page de l'histoire de l'animation.

78. Selon les paroles d'une chanson populaire dans les années 1930, *La Marche des aviateurs* [*Marš aviatorov*], qui proclame : « Nous sommes nés pour faire de la vie un conte de fées. »

79. MARGOLINA, 2001.

80. BEUMERS, 2014.

81. Voir par exemple le premier dessin animé en langue khantye, *La Grand-mère et le Petit-fils* [*Ščašči pa xily*], 2009, O. A. Kravčenko, Xatlang xatl, ou le DVD d'animation iakoute,

Bibliographie

- ALBERA François, 2008, « Cinéma soviétique des années 1924-1928 : commande sociale/commande publique », in BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (dir.), *Une Histoire mondiale des cinémas de propagande*, Nouveau Monde éditions, Paris, p. 65-81.
- ASENIN S., 1986, *Mir mul'tfl'ma. Idei i obrazy mul'tplikacii socialističeskix stran* [L'univers du film d'animation. Les idées et images de l'animation des pays socialistes], Iskusstvo, Moscou.
- BERTON Mireille, 2012, « Georges Méliès, la magie et les fantômes : le spectateur sidéré », in SAUGET Stéphanie (dir.), *Les Âmes errantes : fantômes et revenants dans la France du XIX^e siècle*, Creaphis éditions, Paris.
- BEUMERS Birgit, 2008, "Comforting Creatures in Children's Cartoons", in BALINA Marina & RUDOVA Larissa (eds.), *Russian children's literature and culture*, Routledge, New York, p. 155.
- BEUMERS Birgit, 2014, "Folklore and New Russian Animation" in *KinoKultura*, n° 43, <http://www.kinokultura.com/2014/43-beumers.shtml> (consulté le 22 octobre 2017).
- BRUMBERG V., 1931, «Zvukovaja mul'tplikacija» [L'animation sonore], in *Proletarskoe kino*, n° 2, p. 63.
- CAMPBELL Craig A. R., 2014, *Agitating images: photography against history in indigenous Siberia*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- CHOMENTOWSKI Gabrielle, 2016, *Filmer l'Orient : politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)*, Éditions Pétra (coll. Centre-Asie), Paris.
- DENIS Sébastien, 2007, *Le Cinéma d'animation*, Armand Colin, Paris.
- DRIEU Cloé, 2013, *Fictions nationales : cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1919-1937)*, Éditions Karthala, Paris.

FORSYTH James, 1992, *A History of the Peoples of Siberia: Russia's North Asian Colony, 1581 - 1990*, Cambridge University Press, Cambridge.

GANO, Archives d'État de la région de Novossibirsk, 354/1/246/108-109.

GÉRY Catherine, 2009, « L'inscription du sacré dans le cinéma soviétique : l'exemple d'Eisenstein », in *Slovo*, n° 34/35, p. 219-240.

GFF, Glavrepertkom, Gosfilmofond, 1/3/1/34.

GINZBURG S., 1957, *Risovannyj i kukol'nyj fil'm. Očerki razvitija sovetskoi mul'tiplikacionnoj kinematografii* [Le dessin animé et le film de marionnettes. Essais sur l'évolution du film d'animation soviétique], Iskusstvo, Moscou.

GLAVPOLITPROSVET, 1927, *Naučnye fil'my. Opisanie fonda naučnyx fil'mov, Kinopečat'* [Les films scientifiques. Description du fonds de films scientifiques], Moscou.

GOLOVNĖV A. V. & OSHERENKO Gail, 1999, *Siberian Survival: the Nenets and Their Story*, Cornell University Press, Ithaca, NY.

GOLOVNĖV A.V., 2014, *Kočevniki tundry: nency i ix fol'klor* [Les nomades de la steppe: les Nénètses et leur folklore], UrO RAN, Ekaterinbourg.

GUNNING Tom, 1989, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator", in *Art and Text*, n° 34, p. 31-45.

HAMAYON Roberte N., 1995, « Pour en finir avec la "transe" et l'"extase" dans l'étude du chamanisme », in *Études mongoles et sibériennes*, n° 26, p. 157-190.

HIRSCH Francine, 2005, *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge & the Making of the Soviet Union*, Cornell University Press, Ithaca.

IVANOV-VANO I., 1962, *Sovetskoe mul'tiplikacionnoe kino* [Le film d'animation soviétique], Znanie, Moscou.

KLECKIN A. A., 1973, *Kino v žizni Jakutjan* [Le cinéma dans la vie des Yakoutes], Jakutnigoizdat, Iakoutsk.

KORNIKOVA Elena, 2014, *Canadian and Russian Animation on Northern Aboriginal Folklore*, Concordia University.

KUZ'MA O., 1925, «Zadači mul'tiplikacii v kino», in *Sovetskoe kino*, n° 2-3, p. 56-60.

LEETE Art, 2005, "Anti-Soviet Movements and Uprisings among the Siberian Indigenous Peoples during the 1920-40s", in *Studies in Folk Cultures. The Northern Peoples and States: Changing relationships*, n° V, p. 55-89.

LITVINOV Aleksandr & POLJANOVSKIJ Maks, 1931, *Skačok čerez stoletija. Dnevnik Kamčatskoj kinoèkspedicii* [Un bond à travers les siècles. Le journal de l'expédition cinématographique dans le Kamtchatka], OGIZ Molodaja gvardija, Moscou.

MARGOLINA I.R., « "Pridja iz neizvestnosti, ja i uxožu v neizvestnost'..." Nikolaj Xodataev o pričinox svoego uxoda iz mul'tiplikacii » ["Venu de l'inconnu, je retourne dans l'inconnu..." Nikolai Khodataev sur les raisons de son abandon de l'animation], in *Kinovedčeskie zapiski*, n° 52, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/820/> (consulté le 22 octobre 2017).

MARTIN Terry, 2001, *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*, Cornell University Press, Ithaca ; London, 496 p.

MAURICE David, 2011, « Les représentations de l'ennemi et du combat dans les dessins animés soviétiques de 1941 », in *Amnis*, n° 10, DOI : 10.4000/amnis.1430 (consulté le 22 octobre 2017).

MIHAILOVA Mihaela, 2013, "Animated Folklore and Soviet Propaganda in *Samoyed Boy*", intervention à la convention ASEEEES, Boston.

NIEMI Jarkko, 1997, "The Types of the Nenets Songs", <https://people.uta.fi/~kpjani/nengcont.htm> (consulté le 13 août 2016).

NOHO Yvan, 1937, *Šaman (Tadebja)* [Le chamane], Salekhard.

PAPAZIAN Elizabeth Astrid, 2009, *Manufacturing Truth: the Documentary Moment in Early Soviet Culture*, Northern Illinois University Press, DeKalb.

POLJANOVSKIJ Maks, 1928, «Meždu šamanom i fil'moj: «Bronenosec Potëmkin » u kamčatskix tuzemcev» [Entre le chamane et le film : Le Cuirassé Potemkine chez les autochtones du Kamtchatka], in *Sovetskij ekran*, n° 48, p. 10.

PONTIERI Laura, 2012, *Soviet Animation and the Thaw of the 1960s: Not Only for Children*, Libbey, New Barnet.

POZNER Valérie, 2006, « “Joué” versus “non-joué” : la notion de “fait” dans les débats cinématographiques des années 1920 en URSS », in *Communications*, n° 79, p. 91-104.

POZNER Valérie & LAURENT Natacha (dir.), 2012, *Kinojudaica: les représentations des Juifs dans le cinéma de Russie et d'Union Soviétique des années 1910 aux années 1980*, Nouveau monde ; Cinémathèque de Toulouse (coll. Culture-médias), Paris : [Toulouse].

PTUŠKO A., 1928, «Detskaja fil'ma i mul'tiplikacija» [Le film pour enfants et l'animation], in *Sovetskij ekran*, n° 16, p. 4.

PTUŠKO A., 1931, *Mul'tiplikacionnye fil'my* [Les films d'animation], Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudožestvennoj literatury, Moscou - Leningrad.

RGAKFD, Archives d'État de documents ciné-photographiques de Russie, n° 631.

RGAKFD, Archives d'État de documents ciné-photographiques de Russie, n° 2109.

ROFFAT Sébastien, 2005, *Animation et propagande : les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale*, L'Harmattan (coll. Champs visuels), Paris.

ROFFAT Sébastien, 2014, « Le dessin animé de propagande communiste », in MAGUIRE Lori & BUFFET Cyril (dir.), *Cinéma et guerre froide : l'imaginaire au pouvoir*, n° 150, p. 36-39.

SAMSON NORMAND DE CHAMBOURG Dominique, 2010, *Histoire d'une civilisation et d'une décivilisation dans les sociétés de la Russie (sub)arctique : Nénètes, Khantys et Mansis d'Eurasie septentrionale (XVIII^e-XXI^e siècle)*, Thèse de doctorat, Inalco.

- SANDOMIRSKAIA Irina, 2008, "One Sixth of the World: Avant-garde Film, the Revolution of vision, and the Colonization of the USSR Periphery during the 1920s (Towards a Postcolonial Deconstruction of the Soviet Hegemony)", in OLOFSSON K. (dir.), *From Orientalism to Postcoloniality*, Södertörns högskola, Stockholm.
- ŠESTALOV Juvan, 1997, *Sobranie sočinenij* [Oeuvres], tome n°3, Fond kosmičeskogo soznaniia, Saint-Pétersbourg.
- SLEZKINE yuri, 1991, "The Fall of Soviet Ethnography, 1928-1938", in *Current Anthropology*, n° 4, vol. 32, pp. 476-484.
- SLEZKINE Yuri, 1994, *Arctic mirrors: Russia and the small peoples of the North*, Cornell University Press, Ithaca, 456 p.
- SUMPF Alexandre, 2007, « Le "grand muet" à la campagne. Éducateurs politiques, projectionnistes ambulants et paysans dans l'URSS des années 1920 », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 52, p. 56-88.
- SUSLOV I.M, 1931, «Šamanstvo i bor'ba s nim» [Le chamanisme et la lutte contre], in *Sovetskij sever*, n° 3-4, p. 89-152.
- TOULOUZE Eva, 1998a, « Les débuts de la littérature nénètse », in *Études finno-ougriennes*, n° 30, p. 5-61.
- TOULOUZE Eva, 1998b, « Les peuples du Nord de la Russie : du statut de sujet à la dignité d'actants ? », in *Boréales*, n° 74-77, p. 139-168.
- XODATAEV, 1925, «God raboty v oblasti mul'tiplikacii» [Un an de travail dans le domaine de l'animation], in *Kinožurnal ARK*, n° 4-5, p. 40.
- XODATAEV, 1928, «Zabavnoe iskusstvo» [Un art amusant], in *Sovetskij ekran*, n° 31, p. 8-9.
- XODATAEV, 1932, «O xudožestvennoj mul'tiplikacii» [Du cinéma d'animation], in *Proletarskoe kino*, n° 11, p. 44-49.
- XODATAEV, 1934, «Xudožniki v mul'tiplikacii» [Les artistes dans le cinéma d'animation], in *Sovetskoe kino*, n° 10, p. 28-34.

XODATAEV, 193-, «mul'tiplikacionnyj fil'm» [Le film d'animation], in *Kinofotoizdat*, Moscou.

XODATAEV N., 1929, «Ot kino-trjuka k mul'tiplikacionnoj komedii» [Du ciné-truc à la comédie animée], in *Sovetskij ekran*, n° 3, pp. 8-9.

XODATAEVA O., 1936, «Vozvraščénnoe solnce» [Le retour du soleil], in *Kino*, n° 3, p. 3.

YOUNGBLOOD Denise Jeanne, 1992, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge University Press, Cambridge.

Résumé : À la fin des années 1920 en Union soviétique, le film d'animation remplit une fonction d'agit-prop, à l'instar d'autres genres cinématographiques. Adhérant au mouvement soviétique pour le fait cinématographique, l'animation refuse l'illusion du « magique » et ce que les animateurs nomment alors le « ciné-truc ». Cependant, dans ses usages, le film d'animation, et le dispositif cinématographique tout entier, sont aussi utilisés pour leur pouvoir d'émerveillement. La technologie, dont le cinéma est l'une des manifestations, est envisagée comme un instrument privilégié de la modernisation et de la lutte contre les croyances du passé que le régime souhaite voir disparaître. Cette étude entend démontrer que la dimension magique du cinéma rattrape les « soviétisateurs », notamment en contexte sibérien où le cinéma est appelé à remplacer la séance chamanique, vue par les administrateurs comme un spectacle à concurrencer. Prenant comme cas d'étude la projection du film *Le Petit Samoyède* (1928) à un public autochtone, cet article replace le cinéma d'animation sur les peuples du Nord dans son contexte de diffusion à l'aide de divers documents d'archives (presse, édition, documents de production), afin d'interroger la dimension modernisatrice du cinéma, à la fois dans ses représentations et son dispositif. *In fine*, il montre que la « magie » de la projection cinématographique est investie comme l'espace enchanté de la soviétisation du pays.

Mots-clefs : projection cinématographique, dispositif cinématographique, peuples du Nord au cinéma, réception autochtone, technologie, magie.

Agit-prop Animation and the Enchanted World of Modernity: Screening Samoyed Boy in the Northern Outskirts of the USSR

Abstract: At the end of the 1920s in the Soviet Union, the animation fulfilled an agit-prop function, like other cinematographic genres. Adhering to the Soviet movement for the cinematographic fact, animation rejected the illusion of "magic" and what the animators called the "cine-trick". However, in its uses, the animated film, as well as the entire cinematographic device, were also used for their power of wonderment. Technology, of which cinema is one of the manifestations, was envisaged as a privileged instrument for modernization and the fight against the beliefs of the past that the regime wished to eliminate. This study aims to show the Soviet cultural workers were caught up in the magic dimension of cinema, particularly in the Siberian context where cinema is perceived as a substitute for the shamanic session, seen by the administrators as a spectacle to compete with. Taking the screening of the animated film Samoyed Boy (1928) to an indigenous audience as a case study, this paper replaces the animation about the peoples of the North in its context of diffusion using various archival documents (press, publications, production archives) in order to question the modernizing dimension of cinema, both in its representations and in its apparatus. Ultimately, it shows that the "magic" of cinematographic projection is invested as the enchanted space of the Sovietization of the country.

Keywords: film screening, cinematographic apparatus, peoples of the North in motion pictures, indigenous reception, technology, magic.

Анимация на службе агит-пропа и волшебный мир новых времён: Мальчик-самоед на экранах северных окраин Советского Союза

Абстракт: В конце 1920 годов анимация в Советском Союзе функционировала как средство агит-пропа, подобно другим жанрам кинематографа. Приверженная советскому направлению кинематографии факта, анимация отвергала иллюзию «магии» и того, что аниматоры называют «кинотрюк». Однако анимационный фильм, как и вся киномеханика в целом, также использовались ради их способности покорять воображение, их власти над воображением. Технологичность, одним из проявлений которой оказывается кинематография, рассматривалась в качестве одного из преимущественных инструментов модернизации и борьбы со старым, способствующим устранению его пережитков. Данное исследование стремится показать, что советские

деятели культуры были захвачены магией кинопространства, в частности, в контексте Сибири, где кино воспринималось как шаманское камлание, как действие, могущее с этим последним поспорить. Взяв в качестве предмета исследования кинопоказ анимационного фильма Мальчик-самоед (1928) для аудитории коренных жителей, статья помещает анимацию, посвящённую народам Севера, в расширенный контекст, используя различные архивные документы (печать, книжные издания, киноматериалы) с тем, чтобы задаться вопросом о модернизирующем аспекте кинематографа, как его художественно-изобразительного, так и технического инструментария. В конечном итоге, показывается, что киноэкран своей «магией» облачает волшебный мир советизации в пространстве страны.

Ключевые слова: кинопоказ, кинематографический инструментарий, народы Севера в кино, коренная аудитория, технологичность, магия.

Soïouzmoultfilm : l'excellence au service de la propagande ?

Marion Poirson-Dechonne

► To cite this version:

Marion Poirson-Dechonne. Soïouzmoultfilm : l'excellence au service de la propagande ?. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, 48-49. hal-02053244

HAL Id: hal-02053244

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053244>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0
International License

Soïouzmoulftilm : l'excellence au service de la propagande ?

Marion POIRSON-DECHONNE

Montpellier III/RIRRA/Trama y Fondo

Fondés en 1936 à Moscou, les studios d'animation Soïouzmoulftilm ont eu une importance considérable. Plébiscités en France après la guerre, primés dans de nombreux festivals, en Union soviétique et à l'étranger, les films d'animation russes ont aussi influencé, dans les années 1950, l'animation des studios de Shanghai, qui ont essayé d'en créer l'équivalent, au service de l'identité chinoise et de la propagande. Mais l'influence du parti communiste, omniprésent dans les ciné-clubs français, et plus encore après la guerre, ne suffit pas à expliquer cette reconnaissance internationale.

Certes, l'énorme quantité d'œuvres justifie l'émergence de certaines d'entre elles : plus de 1 500 films ont été produits depuis la création des studios. Les ateliers dispersés qui les composaient ont connu une croissance exponentielle. Mais quels éléments ont-ils contribué à leur succès au point de les ériger en modèle ? Comment sont-ils parvenus à l'excellence ? Leur conception ne repose-t-elle pas sur une ambiguïté fondamentale ? Comment concilier liberté artistique et régime totalitaire, aspiration esthétique et risque de censure ? Quel regard portons-nous aujourd'hui sur cette forme de production qui, après la *perestroïka* et les bouleversements économiques et politiques de l'URSS, a dû opérer des restructurations ?

On tentera de répondre à ces questions en interrogeant les raisons qui ont contribué à faire de ces studios une vitrine de l'URSS, en s'appuyant sur un certain nombre de critères liés aux questions de qualité artistique, à la notion d'auteur, à la réflexion sur le cinéma, on se focalisera enfin sur les notions de censure et de propagande, en apparence plus discrètes que dans le secteur du cinéma en prise de vue réelle (plus loin : PVR), mais néanmoins présentes, pour comprendre le fonctionnement du modèle et la gestion de ses contradictions.

Le cinéma d'animation, un investissement essentiel de l'Union soviétique ?

Des moyens considérables au service d'une grande variété de techniques

La lecture des génériques de films impressionne par la composition des équipes. À l'époque soviétique, les studios employaient jusqu'à 700 personnes, qui produisaient une vingtaine de films par an. Un record a été atteint en 1977 avec 47 films. Mais la principale caractéristique de ces studios tient à la variété des techniques utilisées et à la liberté accordée aux artistes¹. Le cinéma d'État pouvait, en effet, bénéficier de moyens quasi illimités et de facilités créatives. Les créateurs étaient payés par l'Académie du film. La question économique ne se posait pas. Il ne s'agissait pas de viser la rentabilité, mais de démontrer la supériorité de l'Union soviétique dans tous les domaines, y compris celui du cinéma. Ces modèles se sont effondrés avec le passage au libéralisme, avant de se restructurer, mais ils ont joué leur rôle de façon exemplaire tant qu'ils étaient régis par une économie de type communiste : la conjugaison de la liberté des animateurs et la dotation d'énormes moyens financiers a permis à leur créativité de s'exercer sans entraves, ou presque. La chute de l'Union soviétique a obligé Soïouzmultfilm, le nouveau gouvernement ne pouvant plus assumer cette dépense, à subir la loi du marché et à entrer dans le système capitaliste², tandis que la production et la création évoluaient, trouvant de nouveaux secteurs d'exploitation comme le jeu vidéo.

Parmi ces techniques, on recense le dessin animé, le papier découpé, les poupées. Aleksandr Petrov superpose aux décors des transparents de celluloid sur lesquels il peint à la main des centaines de reflets. D'autres utilisaient le collage, comme Nina Chorina dans *Alter Ego [Vtoroe Ja]* (1991). Ce film s'ouvre sur un récit qui flirte avec l'absurde, les images étranges, pour composer un autoportrait fantasmatique de l'auteur. Il constitue le plus original des courts métrages de Nina Chorina, qui a aussi produit des dessins animés plus classiques. La réalisatrice dénonce le difficile quotidien de l'Union soviétique. Qui est cet autre moi ? La femme confrontée aux problèmes ordinaires ou l'artiste ? L'écriture du film confronte le spectateur à un déchaînement de visions organisées selon des thématiques récurrentes, autour des sujets du rebut, de la pourriture et de l'excrément, en utilisant la pratique du collage et de l'assemblage. Le papier toilette – rouleaux déroulés, masques informes en papier mâché posés sur des figurines (l'animation hybride repose sur le *stop motion*

1. Un modèle repris par la Chine jusqu'à la prise en compte des nécessités du marché.

2. Cf. CHAPRON, 2013 et VAISSIÉ, 2013.

d'objets et de poupées) ou emmaillotant un bébé – côtoie des légumes écrasés et sanguinolents, parfois associés à la cuvette d'un WC souillé et mis en relation avec des reproductions de tableaux de Rembrandt et des figurations religieuses.

L'association de ces deux univers, d'un côté, la spiritualité (celle de l'art et du sacré), de l'autre, l'excrémentiel, ressortit à une forme moderne d'iconoclasme ; par cette contiguïté, le sacré et le spirituel se trouvent avilis ; le travail de l'artiste subit les conséquences des vicissitudes du quotidien, qui l'empêchent de créer. Les préoccupations de l'individu apparaissent plus matérielles que spirituelles. La structuration insolite de l'image rappelle le caractère onirique du récit. Le mélange de noir et blanc, de sépia et de couleurs très vives, comme celles de la publicité, renvoie à l'hybridation des techniques. Les reproductions de l'autoportrait de Rembrandt sont mises en relation avec celui de la réalisatrice, accentuant l'étrangeté de son univers. L'animation de la peinture renforce le parallélisme entre deux artistes aussi éloignés par l'époque que par le style ou l'imaginaire, le seul lien entre eux restant la création et la pratique de l'autoportrait.

Les studios se sont attachés à manipuler non seulement une grande diversité de techniques, mais aussi de genres, du poétique, avec par exemple *Mon crocodile vert* [*Moj zelěnyj krokodil*] (1966) de Vadim Koutchevski, au fantastique en passant par le conte merveilleux, l'humour, comme dans *Martinko* (1987) d'Édouard Nazarov, le détournement de contes, comme *La Princesse et l'Ogre* [*Princessa i ljudoed*] (1977) du même Nazarov ou de films de genre, comme *Passions d'espions* [*Špionskie strasti*] (1967) d'Efim Gambourg. Dans ce dernier film, la dimension parodique, annoncée par un carton, s'avère perceptible dès le générique, avec l'étrangeté de la bande son. Le film brouille les pistes et leurre le spectateur : les premières images, qu'il croit empruntées à la réalité, proviennent d'un reportage télévisé. Cet aspect intervient à toutes les étapes du récit en dévoilant les masques et déguisements des personnages. Ainsi, le chat que l'on voit à l'écran est en fait un chien déguisé, trahi par des aboiements frénétiques.

Le film joue sur les effets de répétition sonore : le nom d'une série de personnages se décline à partir du patronyme Sidorov, choisi à dessein car il entre dans l'expression « Sidorov, Petrov, Ivanov » formée des noms de famille russes les plus courants, ce qui apporte un élément comique supplémentaire, d'autant que le même principe s'applique à l'ennemi. La parodie intervient avec la multiplication des gadgets (allusion à James Bond) et joue sur les codes génériques – courses poursuites, filatures, sauvetages, cascades, fausses identités, stéréotypes. Le film repousse les limites du genre et se moque des conventions.

À la diversité générique s'ajoute celle des formes narratives. Dans *La Petite Sirène* [*Rusaločka*] (1968) d'Ivan Aksentchouk, une instance de narration intervient : un guide touristique, qui fait visiter Copenhague, raconte, devant la statue éponyme,

son histoire. Un poisson rit de la naïveté humaine, qui croit à l'amour et non aux sirènes. Les parties mettant en scène le narrateur et ses auditeurs sont en noir et blanc, avec un graphisme schématique et un ton humoristique. Pour bien marquer le statut de récit enchâssé, en opposition avec l'instance d'énonciation, l'histoire de la petite sirène est racontée en couleurs, avec un graphisme raffiné qui rappelle les tapisseries et les fresques médiévales. Dans une série de contes adaptés dans les années 1950, le texte s'ouvre sur la voix *off* d'un conteur, désigné par le générique : Mikhaïl Baryshnikov. On remarque aussi la mise en évidence de divers types de focalisation, comme la focalisation zéro ou la focalisation interne, le travail sur les points de vue, la vision subjective.

C'est le cas des films d'Édouard Nazarov, en particulier *La Chasse* [*Oxota*] (1979). Le film présente un enfant fasciné par la vitrine d'un magasin de chasse, qui pénètre dans une des photos et se retrouve en Afrique. Le spectateur se trouve plongé avec lui dans le décor édénique d'une forêt tropicale où évoluent des animaux sauvages. L'enfant s'arrête, hypnotisé par le chasseur qui vise sa proie. Le garçonnet se porte au secours du lion, celui-ci, épargné, fixe l'enfant, puis, après un bref échange de regards, s'éloigne. Le jeune garçon, souriant, est alors interrompu dans sa rêverie par le marchand. La caméra effectue un *travelling* arrière et le montre face à la photo, qui le confronte à la réalité de la mort du lion. Son sourire s'efface. La narration s'organise de manière cyclique. La représentation de la rue, avec ses mouvements violents, son effervescence et ses couleurs psychédéliques encadrent ce moment de rêve éveillé.

L'immersion s'est faite par le biais du regard : l'attention du jeune garçon a été attirée par la photo d'un chasseur qui pose devant l'objectif, le pied sur le lion qu'il a abattu. Le dispositif voyant/vu s'accompagne d'un *travelling* avant sur le visage de l'enfant, qui aboutit à un insert sur ses yeux, sur fond de musique lancinante. La question du spectateur est posée à diverses reprises, par le jeu d'identification, la vision du chasseur à travers le viseur, le regard face caméra (devenu tabou depuis les années 1910), la métaphore du lever de rideau, l'instant de sidération pure, la réflexivité.

Le filmage nous a permis de pénétrer dans les pensées du personnage, un fantasme gratifiant et un rêve éveillé, qui comporte à la fois l'idée de retour en arrière pour modifier les événements et celui de l'immersion dans une photographie.

Une aspiration à l'universalité

L'investissement de moyens financiers conséquents tient compte des multiples publics, les studios s'attachant d'abord à l'impact sur les spectateurs. Lénine et Trotski l'avaient bien compris, le cinéma pouvait favoriser l'adhésion des masses aux orientations politiques du régime, en URSS et au-delà des frontières. Il s'agissait

d'une forme d'expansion idéologique. Plus la cible serait importante, plus les idées auraient une chance de gagner.

Le premier ciblage s'effectuait par l'âge. Les studios se sont attachés à brasser un public le plus vaste possible en proposant des films destinés aux enfants, mais aussi aux adultes, d'autant que l'Union soviétique, en renonçant au capitalisme, se privait d'un débouché essentiel et rémunérateur, la publicité. La conception de récits plus complexes, et pas seulement de contes ou d'histoires destinées aux enfants, a permis au film d'animation d'explorer divers registres artistiques. Cette ouverture se manifeste aussi dans le fait que les femmes aussi y ont acquis une visibilité, bien plus que dans le domaine du cinéma en PVR. Celles-ci se sont illustrées des années 1960 à 1985. Mais déjà, dans les années 1930, les sœurs Brumberg occupaient le terrain de la propagande ; puis sont venues Frantcheska Iarboussova, Nina Chorina, Elena Fedorova, Ideïa Garanina, Rasa Strautman et Natalia Golovanova.

Il faut aussi tenir compte de la multiplicité des cultures abordées par ce cinéma. Au-delà du patrimoine russe, fédérateur d'identité et vecteur d'idéologie qui aborde de façon constante, à toute époque, le motif de la victoire sur l'envahisseur. La source d'inspiration patrimoniale ne se limite pas aux contes et textes littéraires. La musique, les arts populaires, le *loubok*, l'architecture ou la peinture constituent autant d'indices de russité. Mais pour l'exportation, il convenait de puiser dans les cultures étrangères. Certaines correspondaient au domaine slave, comme *Il était une fois un chien* [*Žil byl pës*] (1982) d'Édouard Nazarov, ou se sont trouvées russifiées, d'autres au contraire, comme *L'Antilope d'or* [*Zolotaja antilopa*] (1954) de Lev Atamanov, adaptation d'un conte indien réalisée selon la technique de l'encre de Chine et inspirée par les miniatures indiennes, ou *Les Plumes de grue* [*Žuravlinye per'ja*] (1977) d'Ideïa Garanina, adaptation d'un conte modélisée par la peinture japonaise, au délicat graphisme et à la sonorité du *shamisen*. Un kakémono apparaît dans le générique d'ouverture, auquel répond symétriquement un second où vient s'inscrire en rouge la formule usuelle de clôture, *konec filma* [fin du film]. Les décors construits reproduisent l'intérieur sobre et cloisonné de la maison traditionnelle. L'esthétique unit le dessin et l'animation de poupées inspirées par les céramiques du Japon.

L'absence de dialogues ou leur réduction ont rendu certains films plus faciles à vendre à l'étranger, car la question du doublage ne se posait pas, réduisant ainsi les frais (la langue constituant un frein à l'exportation). La communication pouvait passer par les éléments visuels (même si le visuel s'avère lui aussi culturel et dénué d'universalité). Ainsi, *Contact* [*Kontakt*] (1978) de Vladimir Tarassov s'avère totalement dépourvu de dialogues. Un peintre observe des insectes, ignorant qu'il est observé lui-même par un extra-terrestre protéiforme, doté de capacités mimétiques sur le plan sonore. Cet *alien* caméléon renverse le jeu des regards et

la place du spectateur avant de tenter d'établir le contact : il joue la musique du *Parrain*³ (chantonnée par l'entomologiste) à la trompette. D'abord terrifié, l'homme s'improvise professeur de musique. La fin ménage une chute : le duo se trouve à son tour épié, puis reflété dans l'œil facetté d'une mante religieuse. La question de la bande son se révèle essentielle. En dépit de l'association du jazz à l'impérialisme américain et de l'interdiction du rock, les studios avaient conscience de la nécessité d'explorer d'autres musiques que celles du patrimoine russe.

Ainsi, ce syncrétisme a permis une plus grande ouverture en mêlant l'étranger et le familier. Les réalisateurs pouvaient revisiter les conventions, faire montre d'originalité et revitaliser la création cinématographique. Le succès de la série *Tchebourachka et ses amis* de Fedor Khitrouk, avec quatre titres tournés entre 1969 et 1983, a même excédé les limites spatio-temporelles de l'Union soviétique, car le Japonais Makoto Nakamura en a réalisé un *remake* en 2011. Youri Norstein a participé à la réalisation de *Jours d'hiver*, série de courts métrages japonais inspirés par les haïkus de Bashô.

Mais l'objectif recherché s'est-il trouvé atteint, et de quelle manière ? Qu'est-ce qui fonde la qualité des œuvres réalisées par Soïouzmultfilm, et que dissimule cette apparence séduisante ? S'agit-il seulement de l'expression authentique d'artistes talentueux, et dans quelle mesure s'exerce, sur cette création, le contrôle de l'État ? Quelles sont les limites de cette illusion de liberté totale ?

La réalisation des objectifs : la qualité artistique comme vitrine du régime ?

La notion d'auteur et de style

L'animation est passée d'un réalisme classique à des formes d'expression plus personnelles, comme le montre l'évolution d'Ivan Ivanov-Vano. C'est Fedor Khitrouk qui, ayant été le premier à imposer l'animation pour adultes, semble avoir ouvert la voie aux autres. Il leur a permis de se libérer d'un mode de représentation formaté pour trouver leur propre esthétique. Son style très particulier échappe au réalisme disneyen adopté par le réalisme socialiste. Quelles en sont les caractéristiques ?

L'Homme encadré [*Čelovek v ramke*] (1966) crée un espace cloisonné par les cadres. Le style graphique de ces derniers entre en opposition avec les photographies

3. COPPOLA Francis Ford, 1972, *The Godfather*. Coppola avait aidé le réalisateur à obtenir les droits. Les Russes, à cause du rideau de fer, ne pouvaient généralement pas.

qui représentent la réalité, dont elles constituent l'empreinte. Le cadre intervient seul ou au milieu d'autres cadres, comme dans la séquence de réunion du comité, satire féroce de la bureaucratie. Des objets pénètrent dans les cadres ou en sortent. Ce rapport à l'espace, totalement irréaliste, métaphorise l'incapacité du protagoniste à sortir de la prison mentale (et sociale) dans laquelle il s'est enfermé.

Comme dans ce film, le travail sur l'espace d'*Histoire d'un crime* [*Istorija odnogo prestuplenija*] (1962) s'éloigne des conventions du réalisme socialiste pour revenir à une conception proche de celle des avant-gardes picturales du début du xx^e siècle. L'action du récit se déroule dans deux immeubles, l'un d'habitation et l'autre de bureaux, filmé en coupe, où travaille le meurtrier. Dans chaque pièce se déroule une saynète différente, à la manière des films des premiers temps dits *à trou de serrure*. Le travail sur le mouvement (véhicules dans la rue, escaliers roulants) dynamise l'espace, favorise sa construction et son exploration. La division de l'écran par des quadrillages, des fenêtres, comme autant de *vedute*, des pièces éclairées ou obscures, des lignes de forces diverses, des sur-cadrages, l'insertion d'espaces hétérogènes (journaux, téléviseurs) brouillent la perception du spectateur, habitué à des représentations plus conventionnelles. C'est particulièrement prégnant quand il s'agit d'associer l'intérieur et l'extérieur : le bureau du protagoniste est pourvu d'une grande baie vitrée qui donne sur un immeuble en construction. L'œil du spectateur est happé par la profondeur de champ, qui constitue un écran dans l'écran, montrant le spectacle d'une grue entrant et sortant du champ ou l'érection d'un bâtiment qui, peu à peu, occulte le fond.

Parfois, ce sont deux ou trois lieux différents qui occupent le plan. La partition de l'espace est irrégulière. La configuration spatiale s'avère proche de celle des tableaux de Paul Klee. Le film mélange graphismes et collages de photographies. L'œuvre joue aussi sur l'apparence d'un récit policier dont elle emprunte (et détourne) les codes narratifs : histoire en *flash-back*, policier narrateur qui ne cherche pas le *whodunnit*, mais explique aux spectateurs, réels et diégétiques, en voix *off*, les raisons de l'acte criminel. Un certain nombre de films d'animation, plus particulièrement ceux réservés aux adultes, manifestent une complexité narrative.

Il convient donc de recenser plusieurs styles d'animation, dont certains se distinguent par leur inventivité et leur poésie, comme celui d'Ivan Ivanov-Vano et de son disciple Youri Norstein. Ivanov-Vano et Norstein, dans *Les Saisons* [*Vremena goda*] (1969), composent un récit-poème qui envoûte le spectateur. Ce film, à partir d'une musique de Tchaïkovski, délaisse la narration au profit de deux promenades, l'une en automne, l'autre en hiver, inspirées par la musique et les arts décoratifs et suscitées par un point de départ identique : après un *travelling* avant sur un plateau décoré, deux cavaliers, puis un couple en traîneau guidé par un cocher, s'animent. L'alliance entre la musique et les images, proche de la féerie, évoque une

méditation poétique. La grâce des mouvements sur la neige, le glissement aérien du traîneau, la fluidité du filmage, les surimpressions fugaces destinées à adoucir les transitions et susciter des ellipses de temps (la musique assurant la continuité), les *travellings*, confèrent au spectateur une sensation de glissade. Avec une légèreté de danseur, son œil se déplace, suit les évolutions et les arrêts des personnages. La fragilité et l'évanescence des décors en dentelle renforcent cette sensation, ainsi que le jeu de voilé/dévoilé créé par les surimpressions qui troublent les perspectives, complexifient la chute d'un tourbillon de feuilles, jouant sur l'imaginaire et les métamorphoses. Les plumes perdues d'un vol d'oiseaux se muent en flocons de neige, dans une musique de ballet. Le film se colore faiblement, le blanc est traversé de rougeurs diffuses. La délicatesse de l'éclairage, soumis à de subtils changements, contribue à la magie d'ensemble.

Parfois, le ciel apparaît vide, pour mettre en valeur les éléments décoratifs. Les chevaux et les personnages stylisés (élongation de l'encolure ou les boucles de la crinière, pour les premiers) renvoient à la tradition iconographique des laques russes. Les décors (isbas, villages aux constructions presque cubistes, qui rappellent certains peintres d'avant-garde) et les costumes, ressortissent à l'imagerie populaire du *loubok*. Le style du film emprunte, par ses couleurs et ses motifs, à celui des arts décoratifs, qu'il subsume et sublime. Le travail sur le mouvement, cinématographique avant tout, se sert des rythmiques de la musique et de la danse, joue sur les accents, et parfois les contrastes (virevolte des manèges, élan des balançoires), de la vitesse et de la couleur (scènes très vives et allègres de villages contrastant avec la blancheur de la neige et la lenteur de la promenade), dans un récit qui privilégie le poétique au détriment du narratif.

Par sa grâce et sa finesse, *Les Saisons* d'Ivanov-Vano et Norstein apparaît tout à fait emblématique des productions des studios, qui se sont efforcés de mettre l'accent sur la qualité artistique et l'originalité, ce qui leur confère style et identité⁴.

Dans le même registre esthétique, *La Bataille de Kerjenets* [*Seča pri Kerženec*] (1970), également de Norstein et Ivanov-Vano, a recours à l'animation d'icônes pour recréer un événement de l'histoire russe, ou plus précisément la fusion de deux légendes. L'image, privée de dialogues, est accompagnée par la musique d'un opéra de Rimski-Korsakov de 1905, *La Légende de la ville invisible de Kitege et de Sainte Fevronia* [*Skazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii*] dont le film ne retient

4. Les innovations stylistiques de Soïouzmultfilm ont permis à d'autres cinématographies de s'émanciper du dessin animé américain en puisant dans leur fonds culturel. Les studios de Shanghai, par exemple, y ont puisé leur inspiration, en y adaptant des thèmes et techniques chinois.

qu'un épisode. Une ville russe avait été menacée par les Tatars. En réponse à la prière de sainte Févronia, elle était devenue invisible, à l'exception de son reflet. De cet argument, le film n'a retenu que la menace contre la nation russe, les combats, le miracle et la victoire finale. En épurant le récit, il n'a conservé que l'essentiel de la thématique omniprésente dans le cinéma russe de toute les époques, un schéma exaltant le nationalisme et le patriotisme.

La référence à une forme iconographique religieuse permet de mesurer le rôle joué par l'histoire et la peinture à des fins de propagande. Le film signale dès l'entame que l'imagerie est empruntée aux icônes et aux fresques du XIV^e au XVI^e siècles. La stylisation adoptée par ce choix ancre le récit dans la légende. Les chevaux apparaissent disproportionnés, par la longueur et la finesse exagérée de leurs pattes, qui leur confèrent une allure gracile, presque irréaliste, nous renvoyant aux codes de l'icône, où les têtes sont beaucoup plus petites, et les corps des personnages surnaturels très étirés. La figuration des cavaliers est inspirée par celle, apotropaïque, de saint Georges⁵. Certaines images, récurrentes, constituent des rimes visuelles. L'invisibilité est attestée par l'évanouissement de l'image. Les codes de couleur, positifs (le rouge pour les Russes) ou négatifs (le noir pour les Tatars), représentent l'opposition entre les deux peuples et la menace de l'envahisseur pour les Russes, thème souvent décliné, traduisant de façon chromatique et expressive le conflit qui sous-tend le film. La domination des Russes s'exprime de façon spatiale, les guerriers rouges surplombant les noirs, et par une opposition de directions. Une symétrie s'établit entre l'évanouissement dans le blanc (symbole de l'invisibilité de la ville) et la progression de l'écran noir (dans lequel ils se trouvent absorbés), signe de la défaite des Tatars (la victoire des Russes étant symbolisée par un retour à la lumière, à l'éclat solaire).

On retrouve l'influence d'Eisenstein dans *La Bataille de Kerjenets*, qui montre des figures se déplaçant latéralement sur un fond immobile. De l'art de l'icône, Ivanov-Vano et Norstein ont conservé l'apparence hiératique des figures et la gamme chromatique. La picturalité et la théâtralité de l'image assignent une place au spectateur et guident son regard. Le travail sur l'espace s'avère fondamental. Tantôt, les cavaliers occupent tout le champ, tantôt, c'est une mince bande qui s'anime. La musique renforce l'effet de symphonie visuelle. Parfois, de brefs éclairs

5. Patron de la Russie et de Moscou, saint Georges, même à l'époque soviétique, n'a cessé d'informer l'iconographie. Depuis la chute de l'URSS, il se retrouve dans les armoiries restaurées de la Russie (l'aigle bicéphale tient dans ses serres un petit bouclier dans lequel est figuré le saint). Le ruban orange et noir de Saint Georges, qui symbolise la victoire sur l'Allemagne nazie, constitue un symbole de patriotisme encouragé par le Kremlin, que l'on arbore lors des commémorations.

de couleur déchirent l'écran noir, parfois, c'est le noir total, non-image d'où émergent des figures accompagnées du son des cloches. L'ensemble est marqué par des effets de rupture, qui constituent les séquences en somptueux tableaux animés. La fin s'ouvre sur un chant de victoire, tandis que surgit une Vierge. Le blanc et le bleu dominant à présent. L'évolution chromatique s'accompagne d'une exaltation des travaux des champs, qui ressortit à une thématique tant socialiste qu'évangélique. À l'iconographie qui rappelle le réalisme socialiste (la propagande sublimant l'agriculture) se superpose une imagerie religieuse, qui enracine la Russie dans son passé et son patrimoine. La conjugaison des deux motifs, messianique et socialiste, se retrouve dans les derniers plans, avec une main qui façonne une faucille ou qui rompt le pain. Ce film reflète une caractéristique d'une partie de ce cinéma, le recours à l'intermédialité et à la spécularité.

Intermédialité et spécularité : une réflexion sur l'animation

Un certain nombre de films d'animation russes présentent un caractère poétique, comme, par exemple, *Boule de laine* [*Klubok*] (1968) de Nikolaï Serebriakov. Une vieille paysanne découvre, dans la neige, une pelote de laine enchantée – en fait la toison d'un agneau – qu'elle tricote jusqu'à épuisement. Le motif symbolise l'insatisfaction du désir qui conduit l'être à la perte. La vieille femme crée tout un univers avec ses aiguilles, mais lorsqu'elle veut réaliser un masque pour cacher ses rides, elle parvient au bout de la pelote. Tout disparaît. Le film semble alors se rembobiner. La thématique de l'apparition et de la disparition métaphorise l'art du cinéma, qui façonne des mondes illusoires, mais ceux-ci s'évanouissent à l'extinction du projecteur. Ce thème est relayé, dans d'autres œuvres, par celui du magicien qui fait apparaître et disparaître des objets.

La spécularité, dans les réalisations de Soïouzmultfilm, s'associe souvent à l'intermédialité, à l'hybridation des arts, empruntant parfois la forme de la citation et de l'allusion. Poésie, théâtre, peinture, cirque se côtoient constamment. Ainsi, *Don Quichotte* pourrait être modélisé par les tableaux du Gréco, auquel Eisenstein a consacré plusieurs textes (le jaune qui domine dans ces paysages de la Manche rappelle celui du Christ de Gauguin, célébré aussi par Eisenstein) ou de Goya et par des références cinématographiques, comme celle du western. La mise en abyme de la peinture intervient fréquemment dans l'œuvre de Khitrouk, qui confronte l'image fixe et l'image animée dans certains de ses films. L'esthétique de *L'Homme encadré* a été parfois rapprochée de celle de Fernand Léger, tandis que le jeu sur le cadre et le hors cadre renvoie à la question du champ et du hors champ. Son travail de collage et ses fonds de couleur vive évoquent le *pop-art*. Sa valorisation de la littéralité de l'écriture, associée aux graphismes, rappelle les expérimentations russes des années 1920.

Chez certains réalisateurs, la mise en abyme renvoie au dispositif du cinéma, comme dans *Les Plumes de la grue* [*Žuravlinnye per'ja*] (1977) d'Ideïa Garanina, qui confronte le spectateur à la vision en ombres chinoises de la jeune fille devant son métier à tisser. Le cinéma a souvent recours à celles-ci pour métaphoriser son dispositif de projection⁶. L'écran dans l'écran, offert en spectacle, paraît rendre hommage au théâtre d'ombres asiatique et au cinéma expressionniste. Une autre forme de métaphore du septième art, qui renvoie également à la particularité de son dispositif, apparaît dans *Le Grand Bal souterrain* [*Bol'soj podzemnyj bal*] (1987) de Stanislav Sokolov, adaptation d'un conte d'Andersen dont la figure est périodiquement rappelée. L'énonciateur est montré endormi, et nous assistons à son rêve – un enchaînement de fantasmagories, peuplé de somnambules à son image et de figures oniriques. Nous sommes invités à nous identifier à ces rêveurs, car le spectateur de cinéma s'avère captif d'un dispositif hypnotique, celui de la projection du film, qui le plonge, comme l'écrit Christian Metz dans *Le Signifiant imaginaire*⁷, dans un état proche de l'hypnose ou du rêve éveillé. Cette récurrence du motif du rêve dans un certain nombre de films d'animation russe revêt de multiples significations. L'une d'elles consiste à emblématiser la relation qui s'instaure dans la salle obscure entre le film et la psyché du spectateur, qui se trouve placé entre l'écran et le projecteur.

Mais on s'attachera à analyser de façon plus précise deux films très axés sur la spécularité, l'un renvoie plus spécifiquement à la notion d'animation, l'autre au tournage d'un film. *Balagan* (1981) d'Ideïa Garanina, dont le titre, mal traduit par *Cabaret* en français, renvoie à une notion culturelle spécifiquement russe, s'avère emblématique. Le *balagan*, emprunt au persan *balakhane*, qui signifiait balcon ou salle haute, renvoie à un dispositif éphémère dédié au cirque, au théâtre de rue héritier des *skomorokhi* (ces comédiens ambulants du Moyen Âge) et enfin aux variétés, né au XVIII^e siècle. Au XIX^e siècle, le Danois Christian Lehman a introduit dans le *balagan* des acrobaties et des arlequinades qui le rapprochaient de la *Commedia dell'arte*. Meyerhold, dans un texte éponyme de 1912, s'est attaché à réhabiliter cette forme théâtrale et à l'insuffler au cinéma dès 1914. Dans la version originale du film d'Ideïa Garanina, on constate que le terme est répété à plusieurs reprises dès l'ouverture.

Le film joue sur la distance, par la parodie évidente et l'intention carnavalesque. La sexualité y est traduite de façon métaphorique ou métonymique. Mais c'est dans le dévoilement du trucage et du dispositif que réside l'essentiel de la mise en abyme.

6. En chinois cinéma se dit *dianying*, ombres électriques, par référence au théâtre d'ombres.

7. METZ, 1984.

Dès le générique, tout est montré : répétition insistante du terme *balagan*, voix d'un bonimenteur, vision alternée ou simultanée des machineries et des éléments de décor, mise en évidence des fils qui mettent en branle les marionnettes, rideau rouge – tout nous renvoie au trucage et à l'artifice : nous assistons à la représentation d'une fiction. L'entame nous confronte à une baraque de foire, à mi-chemin entre le castelet et le chariot des comédiens du Siècle d'or espagnol. Les marionnettes revendiquent une filiation, qui les constitue plus en types qu'en personnages : Rossita se déclare l'avatar de Colombine, Cristobal avoue tenir de l'acteur Patchi, de l'Arlequin italien et du Petrouchka russe : encore un rappel de Meyerhold qui privilégiait la *commedia dell'arte* et revendiquait le « cabotinage ». Il donnait à ce terme un sens particulier, celui d'un comédien ambulant, issu des tréteaux. On recense aussi de multiples adresses au public. Dans la seconde partie, la parodie et la satire laissent place à la vision poétique, voire opératique. Les fils des marionnettes disparaissent. Le récit, assez onirique, devient une histoire d'amour tragique, filmé de manière raffinée par un travail sur l'espace, avec un entrecroisement théâtral d'escaliers, les couleurs, blanc puis rouge, et les éclairages, de la brume blanche au final crépusculaire. Ce n'est qu'à la fin que le réalisateur revient sur les marionnettes et la machinerie du spectacle.

Le second opus, signé Khitrouk, s'intitule simplement *Film, film, film* (1969). Dans certaines œuvres du réalisateur, la mise en abyme s'avère discrète. Dans *L'île* [Ostrov] 1973, les périscopes épiant le naufragé renvoient à un système voyeuriste, qui rappelle celui du cinéma. Dans *Histoire d'un crime*, l'expression « notre film » utilisée par le policier met l'accent sur la dimension fictionnelle de l'histoire. Mais la spécularité, réflexion du cinéma et sur le cinéma, apparaît beaucoup plus marquée dans *Film, film, film*, qui raconte toutes les étapes de la fabrication de celui-ci. L'*incipit* est constitué par une sorte de clip en images fixes, photos de stars sur un fond musical, dont la chanson reprend en *leitmotiv* les paroles, qui, à la fois transitions et rappels, ponctuent les diverses étapes du récit. Le scénariste est saisi à travers des effets de focalisation interne. L'inspiration est représentée de manière allégorique, tandis que les moments de stérilité et de désespoir du scénariste sont associés à la visualisation d'une corde qui suggère le désir de suicide. Ces plans antagonistes alternent de façon frénétique, le récit adopte une tonalité burlesque, renforcée par l'absence de paroles, que pallient bruits et multiples signes visuels. La mise en abyme renvoie le spectateur au poïétique, en dévoilant le processus d'écriture.

Khitrouk a bénéficié du dégel et de ses séjours hors de l'Union soviétique, ce qui lui a permis de révolutionner l'esthétique du film d'animation en Russie, souvent inféodé à un naturalisme issu de Disney, en ouvrant la voie à ses successeurs, et de traiter des sujets graves, destinés aux adultes. Sous son apparence comique, *Film, film, film* confronte le spectateur à la question de la censure, qu'il aborde de façon

frontale. La porte d'entrée de la production apparaît démesurée par rapport à la taille des personnages, la hiérarchie étant représentée par les dimensions de l'espace. Dans la représentation du studio et des différents corps de métier, celui-ci apparaît éclaté, parcellaire : il tient, visuellement, du labyrinthe et de la fourmilière.

La mise en abyme est aussi instaurée par la vision de ce que voit et capte l'objectif de la caméra. La pellicule est aussi présentée dans sa matérialité, au moment du *dérushage*, tout comme le dispositif du cinéma : inscription *kinoteatr* [cinéma] sur la façade, faisceau du projecteur, applaudissements des spectateurs, flashes des photographes. Le générique revient à l'origine. L'écran est partagé en deux : d'un côté, les affres du scénariste, de l'autre, la distribution, l'équipe, tandis que la chanson est reprise une dernière fois.

Une réussite en question(s) : l'ambiguïté du modèle

On ne saurait traiter de façon approfondie de la relation entre les films d'animation soviétique et la propagande, d'autant que d'autres chercheurs s'y sont employés de façon convaincante. Mon propos consistera, à travers quelques exemples significatifs, à montrer la dimension paradoxale et ambiguë de ce cinéma, qui dans un contexte post-révolutionnaire ou guerrier a réalisé des films de pure propagande, mais a aussi produit des œuvres à visée plus artistique, en rupture avec les codes habituels de celle-ci, se mettant parfois en porte-à-faux avec la censure. On posera aussi la question de la métaphorisation de la création, lorsqu'elle se heurtait à cette même censure, dans le contexte de l'Union soviétique. Comment les artistes l'ont-ils exprimée de manière récurrente ? Que dit leur imaginaire ? Les œuvres ouvertement de propagande étaient-elles destinées au marché intérieur et les autres, plus subtiles, à l'exportation ? Le cinéma est investi d'une forte valeur symbolique. S'il ne rapporte pas toujours sur un plan strictement matériel, il permet en revanche de vendre autre chose et de diffuser des idées et des modes de vie, assurant ainsi des retombées politiques et économiques qui excèdent la question du rapport entre le budget investi pour un film et les recettes générées par les entrées et les produits dérivés. Certaines valeurs, comme le prestige qui rejaillit sur la nation tout entière, ne s'avèrent pas seulement quantifiables en termes financiers.

La propagande : de la visibilité à la subtilité

On ne s'attardera pas sur l'animation de propagande pure, qui a été longuement étudiée, mais sur des films où la propagande s'affiche sur le mode de la séduction, en jouant sur divers registres et en produisant des œuvres parfois de qualité. Dans le domaine de l'humour, un court métrage dont le scénario est signé Sergueï Mikhalkov, qui s'intitule *Le Millionnaire* [*Millioner*] (1963), cible le capitalisme américain. Filmé en couleurs, il présente une intrigue assez simple :

un bouledogue hérite de sa maîtresse, une vieille dame richissime, au détriment de sa famille. Le chien mène une vie somptueuse. Mikhalkov transpose sur l'animal les stéréotypes attachés à la représentation des capitalistes, en particulier dans les caricatures. Le bouledogue passe des distractions et du plaisir de la consommation à la griserie du pouvoir, se faisant élire au Sénat. On le voit aboyer devant une manifestation pour la paix, ce qui le ramène à son statut d'animal, que dissimulent mal ses vêtements élégants. Le message délivré apparaît limpide : les capitalistes sont des chiens, et particulièrement ceux qui interviennent au plus haut niveau du pouvoir. L'humour du film le situe au-dessus de la propagande de base.

C'est aussi le cas d'*Ave Maria* (1972) d'Ivan Ivanov-Vano, un titre qui pourrait surprendre, mais même la période stalinienne a utilisé, dans le conflit qui opposait l'URSS aux nazis, la Vierge comme figure apotropaïque, comme si le pays conservait malgré tout quelques traces de la pensée byzantine sur l'image. La mélodie de Gounod se dévide sur un fond d'icônes qui rappelle le style habituel d'Ivanov-Vano : celles-ci, symboles de la Russie, s'opposent à la figuration de l'impérialisme américain. On retrouve une dominante de brun et de rouge, qui évoque les pigments de l'icône, mais aussi le sang ou les drapeaux. La composition en frise, avec des mouvements latéraux, ressortit au style personnel du réalisateur, ancré dans la picturalité et la théâtralité. Des explosions suggèrent un climat de guerre. Une voix de femme récite un poème mettant en cause, de façon métaphorique et allusive, l'action des bombardiers américains. Peu à peu, le contexte du conflit se précise, avec l'image d'une petite fille, tuée par un soldat ennemi, qui meurt en étreignant sa poupée et que le film érige en icône. La fin l'associe à celle de la Vierge, à travers un plan qui la montre reposant dans les bras de celle-ci. La fillette symbolise les victimes innocentes de la guerre du Vietnam. La deuxième partie du film, très explicite, présente des images d'actualités de l'époque montrant des manifestations anti-américaines, un procédé que l'on trouve aussi dans des films de propagande pure, mais sans légitimation esthétique, repris des années plus tard dans *Valse avec Bachir*, d'Ari Folman, en 2008.

En effet, très souvent, la propagande demeure subtile dans les films primés à l'étranger et destinés à promouvoir l'Union soviétique par l'excellence qu'ils incarnent, comme les sportifs de haut niveau. Cette supériorité culturelle affirmée est censée relayer, sur le plan symbolique, celle de la réalité, opérante dans le secteur des armes et de la politique. Mais les lacunes et l'expression métaphorique du réel, par l'entremise du rêve, rappellent une autre caractéristique de la création en Union soviétique : elle reste sous contrôle. Même privilégiés et jouissant d'une apparente liberté, les artistes expriment, de façon discrète, le poids de la censure. On note la prédominance du rêve dans bon nombre de films ; cette présence, comme celle du conte, est à interroger. Même si les titres ne proclament pas tous d'emblée la

dimension onirique, certains recèlent des passages de rêve ou présentent une écriture proche de l'onirisme. *Le Conte des contes* [*Skazka skazok*] (1979) de Youri Norstein, *Le Vieil Escalier* [*Staraja lestnica*] (1985) d'Aleksandr Gorlenko, *La Dernière Chasse* [*Poslednjaja oxota*] (1982) de Valentin Karavaev, *Le Rêve* [*Son*] (1988) de Nina Chorina, etc. Nous savons que le rêve fonctionne par rapport à la censure du conscient. Mais ce fonctionnement psychique peut s'avérer tout aussi lisible à l'échelle de la société. Le fait de présenter dans les films d'animation des images oniriques ne reflète pas seulement un désir de mise en abyme du dispositif, comme on a pu le constater, mais trahit un désir d'évasion et renvoie à l'idée d'un cauchemar éveillé, ou témoigne de la peur vécue en permettant de raconter des choses de façon détournée par rapport à la censure politique et artistique, comme le font les contes, les dystopies ou les films en costumes. Cette omniprésence de la thématique du rêve apparaît symptomatique, comme si elle révélait la situation d'une société et d'un art en souffrance, même si les studios de l'époque constituaient un illusoire îlot de liberté. On peut se demander quelles en étaient les limites concrètes. Les artistes pouvaient-ils sortir d'URSS pour présenter leurs films dans des festivals et dans quelles conditions ?

Le rêve comme révélateur d'une censure

Le rêve semble s'imposer comme une nécessité quand il s'agit pour l'art de contourner la censure (il a joué ce rôle dans diverses cultures). Ainsi, son iconographie s'avère très présente dans la culture médiévale de l'Occident, dont les artistes ont créé une pensée figurative du rêve en produisant des images innovantes. Aux antipodes de cette conception, et dans un contexte lointain, on peut se référer aux pratiques artistiques d'Afrique de l'Ouest, qui accordent une grande importance au rêve ; il permet de légitimer l'originalité et l'inventivité des formes et de se libérer d'un art codifié. Ces deux exemples mettent en évidence une caractéristique de sa représentation : il autorise la transgression des codes établis et offre un espace de liberté à la créativité de l'artiste.

Le désir suscite la création de figures, qu'il s'agisse du rêve ou de l'œuvre d'art. Quelle que soit leur origine, toutes relèvent d'une production énergétique. Ces deux domaines se rejoignent ; la pensée figurale, en montrant comment le désir contribue à la naissance d'images dans l'art, d'une manière voisine du rêve, évoque le lien profond qui les unit. Cette économie transgressive du rêve touche les arts plastiques, mais aussi le cinéma.

Dans *Le Signifiant imaginaire*, Christian Metz analyse le travail du film avec pour grille sa lecture de Freud. Il s'intéresse aux écarts entre la pensée onirique et

la pensée cinématographique, deux états qui selon lui « tendent à se rejoindre⁸ ». Toutefois, il existe une distinction majeure : le rêveur est endormi, le spectateur de cinéma éveillé. La perception de ce dernier s'avère réelle et vient de l'extérieur. C'est le fantasme d'un autre qu'il appréhende, alors que le rêveur réalise son propre désir, mais tous deux ont en commun une situation de sous-motricité. Metz se réfère à Lacan, qui associait la condensation à la métaphore et le déplacement à la métonymie. Pour Metz, au cinéma les choses sont plus complexes. Il s'avère parfois difficile d'opérer de telles distinctions, comme c'est le cas pour le fondu-enchaîné.

Si la métaphore et la métonymie président à la formation des images de rêve, il en va sans doute de même pour celles de cinéma, qui s'enchaînent grâce au montage, forme privilégiée de l'écriture figurale. L'étude de Metz s'attache à démontrer que les opérations signifiantes à l'origine des images du rêve et des figures du discours s'exercent aussi au sein du septième art. Il analyse le fonctionnement du fondu enchaîné, figure ambiguë mêlant la liaison (caractéristique de la pensée diurne) et la déliaison (caractéristique de celle du rêve). Mais un autre aspect de la problématique liée au rêve se retrouve dans la pensée metzienne : il touche à la nature du dispositif cinématographique et à son effet sur le psychisme spectatorial. Lorsqu'il regarde un film, le spectateur, déjà en état de sous-motricité, se retrouve isolé du monde réel, dans un état entre veille et sommeil voisin du rêve éveillé, qui se signale par une perte des défenses et de la vigilance. Cet effet hypnotique découle de la configuration salle obscure, projecteur, écran et spectateur, et est souvent assimilé au mythe platonicien de la caverne.

La thématique du rêve et son traitement esthétique permettent au film d'animation d'échapper au réalisme socialiste et à son cahier de charges. Déjà, du fait de la stylisation qui caractérise le cinéma d'animation, avec les dessins ou les poupées par le biais desquels il reconstruit le monde réel, on constate une distance avec le réel. L'animation, contrairement à la PVR, ne restitue ni ne capte la réalité du monde, mais la réélabore. Même faussée par la propagande qui informe parfois la représentation, l'animation ne peut pas susciter la même impression de réalité que le cinéma en PVR. Ainsi, *Le Vieil Escalier* commence en noir et blanc. Bruitages inquiétants, obscurité nocturne suscitent l'angoisse d'un enfant, dont l'univers s'éclaire et se colore dès qu'il plonge dans le rêve. Les losanges bleus et blancs d'un costume d'Arlequin servent de fil conducteur à l'immersion dans un univers loufoque, axé en grande partie sur le cirque. L'adjonction de la thématique du rêve et son traitement esthétique ajoutent un degré supplémentaire à cette sensation d'irréalité, que l'on retrouve également dans deux films de Nina Chorina, *Le Rêve* et *La Porte* cités *supra*.

8. METZ, 1984, p. 127.

Le Rêve présente une écriture particulière, qui associe le dormeur et l'état onirique grâce à un jeu de surimpressions ou d'incrustations et soumet le spectateur à un flux d'images rapides, complexes mais répétitives, qui constituent des *leitmotive* ou s'organisent en réseau. La bande son présente la même complexité, avec le son d'une respiration, celle du dormeur, deux voix de femmes qui chantent et une voix d'homme qui récite un monologue, collage, en fait, de plusieurs textes littéraires signés Dostoïevski, Gontcharov et Tourgueniev. Comme dans *Le Conte des contes* de Norstein, en lien avec la thématique du rêve, le chant est une berceuse qui fait surgir des images, celle du petit loup gris dans *Le Conte des contes*, du brochet royal dans *Le Rêve*.

L'hétérogénéité des images réunies dans le plan renvoie à la logique particulière du rêve. Nina Chorina mélange prises de vues réelles et marionnettes. La composition de l'image, avec un montage dans le plan, s'avère proche du collage. Elle provoque une perturbation des repères spatiaux, accentuée par les trucages, les mouvements de caméra et des personnages. Elle s'accompagne d'un bouleversement de l'échelle des objets, par des effets de gullivérisation, qui rendent minuscule une église et énorme le visage d'un dormeur, une capacité qu'Eisenstein avait soulignée dans *Cinématisme. Peinture et cinéma*⁹. D'ailleurs, par certains traits, le film rappelle les expérimentations russes des années 1920 : passage rapide d'un train qui occulte le champ en ménageant quelques ouvertures, reflets dans des lunettes qui démultiplient les scènes et bousculent les perspectives, etc., tout comme la superposition du rêveur et du contenu de son rêve renvoie aux codes du cinéma des premiers temps. Comme dans un certain nombre de films, ce rappel des expérimentations avant-gardistes manifeste le refus du réalisme socialiste et de ses codes, qui ont étouffé toute forme d'inventivité.

La logique du monologue, très construite, très rationnelle, contraste avec le chaos précipité des images et l'apparente confusion visuelle. Leur enchaînement obéit à une construction souterraine qui s'efforce de reproduire les opérations principales du rêve. L'image des villes, comme vues de la fenêtre d'un train, résulte d'un montage, comme la géographie imaginaire de Lev Koulechov. Le fait de renouer avec les expérimentations des avant-gardes tourne le dos à l'esthétique formatée du réalisme socialiste. Mais des images plus traditionnelles interviennent aussi. Un fœtus se recroqueville dans un œuf, puis se détache la figuration d'une Vierge à l'enfant et de l'église apparue dès les premiers plans du film. Le rêve se clôt sur saint Georges terrassant le dragon, puis la vision s'évanouit. Un plan noir, la reprise de la berceuse, et enfin le générique, qui vient conclure cette évocation onirique.

9. EISENSTEIN, 2009.

La Porte [*Dver'*] (1986) a échappé de très peu à l'oubli. Le film aurait dû être censuré, mais l'établissement de la *perestroïka* lui a permis d'échapper à l'interdiction. Le propos, en effet, s'avère subversif, même si l'écriture de Nina Chorina, comme les personnages du récit, empruntent des voies détournées. La dimension métaphorique et la part d'imaginaire n'occultent pas le propos, qui vise de toute évidence l'Union soviétique. La porte d'un immeuble ne peut plus s'ouvrir, les habitants en sortent par d'autres moyens.

Le film de Nina Chorina fait jouer à un ballon le rôle d'un miroir convexe comme ceux des peintres qu'Eisenstein essayait de figurer en utilisant un objectif particulier pour filmer les scènes d'extase. Cette déformation confère une étrangeté aux plans d'ouverture du film, tourné en *stop motion*, qui nous confronte très vite à l'étrangeté de la situation mentionnée ci-dessus. La dimension onirique s'accompagne d'un certain humour (Jean-Paul Simon avait montré dans son livre *Le Filmique et le Comique*¹⁰ la parenté entre le rêve et l'humour, qui tous deux font fi de la censure). Un violoniste, un couple de mariés (la mariée s'envole) font songer à l'univers de Chagall. Les commentaires de la radio sur la retransmission d'un concert du Bolchoï ou la météo renforcent, par ce qui pourrait ressortir à la normalité, le caractère surréaliste du récit. Un homme descend, à la manière d'un funambule, sur une corde à linge, ce qui dessine, en filigrane, l'image du cirque, associé, depuis Ladislav Starewitch, au rêve. *Le Chat et le Clown* [*Kot i kloun*] (1988) de Natalia Golovanova ou *Le Vieil Escalier* [*Staraja lestnica*] (1985) d'Aleksandr Gorlenko rapprochent aussi ces deux univers. Chez Nina Chorina, l'onirique côtoie le poétique ou le fantastique. Ainsi, un autre personnage se fait passe-muraille et traverse le mur, concrétisant le désir, souvent impossible, de franchir le rideau de fer.

Le rêve permet de contourner la censure de l'inconscient, et son expression favorise le contournement de la censure politique. Certaines œuvres reflètent la visée critique de leur auteur. *L'Île* [*Ostrov*] (1973) de Khitrouk, évoque la solitude de l'individu dans le monde moderne, *Histoire d'un crime*, les difficultés de la vie en collectivité, *L'Homme encadré*, la bureaucratie, mais ils s'expriment de façon détournée et ont bénéficié du dégel. Ils auraient été impossibles à réaliser dans une période de durcissement politique. *Au sujet de Sidorov Vova* [*Pro Sidorov Vovu*] (1985) de Nazarov, très satirique, se moque de l'armée, mais d'une façon ambiguë, car au-delà de la satire, la morale du récit montre que l'Armée rouge peut intégrer le pire des enfants gâtés, amateur de jeans et de rock and roll et en faire un soldat, avec l'aide de sa famille, qui a pourtant contribué à céder à tous ses

10. SIMON, 1978.

caprices. Mais peut-être la critique de l'armée ne peut-elle s'exercer que dans un cadre strictement défini, et ne pas dépasser certaines limites.

Je ne saurais recenser tous les films de Soïouzmoultfilm qui se sont heurtés aux censeurs de l'Union soviétique et qui demanderaient des recherches approfondies en archives. Il suffit de savoir que la liberté n'est qu'apparente et de comprendre, à travers l'exemple d'un film emblématique traitant de la révolution d'Octobre, comment et pourquoi cette censure a pu s'exercer.

La propagande censurée : 25 octobre – le 1^{er} jour, de Youri Norstein

Le titre renvoie à un événement fondateur de la révolution d'Octobre : le 25 octobre 1917 amorce la seconde phase de la révolution, ou « révolution bolchevique ». Le 7 novembre du calendrier grégorien (ou 25 octobre du calendrier julien), Lénine, Trotski et leurs partisans se soulèvent à Petrograd contre le gouvernement provisoire dirigé par Kerenski. Trotski annonce la dissolution du gouvernement provisoire au moment de l'ouverture du congrès panrusse des soviets. La mesure est approuvée par les députés ouvriers et paysans représentants des soviets. Le congrès adopte tous les décrets et les pouvoirs sont transférés aux soviets.

Les événements se sont déroulés avec un minimum d'effusion de sang. Les gardes rouges dirigés par les bolcheviks se sont emparés des ponts, des gares, de la banque centrale, des centrales postale et téléphonique sans se voir opposer de résistance, puis ont pris d'assaut le Palais d'Hiver. Le cinéma de propagande a mis l'accent sur la dimension épique et héroïque, alors qu'en réalité les insurgés n'ont rencontré qu'une faible opposition. À part quelques bataillons d'élèves officiers désireux de soutenir le gouvernement provisoire, la plupart des régiments se sont montrés neutres ou indifférents et ont laissé faire. Le bilan des victimes n'a pas dépassé cinq morts et quelques blessés. La vie a continué, alors qu'il s'agissait d'une étape décisive pour l'histoire du pays, comme l'ont attesté la circulation des tramways, l'ouverture des théâtres et des magasins.

Qu'en est-il du film de Norstein ? Il relève du genre utilisé pour la propagande, celui du *kinoplakat*. Certains passages, qui unissent le lisible au visible en jouant sur les graphies et leur répartition dans le plan, donnent l'impression d'affiches en mouvement. Ce film a été par la suite renié par son réalisateur, qui lui reprochait de trop s'inscrire dans la propagande de l'époque, et ce en dépit de la censure dont il a été victime – diffusion confidentielle, amputation de la fin – et de ses audacieux choix esthétiques. On lui avait reproché de ne pas montrer suffisamment Lénine, bien qu'une des sources du film réside dans le poème de Maïakovski consacré à Vladimir Ilitch, et d'avoir substitué une représentation de ce dernier plus conforme à la représentation idéologique que celle initialement choisie par le réalisateur.

Le film est précédé d'un long manifeste, rajouté ultérieurement, qui définit son projet politique et esthétique, recense les références artistiques et picturales « inspiré par l'art des premières années de la révolution d'Octobre », en expliquant la nécessité de ces choix, et déplore la censure qui a dénaturé le film, en particulier en imposant la substitution d'un portrait de Lénine à celui choisi à l'origine par le réalisateur.

Norstein s'inspire du suprématisme, du constructivisme, du cubisme et de Chagall. Le prologue, dont la musique de Chostakovitch apparaît en adéquation avec l'image, rappelle l'univers des peintres de l'avant-garde russe des années 1910. Le film joue sur le collage et les affiches. Dans son livre consacré à la révolution russe au cinéma¹¹, Alexandre Sumpf a recensé les œuvres citées dans le film et indiquées dans le prologue par Norstein, qui lui semblent en contradiction avec la visée propagandiste de l'œuvre. Il évoque en particulier une figuration de la Vierge, de Kouzma Petrov-Vodkine ou *L'Hymne à la ville* et *La Formule de la révolution* de Pavel Filonov, qui accompagnent les vers d'Éluard sur la fraternité. Nathan Altman, Aleksandr Deïneka, Pimenov, El Lissitzky modélisent également l'esthétique de l'œuvre, ainsi que les dessins de Vladimir Maïakovski, Youri Annenkov, Vladimir Lebedev, Leonid Tchoupiatov, etc. Ce choix révèle la tension entre le désir des artistes et les impératifs de propagande. La peinture animée ressortit moins au réalisme socialiste qu'à l'inventivité des peintres du premier quart du xx^e siècle.

L'écriture du film évoque aussi les innovations d'Eisenstein, en particulier dans *Octobre*, par l'usage des cartons ou les slogans inscrits sur les images, qui ajoutent du lisible au visible, mettant en valeur certains mots, ou la couleur rouge du drapeau qui se détache sur le noir et blanc de l'ensemble. Le réalisateur a privilégié la bichromie, mais le rouge apporte une note disruptive, de manière tant visuelle que symbolique ; il se décline de multiples manières, par son jeu avec le mouvement, l'ondulation des drapeaux ou des flammes, la propagation d'une vague rouge initiée par les gardes éponymes, qui gagne parfois tout l'écran. Onde de choc, elle se superpose à la vision des immeubles d'où surgissent les capitalistes ; l'ange et la croix du début du film se trouvent aussi immergés dans ce pourpre. La couleur, associée à la musique ou au mouvement, dynamise la succession de plans. Parfois, le rouge intervient de façon métonymique, par le biais d'un objet, pour signifier la progression des bolcheviks, tandis que le noir et le blanc permettent une continuité avec les images d'archives. La victoire finale est énoncée par la stabilisation du drapeau rouge, qui allait et venait, et qui recouvre à présent l'écran, se confondant

11. Sumpf, 2015.

avec la mention « fin », comme pour faire coïncider deux temporalités, celle de l'événement et celle du film, concrétisées par la victoire des Rouges.

Le récit suit la chronologie historique, du refus de la guerre à la signature de décrets par Lénine, et se situe à Petrograd. Il cible les ennemis du peuple, de façon métonymique : une tête couronnée (le tsar), un général muni d'un knout (l'armée blanche), un pope (l'église orthodoxe), dessinés par Maïakovski. Un capitaliste pourvu d'un cigare tente de s'enfuir, apeuré. Les ennemis sont identifiables grâce à quelques objets emblématiques, suivant le principe des caricatures et des films de propagande. Le film présente le résultat des combats : les revendications du peuple ont été comblées, la musique abandonne sa dimension épique pour devenir calme et apaisée, signalant l'issue heureuse. Un discours de Lénine est plaqué sur l'image d'un *meeting* à laquelle succède un film d'actualités de 1918, puis un défilé pacifiste des années 1960, qui permet, à travers une ellipse de temps, de réunir le présent et le passé. Cette séquence a été rajoutée ; elle permet un contraste entre les images d'archives et l'animation.

Ainsi, l'évolution historique des studios montre que la propagande n'a jamais totalement cessé. Très visible pendant les années de guerre, celle-ci ne s'est jamais démentie. Parfois, elle a revêtu des formes plus subtiles, en touchant plus à la forme qu'au contenu des films. Beaucoup d'entre eux, culturels ou simplement divertissants, semblaient inviter au rêve ou à l'évasion. Leur qualité technique, leur humour, ou leur poésie, le raffinement stylistique pour certains d'entre eux, paraissait aux antipodes de l'animation de propagande, en particulier pour les films de poupées, en rupture avec la caricature politique. Mais ne faut-il pas voir dans l'excellence manifestée une vitrine du régime et une illusion de liberté ? Et dans la thématique souvent présente du rêve, les aspirations d'artistes opprimés par le régime, en dépit des privilèges et des facilités qui leur étaient concédés ?

Bibliographie

CHAPRON Joël, 2013, « L'industrie cinématographique post-soviétique » ;
« Évolution de l'industrie cinématographique post-soviétique », in
POIRSON-DECHONNE Marion (dir.), *Le Cinéma russe, de la perestroïka à nos
jours*, Corlet, Condé-sur-Noireau.

EISENSTEIN S. M., 2009, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Presses du réel
(coll. Fabula), Dijon.

METZ Christian, 1984, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Bourgois, Paris.

SIMON Jean-Paul, 1978, *Le Filmique et le Comique, essai sur le film comique*, Éditions Albatros, Paris.

SUMPF Alexandre, 2015, *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985*, Armand Colin, Paris.

VAISSIÉ Cécile, 2013, « Les enjeux de pouvoir et d'argent dans le cinéma russe contemporain, 1986-2010 », in POIRSON-DECHONNE Marion (dir.), *Le Cinéma russe, de la perestroïka à nos jours*, Corlet, Condé-sur-Noireau.

Résumé : Les studios russes ont exercé une influence sur le cinéma d'animation. Quels éléments ont-ils contribué à leur succès ? Comment ont-ils atteint l'excellence et concilié liberté artistique et pression idéologique ? Soïouzmultfilm a bénéficié de moyens considérables, tant sur le plan humain que financier, et a développé une grande diversité de techniques. Les productions des studios puisaient dans le patrimoine immatériel de la Russie, mais visaient à l'universalité pour atteindre le public le plus large possible. La qualité artistique des réalisations, qui reposait sur la notion d'auteur et de style, la réflexivité et l'intermédialité, a contribué à cette réussite. Il convient pourtant de questionner ce succès, de mettre en évidence l'ambiguïté du modèle, qui développait une propagande tantôt visible, tantôt discrète selon l'époque. L'omniprésence de la thématique du rêve apparaît comme le symptôme d'une censure puissante. Un film comme *25 octobre le premier jour*, de Youri Norstein, pourrait constituer l'emblème d'une propagande elle-même soumise à la censure.

Mots-clefs : économie, techniques, universalité, propagande, style, intermédialité, rêve, ambiguïté, censure.

Soyuzmultfilm: the Excellence in Service of Propaganda

The Russian studios played a considerable part in animation. Which elements allowed this success ? How did they reach the excellence ? How did they reconcile artistic freedom with ideological pressure ? Soyuzmult Film benefited from considerable means both on the human and financial plan and developed a big variety of techniques. The productions of studios drew from immaterial heritage of Russia but aimed at universality to reach the widest public. The quality of the realizations which rested

on the notion of author and style, the reflexivity and the intermediality, contributed in the success of Soyuzmultfilm. Nevertheless it is advisable to question this success, to highlight the ambiguity of the model, which develops a propaganda sometimes visible, sometimes discreet, according to period. The omnipresence of the theme of the dream appears as the symptom of a powerful censorship. A movie as 25th October, 1st day, of Youri Norstein, could constitute the emblem of a censored propaganda.

Keywords: economy, techniques, universality, propaganda, style, intermediation, dream, ambiguity, censorship.

Союзмультфильм: искусство и мастерство на службе пропаганды?

Абстракт: Российские студии сыграли значительную роль в анимации. Какие элементы позволили этот успех? Как достигалось совершенство? Как свобода художественного творчества примирялась с идеологическим давлением? Союзмультфильм пользовался значительными благами как в плане человеческом, так и финансовом, и развил богатое разнообразие художественно-технических приёмов. Продукция студии почерпывала из российского наследия нематериальной природы, но была нацелена на универсальность, дабы достичь наиболее широкой аудитории. Качество мультипликации, опиравшейся на авторский и стилистический принципы, рефлексивность и интермедialность, вносило свой вклад в успех. Тем не менее было бы целесообразно наряду с успехом поставить знак вопроса, высветить всю двойственность модели, выдвигающей пропаганду – то явно-очевидную, то скрыто-неброскую, в зависимости от периода времени. Вездесущая тема сновидения является симптомом сильной цензуры. Такой мультипликационный фильм, как 25 октября, день первый Юрия Норштейна может служить эмблемой подцензурности и пропаганды.

Ключевые слова: экономика, техники, универсальность, пропаганда, интермедialность, мечта, неоднозначность, цензура.

Le Nouveau Gulliver : montagnes russes et fantasmagorie soviétique

Pascal Vimenet

► To cite this version:

Pascal Vimenet. Le Nouveau Gulliver : montagnes russes et fantasmagorie soviétique. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, 48-49. hal-02053274

HAL Id: hal-02053274

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053274>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0
International License

***Le Nouveau Gulliver :* montagnes russes et fantasmagorie soviétique**

Pascal VIMENET
Chercheur indépendant

La plupart des approches contextuelles du cinéma d'animation russe et soviétique auxquelles j'ai eu accès jusqu'ici souffrent, quels que soient les partis pris idéologiques implicites de départ, de simplifications qui vont habituellement de pair avec le flou des informations assénées et une certaine paresse intellectuelle. Les approches des années 1950-1960 épousent souvent la *doxa* ambiante sans poser de question. Ainsi semble-t-on considérer qu'il existe un *continuum* homogène qui va de la naissance du cinéma d'animation soviétique, au début des années 1920, à son épanouissement au cours des années 1950, comme l'énonce par exemple Piero Zanotto¹. Rien n'est vraiment dit des films eux-mêmes, notamment lorsque le plus connu de cette lignée, *Les Jouets soviétiques* [*Sovetskie igrushki*] (1924), dessiné par Aleksandr Bouskine et introduit par Dziga Vertov dans son magazine filmé *Kino-Pravda*, est cité. On l'associe généralement, par simplification, aux films de propagande qui ont suivi, et on établit un lien assez hasardeux au passage avec un autre film cité plus que d'ordinaire, *La Poste* [*Pošta*] (1929), de Mikhaïl Tsekhanovski. Or il est manifeste pour qui a vu ces films que le premier, qui exprime un point de vue économique antilibéral sur un mode très caustique, s'inscrit dans la lignée de la caricature politique, qui est l'un des fondements de tout le dessin animé international – à la différence près qu'en Union soviétique ce cordon ombilical n'est pas immédiatement rompu, comme il a pu l'être presque aussitôt en France et aux États-Unis –, et que le second entretient un rapport très ambivalent, pour ne pas dire implicitement critique, aux nouvelles normes réalistes

1. ZANOTTO Piero, 1967, p. 52-60.

socialistes qui se mettent alors en place, comme l'avait très bien démontré l'étude analytique du film par Émilie Mercier². Dans d'autres cas, proposés par exemple par Margaux Terradas ainsi que, partiellement, par Galina Kabakova³, ce *continuum* est scindé en trois moments successifs, assez schématiques du fait de leur apparente homogénéité : une période primitive préssoviétique (1912), qui semble faire allusion aux premiers films de Starewitch ; une période propagandiste qui commencerait en 1920 et serait amplifiée par le décret de Lénine du 27 octobre 1922 sur la nationalisation du cinéma ; et une période de réhabilitation du récit conté, qui commencerait dans les années 1930. Il est saisissant que ces approches semblent cependant faire peu de cas des violences politiques, économiques et culturelles, ne pas prendre en considération les expressions contradictoires qui se sont manifestées dans le domaine culturel ni véritablement les brutaux changements d'orientation idéologique et leurs conséquences artistiques qui ont pourtant caractérisé les deux premières décennies, au moins, de constitution de l'Union soviétique. Par quel miracle le cinéma d'animation y aurait échappé ?

Ce préambule me semble nécessaire pour comprendre dans quelle perspective je propose d'inscrire l'approche du premier long métrage d'animation soviétique, *Le Nouveau Gulliver* [*Novyy Gulliver*] (1935) d'Aleksandr Ptouchko, et selon quelle méthodologie je propose de l'examiner. Ce travail, me semble-t-il, n'a jamais été fait, en tout cas dans les publications de langue française. Il paraît en effet indispensable, pour comprendre les mécanismes mis en œuvre par *Le Nouveau Gulliver* et tenter d'appréhender son infratextualité – et parce que son caractère de pamphlet politique est saisissant –, de s'approprier les subtilités du contexte politique et idéologique qui l'a vu naître, ainsi que d'interroger plus précisément qu'à l'habitude l'itinéraire de départ et la personnalité de son réalisateur, Aleksandr Ptouchko, pour autant qu'on puisse le faire.

Aleksandr Ptouchko, première période (1900-1934)

Aleksandr Loukitch Ptouchko (Lougansk, 19 avril 1900-Moscou, 6 mars 1973) est un enfant de la révolution de 1917 : il était à la fleur de sa jeunesse lorsque la révolution éclata et renversa la vieille société tsariste. Il étudia l'architecture

2. MERCIER, 1992.

3. C'est le schéma global proposé par Margaux Terradas, à l'occasion d'une manifestation publique du Ciné-club universitaire de Genève, dans un dépliant d'accompagnement (14 mars 2016). Dans « Les contes vus par le cinéma soviétique (années 1930–1950) », (KABAKOVA, 2014) Galina Kabakova développe, quant à elle, un argumentaire très étayé sur la période du récit conté à partir des années 1930.

à la faculté d'architecture de l'Institut des beaux-arts de Kiev, probablement entre 1923 et 1926, et s'intéressa aussi, comme le rapporte le premier Giannalberto Bendazzi⁴, à la mécanique, inventant même une calculatrice demeurée très populaire au moins jusqu'à la fin de l'ère soviétique, avant de devenir journaliste et décorateur pour le théâtre et, à partir de 1927, pour le cinéma. On dit aussi qu'il fut acteur, sans que son nom apparaisse clairement dans les différentes filmographies partielles consultées. Ces indices, un peu flous dans toutes les biographies incomplètes examinées, entretiennent cependant manifestement un rapport avec son approche ultérieure du cinéma animé. Pour ses films accessibles et connus, au moins des spécialistes, la spatialité architecturale tridimensionnelle très précise de ses décors, les jeux mécaniques qui les alimentent logiquement, la finesse créatrice de leur plasticité et de celle de ses personnages en volume sont autant d'éléments qui indiquent, en creux, quel miel Ptouchko a pu faire de ses études et de ses différentes expériences professionnelles antérieures à sa pratique du cinéma animé. Ses débuts dans cette discipline artistique, alors très nouvelle, commencèrent, selon les sources, soit en 1927, avec un premier court métrage animé, *La Lettre disparue* [*Propavšaja gramota*], mais dont le titre corrobore le statut actuel du film, soit en 1928, avec *C'est arrivé au stade* [*Slučaj na stadione*], dans lequel Ptouchko a utilisé des marionnettes animées et introduit son premier personnage fétiche, Bratichkine – au sujet duquel je ne suis pas parvenu à trouver plus de renseignements. Ce film, à ma connaissance, n'est pas accessible mais est simplement décrit succinctement par plusieurs sources antérieures. Après avoir réalisé plusieurs courts métrages animés de ce type, dont le titre de l'un d'entre eux au moins, *Pense à la défense de la patrie* [*Krepi oboronu*] (1930), rappelle à quel point il est impossible de dissocier les contenus de ces premières œuvres du contexte politique, Ptouchko, qui semblait par ailleurs très attentif à ce qui se passait dans le cinéma mondial, notamment américain, et soucieux de se tenir à la pointe de l'évolution technologique, réalisa son premier court métrage animé parlant, *Le Maître du quotidien* [*Vlastelin byta*] (1932). Celui-ci semble préfigurer techniquement le premier long métrage de l'histoire du cinéma animé soviétique, *Le Nouveau Gulliver*, pour lequel Ptouchko sera immédiatement multi-récompensé en 1935 par un diplôme d'honneur au festival de Moscou pour la conceptrice des marionnettes, Sarra Mokil, puis par la coupe du meilleur programme au festival de Venise. Ce succès installera solidement et durablement Ptouchko à la tête de la section du film animé de l'entreprise nationale cinématographique de l'Union soviétique, créée par décret en janvier 1924, les studios Sovkino devenus

4. BENDAZZI, 1991, p. 128.

Moskinkombinat, qui produisent ce long métrage, et qui prennent définitivement le nom, dès 1936, de Mosfilm. Dès cette époque, Mosfilm est un complexe de production important qui s'étendra, dix ans plus tard, sur plus de 34 hectares...

À ce point de la restitution de cette genèse biographique, il faut la mettre en relation avec l'évolution politique interne du pays. Il est évident que, pour devenir directeur de cette section, il fallait non seulement avoir apporté la preuve de son talent professionnel mais avoir aussi convaincu de sa loyauté politique et idéologique, à une époque où le pouvoir stalinien ne plaisait pas avec cela. Mais comment, en l'absence d'une biographie précise et étayée, et dans l'impossibilité d'accéder à ses mémoires, dont fait état seulement allusivement Jean-Luc Algisi en mars 2005 dans son texte « Aleksandr Ptouchko, un artisan du merveilleux⁵ », appréhender le positionnement exact de Ptouchko dans cette période trouble et troublée ? Plusieurs indices peuvent sans doute aider à établir des comparaisons avec *Le Nouveau Gulliver* et avec le positionnement implicite exprimé par le film. Il y a d'abord le contexte immédiat, disons de proximité, qui est celui de la production de films animés en URSS entre 1927 et 1935, premières années des réalisations de Ptouchko, et celui de la production cinématographique soviétique plus généralement sur cette même période. Il y a ensuite le contexte politico-culturel de ces mêmes années.

Contexte de l'émergence du *Nouveau Gulliver* (1924-1935)

Traditionnellement, durant ces années, la production de films de prise de vues réelles est prédominante et nourrit une réflexion théorique des réalisateurs, et les films animés ne représentent guère plus de 10 courts métrages par an. Les films soviétiques qui précèdent l'entrée en scène de Ptouchko dans l'histoire du cinéma sont des chefs-d'œuvre du muet pleins de trouvailles et d'inventions formelles, références cinéphiliques incontournables, qui fondent encore aujourd'hui toute une partie du langage cinématographique et suscitent alors des débats passionnés parmi les artistes révolutionnaires et au sein des principales instances politiques du pays : *Ciné-œil* [*Kino-glaz*] (1924), de Dziga Vertov ; *Les Aventures extraordinaires de Mister West au pays des Bolcheviks* [*Neobyčajnye priključenija Mistera Vesta v strane bol'shevikov*] (1924) et *Le Rayon de la mort* [*Luč smerti.*] (1925), de Lev Koulechov ; *Aelita* [*Aëlita*] (1924), de Iakov Protazanov ; *La Grève* [*Stačka*] (1924) et *Le Cuirassé Potemkine* [*Bronenosec «Potëmkin»*] (1925), de Sergueï Eisenstein (interdit de projection en France jusqu'en 1952) ; *La Mère*

5. ALGISI, 2005.

[*Mat'*] (1926), de Vsevolod Poudovkine, d'après Maksim Gorki. Les films qui accompagnent Ptouchko à ses débuts font également partie aujourd'hui du grand répertoire de la fin du muet ou du début du sonore : *Octobre* [*Oktjabr'*] (1927) et *La Ligne générale* [*General'naja linija*] (1929), d'Eisenstein ; *Les Derniers Jours de Saint-Petersbourg* [*Konec Sankt-Peterburga*] (1927) et *Tempête sur l'Asie* [*Potomok Čingisxana*] (1928), de Poudovkine ; *La Jeune Fille au carton à chapeau* [*Devuška s korobkoj*] (1927), de Barnet ; *Arsenal* [*Arsenal*] (1928), de Dovjenco ; *L'Homme à la caméra* [*Čelovek s kinoapparatom*] (1929) et *La Symphonie du Donbass* [*Simfonija Donbassa*] (1930), de Vertov ; *La Nouvelle Babylone* [*Novyj Vavilon*] (1929), de Kozintsev... Ces années, de 1924 à 1930, sont indéniablement un moment essentiel pour l'élaboration du cinéma moderne, où coexistent des sensibilités très différentes, où s'exprime une liberté de pensée et où s'inventent des formes jamais vues jusque-là. Poudovkine l'exprime parfaitement lorsqu'il écrit au sujet de *La Mère* :

Je m'efforçais de me tenir aussi loin que possible et d'Eisenstein et de presque tout ce que m'avait appris Koulechov. Je ne voyais pas comment j'aurais pu me limiter – moi, avec mon besoin quasi organique d'émotions intimes – à la sécheresse de forme que prêchait Koulechov... Instinctivement, j'étais attiré par les êtres humains, c'est eux que je voulais peindre, c'est leur âme que je voulais pénétrer...

Et il y a un abîme esthétique entre cette approche et celle, très matérialiste, de Dziga Vertov.

Mais si les années 1930-1934, qui précèdent directement l'avènement du *Nouveau Gulliver*, laissent encore place à des films novateurs – comme *Le Déserteur* [*Dezertir*] (1933), de Poudovkine ; *Trois chants sur Lénine* [*Tri pesni o Lenine*] (1934), de Vertov ; *Au bord de la mer bleue* [*U samogo sinego morja*] (1935), de Barnet ou *Le Bonheur* [*Ščastje*] (1934), de Medvekine, qui sera censuré dans sa distribution –, elles sont aussi celles d'après débats sur la nature de l'art qui doit être conçu dans la première république socialiste et d'un raidissement de la pensée politique officielle, lesquels provoquent plusieurs drames personnels, dont le suicide très symbolique du poète Vladimir Maïakovski (1893-1930), et débouchent notamment sur l'avènement de règles restrictives pour la liberté d'expression et de création, qui s'incarnent dans le dogme du réalisme socialiste. Pour en comprendre le mécanisme et essayer de définir si la création filmique de Ptouchko en est affectée, il est nécessaire de se rafraîchir la mémoire en évoquant quelques éléments-clés de ce processus.

L'idée d'un « art du peuple » n'est pas imputable aux seuls bolcheviques et n'a pas vu le jour dans le courant de la révolution mais avant celle-ci. Tolstoï a exprimé dans *Qu'est-ce que l'art ?*⁶ (1898) certaines idées contre l'art des « classes supérieures », justifiées par son sentiment chrétien, qui, apparemment débarrassées de cette problématique religieuse (mais rien n'est moins sûr), ont alimenté rapidement une partie de la pensée socialiste révolutionnaire russe d'avant la révolution. Il avait écrit notamment :

Depuis que les classes supérieures des nations chrétiennes ont perdu leur foi dans les doctrines de l'Église, l'art de ces classes s'est séparé de celui du reste du peuple, et il y a eu deux arts : celui du peuple et celui des délicats. [...] [Actuellement] il est indispensable que des masses d'ouvriers s'épuisent au travail pour que nos artistes, écrivains, musiciens, danseurs et peintres arrivent au degré de perfection qui leur permet de nous faire plaisir. Affranchissez les esclaves du capital, et ce sera aussi impossible de produire un tel art que c'en est une aujourd'hui d'admettre à en jouir ces mêmes esclaves⁷...

On trouve dans ces lignes, et dans quelques autres où Tolstoï donne à l'art du futur, qui unira et sera « accessible à l'ensemble des hommes », la tâche de « détruire le règne de la violence et de la contrainte », la préfiguration du débat qui secoue le monde artistique soviétique dans les années 1930. Comme le rappelle opportunément Pierre Juquin,

l'idée d'une « culture prolétarienne » est apparue dans le mouvement communiste russe au début du xx^e siècle. En octobre 1917, quelques jours avant l'insurrection bolchevique, un mouvement nouveau, dit du Proletkult (abréviation de « culture prolétarienne »), tient son premier congrès⁸.

Le concept de « culture prolétarienne », qui va alimenter le mouvement du Proletkult, a été imaginé dès 1915, en particulier par l'éminente figure intellectuelle d'Anatoli Lounatcharski (1875-1933), un temps adepte, après 1905, d'une théologie socialiste, sauveur du patrimoine architectural moscovite durant l'insurrection moscovite et futur premier commissaire du peuple à l'Instruction

6. TOLSTOÏ, 1918.

7. *Ibid.*, p. 73-75.

8. JUQUIN, 2012, p. 503.

publique, d'octobre 1917 à 1929, ainsi que soutien infatigable aux avant-gardes artistiques (constructivisme, futurisme, Front gauche de l'art et sa revue *LEF*, liée à Maïakovski) durant cette même période. Mais, dès 1920, les dirigeants de la révolution Lénine et Trotsky condamnent l'idéalisme du Proletkult, dont « le nombre d'adhérents tombe à moins de cinq cents⁹ » en 1924. Quand le débat sur l'orientation de l'État soviétique vis-à-vis de l'art commence à prendre de l'ampleur, Trotsky argumente, en 1923, très longuement pour tenter d'ouvrir les yeux des sectaires :

[...] il n'y a pas de culture prolétarienne [...], il n'y en aura pas ; et, à vrai dire, il n'y a pas de raison de le regretter : le prolétariat a pris le pouvoir précisément pour en finir à jamais avec la culture de classe et pour ouvrir la voie à une culture humaine. [...] On conçoit les choses comme s'il était possible de créer une culture prolétarienne par des méthodes de laboratoire. En fait, la trame essentielle de la culture est tissée par les rapports et les interactions qui existent entre l'*intelligentsia* de la classe et la classe elle-même. [...] [Dans le passé] le lecteur créait l'écrivain, et l'écrivain le lecteur. Cela est valable à un degré infiniment plus grand pour le prolétariat, parce que son économie, sa politique et sa culture ne peuvent se bâtir que sur l'initiative créatrice des masses. Pour l'avenir immédiat, [...] la tâche principale de l'*intelligentsia* prolétarienne [est d']aider de façon systématique, planifiée, et bien sûr critique, les masses arriérées à assimiler les éléments indispensables de la culture déjà existante. On ne peut créer une culture de classe derrière le dos de la classe. [...] Des termes tels que « littérature prolétarienne » et « culture prolétarienne » sont dangereux en ce qu'ils compriment artificiellement l'avenir culturel dans le cadre étroit du présent [...]¹⁰.

Bien entendu, ces prises de position tentent aussi d'opposer, à la dérive dogmatique et autoritaire qui ronge l'État, les exemples, nombreux alors, de l'émulation artistique et créatrice en cours, à commencer par les apports irradiants du mouvement futuriste. De ce point de vue, la Fabrique de l'acteur excentrique (ou FEKS, 1922-1926) est une expérience qui peut nourrir en partie une réflexion sur *Le Nouveau Gulliver*, dans la mesure où le manifeste de départ de ce mouvement, à l'intersection du théâtre et du cinéma, affirme l'utilisation indispensable d'un

9. *Ibid.*, p. 504.

10. TROTSKY, 1971, p. 215, 223-224, 236.

théâtre d'attractions, « au sens que S. Eisenstein donnera quelques mois plus tard à ce terme¹¹ », et convoque un certain burlesque, mécanisant l'homme jusqu'à le faire marionnette. Grigori Kozintsev (1905-1973) et Leonid Trauberg (1902-1990), fondateurs de la FEKS, admirateurs du metteur en scène Meyerhold, préconisaient notamment dans leur manifeste de 1922 de redéfinir le rôle de l'acteur (« un mouvement mécanique ») et celui du metteur en scène (« un champion de l'invention »). Il existe peut-être un certain écho, volontaire ou non, de ces deux traits conceptuels dans l'approche proposée par Ptouchko dans *Le Nouveau Gulliver*. En outre, tout le descriptif de la première mise en scène théâtrale de Kozintsev et Trauberg du *Mariage*, d'après Gogol, donné

le 22 septembre 1922 dans la salle du Proletkult (ex-cinéma « Koloss »), avec le sous-titre « Électrification de Gogol. Un gag en trois actes. Les aventures tout à fait invraisemblables de l'excentrique Serge » [...], [dont] le texte, « condensé à la manière des télégrammes », est truffé d'onomatopées [...], l'accent et les difficultés à s'exprimer en russe des étrangers [...] « justifient » les incorrections phonétiques et syntaxiques et la pauvreté du vocabulaire [...] [et dont] les personnages échangent moins des répliques que des cris et des exclamations, ponctués de chansonnettes et de scènes mimées¹²,

semble être un vade-mecum hypothétique mais possible de la mise en scène future du *Nouveau Gulliver*. Tout le dispositif scénique, décrit par Marie-Christine Autant-Mathieu, a d'ailleurs été réalisé, c'est à noter, par une décoratrice de théâtre de marionnettes, L. Vytchegianina :

Des constructions fantastiques munies de roulettes glissent sur le plateau scénique. Des lampes qui apparaissent par transparence derrière la toile de fond clignent au rythme des *two-steps* et *ragtime* martelés au piano par un tapeur¹³.

Et lorsque Kozintsev et Trauberg abandonnent le théâtre pour le cinéma pour tourner leur ciné-feuilleton *Les Aventures d'Octobrine* [*Poxoždenija Oktjabriny*] (1924), ils amplifient le caractère cocasse de leur mise en scène, créant « un monde merveilleux grâce à un espace excentrique où les corps échappent aux lois de la

11. AUTANT-MATHIEU, 1990, p. 88.

12. *Ibid.*, p. 88-89.

13. *Ibid.*, p. 89.

pesanteur¹⁴ ». L'adaptation, plus mature, qu'ils feront du *Manteau* [Šinel'] (1926), de Gogol¹⁵, ajoute une série d'indices qui pourraient être également fondateurs des partis pris du *Nouveau Gulliver*. Je relève, au passage, quelques-uns de ces signes et leur signification :

La marionnettisation des personnages est soulignée à la fois par le jeu, les costumes et par des procédés purement cinématographiques. [...] Akaki se voit minuscule, dominé par tous. [...] Et son entourage le voit lilliputien. [...] C'est tout le travail du tournage et du montage du film qui permet de rendre manifeste le parti pris de départ : montrer non pas la personne d'Akaki mais sa place dans un espace qui lui est étranger. [...] L'excentrisme, au départ montage de gags, est devenu un mode original d'expressivité, basé sur la combinaison des éléments d'une œuvre, sur un travail de pantomime qui cherche sa spécificité en dehors du théâtre et sur le recours [...] à une symbolique qui témoigne d'un nouveau rapport au spectateur¹⁶.

Le Nouveau Gulliver serait-il post-excentrique et, partant, post-futuriste ?

Cependant, pour pouvoir en décider, il faut tenir compte du complexe contexte politique qui l'entoure. En effet, lorsque Ptouchko entreprend *Le Nouveau Gulliver*, probablement vers 1933, trois faits majeurs, qui entretiennent des liens de causalité entre eux, sont intervenus, qui illustrent le reflux de l'énergie et de l'inventivité révolutionnaires et l'introduction de normes autoritaires dans le domaine artistique : Maïakovski, l'une des figures de proue du futurisme, s'est suicidé ; le mouvement surréaliste a été mis au ban de la société soviétique ; les codes du réalisme socialiste viennent d'être proclamés loi de l'État soviétique. *Le Nouveau Gulliver* a-t-il pu résister à un tel déferlement et, si oui, comment ? Revenons sur ces faits majeurs.

Pour juger de l'immensité de l'aura de Maïakovski du temps de son vivant, et aussi du futurisme, il suffit de se souvenir, par exemple, du témoignage qu'un intellectuel militant du Parti communiste français et surréaliste un temps, Louis Aragon, en livra dans *Les Lettres françaises* le 6 novembre 1953 :

14. *Ibid.*, p. 93.

15. Cette adaptation serait très intéressante à comparer à l'œuvre inachevée, au titre homonyme, de Youri Norstein.

16. AUTANT-MATHIEU, 1990, p. 102, 103 et 106.

Le 5 novembre 1928, dans un de ces cafés de Montparnasse grands comme des gares [...], j'entendis une voix étrangère m'appeler [...]. « Le poète Vladimir Maïakovski vous demande de venir vous asseoir à sa table... » Que savais-je de Maïakovski, sinon la légende ? Le poète haut-parleur, ce destin sans pareil, la Révolution et la Poésie mêlées, la mélodie de millions d'hommes, la voix qui fait se lever le soleil... Le géant était là, comme son propre Épinal, assis avec des copains, derrière un crème à La Coupole. Que savais-je, il y a vingt-cinq ans, de la réalité gigantesque d'où venait cet homme ? de ce pays couvert de clameurs contradictoires, cette sorte de rêve sorti de Hugo et de Dante, dont la pensée était forte comme l'alcool à mes lèvres de trente ans [...] ¹⁷ ?

Maïakovski, messie ambigu et torturé de la révolution, auteur d'une dernière pièce cinglante, *Les Bains* (1929), qui exprime son désenchantement (« Mystère, c'est ce que la Révolution a de grand. Bouffé, ce qu'elle a de comique... »), qui, désabusé, dit à un ami français « moi je rentre en Russie car je ne suis plus un poète, je suis devenu un clerc de notaire de la Révolution », qui renonce à *LEF* et adhère à l'Association soviétique des poètes prolétariens (VAPP), se suicide, peu après, le 14 avril 1930. Cette disparition du héraut de la révolution et du futurisme est un condensé parfaitement symbolique d'une régression ou d'un virage politique que Trotsky, dans le *Bulletin de l'Opposition* de mai 1930, ne manque pas de souligner, la commentant avec une amertume polémique, qui traduit bien le changement d'atmosphère :

L'avis officiel, mis au point par le « Secrétariat » [du Parti communiste d'URSS, soit Staline] dans un langage de protocole juridique, s'empresse d'informer que ce suicide « n'a aucun rapport avec les activités sociales et littéraires du poète ». Ce qui revient à dire que la mort volontaire de Maïakovski n'a aucun rapport avec sa vie, ou bien que sa vie n'avait rien de commun avec sa création révolutionnaire et poétique ; c'est transformer sa mort en fait divers fortuit. Ce n'est ni vrai, ni nécessaire, ni... intelligent ! « La barque de l'amour s'est brisée sur la vie courante », écrit Maïakovski dans ses derniers vers. Cela veut dire que ses « activités sociales et littéraires » avaient cessé de l'élever suffisamment au-dessus des tracasseries de la vie quotidienne pour le mettre à l'abri des coups insupportables qui le frappaient. Comment écrire alors : « n'a aucun

17. JUQUIN, 2012, p. 495-496.

rapport » ? L'idéologie officielle actuelle au sujet de la « littérature prolétarienne » [...] est fondée sur une totale incompréhension des rythmes et des délais de la maturation culturelle. La lutte pour la « culture prolétarienne » – quelque chose comme la « collectivisation totale » de toutes les conquêtes de l'humanité dans le cadre du plan quinquennal – avait, dans les débuts de la révolution d'Octobre, un caractère d'idéalisme utopique ; et c'est précisément pourquoi elle rencontra l'opposition de Lénine et de l'auteur de ces lignes. Ces dernières années, elle est devenue tout simplement un système de commandement – et de destruction – bureaucratique de l'art¹⁸.

La lutte théorique, très vive, qui s'engage alors au sein des partis communistes au sujet de l'art aura bientôt des répercussions très concrètes. Partout, cette bureaucratisation cherche à légiférer les créations qui se réclament de la révolution et, notamment, à exclure, dans un premier temps, de ses rangs le surréalisme. Exemple en France : Pierre Juquin décrit, preuves à l'appui, les efforts et les circonvolutions déployés par la direction du PCF, ou une partie d'entre elle, pour obtenir une sorte d'abjuration de ses militants intellectuels proches du surréalisme, Alexandre, Aragon, Sadoul et Unik. Le 29 janvier 1932, la publication d'un texte de Salvador Dali dans la revue *Le Surréalisme au service de la révolution* (*SASDLR*), n° 4, « Rêverie », sert de prétexte à une attaque en règle. Selon Juquin, Claude Servet, responsable de la section agit-prop au comité central, exige des quatre militants qu'ils « dénoncent le caractère idéaliste et contre-révolutionnaire du surréalisme, "courant typique de la dégénérescence bourgeoise" » et qu'ils « désavouent l'article d'Aragon paru dans *SASDLR*, n° 3, présenté comme révision de la résolution de Kharkov¹⁹ et violation des engagements pris²⁰ ». Le texte qu'il leur est conseillé de signer est sans ambiguïté et reflète le processus déjà abouti en URSS :

18. TROTSKY, 1971, p. 298-299.

19. Avait été créée à Kharkov, en URSS, le 15 novembre 1930, l'Union internationale des écrivains révolutionnaires, dont la délégation française était composée de Louis Aragon, Georges Sadoul et Elsa Triolet. Comme le rappelle Pierre Juquin, à l'entrée du congrès était affichée une maxime de Staline : « La littérature prolétarienne sera nationale par la forme et socialiste par le contenu »... L'inverse exact de ce que défendait alors le surréaliste Aragon... La délégation française n'en avait pas moins, apparemment, approuvé les délibérés de conclusion du congrès, qui attaquaient notamment les « idéologies idéalistes », dont le freudisme.

20. JUQUIN, 2012, p. 534.

Nous considérons le surréalisme comme absolument incompatible avec le communisme, et, en communistes conscients et disciplinés, nous prenons l'engagement formel de faire notre possible pour mettre fin à l'activité contre-révolutionnaire de ce groupement qui constitue un obstacle à la formation d'une littérature et d'un art prolétariens²¹.

Aucun ne signera.

Ce processus totalitaire se concrétise en URSS, dans un premier temps, par le décret du 23 avril 1932 du comité central du PCUS qui dissout tous les groupements d'artistes et institue, à leur place, des syndicats uniques catégoriels (musiciens, écrivains, peintres, cinéastes, etc.), placés sous le contrôle du parti. Il se conclut, dans un second temps, par la proclamation en août 1934, à Moscou, au premier Congrès des écrivains soviétiques, de la doctrine officielle du réalisme socialiste, qui est censée dorénavant régir toutes les formes de représentations artistiques en URSS. Désormais les artistes, soumis alimentairement aux syndicats mis en place, s'ils souhaitent promouvoir des projets, souscrivent de fait à cette doctrine. Elle exige :

une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. En outre, [l'artiste] doit contribuer à la transformation idéologique et à l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme²².

Le *Dictionnaire de philosophie* précise la définition en 1967 :

Les principes idéologiques et esthétiques fondamentaux du réalisme socialiste sont les suivants : dévouement à l'idéologie communiste ; mettre son activité au service du peuple et de l'esprit de parti ; se lier étroitement aux luttes des masses laborieuses ; humanisme socialiste et internationalisme ; optimisme historique ; rejet du formalisme et du subjectivisme ainsi que du primitivisme naturaliste²³.

Ces principes généraux, parfois difficiles à interpréter, impliquent, dans l'esprit de ses défenseurs, pas simplement de copier la vie réelle mais d'y intégrer une donnée plus transcendante capable de synthétiser le concept global de critique de l'ancien et de promotion du nouveau de manière symbolique. Cette doctrine sera

21. *Ibid.*

22. *Encyclopedia Universalis*, 1973, p. 1014.

23. *Ibid.*

déclinée, avec plus de précisions, dans chaque domaine artistique et impliquera, pour le cinéma animé, de voir son registre thématique et son potentiel stylistique cantonnés à des récits pour la jeunesse, notamment aux contes, dorénavant réhabilités, compréhensibles par tous, et à une expression réaliste rejetant les expériences abstraites antécédentes.

On comprend pourquoi il est impossible d'aborder *Le Nouveau Gulliver* sans avoir en tête ces données contextuelles essentielles. Le film naît dans ce moment de convulsions profondes, et son réalisateur subit nécessairement ce contexte politique. Comme l'indique Galina Kabakova, « dorénavant le folklore, en général, le conte et les *bylines* [chants épiques], en particulier, joueront un rôle non négligeable dans la promotion du patriotisme soviétique aux accents de plus en plus nationalistes²⁴ ». Et de citer en exemples de cette orientation *Aleksandr Nevski*, d'Eisenstein (1938) et *Sadko*, de... Ptouchko (1952), long métrage de sa filmographie ultérieure qui démontre en passant la longévité de l'auteur dans ce système. De même, il est intéressant de relever que Galina Kabakova considère que ce « tournant idéologique » s'est concrétisé « à travers la réalisation de plusieurs ciné-contes par les très talentueux Aleksandr Ro'ou (1906-1973) et Aleksandr Ptouchko [...], inventeurs de ce genre en URSS »²⁵. Mais elle hésite, on le sent, à citer en exemple de ce tournant *Le Nouveau Gulliver* et choisit, lorsqu'elle évoque « la tendance principale [...], la politisation de tous les genres [...] menée tambour battant »²⁶, son film suivant, *La Petite Clé d'or* (1939), inspiré... d'Alekseï Tolstoï et de Carlo Collodi. Elle remarque, enfin :

Le troisième trait qui caractérise ce cinéma de contes de fées, c'est la cyclisation très forte et amorcée dès les premiers films. En effet, l'industrie du film merveilleux connaît son âge d'or grâce aux créations d'Aleksandr Ptouchko et d'Aleksandr Ro'ou [...]. Or, ils ont imposé leurs comédiens qui jouaient le même type de rôles d'un film à l'autre. [...] Une autre spécificité concerne la place des enfants dans le récit cinématographique. Comme le cahier des charges consistait à créer le genre du cinéma pour enfants, les réalisateurs l'ont fait en introduisant dans les récits des protagonistes enfants, héros plutôt rares dans les contes populaires²⁷.

24. KABAKOVA, 2014, partie 3.

25. *Ibid*, partie 4.

26. *Ibid*, partie 9.

27. *Ibid*, parties 13 et 17.

Ce qui s'applique parfaitement au *Nouveau Gulliver*, que Galina Kabakova prend d'ailleurs en modèle pour étayer sa démonstration.

Il resterait encore à ajouter un mot concernant l'oscillation du vocabulaire, qui, chez Kabakova, associe directement le conte au merveilleux. À ce sujet, Jean-Luc Algisi note avec finesse que :

le merveilleux (tiré du latin *mirabilia*) implique d'après son étymologie un effet d'étonnement et d'admiration. Paradoxe puisque Todorov et Caillois s'entendent pour le définir comme – contrairement au fantastique – « un ou des événements surnaturels n'y provoquant aucune surprise ». Jacques Goimard les rejoint, à cette restriction près que cette définition ne s'applique qu'à l'une des formes du merveilleux : le conte de fées. Ceci tombe pour nous à merveille puisque précisément la majeure partie de l'œuvre de Ptouchko se révèle être liée aux contes du patrimoine russe²⁸.

Tout semble donc en place pour interroger à présent pertinemment la nature du premier long métrage animé soviétique.

***Le Nouveau Gulliver* : une audacieuse adaptation soviétique de Swift**

Il existe peut-être dans l'un des recoins des archives actuelles de Mosfilm, qui a procédé à la restauration du film en 1960, des pièces constitutives de celui-ci situant le déroulement historique de son processus, à savoir les premières notes de Ptouchko sur le sujet, des annotations concernant sa lecture des *Voyages de Gulliver*, sa première élaboration scénaristique, le scénario conçu par lui-même et Grigori et Serafima Rochal, des bouts d'essai avec ses acteurs, des indications de sa mise en scène, des schémas de construction de ses décors et de ses marionnettes ou encore l'accord des autorités de tutelle ou le contrat d'engagement de la production du film ou, peut-être, des idées critiquées ou non retenues. N'ayant pas la possibilité d'y avoir accès, je raisonnerai ici en m'appuyant sur la lecture comparative rétroactive de Swift et du scénario du film, sur la copie montée existante et sur certaines déductions qui apparaîtront au fur et à mesure. Je n'ai trouvé nulle trace indiquant à quel moment Ptouchko entreprit la réalisation de ce premier long métrage animé. Au vu de l'importance de ce travail et en fonction de la filmographie disponible, qui semble indiquer que *Le Maître du quotidien* (1932) est le dernier court métrage de Ptouchko, il paraît réaliste d'imaginer qu'il s'engagea sur ce projet dès 1932 et

28. ALGISI, 2005.

que le film était nécessairement en début de production au plus tard en 1933. Si, comme l'avance Jean-Luc Algisi²⁹, Ptouchko laisse entendre dans ses mémoires que la découverte en 1934 de *King Kong* (1933) et des truquages fameux de Willis O'Brien l'a poussé à cette réalisation, il faut imaginer en bonne logique qu'à cette date elle pouvait n'être que complémentaire du projet, ou alors que Ptouchko avait pu voir le film dès 1933 (ce qui ne serait pas impossible). Quoi qu'il en soit, ce rapport que tente d'établir Ptouchko me semble significatif de l'état d'esprit dans lequel il travaille – celui d'une émulation et d'une rivalité avec le cinéma de la citadelle capitaliste.

Il est très intéressant et signifiant que le choix de Ptouchko se porte, pour son premier long métrage, sur un conte philosophique doublé d'un pamphlet politique, antérieur et étranger, devenu un classique du récit conté et merveilleux. Le voici d'emblée doublement protégé vis-à-vis de la *doxa* réaliste socialiste qui se met en place – s'il a besoin de le faire, ce que rien, par ailleurs, ne semble accréditer : schématiquement, le texte de Swift présente le double avantage d'être anti-impérial et d'être un récit d'aventures. Il faut aussi se souvenir que *Les Voyages de Gulliver*, édités à Londres en 1726, et volontairement attribués à Lemuel Gulliver initialement par son auteur, sont nés sous le signe d'une ambivalence, d'une machination et presque d'une falsification : Jonathan Swift, craignant la réaction royale – la justice avait pouvoir alors de faire couper les oreilles des auteurs et imprimeurs fautifs et d'infliger le supplice du pilori –, organise son propre anonymat. Il fait courir le bruit que le manuscrit de ces mémoires imaginaires a été jeté une nuit de la portière d'un fiacre par un de ses amis, l'écrivain et poète Alexander Pope,

devant la porte de l'éditeur Benjamin Motte. Une lettre accompagnait l'envoi, signée Richard Sympson, lequel se disait le cousin du capitaine Gulliver, et chargé par lui d'assurer la publication de ses mémoires. [...] Mieux encore : un peu plus tard, pour faire accroire à toute cette machination littéraire, Swift est allé jusqu'à rédiger une lettre du capitaine Gulliver à son cousin Sympson, dans laquelle il proteste contre toutes les omissions, additions et modifications apportées sans son consentement à son manuscrit³⁰...

Convenons que Ptouchko ne manquait peut-être pas d'humour ni d'une certaine malice pour proposer l'adaptation d'un tel auteur dans une période

29. *Ibid.*, introduction.

30. SWIFT, 1992, p. 11-12.

où les intrigues qui se nouaient pouvaient exiger certaines dissimulations aussi rocambolesques que celles que le XVIII^e siècle anglais avaient impliquées. Impossible de dire si ce machiavélisme appartenait à l'esprit de Ptouchko, mais il est possible de penser qu'il avait au moins conscience de l'extraordinaire aptitude du récit de Swift à jouer de polysémie.

Des *Voyages* Ptouchko retient, par ailleurs, le premier, celui où Gulliver domine le monde des Lilliputiens, thème que va remarquablement exploiter le cinéaste. Je fais mienne volontiers encore la conclusion établie par Maurice Pons, au terme de son étude de la structure et du contenu de l'ouvrage : « Pacifisme, tolérance, liberté des peuples, voici donc trois points du programme politique de Swift³¹ ». Ce programme, implicite au récit, ne pouvait que convenir à Ptouchko et... à ses censeurs potentiels : comble de l'ironie historique ! Si la cible principale de Swift était l'homme politique anglais contemporain, « sa folie criminelle de grandeur et de domination, son intolérance et sa corruption³² », mais, partant, les travers humains, celle de Ptouchko est rétroactive, plutôt passéiste puisque le temps de la royauté est révolu, renvoie aux régimes impériaux en général, mais se garde de prendre à son compte la dimension grotesque du récit qui fait, par exemple, dire à Gulliver, lorsque les troupes royales défilent sous ses jambes, que ses « culottes étaient alors assez mal en point pour donner (aux jeunes officiers) l'occasion de rire et de s'émerveiller³³ ». L'esprit très polémique et corrosif de Swift, qui avec un humour pince-sans-rire lui avait fait avancer l'idée, dans sa *Modeste proposition pour empêcher que les enfants des pauvres d'Irlande soient une charge à leurs parents et à leur pays* (1729), d'en faire une viande de consommation bon marché, est estompé chez Ptouchko au profit d'une caricature réussie mais en retrait de la première. Si le premier voyage de Gulliver nous faisait entrer via la cour de l'empereur de Lilliput dans celle, bien réelle, du roi George I^{er} (1714-1727) et permettait à ses perspicaces lecteurs de reconnaître dans les partis des Hauts-Talons et des Bas-Talons les *tories* et les *whigs*, hérauts de la Haute et de la Basse Église, le nouveau voyage ne désigne plus, dans son descriptif de la cour royale, qu'une caricature de caricature.

De la trame des *Voyages de Gulliver*, Ptouchko conserve le voyage en mer, le naufrage, la capture de Gulliver par les Lilliputiens et son fameux enchaînement, la découverte de son royaume, son acclimatation, la fête donnée en son honneur, les complots tramés à son encontre, mais la guerre avec l'autre royaume est transformée en guerre de classes interne à Lilliput, introduisant un anachronisme drolatique,

31. *Ibid.*, p. 17.

32. *Ibid.*, p. 20.

33. *Ibid.*

trouvaille et clef de voûte du scénario, qui, en faisant s'entrechoquer le XVIII^e et le XX^e siècle, à la fois amplifie et clôt les perspectives ouvertes par l'allégorie de Swift (qui mettait en cause le règne humain tout entier) – réduisant l'aventure du jeune héros et pionnier rouge, Pétia, à un rêve.

Interpréter *Le Nouveau Gulliver*

La réalisation du *Nouveau Gulliver* (73 minutes) se situe à un moment de transition à tous points de vue : le cinéma vient d'accéder à la sonorisation, et le film en exploite tous les recours, le réalisme socialiste commence à se concrétiser dans la production artistique soviétique, le film marque le passage de Ptouchko du court métrage au long métrage et symbolise le lancement d'un genre nouveau.

Cependant, les moyens encore limités du studio national Moskinokombinat déterminent probablement le choix du noir et blanc que fait Ptouchko, qui dispose pourtant de moyens certainement très importants, le film apparaissant rétrospectivement comme une véritable superproduction, conçue comme une comédie musicale burlesque, qui mêle prise de vues réelles et animation de marionnettes et de personnages en plastiline. Les indications techniques accréditent l'ampleur de la production puisque plus de 1500 marionnettes articulées, parmi lesquelles on peut recenser plus d'une centaine de figurines en plastiline, et près de 20 décors, sans compter les tournages en extérieur, sont utilisés. De ce seul point de vue technique, le projet est déjà très novateur. Et le parti pris délibérément optimiste du film – à l'inverse, soit dit en passant, de Swift – rattache son genre à ce qui est en train de naître, parallèlement, aux États-Unis, au *Magicien d'Oz*, par exemple, qui sera réalisé quatre ans plus tard. Mais il y a du merveilleux politique dans *Le Nouveau Gulliver*, grande différence avec le film américain, merveilleux que Pétia résume parfaitement dans l'épilogue, lorsqu'il émerge de son rêve, trouve assemblé autour de lui le groupe de pionniers et dit, alimenté dans ses mots par l'humour à double sens des scénaristes : « Les gars, comme vous êtes grands ! Quelle grande vie ! ». Le film, montré aux États-Unis dès le 3 novembre 1935, avait provoqué l'admiration de Charlie Chaplin.

Celle-ci doit interroger et éclairer les remarques que nous pouvons formuler rétroactivement sur *Le Nouveau Gulliver*. Lorsque Chaplin découvre le film, il est en train de mettre la dernière main aux *Temps modernes* (février 1936), avant de s'attaquer à un thème encore plus politique (*Le Dictateur*, 1940). On connaît les prises de position politiques de Chaplin, qui ne l'ont néanmoins jamais incliné à adouber le réalisme socialiste. Chaplin admire nécessairement l'esprit facétieux du scénario et des situations où l'Homme-Montagne est le représentant des Soviétiques au pays du minuscule empire de Lilliput et rit forcément de cette lutte de classes

picrocholine et de l'avènement victorieux de sa révolution prolétarienne, qui transforme l'épilogue original en pied-de-nez au savoir établi, soit à l'ancienne société. Il est probablement également très sensible au travail du son, aux confins de l'onomatopéique, qu'opère le film. Et il se reconnaît également une parenté d'esprit dans la satire explicite du film des possédants et des exploités, personnages dynamités par la cocasserie et le burlesque du film.

Ce caractère politique du conte filmé doit-il, pour autant, autoriser à qualifier le film de Ptouchko, comme l'énonce sans vergogne aujourd'hui le site Wikipedia, en titre de sa présentation, d'« allégorie marxiste », ou, comme tente de le justifier l'écrivain d'extrême-droite Nicolas Bonnal, à qualifier le réalisateur de « cinéaste initiatique de l'ère soviétique » et son art, d'« art qui célébrait la patrie, la terre de nos ancêtres et la loi de nos rois », l'opposant à « l'avant-garde esthétique bolchévique qui aura surtout inspiré l'art de la propagande »³⁴ ? Rien n'est moins sûr. Ces classifications simplistes et ces tentatives d'enrôler sous telle ou telle bannière ce cinéma sont des jeux d'instrumentalisation qui font semblant de prendre en compte leur sujet, et qui partagent avec l'art de la propagande son savoir-faire manipulateur et ses intrigues idéologiques.

Une allégorie évidemment structure et définit ce film, mais laquelle exactement ? Celle de deux corps qui s'opposent : celui de la nouvelle société et de la patrie soviétique (et non pas de la révolution...), incarnées par le corps vivant et géant du jeune pionnier Pétia, et celui de l'ancienne société, incarnée à la fois par les petites marionnettes mécaniques de la cour impériale de Lilliput et... de son prolétariat souterrain. Si cela suffit à définir le caractère marxiste d'une œuvre, il y en a beaucoup plus qu'on ne pense. Et le caractère bouffon, qui n'est pas pris en compte dans cette définition, mériterait alors d'être désigné comme « grouchien », pour invoquer une autre facette marxienne. Par ailleurs, élément troublant, cette bouffonnerie entretient un lien direct non pas avec « l'avant-garde esthétique bolchévique », qui est, au regard de l'histoire de l'art et de la politique, une fumisterie et une invention dues au fascisme, mais avec les avant-gardes artistiques nées avec et dans l'élan de la révolution d'Octobre (abstraction, constructivisme, futurisme, etc.), qui sont précisément celles que veut interdire le réalisme socialiste. D'emblée se dessine donc un ensemble filmique très complexe, difficile à qualifier, son allégorie s'exprimant, génie suprême de Ptouchko, par une symbolisation politiquement explicite opposant la « petitesse » des sociétés d'antan à la « grandeur » de la société soviétique contemporaine, convoquant simultanément aussi tout un savoir et une culture populaires liés, dans les contes,

34. BONNAL, 8 décembre 2012.

à la figure des nains et des géants, et dans la tradition folklorique du pays, à celle de la *matriochka*, la fameuse poupée russe. Manière de dire que le film, mine de rien, pourrait entretenir des liens, d'un point de vue formel, avec l'héritage esthétique, devenu tabou, de la révolution d'Octobre, tout en faisant œuvre de propagande à la manière prônée par les courants de la culture prolétarienne et tout en renouant avec des figures séculaires de la vieille Russie. Il serait possible, dans ces conditions, de percevoir le film de Ptouchko autant comme l'une des dernières lueurs de la grande révolution culturelle qu'a connue l'Union soviétique dans la première décennie de sa révolution que comme l'expression de sa nouvelle orientation culturelle, où le corps de Pétia incarnerait la jeune patrie socialiste (repli nationaliste) et où l'ensemble serait l'équivalent de l'élan révolutionnaire antérieur, retraits et figés sous forme d'imagerie d'Épinal. Qui dit mieux ?

Il ne faut donc pas se cantonner à un examen superficiel du film, mais essayer d'en démêler l'imbroglio. Plusieurs aspects me semblent notables et méritent attention, à commencer par son ouverture, annonce explicite d'une revisitation radicale du thème swiftien à l'aune du présent soviétique. Celle-ci installe en effet le spectateur, à la manière d'un documentaire, dans ce qui pourrait être une scène contemporaine de l'Union soviétique des années 1930. Un groupe d'une douzaine de jeunes pionniers léninistes, scouts de la mer comme dit leur chanson, rejoint martialement, aux paroles entraînantes du chant, d'autres groupes rassemblés sur un rivage. L'atmosphère est à l'allégresse.



Le Nouveau Gulliver, Aleksandr Ptouchko,
Moskinikombinat, 1935, 5 '09.
Capture d'écran.

L'un des chefs du camp, dans un discours adressé aux adolescents, filles et garçons réunis, sous un soleil radieux, célèbre une petite victoire : on va mettre à l'eau une grosse embarcation construite de leurs mains, l'*Artek*, chargée d'emmener les pionniers les plus méritants sur l'îlot d'Adalara.

En 1935, ces signes parlent au peuple russe et disent, en même temps, que ces images, qui pourraient être d'archives, sont une reconstitution et élaborent un mythe. « Artek » est un nom connu de toute l'Union soviétique. C'est la plus prestigieuse et la première colonie de vacances des pionniers, voulue par Lénine, inaugurée après sa mort le 16 juin 1925 en Crimée, entre la cité balnéaire de Gourzouf et la montagne de l'Ours, ancien lieu de villégiature des riches, non loin de Yalta. Ptouchko, dix ans après, a-t-il tourné sur place ? Probablement, et de ce point de vue la nombreuse figuration de jeunes pionniers présents est intéressante, mais le nom donné à l'embarcation exprime apparemment surtout un déplacement symbolique : en 1935, « Artek » est devenu un symbole de ces camps de repos dédiés à la jeunesse prolétarienne et de ce temps de loisir, nouveauté énorme alors, octroyé aux déshérités. Le choix du lieu d'ouverture du film est donc signifiant et devient porteur d'une symbolique qui traverse tout le film : la terre d'Union soviétique est le lieu de la liberté, et sa jeunesse en est la meilleure expression, ce qui sera précisément la morale induite par Pétia/Gulliver dans sa condamnation de l'impériale Lilliput. Quant au nom d'Adalara, et à sa découverte ensuite en compagnie des pionniers, il pourrait confirmer un tournage sur place – ces îlots rocheux, situés dans la baie d'Ourzouf, existent bien –, et donc le caractère vériste de cette ouverture, qui satisfait à l'exigence première du réalisme socialiste³⁵. Mais nous sommes à la fois dans une séquence documentaire et une séquence de reconstitution : les angles de prise de vues héroïsent les jeunes pionniers et les discours qui la structurent sont évidemment de fiction. L'un des chefs instructeurs du groupe, de son vrai nom le camarade Ivan Youdine, est récompensé, ainsi que, de son vrai nom aussi, le jeune camarade Vladimir Konstantinov, Pétia. La caméra cadre gros plan la couverture de l'ouvrage qui lui est remis en récompense, *Les Voyages de Gulliver*, dont la gravure, très XIX^e, montre l'île volante de Laputa, liaison visuelle anticipatrice de celle d'Adalara sur laquelle Pétia va littéralement rejoindre le conte fantastique.

Il faut d'ailleurs examiner par quels mécanismes le film bascule dans sa dimension de ciné-contes. Schématiquement, celle-ci se construit en plusieurs temps et par des jeux visuels méritant analyse. Le petit groupe de pionniers débarque sur

35. Coïncidence étrange ou acte délibéré ? Les Adalaras, cependant, constituent aussi un archipel connu alors en URSS, près de la Turquie, où Trotsky a notamment été exilé à partir de 1929 jusqu'en 1933... Faut-il donc voir ici le signe d'un jeu polysémique qui, en faisant allégeance apparente à la doctrine officielle, la nierait simultanément ? Pour filer la métaphore, Ptouchko installe-t-il sa fiction sur un îlot de résistance ou sur le sanctuaire d'un îlot internationalement persécuté ? Toujours est-il que les rochers d'Adalara vont être propices à une rêverie qui semble, temporairement du moins, chasser le réalisme austère de ces années-là.

l'île d'Adalara et s'installe pour un goûter plantureux et une lecture collective. Ces deux indices sont des éléments de propagande, particulièrement le premier : le gros plan d'une magnifique corbeille regorgeant de beaux fruits, qui succède aux visages d'enfants dynamiques et joyeux, paraît très artificiel à un moment où le pays sort d'une famine catastrophique (1931-1934).

Pour le second, il est moins mensonger dans la mesure où l'alphabétisation, l'un des objectifs premiers de la révolution, avait nettement progressé dès les années 1930. Le premier décrochage du réel se produit ainsi, précisément, après que le groupe eut approuvé (démocratiquement) la proposition du chef instructeur de procéder à une lecture collective de Swift. Sa voix *off* restitue fidèlement les lignes d'ouverture du classique jusqu'au premier épisode du naufrage : le film prend ainsi en compte la dimension éducative prônée par le réalisme socialiste (pas seulement par lui, à vrai dire), mais il y introduit la présence de pirates, responsables de l'accident du navire sur lequel vogue Gulliver, l'*Antilope*... Pétia, assis, porté par la voix, a fermé les yeux, et le spectateur peut constater qu'à son uniforme de pionnier se sont substitués un vêtement plus ancien et un bicorne, tandis que dans un plan alterné la course des nuages au-dessus de l'îlot s'accélère, dans un mouvement droite-gauche, inverse de celui de la lecture occidentale.



Le Nouveau Gulliver, Aleksandr Ptouchko,
Moskinikombinat, 1935, 8'15.
Capture d'écran.

Un gros plan du visage de Pétia, à 9 min 50 sec, permet d'enchaîner sur un plan d'ensemble de l'*Antilope* reconstitué et de mettre en place une séquence burlesque, très farce, qui pourrait rejoindre, assez grossièrement, certains des principes burlesques de mises en scène futuristes. Près de dix minutes ont été consacrées à un descriptif embelli de la condition de la jeunesse soviétique dans les années 1930. Le camarade Konstantinov devient Pétia Gulliver et fait alliance avec son chef instructeur, Vania, pour mater les pirates. La scène est traitée avec aussi peu de sérieux et de vérisme qu'en montrait Swift pour décrire les manœuvres de l'*Antilope*. L'image réaliste est devenue volontairement naïve et caricaturale, introduisant des marins et des pirates de carton-pâte et même, à la chute de l'un d'entre eux dans les flots, un dauphin de plastique à la gueule articulée, anticipation aussi peu crédible que le requin des *Dents de la mer*...

Le Nouveau Gulliver, Aleksandr Ptouchko,
 Moskinikombinat, 1935, 11'17.
 Capture d'écran.



C'est à ce point du scénario que se produit le second décrochage du réel, d'une manière très insolite, et dont le symbolisme ne peut qu'interroger la nature du film. Lorsque Pétia plonge pour tenter de sauver Vania en train de se noyer – après avoir vainement appelé à l'aide et s'être désespéré de voir sa valise, dans laquelle « il y a tous [ses] devoirs en russe », dériver –, l'image, animée, délaisse tout rapport vériste pour laisser place à une séquence sans paroles, de plus de trente secondes d'animation abstraite, accompagnée légèrement musicalement. Ce travail graphique fait de cercles, de disques, de losanges, de triangles, de flèches – bulles d'eau et diffraction de la lumière traitées géométriquement sur fond noir –, rappelle inmanquablement les figures et les formes inventées par les avant-gardes artistiques soviétiques durant les années 1920, semblant presque faire écho à certains des travaux abstraits, en Allemagne, d'Oskar Fischinger, autant ses *Spirales* (1926) que ses *Études* 7 et 8 (1929 ; 1931).

Troublant passage pour ceux qui ne voudraient voir dans le film de Ptouchko qu'une expression réaliste-socialiste. Si ce passage n'est pas formaliste, dans la mesure où son abstraktivité est pondérée par son insertion dans une continuité narrative, il n'en demeure pas moins totalement subjectif. Et son association à un naufrage et à une plongée consécutive dans les profondeurs – une source peut-être ? – pourrait parfaitement être interprétée, sur un plan symbolique, comme de la réclame en contrebande d'une marchandise artistique alors dévaluée... envoyée par le fond. Ptouchko est-il plus retors qu'il n'y paraît ? Peut-être bien, puisque d'autres parties du film jouent de mêmes ambivalences.

Cette transition très abstraite a, de plus, sans doute l'avantage de faire admettre l'univers imaginaire suivant, réaliste dans sa forme mais très éloigné d'une représentation « historiquement concrète de la réalité » des sociétés impériales. Tout, dans ce troisième décrochage, fait rupture, par sa fantaisie, avec l'imagerie habituelle du cinéma soviétique. À commencer par le gros plan sur l'annonce manuscrite de la découverte de l'Homme-Montagne, signée par deux agents secrets (Écoute et Sens) et adressée au roi des Lilliputiens, et à continuer par l'étonnante séquence de découverte de l'Homme-Montagne Pétia, occasion pour Ptouchko d'introduire ses minuscules marionnettes très typées – grouillante population

de Lilliput –, animées à la perfection, et de réunir visuellement de manière spectaculaire le corps vivant de Pétia, que nous savons appartenir aux soviets, et ceux de cette société imaginée par Swift. Le tour de force est patent, et le trucage aussi bon que nos incrustations numériques. Un long panoramique latéral gauche-droite découvre partiellement le gigantesque corps de Gulliver envahi de Lilliputiens l'examinant et encerclé à l'arrière-plan par des soldats et toute une population.

L'anachronisme de la rencontre est souligné par une série d'autres, attribués de manière cocasse au peuple lilliputien. Ainsi voit-on certains fonctionnaires de police juchés sur des draisiennes ou arriver le chef de la police impériale dans une limousine noire, tout autant caricature possible des sinistres voitures de la *Guépéou* puis du NKVD, police secrète du régime soviétique, que moquerie réduisant le moyen de locomotion utilisé à une voiture à friction miniature...



Le Nouveau Gulliver, Aleksandr Ptoucho, Vladimir Konstantinov, Moskinikombinat, 1935, 14'50.
Capture d'écran.

Et, au cours de cette séquence de près de quatre minutes, structurée par plusieurs mouvements dynamiques d'une grande complexité, dans laquelle j'ai dénombré près de 150 marionnettes, toutes animées dans des décors tridimensionnels très travaillés, une autre récurrence, qui semble appartenir naturellement au caractère caricatural de la scène, attire l'attention. De nombreuses marionnettes ne reproduisent pas un mouvement réaliste du corps mais l'interprètent, de manière caoutchouc, inscrivant de fait par leur mouvement muet leur état d'être. Il ne s'agit pas d'une simple fonction de mime. Ainsi, les policiers, au costume très *english*, pour protéger le corps de l'Homme-Montagne de la foule qui se presse, forment un cordon parfait grâce à leurs bras qui s'allongent à volonté ; ainsi, un personnage qui a du mal à voir le cortège de la police passer se hisse à une hauteur démesurée, un autre voit son visage rebondi littéralement doublé pour exprimer la stupeur qu'il éprouve, et deux policiers volent exactement, à la manière dont voleront ceux, plus tard, de Paul Grimault dans *La Bergère et le Ramoneur* (1952).

Si ces figures excentriques appartiennent au cinéma burlesque des débuts – dans *L'Agent à le bras long* (Roméo Bosetti, 1909) le procédé de l'allongement était déjà utilisé –, elles sont de nouveau à mettre en rapport avec l'approche expérimentale d'Oskar Fischinger, qui, sur un mode très différent techniquement

et esthétiquement, avait créé dans son film de silhouettes *Construction spirituelle* (1927) des ombres qui pouvaient s'étirer et se métamorphoser à vue. Par ailleurs, de manière troublante, la théorie de la plasmaticité qu'Eisenstein développera ultérieurement sur le dessin animé de Walt Disney, dans un ensemble demeuré inachevé (*La Méthode*, 1943-1944), semble presque être la théorisation du principe utilisé et appliqué par Ptouchko. Or, les films d'Eisenstein dépendaient de la même structure de production que ceux de Ptouchko. Se connaissaient-ils, avaient-ils échangé ? Toujours est-il, comme le note Jean-Pierre Esquenazi, que :

Eisenstein insiste sur cette première opération, grâce à laquelle un objet ou une partie d'objet peuvent être allongés ou raccourcis. Il montre d'abord qu'il en résulte une anthropomorphisation du monde. [...] Eisenstein écrit [que] « La plasmaticité est [...] essentiellement associée à la mutation de forme : le héros du film devient un personnage labile, c'est-à-dire un personnage tel que, pour lui, la variabilité de l'apparence est... naturelle. [...] En cas de panique, les pattes s'allongent ». La plasmaticité des formes est donc garante du dynamisme du film, comme de sa capacité à jouer « sur tous les tableaux » à la fois : formellement comme narrativement, expressivement comme sémantiquement³⁶.

Il faut se souvenir encore, et de manière incidente, qu'en 1935, Eisenstein n'était pas en odeur de sainteté auprès de Staline et du PCUS. Il revenait de son voyage aux États-Unis, où un projet avait failli se monter avec Paramount Pictures, et du Mexique où il avait tourné *Que viva Mexico !*, sans pouvoir en faire le montage, et il était en butte à la censure bureaucratique du comité central du PCUS pour la réalisation de son film *Le Pré de Béjine*, dont la production fut arrêtée sur ordre en 1937.

Cette plasmaticité, dans l'esprit d'Eisenstein³⁷, alimentait des jeux de formes, un polymorphisme capable de créer dans sa « transformation à l'œuvre » une

36. ESQUENAZI, 2001.

37. Je remarque que l'analyse qu'Eisenstein fait du cinéma de Disney survient après qu'il a engagé lui-même une activité graphique au Mexique, qui durera quinze ans, et où, dans sa série des corridas, les figures du taureau et du torero se métamorphosent jusqu'à devenir interchangeables et font surgir une mythologie qui justifie allongement, fragmentation ou dislocation des corps. Sa démarche critique l'amène aussi à évoquer fugitivement, dans un courrier à Georges Sadoul de 1946 ou 1947, *Fantasia*, qu'il n'a pas vu, mais qu'il connaît par ouï-dire, dont il commente notamment, par induction, « l'interrelation mélodique du son et de l'élément graphique de l'image ». Il faut se souvenir que, comme par un fait exprès, cette dimension du film, qui est son argument de départ, avait fait l'objet, à la demande de Disney, d'une collaboration initiale avec... Fischinger.

poétique de l'image et de faire naître, dans le flux du montage des attractions, selon sa définition célèbre, des figures fantastiques. L'origine étymologique de plasmaticité est à mettre en regard du *Nouveau Gulliver*. Elle provient, comme l'écrivait Dominique Château dans l'introduction d'*Eisenstein, l'ancien et le nouveau*³⁸, de *plasmatis*, qui « désigne l'arrangeur de contes et signifie, comme adjectif, faux, mensonger », et de *plasmatis*, qui signifie « le théâtral, le dramatique, ce qui est feint, fictif ». Définition réjouissante pour le sujet qui nous concerne. Ptouchko est bien un arrangeur de contes et organise sciemment, théâtralement, un récit mensonger, dont la portée falsificatrice est suffisamment complexe pour rendre impossible tout étiquetage précipité du film, d'autant que celui-ci, dans l'enchaînement des séquences suivantes, semble s'appropriier le principe eisensteinien du montage des attractions en orchestrant les plans selon la « chaîne d'excitants » préconisée.

De ce point de vue, la séquence qui succède à la découverte de l'Homme-Montagne, qui révèle le Parlement lilliputien présidé par le roi, où s'agitent près de 300 marionnettes, est un morceau d'anthologie. Elle est totalement théâtralisée. L'ouverture et la fermeture au noir jouent le rôle de rideau s'ouvrant puis se refermant sur la scène solennelle d'un amphithéâtre, qui ressemble à un cirque, instantanément ridiculisé par la pompe de la musique d'accompagnement, presque funèbre, qui se révélera être le thème musical de l'hymne de Lilliput.



Le Nouveau Gulliver, Aleksandr Ptouchko,
Moskinkombinat, 1935, 18'00.
Capture d'écran.

Le jeu de voix accélérées et « miniaturisées » des parlementaires installés sur leurs bancs, leur faciès évoquant les caricatures du XIX^e siècle, le rire bêta et « caoutchouc » du roi, les dialogues en aparté, les effets de surprise que créent la présence d'éléments disproportionnés dans certains plans et les mouvements de caméra sont autant d'ingrédients qui l'alimentent. C'est une cacophonie remarquablement orchestrée, organisée dans ses scansions à la manière d'une

38. CHÂTEAU, 2001.

piécette de music-hall, où les numéros s'enchaînent. C'est un puzzle visuel dont on essaie de raccorder des morceaux et que le mouvement tremblé et trépidant des marionnettes protagonistes rend d'autant plus comique. Le roitelet semble d'ailleurs, à l'ouverture, brusquement arraché à sa sieste et salué par habitude mécanique, tandis que plusieurs parlementaires s'affairent devant les mystérieux objets de l'Homme-Montagne, une énorme montre et une boîte d'allumettes à l'effigie d'un aéroplane soviétique.

On amène par police volante une dernière pièce, le passeport soviétique de Gulliver ! Le Parlement est interloqué. Mais les rires des courtisans, aux couinements de poupées bon marché, laissent de marbre le seul personnage sérieux de l'Assemblée, le chef de la police secrète, qui murmure à l'oreille du roi, hésitant sur le sort à réserver à l'Homme-Montagne : « Gulliver est une énorme force de travail. Mais qu'adviendrait-il s'il se rangeait du côté des travailleurs ? », remarque qui lance toute la dialectique du récit. Dans ce montage vif, qui met aux prises plusieurs parlementaires, l'œil est attiré successivement par des détails et des vues d'ensemble où la capacité de Ptouchko d'animer tantôt le détail plasmatique de chaque visage de ses marionnettes, tantôt le mouvement rotatif des têtes suivant l'atterrissage de l'agent volant, tantôt le détail d'un protagoniste qui « tend » l'oreille, est stupéfiante. Et la prise de décision finale, non démocratique à souhaits, qui revient au chef de la police et non au roi, et implique d'utiliser Gulliver, dessine discrètement une représentation, très ^{xx}e siècle, des intrigues lilliputiennes. Qui est véritablement caricaturé lorsque le pugilat généralisé du Parlement provoque la fêlure du disque du discours du roi, dont la toge dissimule le dispositif d'un tourne-disques, transformant ses paroles consensuelles du début (« Moi, grand roi des Lilliputiens, mes semblables, je vis dans le souci constant de votre bien-être... ») en discours rayé révélateur (« ...vivre en trompant la nation... en trompant la nation... en trompant la nation... ») ? La seule royauté d'antan, comme y incite d'apparence le film, ou un pouvoir plus moderne ? La déconstruction de la linéarité historique, provoquée par l'intrusion d'éléments anachroniques, présente un risque. Elle introduit un doute dans l'interprétation, qui, dès lors, est constamment sujette au double sens. L'utopie socialiste qui semble établie au départ, lorsqu'elle interfère la satire anti-impériale, devient en effet uchronique, désignant à la fois un non-temps et une altération possible du réel : tout le contraire du dogme réaliste-socialiste. L'insolence de Ptouchko n'est peut-être pas à seule destination du tsarisme d'antan...

Cette insolence, maîtrisée, agit de même manière dans la fantastique scène du banquet, qui reprend les principes de mixtion prise de vues réelles-animation de la scène de découverte de l'Homme-Montagne, ainsi que ceux de la scène de réception de Gulliver à Lilliput, où Ptouchko crédibilise parfaitement ce rapport en installant

Pétia au-dessus d'un pont sous lequel défile toute la population de Lilliput, lui faisant simplement légèrement déplacer son pied pour permettre à la voiture noire de tête de passer... moment délicieux et très ambivalent où Pétia incarne simultanément un *Homo sovieticus* monstrueux et un simple enfant examinant ses jouets. Ce moment n'est-il pas, de plus, filmé par un Lilliputien, comble de l'anachronisme, ce qui renvoie alors simultanément à deux références possibles, qui une nouvelle fois nous ramènent directement à l'univers russe et soviétique : à *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov, mais aussi à *La Vengeance du ciné-opérateur* de Ladislav Starewitch (1911), où un scarabée filmait également un défilé³⁹ ?

Cet effet de cascades ininterrompues est particulièrement perceptible dans la scène du banquet, qui présente toutes les preuves d'une attraction célèbre entre toutes, celle des montagnes russes, sous le signe de laquelle le film tout entier se range, transformant l'Homme-Montagne en clou de la fête foraine... Tandis que, droite cadre, sur une musique de cirque, tourne à toute vitesse un minuscule manège où s'agitent de minuscules enfants sur leurs minuscules chevaux de bois, Pétia-Gulliver est attablé au centre du plan devant une gigantesque table desservie par un échafaudage formant noria déversant sans discontinuer tonnelets, miches de pain et bovins entiers. Il se détache du fond de champ où se découpe la façade d'une église gothique.

L'énorme figuration, que l'on découvre dans la succession de plusieurs plans courts, montre notamment près du manège une vendeuse de ballons qui s'époumone, criant que ses ballons « *voleront au-dessus de l'Homme-Montagne* », puis un Lilliputien monté sur échasses.

Tout un jeu d'emboîtement de *matriochkas* est symboliquement mis en branle, opposant nanisme et gigantisme, qui fait à la fois appel à la culture populaire russe d'antan et à la symbolisation politique du récit. Ainsi, un maître de cérémonie annonce à Gulliver, qui fait face à la table impériale, la tenue d'un ballet-concert privé donné par « le corps du ballet royal ». Les ballerines, très *jazzy*, ont tout d'un corps de ballet américain. Leur vestimentation (jupes ballon rayées noir et blanc, corsage sexy et gants noirs, chapeaux hauts-de-forme posés crânement de travers et éventails, qui permettent de mimer une minauderie, faisant apparaître et disparaître rythmiquement des visages statiques à la bouche éternellement ouverte et aux yeux définitivement écarquillés) appartient aux comédies musicales du XX^e siècle.

39. Dans *Ladislav Starewitch, 1882-1965*, Léona Béatrice et François Martin font remarquer qu'après l'exil du réalisateur en 1919 en France, ses films ont continué d'être montrés en Union soviétique (MARTIN, 2003, p. 76). Cette référence ou cette réminiscence ne me paraît donc pas absurde.



Le Nouveau Gulliver, Aleksandr Ptouchko,
Moskinikombinat, 1935, 39'37.
Capture d'écran.

Gulliver se scandalise et exige des explications. Après un quiproquo inénarrable – où il apparaît que la notion de peuple est inconnue du chef de la police –, ce dernier tente de calmer la colère de Pétia en faisant chanter la gloire de Lilliput par une vieille cantatrice maniérée, dont les paroles proclament : « Sous la sage direction du roi, la terre s'épanouit, les champs regorgent et nous chantons, notre peuple est heureux dans sa vie, ce sont toujours des chants et jamais de larmes. Nous ne connaissons pas de tourments. »

Bien évidemment, cette chanson, qui provoque la furie de Pétia, est, en 1935, tout sauf anodine. Elle rappelle les annonces officielles proclamant l'avènement du bonheur en Union soviétique et anticipe de manière troublante la fameuse *Ode à Staline* de 1939 :

Jamais nos champs n'ont donné une telle moisson
Jamais nos villages n'ont connu un tel bonheur
Jamais la vie n'a été aussi bonne et les esprits aussi élevés
Sur toute la terre, le soleil diffuse une lumière plus chaude
Car la face de Staline le fait briller plus fort.

C'est la force de Ptouchko d'attribuer ce discours à l'aristocratie honnie pour y opposer, *via* Pétia, « un chant plus à la gloire de la vérité », qu'il entonne d'une

Et le maître de ballet, lorsqu'il chante, à s'en décrocher littéralement la mâchoire, anticipe les caricatures de plastiline de Will Vinton.

Mais le spectacle prend une tournure dangereuse lorsque le maître de cérémonie propose une nouvelle attraction : un spectacle de... nains ! Il y a toujours plus petit que soi et, pour prouver l'adage, le maître de cérémonie se prend trop à son jeu de géant : il fouette la quinzaine de nains danseurs, encagés, pour augmenter leur entrain.



Le Nouveau Gulliver, Aleksandr Ptouchko,
Moskinikombinat, 1935, 41'12.
Capture d'écran.

voix martiale, à la terreur des Lilliputiens et dans lequel nous reconnaissons... le chant des jeunes pionniers entendu dans le prologue :

Le cor souffle
Nous sommes la jeunesse de la nation
Nous avons grandi dans le monde du travail
Souffle, cor, sous le soleil de la liberté !
L'étoile des pionniers est brûlante !
Le cor souffle !
Il vole au-dessus des terres éloignées et transportent notre appel !
Souffle cor, au-dessus des océans, survole la vague de nos chants !...
Le cor souffle !
Nous transformerons le monde
Souffle, cor, et dans ces mondes futurs la vie sera libre et l'homme,
[heureux.

Dans ces conditions, ce chant des pionniers ne peut-il résonner à certaines oreilles, durant ces années-là, comme le rappel d'un espoir enfui ? La scène de fête se conclut dans une confusion complète. Désertée par les Lilliputiens, elle est devenue un petit champ de ruines, où n'émergent que les oripeaux des comploteurs qui ont juré la perte de Pétia.

Il faudrait enfin examiner deux autres séquences pour prendre toute la mesure de la polysémie inventive de Ptouchko et d'une certaine rouerie. *Le Nouveau Gulliver* est construit sur une alternance des scènes précédemment décrites, qui mettent en présence Pétia et les Lilliputiens, et de scènes qui, progressivement, introduisent l'élément dynamiteur du récit de Swift, le prolétariat lilliputien.

De ce point de vue, le film mérite son qualificatif de « nouveau » qui résonne comme l'annonce d'une subversion discrète du récit classique, et fait écho aux débats idéologiques du réel soviétique. La première séquence prend place après celle de la réception de Pétia par les Lilliputiens. Celle-ci s'est achevée par un panoramique bas-haut en contre-plongée, très aérien et clair, montrant Pétia dominant la ville-jouet, encore attendri par les flonflons du défilé, le charme des détails, la joie enfantine et béate du roi, le caractère entraînant de la fête et l'ingéniosité mécanique du petit peuple. Mais, si le fondu au noir qui suit établit une liaison avec Pétia, le thème sonore qui l'accompagne, plein de menaces, l'ancre qui se révèle à demi dans une pénombre, le plan en plongée qui détaille la mallette de Pétia – inversion exacte, d'un point de vue formel, du plan précédent –, sont l'annonce d'un thème plus grave. Entre les roches d'un souterrain apparaissent des silhouettes furtives et prudentes fort différentes de celles découvertes jusqu'ici. Elles s'affairent autour de la mallette. Nous sommes

sous terre. Les silhouettes semblent faites de glaise. Ce sont des corps masculins musculeux, légèrement brillants, cependant asexués. Certains portent des casques. À la différence des Lilliputiens de la cité extérieure, leurs visages sont peu différenciés entre eux. Ils font corps, chromatiquement et formellement, avec les entrailles de la terre. Ce sont des enfants de la terre, presque assimilés par la mise en scène, qui focalise l'éclairage au centre du plan et repousse les contours d'obsidienne des stalactites dans le flou du fond de champ, à un groupe d'hommes primitifs, assemblés mystérieusement pour se livrer à quelque rituel nocturne. Ils font aussi irrésistiblement penser, par le réalisme accentué de leur anatomie, le caractère fort et volontaire de leurs corps, la détermination de leurs visages, comme taillés à la serpe (ou à la faucille), aux ensembles de sculptures réalistes-socialistes, symboliques de l'ouvrier triomphant.



Le Nouveau Gulliver, Aleksandr Ptouchko,
 Moskinikombinat, 1935, 41'12.
 Capture d'écran.

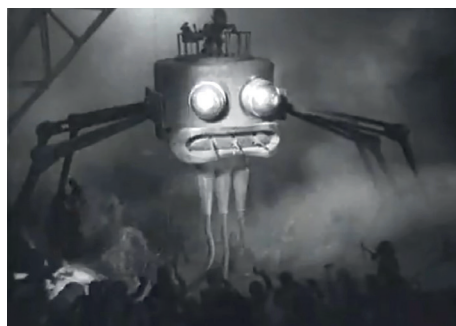
Mais leurs voix, fluettes aussi, dont l'intonation sourde et virile est inexistante à la surface de Lilliput, soulignent le hiatus qui les en distingue : ils sont l'antithèse de la monumentalité du réel⁴⁰. Ptouchko exalte-t-il, à cet instant, l'art soviétique officiel ou, en le miniaturisant, le ridiculise-t-il ? La nature de la plastiline, dans laquelle ses corps sont sculptés, plus molle, à l'œil, que l'acier, militerait plutôt pour la deuxième hypothèse. Et le dialogue qui se noue, après une harangue très « révolutionnaire » du *leader* du groupe (« Camarades ! Je proclame ouvert le meeting des travailleurs de l'usine souterraine ! »), dont l'objet est de décrypter... le cahier d'écadier de Pétia, en concluant l'épilogue en deux temps (on lit d'abord collectivement l'étiquette de titre : « Livre d'exercice en langue russe de Pétia Konstantinov », puis la caméra laisse à la lecture du spectateur la dernière page écrite par Pétia : « Salut à l'union avisée des travailleurs du monde entier ! »),

40. Pour évoquer l'une de ces œuvres symbolisant la statuaire officielle et pompière d'Union soviétique, il suffit de se remémorer l'une des plus célèbres sculptures de cette période, *L'Ouvrier et la Kolkhoziennne* (1937) de Vera Moukhina (1889-1953), dont l'image a inspiré le logo de Mosfilm... Statue d'acier mettant allégoriquement en scène un couple scellant l'alliance de la paysannerie et du prolétariat, elle fait 25 mètres de haut et pèse 80 tonnes.

souligne une disproportion, pour le moins comique. Sur un plan plus général, la séquence convoque aussi deux fortes réminiscences, celle de la cité souterraine de *La Machine à explorer le temps*, de H. G. Wells (1895), et de son prolétariat dégénéré, les Morlocks – ouverture évidente au récit fantastique, auquel le cinéma de Ptouchko se montera particulièrement sensible ensuite –, et celle de la cité souterraine des travailleurs dans le film expressionniste de Fritz Lang, *Metropolis* (1927).

Or cette dernière allusion probable est répétée, autrement, dans la deuxième séquence de la cité souterraine, qui suit celle du banquet. La voiture du chef de police, qui s'engouffre dans la cité, pour transmettre des ordres de fabrication d'armements destinés à tuer Gulliver, permet dans un long *travelling* latéral de découvrir l'hallucinant complexe robotisé de l'usine souterraine, dont l'unité centrale, pieuvre mécanisée tentaculaire, n'a rien à envier à la machine « M », transformée un instant, dans le regard de Freder (le fils du dirigeant de *Metropolis*), en Moloch.

L'usine, décrite avec rigueur et réalisme, comme une chaîne de production automatisée et aveugle, dans des plans noir et blanc très contrastés et très soignés dans leur composition, est montrée faillible, à l'inverse cependant de *Metropolis*, face au petit monde organisé du travail. Elle noue simultanément, silencieusement un dialogue avec la partie la plus fantasque de l'œuvre de Swift, le voyage à Laputa, et devient le théâtre, au sommet de sa tourelle, d'une lutte à mort entre le contremaître, allié à la police, et les travailleurs révoltés, qui préfigure très nettement la lutte entre l'Oiseau et le Roi, sur la tête du robot imaginé par Paul Grimault, dans *Le Roi et l'Oiseau* (1989). Son montage, très rythmé, fait écho à une fabrication sonore novatrice très concrète, qui convoque des éléments de l'univers industriel.



Le Nouveau Gulliver, Aleksandr Ptouchko,
Moskinikombinat, 1935, 41'12.
Capture d'écran.

Si les apparences sont sauvées, qui verront survenir l'alliance attendue du prolétariat lilliputien et du représentant soviétique, Pétia – alliance scellée par un plan où le gigantesque Gulliver tient dans le creux de sa main l'envoyé des révoltés, et où l'un et l'autre sont nimbés d'une lumière annonciatrice d'une heureuse issue –, le film n'en demeure pas moins un chef-d'œuvre d'ambivalence, un étrange théâtre

d'ombres de la scène contemporaine des années 1930, une véritable fantasmagorie soviétique.

Le Nouveau Gulliver, Aleksandr Ptouhko,
Moskinkombinat, 1935, 58'21.
Capture d'écran.



La gigantesque silhouette de Pétia enjambant, au final, la maquette complète du film – ville de Lilliput et alentours, jusqu'à l'océan, réunis –, se retroussant les manches, tandis que les canons tonnent et que luttent vaillamment les travailleurs lilliputiens, en est la documentation illustrée.

L'Homme-Montagne, en réunissant d'une seule main les ancres de la flotte royale de Lilliput et en la capturant en un seul faisceau, rappelle le glorieux épisode de *Potemkine*, mais réduit simultanément l'épisode à un jeu d'enfants dans un bassin de jardin public. S'il démontre l'invincibilité de l'*Homo sovieticus*, il montre surtout la capacité de Ptouhko à transformer l'histoire en montagnes russes et à y faire pénétrer un concept explosif, l'uchronie⁴¹.

Bibliographie

ALGISI Jean-Luc, 2005, « Aleksandr Ptouhko, un artisan du merveilleux », in *Kinoglaz.fr*, <http://www.kinoglaz.fr/ptouhko.php>.

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, 1990, « L'excentrisme au théâtre et au cinéma : la FEKS (1922-1926) », in AMIARD-CHEVREL Claudine (dir.), *Théâtre et cinéma années vingt : une quête de la modernité*, tome n°1, L'Âge d'homme, Paris.

41. Sous cet angle de l'uchronie critique, il est intéressant de relever qu'Andrei Tarkovski, qui en fut le grand maître, dans son *Journal, 1970-1986* (TARKOVSKI, 2017, p. 82) note, le 11 mars 1973, la mort d'Aleksandr Ptouhko, la mettant sur le même plan que celle de Vladimir Mourachko, photographe de ses films *Solaris*, *Le Miroir* et *Stalker*, et les commente ainsi : « Les gens biens meurent, les salauds continuent de vivre. »

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

BONNAL Nicolas, 8 décembre 2012, « Aleksandr Ptouchko, le cinéaste initiatique de l'ère soviétique », in *Les 4 Vérités*, <https://www.les4verites.com/histoire/alexandre-ptouchko-le-cineaste-initiatique-de-lere-sovietique>.

CHÂTEAU Dominique, 2001, « Introduction », in CHÂTEAU Dominique, JOST François & LEFEBVRE Martin (dir.), *Eisenstein : L'ancien et le nouveau. [Actes du] colloque de Cerisy*, Publications de la Sorbonne, Paris.

COLLECTIF, « Réalisme Socialiste », in *Encyclopédie Universalis*, vol. 13, p. 1973.

ESQUENAZI Jean-Pierre, 2001, « Ivan le Terrible est-il un dessin animé ?, Eisenstein, Disney et la plasmaticité », in CHÂTEAU Dominique, JOST François & LEFEBVRE Martin (dir.), *Eisenstein : L'ancien et le nouveau. [Actes du] colloque de Cerisy*, Publications de la Sorbonne, Paris.

JUQUIN Pierre, 2012, *Aragon : un destin français*, Éditions de la Martinière, Paris.

KABAKOVA Galina, 2014, « Les contes vus par le cinéma soviétique (années 1930-1950) », in *ILCEA*, n° 20, DOI : 10.4000/ilcea.2725.

MARTIN LÉONA Béatrice & MARTIN François, 2003, *Ladislav Starewitch : 1882 1965 ; « le cinéma... rend visibles les rêves de l'imagination »*, L'Harmattan, Paris.

MERCIER Émilie, 1992, *Analyse du film de M. Zechanovsky « Poste »*, École des Gobelins, Paris.

SWIFT Jonathan, 1992, *Voyages de Gulliver*, trad. PONS Jacques, Gallimard, Paris.

TARKOVSKI Andreï, 2017, *Journal : 1970-1986*, Philippe Rey, Paris.

TOLSTOÏ Léon, 1918, *Qu'est-ce que l'art ?*, trad. TEODOR Wyzewa de, Perrin, Paris.

TROTSKY Léon, 1971, « La culture prolétarienne et l'art prolétarien », in *Littérature et révolution*, Christian Bourgois, Dominique de Roux, Paris.

ZANOTTO Piero, 1967, « Petite histoire du cinéma d'animation IX : la Russie et la Chine », in *La Revue du cinéma*, n° 50, p. 52-60.

Résumé : *Le Nouveau Gulliver* (1935), premier long métrage d'animation soviétique noir et blanc, réalisé par Aleksandr Ptouchko, n'a pas fait l'objet d'études spécifiques jusqu'ici. Celle qui suit est contextuelle, biographique, tout autant qu'analyse filmique. Elle propose un nouvel éclairage sur l'itinéraire de Ptouchko (1900-1973), particulièrement sur les années 1920-1930 qui voit émerger son cinéma. Après avoir réalisé *C'est arrivé au stade* (1928) et *Le Maître du quotidien* (1932), Ptouchko prend la tête de la section du film animé des studios Sovkino devenus Moskinokombinat, puis Mosfilm. Le contexte politico-culturel d'émergence de son long métrage, entre 1927 et 1935, qui met en présence toute la diversité de l'avant-garde soviétique mais voit triompher le dogme du réalisme socialiste, est longuement examiné. Le film de Ptouchko semble réceptif aux théories burlesques des fondateurs de la FEKS. La marionnettisation des personnages du film de Ptouchko, les jeux symboliques d'échelle ont peut-être pris leur source dans ce mouvement. Mais comment *Le Nouveau Gulliver*, ce « ciné-contes », a-t-il pu s'imposer dans le contexte politique et résister aux sirènes réalistes socialistes ou en détourner certains codes ? Ptouchko choisit un conte philosophique doublé d'un pamphlet politique qui l'autorise à lier le merveilleux au politique. Audacieuse adaptation de Swift, superproduction moscovite, *Le Nouveau Gulliver* ambitionne de rivaliser, avec ses 1 500 marionnettes articulées, ses centaines de figurines en plastiline, leur combinaison à la prise de vue réelle et ses vingt décors, avec King-Kong. Le film de Ptouchko provoque l'admiration de Chaplin, qui en apprécie l'esprit facétieux. L'étude dissèque l'allégorie qui structure le film et s'attache à repérer dans la mise en scène tout ce qui fait écho au présent soviétique. Et quand il apparaît que l'hymne lilliputien, chant de la royauté honnie, anticipe de manière troublante *L'Ode à Staline* de 1939, il devient certain que *Le Nouveau Gulliver*, plus que de démontrer l'invincibilité de l'*homo sovieticus*, transforme l'histoire en montagnes russes et y fait pénétrer le concept explosif de l'uchronie.

Mots-clefs : Aleksandr Ptouchko, Moskinokombinat, avant-garde soviétique, réalisme socialiste, ciné-contes, FEKS, Jonathan Swift, long métrage d'animation, plastiline, marionnette animée, King-Kong, Charlie Chaplin, uchronie.

The New Gulliver: *Russian Mountains and Soviet Fantasmagoria*

Abstract: The New Gulliver (1935), the first black and white Soviet animated feature film directed by Alexander Ptusko, has not been the subject of a specific study so far. The following is contextual, biographical, as well as filmic analysis. It offers a new light on the route of Ptusko (1900-1973), especially on the 1920-1930 which sees emerge his cinema. After having realized *It Arrived at the Stadium* (1928) and *The Master of Everyday Life* (1932), Ptusko took the lead of the section of the animated film of the Sovkino studios become Moskinokombinat, then Mosfilm. The politico-cultural context of the emergence of his feature film, 1927 and 1935, which brings together all the diversity of the Soviet avant-garde but sees the triumph of the dogma of socialist realism, is examined at length. Ptusko's film seems receptive to the burlesque theories of the founders of the FEKS. The puppetisation of the characters in Ptusko's film, the symbolic games of scale, may have originated in this movement. But how could *The New Gulliver*, this « film-tale », have imposed itself in the political context and resist the realistic socialist sirens or divert certain codes? Ptusko chooses a philosophical tale doubled by a political pamphlet that authorizes him to link the marvelous to the political. An audacious adaptation of Swift, a Muscovite spectacular, *The New Gulliver* aims to compete, with its 1 500 puppets articulated, hundreds of plastic figurines, their combination to the real shot and its 20 sets, with *King Kong*. Ptusko's film provokes Chaplin's admiration for his facetiousness. The study dissects the allegory that structures the film and seeks to identify in the staging of everything that echoes the Soviet present. And when it appears that the Lilliputian hymn, the song of the hated kingship, anticipates in an unsettling way *The Ode to Stalin* of 1939, it becomes certain that *The New Gulliver*, more than to demonstrate the invincibility of the homo sovieticus, transforms the history in a roller coaster and makes penetrate the explosive concept of *uchronia*.

Keywords: Alexander Ptusko, Moskinokombinat, Soviet avant-garde, socialist realism, cine-tale, FEKS, Jonathan Swift, animated long, plastilin, animated puppet, King-Kong, Charlie Chaplin, *uchronia*.

Новый Гулливер: русские горки и советская фантасмагория

Абстракт: Новый Гулливер (1935), первый черно-белый советский мультипликационно-игровой фильм, режиссера Александра Птушко, не был до сих пор предметом специального исследования. Нижеследующее является его контекстуальным, биографическим, равно как и кинематографическим

анализом. Творческий путь Птушко (1900-1973) дается в новом освещении, особенно 1920-30 годы, на которые приходится становление его кино. Осуществив постановку Это случилось на стадионе (1928) и Властелин быта (1932), Птушко принял руководство секцией мультипликационного фильма на студии Совкино, ставшей Москинокомбинат, затем Мосфильм. Подробно рассматривается политико-культурный контекст, в период создания его игрового фильма, между 1927 и 1935 годами, который сводит воедино всё многообразие советского авангарда, но и является свидетелем торжества догмы соцреализма. Фильм Птушко оказался восприимчив к теориям бурлеска основателей Фабрики эксцентрического актера (ФЭКС). Превращение персонажей фильма Птушко в кукол-марионеток, символическое обыгрывание масштабов могло зародиться в недрах этого движения. Но как сумел «Новый Гулливер», этот «фильм-сказка» обмануть политический контекст и противостоять сиренам соцреализма или отклониться от известных шаблонных кодов? Птушко избирает философскую повесть, усугубленную политическим памфлетом, что дает ему законное основание привязать чудесное к политическому. Смелая экранизация Свифта, московский дорогостоящий кинофильм, с его полуторатысячей шарнирных кукол, сотнями пластилиновых фигурок, их сочетание с игровым кино, и два десятка массовых сцен претендует на соперничество с «Кинг Конгом». Своим остроумием и развлекательностью фильм Птушко вызывал восхищение Чарли Чаплина. Данное исследование препарировывает аллегорию – держащий каркас фильма, и стремится идентифицировать в кинопостановке всё то, в чем отголоском дают о себе знать советские времена. И когда оказывается, что гимн лиллипутов, это воспевание отвратительного монархизма, жутковатым образом предвосхищает Оду Сталину 1939 года, то совершенно внятно становится, что Новый Гулливер не столько выставляет на показ всепобедительность homo sovieticus, сколько делает из истории опасный аттракцион падений и взлетов и внедряет в неё субверсивное понятие ухронии.

Ключевые слова: Александр Птушко, Москинокомбинат, советский авангард, соцреализм, кинорассказ, ФЭКС, Джонатан Свифт, полнометражная анимация, пластилин, кукольная анимация, Кинг Конг, Чарли Чаплин, ухрония.

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

Laura Pontieri, Hélène Mélat

► To cite this version:

Laura Pontieri, Hélène Mélat. L'Harmonica de verre (1968) d'Andreï Khrjanovski : la dissidence sous de nouvelles formes. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, 48-49. hal-02053284

HAL Id: hal-02053284

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053284>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0 International License

***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 Soïouzmultfilm 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 Soïouzmultfilm 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 fils¹.

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 définit².

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 VGİK (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 explicite³. 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 VGİK Grigori Rochal, Mikhaïl Romm et Sergueï Guerassimov, qui prirent sa défense⁴.

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 aiguë 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 Pouchkine⁵ ainsi que dans les films plus tardifs sur le peintre Ioulo-Ilmar Sooster et sur le poète Joseph Brodsky⁶.

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 stalinienne.

5. *Je m'envole vers vous par le souvenir* [*Ja k Vam leču vospominanijem*] (1977), *Et je suis de nouveau avec vous* [*I s 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 možževl'nikom*] (1987) et *L'École des Beaux-Arts. Le retour* [*Škola izjaščnyx 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 roдинu*] (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 noir⁷.

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^e 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.



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

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.

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 folklorique⁸.

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 enrhumé 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 Diable Jaune 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 musicale⁹ et, de fait, elles suivent harmonieusement et avec expressivité la partition musicale originale écrite par le compositeur non conformiste Alfred Schnittke.

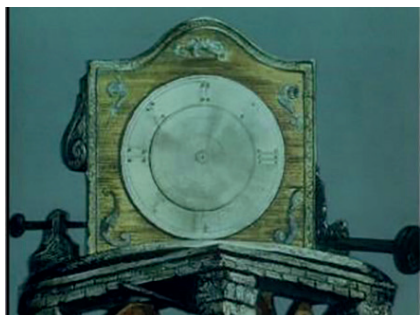


Figure 4 - Les tons gris de l'horloge détruite
Andrei Khrjanovski, *L'Harmonica de verre*,
1968, 4'48.

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

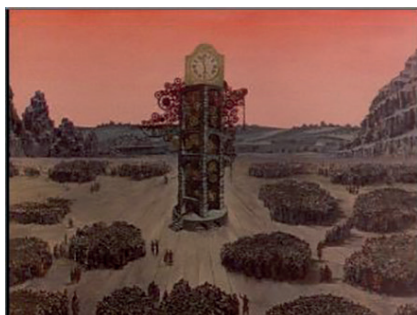


Figure 5 - Les tons rose et orange de l'horloge
réparée, Andreï Khrjanovski, *L'Harmonica de
verre*, 1968, 19'09.

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 son¹⁰ le sol mineur ainsi qu'un thème récurrent B-A-C-H¹¹ (Si♭-La-Do-Si♭), 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 liberté¹².

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 œuvre¹³, 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 provocantes¹⁴.

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)¹⁵. 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 studio¹⁶. 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 commencer¹⁷. 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 scénario¹⁸, 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 [*režissërskij 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 réalité¹⁹.

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 préparée²⁰. 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 masses²¹. 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 studio²².

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 Soïouzmoultfilm²³.

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.

transmettre²⁴. 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 circulation²⁵ ».

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 dачi*], 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 chose²⁶ ».

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 Nikolaï Erdman, Mikhaïl Volpine, Eraste Garine, Khesia Lokchina, Vera Trauberg, Valentin Khodassevitch, Andreï Tarkovski, Innokenti Smoktounovski et Iouri Lotman²⁷. 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 rétrospectives²⁸.

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 émotionnel²⁹ ».

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)], Soïuzmoul'tfilm 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, «Esli vy sprositate 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-Petersbourg.

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 dyšit, 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], Soïouzmoul'tfilm.

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

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

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

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

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

XRŽANOVSKIJ Andrej, 2002, *Poltora kota* [Un Chat et demi], Soïouzmoul'tfilm.

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

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 Soïouzmoul'tfilm 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.

La matière du sens : l'animation pensante de Garri Bardine

Hélène Mélat

► To cite this version:

Hélène Mélat. La matière du sens : l'animation pensante de Garri Bardine. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, 48-49. hal-02053304

HAL Id: hal-02053304

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053304>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0 International License

La matière du sens : l'animation pensante de Garri Bardine

Hélène MÉLAT

Lettres Sorbonne université

Garri Bardine occupe une place quelque peu à part dans l'animation russe contemporaine : il est l'un des rares réalisateurs de sa génération à continuer de filmer, produire et montrer au public des films d'animation et à évoluer dans son travail de façon très notable malgré les vicissitudes que connaît le cinéma d'animation depuis la disparition de l'URSS en décembre 1991. Il se distingue ainsi d'autres grands réalisateurs nés comme lui en 1941 : Youri Norstein, très actif dans le milieu de l'animation, n'a cependant pas achevé son *Manteau* [*Šinel'*], d'après l'œuvre de Nikolaï Gogol, ni réalisé de film depuis *Le Conte des contes* [*Skazka skazok*] en 1979 ; Edouard Nazarov, disparu en 2016, n'avait pas non plus réalisé de film depuis 1987, se consacrant uniquement au travail de scénariste et dessinateur.

Quand l'« après est arrivé » (pour s'inspirer du titre des mémoires de Bardine¹), à savoir l'après-URSS, le changement essentiel pour Bardine et les autres animateurs a été le désengagement de l'État dans le financement de la culture. Le cinéma d'animation, exigeant beaucoup de temps et d'argent mais peu rentable, a été touché de plein fouet par la désaffection de l'État par rapport à la production culturelle et en particulier cinématographique, la plus gourmande en crédits. Il est également directement concerné par les évolutions techniques et socioculturelles actuelles, qui tendent à reléguer dans le passé les techniques traditionnelles – dessin à la main et modelage, utilisation de marionnettes ou de toute autre matière. Dans ces conditions de double handicap, continuer à choisir de réaliser ce type de cinéma relève aujourd'hui du défi et de l'exploit.

1. BARDIN, 2013.

Garri Bardine n'a précisément pas renoncé à ces techniques traditionnelles et, fin 2017, il compte vingt-trois films à son actif en tant que réalisateur depuis 1975, dont un long métrage, *Le Vilain Petit Canard* [*Gadkij utěnok*], sorti en 2010. Il est également l'auteur de cinq clips publicitaires. Tout d'abord acteur de théâtre (il a aussi fait des apparitions épisodiques dans quelques films), il écrit ensuite des pièces pour enfant, puis devient marionnettiste et metteur en scène au théâtre de marionnettes Obraztsov à Moscou, avant de se consacrer à la réalisation. Il a prêté sa voix à une trentaine de personnages de films d'animation, dont les très célèbres Docteur Aïbolit (littéralement Aïjaimal) et Crocodile Guéna, dans une suite de 2013 aux aventures d'un des plus célèbres films d'animation soviétique, *Tchébourachka*. Bardine est donc un touche-à-tout de l'animation russe.

En 1991, Bardine quitte le studio d'État Soïouzmoul'tfilm et crée sa propre firme de production, Staïer², dont le premier film est *Tchoutcha* [*Čuča*] en 1997. Il recherche des financements privés pour compenser la diminution des dotations d'État : auprès d'oligarques, en coproduction avec l'étranger, ou, récemment, au moyen du *crowdfunding* pour le film *Trois mélodies*³ [*Tri melodii*], devenant ainsi l'un des premiers metteurs en scène à recourir à cette formule. À ce sujet, il évoque dans ses mémoires un sponsor, négociant en plumes et duvet⁴, qui a offert toutes les plumes du film *Le Vilain Petit Canard*, ce qui représente un apport conséquent vu le nombre de poupées (plus de cinq cents).

Le cinéma de Bardine se distingue par une variété de techniques et de genres. Si Bardine est si attaché aux techniques traditionnelles, c'est de toute évidence parce que sa perception et sa vision du monde sont tridimensionnelles. Il a très vite senti les limites de l'animation dessinée avec ses deux dimensions et l'ennui de l'utilisation récurrente d'un même type de support. Son œuvre, de fait, se caractérise par une variété peu commune de techniques et de matériaux employés : Bardine a

2. Littéralement : le coureur de fond. L'animation demande la même patience, et le travail s'y déroule sur un temps long.

3. La dédicace de ce film, en lettres blanches sur un sobre fond noir, est éloquente : « Je dédie ce film à ma mère, qui m'a donné la vie, et à tous les gens qui ont aidé à donner la vie à ce film avec leur argent ». *Trois mélodies* a été le premier film à bénéficier du *crowdfunding*, c'est d'ailleurs grâce à cela qu'il a pu être terminé, car les subsides d'État avaient été coupés pour cause de retard pris dans la réalisation, comme il est expliqué sur le site <https://planeta.ru/campaigns/995> (ce lien, et tous les liens mentionnés dans cet article étaient actifs en décembre 2017). Bardine y demande l'aide de ses « actionnaires » pour son prochain film, qu'il consacrera au *Boléro* de Ravel, évoque les vingt-cinq ans de son studio et ses soixante-quinze ans, <https://planeta.ru/campaigns/bolero>.

4. BARDIN, 2013, p. 159.

commencé, assez traditionnellement, par le dessin, puis à partir de 1983, il a utilisé des allumettes, de la ficelle, du fil de fer, divers objets, du papier, de la pâte à modeler et des marionnettes, ces deux dernières techniques étant devenues quasi exclusives à partir de la comédie musicale *Le Loup gris and le petit chaperon rouge* [*Seryj volk and krasnaja šapočka*] en 1990, et souvent mêlées l'une à l'autre comme dans la trilogie *Tchoutcha* et dans *Le Vilain Petit Canard*, également une comédie musicale. Il écrit dans ses *Mémoires* que le côté tridimensionnel de la matière l'a fasciné par la richesse d'exploitation qu'il permet et qu'il n'a pas souhaité revenir au dessin. Et effectivement, la matière, on le verra, donne des effets de sens, au même titre que la bande son : la musique a une place essentielle dans ses films et y ajoute une dimension supplémentaire, elle peut même parfois dicter le rythme du film, comme le remarque Larissa Malioukova à propos de *Tchoutcha 3*, réalisé en fonction de la *Carmen suite* [*Karmen sjuita*], musique de ballet composée par Rodion Chtchedrine à partir de la musique de Georges Bizet⁵.

Pour Bardine, le sens est un élément déterminant de la création artistique. Il dit dans une interview :

L'animation, grâce à sa forme unique, dispose d'une voie plus courte et plus abordable vers le sens. On peut traiter d'un problème important sans même qu'il soit nécessaire de donner une réponse, l'animation sait comme aucune autre forme d'art titiller une blessure sociale. Le langage en images des films d'animation facilite la tâche. Le langage en images, c'est un jeu de l'esprit⁶.

Peu de ses films sont de simples divertissements relevant de la pantalonnade, du guignol, et fonctionnant sur le schéma d'une suite mécanique de gags se succédant à un rythme soutenu.

L'exemple le plus pur et quasi unique de cet exercice est le court métrage *Hop là, badigeonneurs !* [*Tjap ljap, maljary !*] (1984), qui met en scène des peintres particulièrement stupides. Le comique repose pour beaucoup sur la matière de la pâte à modeler et les déformations multiples qu'elle permet, l'effet visuel étant ici essentiel. Les visages des deux peintres sont à peine esquissés, ils n'ont pas de vêtements, Bardine utilise ici ce que Sergueï Eisenstein définit comme la « plasmaticité », cette faculté grâce à laquelle :

L'être reproduit dans le dessin, l'être de forme déterminée,
l'être ayant atteint une certaine apparence se comporte à l'instar du

5. MALJUKOVA, 1998.

6. BARDIN, 2009.

protoplasme originel qui n'avait pas encore de forme « stabilisée » mais était apte à en prendre une, n'importe laquelle, et, d'échelon en échelon, à évoluer jusqu'à se fixer dans n'importe quelles – dans toutes les – formes d'existence⁷.



Figure 1 – Hop là, badigeonneurs !
Garri Bardine, Soïouzmoulftilm, 1984
1'32, capture d'écran.



Ainsi, ce choix de la matière – la pâte à modeler est caractérisée par un haut niveau de plasticité –, outre l'effet comique, permet de présenter les « personnages » de ce film comme des « proto-êtres », n'ayant atteint aucun niveau de conscience ni d'intelligence.

Le film suivant, *Brake ! [Brék]* (1985) s'inscrit dans la même lignée mais cette fois, le sens y fait son apparition, précisément sous la forme d'absence de sens : le film montre l'absurdité et la vanité des matches de boxe. S'y affrontent un Américain et un Italien qui finissent par ne plus former qu'un, annulant ainsi les règles admises de la compétition.

Figure 2 – Les corps entrelacés de *Brake*,
Garri Bardine, Soïouzmoulftilm, 1985, 1'32,
capture d'écran

Un film se distingue des autres par son unicité : construit sur le métadiscours, à la manière des *Exercices de style* de Raymond Queneau, *Pan pan, ouïe ouïe ouïe ! [Pif-paf, oj-ouj-ouj !]* (1980), dessiné, évoque un fait divers banal monté de cinq manières différentes au théâtre : drame, opérette, matinée pour enfants, mise en scène expérimentale, opéra. C'est une réflexion humoristique sur le travail du metteur en scène, sur son propre travail.

Ces films restent cependant des exceptions. On peut distinguer plusieurs types de films, qui véhiculent quelques valeurs essentielles récurrentes.

7. EISENSTEIN, 1991, p. 28.

Destination enfants

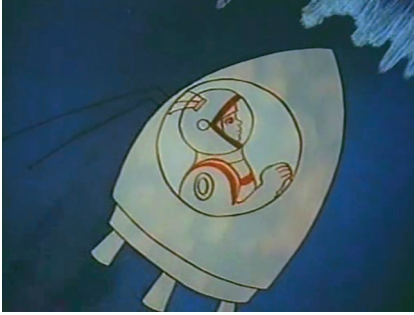


Figure 3 – Le vaisseau cosmique
de *Rapporter au ciel*, Garri Bardine,
Soïouzmultfilm, 1984, 7'52,
capture d'écran

Bardine a commencé sa carrière de réalisateur par des films pour enfants, avec une morale aussi claire et simple qu'en est le dessin : dans *Rapporter au ciel* [*Dostat' do neba*] (1975), des enfants remettent une étoile filante⁸ dans le ciel ; ce choix permet d'évoquer l'astronautique, fleuron de la science soviétique et rêve de nombreux enfants, car ce sont bien sûr de gentils cosmonautes qui remettront l'étoile à sa place. *Le Brave Inspecteur Mamotchkin* [*Bravyy inspektor Mamockin*] (1977) est quant à lui un hymne à la gloire de la police : un gentil inspecteur (son nom

est formé sur la racine de *mamočka*, diminutif affectueux de maman, « petite maman ») poursuit un voleur avec zèle (il incarne la devise « Toujours prêt ! » puisqu'il dort même en uniforme). L'originalité du film est la musique utilisée par Bardine, très proche du jazz avec parfois des dissonances ; or, ni le jazz, ni les dissonances n'étaient à l'honneur à l'époque dans les milieux officiels et étaient très prisés au contraire dans les milieux de l'underground ou tout simplement bohèmes. Choisir ce type de musique sur un sujet très « politiquement correct » est une marque de résistance aux pressions idéologiques et à l'imposition d'un modèle esthétique. C'est là le genre de ruses qu'utilisaient les cinéastes, écrivains et artistes désireux de contourner la censure⁹.

8. En russe, étoile filante se dit « étoile tombante » [*padajuščaja zvezda*]. L'intrigue du film prend la métaphore de l'expression au pied de la lettre et file cette métaphore : l'on est ici dans une approche poétique du langage. Cette « littéralisation » de la métaphore est également un procédé de comique, comme le souligne Eisenstein, cf. EISENSTEIN, 1991, p. 55. Nous nous trouvons ici en présence d'une dualité typique de Bardine : il unit très souvent poésie et comique.

9. Cela s'inscrit directement dans la démarche d'un Fedor Khitrouk, par exemple, dans son film *Histoire d'un crime* [*Istorija prestuplenija*] (1962), ou d'un Eldar Riazanov, pour le film en prises de vues réelles, en particulier dans *Attention à la voiture !* [*Beregis' avtomobilja*] (1966).

Dans *la Boîte de conserve* [*Konservnaja banka*] (1976), Bardine utilise à plein les possibilités de transformation des personnages qu'offre le dessin : un petit garçon est puni par un cauchemar parce qu'il a attaché une boîte de conserve à la queue de son chat, qui se transforme dans le cauchemar en lion, puis en oiseau, puis en poisson pour rattraper le petit héros, qui finit enterré sous la boîte devenue énorme. Au réveil, après toutes ces frayeurs, le petit garçon se réconciliera avec son chaton et lui enlèvera la boîte : la morale est on ne peut plus claire et la fin, rassurante.

Les Aventures de Ham [*Priključenija Xomy*] (1978) se moque de la bêtise et de la paresse du hamster qui en est le héros, mais sur un ton moralisant qui distingue ce film du portrait des peintres obtus de *Hop là, barbouilleurs !*

Le Conte routier [*Dorožnaja skazka*] (1981) est une jolie bluette dessinée qui montre comment l'amour transforme littéralement la vie en rose : lorsque les deux voitures amoureuses partent ensemble, l'image jusque-là en noir et blanc avec une dominance de gris se transforme et devient colorée¹⁰.

Bardine commence à véritablement trouver sa voix avec l'adaptation du conte russe *Le Bateau volant* [*Letučij korabl'*] (1979), sans doute l'un des films d'animation les plus appréciés du grand public russe, et comédie musicale, ce qui n'est pas sa moindre originalité¹¹. Bardine se moque gentiment des personnages du conte en insérant dans la narration en principe très codée du conte des éléments de caricature – la fille du tsar, têtue, casse toute la vaisselle de son père, les sorcières exécutent une danse effrénée qui les sort littéralement de leur rôle habituel. Si le dessin est une ligne claire traditionnelle, le traitement des personnages est cependant très nouveau : le ramoneur a le nez en pied de biche des benêts, on voit les trous de nez de la princesse. Nous sommes donc ici dans une démarche ironique vis-à-vis du canon culturel. Pascal Vimenet remarque à propos de Bardine que « son cinéma pourrait se définir comme celui du détournement des genres proscrits¹² », en particulier ceux reposant sur le burlesque. On peut certainement

10. Il est intéressant de constater qu'une trentaine d'années après, sur un thème proche, le discours de Bardine sera moins optimiste : dans l'une des *Trois mélodies* (2013), *Élégie* [*Élegija*], les deux amoureux, qui se rencontrent aussi dans la rue, provoquent une série de catastrophes sur leur passage : l'innocence est finie, Bardine dénonce là l'inculture et l'égoïsme d'une jeunesse peu sympathique.

11. La musique a été composée par Maksim Dounaïevski, un chef d'orchestre et compositeur de musique classique, de musiques de films et de variété très célèbres, et plusieurs chansons du film sont devenues très populaires. Les airs très entraînants réactualisent le conte, le plaçant dans l'esthétique musicale des années 1970.

12. VIMENET, 2015, p. 145.

élargir cette remarque tout à fait pertinente à tous les genres qu'a abordés Bardine, et cette tendance, qui s'esquisse ici, se développera au fil des ans. Cependant, les amoureux vaincront, l'amour sera plus fort que l'appât du gain qui caractérise le tsar et le prétendant de la princesse.

Il faut noter un traitement de l'image très novateur, en particulier lors du quatuor dans lequel chantent les quatre personnages principaux : l'image se divise, provoquant un effet de *split screen* rare en animation et qui mime le chant choral à plusieurs voix.

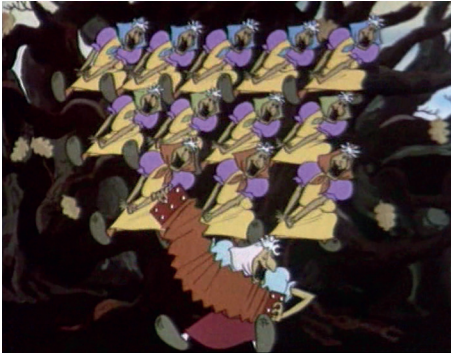


Figure 4 – La danse des sorcières, *Le Bateau volant*, Garri Bardine, Soïouzmultfilm, 1984, 11'20, capture d'écran

Figure 5 – *Split screen* : la princesse, son prétendant officiel et le tsar
Le Bateau volant, Garri Bardine, Soïouzmultfilm, 1979, 7'06, capture d'écran



Avant nous étions des oiseaux [*Prežde my byli pticami*] (1982) dénonce également l'appât du gain, mais sur un mode différent, plus sérieux, qui annonce les films qui suivront, et avec un dessin plus sophistiqué, qui sera au contraire sans postérité. Il est adapté d'une fable tzigane : l'harmonie du mode de vie tzigane, symbolisée par le vol en V d'un groupe composé d'un oiseau mâle et de six femelles, se désagrège petit à petit avec en toile de fond sonore les accents tragiques d'une complainte tzigane. Les fiers oiseaux arrivent dans un palais, les femelles étant attirées par la lumière et la brillance. Ils se différencient de la basse-cour (basse à tous les sens du terme : située dans une vallée, et composée d'oiseaux courtauds et grassouillets) par leurs couleurs contrastées (le noir et le rouge s'opposant à la gamme beige de la cour) et leur minceur. Seul le paon, d'un bleu soutenu, tranche sur le fond de la cour, dont il est le chef. Le chef du groupe tzigane refuse ses cadeaux mais sa compagne, elle, ne résiste pas, ce qui le pousse, se sentant trahi, à se fracasser contre la montagne : nous sommes ici dans la tragédie, annoncée d'emblée au début du film par le narrateur en voix *off*. Le paon, la queue déployée, achète les autres femelles tziganes avec de l'or et des cadeaux pour qu'elles dansent pour lui. Attirées par le ciel, elles s'apprêtent à quitter le palais mais, alourdies par les bijoux, elles ne peuvent plus voler, frappant ainsi tout le peuple tzigane de malédiction : les tziganes ne seront plus des oiseaux et resteront cloués au sol. Bardine fustige la frivolité (féminine, en l'occurrence, la fable n'est certainement pas féministe) et la cupidité. La bêtise et la vanité des courtisans annoncent *Le Vilain Petit Canard*, tourné presque trente ans plus tard. Ce film est le dernier film dessiné, il est le plus riche visuellement, comme un chant du cygne : la ligne n'est plus si claire, l'abondance de détails correspond à la poésie baroque et à l'esthétique clinquante du monde gitan.



Figure 6
 Le paon, roi du palais
Avant nous étions des oiseaux, Garri Bardine,
 Soïouzmultfilm, 1982, 9'28,
 capture d'écran

La fable philosophique

Après ce film, Bardine tourne des films plus destinés aux adultes, une série de fables, à l'écriture allégorique, réalisées avec une grande économie de moyens, dont les matériaux sont choisis pour illustrer et amplifier le sens, et qui sont dégagées de tout contexte. C'est en premier lieu *Le Conflit* [*Konflikt*] (1983), parabole antimilitariste tournée avec des allumettes aux bouts vert et bleu s'opposant dans une guerre qui les mène à la destruction mutuelle. Les allumettes symbolisent particulièrement nettement le pas militaire et le feu qui détruit finalement tout¹³. La musique classique, parfois couverte par des cris, entre en contraste avec les images, qui représentent la violence inhérente à l'être vivant, et ce choc renforce la force suggestive de la dissonance image/son.

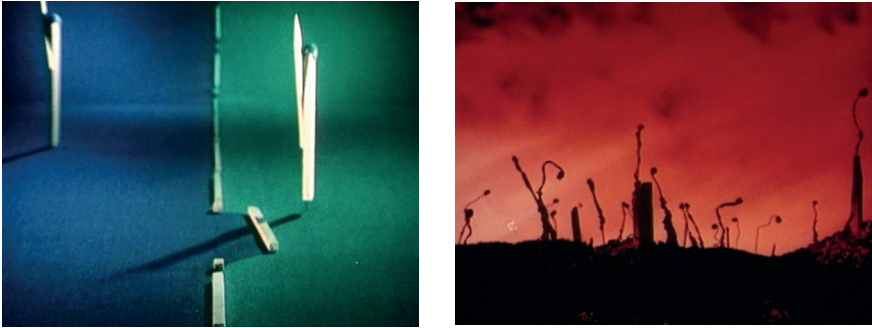


Figure 7 et 8

Le Conflit, Garri Bardine, Soïouzmultfilm, 1983, 1'47 et 6'33, captures d'écran

*Le Mariage*¹⁴ [*Brak*] (1987), tourné avec des bouts de ficelle, évoque la fragilité de l'amour et sa dégradation, que le spectateur voit se produire au fur et à mesure que s'effilochent les ficelles représentant les époux. Le film joue ainsi sur le plan sémantique du lien, matérialisé par la ficelle.

13. On pense ici à la célèbre poésie de Boulat Okoudjava « Le soldat de papier », qui utilise, en mots cette fois, la matière du papier pour mettre en évidence l'inanité de la guerre et de l'héroïsme.

14. Il y a dans ce titre un jeu de mots intraduisible : *brak* signifie également le défaut (de fabrication). Il semble ainsi peser d'emblée un poids sur cette institution civile.



Figure 11

Début de *Mariage* : les mariés s'embrassent,
 Garri Bardine, Soïouzmoulftfilm, 1987,
 2'32, capture d'écran



Figure 12

Fin de *Mariage* : les mariés se disputent
 Garri Bardine, Soïouzmoulftfilm, 1987,
 9'02, capture d'écran

Fioritures [*Vykrutasy*] (1987) met en scène un personnage en fil de fer hystérique qui détruit tout autour de lui à force de vouloir se protéger des intrusions du monde extérieur et devient fou. Le film a plusieurs niveaux d'interprétation : Larisa Malioukova cite la présentation que Bardine en a faite aux instances officielles du Goskino pour qu'il puisse passer par la censure : « Le film étudie la psychologie de l'entrepreneur non étatique, que l'on peut observer dans les coopératives et les lopins de terre privés ». Elle estime que les fonctionnaires du Goskino n'ont pas vu le « sens caché du film – le fait que le rideau de fer est précisément ce fil de fer barbelé qui nous sépare du reste du monde »¹⁵. Au-delà de cette lecture contextuelle, que l'on a toujours tendance à vouloir faire dans le cadre de contextes socioculturels où sévit la censure, on peut appliquer à ce film une lecture généralisante, puisque le visuel est totalement neutre, hors contexte – ce que fait d'ailleurs également Larissa Malioukova, qui ne se contente pas d'évoquer l'interprétation politique mais

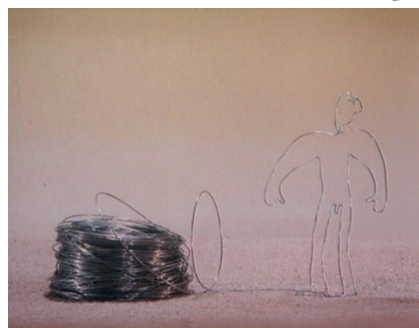


Figure 13 – *Fioritures*

Garri Bardine, Soïouzmoulftfilm, 1987,
 00'25, capture d'écran

15. MALJUKOVA, 2012, p. 96.

évoque la « prison de la conscience¹⁶ » comme paradigme thématique du film. L'auteur traite du thème de la peur de l'autre, de la peur du risque, de l'enfermement comme composantes existentielles de l'être humain.

Le Banquet [*Banket*] (1986) reprend le thème de l'incommunicabilité par le biais de la superficialité, de l'oubli des racines et de l'artificialité de la vie mondaine. L'image est tournée en prise de vues réelles, une table se met toute seule pour un dîner, les convives, invisibles, s'assoient, mangent, leur invisibilité étant l'une des sources du comique (les chaises bougent toutes seules, les cuisses de poulet volent littéralement), tout cela sur un fond de brouhaha de voix, de rires très genrés – de plus en plus fréquents et aigus pour les femmes et de plus en plus gras pour les hommes – et de cristal s'entrechoquant, d'où émergent de temps en temps quelques répliques typiques des soirées et repas : les toasts d'usage, les compliments aux dames, les histoires drôles. Une voix un peu plus fréquente se détache, le héros de la fête, peut-on penser. Quelques répliques, « Vous n'avez pas vu le dernier film de Mikhal'kov ? », « J'ai lu dans la revue *Littérature étrangère* », la bouteille de champagne soviétique apportent des éléments permettant de deviner le contexte. À la fin, la table vole en éclats, les convives, saouls, se dispersent, l'un d'entre eux laisse une trace de pas sur une carte postale. C'est la dernière image qui donne la morale du film : la carte d'anniversaire (un télégramme en fait) est lue par la voix *off* d'une vieille femme, envoyée par la mère du héros de la fête, qui souhaite un bon anniversaire à son fils. Bardine suggère plus qu'il ne montre, et l'invisibilité des convives, et donc leur relatif anonymat, est l'outil de cette esthétique du hors champ, de l'image décalée.



Figure 14 – *Le Banquet* aux convives invisibles et Figure 15 – Le ballet des verres du *Banquet*, Garri Bardine, Soïouzmoul'tfilm, 1986, 2'58, captures d'écran

16. *Ibid.*

Adagio [*Adazio*] (2000) dénonce l'intolérance face à la différence, l'instinct grégaire, l'envie, la peur face à ce que l'on ne comprend pas. Il est fait en papiers pliés, selon la technique de l'origami¹⁷. Le message est universel : un papier blanc parmi des papiers gris, pointus et élégants, se fait lyncher par eux. Le papier,

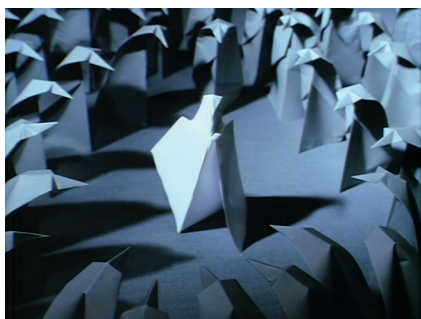


Figure 16 – *Adagio* : le papier blanc entouré par les gris, Figure 17 – *Adagio* : l'ascension du papier blanc et Figure 18 – *Adagio* : la vénération, Garri Bardine, Stayer avec la participation de Canal + France et Espagne, 2000, 3'12, 6'12, 6'52, captures d'écran

matière fragile et périssable illustre la violence et la cruauté, l'intrigue se déroule au son de l'*Adagio* d'Albinoni. L'écriture du film repose sur la simplicité et la sobriété, ce que met en valeur l'emploi du papier. Il y a une adéquation parfaite entre le



matériau et le sens. Le personnage blanc, tel une figure christique, marche en avant de la troupe noire qui affronte une tempête, protège un enfant gris. La mère récupère son enfant, la tension monte : l'enfant dessine sur le papier blanc une tache grise, qui disparaît aussitôt, dévoilant le caractère exceptionnel et surnaturel du héros. Peu à peu, les gris l'entourent et le piétinent.

Il s'élève dans le ciel, et les gris le transforment en Dieu et se mettent à le vénérer. Mais un papier noir arrive, et tout recommence. La structure cyclique du film

17. Ce choix était dû à l'absence de moyens, comme le raconte Garri Bardine. Le deuxième film de *Tiboutcha* était en *stand by* à cause de problèmes de financement, et il fallait que le studio puisse travailler sur une production bon marché. Deux paquets ont suffi pour faire le film, seule la musique a coûté de l'argent. Cf. MALJUKOVA, 2008.

trahit l'incapacité à évoluer, l'enfermement dans un schéma de comportement. La puissance suggestive de la quasi-abstraction visuelle, rendue possible par le médium de l'animation, est ici très frappante.

Deux des fables qui composent *Trois mélodies* (2013) illustrent les deux aspects de l'approche du sujet de Bardine : le mode sérieux, avec *Rondo* qui évoque la vie entière de l'individu, du berceau à la vieillesse, en un cycle se reproduisant éternellement ; le mode drôle, héroï-comique en l'occurrence, avec *L'Exode* [*Isxod*] où les ustensiles d'une cuisine sortent de la pièce où ils sont confinés et recouvrent la liberté au son de *Go down Moses* chanté par Louis Armstrong.

L'un des derniers films en date de Bardine s'inscrit dans la même veine quasi militante : dans *En écoutant Beethoven* [*Slušaja Betxovena*] (2015), de l'herbe s'acharne à pousser et repousser sur des plaques de béton et sont régulièrement écrasées et arrachées par des robots sans âme. Le gris et le vert entrent ainsi dans un duel qui se passe sur fond de fragments de symphonies de Beethoven (la 7^e et la 9^e) et dont il est facile de comprendre le sens. La fin est optimiste : la végétation gagne sur l'asphalte, la liberté a le dernier mot.

Bardine revient aux films pour enfants, ou « pour famille », comme il les qualifie lui-même, avec la série des trois films *Tchoutcha* (1997, 2001, 2004) traduit en français par *La Nounou*, qui reprend le thème de la solitude de l'enfant, traité dans un classique de l'animation soviétique, *La Moufle* [*Varežka*] (1967) de Roman Katchanov, dans lequel une petite fille transforme sa moufle en amie imaginaire. *Tchoutcha* est un personnage créé un soir de Noël par le petit héros en mal d'amour parental. Formée de chiffons, d'un vieil oreiller, de gants de boxe et de patins à roulettes et autres objets condamnés à mourir au fond d'un grenier, elle fait penser à une nourrice noire ou une chanteuse de jazz – références renforcées par le fait que la maison où habite la famille du petit héros, ensevelie sous la neige, est plus américaine que russe, que la musique est un pot-pourri de Glenn Miller, avec en particulier le morceau *Chatanooga Choo Choo*, qui donne son



Figure 19 – Les robots de *En écoutant Beethoven* et Figure 20 – La végétation têtue de *En écoutant Beethoven*, Garri Bardine, Stayer, 2015, 1'17 et 3'09, captures d'écran

nom au personnage du titre, et, enfin, que l'on entend *Jungle bell*, chant de Noël par excellence aux États-Unis. L'« objet » *ready made* Tchoutcha s'oppose aux ours tous semblables et industriels que les invités offrent au petit garçon, et en cela, nous avons une mise en abyme du travail de Bardine lui-même, qui refuse le stéréotype et les nouvelles techniques de l'animation facilement reproductibles à l'infini. Tchoutcha, incarnant avec sa grosse poitrine (l'oreiller) l'amour maternel, s'anime quand l'enfant est en danger, elle le sauve des griffes d'une chauve-souris et une fois qu'il est endormi, elle transforme les parents en enfants, peut-être pour qu'ils se souviennent et comprennent leur propre fils. Dans le deuxième film, une baignoire devient un bateau et Tchoutcha et le petit héros s'embarquent pour une aventure avec île déserte, singe aux bananes, pirates et valeureux capitaine les sauvant de leurs griffes, requin et dragon. Le troisième film met en scène l'arrivée d'un troisième larron, un petit chien perdu, une corrida avec une vache fonçant dans un parapluie rouge. Les trois films baignent dans une atmosphère de tendresse pour les exclus, les perdus, les étranges, et bien sûr, pour les enfants.



Figure 21

Tchoutcha à sa « naissance », *Tchoutcha*,
Garri Bardine, 1997, Stayer, 7'51,
capture d'écran

Figure 22 – *Tchoutcha 3* : la nounou
et ses deux protégés, *Tchoutcha 3*,
Garri Bardine, 2004, Stayer, 25'37,
capture d'écran



La satire

Jusqu'au film *Le Loup gris and le petit chaperon rouge* (1990), les œuvres de Bardine, comme nous l'avons vu, sont soit hors contexte, soit ancrées dans le contexte russe et soviétique : les cosmonautes, l'inspecteur de police sont familiers pour le public soviétique, les tziganes sont une part de la vie culturelle russe, et en particulier leurs chants, présents dans la bande sonore, enfin *Le Bateau volant*, avec son héroïne Zabava et son amoureux Ivan le ramoneur, renvoie aux contes russes. Trois films adaptés librement de contes connus internationalement sont significatifs de l'évolution de l'œuvre de Bardine en relation avec le contexte sociopolitique : *Le Loup gris and le petit chaperon rouge*, réalisé pendant la *perestroïka*, qui est de notre point de vue un film charnière et inaugure un tournant dans la poétique de Bardine, *Le Chat botté* [*Kot v sapogax*] (1995), premier film réalisé entièrement après la chute du régime soviétique, et *Le Vilain Petit Canard* [*Gadkij utënok*] (2010).

Dans *Le Loup gris and le petit chaperon rouge*, comme le titre l'indique avec la mention de personnages célèbres de cultures différentes et avec le « et » en anglais, l'auteur a placé un ensemble mixte de références et a introduit des éléments très internationaux. C'est un véritable jaillissement, un feu d'artifice presque constant de ces références, à tel point qu'on peut parler ici de surréférentialité. Les « piliers » de la culture populaire russe et soviétique ne sont pas absents, comme le loup gris du titre, par exemple (qui est noir d'ailleurs, ce qui renforce le caractère purement référentiel, et non réaliste, de son nom), dont on sait qu'il est l'un des personnages principaux des contes russes ; les personnages cultes de Tchébourachka, du crocodile Guéna et du docteur Aïbolit évoqués *supra* ; une caricature de Brejnev en la personne de l'un des gardes-frontière, portrait craché du Brejnev momifié des émissions d'actualités télévisées, mais aussi des nombreuses anecdotes qui circulaient



Figure 23 et 24

Le Loup gris and le petit chaperon rouge,
Garri Bardine, 1990, Soïouzmultfilm,
23'09 et 11'34, captures d'écran



nombreuses anecdotes qui circulaient

pendant la période de la stagnation. De la sorte, plusieurs strates de la culture sont évoquées : le conte, la culture populaire, les anecdotes du folklore urbain.

L'internationalisation des références témoigne de l'ouverture culturelle du pays à la fin des années 1980 au moment de la *perestroïka*, tout en se limitant essentiellement aux mondes français et américain, qui se situent dans les mêmes strates culturelles que les russes : les contes avec les trois petits cochons et les sept nains (tout droit sortis de chez Disney), la culture populaire avec le tango que danse le loup avec le chaperon, la politique avec le signe de paix des manifestations des années 1970 en Occident. La bande-son n'est pas en reste : la musique est particulièrement éclectique et remplit également le rôle de boîte de pandore référentielle, puisque c'est un « mélange de sons explosif », un « cocktail pot-pourri tonifiant »¹⁸ de chansons folkloriques russes, de tubes soviétiques, de standards américains comme *Tea for too*, de yodlers, de chansons étrangères comme *La Vie en rose*, *O sole mio*, autrement dit des clichés musicaux renvoyant à la culture populaire, mais aussi de la musique classique, comme presque toujours chez Bardine. La mise en valeur des références étrangères s'accompagne du jeu avec les clichés et de la subversion des symboles soviétiques, comme en témoigne par exemple le symbole du studio Staïer, qui n'est autre que la statue de Vera Moukhina représentant un ouvrier et une kolkhoziennne avec un marteau et une faucille, célèbre monument que le studio Mosfilm a choisi comme emblème, mais... en pâte à modeler, sorte de double grotesque du symbole soviétique en acier.

Dans son étude de ce film, Pascal Vimenet emploie l'expression « chorégraphie de plastiline » et suggère que « ce matériau ne sert pas seulement le récit, il est le récit, parce qu'il est comique presque par avance »¹⁹. La transformation du loup en sphère informe rappelle le traitement des corps des barbouilleurs et boxeurs.



Figure 25 – *Le Loup gris and le petit chaperon rouge* et ses formes après repas, Garri Bardine, 1990, Soïouzmoultfilm, 22'56, 22'57 et 22'59, captures d'écran

18. MALJUKOVA, 1998.

19. VIMENET, 2017, p. 194. Cette étude est courte mais très bien faite.

C'est ainsi l'ivresse de l'ouverture du pays et l'espoir de changements qui s'incarnent dans cette surréférentialité. Le film est de manière générale caractérisé par le décalage, la caricature, l'outrance, l'excès, le grotesque, qui s'opposent à la sobriété d'écriture des fables précédentes. Le ton a changé, on est ici dans la dérision typique de la *perestroïka* (le petit chaperon est insupportable et maladroite) et du début des années 1990, comme le montre le film suivant.

Le Chat botté [*Kot v sapogax*] (1995), le premier film que Bardine a réalisé entièrement après la chute du régime soviétique, est une variation sur l'imposture mettant en scène un Tchitchikov moderne et dégénéré. Bardine ajoute de manière explicite une dimension satirique en prise avec l'actualité de la Russie du début des années 1990, époque à laquelle cette dernière a reçu l'aide humanitaire américaine. Le film présente un héros du type Ivan le benêt – qui s'appelle d'ailleurs Ivan, et dont le nom, Karabassov, renvoie au conte originel –, un personnage particulièrement arriéré, ivrogne et fainéant invétéré, qui ne mérite pas la princesse qu'il arrive à lui procurer bien malgré lui et sa bêtise le chat botté américain largué par un avion (la fameuse aide humanitaire, c'est lui) et dont a hérité le héros. Contrairement aux contes russes, à la fin desquels le benêt reçoit la princesse, le château et le royaume, le film se termine comme il a commencé, on y voit Ivan saoul en compagnie de trois ivrognes s'adonnant à leur occupation favorite. Cette construction en cercle met en évidence l'incapacité de la Russie à sortir de son état larvaire. L'évocation de la Russie est au vitriol : c'est un marais sombre où l'on s'enlise et le Russe, roué mais bête, avec son nationalisme étroit, est au propre comme au figuré indécrottable²⁰. De fait, la pâte à modeler est ici le matériau idéal, car elle est toujours à la limite de la boue, illustrant donc la métaphore de l'enlissement, et renvoie à une sous-humanité protoplasmatique, comme nous l'avons vu *supra*. Mais ici, nous ne sommes plus dans le comique gratuit de la pantalonnade.



Figure 26 – *Le Chat botté* : l'enlissement et Figure 27 - *Le Chat botté* : tentative d'envol,
Garri Bardine, 1995, Stayer, 25'21 et 5'33, captures d'écran

20. Le film a d'ailleurs été taxé de russophobe par certains critiques et spectateurs.

Voici ce que dit Garri Bardine de ces deux films :

Au fond, on peut considérer que Gorbatchev est le coauteur du *Loup gris and le petit chaperon rouge*. Il a parlé de la maison commune européenne ? Et bien, voilà, c'est comme cela qu'est apparue la grand-mère parisienne, qu'il n'était pas recommandé de mentionner dans les formulaires soviétiques. Mais puisqu'on peut tout... Le petit chaperon rouge s'embarque pour Paris et la France en marchant sur les traverses des voies de chemin de fer avec son gâteau. C'est l'euphorie gorbatchévienne avec son espoir de changements rapides qui s'est déversée à l'écran. Mais ensuite, il a fallu déchanter. *Le Chat botté* est arrivé quand il a été clair que ni 500, ni 700 jours ne pourraient transformer le pays. Habituellement, dans les contes de Perrault, tous s'intéressent à ce que fait le héros pour recevoir des cadeaux sans effort. Qu'est-ce qu'il en est pour le Chat ? Quel destin pour la partie qui donne ? Cette histoire-là n'est-elle pas une prophétie de ce qui est arrivé à George Soros²¹ ? On s'est comporté avec lui comme avec le Chat. On l'a jeté sans même lui dire merci ni au revoir... C'est un film amer. Dans le final, le héros reste à la croisée des chemins : soit boire de la vodka, soit regarder de nouveau le ciel dans l'attente d'une nouvelle manne²².

Le ton est, on le constate, désabusé, ce que confirme *Le Vilain Petit Canard*.

La satire hors contexte

Dans *Le Vilain Petit Canard*, le thème de la tolérance et du respect d'autrui, présent dans beaucoup des films précédents de Bardine et sujet fréquent dans les films d'animation soviétique (pensons à Tchébourachka, évoqué *supra*, ce petit être à la différence radicale mais accepté par tous, et même par les petits pionniers tous taillés sur le même modèle, contrairement au petit canard) et au cœur du conte d'Andersen, revient au premier plan (il l'était dans *Adagio*). L'univers totalitaire et tyrannique de *La Ferme des animaux* de George Orwell est réduit ici à une basse-cour. Nous sommes de nouveau hors contexte, la basse-cour représentée n'est pas ancrée dans une réalité précise et immédiatement reconnaissable. Le thème s'orne de réflexions sur l'opposition collectif/individuel, plèbe vulgaire/

21. Milliardaire hongrois qui a beaucoup aidé financièrement la culture et la science russes dans les années 1990 mais s'est désengagé, accusé par certains de propagande pro-américaine.

22. MALJUKOVA, 2008.

personnalité hors du commun, couardise/courage et, plus politiquement, esclavage/liberté, fermeture/ouverture, totalitarisme/démocratie. C'est une autre modalité de la représentation de ce thème, opposée à celle du film *Adagio* : les fables sont placées sous le signe de la condensation du temps et des moyens narratifs, ici on est dans le domaine de l'excès – visuel, musical, émotionnel (tout est fait pour que le spectateur s'apitoie sur le petit héros). Bardine allonge de plus en plus ses films, ralentit la vitesse de la fiction, qui s'approche d'un développement du temps plus réaliste²³.

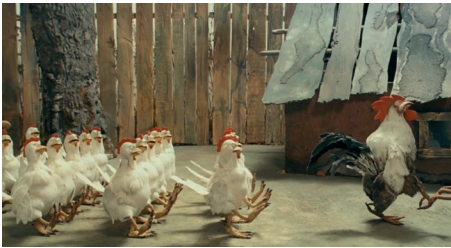


Figure 28 – *Le Vilain Petit Canard* : les
poules marchant au pas de l'oie...
Garri Bardine, 2010, Stayer, 57'30,
capture d'écran

Figure 29 – ...et les rangs d'oies dans *Le
Vilain Petit Canard*, Garri Bardine, 2010,
Stayer, 56'33, capture d'écran



Le film est construit sur des contrastes visuels très forts. Ainsi, le vilain petit canard est le seul personnage (avec le ver de terre) qui soit en pâte à modeler, tous les autres sont des marionnettes aux plumes abondantes.



Figure 30 – Le héros du *Vilain Petit
Canard*, Garri Bardine, 2010, Stayer,
13'13, capture d'écran

23. La mise en série de *Tchoutcha* est aussi un signe de cette extension de la fiction et de cette inscription dans la durée.



Figure 31 – Le ver de terre du *Vilain Petit Canard* et Figure 32 – *Le Vilain Petit Canard* : le dindon, Garri Bardine, 2010, Stayer, 3'11 et 54'05, captures d'écran

L'outil utilisé dans *Le Vilain Petit Canard* est le registre héroï-comique, qui est l'arme idéale pour dénoncer l'excès de sérieux qui caractérise tout régime autoritaire et tout tyran. C'est en particulier le rapport bande sonore/image qui relève de ce procédé : la musique grandiose de Tchaïkovski (Bardine utilise des extraits de *Casse-Noisette* et du *Lac des cygnes*) illustre un sujet non noble : la basse-cour chantant est représentée comme ridicule, et les paroles des chansons, écrites par l'auteur compositeur interprète Iouli Kim, confirment et renforcent ce rabaissement des « personnages », comme le montrent les premières lignes de l'hymne de la cour :

Gloire, gloire, gloire,
 À la puissance aviaire,
 À l'empire des plumes et du duvet,
 Hourra, Hourra, Hourra, Hourra, Hourra, Hourra !
 Sois florissant, pays natal,
 Écoule-toi, gaillarde chanson
 de notre cour !

Sur terre nulle part
 Il n'y a de cour semblable
 Et il n'y en aura jamais,
 Oui-oui-oui-oui-oui-oui-oui-oui !
 Comme nous sommes bien
 Derrière notre palissade natale.
 Ici il y a de la nourriture et de l'eau,
 Ici nous chantons seulement en chœur !

Canes, canes, où trouver de telles canes,
 Poules, poules, on ne peut détourner les yeux,

Oies, oies, grandes et petites,
On ne peut en trouver de mieux dans le monde !

Le dindon et le coq, figures patriarcales du pouvoir, sont les vecteurs les plus évidents de la démystification politique que propose Bardine. La vanité du ramage magnifique qui les habille est mise en évidence à la fin du film, qui se différencie du conte et de son adaptation en dessin animé très disneyen tournée en 1956 par Ivan Ivanov-Vano et classique du genre : le cygne devenu grand survole la basse-cour et enlève au passage les plumes de ses habitants, qui se retrouvent nus, simple pâte à modeler, comme il l'était lui-même étant petit, et comme l'est le ver de terre, qui est finalement le personnage le plus sympathique de cette basse-cour. Si l'on peut interpréter ce geste comme une vengeance, il faut sans doute surtout y voir la volonté de faire éclater la vérité. Nous avons donc ici une mise en abyme, le vilain petit canard symbolise l'auteur et de manière générale l'artiste, qui considère de son devoir de montrer la bassesse et la bêtise, comme le fait Andersen dans un autre conte, *Les Habits neufs de l'empereur*, ou dans la scène orchestrée par le diable Woland à la sortie du théâtre dans *Le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov. Le rôle de l'artiste, pour Bardine, est bien d'enlever les voiles, de démystifier, de dénoncer et de laisser voir la glaise sous la dentelle.

Garri Bardine, déçu comme beaucoup après les espoirs du début de la période post-soviétique, est très actif dans sa critique de l'évolution de la société russe et du régime poutinien, qu'il considère comme un retour en arrière, ce qui ne lui convient pas, car il n'est pas nostalgique du régime soviétique. Cette position citoyenne transparaît dans ce film, malgré la décontextualisation, film qui va bien au-delà du conte d'Andersen, plus axé sur l'individu et la reconnaissance de soi.

L'œuvre de Bardine, on le voit, traverse la période soviétique de la stagnation, pendant laquelle il fait des débuts en insufflant à des thèmes et dessins assez traditionnels une bonne dose d'innovations ; la *perestroïka* où il développe son art en direction de la fable ; enfin, la période postsoviétique, qui lui permet de développer et de prolonger sa veine satirique.

Il s'est produit au fil des années et des événements politiques un élargissement de la perspective, un changement de ton, une complexification de l'univers fictionnel qui devient plus dense et encombré. La poétique des films oscille entre sérieux moralisant et burlesque, entre poésie et grotesque. Pour exprimer sa vision du monde, Bardine reste sensible à la matière, garde tous ses sens en éveil, il lutte contre la dématérialisation et la virtualisation à l'œuvre dans le monde du XXI^e siècle, faisant ainsi œuvre de double résistance.

Bibliographie

BARDIN Garri, 2009, « sans titre », in *Ogonëk*, n° 25, <https://www.kommersant.ru/doc/1260881>.

BARDIN Garri, 2013, *I vot nastupilo potom...*, [Et voici venu l'après...], Centr knigi Rudomino, Moscou.

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

MALJUKOVA Larisa, 1998, « Muzykal'naja istorija. "Čuča", režissër Garri Bardin » in *Iskusstvo kino*, n° 10, [Une histoire musicale. Tchoutcha, réalisateur Garri Bardine], <http://www.kinoart.ru/archive/1998/10/n10-article7>.

MALJUKOVA Larisa, 2008, « Garri Bardin : Gadkij utënok – geroj » in *Novaja gazeta*, [Garri Bardine : le vilain petit canard est un héros], <https://www.novayagazeta.ru/articles/2008/01/18/39691-garri-bardin-gadkiy-utenok-geroy>.

MALJUKOVA Larisa, 2012, *SverxKino (sovremennaja rossijskaja animacija, devjanostye/nulevye)*, [SurCinéma (l'animation russe contemporaine, années 1990/2000)], Associaciya animacionnogo kino/Umnaja Maša.

VIMENET Pascal, 2015, *Un Abécédaire de la fantasmagorie : textes de 1985 à 2015 : prélude*, L'Harmattan, Paris.

VIMENET Pascal, 2017, *Un Abécédaire de la fantasmagorie (textes de 1985 à 2017) : variations*, L'Harmattan (coll. Collection « Cinémas d'animations »), Paris.

Site de Garri Bardine :

<http://www.bardin.ru/>

Filmographie de Garri Bardine

BARDIN Garri, 1975, *Dostat' do neba* [Rapporter au ciel], 9'.

BARDIN Garri, 1976, *Vesělaja karusel'* [Le joyeux manège], 3'33.

BARDIN Garri, 1977, *Bravyy inspektor Mamočkin* [Le brave inspecteur Mamotchkine], 8'04.

BARDIN Garri, 1978, *Priključenija Xomy* [Les aventures de Khoma] 9'03.

BARDIN Garri, 1979, *Letučij korabl'* [Le bateau volant], 18'48.

BARDIN Garri & PESKOV Vitalij, 1980, *Pif-paf, oj-oj-oj !* [Pif-paf, ouh la la !], 16'49.

BARDIN Garri, 1981, *Dorožnaja skazka* [Un conte routier], 10'27.

BARDIN Garri, 1982, *Prežde my byli pticami* [Avant nous étions des oiseaux], 16'48.

BARDIN Garri, 1983, *Konflikt* [Le conflit], 7'36.

BARDIN Garri, 1984, *Tjap-liap, maljary* [Hop là, barbouilleurs !], 9'36.

BARDIN Garri, 1985, *Brėk !* [Brake !], 10'.

BARDIN Garri, 1986, *Banket* [Le Banquet], 10'06.

BARDIN Garri, 1987, *Brak* [Le Mariage], 10'.

BARDIN Garri, 1987, *Vykrutasy* [Fioritures], 10'. Palme d'or des courts métrages du festival de Cannes, 1988.

BARDIN Garri, 1990, *Seryj volk and krasnaja šapočka* [Le Loup gris and le petit Chaperon rouge], 27'15.

BARDIN Garri, 1995, *Kot v sapogax* [Le Chat botté], 27'09.

BARDIN Garri, 1997, *Čuča* [Tchoutcha (la Nounou)], 25'.

BARDIN Garri, 2000, *Adažio* [Adagio], 10'.

BARDIN Garri, 2001, *Čuča 2* [Tchoutcha-2 (la Nounou 2)], 26'.

BARDIN Garri, 2004, *Čuča 3* [Tchoutcha-3 (la Nounou 3)], 29'.

BARDIN Garri, 2010, *Gadkij utėnok* [Le Vilain Petit Canard], 75'.

BARDIN Garri, 2013, *Tri melodii* [Trois mélodies], 17.38'.

BARDIN Garri, 2015, *Slušaja Betxovena* [En écoutant Beethoven], 9'28.

Résumé : Garry Bardine (né en 1941) est l'un des rares réalisateurs de films d'animation russes de sa génération à continuer à faire des films, malgré les contraintes financières particulièrement sensibles dans ce domaine. Ayant déjà à son actif vingt-cinq films, il continue de créer des films qui utilisent les possibilités visuelles qu'offrent toutes sortes de matières ainsi que des univers musicaux variés pour transmettre au spectateur des idées qui lui sont chères. Les thèmes de la tolérance, de l'absurdité de la guerre, de la vie qui passe, la satire de mœurs et une satire de la société postsoviétique de plus en plus sensible sont comme matérialisés grâce à un choix précis de techniques (au début dessin, vite abandonné, puis pâte à modeler, poupées, utilisation de ficelle, d'objets divers, etc.) et des musiques qui dictent même parfois le rythme de l'œuvre. Bardine, véritable touche-à-tout de l'animation, réalise ainsi des films réfléchissant sur la condition humaine.

Mots-clefs : Garri Bardine, animation, satire, matière, musique, pensée illustrée, message, tolérance.

Materializing ideas: the thoughtful animation of Garri Bardine

Abstract: Garri Bardine (born in 1941) is one of those rare directors of Russian animated films of his generation who has remained very active, despite the financial constraints that are particularly significant in this field. Already having twenty-five films to his credit, he continues to create films that use the visual possibilities offered by all sorts of materials alongside a variety of musical realms to convey to the viewer ideas, which are dear to him. Themes of tolerance, the absurdity of war, life passing, social satire and an increasingly significant satire on post-Soviet society are realised thanks to a careful choice of techniques (at the start drawing, quickly abandoned, then modelling clay, puppets, use of string, miscellaneous objects etc.) and of music that sometimes dictates the rhythm of the work. In this way Bardine, a real all-rounder of animation, achieves films that reflect on the human condition.

Keywords: Garry Bardin, animation, satire, matter, music, illustrated thought, message, tolerance.

Материя смысла: думающая анимация Гарри Бардина

Абстракт: Гарри Бардин (родился в 1941 году) один из тех немногих режиссёров анимационного фильма его поколения, кто остаётся творчески деятельным, вопреки бремени финансовых ограничений, особенно чувствительных в этой области. Используя визуальные возможности, рождающиеся из всего разнообразия материалов, равно как и многожанровости музыкальных миров, Бардин продолжает создавать картины – а за плечами режиссёра уже двадцать пять фильмов – которые доносят до зрителя дорогие этому художнику мысли. Темы терпимости, абсурда войны, быстротечности жизни, сатира на нравы и, всё более ощутительно, высмеивание постсоветского общества – обретают своё воплощение благодаря точности выбора художественно-технических средств (вначале рисованная техника, вскоре оставленная; потом пластилин, куклы, использование различных предметов, бечёвки и т.д.) и музыки, зачастую определяющей ритм произведения. Истинный мастер-на-все-руки в анимации, Бардин создаёт, таким образом, картины, осмысляющие человеческое существование.

Ключевые слова: Гарри Бардин, анимация, сатира, музыка, иллюстрированная мысль, месседж, толерантность.

Le cosmos comme terrain de jeu : l'espace dans l'animation soviétique et russe

Birgit Beumers, Nina Sputnitskaya, Hélène Mélat

► To cite this version:

Birgit Beumers, Nina Sputnitskaya, Hélène Mélat. Le cosmos comme terrain de jeu : l'espace dans l'animation soviétique et russe. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, 48-49. hal-02053319

HAL Id: hal-02053319

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053319>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0
International License

Le cosmos comme terrain de jeu : l'espace dans l'animation soviétique et russe

Birgit BEUMERS
Université d'Aberystwyth

Nina SPUTNITSKAYA
Institut de recherches scientifiques de l'Institut national russe de cinema
(VGIK)

Traduit par Hélène MÉLAT

Introduction

Les étoiles et les planètes ont toujours intéressé le cinéma depuis sa création. Alors que les frères Lumière capturaient des scènes terrestres, comme des trains arrivant sur les quais (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, 1895) et des ouvriers quittant l'usine (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895), Georges Méliès, le cinéaste magicien amateur de trucages, créait les premiers vaisseaux spatiaux jamais imaginés et inventait des voyages imaginaires vers d'autres planètes : *La Lune à un mètre* (1898) décrit la lune sous un jour fantastique, la montrant à la fois comme un cercle avec un visage et comme une faucille. Son *Voyage dans la lune* (1902), plus sophistiqué et coloré à la main, montre un groupe d'astronomes voyageant vers la lune, d'où ils s'enfuient après avoir rencontré des habitants terrifiants. Bien que ces premières expériences de représentation d'autres planètes n'aient pas été animées, elles ont tout de même utilisé des trucages et des effets spéciaux qui requièrent des savoir-faire et des technologies typiques de l'animation : la technique de l'image par image et les images composites.

Ce type d'effets spéciaux a été développé dans les films en prises de vues réelles soviétiques (y compris de science-fiction) des années 1920 et 1930, avec les possibilités qu'offre le *set design* pour le décor des autres planètes et les techniques d'animation pour la représentation du cosmos. Cet intérêt a coïncidé avec l'industrialisation rapide des années 1920, qui a mis au premier plan les processus mécaniques et la rationalisation du travail (avec le taylorisme) tout en prenant part à la création imaginaire romantique d'autres mondes : « Dans les années 1920, la technologie a joué un rôle primordial dans la production, la discussion et la facilitation sociales d'utopies¹ ». Le film *Aelita* [*Aëlita*] (1924) de Iakov Protazanov combine ces stratégies narratives et technologiques : il est centré sur le voyage imaginaire sur la planète Mars de l'ingénieur Los, qui apporte la révolution dans l'espace et reflète ainsi la politique soviétique de l'époque, qui consistait à envoyer des messages révolutionnaires dans les autres pays. Les décors constructivistes d'Aleksandra Ekster pour la vie sur Mars reflètent les intérêts esthétiques de l'époque, combinant technologie et vision artistique. La conquête de la planète Mars reste cependant cantonnée au rêve de Los. Comme dans les premières expériences cinématographiques, la vie sur d'autres planètes relève du domaine des contes de fées, comme le suggère Asif Siddiqi lorsqu'il lie élément imaginaire et vol spatial :

Premièrement, le vol spatial, qui était aussi lié à l'action de se libérer de la terre, poussait les limites physiques de l'émancipation au-delà du concevable, au-delà des frontières des cieux visibles. Deuxièmement, le vol spatial était un discours relevant entièrement de la fantaisie : les voyages au-delà de l'atmosphère n'avaient pas de précédents ni de modèle².

Le vol spatial était un rêve qui allait devenir une réalité tangible – de même que l'utopie communiste qui attendait les citoyens soviétiques au bout de la voie révolutionnaire. Les deux se rencontrèrent sur le territoire des contes merveilleux, qui requièrent un espace parfait, fantastique, qui peut être inventé et créé grâce aux effets spéciaux et à l'animation.

1. SIDDIQI, 2008, p. 263.

2. *Ibid.*, p. 264.

La colonisation de l'espace

La combinaison de la technologie et d'un univers de rêve est liée au souhait d'apporter la révolution dans de nouveaux espaces et de nouvelles planètes. C'est ce qu'on trouve au cœur de *La Révolution interplanétaire* [*Mežplanetnaja revoljucija*] (1924), un film d'animation de Nikolai Khodataev, Zenon Komissarenko et Iouri Merkoulov, qui devait initialement être inclus dans *Aelita*. Dans ce film, les bolchéviques partent exporter la révolution sur Mars, où les capitalistes du monde se sont réfugiés, mais la planète est déjà aux prises avec la révolution. Tout en étant une parodie visuelle d'*Aelita*, le film s'inscrit thématiquement dans la tradition de la confrontation globale opposant le capitalisme au communisme de la façon typique dont le font les *cartoons* de la fin des années 1920. *La Révolution interplanétaire* utilise pour déplacer les objets d'une image à l'autre une nouvelle technique très efficace, celle du papier découpé [*perekladka*], qui permet de rendre le mouvement entre les planètes. Les techniques et dessins de l'animation servent donc à projeter le monde réel dans l'espace, où le combat entre différents systèmes politiques se poursuit, anticipant dans un sens la course à l'espace pendant la Guerre froide.

Dans la mesure où le réalisme s'est imposé dans le discours culturel soviétique, culminant avec le réalisme socialiste, défini en 1934 comme la seule méthode pour la création artistique, l'espace était montré de manière très réaliste : les planètes devenaient des colonies du communisme et des clones de la terre, mais en plus parfait. Le voyage lui-même était plus important que la conquête, et l'animation et les effets spéciaux contribuaient à créer ce voyage dans l'espace cosmique de films en prises de vues réelles. Les animateurs et expérimentateurs des années 1930 participaient souvent à des films en prises de vues réelles, mais avec l'introduction du cellulo au milieu des années 1930, les technologies évoluèrent suffisamment pour que l'on puisse créer des mouvements fluides de divers objets dans des narrations autonomes, et le genre de l'animation devint florissant. À la fin des années 1930 et sous la direction du studio Soïouzmoultfilm nouvellement créé, l'animation se concentra sur les contes folkloriques, qui offraient, avec leur narration linéaire, l'intrigue idéale pour le mode narratif réaliste socialiste et pouvaient être aisément illustrés avec des images inspirées du folklore, suivant ainsi la phrase-clé de la politique des nationalités : « nationaliste dans la forme, socialiste dans le contenu ».

L'espace continue à être en vedette dans les films en prises de vues réelles des années 1930, où les effets spéciaux lui confèrent de la crédibilité ; ces derniers sont créés par deux pionniers de la réalisation : Aleksandr Ptouchko (1900-1973) et Pavel Klouchantsev (1910-1999). Le projet non réalisé de Ptouchko racontant

un voyage sur Vénus, *L'Étoile bleue* [*Golubaja zvezda*] (1935), connu par la suite sous le titre *L'Étoile du matin* [*Utrennjaja zvezda*] (1939), comportait un ensemble sophistiqué d'effets spéciaux pour représenter le voyage spatial³. Et *Le Vol spatial* [*Kosmičeskij rejs*] (1935) de Vassili Jouravlev a bénéficié de l'excellente technique de l'opérateur, Aleksandr Galperine, et surtout du talent de Iouri Chvets, qui sera par la suite le dessinateur des productions de Klouchantsev et réalisera dans l'après-guerre les représentations novatrices du lancement d'une fusée et de l'apesanteur, comme *Aurore boréale* [*Severnoe sijanie*] (1946), *Les Météores* [*Meteority*] (1948) et *La Voie vers les étoiles* [*Doroga k zvëzdam*] (1957). Klouchantsev a été le premier réalisateur à montrer de manière convaincante une pluie de météorites, l'aurore boréale, les planètes et les étoiles en orbite, et la surface des autres planètes. Il y est arrivé en combinant l'animation et les prises de vues réelles, les prises inversées, le filmage sous-marin et d'autres astuces de caméra. Certains de ces effets ont été copiés du cinéma américain⁴. Klouchantsev a réalisé une représentation précise et réaliste de l'espace sur écran et a construit des mondes de rêve techniquement impeccables, utilisant le cinéma pour créer des utopies socialistes du futur.

Nous avons osé filmer non pas ce qui existe, mais ce qui n'est pas encore là mais sera là bientôt, dans le futur. Nous avons osé non pas énoncer des faits, mais donner un pronostic, et nous avons fait cela non pas simplement par pure imagination mais avec des calculs fondés scientifiquement. Nous avons donc créé des objets qui n'existent pas encore. Nous avons inventé de nouvelles méthodes pour montrer l'environnement futur de l'homme. Nous avons conçu et construit de nouvelles technologies pour faire ces prises de vue. Tout cela n'entrait pas dans la base technique traditionnelle des films de vulgarisation ; cela n'était pas adapté aux procédures de notre studio et de notre cinéma en général. Nous étions donc une gêne terrible dans la vie « normale » du studio. Nous nous mettions dans le chemin de tout le monde ; nous irritions nos collègues et compliquions la gestion de la production⁵.

Les images utopiques de la vie humaine sur d'autres planètes sont aussi illustrées dans le film en prises de vues réelles de Klouchantsev *La Planète des tempêtes* [*Planeta bur'*] (1961), ainsi que plus tard dans les films de vulgarisation

3. Cf. SPUTNITSKAIA, 2017.

4. Cf. BEUMERS, 2017, pp. 169–188.

5. KLUŠANCEV, 1997, p. 79.

comme *La Lune* [*Luna*] (1965) et *Mars* [*Mars*] (1968), qui présentent la vie sur d'autres planètes sous la forme d'une version domestique de la vie sur terre. Dans *Mars*, la station spatiale est habitée par des familles avec des enfants, des animaux domestiques et des plantes. L'utopie soviétique de la vie parfaite a été projetée et étendue aux autres planètes, néanmoins cet idéal communiste ressemble aux salons des grand-mères du cinéma pré-révolutionnaire et du cinéma soviétique des débuts. Dans toutes ses entreprises, Klouchantsev a négligé le lien entre les autres planètes et la réalité contemporaine, lien qui était crucial pour fournir l'élément réaliste et connecter l'espace avec l'utopie communiste.

Grâce aux innovations techniques, il y a donc un glissement de l'exploration de l'espace à la colonisation d'autres planètes, qui deviennent des répliques en miniature des univers bourgeois domestiques ou l'équivalent de l'utopie socialiste au temps du « socialisme développé ». La colonisation n'a pas grand-chose à voir ici avec l'établissement d'un régime politique : on utilise plutôt les planètes pour installer des humains et trouver une harmonie qui apparemment – avec la course à l'espace et ses effets négatifs sur les relations soviéto-américaines – est impossible sur cette planète. Dans l'espace, les humanoïdes sont gentils et serviables, les voyages spatiaux ont en premier lieu et essentiellement une fonction éducative. De fait, pendant la guerre froide, l'Union soviétique a accéléré son programme spatial – le cosmodrome de Baïkonour au Kazakhstan a été inauguré en février 1955. Le premier satellite Spoutnik a fait le tour de la terre en 1957, suivi par la capsule avec la chienne Laïka. La sonde spatiale lunaire Luna 1 a été lancée en 1959, et en avril 1961, Iouri Gagarine a été le premier homme dans l'espace. Puis il y a eu la première femme dans l'espace, Valentina Terechkova, les premiers pas dans l'espace, réalisés par Alekseï Leonov en 1965. La conquête soviétique de l'espace était triomphante jusqu'à ce que les Américains mettent le pied sur la lune en 1969.

Dans le même temps, l'animation a pu développer une représentation autonome de l'espace, non pas en projetant des images mais en définissant la relation entre la terre et les autres planètes, entre le centre soviétique et ses satellites. La notion de colonisation demeure mais passe au second plan des films, qui sont essentiellement destinés aux enfants. L'évolution de l'espace dans l'animation est particulièrement intéressante pendant la période de la stagnation, car elle reflète le moment où l'animation est utilisée pour des effets spéciaux destinés à représenter l'espace de façon autonome, ce qui coïncide avec une autre évolution : la lune est conquise, et la course à l'espace passe de l'exploration à la conquête, les autres planètes deviennent un espace de vie alternatif pour des familles avec enfants et animaux, ce qui constitue un thème pour le cinéma d'animation pour enfants (ou, tout au moins, une version plus naïve de film de vulgarisation). Pour l'animation soviétique, l'espace est destiné aux familles, chiens et plantes inclus, avec et pour les enfants.

Le film de Valentina et Zinaïda Brumberg *Vol pour la lune* [*Polët na lunu*] (1953) traite de la fascination de l'enfant pour le voyage spatial. Les protagonistes représentent le pays soviétique multi-ethnique – un Russe, un Ukrainien et un Noir de l'« Association internationale pour la communication interplanétaire » [*Meždunarodnaja Organizacija Mežplanetnyx Soobščenj*, MOMS]. Ils observent la lune au télescope et suivent les rapports sur le premier vol humain vers la lune avec à son bord le père d'une petite voisine, Natacha. Les garçons harcèlent le professeur Bobrov, l'académicien en charge du programme lunaire, et apprennent que la fusée R1 a échoué sur la lune ; R2 se prépare à décoller pour venir à la rescousse de R1, et Natacha ainsi que les garçons essaient d'introduire clandestinement le chien Tobik à bord de R2. Cependant, au lieu du chien, c'est l'un des garçons, Kolia, qui se retrouve à bord accidentellement. Une fois que la fusée est lancée, il est découvert. L'intérieur du vaisseau spatial ressemble à un salon, même si les tasses et soucoupes volent en accord avec les lois de la gravité. Tandis que Kolia s'inquiète à propos de ses examens à l'école, sa présence à bord de la fusée est évoquée dans les journaux, et un policier peut donner des nouvelles de Kolia aux autres garçons. Dans le programme spatial soviétique, rien n'est laissé au hasard, et même les circonstances les plus compliquées sont gérées de la manière la plus quotidienne qui soit. Ainsi, un concert de Tchaïkovski est transmis spécialement pour les cosmonautes (l'un d'entre eux est perdu sur la lune) : la vie soviétique est organisée et ordonnée, sur terre et dans l'espace. La fusée R1 a atterri dans un cratère et a perdu du fuel, ce qui est réparé quand R2 arrive, et finalement les deux vaisseaux spatiaux retournent sur terre. Kolia est très utile car il aide le professeur blessé à trouver le vaisseau spatial échoué. Le film montre l'espace avec des étoiles et des météorites, d'une manière assez grossière par rapport aux films scientifiques de Klouchantsev de la même époque, mais qui est adaptée aux enfants. Curieusement, les animaux ne sont pas admis dans l'espace, alors que les enfants le sont – mais avec une mission sérieuse à accomplir, ce n'est pas un jeu. Le film, tourné avant le premier lancement d'un satellite dans l'espace et avant que le voyage vers la lune ne soit devenu un but de la guerre à l'espace de la guerre froide entre les USA et l'URSS, s'inspire de l'intrigue du film en prises de vues réelles *Le Voyage spatial*, à la fois en termes d'histoire (un garçon qui se cache dans un vaisseau spatial) et de dessin (la rampe de lancement constructiviste incurvée, la surface de la lune, l'apesanteur et les mouvements des personnages). Ce premier film animé sur l'espace prolonge les narrations des années 1930 tout en mettant les enfants au premier plan du voyage spatial.

On trouve une autre interprétation dans *Ott dans l'espace* [*Ott' kosmoses*] (1961), réalisé par le réalisateur estonien Elbert Touganov après les premiers vols réussis dans l'espace : le voyage spatial n'est plus un rêve, c'est une expérience, un essai,

un test. Le film est un film de poupées coloré et met en scène un petit garçon, Ott, peu attentif à l'école, qui se retrouve dans un camion. Il en descend près d'une rampe de lancement de fusées et monte dans une fusée qui décolle. Du fait de son manque d'enthousiasme pour apprendre et écouter, il voyage dans diverses planètes au lieu de rentrer directement sur la terre comme l'autopilote le lui commande. Il visite le Sahara où il se bat avec un lion ; la planète Neptune où il visite un royaume sous-marin ; Mars, où il rencontre un dieu guerrier. Ces mondes sont représentés comme dans un film folklorique ou un conte, avec des héros qui rappellent les personnages des films d'Aleksandr Ptouchko des années 1940 et 1950. Finalement, Ott pousse accidentellement le bouton du voyage vers la lune, bien qu'il n'ait pas assez de combustible. Il se met à pleurer, réalisant qu'il a perdu son chemin et qu'il est incapable de s'appuyer sur la connaissance des images de ces planètes, qu'il aurait dû apprendre à l'école. Il est intéressant de noter qu'il comprend et suit les instructions de l'autopilote en estonien et que c'est son manuel de géographie en estonien qui le sauve, lui faisant comprendre quel bouton lui permettra de revenir sur terre, alors qu'il ne comprend pas les instructions en russe, écrites ou parlées. Il y a ici plus qu'un message sur l'utilité de l'école pour conquérir l'espace : seul l'estonien est capable d'enseigner des choses au garçon tandis que le russe (la langue du colonisateur) n'a aucun effet. Dans ce sens, l'exercice d'apprendre des choses sur l'espace (que l'on peut trouver également, par exemple, dans *Mourzilka dans le spoutnik* [*Murzilka na Sputnike*] (1960) de Evgueni Raïkovski et Boris Stepantsev) va au-delà de la dimension pédagogique du film, vers une individualisation de groupes ethniques et nationaux : il y a un groupe soviétique dans *Le Vol pour la lune*, mais l'identité nationale est déjà distincte dans les années 1960. Dans les films de la guerre froide, l'espace est un objet d'intérêt pour les enfants, et rien de sérieux n'est dit à propos des progrès techniques.

L'animation soviétique s'est moins intéressée à l'espace pendant les années de stagnation. Le thème est revenu dans le film de Roman Katchanov *Le Mystère de la troisième planète* [*Tajna tret'ej planety*] (1981), qui est l'une des nombreuses adaptations de l'écrivain de science-fiction Kir Boulytchev (1934-2003). Le film introduit à l'écran Alissa Selezneva, qui fera une nouvelle apparition en 2000 dans *L'Anniversaire d'Alissa* [*Den' roždenija Alisy*], que l'on étudiera *infra*. L'opposition entre le bien et le mal ne se situe pas ici entre la terre et les autres planètes, mais entre des bons et des méchants, comme dans le cinéma classique d'Hollywood. Réalisé à la fin de la stagnation, quand la course à la conquête de la lune avait été définitivement perdue au profit des Américains, le film met en scène Alissa, élève de CE2, et son père, le professeur Seleznev, dans un voyage spatial. Ils ne voyagent pas vers une planète définie mais sautent sans but d'une planète à l'autre, ils y rencontrent des humanoïdes bienveillants ou des robots entretenus par des

humains. Le film (qui vient d'être restauré par le Gosfilmofond⁶) a des couleurs très vives, les savants de l'année 2060 ressemblent aux *hipsters* des années 1950 devenus les hippies des années 1960 : ils portent les cheveux longs, des vêtements de couleurs vives et des lunettes carrées démodées, marchant (en apesanteur ?) à la manière des *hipsters*, balançant leurs hanches comme s'ils suivaient un rythme musical. Il y a des animaux de toutes sortes qui peuplent ces planètes et sont très aimés du savant. Les stations spatiales ressemblent à un intérieur domestique : elles sont recouvertes de tuiles, selon le design des années 1960. Les vaisseaux spatiaux ont des formes variées, ont des hublots en œil-de-bœuf comme dans les navires, et leur intérieur ressemble à un salon banal, avec des tasses, des soucoupes, une nappe. L'espace est comme une seconde maison et il est peuplé d'hommes (des pères, des savants) et d'enfants mais pas de femmes. Il n'y a qu'une grand-maman (sur terre) qui envoie un gâteau à son petit-fils et ses amis. Dans les films des années 1970, l'espace est un territoire masculin et un terrain de jeu pour les enfants, y compris dans des films en prises de vues réelles comme *Moscou-Cassiopée* [*Moskva-Kassiopeja*] (1973) et *Des Adolescents dans l'univers* [*Otroki vo Vselennoj*] (1974) de Richard Viktorov. Il est significatif que les explorateurs soient des adolescents et des enfants, et que les animaux domestiques jouent également un rôle primordial à l'exploration de l'espace : l'espace est une aire de jeux pour eux, répétant le confort domestique et constituant un miroir de la terre avec en plus divers attributs techniques (robots, machines, intérieurs au design géométrique) ; il y a toujours un lien stable avec la terre, ce qui la positionne comme le centre de l'univers.

Les enfants dans l'espace

La popularité en Russie du petit homme Neznaïka [Neznajka : littéralement celui qui ne sait pas] est presque équivalente à celle de la poupée en peluche Tchébourachka, mais pas grâce aux films. Ces derniers, adaptés d'une série d'histoires écrites par le célèbre auteur pour enfants Nikolaï Nossov (1908-1976), n'ont fait que renforcer la popularité du héros des livres. Le personnage de Neznaïka apparaît pour la première fois dans les *comic strips* de l'auteur et illustrateur canadien Palmer Cox (1840-1924) sur les Brownies⁷, des créatures fantastiques de sexe masculin, espiègles mais amusantes, qui ont servi de source d'inspiration pour la création des histoires de Nossov : *Les Aventures de Neznaïka*

6. Les archives nationales du cinéma (n.d.t.).

7. Traduits en russe en 1889 par Anna Xvol'son sous le titre *Le Royaume des tout-petits* [*carstvo maljutok*] et réédités plusieurs fois avant la révolution, mais pas après.

et de ses camarades [*Priključenija Neznajki i ego tovariščej*] (1953-1954), avec le sous-titre « Une histoire conte de fées », suivi de *Neznaïka dans la ville ensoleillée* [*Neznajka v solnečnom gorode*] (1958) et du troisième volet de la trilogie, le « Roman conte de fées » *Neznaïka sur la lune* [*Neznajka na lune*] (1964).

La différence principale d'avec Palmer est que Nossov place l'action non pas dans un village d'elfes et de lutins, mais dans une commune d'enfants (par analogie avec des institutions comme le camp de pionniers ou l'orphelinat) pour garçons et filles, ce qui donne tout de suite l'occasion d'une série complémentaire d'intrigues et incarne les ambitions colonisatrices de l'URSS. Les petites créatures, ou les « courts-sur-pattes » [*korotyški*] ne sont pas des gnomes ni des lilliputiens, mais une curieuse création du point de vue anthropologique : ils acquièrent de l'expérience mais ne vieillissent pas, ils n'ont pas de pouvoirs magiques et n'ont pas de parents. Le héros a toutes les caractéristiques d'un enfant, mais ce n'est qu'un ersatz d'enfant. Les courts-sur-pattes sont infantiles et asexués, mais ils se différencient néanmoins selon leur sexe. On peut paradoxalement trouver un parallèle avec la culture populaire soviétique pourvoyeuse d'idéologie et créatrice du mythe soviétique. Neznaïka et ses amis existent dans un espace-temps mythologique qui confirme la distribution des savoir-faire : les fonctions des personnages sont données dans leur nom (Vintik : la vis, Tioubik : le tube), ce qui permet de les identifier comme des variations de héros culturels. Chaque personnage fonctionne comme un modèle de comportement, ce qui s'exprime par le biais de leur profession : le musicien Gouslia (les *gusli*), le poète Tsvetik (la petite fleur), le docteur Pilioulkin (du mot pilule), l'inventeur Znaïka (qui sait). Cependant, ces rôles sont réservés aux personnages masculins, tandis que les filles s'occupent des corvées domestiques et de leur apparence, ce qui fait que la division par genre correspond aux stéréotypes traditionnels. Mais ils n'ont pas de vie sexuelle et présentent au jeune lecteur/spectateur le monde stérile de l'État soviétique idéal. Les courts-sur-pattes sont représentatifs : ce sont des types qui servent le régime dans sa tâche de colonisation, de préparation contre l'ennemi et de création de mécanismes de défense. Les illustrations d'Alekseï Laptev (1905-1965) et, après sa mort, de Genrikh Valk (1918-1998) ont joué un rôle essentiel dans la formation de l'image visuelle de Neznaïka, le gentil enfant. Mais les attributs de Neznaïka – en particulier, son habillement consistant en un chapeau bleu aux larges bords, un pantalon jaune canari et une chemise orange avec une cravate verte – sont ceux d'un adulte et sont typiques de la subculture des dandys et *hipsters* (les *stiljagi*), qui admiraient dans les années 1950 la mode et le mode de vie occidentaux. Neznaïka incarne l'esprit rebelle des années 1960 : un voyou, un *trickster*, qui ne connaît aucune limite et rejette les normes de comportement établies.

En 1972 a été produite une mini-série de dix épisodes pour la télévision, dans laquelle le réalisateur suivait à la lettre l'histoire du premier livre et utilisait des poupées aux mouvements raides. Cinq ans plus tard, la deuxième histoire, *Neznaïka dans la ville ensoleillée*, a aussi été adaptée en dix épisodes. Le pays fantastique y est construit selon les principes du « socialisme développé » avec un niveau de progrès technique improbable, bien que les robots accomplissant les corvées domestiques aient été supprimés. La merveilleuse cité où arrive Neznaïka ressemble aux États satellites de l'URSS. Dans la série plus tardive de six épisodes, *Neznaïka sur la lune* [*Neznajka na lune*] (1997-2000), Neznaïka apparaît comme un missionnaire. Le motif de la colonisation est présent ici aussi, mais, surtout, les effets comiques des explorations humaines dans l'espace tels que dans *Le Voyage vers la lune* de Méliès, mentionné *supra*, et son *remake* en 1908, *Excursion dans la lune* de Segundo de Chomón, sont amplifiés : les chercheurs rencontrent des autochtones, d'étranges humanoïdes, ils se présentent devant le monarque de la lune et sont chassés par la population locale pour avoir tenté de renverser la monarchie. Dans la version de Nossov, l'idée de renverser la structure bourgeoise se réalise sur la lune. Le groupe de courts-sur-pattes s'envole vers la lune, essaie d'établir le contact avec la population locale et combat le régime politique. Les courts-sur-pattes construisent une fusée et envoient une expédition dans la lune pour vérifier l'hypothèse de l'existence de leurs semblables sur la lune. Donc, quarante-huit petits hommes retournent sur le satellite de la terre. Le modèle de l'agression est une parodie d'une expédition militaire et de l'idée d'établir le contrôle sur un territoire. Neznaïka est en fait très peu agressif et il atterrit sur la lune par hasard, par erreur, car il a démarré la fusée et laissé les autres membres de l'expédition. Il vit de nombreuses aventures, jouant le rôle d'un businessman, d'un prolétarien et d'un clochard jusqu'à ce que les autres arrivent sur la lune pour amener la révolution sociale. L'animation, dessinée, est très proche esthétiquement de Disney et des films soviétiques des années 1960. Plusieurs personnages ont des voix qui rappellent celles de Balthazar Picsou, Mamie Baba, Flagada Jones et Archibald Picsou – les héros de la série *La Bande à Picsou*. Le retour à l'écran de Neznaïka, ce personnage culte de la littérature pour enfants de l'Union soviétique est aussi le symptôme d'un retour à l'idéologie correspondante.

La première version post-soviétique à l'écran des aventures d'Alissa Selezneva, l'héroïne de Kir Boulytchev, est *L'Anniversaire d'Alissa* (2009) de Sergueï Sereguine. Le réalisateur s'est appuyé sur la tradition de l'animation russe avec un développement lent de l'action, ce qui a posé un problème avec le public ciblé. Il a pratiquement copié le film de 1981, *Le Mystère de la troisième planète*, l'héroïne manque de tempérament, de vivacité, de plasticité. Cependant, le film est une rare exception dans les œuvres qui ont pour thème l'espace parce que les longs-métrages tournent vite au mélodrame, ce qui se confirme dans les films avec Belka et Strelka,

où la chienne cosmonaute sert sa patrie, protège sa famille et sa maison d'un ennemi extérieur. L'espace, selon l'idéologie de ces œuvres, est le territoire de la famille et pas du tout un endroit où l'on découvre et apprend de nouvelles choses, comme cela était le cas dans l'animation soviétique. Les héros du film vont rarement plus loin que la lune. Une lecture aussi « familiale et domestique » du thème du voyage spatial s'applique aussi aux films basés sur des motifs folkloriques.

Ivan Tsarévitch et le loup gris 2 [*Ivan Carevič i seryj volk 2*] (2013) de Vladimir Toropchine est la suite de l'un des gros succès produits par le studio de Saint-Petersbourg Melnitsa [le moulin] en 2011. Ce film est construit sur une narration mélodramatique sans surprises ; la lune et la terre correspondent aux représentations antiques (la terre est soutenue par trois éléphants debout sur une tortue géante) tandis que la vie domestique des héros est plutôt moderne. Un an a passé depuis le mariage d'Ivan Tsarévitch et de Vassilissa, qui est diplômée de la Sorbonne et d'Oxford, mais la tsarevna s'ennuie déjà des aventures romantiques. Elle n'est pas pressée de donner des petits-fils au tsar et rêve au lieu de cela de grands bals pour établir des liens avec les empires voisins. Ivan l'appelle « une jeune gâtée » et au lieu de mener une politique étrangère, il continue de renforcer les frontières de son 3 fois 9^e royaume⁸. Et comme dans *La Nuit de Noël* [*Noč' pod roždestvom*] (1913) de Ladislav Starewitch, où le forgeron Vakoula doit s'envoler pour Saint-Petersbourg dans le but de voler les chaussures de la tsarine pour impressionner son Oksana bien-aimée, ici le père et le loup apprivoisé (l'ami d'Ivan et son auxiliaire magique) emploient l'acteur provincial Tchernomor pour mettre en scène l'enlèvement de la tsarevna et apporter un peu de fraîcheur dans la vie des jeunes mariés, ce qui s'achève pour le tsarévitch par un voyage dans la lune.

Tout ce qui a rapport au vol est fait avec beaucoup d'humour : le voyage du tsarévitch et du loup sur un boulet de canon entre en résonance avec *Les Aventures de Munchhausen* [*Priključenija Mjunxauzena*] (1973) et *La Nuit de Noël* – le loup fait le voyage sur le dos du tsarévitch comme Vakoula avec le diable, le tout au son de la sonate au clair de lune de Beethoven (mix) et de la voix mixée de Iouri Gagarine à la radio assourdie par un bruit de roues de train. Pendant le vol, le loup se comporte comme dans un voyage en train : il mange du poulet et des œufs durs en buvant du thé, fait des mots croisés. Le voyage vers la lune est représenté comme un voyage d'affaires. La fusée du retour vers la terre est particulièrement amusante : elle ressemble à une hutte avec des jambes humaines (dans les contes russes la maison de la sorcière Baba-Yaga a des pattes de poule) avec des ailes de poulet et des fenêtres

8. Le 3 fois 9^e royaume dans les contes de fées russes est le royaume lointain que le héros atteint au bout de sa quête. (n.d.t.)

en bois décoré. Le séjour sur la planète déserte lui-même, cependant, est la partie la plus faible du film, réalisée avec l'esthétique de l'animation des années 1990, où l'atmosphère de vaudeville est plus importante que les effets spéciaux étourdissants.

Belka et Strelka 2. Aventures lunaires [*Belka i Strelka 2. Lunnye priključenija*, 3D] (2014) d'Aleksandr Khramtsov, Inna Evlakinova et Vadim Sotskov, la suite de *Belka et Strelka, les Chiens des étoiles* [*Belka i Strelka, Zvezdnye sobaki*] (2010) de Sviatoslav Ouchakov et Inna Evlannikova, ressemble à un puzzle fabriqué de clichés et de truismes. La narration se développe dans la tradition des films de la guerre froide, à la différence près que les films soviétiques écartaient de l'écran tout contact entre les citoyens soviétiques et les créatures extraterrestres. Ici, nous avons un représentant d'un type nouveau : la poupée Pouchok, un chiot très sociable. Le fils de la célèbre chienne astronaute Belka et de son mari, l'entraîneur d'astronautes Kazbek, a grandi dans la maison du président américain, mais son amour pour la patrie des ingénieurs Konstantin Tselkovski et Sergueï Korolev, ainsi que de Gagarine l'a nourri pendant toute son enfance. Il a la nature héroïque de son père plutôt brutal et le cœur tendre de sa mère, de qui il a hérité la couleur de son pelage.

Pendant que Strelka est occupée égoïstement à chercher sa valise d'os, Belka – la loyauté même – cherche à aider sa famille. Pouchok est entouré d'attentions et de soins, il est le favori de la fille du président et provoque l'envie des autres animaux de la maisonnée. Le chiot a entendu parler de ses parents biologiques et rêve d'aller dans l'espace.

La réalité créée dans le film est très pro-soviétique. Les chiens russes partent pour un tour du monde pendant que les singes envoyés dans l'espace par les USA ont échoué dans leur mission et sont couchés dans des lits d'hôpital. Les dialogues contiennent des références à des histoires drôles, et les héros nationaux sont étroitement liés à des animaux : pour les Américains, c'est le chimpanzé, pour les Juifs, c'est le rat plein de ressources Vénia, et pour les Russes, des chiens de toutes les couleurs. Le film est saturé de citations connues de films soviétiques et de parodies de Brejnev, et ses dialogues s'adressent à la vieille génération, les enfants ne peuvent être amusés par ces dialogues et ces gags.

Peu à peu, les gentils chiens se transforment en personnages-types déplaisants qui exploitent les clichés véhiculés par les histoires drôles. Après leur visite, la lune devient un parc d'attractions, avec la statue de la liberté, la tour Eiffel et d'autres monuments de la civilisation terrienne éclairés par des néons, et tout cela ne fera certainement pas sourire les adultes ou réagir les enfants. Les héros quittent la lune et reviennent travailler et étudier, car la vie normale sur une autre planète est impossible. Cependant, ils ne peuvent pas non plus remettre la lune dans son état originel, les auteurs confient cela à des représentants humanoïdes d'une autre galaxie.

Belka et Strelka est politiquement correct et offre une véritable réflexion sur la situation socioculturelle : après les aventures sur la lune, la famille canine se disperse dans tout le globe terrestre avec la condition qu'ils se retrouveront en URSS pendant les vacances. Les astronautes russes préfèrent donner à leurs enfants une éducation en Occident. Les normes de genre reflétées dans le titre soulignent la supériorité féminine, cependant, les héros sont des mâles : Kazbek et Pouchok dans *Aventures lunaires*. C'est un fait historique que le président américain a reçu une « fille », mais les auteurs de ce biopic des chiens astronautes ont changé cela, insistant sur le fait que c'est un chien mâle, Pouchok, qui défend l'honneur de la patrie. De plus, à la fin, un modèle de famille est annoncé pour Pouchok : l'élégante Fifi, qui ressemble à sa mère, va tomber amoureuse du gracieux fils de Belka dans un pays étranger. Il y aura donc peut-être une suite.

Le *remake* animé du film satirique *Kin-Dza-Dza* (1985) du patriarche de la comédie russe, Gueorgui Danielia, *Kou ! Kin-Dza-Dza* (2013), réalisé également par lui en collaboration avec Tatiana Ilina, commence au début du XXI^e siècle dans une Moscou hivernale. Un violoncelliste mondialement connu, Vladimir Tchijov, dit l'oncle Vova, rentre chez lui après un concert en solo au conservatoire. Dans le nouveau quartier de Moscou-City, son véhicule est coincé dans un embouteillage. Ne souhaitant pas attendre, il sort de la voiture, continue à pied et rencontre un adolescent, Tolik Tsarapkine, qui se présente comme son neveu. À ce moment-là, un homme pieds nus avec une couronne de fleurs de camomille court à leur rencontre, tenant un appareil qui a des touches comme un téléphone portable, et prononce la phrase fatale, axiomatique : « Dites-moi le numéro de votre galaxie. Sur quel bouton dois-je appuyer pour rentrer chez moi ? ». Prenant le passant pour un drogué ou un fou, Tolik lui dit d'appuyer sur 03, le numéro des urgences médicales. L'étranger rétorque : « 03, c'est Pliouk, là où habitent les Tchatlanians ». Mais Tolik ne l'écoute pas, appuie sur le numéro, et Tchijov et lui se retrouvent soudain dans un désert avec deux soleils. Deux peuples habitent sur la planète Pliouk : les Tchatlanians, qui dominent, et les Patsaks, qui sont dominés. À leur arrivée, les héros rencontrent un trio pittoresque : Uefle Tchatlanien, Bi le Patsak et le robot-taube Abradoks, qui voyagent dans un appareil volant, le « pepelats ». Un dictateur, P.J., règne sur cet univers désertique. Les extra-terrestres sont des humanoïdes, à l'exception d'Abradoks, et l'animation souligne et renforce le grotesque de leur physique. Ils se parlent avec un vocabulaire limité à deux mots, kou et kiou, sorte d'euphémismes qui remplacent toutes sortes de mots. La hiérarchie entre les individus se fait en fonction de la quantité de monnaie d'échange que l'on possède : sur cette planète, tout se paye, cet univers fonctionne donc sur un modèle capitaliste. Les deux terriens reçoivent le statut de Patsaks, donc de créatures inférieures, ce qui les oblige à porter une cloche spéciale (le « tsak ») dans le nez ; quand ils rencontrent un Tchatlanien, ils doivent effectuer un rituel

de courtoisie qui consiste à se frapper les deux joues. Obtenir le « gravitsapa », l'appareil qui permettrait au « pepelats » de bouger vers une autre planète, n'est pas une tâche facile. Dans leurs efforts pour rentrer sur terre, ils rencontrent des voleurs, font face plusieurs fois à la mort, se retrouvent en prison et même dans la résidence du gouverneur, et finissent par atterrir sur une planète déserte où l'oxygène manque et où la tentation de se laisser mourir s'empare des deux héros, désespérés de ne pouvoir rentrer sur terre. À ce moment-là, apparaît l'homme pieds-nus à la couronne de fleurs de camomille, qui les renvoie sur terre. Le début de la première scène du film se répète, mais tout est rentré dans l'ordre, la structure circulaire semble effacer le séjour sur Pliouk, et seul le réflexe qu'ont les deux héros de faire le rituel du salut patsak au passage d'un chasse-neige témoigne de ce qu'ils ont bien vécu cette aventure.

Le film d'animation exige de la contemplation, un mode spécifique de perception et laisse une part au non exprimé, fonctionnant comme une composition musicale. L'usurpateur P. J. donne le ton des concerts et est le chef censeur. Le robot Abradoks, pragmatique et sans scrupules, rêve de faire une carrière solo. Le propriétaire d'un manège accepte de faire traverser un abîme à l'oncle Vova, qui a le vertige, contre paiement mais le regrette amèrement ensuite car il est obligé de l'écouter réciter désespérément le poème « Le pétrel » de Maksim Gorki. Des musiciens ambulants sont prêts à accueillir les terriens sur leur « automobile » du moment que leur sécurité n'est pas menacée. En plus d'un langage différent et de son vocabulaire propre, bien que limité, le film promeut un nouveau paysage sonore. Quand les habitants de la planète meurent, ils laissent derrière eux leur respiration, comme un mot non dit ou un son inarticulé. Il y a plus de tombes dans le film animé que dans le film de 1985 et elles constituent un élément important du paysage : en forme de ballons, elles sont les exhalations des personnes mortes sous un régime autoritaire.

Les réalisateurs concentrent leur attention non pas sur les êtres humains, mais sur les humanoïdes de la planète. De ce fait, on peut définir le genre comme une fantasmagorie plutôt qu'une satire. En tant que *remake* du film de la *perestroïka*, ce film explore l'espace comme une anti-utopie : ce n'est pas un endroit où les terriens voudraient vivre. Les héros ne rencontrent aucune empathie ni aucune curiosité chez les extra-terrestres, mais seulement de l'agressivité, de la malhonnêteté et de la cupidité. Dans sa critique du film, Sasha Senderovich a étudié en détail la signification allégorique du film et a conclu que le film est une allégorie de la division sociale de la Russie : « la planète Pliouk n'est pas vraiment différente de la Russie de Poutine⁹ ».

9. SENDEROVICH, 2014.

Conclusion

Dans le cinéma d'animation russe et soviétique, les autres planètes ressemblent à la terre et semblent en dire plus sur notre propre planète que sur l'espace et la vie extra-terrestre. Si le voyage et l'exploration eux-mêmes ainsi que le désir de découvrir dominaient dans l'animation soviétique sur l'espace, l'animation post-soviétique retourne vers les intrigues de la science-fiction et vers les mythes soviétiques sur l'espace, mais les héros de ces mythes du passé ont changé : l'espace est peuplé d'enfants et d'animaux (principalement des chiens) et il se transforme en terrain de jeu, ce qui le rend tout à fait inintéressant en tant que domaine de pouvoir politique. Les autres planètes servent de miroirs dans lequel les personnages reflètent la vie d'aujourd'hui sur terre. L'espace est devenu une part de la normalité et n'est plus un objet de conquête ni de compétition avec l'Amérique : le temps de la course à l'espace n'est plus, et les voyages conjoints dans l'espace et les stations spatiales habitées multinationales ont remplacé les discours défensifs de l'ère soviétique. Ce qui reste, c'est la domestication de l'espace, avec des enfants et des animaux, des plantes en pot et des oiseaux, et l'illusion que l'espace est un terrain de jeu alternatif.

Bibliographie

- BEUMERS Birgit, 2017, "Imagings of Space, or a Journey Through Special Effects", in GOSCILO Helena & STRUKOV Vlad (ed.), *Russian Aviation, Space Flight and Visual Culture*, Routledge, Londres, pp. 169-188.
- KLUŠANCEV Pavel, 1997, *Odna iz moix kartin. Zapiski kinorežisëra (Doroga k zvezdam)*, [Un de mes films. Notes d'un réalisateur (La voie des étoiles)], Goskino Rossii et Sankt-Peterburgskij Institut Kino i Televidenija, Saint-Petersbourg.
- SENDEROVICH Sasha, 2014, « Critique de "Ku! Kin-dza-dza" » in *Kinokultura* n° 43, <http://www.kinokultura.com/2014/43r-ku-kindzadza.shtml>, consulté en décembre 2017.
- SIDDIQI Asif, 2008, « Imagining the Cosmos : Utopians, Mystics, and the Popular Culture of Spaceflight in Revolutionary Russia », in *Osiris*, n° 23, The University of Chicago Press, Chicago, pp. 260-288.

SPUTNITSKAIA Nina, 2017, « The Politics of Outer Space : Colonisers and Missionaries in Russian Fantasy Film of the 1930s », in *Studies in Russian and Soviet Cinema*, n° 11, vol. 2, pp. 134-145.

Filmographie

BRUMBERG Valentina et Zinaïda, 1953, *Polët na lunu* [vol pour la lune], Soïouzmoultfilm.

BUTYRIN Jurij, IGNATENKO Andrej & LJUTKEVIČ Aleksandr, 1997-2000, *Neznajka na lune* [Neznaïka sur la lune], Studio FAF et compagnie, Rousskoïe zoloto.

DANIELIJA Georgij, 1985, *Kin-Dza-Dza*, Moscou, Mosfilm.

DANIELIJA Georgij & IL'INA Tat'jana, 2012, *Kou ! Kin-Dza-Dza*, Moscou, STV, Ritm, Iougra-films.

EVLAKINNOVA Inna & UŠAKOV Svjatoslav, 2010, *Belka i Strelka, Zvezdnye sobaki* [Belka et Strelka. Les chiens des étoiles], Moscou, Tsentr natsionalnogo filma.

EVLAKINNOVA Inna, XRAMCOV Aleksandr & SOCKOV Vadim, 2014, *Belka i Strelka 2. Lunnye priključenija* [Belka et Strelka 2. Aventures lunaires], 3D, Moscou, Tsentr natsionalnogo filma.

KATCHANOV Roman, 1981, *Tajna tret'ej planety* [Le mystère de la troisième planète], Moscou, Soïouzmoultfilm.

KHODATAEV, Nikolai, KOMISSARENKO Zenon & MERKOULOV Iouri, 1924, *Mežplanetnaja revoliucija* [La révolution interplanétaire], Moscou, Mejrabprom-Rous et GTK.

KLUŠANCEV Pavel, 1961, *Planeta bur'* [La planète des tempêtes], Moscou, Soïouzmoultfilm.

KLUŠANCEV, Pavel, 1965, *Luna* [La lune], Moscou, Soïouzmoultfilm.

KLUŠANCEV, Pavel, 1968, *Mars*, Moscou, Soïouzmoultfilm.

PROTAZANOV Jakov, 1924, *Aëlita* [Aelita], Moscou, Mejrabprom-Rous.

RAJKOVSKIJ Evgenij & STEPANCEV Boris, 1960, *Murzilka na Sputnike* [Mourzilka dans le spoutnik], Moscou, Soïouzmoultfilm.

SEREGUINE Sergueï, 2009, *Den' roždenija Alisy* [L'anniversaire d'Alissa], Moscou, Masterfilm.

TOROPCHINE Vladimir, 2013, *Ivan Carevič i seryj volk 2* [Ivan Tsarévitch et le loup gris 2], Saint-Pétersbourg, Melnitsa et STV.

TOUGANOV Èl'bert, 1961, *Ott' kosmoses* [Ott dans l'espace], Tallin, studios Tallinfilm.

VIKTOROV Richard, 1973, *Moskva-Kassiopeja* [Moscou-Cassiopeée], Moscou, studio Gorki.

VIKTOROV Richard, 1974, *Otroki vo Vselennoj* [Des adolescents dans l'univers], Moscou, studio Gorki.

ŽURAVLEV Vasilij, 1935, *Kosmičeskij rejs* [Le vol spatial], Moscou, Mosfilm.

Résumé : Cet article montre qu'avec le passage de l'ère soviétique à l'ère post-soviétique, l'espace dans le film d'animation s'est transformé d'un territoire nouveau de conquête et d'exploration en un miroir négatif de la terre, que l'on est passé de l'utopie à la dystopie et que l'espace n'est plus un endroit désirable pour être habité, ce qui sous-entend que c'est la terre elle-même qui est devenue indésirable. Avec l'utilisation de l'animation pour créer des effets nécessaires à la représentation réaliste (dans les œuvres d'Aleksandr Ptouchko et Pavel Klouchantsev, par exemple), l'espace a servi d'alternative parfaite à la réalisation du style de vie soviétique. Cependant, après que les Américains ont mis le pied sur la lune, il s'est produit un décalage, et les autres planètes sont devenues des répliques bourgeoises et domestiques, l'équivalent de l'utopie soviétique du « socialisme développé ». La colonisation n'a pas une signification politique, elle offre des espaces de vie alternatifs pour des familles avec enfants et animaux domestiques. Le voyage dans la lune est une expérience et un test de maturité, dans lequel la conquête n'est plus d'actualité, l'espace est un terrain de jeux pour enfants et adolescents, il procure du confort domestique et sert de miroir réfléchissant de la terre avec quelques attributs techniques ; le lien avec la terre est conservé, la terre étant toujours le centre de

l'univers. Dans le nouveau millénaire, les *remake* et suites de films montrent l'infantilisation des exploits cosmiques (avec la figure de Neznaïka/Jenesaispas) et dressent le portrait d'adolescents en hipsters révoltés, tandis que *Ku! Kin-Dza-Dza* décrit l'autre planète comme un espace dystopique, indésirable pour l'*intelligentsia* créative.

Mots-clefs : animation, espace, colonisation, exploration, dystopie, utopie.

Abstract: This article argues that, over the Soviet and into the post-Soviet era, outer space in animated films has turned from a new, unknown territory for conquest and exploration into an undesirable mirror of earth, from a utopia into a dystopia, a space that is no longer desirable for habitation, inferring that it is earth itself which has become undesirable. Following the use of animation to create the effects necessary for a realistic representation of spaceflight (e.g. in the works of Aleksandr Ptushko and Pavel Klushantsev), outer space served as a perfect alternative for the realisation of a socialist lifestyle. However, after the American landing on the moon a shift takes place, which turns other planets into domestic and bourgeois little replica worlds, the equivalent of Soviet utopia under "developed socialism". Colonization has less a political significance as one of finding alternative living spaces for families, with children and pets. Space travel is an experience and a test of maturity, where conquest no longer relevant and outer space is a playground for children and teenagers, providing domestic comfort and serving as a mirror reflection of earth with some technical attributes, whilst always maintaining a link with earth, which remains at the centre of the universe. In the new millennium animated remakes and sequels show the infantilization of cosmic exploits (in the figure of Neznaïka, or Dunno), portraying teenagers as rebellious hipsters, while Ku! Kin-Dza-Dza portrays the other planet as a dystopian space, undesirable for the creative intelligentsia.

Keywords: animation, space, colonization, exploration, dystopia, utopy.

Абстракт: В статье доказывається, що в радянських і пострадянських мультиплікаційних фільмах космічне простір поступово перетворилося з утопічного простору в антиутопічне, з таємничної, привабливої для завоювання і дослідження території – в нелицеприятну копію Землі, простір непридатне для обитання. Благодаря опитам використання анімації для створення ефектів, що дозволили достовірно представити космічний політ і інші планети (наприклад, в роботах Олександра Птушко і Павла Клушанцева), космос став прекрасною площадкою для реалізації ідей соціалістичного будівництва. Однак після висадки американців на Луну відбувається перегляд сюжетів і мотивацій, в дусі радянської утопії «розвитого соціалізму» інші

планеты интерпретируются как внутренние и буржуазные маленькие копии миров. Постепенно утрачивается политическое значение завоевания космоса, идея колонизации вытесняется поиском альтернативных мест проживания для семей с детьми и домашними животными. Космические путешествия – это опыт и инициация, но открытие космических глубин уже не актуально, инопланетное пространство служит для детей и подростков своего рода игровой площадкой, обеспечивающей домашний комфорт и служащей зеркальным отражением быта землян со всеми техническими атрибутами. При этом всегда поддерживается связь с Землей (с родителями), которая воспринимается как центр Вселенной. В новом тысячелетии анимационные ремейки и сиквелы демонстрируют инфантилизацию космических подвигов (например, в образе Незнайки), изображая подростков бунтующими хипстерами, в то же время Ку! Кин-Дза-Дза интерпретирует иную планету как антиутопическое пространство, в котором нет места творческой интеллигенции.

Ключевые слова: анимация, космос, колонизация, открыватели, дистопия, утопия.

Baba Yaga, construction et évolution d'un mythe animé en Russie

Lauren Dehgan

► To cite this version:

Lauren Dehgan. Baba Yaga, construction et évolution d'un mythe animé en Russie. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, 48-49. hal-02053350

HAL Id: hal-02053350

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053350>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0 International License

Baba Yaga, construction et évolution d'un mythe animé en Russie

Lauren DEHGAN

Université Paris X – Nanterre

Dans les années 1930, l'avancée matérielle des studios et la division des tâches dans la production transformèrent l'animation soviétique, qui se mit à ressembler à ce qui se faisait en Occident malgré les recherches des animateurs qui visaient justement à développer une animation soviétique¹. La rotoscopie, créée par Max Fleisher aux États-Unis en 1915 et employée intensivement par Walt Disney, permettait d'animer plus rapidement des mouvements réalistes. D'abord célébrée en Russie, elle fut très vivement critiquée un peu plus tard pour son « naturalisme² ». Cette méthode était connue sous le nom de méthode « éclair » [ékler] et fut beaucoup employée pour les sujets folkloriques. L'animateur Ivan Ivanov-Vano voyait la rotoscopie comme une solution temporaire en attendant des avancées dans le cinéma d'animation qui auraient pu permettre plus de raffinement dans les gestuelles. Néanmoins, la technique domina durant plus d'une dizaine d'années après la fin de la Seconde Guerre mondiale et contribua à donner à la production soviétique une image de « sous Disney » en Occident.

Par la suite, les animateurs russes s'inspirèrent des arts décoratifs russes et firent preuve de plus de liberté dans leur style. Même aujourd'hui, dans des productions aussi standardisées que *Macha et l'ours* [*Maša i medved'*], le style visuel est moins conformiste que dans les années 1940. On passe d'images de synthèse à une animation traditionnelle tour à tour inspirée de l'animation japonaise,

1. MACFADYEN, 2005a, pp. 66-73.

2. *Ibid*, p. 77.

d'illustrations de livres pour enfants ou des arts décoratifs russes, qui restent intrinsèquement liés à une image populaire nationale.

L'idée d'une animation russe et soviétique similaire à la production Disney perdure et amène à se questionner sur ce qui caractérise l'une et l'autre. Une des critiques adressées aux long-métrages d'animation Disney depuis leurs débuts est qu'ils altèrent beaucoup dans leurs adaptations de contes et légendes la complexité de leurs sources. On parle même de « disneyfication » du folklore. Dans son ouvrage sur le cinéma d'animation, Sébastien Denis regrette la façon dont Walt Disney a « fait un *packaging* » à partir des contes de fée et d'une iconographie européenne, leur faisant perdre en profondeur au profit du divertissement :

Si l'art et le cinéma européens intéressent Disney, suivant son idée de créer des univers qui « obéissent à nos ordres », il n'est pas très étonnant qu'il ait perverti en profondeur les contes et légendes européens pour en faire des divertissements américains. Dès les premiers Laugh-O-Grams il fait du Chat botté et d'Alice ou de Cendrillon des objets décoratifs, des jouets au service d'intrigues divertissantes. Passant au long métrage, il transforme Blanche-Neige en une forme de Cendrillon, et enlève systématiquement toute charge négative pour construire un univers formaté sur le modèle de l'*American way of life*. [...] Disney a en effet « trusté » l'imaginaire des contes et légendes, passant d'un univers visuellement étonnant à la fin des années 1920 à l'allégorie permanente d'un mode de vie rêvé : un homme dominant, une femme dévouée, la notion de travail et de mérite (des trois petits cochons aux nains travailleurs). *De facto*, l'imaginaire échevelé et cauchemardesque des contes de fée, si présent dans les gravures du XIX^e siècle de Doré, devient terre à terre³.

La nature « imaginaire et échevelée » des gravures de Gustave Doré (1832-1883), un artiste déjà bien inscrit dans une société industrielle en plein essor, est discutable en soi mais l'idée est donc que Disney, au prix de la simplification d'années de mythes et de traditions, a fait adhérer les contes au mode de vie et aux idéaux américains. Ses studios ont ainsi créé une véritable grammaire visuelle du conte de fée uniformément partageable, mélangeant marketing, *storytelling* et folklore.

La production animée soviétique s'est développée, des années 1920 aux années 1990, de façon relativement isolée. Elle devait servir une culture soviétique

3. DENIS, 2011, p. 112.

et s'opposer à l'influence américaine. Malgré tout, le cinéma d'animation soviétique est souvent décrit comme très proche de Disney et sous son influence⁴. On ne peut nier de nombreux points communs entre la production soviétique et la production Disney : un aspect baroque, un traitement sentimental et des histoires souvent basées sur des sujets folkloriques. Les sujets sont dits « intemporels » : comme l'écrit David MacFadyen, « La politique va et vient, mais les animaux parlants, les mauvaises sorcières et les princesses mythiques subsistent⁵ ». Cette idée bloquerait toute interprétation politique, mais pourtant le fait même qu'un sujet soit perçu comme « hors du système » et appartenant à un imaginaire fantasmé, immuable, éternel, est en soi extrêmement politique. Quelques lignes plus loin, MacFadyen souligne : « On pourrait rétorquer que l'art émotionnel sert à naturaliser le *statu quo* dans une société dictatoriale⁶ ». Sans servir un gouvernement « dictatorial », Disney avait à cœur une mythologie ou du moins une idéologie nord américaine, qu'il servait tout comme les studios soviétiques Soïouzmoultfilm devaient servir à former la jeunesse communiste. Disney et Soïouzmoultfilm ont contribué à constituer un imaginaire qu'il est d'autant plus dur de déconstruire qu'il est présenté comme intemporel et immuable. Pourtant, remis en contexte, chaque long métrage de Walt Disney est le fruit de son époque. On lie par exemple le film *La Belle au bois dormant*⁷ à l'attente des femmes du retour de leurs maris après la Seconde Guerre mondiale.

Que donne donc la construction de cet imaginaire dans un cadre soviétique et, surtout, comment a-t-il évolué au cours du xx^e siècle ? Quelles réminiscences en trouve-t-on aujourd'hui dans la Russie contemporaine ? Nous étudierons ces différentes questions à travers le personnage typiquement russe de la sorcière Baba Yaga, personnage notable d'au moins une vingtaine de métrages russes et soviétiques depuis 1938, dont le cinéma d'animation a participé à fixer l'image qu'on en conserve encore aujourd'hui.

La construction d'une Baba Yaga intemporelle ?

Adeptes de la science-fiction, l'animateur et réalisateur français René Laloux déplore la domination du conte dans le cinéma d'animation :

4. Cf. par exemple : GÉNIN, 2003, p. 22 ; BENDAZZI, 1991, p. 241-242 ; DENIS, 2011, p. 185-186, COTTE, 2001, p. 259-260 ; ou encore LALOUX, 1996, p. 39.

5. MACFADYEN, 2005a, p. 17.

6. *Ibid.*

7. GERONIMI Clyde, 1959, *The Sleeping Beauty*, Walt Disney Pictures.

Il y a beaucoup de Barbe-bleue, d'Alice *in Wonderland*, de fables de La Fontaine et de contes des frères Grimm dans le cinéma d'animation. [...]

Les artistes de l'image par image regardent le plus souvent derrière eux, et pourtant, n'est-ce pas en cherchant à imaginer le futur que l'on raconte le mieux le présent⁸ ?

Contrairement à ce qu'on pourrait croire pourtant, Baba Yaga n'est pas restée bien longtemps dans le cinéma d'animation russe une entité « intemporelle » issue d'un passé fantasmé. Elle a su s'adapter à son temps et aux nouvelles technologies et n'est plus la même aujourd'hui qu'en 1938 lors de sa première apparition animée. Comment a-t-elle évolué du conte à l'écran du XIX^e au XX^e siècle ?

Au moment de la collecte des contes russes, au XIX^e siècle, le personnage effrayait les élites. Elle était liée à l'animisme et aux superstitions, croyances opposées à l'Église. Il est impossible de savoir dans quelle mesure le personnage a été censuré dans les contes, mais les versions auxquelles nous avons accès aujourd'hui ont probablement été édulcorées. La Yaga est parfaitement libre. Elle n'est soumise ni à Dieu ni au Diable, ce qui la démarque des sorcières habituelles et même d'autres méchants folkloriques. Certains contes vont jusqu'à faire d'elle la maîtresse du jour et de la nuit avec ses trois cavaliers de l'aube, du midi et du soir ou encore son char solaire et son cheval ailé. On est bien loin du christianisme et on voit là une preuve de son ambiguïté. Vladimir Propp (1895-1970) dans sa *Morphologie du conte* et ses *Racines historiques du conte merveilleux* a souligné que Baba Yaga prenait plusieurs fonctions différentes suivant les contes où elle apparaissait. Elle est méchante, testeuse ou donatrice et peut même adopter des rôles plus ambigus dans des récits plus isolés, ce qu'Andreas Johns a étudié en détail dans l'ouvrage qu'il lui a consacré⁹. Pourtant, Baba Yaga est devenue peu à peu une image type de la Russie. Au cours du XIX^e siècle, à partir du règne extrêmement nationaliste et conservateur de Nicolas I^{er}, une identité nationale russe s'est fixée à travers le folklore. Des peintres et illustrateurs ont ainsi canonisé Baba Yaga : Ivan Bilibine (1876-1942), Viktor Vasnetsov (1848-1926) ou encore Viktor Hartmann (1834-1873).

Au début du XX^e siècle, l'avant-garde russe s'est éloignée de ces considérations nationalistes tout en gardant à l'idée un art populaire et en puisant son inspiration dans des sources parfois très liées au folklore comme l'estampe populaire – le *loubok*. Baba Yaga n'était pas loin mais mit un peu de temps avant d'entrer dans le cinéma russe, qui débuta réellement après la révolution bolchévique. Trop féérique

8. LALOUX, 1996, p. 97.

9. JOHNS, 2004.

pour la propagande directe de l'agit-prop¹⁰ des débuts, il fallut les troubles de la Seconde Guerre mondiale pour exiger des symboles nationaux forts à son image. Ainsi fit-elle son apparition quasiment simultanément dans le cinéma en prise de vue réelle d'Aleksandr Roou avec *Vassilissa la belle* [*Vasilisa prekrasnaja*] en 1939 et dans le cinéma d'animation avec *Ivachko et Baba Yaga* [*Ivaško i Baba Jaga*] des sœurs Brumberg en 1938 (fig. 1).



Figure 1 - La sorcière de *Ivachko et Baba Yaga* et son complice
Valentina et Zinaïda Brumberg, *Ivachko et Baba Yaga*, Soïouzmultfilm, 1938, 4'20,
Capture d'écran

Après la Seconde Guerre mondiale, le sujet du folklore a subsisté en U.R.S.S. Il était la réponse aux questionnements esthétiques du réalisme socialiste et attirait les animateurs par sa fantaisie tout en offrant des symboles nationaux forts. Un vent de conservatisme soufflait aussi dans cette nation disloquée par la guerre qu'il fallait unir derrière les idéaux du Parti mais aussi de la nation. Se ressourcer dans un folklore typique était aussi un moyen de s'éloigner de l'Occident avec les tensions naissantes qui allaient aboutir à la guerre froide.

David MacFadyen commente ce choix de revenir à des sujets folkloriques :

Essayant simultanément d'échapper à la double influence négative de l'agit-prop trop crue des débuts et d'un Disney trop vulgaire, l'industrie soviétique chercha à développer l'animation à destination des enfants (structurant le futur social) et le folklore (interprétant et canonisant le passé)¹¹.

Dans cette assertion, on peut constater que le passé des contes fixés par Afanassiev entre autres (il demeure une source souvent citée par Soïouzmultfilm) allait se voir adapté à des besoins de l'époque et fixé de nouveau par le biais du cinéma d'animation. On voit la même ambition que chez Disney avec cette idée d'intemporalité construite dans des besoins idéologiques.

David MacFadyen explique en quoi le sujet du folklore constituait une réponse acceptable aux exigences d'un cinéma réaliste socialiste :

10. Agit-prop est l'abrégié de « *otdel agitacii i propagandy* », c'est-à-dire Département pour l'agitation et la propagande. Par extension, on use de ce terme pour qualifier toutes les actions d'envergure visant à la propagande politique et idéologique.

11. MACFADYEN, 2005a, p. 73.

Les historiens convinrent que le folklore présentait en lui-même la réponse à de nombreuses questions d'après-guerre et était attrayant pour les animateurs à cause de ses thèmes et images non canoniques. Mais comment quelque chose d'aussi profondément traditionnel pouvait être à la fois rassurant, non canonique et neuf ? Le folklore était certainement une forme artistique d'une provenance nationale prestigieuse mais était aussi réputé pour être éternellement pertinent et contemporain, puisque les contes qu'on connaît aujourd'hui sont les contes qu'on raconte aujourd'hui¹².

Une fois de plus est invoquée l'intemporalité des contes. Cette intemporalité est à relativiser, puisqu'on peut constater des variations liées à l'idéologie dominante des différentes périodes de collecte des contes. Un même récit aura différentes fins et différentes significations suivant le contexte où il sera raconté ou réécrit, et si une « essence » du conte survit, sa signification, elle, évolue. Comme preuve d'une modernisation flagrante du folklore, on peut notamment évoquer les tentatives d'interprétations marxistes du sujet avec les lectures qu'en ont faites Jack Zipes et Nikolai Novikov évoquées par Andreas Johns¹³. Jack Zipes assimile la Baba Yaga à la sorcière d'*Hansel et Gretel* et interprète le conte en terme de lutte des classes, faisant de la Yaga le symbole de la classe dominante du système féodal : l'aristocratie. Novikov a également fait une interprétation similaire de Baba Yaga, bien qu'il reconnaisse que la sorcière est plus complexe que cela et qu'elle n'est représentée en oppresseur tyrannique que dans certains contes parfois à vocation satirique. Il lie cette image-là à des contes du type de *Vassilissa la très belle* où une méchante belle-mère envoie l'héroïne travailler chez Baba Yaga qui l'exploite.

Cependant, Johns réfute ces interprétations, arguant que des critiques du système et de l'aristocratie étaient déjà faites directement dans des contes satiriques [*satiričeskaja skazka*]. On y voyait la malice d'un paysan venir à bout d'un seigneur cupide ou d'un prêtre. La critique était directe. Nul besoin d'une métaphore à base de sorcière perdue dans les bois.

Ces lectures de Baba Yaga comme ennemie du peuple sont peut-être le type d'interprétations qui ont justifié son rôle de méchante dans les deux premiers films d'animation où elle apparaît : *Ivachko et Baba Yaga* et *Oies et Cygnes* [*Gusi-lebedi*] (1949), mais assez tôt, la dimension positive de Baba Yaga dans sa fonction de donatrice a été portée à l'écran avec les films en prises de vue réelles de Roou

12. *Ibid.*, p. 74.

13. JOHNS, 2004, p. 38-39.

et le film d'animation *La Princesse grenouille* [*Carevna ljaguška*] (1954) (fig. 2). Cette lecture semble en tout cas datée et peu subtile, n'englobant pas les multiples dimensions de la sorcière et s'arrêtant à la surface d'une infime partie des récits où elle joue un rôle. Loin d'apparaître en ennemie du peuple, Baba Yaga est au contraire, dans des films d'animation inspirés des visuels du XIX^e siècle, l'image même d'une vie populaire rurale fantasmée. Elle vit au milieu de la nature dans un habitat vétuste et ses vêtements sont ceux des paysans russes typiques, marqués par une sobriété qu'on ne trouve pas chez les héros aux motifs art nouveau.



Figure 2 – Baba Yaga aidant le tsarévitch
dans *La Princesse grenouille*, Tsekhanovski
Mikhaïl, Soïouzmultfilm, 1957, 29'49
Capture d'écran

Esthétiquement, Baba Yaga change souvent de style, mais il est frappant de constater à quel point ses vêtements demeurent inchangés d'un film et presque d'une décennie à l'autre. Coiffée d'un petit fichu, engoncée dans une robe terne et peu flatteuse, elle s'autorise parfois quelques motifs mais demeure d'une sobriété exemplaire qui ne change pas, quelle que soit l'époque. Son design varie bien entendu, d'un hyperréalisme rotoscopique à des réinterprétations animées de peintures sur laque, mais la Yaga, grande, petite, maigre ou grosse, garde la même garde-robe. Peut-être d'ailleurs est-ce dans ce détail anodin qu'on trouve une forme d'intemporalité. Le style Baba Yaga serait l'équivalent folklorique d'une petite robe noire ou d'un tailleur Chanel – autres produits dits « intemporels » et absolument construits.

La sorcière a un nom, une unité et même un caractère, et elle reste en mémoire comme un personnage unique, au contraire des sorcières des contes occidentaux. Alors que serait Baba Yaga au juste ? Sans aller jusqu'à l'assimiler à ces figures, on peut la comparer, dans une certaine mesure, aux personnages des *comics* américains dont les orientations politiques, rôles, développements et environnements ont considérablement évolué depuis leur création, ce que les scénaristes tentent d'expliquer par de multiples univers parallèles ou simplement par le fait qu'une autre personne reprend le masque. Baba Yaga est un code visuel au même titre, d'une certaine façon, que le S de Superman, code que les dessins animés ont contribué à entériner. Pour le public, il suffit de repérer un ensemble d'attributs : vieille femme,

balai et mortier, petite isba sur pattes de poules, fichu et il peut aussitôt identifier la Yaga.

Baba Yaga, une sorcière *high-tech*

Dans *Ces dessins qui bougent*, René Laloux dresse un constat assez amer de la production animée, qu'il juge finalement pauvre et globalement bien en-deçà des possibilités offertes par le médium. Il critique notamment l'usage de la marionnette, en particulier en Europe centrale :

Le problème de la marionnette vient du fait que ceux qui ont pratiqué cet art plusieurs fois millénaire ont rarement su le détacher de ses origines populaires et que, par voie de conséquence, cette malheureuse s'est presque toujours retrouvée bloquée dans un folklore cryogénisé.

Ainsi, ce n'est pas un hasard si le cinéma d'animation qui exploite la technique de la marionnette s'est surtout développé, après la guerre de 39, dans les petits pays d'Europe centrale : les bourgeois traditionalistes et les dirigeants communistes se rejoignant, sur le sujet, dans une commune tranquillité d'esprit¹⁴.

Il existe certainement des exceptions à cette généralisation, et on peut se demander ce que René Laloux a pu ou aurait pu penser de *La Fin du marais noir* [*Konec černoj topi*] (1960), un film d'animation en volume avec, donc, des marionnettes non pas manipulées mais animées en *stop motion*. On trouve dans ce métrage le sujet folklorique qu'il regrette et pourtant, sa fin mélancolique et sa dimension métaphorique en font un véritable OVNI. Loin de la simplicité du *Très Respecté Démon des bois* [*Uvažajmyj lešij*] (1988) qui, usant de la même technique, s'adresse à de très jeunes enfants, *La Fin du marais noir* demeure assez énigmatique sans pour autant être complexe. L'histoire nous montre des créatures surnaturelles qui se heurtent à une époque technologiquement avancée où elles n'ont plus leur place. On est loin du « folklore cryogénisé » déploré par Laloux. Au contraire, on regrette, semble-t-il, l'impossible cohabitation de ces créatures du fin fond des temps et de la postmodernité. Le désespoir de ce film d'animation tient sans doute de l'époque de sa production. Il fut réalisé sous Nikita Khrouchtchev, qui libéralisa la culture, ce qui permit notamment à l'avant-garde de revenir brièvement sur le devant de la scène. Cependant, durant cette période, la technologie soviétique

14. LALOUX, 1996, p. 83-84.

était fortement mise en avant pour concurrencer les États-Unis, avec notamment la conquête spatiale. Utilisée à des fins de propagande, cette technologie de pointe était développée dans un monde encore inégalitaire où l'accès à des biens de première nécessité était toujours compliqué par le système.

Cette opposition de Baba Yaga à la technologie contemporaine ne va cependant pas durer. Renversée dans *La Fin du marais noir* par un hélicoptère qui survole son marais alors qu'elle se déplace dans son mortier (fig. 3), la sorcière finit par se fondre efficacement dans son époque au cours des films suivants. Dix ans après *La Fin du marais noir*, dans *L'Homme le plus important* [*Samyj glavnyj*] (1970), Baba Yaga commence à assimiler peu à peu la technologie. Les années 1970 ont été en Russie une période de relative insouciance, les films d'animation ont commencé à puiser dans des sources graphiques plus variées et à faire preuve de plus de second degré. Dans *L'Homme le plus important*, Baba Yaga chevauche notamment un balai qui fait le bruit d'une moto et elle fait de la divination avec une



Figure 3 – L'hélicoptère fonce sur Baba Yaga dans *La Fin du marais noir*, Degtiarev Vladimir, Soïouzmultfilm, 1960, 6'36, Capture d'écran

pomme et une assiette dans un effet de télévision qui grésille (fig. 4 et 5). Cette Baba Yaga a une véritable dimension clownesque, qu'elle conservera plus ou moins par la suite. La musique du film d'animation a des relents de jazz et s'éloigne des grands orchestres des films de la période stalinienne, et la Yaga déforme son visage comme un personnage de Tex Avery, tirant sur son nez pour qu'il reprenne sa forme d'origine après avoir tapé dessus pour écraser une mouche. Animer Baba Yaga « à l'américaine » n'a rien de nouveau puisque la première apparition de la sorcière, avec sa démarche rythmée au son d'un jazz très *cartoon*, dans le cinéma d'animation soviétique, en l'occurrence dans *Ivachko et*



Figure 4 et 5 -La divination de Baba Yaga et l'assiette devenue écran de télévision dans *L'Homme le plus important*, Vitold Borzalovski, Soïouzmultfilm, 1970, 2'15 et 2'32, captures d'écran

Baba Yaga (1938), a été très critiquée pour être trop américanisée, et le film a été accusé d'être une parodie de films de gangsters¹⁵.

Baba Yaga est toujours aussi clownesque et la musique toujours aussi *cartoon* dans *Ivachka du palais des pionniers* [*Ivaška iz dvorca pionerov*] (1980), mais là, on retrouve une ultime opposition entre la sorcière et la technologie. La sorcière ne fait en effet pas le poids face aux gadgets du rusé Ivachka, qui finit par faire décoller la petite isba comme une fusée après s'être débarrassé des invités surnaturels de la Yaga à coup de souris téléguidée et d'aimant. On voit dans ce film d'animation une opposition finalement très classique entre un petit garçon rusé et la sorcière, l'originalité de cette version résidant dans la modernisation des techniques d'Ivachka (fig. 6). L'Ivachko de 1938 et cet Ivachka de 1980 sont des personnages assez similaires. Le second est l'évolution logique du premier et maîtrise la technologie moderne.

Figure 6 – Ivachka et son *talkie-walkie*,
Guennadi Sokolski, Soïouzmultfilm, 1980,
5'51, capture d'écran



C'est la dernière fois en tout cas qu'on voit Baba Yaga dépassée par son époque. En effet, dans *Baba Yaga est contre !* [*Baba jaga protiv !*] (1979-1980), c'est une sorcière à la pointe de la technologie et mêlant habilement magie et science qui affronte l'ours olympique Micha. Elle apparaît beaucoup plus jeune que dans ses précédentes incarnations et même que dans les suivantes, en partie à cause du design épuré du film. Sa robe est raccourcie et, bien qu'elle porte un petit fichu traditionnel, ses chaussures à talons et les couleurs vives de sa tenue en font une anomalie dans la continuité des Baba Yaga animées. Elle suit les informations dans une assiette en faisant tourner une pomme comme dans *L'Homme le plus important* avec d'ailleurs le même effet de télévision, mais on la voit plus tard regarder directement ladite télévision (fig. 7). Mêlant tradition, technologie et efficacité meurtrière, elle transforme un morceau de son samovar et son serre-tête en bois de bouleau en arme

15. MACFADYEN, 2005a, p. 73.



Figure 7 — Baba Yaga jalouse de Micha
dans *Baba Yaga est contre*, Vladimir Pekar,
Soïouzmultfilm, 1979, 0'26,
capture d'écran

à feu qui tire des peignes se transformant en rangées de pins comme dans le conte *Baba Yaga*. (Lesdites rangées de pins forment une course d'obstacle idéale pour Micha, qui est tout de même la mascotte des Jeux Olympiques). Dans un cadre clairement urbain et contemporain, la petite isba de Baba Yaga poursuit l'ours jusque dans le métro. Cette image d'une Baba Yaga des villes est pour le moment unique, mais montre la véritable implantation du personnage dans le paysage soviétique.

Le cadre est rural dans *Les Rêveurs du village Ougory* [*Fantazëry iz derevni*

Ugory] (1994), mais Baba Yaga, véritable sorcière *high-tech* pourtant établie dans une maison traditionnelle à l'abandon, y utilise un *talkie-walkie*, un micro et va jusque dans l'espace avec ses comparses Kochtcheï et le Zmeï Gorynytch. Avec cette technologie avancée, elle prend des allures de méchant de films d'action. Dans *Macha et l'Ours*, série animée des années 2010 (sortie en France sous le titre *Masha et Michka*), les contes sont racontés par une petite fille, certes habillée traditionnellement, mais au dynamisme plus proche des standards d'animation actuels (les épisodes durent cinq minutes, bien moins que les standards de vingt minutes en vigueur jusqu'aux années 1990). Baba Yaga y tient son rôle traditionnel mais est catapultée dans un contexte plus moderne, elle effraie notamment un groupe de petits campeurs dans l'épisode *Une Histoire inquiétante avec Baba Yaga* [*Trevožnyj skaz pro Babku-Ežku*]. Elle y est présentée très traditionnellement et apparaît dans son habit traditionnel à la fenêtre de sa petite isba mais on voit que même cette apparition d'un autre temps possède une influence sur les enfants d'aujourd'hui.

Dans *Dobrynia Nikititch et Zmeï Gorynytch* [*Dobrynja Nikitič et Zmej Gorynyč*] (2006) la modernisation de Baba Yaga est plus subtile. L'humour du film repose en grande partie sur des anachronismes. L'histoire a lieu dans la Russie mythique des bylines et des contes, mais le prince Vladimir de Kiev satirise la politique contemporaine de la Russie, les personnages utilisent des expressions modernes, etc. Dans ces long-métrages, Baba Yaga apparaît d'abord tout à fait fidèle à la vision traditionnelle qu'on peut avoir d'elle, mais l'humour, qui fait

notamment référence à des films d'action à succès comme *Matrix*¹⁶, transforme l'isba en maîtresse de karaté, et la Baba elle-même use de ses pouvoirs comme un « *gamer* » en manipulant une poêle dans un chaudron à la façon d'une manette de jeux vidéo pour faire bouger les arbres qu'elle contrôle à distance (fig. 8 et 9).



Figure 8 et 9 – La Baba Yaga « gameuse » et son isba karateka, *Dobrynia Nikititch et Zmeï Gorynytch*, Ilya Maksimov, Melnitsa Animation, 2006, 53'17 et 54'48, captures d'écran

À travers ses différentes incarnations animées au cours des XX^e et XXI^e siècles, Baba Yaga a présenté en particulier au sein du foyer la peur de la technologie mais surtout sa nécessité. Baba Yaga animée, véritable témoin des avancées technologiques, semble un symbole populaire à l'image des spectateurs. Malgré son statut de sorcière et d'ermite, elle renvoie une image familière aux spectateurs contemporains, qui peuvent reconnaître et projeter leur mode de vie en elle. Cette identification est sans doute en grande partie due à la nature essentiellement russe de Baba Yaga. Parfois antagoniste et opposée aux valeurs nationales (par exemple, quand on la voit s'attaquer à l'ours Micha dans *Baba Yaga est contre !*), elle demeure un symbole typiquement russe et a même été opposée plusieurs fois à une forme de déchéance occidentale.

La place de Baba Yaga dans le cinéma d'animation russe contemporain

Les animateurs russes ne sont plus aujourd'hui soumis à des contraintes liées aux exigences esthétiques du Parti, mais ils le sont principalement à des exigences économiques. La chute de l'Union soviétique amena à une diminution drastique des subventions du studio Soïouzmultfilm, et, durant des années, la production animée russe fut constituée majoritairement de films d'art et d'essai gagnant des

16. Trilogie culte sortie entre 1999 et 2003 réalisée par les sœurs Wachowski, *Matrix* a laissé entre autre héritage de mise en scène les fameux *Bullet Times*, des ralentis extrêmes lors de scènes de combats, qu'on voit à plusieurs reprises dans le film *Dobrynia Nikititch et Zmeï Gorynytch* lors de séquences d'action.

prix en festivals mais inconnus du grand public. Les années 2000 furent marquées par l'émergence de nouveaux studios et d'une nouvelle production qui parvint à un certain succès commercial plus qu'à un succès critique. David MacFadyen raconte les débuts de ce renouveau et des festivals organisés mêlant des films soviétiques à des productions contemporaines dans un article du site *KinoKultura* consacré au nouveau cinéma russe :

Que faisait l'animation avec ces rétrospectives de dernière minute ? Est-ce qu'elle respectait et prolongeait la tradition réaliste du passé ou est-ce qu'elle façonnait le futur ? Les grosses sorties d'aujourd'hui abordent toujours ces mêmes questions¹⁷.

Les productions animées d'aujourd'hui s'inscrivent effectivement dans la tradition des adaptations de folklore établie au cours du xx^e siècle. La présence de Baba Yaga de 1938 à aujourd'hui en témoigne évidemment. Les gros succès du cinéma d'animation russe des années 2000 sont toujours inspirés ou adaptés de sujets folkloriques et de contes. *Jacob et sa princesse* [titre original : *Le nain long-nez, Karlik nos*], sorti en 2003 et réalisé par le même Ilia Maksimov qui réalisa plus tard *Dobrynia Nikititch et Zmeï Gorynytch*, le *Prince Vladimir*, sorti en 2006, ou encore *La Reine des Neiges* [*Snežnaja koroleva*] de Vladlen Barbè et Maksim Svechnikov, qui date de 2012, ont été des succès commerciaux en Russie et ont même pu pour certains s'exporter à travers le monde.

Aliocha Popovitch et le serpent Tougarine [*Alëša Popovič i Tugarin zmej*], le premier film de la série des *Trois preux* [*Tri bogatyrja*] des studios Melnitsa, est sorti en 2004. Loin d'apparaître au service d'une idéologie d'État, il a suscité des critiques à sa sortie car on le jugeait offensant pour la culture et le gouvernement. Les critiques relevées par MacFadyen rappellent fortement celles qui menèrent à l'interdiction, en 1936, de l'opéra comique de Demian Bedny, *Les Preux* [*Bogatyrj*], qui tournait en dérision des personnages du folklore russe, comme l'explique Galina Kabakova¹⁸. Dans les deux cas, on se moque d'un folklore national qui doit être pris au sérieux et assimilé par les enfants. Certains critiques ont même vu dans la représentation du prince Vladimir de Kiev un personnage veule, avide et efféminé, une attaque contre un autre Vladimir – Poutine. À ces critiques, David MacFadyen a répondu fort justement en concluant son article ainsi :

Les critiques grincheux d'Aliocha Popovitch devraient jeter un œil à leurs livres d'histoire et dépoussiérer certains films des

17. MACFADYEN, 2005b.

18. KABAKOVA, 2014.

années 60 et 70. Bronzit n'a rien gâché ou manqué de respect à quoi que ce soit – même si son second couteau équin parle comme Eddie Murphy¹⁹.

Cette référence à *Shrek* avec Eddie Murphy, acteur américain qui prête sa voix à l'âne dans ce dessin animé, rappelle la concurrence animée à laquelle doivent faire face les studios russes dans le monde post-soviétique, celle des studios américains. Les films russes se trouvent ainsi au confluent des influences et des contraintes économiques. Face à des films américains avec lesquels une nouvelle génération a grandi, ils doivent créer un équivalent acceptable tout en conservant leurs spécificités nationales. On se trouve avec un cinéma hybride à mi-chemin entre la Californie et le Kremlin et qui cherche encore, d'après les critiques du site *KinoKultura* notamment, une identité dans laquelle il puisse pleinement s'affirmer. Recherche qui n'est pas facilitée par le budget bien inférieur à celui des grosses productions américaines concurrentes. Évoquant ces difficultés, MacFadyen parle d'« insécurité très soviétique²⁰ ».

Baba Yaga, parce qu'elle appartient au sujet sans risque et même typiquement national du folklore russe, est au cœur de ces questionnements. Dans *Les Trois Bogatyrs sur de lointains rivages* [*Tri bogatirja na dal'nix beregax*] (2012), son rôle de véritable méchante par rapport au film précédent, où elle ne constitue qu'une menace relative, la place dans une position intéressante. Avec le marchand



Figure 10 – Baba Yaga occidentalisée dans *Les Trois Bogatyrs sur de lointains rivages*, Konstantin Feoktistov, Melnitsa Animation, 2012, 38 min. 39, capture d'écran

Kolyvan, elle tente de prendre le trône de Kiev et se fait passer pour une aristocrate légitime. Elle adopte alors un costume occidental semblable aux robes des cours de l'Europe du XVIII^e siècle, l'impose à une cour de *boyards* barbus et fantasme sur des bals très français au palais. Cette situation rappelle le règne de Pierre le Grand, qui est resté connu entre autres dans l'imagerie populaire comme le tsar qui fit couper les barbes des vieux croyants et imposa la mode des cours européennes aux

19. MACFADYEN, 2005b.

20. *Ibid.*

boyards. On pourrait presque voir dans le ridicule de cette Baba Yaga grimée en princesse européenne un avertissement que le film se ferait à lui-même : « Ne cherche pas à être ce que tu n'es pas, n'oublie pas ta nature russe ! ». On voit d'ailleurs que Baba Yaga finit par se débarrasser de sa perruque dans une scène de danse débridée et relève sa grosse robe pour mieux courir. Au générique, c'est d'ailleurs dans son costume habituel que Baba Yaga revient danser. Au retour du prince, la cour des *boyards* se débarrasse aussi prestement des perruques et fanfreluches que Baba Yaga. L'Occident reste un costume bien étriqué à porter pour ces personnages à l'essence bien russe.

Dans l'autre long-métrage post-soviétique où apparaît Baba Yaga, *Babka Iojka* [*babka Ėžka*] (2006) et sa suite *Les Nouvelles Aventures de Babka Iojka* [*Novye priključenija Babki Ėžki*] (2008), on s'éloigne de la satire pour introduire le folklore russe d'une façon plus ludique et au premier degré. Le design des personnages a été complètement renouvelé et étudié pour qu'ils soient attrayants et attachants, avec notamment de grands yeux très expressifs que n'auraient reniés ni Disney ni les animateurs japonais. Jeremy Morris salue ces designs dans sa critique sur le site *KinoKultura* :

L'aspect visuel adapté aux enfants de ces personnages qui seraient normalement considérés comme des esprits malveillants est un des succès frappants de ce film [...] Le résultat est une réhabilitation très vivante de ces démons et esprits en tant que personnages positifs²¹.

Quelle que soit la visée du film où elle apparaît, Baba Yaga reste attachée aux questionnements et ambiguïtés de la production animée russe. Elle témoigne en tous cas de problématiques nationales, artistiques et économiques liées à ce médium. Ennemie ou adjuvante, elle demeure le symbole du folklore russe, ce qui lui vaut une certaine sympathie. La pérennité médiatique de cette sorcière typiquement russe est la preuve à la fois d'un attachement identitaire à un passé mythique et d'une quête de nouveauté, perceptible dans ses mutations. Animée, elle demeure toujours à la lisière de procédés expressionnistes, des *cartoons* américains et des arts décoratifs russes. Mise en scène face à la menace d'une occidentalisation, elle s'adapte mais survit. Des années 1930 aux années 2010, l'essence russe de Baba Yaga semble bien vivace.

21. MORRIS, 2009.

Bibliographie

Baba Yaga et les contes

Ouvrages théoriques

BETTELHEIM Bruno, 1976, *Psychanalyse des contes de fées*, R. Laffont, Paris.

HUBBS Joanna, 1988, *Mother Russia: the Feminine Myth in Russian Culture*, Indiana Univ. Press, Bloomington, Ind..

JOHNS Andreas, 2004, *Baba Yaga: the Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, Peter Lang (coll. International folkloristics), New York.

PROPP Vladimir, 1973, *Morphologie du conte suivi de Les Transformations des contes merveilleux et de l'Étude structurale et typologique du conte*, Seuil, Paris.

PROPP Vladimir Jakovlevič, 1983, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, Paris.

SCHNITZER Luda, 1981, *Ce que disent les contes*, Sorbier, Paris.

Articles

KABAKOVA Galina, 2014, « Les contes vus par le cinéma soviétique (années 1930-1950) », in *ILCEA*, n° 20, <http://journals.openedition.org/ilcea/2725>.

Livres de contes

AFANAS'EV Aleksandr Nikolaevitch, 1988, *Les Contes populaires russes*, 3 tomes, Maisonneuve et Larose, Paris.

FORRESTER Sibelan E. S., GOSCILO Helena, SKORO Martin & ZIPES Jack (dir.), 2013, *Baba Yaga: the Wild Witch of the East in Russian Fairy Tales*, University Press of Mississippi, Jackson.

MAXYM Lucy, 1986, *Russian Lacquer, Legends and Fairy Tales*, 2 tomes, Siamese Imports Co, Manhasset, N.Y.

TÉROUANNE Cécile (trad.), 2016, *Contes de Russie*, Actes Sud junior, Arles.

Le cinéma d'animation

Monographies

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

COTTE Olivier, 2001, *Il était une fois le dessin animé – et le cinéma d'animation*, Dreamland, Paris.

DENIS Sébastien, 2011, *Le Cinéma d'animation*, 2^e édition, Armand Colin, Paris.

GÉNIN Bernard, 2003, *Cinéma d'animation : dessin animé, marionnettes, images de synthèse*, Cahiers du Cinéma (coll. Les petits cahiers), Paris.

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

MACFADYEN David, 2005a, *Yellow Crocodiles and Blue Oranges: Russian Animated Film Since World War Two* [Les Crocodiles jaunes et les oranges bleues : le film animé russe depuis la Seconde Guerre mondiale], McGill-Queen's University Press, Montreal, Ithaca.

Critiques

HARTMANN Ulrike, 2006, «critique du film *Dobrynja Nikitič i zmej Gorynyč*», in *KinoKultura*, n° 14, <http://www.kinokultura.com/2006/14r-dobrynia.shtml> (consulté le 12 janvier 2017).

MACFADYEN David, 2005b, « Critique du film *Alěša Popovič i Tugarin Zmej* », in *KinoKultura*, n° 9, <http://www.kinokultura.com/reviews/R7-05alesha.html> (consulté le 12 janvier 2017).

MJOLSNESS Lora, 2011, « Critique du film *Tri bogatyrja i Šamaxanskaja carica* », in *KinoKultura*, n° 33, <http://www.kinokultura.com/2011/33r-shamakhansk.shtml> (consulté le 12 janvier 2017).

MORRIS Jeremy, 2009, « Critique du film *Novye priključenija Babki Ėžki* », in *KinoKultura*, n° 23, www.kinokultura.com/2009/23r-babka.shtml (consulté le 12 janvier 2017).

PONTIERI Laura, 2013, « Critique du film *Tri bogatyrja na dal'nix beregax* », in *KinoKultura*, n° 41, <http://www.kinokultura.com/2013/41r-3bogatyria.shtml> (consulté le 12 janvier 2017).

STRUKOV Vlad, 2008, « Critique du film *Il'ja Muromec i solovej-razbojnik* », in *KinoKultura*, n° 22, <http://www.kinokultura.com/2008/22r-muromets.shtml> (consulté le 12 janvier 2017).

Filmographie

Baba Yaga dans le cinéma d'animation russe et soviétique (liste non exhaustive)

AKSENČUK Ivan, 1970, *Skazka skazyvaetsja* [Le Conte se fait sentir], Soïouzmoultfilm, Moscou.

BORZALOVSKIJ Vitold, 1970, *Samyj glavnyj* [L'Homme le plus important], Soïouzmoultfilm, Moscou.

BRONZIT Konstantin, 2004, *Alěša Popovič i Tugarin Zmej* [Aliocha Popovitch et le serpent Tougarine], Melnitsa Animation, Saint-Petersbourg.

BRUMBERG Valentina & BRUMBERG Zinaïda, 1938, *Ivaško i Baba-Yaga* [Ivachko et Baba Yaga], Moscou, Soïouzmoultfilm, Moscou.

CEXANOVSKIJ Mixail, 1954, *Carevna-Ljaguška* [La Princesse grenouille], Soïouzmoultfilm, Moscou.

DAVIDOV Aleksandr, 1989, *Dva Bogatyrja* [Deux Preux], Soïouzmoultfilm, Moscou.

DEGTIAREV Vladimir, 1960, *Konec černoj topi* [La Fin du marais noir], Soïouzmoultfilm, Moscou.

FEOKTISTOV Konstantin, 2012, *Tri bogatirja na dal'nix beregax* [Les Trois Preux sur de lointains rivages], Melnitsa Animation, Saint-Petersbourg.

- FEOKTISTOV Konstantin, 2015, *Tri bogatirja xod konëm* [Les Trois Preux : un coup en douce], Melnitsa Animation, Saint-Pétersbourg.
- GLEZIN Sergej, 2010, *Tri bogatirja i Šamaxanskaja princessa* [Les Trois Preux et la princesse Chamakhanskaïa], Melnitsa Animation, Saint-Pétersbourg.
- IVANOV-VANO Ivan, 1949, *Gusi-Lebedi* [Oies et Cygnes], Soïouzmoultfilm, Moscou.
- KOZOVKOV Oleg, depuis 2009, *Maša i Med'ved'* [titre français : Masha et Michka, littéralement : Macha et l'ours], studio Animakkord.
- MAKSIMOV Il'ja, 2006, *Dobrynja Nikitič i Zmej Gorynyč* [Dobrynia Nikititch et Zmeï Gorynytch], Melnitsa Animation, Saint-Pétersbourg.
- NOSIREV Léonid, 1994, *Fantazëry iz derevni Ugory* [Les Rêveurs du village Ugory], Soïouzmoultfilm, Moscou.
- OLIFIRENKO Sergueï, 1988, *Uvažаемый lešij* [Le Très Respecté Démon des bois], Soïouzmoultfilm, Moscou.
- PEKAR' Vladimir, 1977, *Vasilisa Prekrasnaja* [Vassilissa la Belle], Soïouzmoultfilm, Moscou.
- PEKAR' Vladimir, 1979–1980, *Baba Jaga protiv!* [Baba Yaga est contre !], Soïouzmoultfilm, Moscou.
- PRONIN Iurij, 2005, *Pëtr i Petruša* [Piotr et Petroucha], série *Gora Samocvetov* [La Montagne des pierres fines] studio Pilot, Moscou.
- SOKOL'SKIJ Gennadij, 1980, *Ivaška iz Dvorca pionerov* [Ivachka du Palais des pionniers], Soïouzmoultfilm, Moscou.
- TITOV Nikolaj, 2008, *Novye priključenija Babki Ėžki* [Les nouvelles aventures de Babka Ioïka], United Multimedia Projects.
- TOROPČIN Vladimir, 2007, *Il'ja Muromec i Solovej-Razbojnik* [Ilia Mouromets et le brigand Rossignol], Melnitsa Animation, Saint-Petersbourg.

TROFIMOVA Zoja & ČERENKOV Iurij, 2008, *Nikita Kožemjaka* [Nikita Kojemiaka], série *Gora samocvetov* [La Montagne de pierres fines], studio Pilot, Moscou.

UGAROV Valerij, 2006, *Babka Ėžka i drugie* [Babka Iojka et les autres], United Multimedia Projects.

Résumé : si le cinéma d'animation de Disney est accusé d'américaniser le folklore occidental, qu'en est-il du cinéma d'animation soviétique avec la figure de la sorcière Baba Yaga ? Loin de la propagande de l'agit-prop, la sorcière sert les intérêts du Parti d'une manière indirecte en participant à façonner un sentiment d'appartenance nationale. Supposément intemporel, le folklore russe est une construction liée à la quête toujours inachevée d'une identité russe définie. Baba Yaga, figure surgie d'un passé mythique, continue d'inscrire l'imaginaire national dans la tradition tout en évoluant avec le temps. Le questionnement typiquement soviétique d'un art national se distinguant en « n'étant pas » tout en peinant à définir ce qu'il « est » atteint son paroxysme à travers les différentes figures de Baba Yaga. À travers le symbole national de cette sorcière de conte de fée s'expriment les changements sociétaux qu'a connus la Russie au cours du xx^e siècle. De décennie en décennie, Baba Yaga évolue et se modernise. Animée, elle conserve pourtant son identité visuelle avec la répétition d'éléments iconiques d'un style graphique à un autre et reste identifiable au premier coup d'œil qu'importe la technique employée. Traversant le xx^e siècle sans prendre une ride, elle est l'une des images du folklore russe menacée d'être occidentalisée. Figure résiliente encore aujourd'hui des long-métrages d'animation russe, qui cherchent à concurrencer le cinéma américain en imitant leurs procédés tout en usant d'un folklore typiquement national familial, la Baba Yaga subsiste comme un point de repère essentiel de l'histoire de l'animation russe et soviétique.

Mots-clefs : dessin animé, animation russe, animation soviétique, contes de fée, sorcière.

Baba Yaga's Constrution and Evolution of a Myth in Russian Animation

Abstract: Disney's animation is accused of "americanizing" occidental folklore, but does soviet animation "sovietize" figure of the witch Baba Yaga? Far from the agitprop propaganda, the witch nevertheless serves the interests of the Party in an indirect manner by shaping a feeling of national belonging. Supposedly "intemporal", Russian folklore is a construction related to the unaccomplished quest of a defined Russian identity. Baba Yaga is a notable figure of a mythical past who keeps inscribing the

national image in the tradition while she continues to evolve. The typical problem of a national soviet art defined by "being not" while not managing to define itself reaches its apex in the animated representations of Baba Yaga. The national symbol of this fairy tale witch thus expresses the societal changes that Russia went through during the XXth century. From decade to decade, Baba Yaga evolves and becomes more modern. When she is animated, however, she preserves her visual identity with the repetition of iconic elements from movie to movie and remains identifiable at first sight no matter what technique is used. Crossing the XXth century without a wrinkle, Baba Yaga is one of the pictures of the Russian folklore threatened to be occidentalized. Now a resilient figure in feature-length movies that try to compete with American animated movies by imitating their processes while keeping a familiar national folklore, Baba Yaga subsists as an essential point of reference in the history of soviet animation.

Keywords: cartoon, Russian animation, Soviet animation, fairy tales, witch.

Баба-яга, конструкция и эволюция мифа в российской анимации

Абстракт: анимационные фильмы Диснея обвиняют в «американизации» западного фольклора, а советская анимация – не «осовечивает» ли она фигуру ведьмы Бабы-яги? Далёкая от агитпроповской пропаганды, ведьма эта, тем не менее, косвенным образом обслуживает партийные интересы, формируя чувство национальной принадлежности. Предположительно «вневременной», русский фольклор представляет собой конструкцию, соотносящуюся с не свершившимися поисками самоопределения русской идентичности. Баба-яга – это заметная фигура мифологического прошлого, национальный образ, вписывающийся в традицию, продолжающий, между тем, развиваться. Типическая проблема советского национального искусства, определяемого как «быть не-», меж тем не сумевшего дать самоопределения, обретает свой пик в отображении Бабы-яги в анимационных репрезентациях. Эта сказочная ведьма как национальный символ выражает, таким образом, общественные перемены, которые претерпела Россия в течение XX века. От десятилетия к десятилетию, Баба-яга развивается и осовременивается. Однако в анимации, из фильма в фильм, она сохраняет свою визуальную идентичность посредством повтора иконических элементов и остаётся опознаваемой с первого взгляда, какая бы ни использовалась техника. Переживая XX век без единой новой морщинки, Баба-яга оказывается одним из образов русского фольклора, которому угрожает «озападничеванье». Ныне живучий персонаж в полнометражных фильмах, которые пытаются соперничать с американским анимационным кино, имитируя его процессы, но придерживаясь знакомого национального фольклора,

Баба-яга продолжает оставаться существенной точкой отсчёта в истории советской анимации.

Ключевые слова: рисованная анимация, советская анимация, русская анимация, сказка, баба-яга.

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

Patrick Barres

► To cite this version:

Patrick Barres. Scénarios poïétiques et processus narratifs dans les films de Youri Norstein, une dialectique de l'invention. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, 48-49. hal-02053365

HAL Id: hal-02053365

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053365>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

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 suprématises) 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 Yarbouseva*, 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 Soïouzmoul'tfilm 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 « cinéstases »,

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 recoupent 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



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

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.

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,
 Soïouzmoultfilm, 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 informée 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 « dénuement », 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 renouvellement 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 poïétiques 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 « visagéification » (symbolisant les troupes du duc) et des « traits de visagété » (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.

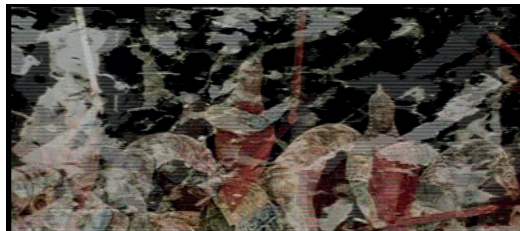


Figure 3 – *La Bataille de Kerjenets*,
Ivanov Vano Ivan, Norstein Youri,
Soïouzmoulftilm, 1971, 6'28, capture d'écran

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 mélange 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 ISKUSSTVO KINO [L'art du cinéma], 2012, Iskustvo 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.

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

Абстракт: Юрий Норштейн и свойственные его видению пойетика 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 пойетические сценарии, включающие в себя пространство студии и рабочие моменты осуществляющегося в мастерской творческого замысла.

Нарративные схемы, отображающие художническое видение, используют «материалогию» 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 «мнуцесть» (способность мяться) целлулоида и усиливает осязательность образа, и раскрывается в развитии «материалогии», 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.

**“ Voir le brouillard de l’intérieur ” : une poétique de la
matière et du récit dans Le Petit Hérisson dans le
brouillard de Youri Norstein**

Sophie Lécole Solnychkine

► **To cite this version:**

Sophie Lécole Solnychkine. “ Voir le brouillard de l’intérieur ” : une poétique de la matière et du récit dans Le Petit Hérisson dans le brouillard de Youri Norstein. Slovo, Presses de l’INALCO, 2019, À l’Est de Pixar : le film d’animation russe et soviétique, 48-49, pp.243-252. hal-02053370

HAL Id: hal-02053370

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053370>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0
International License

**« Voir le brouillard de l'intérieur » :
une poétique de la matière et du récit dans
Le Petit Hérisson dans le brouillard
de Youri Norstein**

Sophie LÉCOLE SOLNYCHKINE
Université de Toulouse – Jean Jaurès

Metteur en scène et peintre-animateur russe, Youri Norstein est né en 1941 à Andreïevka, dans la région de Penza, puis a grandi à Moscou. Parallèlement à ses études secondaires, il suit les cours d'une école d'art, puis intègre en 1959, pour un cycle de deux ans d'études de peintre-animateur, le studio de cinéma Soïouzmoultfilm, où il va travailler à partir de 1961¹. Il y côtoie de nombreux cinéastes et animateurs célèbres, mais c'est surtout sa rencontre avec Francheska Yarbousova (peintre-réalisatrice), qui sera déterminante, puisqu'elle deviendra sa femme et sa plus proche collaboratrice. Ils réaliseront ensemble cinq films, dont le dernier est toujours en cours de fabrication : *Le Renard et le Lièvre* [*Lisa i zajac*] (1973), *Le Héron et la Cigogne* [*Caplja i Žuravl'*] (1974), *Le Petit Hérisson dans le brouillard* [*Ėžik v tumane*] (1975), *Le Conte des contes* [*Skazka skazok*] (1979) et *Le Manteau* [*Šinel'*] (commencé en 1980).

Si Norstein confesse sa prime aversion pour le métier d'animateur et son désir de jeunesse de devenir peintre, il faut croire cependant que cette passion première aura nourri et guidé le travail de l'animateur, puisqu'il a fini par trouver dans les spécificités propres à l'animation les moyens de mettre en œuvre des pratiques qui permettent, à terme, de redéfinir la peinture.

Son cinéma se caractérise par le changement d'état des formes et des

1. Youri Norstein, Franceska Yarbousova, 2001.

textures qui composent, en les matérialisant, les éléments du récit. Au gré de ces transformations, la narration, entendue au sens classique du terme, semble dans ses films se dédoubler : elle désigne alors non seulement le déroulé des actions qui composent le récit du film, mais aussi l'histoire des altérations plastiques successives qui constituent la chair de l'image et qui construisent, photogramme après photogramme, ce que l'on pourrait qualifier de *scénario-matière* (alors par distinction du *scénario-récit*). En ce sens, la notion de scénario ne sera pas seulement envisagée ici au sens de « l'histoire », au sens de « ce que raconte le film », mais au sens de scénario des éléments plastiques, qui narrent, quant à eux, leur histoire propre, le récit de leurs métamorphoses. Qu'il nous soit ainsi permis de renouer avec les origines étymologiques du terme : l'italien *scenario*, autrefois utilisé dans le sens de « décor » puis de « description de la mise en scène », dérive du latin *scena*, « scène d'un théâtre », lui-même emprunté au grec *skênê*, « endroit abrité, tente », qui serait apparenté à l'indo-européen *skia*, « ombre », et l'on connaît la part mythographique de l'ombre, tout à la fois dans l'invention de la peinture et dans celle du dispositif cinématographique.

Toutefois, l'histoire ne s'arrête pas là, puisque, dans *Le Petit Hérisson dans le brouillard*, scénario-récit et scénario-matière œuvrent de concert. Le petit hérisson, tout comme le spectateur, font l'expérience sensible des matériaux mis en œuvre dans le chantier plastique de l'atelier, et le récit de leurs transformations tisse ensemble le niveau sémantique et le niveau plastique de l'œuvre, à tel point qu'ils semblent difficilement séparables par l'analyse. De cette imbrication, ressort une redéfinition de la notion même de narration filmique. Plus particulièrement, les formes paysagères mises en œuvre dans le film, à travers leurs métamorphoses, révèlent une forme de narrativité du matériau et de la matière, en inventant des dynamiques plastiques qui instaurent de fragiles rencontres entre fond et forme, entre dessin et couleur, entre distinct et confus, entre lumière et obscurité, entre profondeur et surface, entre relief et planéité, entre étalement et étagement. De ce travail sur la porosité des frontières entre récit et image, mais aussi entre matériau et matière, naît une forme d'expression singulière. *Le Petit Hérisson dans le brouillard* propose ainsi une esthétique de l'instabilité, qui déjoue les antinomies qui structurent la peinture classique² en faisant émerger un régime formel dont nous tenterons de relever les spécificités plastiques.

2. JOUBERT-LAURENCIN, 1997, p. 179 et suivantes.

Des spatialités déliées et pourtant connexes

Les premiers plans du film, très simples en termes de dispositif, se composent d'un premier plan et d'un fond. Ils constituent un espace classique au sens pictural du terme. Rapidement, cet espace est perturbé, rendu instable, par le travail sur la représentation de matériaux naturellement instables comme l'eau ou le brouillard. Comment la matérialisation plastique, la figuration et l'animation de ces textures vont-elles perturber l'espace « classique » de la représentation ? L'étude des modalités plastiques de la mise en œuvre de l'eau, du brouillard, et, sur un autre volet, du travail sonore, permettra d'étudier comment Norstein parvient à créer un espace instable, qui se compose de spatialités multiples. Faites d'immédiateté et de contact à l'échelle du plan, reliées à la faveur du montage plastique, ces multiples spatialités constituent « un espace fluide, mouvant, sans ancrage ni polarisation³ », qui se donne « au toucher du regard », ce qui nous mènera, ensuite, à questionner la dimension haptique de ces espaces, que nous aborderons sous l'angle de l'expérience sensible du paysage.

Les premières séquences du film s'organisent selon un dispositif où le premier plan de l'image (quelques éléments paysagers : touffes d'herbe, évocation forestière) sur lequel chemine le hérisson, de profil, se découpe, en silhouette, sur fond de ciel. Cette représentation caractérisée par sa planéité va tout d'abord être ouverte, dilatée, mise en profondeur, par l'apparition d'un élément de décor exogène, en termes techniques mais aussi figuratifs, à ce premier espace. Il s'agit de l'intégration, à même le papier découpé et peint qui compose les éléments principaux du film, d'une séquence en prise de vue réelle d'un plan d'eau. Cette apparition se fait à la faveur d'un mouvement de caméra qui resserre d'abord le cadre sur le hérisson, pour ouvrir ensuite l'espace diégétique vers l'avant. Puis, lorsque le hérisson se dirige vers cet avant de l'image qui vient de s'ouvrir, apparaît dans le cadre une flaque d'eau qu'il doit contourner. Ici, scénario-récit et scénario-matière jouent la même partition : puisque c'est à la fois, du point de vue du récit, l'obstacle ainsi créé au parcours linéaire du hérisson, et, plastiquement, l'incidence de la lumière sur la surface de l'eau, qui viennent créer un espace *tiers* à même l'espace du film. Cet espace de la flaque est, en effet, un espace *autre* : au niveau perspectif,

3. « L'espace lisse donc l'espace spécifique de l'art haptique : c'est un espace sans profondeur, un espace d'immédiateté et de contact, qui permet au regard de palper l'objet, de se laisser investir par lui et de s'y perdre. [...] L'espace lisse, enté sur la notion de proximité, est aussi un espace aformel. Il ne contient ni formes ni sujets, mais se peuple de forces et de flux, constituant un espace fluide, mouvant, sans ancrage ni polarisation, sans empreinte qui ne soit éphémère. » BUYDENS, 2003, p. 132-134.

puisqu'il détermine un plan oblique par rapport à l'espace plan de l'image, et au niveau technique, puisqu'il est filmé (et probablement projeté au dernier plan de la multiplane) et pas dessiné. Toutefois, dans le temps même où s'inscrit son exogénéité à même la chair du film, l'espace de la flaque se trouve mis en cohérence, en continuité, à l'espace du film, grâce au travail du reflet des éléments dessinés du film sur sa surface (herbes, étoiles, hibou) et aux actions des personnages qui peuvent intervenir directement sur ses propriétés physiques : ainsi en est-il du hibou qui joue avec sa patte à en troubler la surface.

On retrouvera, plus tard dans le film, un dispositif identique en termes techniques, quoiqu'assez différent par l'effet produit, lorsque le hérisson, se dirigeant à l'aveugle dans le brouillard, finit par tomber dans la rivière. À nouveau, Norstein a recours à la prise de vue réelle pour figurer l'eau, à laquelle il superpose des couches de papiers découpés pour les décors des premiers plans (éléments de végétation) tandis que les ombres des arbres défilent en se reflétant à la surface de l'eau. Cependant, ici, l'espace représenté est plongé dans l'obscurité : les jointures entre les matériaux et les couches de calques se jouent donc sur fond de noir et peuvent de ce fait faire la part belle aux éclairages blancs, intenses, qui soulignent les contours des feuilles ou saisissent quelques reflets d'argent à la surface des eaux.

L'espace de l'eau, qui restait simple surface dans la séquence de la flaque d'eau, devient ici profondeur, lorsqu'y apparaît, en transparence, le poisson. Toutefois, cette transparence de l'eau, qui dévoile son intériorité, est rapidement refermée, et son opacité renforce le caractère mystérieux du poisson, qui était déjà souligné dans le texte par l'utilisation, en russe, de la forme pronominales indéfinies *kto-to*, « quelqu'un ». Une fois le hérisson sur la berge, la séquence se clôt sur l'image de l'eau, redevenue surface, agitée des mouvements du poisson rendu à son invisibilité, image dont l'étrangeté est soulignée par un *fortissimo* de cordes.

De façon tout à fait singulière, ce travail sur l'eau permet d'ouvrir, à même l'image, des spatialités déliées, hétérotopiques⁴, et qui pourtant sont rendues cohérentes, fluides, à la faveur du travail de montage et de composition de l'image, qui relie les espaces entre eux sur le mode d'un continuum, sans toutefois les contraindre à un ancrage.

Outre le travail de l'eau, c'est l'animation du brouillard qui constitue le morceau de bravoure du film. Comment s'organise ce second régime de perturbation de l'image, qui va se jouer sur le plan de la dissolution des contours, et, partant, instaurer une spatialité qui dialectise forme et fond, dessin et couleur, net et flou ?

4. Pas au sens marginalisant du terme (mise à l'écart de la société), mais au sens positif de recueil de l'imaginaire ; au sens, par exemple, où les cabanes d'enfant peuvent être hétérotopiques.

Après avoir traversé la forêt, nous débouchons sur une petite butte, image qui nous permet de découvrir un cheval blanc noyé dans le brouillard éponyme. Nous pouvons en apprécier la nature singulière grâce à un jeu d'animation en défilement parallaxe, principe qui sera réutilisé à plusieurs reprises dans le film pour animer le brouillard. Dessinées sur différents calques placés devant et derrière le calque du cheval, les nappes de brouillard défilent horizontalement à des vitesses différentes, créant ainsi une sorte de « perspective de mouvement », pour reprendre l'expression que James J. Gibson développe dans la perspective d'une approche écologique de la perception visuelle⁵. Mais ces calques défilent aussi dans des sens différents, ce qui a pour effet de rendre le caractère enveloppant et mystérieux du brouillard et, donc, de renforcer la dimension haptique de l'espace figuré.

L'entrée du hérisson dans le brouillard marque le seuil d'un espace autre, qui vient se superposer à l'espace concret de la diégèse non seulement en modifiant les contours des objets, mais en y apposant ses propres rationalités spatiales. Norstein parvient à figurer les « contours » de la nappe de brouillard, en inventant à cet effet une matière diaphane, cotonneuse, chiasmatique dans le sens où, transparente, elle se floute à proximité et, opaque, elle devient nette dans les lointains. C'est au travers de cette matière, dans laquelle l'animal pénètre afin d'en découvrir l'intériorité, que le hérisson évolue, transparaît, disparaît, puis réapparaît, à la faveur des mouvements de caméra. Le brouillard forme donc à lui seul un « territoire », ou peut-être plutôt une forme de « spatialité » qui se superpose à l'espace diégétique, en en constituant une sorte de *double-corps*. Cet espace second participe tout à la fois de la diégèse et du montage (du scénario-récit et du scénario-matière, si l'on me suit dans cette terminologie) : le brouillard créé par Norstein est un élément de la narration, du *récit* cinématographique, le prétexte du film dont il est éponyme, mais il recèle aussi, du fait de ses propres caractéristiques plastiques (du fait de sa viscosité, de son adhésivité, de sa coalescence), la possibilité d'obtenir des effets de montage singuliers, notamment au niveau des raccords. Grâce à l'opportunité, pour les personnages, de disparaître dans le brouillard, c'est-à-dire dans une sorte de hors-champ « in »⁶, interne au cadre, le cinéaste peut se permettre des raccords qui, s'ils sont « faux » sur le plan d'une représentation classique de l'espace, ont pour effet de créer, à même le montage, une sorte de continuité, d'adhérence des plans et des espaces les uns aux autres, qui redoublent la viscosité du brouillard physique sur le plan de la grammaire de l'image. Par exemple, lorsque l'érinacé pénètre pour la première fois le brouillard, sa descente – sa disparition – progressive dans la nappe de brouillard s'enchaîne, sans *cut*, avec du brouillard, plein cadre. Ce

5. Voir notamment GIBSON, 2014.

6. Ou de « champ aveugle », pour reprendre l'expression bien connue de Pascal Bonitzer.

plein cadre gris fait alors office de « raccord », lorsque l'image qui suit (qui émerge du brouillard) relève d'une autre valeur de plan et montre le hérisson qui reparait de l'intérieur du cadre, depuis l'intérieur du brouillard : depuis une autre, sinon *localité*, du moins *spatialité*.

Enfin, pour finir sur la question de l'espace – ou des espaces – figurés dans le film, il faut mentionner le travail du son, qui permet, également, de construire des spatialités inédites. Le recours aux déformations de la parole, par opposition au travail des éléments musicaux, permet de créer des « lointains » intérieurs à l'espace représenté. Ainsi en est-il du travail sur la voix de l'ours, que l'on entend atténuée et avec un effet d'écho, et qui crée à l'espace que l'on a alors sous les yeux un espace à la fois éloigné et contigu. Autre exemple, au début du film, la représentation du puits, simple surface noire au premier plan de l'image, se trouve dotée d'une profondeur rendue palpable par le travail sur les propriétés sonores de l'espace physique. Plus tard, on retrouve ce même travail sur l'intériorité de l'arbre creux. Les personnages interagissent avec les qualités sonores de l'espace ainsi créé, dans un jeu d'expérimentation sensorielle qui s'articule alors à la question du paysage.

Le jeu des sensations : éprouver physiquement les éléments du paysage

Le dialogue entre scénario-récit et scénario-matière prend tout son sens chez Norstein lorsqu'il est matérialisé par le paysage. Ainsi, dans *Le Petit Hérisson dans le brouillard*, c'est *dans* et *par* le paysage que s'orchestre cette narration matériologique, ce récit de la transformation des textures et des dessins, par leurs traits successifs, les uns en les autres. Dans ce film plus que tout autre, le paysage n'est pas qu'un simple écrin à l'action : il est acteur, presque personnage, il possède une fonction diégétique, en tissant la geste des protagonistes et le décor du film. Il détermine les actions du scénario-récit tout en créant la matérialité spatiale du scénario-matière.

Si le paysage revêt une telle fonction, c'est, on l'aura compris, dans la mesure où il est animé par des effets météorologiques. Le brouillard, bien sûr, qui métamorphose les formes habituelles du quotidien en les liant entre elles, les livrant ainsi au regard sous l'effet d'une modification perpétuelle (on pense par exemple au cheval-éléphant). Le vent, qui fait onduler les herbes hautes de la prairie, ride la surface d'une flaque d'eau, ou détache les feuilles de l'arbre. Mais aussi la nuit, qui obscurcit progressivement la forêt ou au contraire illumine les rives du ruisseau à la faveur d'un ciel limpide et constellé d'étoiles.

C'est à la séquence de l'entrée dans le brouillard que ce phénomène, qui lie scénario-récit et scénario-matière autour de la question de l'expérience haptique, rencontre la substance qui va à la fois guider le chantier d'expériences plastiques du réalisateur et conduire le récit des aventures perceptuelles du petit hérisson : le brouillard. On lit souvent sur les synopsis du film que *Le Petit Hérisson dans le brouillard* raconte l'histoire d'un hérisson qui se perd dans le brouillard, mais cela est faux, et la différence est parlante : il décide lui-même d'y entrer afin d'en faire l'expérience physique. Comme le souligne en effet la voix du récitant, le petit hérisson « se mit à descendre lentement la colline » « pour voir le brouillard de l'intérieur ». Le hérisson découvre d'abord l'effet du brouillard sur le cheval, puis l'éprouve du bout de la patte, comme on goûte la température de l'eau, avant d'oser y pénétrer. On est ici encore, comme on l'a vu plus haut avec l'eau, ou le puits, dans le désir d'expérimenter physiquement les éléments paysagers. Une fois entré dans le brouillard, le hérisson décrit les effets du brouillard sur lui. C'est d'abord sa voix qui se transforme en un chuchotement, comme si elle était assourdie par la matérialité cotonneuse du brouillard. « Voilà, je ne vois plus rien. Même pas mes pattes. » On retrouve, comme pour le travail de l'écho du puits, l'attention au travail sur le son, à la faveur d'une exploration de la manière dont le brouillard affecte la propagation du son. L'expérience physique du brouillard se joue tant visuellement que tactilement et auditivement, et, dans les trois cas, c'est à la transformation du monde connu que l'on assiste. S'il y a probablement, à l'origine du film, le désir d'expérimenter plastiquement la représentation de tels phénomènes, toute l'habileté de Norstein tient à ce que l'exploration de ces situations qui métamorphosent la nature de l'image soit également le propos du film, le but de ses personnages. Il y a là, plus qu'une simple rencontre de circonstance, superposition, imbrication, fusion entre le scénario-récit et le scénario-matière.

Ce jeu sur les sensations, à l'œuvre dans le film, peut se comprendre sur deux registres. Il est, d'abord, un moteur narratif, qui se change en motif lorsqu'il s'agit de faire correspondre et dialoguer, à même la matérialité du film, le scénario-récit et le scénario-matière. Le jeu exploratoire des personnages, qui éprouvent les possibilités physiques, tactiles, auditives, des éléments du décor paysager du film, devient le prétexte, pour l'animateur, d'une exploration des possibilités physiques des matériaux mis en œuvre dans le film. On rencontre ici un second niveau de lecture, qui ouvre alors sur le métafilmique, en dévoilant une ambition du cinéma d'animation, celle qui consiste à expérimenter les matériaux afin d'explorer leurs propriétés ; en les libérant de leurs valeurs et de leurs fonctions usuelles, l'animateur cherche à les inscrire dans de nouveaux scénarios d'usage, qui découvrent ainsi, d'image en image, les possibilités multiples auxquelles leur utilisation quotidienne ne donne pas accès. Dans le film de Norstein, les objets et les matériaux

du quotidien, une fois métamorphosés par le brouillard – en ce sens avatar cinématographique de la figure du peintre-animateur –, se révèlent surprenants de richesse pour nos sens : tactilement, auditivement, etc. Ils semblent ici *romantisés*, au sens de la « potentialisation qualitative » que donne Novalis⁷ à ce terme : ainsi, donner à l'ordinaire un sens élevé, donner au commun un aspect mystérieux, donner au connu la dignité de l'inconnu, donner au fini l'apparence de l'infini, et inversement : donner à l'infini, au mystique, à l'inconnu, l'aspect du quotidien, du banal, les rendre simples et évidents, reviendrait à *romantiser* les objets du monde. Ici, cette romantisation débouche sur une narrativité du matériau, qui mène à la détermination de nouvelles matérialités filmiques engageant, pour le spectateur, la découverte de régimes de sensation inédits, qui traversent les antinomies classiques de la peinture, en les dialectisant. Ces multiples rencontres – qui croisent syntagme et paradigme –, celle du récit et de l'image, celle du dessin et de la couleur, celle de la surface et de la profondeur, celle de la matière et du matériau, celle de la forme et du fond, rejoignent finalement la rencontre entre familiarité et étrangeté, qui se crée dans le film à la faveur d'un régime d'instabilités et qui pourrait relever de « l'ébranlement et l'écroulement de l'habituel⁸ », dont H. G. Gadamer faisait, en son temps, la marque de l'œuvre d'art lorsqu'elle nous touche.

Rejouée par les techniques de l'animation de Norstein, la densité molle, froide et humide du brouillard acquiert une douceur accueillante, exerce une attirance fantasmatique (ou fantomatique), favorable à une modification incessante du lieu sous le regard qui cherche à le deviner. À ce titre, le brouillard exploré par le petit hérisson pourrait être repéré comme l'une des séquences de la grande histoire iconographique des brumes, des bruines, des crachins, des averses, des pluies, lentes ou rapides, d'automne ou d'hiver, qui, depuis la peinture jusque dans le cinéma, travaillent à (re-)modeler la représentation du monde.

7. « Romantiser n'est rien d'autre qu'une potentialisation qualitative. Le Soi inférieur en cette opération est identifié à un Soi meilleur. Nous sommes nous-mêmes une telle série de puissances qualitatives. Cette opération est encore totalement inconnue. Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je les romantise – l'opération s'inverse pour le plus haut, l'inconnu, le mystique, l'infini – elle est logarithmée par cette liaison – Elle reçoit une expression courante », in NOVALIS, 2002, p. 46.

8. GADAMER, 1991, p. 149.

Bibliographie

BUYDENS Mireille, 2003, « Espace lisse/Espace strié », in SASSO Robert & VILLANI Arnaud (dir.), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Les Cahiers de Noesis 3, Vrin, Paris, p.132-134.

GADAMER Hans Georg, 1991, *L'Art de comprendre 2. Herméneutique de l'expérience humaine*, trad. FORGET Philippe, Aubier, Paris.

GIBSON James Jerome, 2014, *Approche écologique de la perception visuelle*, trad. PUTOIS Olivier, Éd. Dehors, Bellevaux.

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

NOVALIS, 2002, *Le monde doit être romantisé*, Éditions Allia, Paris.

Youri Norstein, Franceska Yarbousova, 16 mars-15 juillet 2001, [catalogue d'exposition], salle Saint-Jean, Hôtel de ville de Paris, Association pour la promotion des arts, Paris.

Résumé : le cinéma de Youri Norstein se caractérise par le changement d'état des formes et des textures qui composent, en les matérialisant, les éléments du récit. Au gré de ces transformations, la narration, entendue au sens classique du terme, semble dans ses films se dédoubler : elle désigne alors non seulement le déroulé des actions qui composent le récit du film, mais aussi l'histoire des altérations plastiques successives qui constituent la chair de l'image et qui construisent, photogramme après photogramme, ce que l'on pourrait qualifier de scénario matière (par distinction du scénario récit).

Mots-clefs : Poétique de la matière, Représentation des éléments (eau, brouillard), Effets météorologiques, Métamorphose, Plasticité, Scénario-matière et scénario-récit, Narration filmique, Expérience sensible, Esthétique de l'instabilité, Spatialité.

Seeing the Fog from Inside: Poetics of the Matter and the Tale in Yuri Norstein's The Hedgefog in the Fog

Abstract: we could define the cinema of Yuri Norstein as characterized by the change of status in the forms and textures materializing on the screen the elements of the story. According to these transformations, the narration – understood in the classical sense – seems to split in its films: it then designates not only the sequence of actions that compose the story of the film, but also the history of the successive plastic alterations constituting the flesh of the image and building photogram after photogram what one could describe as scenario-matter (by distinction of the scenario-narration).

Keywords: Poetics of matter, Representation of elements (water, fog), Weather effects, Metamorphosis, Plasticity, Matter-script and story-script, Film narration, Experiencing the sensible, Aesthetics of instability, Spatiality.

«Видеть туман внутреннего пространства»: поэтика материи и повествования в фильме Ёжик в тумане Юрия Норштейна

Абстракт: анимационное кино Юрия Норштейна мы могли бы определить через характерное для него изменение статуса форм и фактур, в которых материализуются на экране элементы повествования. Согласно этим трансформациям, рассказ – понимаемый в классическом смысле слова – претерпевает расщепление: он не только означает череду действий, которые составляют повествовательную канву фильма, но также и историю последовательных пластических изменений, создающих плоть образа и складывающих одну за другой теневые картины-фотограммы; что можно было бы назвать сценарием-материей (в отличие от сценарием-повествованием).

Ключевые слова : поэтика материи, изображение стихий (вода, туман), метеорологические эффекты, метаморфоза, пластичность, сценарий-материя и сценарий-повествование, фильмическое повествование, чувственный опыт, эстетика нестабильности, пространственность.

Extraits de La Neige sur l'herbe de Youri Norstein

Eugénie Zvonkine, Anne-Marie Passaret, Youri Norstein

► **To cite this version:**

Eugénie Zvonkine, Anne-Marie Passaret, Youri Norstein. Extraits de La Neige sur l'herbe de Youri Norstein. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, 48-49, pp.253-277. hal-02053394

HAL Id: hal-02053394

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053394>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0
International License

Extraits de *La Neige sur l'herbe* de Youri Norstein

Introduction : Eugénie ZVONKINE

Traduction des extraits : Anne-Marie PASSARET

Copyright images et texte russe : Youri NORSTEIN

Introduction

La Neige sur l'herbe [*Sneg na trave*] de Youri Norstein sort en 2008, édité par la fondation Youri Norstein et l'éditeur Krasnaïa plochtchad avec le soutien de la Banque nationale russe (Sberbank Rossii), dont Norstein écrit en plaisantant qu'on l'appelle dans son équipe « le ministère de la Culture¹ ». Il s'agit de deux volumes imposants, agrémentés de nombreux dessins, croquis, reproductions ainsi que d'un index d'illustrations qui donne en un coup d'œil l'amplitude des inspirations et références qui travaillent le cinéma de Norstein : des fresques de Lascaux jusqu'à René Magritte et Pablo Picasso en passant par Hokusai et la peinture populaire russe de Gorodets.

Le livre est dédié par Norstein à son épouse et sa plus proche collaboratrice, Frantcheska Iarbousova. L'introduction au premier volume nous indique clairement la visée de l'ouvrage :

Il y a une vieille histoire drôle, qui a un rapport direct avec le cinéma d'animation. Le patient d'un hôpital psychiatrique écrit quelque chose et son voisin lui demande :

1. Jurij Norštejn, 2008 ; *Sneg na trave*, Fond Jurija Norštejna, Krasnaja Ploščad', Moscou, p. 5.

« Que fais-tu ?
 — J'écris une lettre, ne me dérange pas.
 — Une lettre à qui ?
 — J'écris à moi-même. Laisse-moi tranquille.
 — Et qu'est-ce que tu t'écris à toi-même ?
 — Je ne sais pas, je n'ai pas encore reçu la lettre. »

Faire un film, c'est s'écrire à soi-même une lettre que l'on recevra après le carton « Fin »².

Cette introduction métaphorique, qui pourrait fonctionner pour toute œuvre d'art *en train de se faire*, suggère ainsi que c'est ce processus de création que Norstein nous invite à découvrir au gré des pages.

Ce n'est donc pas tant les films achevés que le cinéaste analyse, même si l'introduction à l'ouvrage propose une réflexion plus théorique (chapitre « Le phénomène de la représentation »), que le processus de réflexions, de choix et d'efforts consécutifs qui permettent aux films de naître tels que nous les connaissons. De ce point de vue, l'inachèvement participe pleinement du principe même de la composition de cet ouvrage, Norstein consacrant la majeure partie du deuxième volume à son film inachevé *Le Manteau* [*Šinel'*] d'après Nicolas Gogol.

Norstein se penche sur ses sources d'inspiration. Par exemple, c'est un chat peint sur une chaise auquel on prend les yeux pour le petit lapin de *La Renarde et le Lièvre* [*Lisa i zajac*] (1973). C'est une rencontre muette du cinéaste lui-même avec sa belle-mère avec qui il est fâché qui inspire les chorégraphies des silhouettes du héron et de la cigogne, renfrognés dans le brouillard automnal du *Héron et la Cigogne* [*Žuravl' i caplja*] (1974). La maison du *Conte des contes* [*Skazka skazok*] (1979) « vient » de la maison d'enfance de Norstein lui-même.

Norstein montre aussi la manière dont le film se prépare, qu'il s'agisse du scénario ou du rythme du film à venir : pour *Le Petit Hérisson dans le brouillard* [*Ėžik v tumane*] (1975), nous avons ainsi de véritables partitions rythmiques qui permettent de comprendre comment le cinéaste et son équipe anticipent les vitesses d'animation.

Norstein explique également comment se fabriquent et se conçoivent ses dispositifs d'animation : l'animation à plusieurs planches qui donne la sensation de la profondeur de champ aux images du *Petit Hérisson dans le brouillard* ou à toute la rue reconstruite pour *Le Manteau* qui permet de voir évoluer le personnage dans des décors picturaux et complexes.

2. *Ibid.*, p. 3.

Entrer dans les détails habituellement secrets de la fabrication des films donne de nouveaux outils pour travailler et comprendre les œuvres elles-mêmes : dans le volume 2, nous voyons ainsi à la fois la taille des petits éléments qui composent la silhouette d'Akaki Akakievitch et la minutie avec laquelle ils sont fabriqués, ce qui permet de comprendre comment le cinéaste anticipe le « jeu d'acteur » de son personnage.

Les extraits traduits ici ne donnent évidemment pas une vision exhaustive du processus de création de Youri Norstein et de son équipe mais proposent une première excursion dans les coulisses de la fabrication de ses films.

EXTRAITS

« *Si l'on prenait les lèvres de Nikanor Ivanovitch pour les coller sous le nez d'Ivan Kouzmitch...* » (I, p. 12)

À quel moment commence la représentation à l'écran, c'est un mystère. Où est le premier point à partir duquel on peut dire : c'est ici que commence un film d'animation. Je ne le sais pas. Je sais seulement qu'il y a une feuille blanche, tandis que dans le cinéma en prise de vues réelles, il n'y en a pas, la caméra tombe toujours sur une table, une maison qui sont déjà là... Que l'on prenne un acteur, qu'on le grime à outrance jusqu'à le métamorphoser, on prend de la matière vivante. Et nous, que prenons-nous ? Rien de rien. Qu'est-ce que cela veut dire ? Que l'art de l'animation est monstrueux parce qu'il faut tout créer, depuis la première ligne sur un espace blanc jusqu'à la dernière bande-son lors de l'enregistrement. Tout est à créer. Rien ne nous est donné à l'avance. C'est terrible, mais exaltant. La différence entre le film d'animation et le film en prises de vue réelles est décrite dans *La Noce* de Gogol, dans le monologue d'Agafia Tikhonovna : « Si on prenait les lèvres de Nikanor Ivanovitch pour les coller sous le nez d'Ivan Kouzmitch, si on amalgamait le tout avec les manières dégagées de Balthazar Balthazarovitch et qu'on ajoute encore la corpulence d'Ivan Pavlovitch... » C'est typiquement un procédé du cinéma d'animation. Aucun autre art ne peut en faire usage, nous sommes les seuls à pouvoir le faire. L'écrivain aussi, bien sûr, car il octroie à son héros divers traits qu'il emprunte un peu à chacun. Heinrich Heine en a très bien parlé. Il aimait déambuler sur les boulevards et observer les passants. Il cultivait son boulevard comme un jardin botanique, regardait les dames dont les rondeurs débordaient du corset et à la vue de leur embonpoint « il était pris de mal de mer ». Mais cela ne l'empêchait pas d'utiliser ce parc zoologique pour reconstituer des fragments en un tout. Toujours chez Gogol, dans *La Confession d'un auteur* et à propos du *Revizor* : « [...] je décidai de faire un ramassis de tout ce qu'il y avait, à ma connaissance, de mauvais en Russie, de toutes les injustices qui se commettent là où la justice est de

rigueur, et de tourner en ridicule tout à la fois. » C'est ce que le film d'animation a toute liberté de réaliser : un ramassis.

L'animation pour moi n'est pas du tout du cinéma. Ce qui la relie au cinéma, c'est seulement le procédé de transposition d'une image sur une pellicule et le déroulement de cette pellicule dans un projecteur – des procédés chimiques et optiques. Pour le reste, c'est un art bizarre, que je peux comparer au théâtre, et surtout à la littérature, malgré la nature totalement représentative du film d'animation. Pourquoi le théâtre ? Dans son rapport à une convention et au surnaturel, par exemple. Nous savons bien que le théâtre n'est qu'une boîte sombre, la scène est un trou noir, et qu'il suffit d'un son de la nature, le sifflet d'un train ou la sirène d'un bateau pour que cette obscurité de la scène prenne vie. La force du film d'animation ressemble à cela. C'est à travers une convention que l'on perçoit la réalité et qu'on a la joie immédiate de la reconnaître. Ceci est impossible dans le cinéma en prises de vues réelles, dont la mission est autre. Tandis qu'au théâtre, un geste vrai sur fond d'une convention fait déferler sur nous la lave de la réalité. Nous nous prêtons consciemment à cette expérience. Le fait que notre conscience soit prête à se transporter dans un autre espace montre à l'évidence pour quel art incroyable et stupéfiant nous travaillons.

Et bien sûr, « Une belle fable m'arrachera des larmes³. »

Plus il y a d'imprévu et d'invention, mieux cela vaut pour le film d'animation, qui fixe sur une pellicule des secrets de la conscience et du sentiment. Aucun intermédiaire ne fait obstacle à la représentation pour refléter nos sentiments, si on ne tient pas compte de ce qui est lié à la réalisation concrète du film. La représentation est une fonction de l'action. Les sentiments, reflets d'une matière naturelle qu'ils transposent en métaphores, sont une condition obligatoire de n'importe quelle création et la condition essentielle du film d'animation.

Je voudrais organiser ces rencontres (I, p. 19)

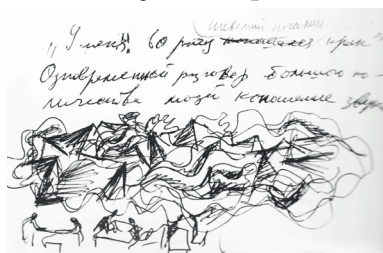
Je voudrais organiser ces rencontres de telle sorte qu'on parle du cinéma d'animation comme faisant partie de la culture générale, des beaux-arts et du cinéma mondiaux. Nous parlerons du concept du temps comme de l'une des catégories de l'art du cinéma et du film d'animation en particulier. Nous évoquerons le concept du temps dans les arts statiques – la peinture et la sculpture. Et naturellement, nous en viendrons au film d'animation, à la fabrication d'un film ; pour savoir quels éléments (personnage, espace, lumière, son, parole, texture, pause, jeu, etc.)

3. Vers du poème de Pouchkine *Élégie* (n.d.t.).

participent à la construction de l'ensemble et se fondent dans l'énergie commune du film. De quelle façon le tout se forme à partir d'un échange d'énergies des différents éléments, comment sa représentation influence le jeu d'un personnage, comment un personnage se construit en fonction de son jeu, comment la représentation elle-même peut devenir la dramaturgie d'un film. Quelles sont les spécificités du film d'animation, quand s'y révèle un mystère que nous avons du mal à nous expliquer complètement. Mais nous pourrions découvrir des conditions qui nous permettent de faire du cinéma, et nous évoquerons la base théorique du film d'animation.

Maiakovski matérialise le mot (I, p. 16)

Le mot est pour lui un objectif de caméra qui transforme la réalité. J'en ai été le témoin. Un jour, je me trouvais dans une énorme cantine d'ouvriers. La cantine était une immense salle, 300 ou 400 mètres carrés, bondée, noire de monde. Je me sentis vite mal, comme si quelqu'un me comprimait par en haut avec un poids lourd. Je ne comprenais pas ce qui se passait, car tout le monde était assis à table sans bouger, or je sentais quelque chose peser très fort sur mes épaules. J'appris par la suite que c'était le jour de la paie, les hommes discutaient ferme, leur chope de bière ou leur verre de vodka à la main. Malgré leur position statique, le ton montait. En outre, l'entrée de la salle était fantastique. Au milieu du vestibule, émergeait d'une montagne de chapeaux et de manteaux une gigantesque sculpture en plâtre



Figures 1 et 2

de Lénine, repeinte des dizaines de fois pour des fêtes officielles. Comme à l'ordinaire, des odeurs de *borchtch*, de nouilles, de boulettes de viande, de sirop, émanaient des gamelles distribuées. Et dans cette cantine, où des hommes étaient assis pratiquement sans bouger, le grondement de leurs voix graves se matérialisait sous le plafond, sous forme d'une grosse nuée, et s'exprimait plastiquement.

Un dessin de cette situation pourrait ressembler à cela : une masse condensée en hauteur, dont les composants se heurtent, et qui cliquète comme des cubes que l'on déplace.

Figures 1 et 2 Une énorme nuée de petits cubes
au-dessus de la tête des hommes qui
parlent. Parfois, au milieu de la nuée, apparaissent ici ou là une bouche, une oreille,
ou une main renforçant le son. La masse sonore tournoie, et ses composants
s'entrechoquent.

Figure 3

Des cubes sonores s'élèvent lentement
de la bouche de ceux qui parlent, puis
ils retombent lentement sur leurs têtes
(fig. 2 et 3).



Ils tombent doucement, sans faire trop mal, mais on les sent suffisamment pour recevoir le coup de l'argument qui a été lancé dans la conversation et pour y répondre en cognant le voisin (fig. 4 et 5). Là, j'ai vu Maïakovski. Une masse cubo-futuriste s'amoncelle au plafond et bouge lentement et les arêtes des cubes s'entrechoquent, elle tressaille, se fragmente. Le son a acquis des traits visibles.



Figure 4



Figure 5

Hokusai (I, p. 44-45)

Nous prendrons pour exemple une estampe d'Hokusai, dont la légende est « Contemplation de la lune ». Le plan fixe de cette composition peut durer une, deux ou trois minutes si l'on trouve un soutien sonore. Je vous pose la question : que choisiriez-vous comme bande-son pour pouvoir regarder cette composition comme un séquence de film ?

— *Peut-être un bruitage ?*

— *Quel genre de bruit ?*

— *Peut-être du Debussy ?*

— Debussy ? Non, c'est trop beau. L'homme admire la lune, qu'ajouterait Debussy ? Vous devez chercher un contrepoint. On peut évidemment introduire un bruit de cigales, mais ce n'est pas suffisant. D'une façon générale, il est bon que le sublime s'abaisse à un niveau plus prosaïque, il en devient alors encore plus sublime. Alors, réfléchissez encore, quelle bande son pour cette composition ? Un homme est assis, il a abandonné toutes ses activités domestiques et regarde la lune. Quel son pourrait bien soutenir cela ?

— *Le bruit des vagues ?*

— Oui, c'est bien, mais pas parfait. Il y a des vagues sur la gravure, et moi je parle de contrepoint. Cela est présent dans la poésie japonaise...

— *Les échos lointains d'une fête ?*

— Une fête ? C'est déjà mieux, nous donnons de l'espace au plan. Mais regardez plus attentivement l'air content de l'homme. Il a tout laissé pour s'asseoir là et admirer la lune ; sa femme, ses enfants sont rentrés et sa femme hurle : « Ko-seï-san ! Où est-il, cet idiot ? » Alors, nous avons une sensation beaucoup plus aiguë de sa sérénité et de l'espace vivant. Aussitôt nous comprenons qu'il n'a pas fini son travail, que les enfants n'ont pas eu à manger, que le feu n'est pas ranimé... Et lui, voyez-vous, il admire la lune, quel idiot, il a bien besoin de regarder la lune, cet idiot, alors qu'on a tellement besoin de lui à la maison. Le ton n'est pas méchant, parce que c'est une scène qui se répète chaque jour.

Lorsque nous passons un plan fixe, en réalité ce n'est pas de l'immobilité, le plan continue de se dérouler, mais il est nécessaire de trouver des éléments sonores qui vont lui permettre de durer davantage.

Frantcheska (I, p. 109-110)

Un jour, je regardais des gravures japonaises.

Frantcheska m'a fait vivre un événement stupéfiant en me montrant comment un papillon naît de la chrysalide. Elle avait apporté à la maison un bouquet d'orties, qui craquait à cause des mâchoires de dizaines de chenilles qui mangeaient les feuilles. Ensuite, elles se dispersèrent dans toute la pièce et s'accrochèrent où elles pouvaient, et très vite, au lieu de chenilles, il y avait des chrysalides. Frantcheska me dit : « Un papillon va sortir de la chrysalide ». Les membranes de la chrysalide

s'ouvriraient et se refermaient, j'en frémissais d'émotion. C'était un spectacle cosmique. J'étais témoin de l'apparition d'une nouvelle vie. Les membranes de la chrysalide s'ouvrirent de nouveau et s'immobilisèrent. Il y eut un silence. Des ailes mouillées émergèrent de la carapace, fripées comme le corps d'un bébé qui vient de naître. Puis, de la chrysalide sortit le nouveau-né. La seconde phase du spectacle consistait à remplir cet être de temps. Pour un être humain, cela prend deux ou trois ans, dans le cas présent, cela a pris une heure et demie. Le papillon s'est mis à gonfler d'air liquéfié ses minces vaisseaux et les nervures de ses ailes, formant des longerons. Cette liqueur s'est durcie, les ailes se sont redressées et se sont tendues comme des voiles au vent. Elles étaient d'une grande pureté, aucune brindille de fleur n'y était mêlée, aucune poussière ne s'était encore posée sur ce petit être tout neuf. Les ailes, élastiques, se sont mises à battre en souplesse, puis à trembler. Comme un avion qui vérifie ses moteurs et son levier de vitesse, avant de décoller. « Le papillon se prépare à voler, il sèche ses ailes. » – commentait Francheska. Elle anticipait chaque mouvement du papillon car elle en avait élevé des quantités dans l'enfance, sur des orties, sur des branchages de chêne. Je pense qu'elle-même a été autrefois papillon, et chardon, et laurier de Saint-Antoine... Comme l'héroïne de Gabriel Marquez autour de laquelle volètent des papillons.

Francheska respire le monde en croissance des plantes, des fleurs, des êtres vivants, elle le connaît comme pouvait le connaître un peintre de la Renaissance.

Je me souviens de mon étonnement lorsque pour *Le Conte des contes* je lui dis : « Frania⁴, j'ai besoin d'un arbuste mouillé avec un enfant emmaillotté dessous ». Au bout de dix minutes, elle ressortit avec une esquisse d'arbuste mouillé, en s'essuyant les mains.

Il n'y a là aucun dédoublement, aucune fracture du moi intérieur, mais tout simplement l'idéal.

Quand je parle de Francheska, je cite toujours les vers de Shakespeare dans *Le Marchand de Venise* : « Cette nuit-là, Médée marchait dans les champs, à la recherche d'herbes magiques afin de rendre la jeunesse au vieux Jason... » à un observateur extérieur, nos conversations devaient paraître énigmatiques et incompréhensibles. « Ici, il me faut une herbe empoisonnée et là, de l'absinthe au milieu d'un tas de métal rouillé, ou encore un petit clou de girofle... une palissade à l'abandon aux boules d'or ternies... ». Je doute qu'il existe à Soïouzmultfilm un autre dessinateur connaissant aussi bien qu'elle la nature. Elle prépare un plan comme une liqueur faite maison. Elle sait quand le dessin doit être gratté, quand il faut amollir la matière, quand il faut étaler avec le coude. Ici, il faut de l'hyper-réalisme et là, une goutte de

4. Diminutif de Francheska (n.d.t.).

pluie sur une branche fine, il faut qu'il fasse nuit et que ça sente le bleu-nuit, et que la nuit se dissolve. Il faut qu'au pied du perron il y ait des fleurs à l'odeur de nuit. Frantcheska dessine en toute liberté parce qu'elle connaît ces fleurs-là. Elle réalise une image comme on prépare une potion. Un autre dessinateur pourrait croquer de magnifiques fleurs, avec une grande précision, avec tous les détails, mais il y manquerait l'odeur.

La Renarde et le Lièvre (I, p. 97)

Adapter simplement un conte populaire à l'écran est une entreprise vouée à l'échec, alors on doit garder l'idée d'un drame psychologique. Le matériau du conte s'est forgé à travers les siècles, on ne peut rien lui ajouter, on ne peut rien lui retrancher, on ne peut que le suivre à la lettre. On n'obtiendra rien sans un travail intérieur, sans un recoupement avec son propre état d'âme. En faisant ce conte, en me soumettant aux règles du conte populaire, je pensais pourtant à ce pauvre Lièvre, à son sentiment d'avoir été offensé. L'histoire du Lièvre était mon histoire.

Venons-en au personnage. En tournant attentivement les pages du livre sur la peinture de Gorodets, mon attention fut retenue par l'image du chat.

Un chat imposant, plein de dignité, qui ne nous quitte pas de ses gros yeux, assis sur la chaise où il est dessiné. Il serait impossible de s'asseoir sur cette chaise sans offenser cet animal. Je montrai le chat à Franceska : « Voilà les yeux de notre Lièvre ». Ne pensez surtout pas que nous avons transplanté mécaniquement une peinture du folklore dans notre film. À la vue de ce chat, j'ai immédiatement imaginé la ligne générale du film et compris que le regard de ces yeux invraisemblables pouvait servir de trame d'un bout à l'autre du film. Le Lièvre pouvait scruter la salle depuis l'écran comme on le voit souvent sur les dessins d'enfant.

Un montage s'inspirant de la peinture sur des rouets anciens et le regard du lièvre sortant de l'écran : je tenais la cohérence du film (fig. 6).



Figure 6
Le lapin dessiné par Franceska, 1973,
et le siège d'une chaise peinte par
I. A. Mazine, 1920

Le Héron et la Cigogne (I, p. 127)

La naissance d'un film reste un mystère inexplicable. La sensation physiologique du plan apparaît non pas quand il prend forme dans les recoins de ma conscience, mais quand l'image se « fait entendre ».

Ce cinéma, imaginé et rêvé au fond de ma conscience, je le connais depuis mon film *Le Héron et la Cigogne*. Je dois dire que je n'éprouve jamais de joie particulière avant de commencer un nouveau film. Au contraire, je sens que je me condamne à endurer de nouvelles souffrances. Je suis partagé entre la peur et le désir de faire ce film. Ma Frantcheska cite alors le dicton : « Les yeux s'affolent, mais les mains travaillent. »

Le sujet du film n'a rien de compliqué, il est proche, me semble-t-il, de la poésie de Tchekhov et de Gogol. C'est à dessein que j'emploie le mot « poésie ». C'est une



Figure 7

histoire, somme toute, ordinaire – deux êtres ne peuvent ni construire ni asseoir leur bonheur parce que chacun, craignant d'être humilié par l'autre, essaie de montrer son indépendance et sa supériorité. L'histoire est plus humaine qu'animale. C'est là qu'ont surgi les problèmes que je pressentais mais dont j'ignorais qu'ils seraient si compliqués. J'avais lu ce conte dans mon enfance, puis l'avais lu à mes enfants. Mais j'ai eu envie d'en faire un film lorsque le bruissement de l'herbe et la rumeur des roseaux au bord de la rivière

se sont imposés à moi. C'est étrange, car notre art est visuel, mais c'est un son qui a été le déclencheur du film. Avant l'écriture du scénario, je me suis représenté la scène suivante : le héron et la cigogne se chipotent, l'un dit « Ha » et l'autre reprend « Ha » (fig. 7).

Le héron et la cigogne

Je ne savais pas encore où serait placée cette scène, mais je la dessinaï. Vous vous souvenez de mon interrogation sur la naissance d'un film : d'où vient-il ? Quelle en est l'origine ? *Le Héron et la Cigogne* donne une réponse éloquent. Précisons qu'il faut tout de même écrire un scénario. Mais il est bon que le réalisateur soit co-auteur. Que se passerait-il s'il prenait connaissance du scénario sans connaître le vécu de l'auteur ?

Je le répète encore, le désir de raconter doit provenir de sa propre expérience de vie. C'est l'expérience personnelle qui va fournir les détails du film. Une expérience de vie, pas une expérience artistique. La vie ne se vit qu'une fois, l'expérience de vie est unique, elle ne s'ancre pas dans une habitude. L'expérience artistique a tendance à créer des habitudes, c'est-à-dire à introduire une certaine apathie dans le travail. Le métier, qui est une qualité indispensable, abolit l'immédiateté de la découverte.

J'ai ensuite écrit moi-même une sorte de scénario, même si ça n'y ressemblait pas tout à fait. J'ai plutôt noté des moments de l'action, rien de plus, tout en étant sans cesse accablé par un doute : comment ne pas tomber dans le zoomorphisme, comment faire pour que cette histoire colle à la nature humaine. Par la suite, c'est Roman Katchanov qui a écrit le scénario, j'en ai extrait quelques détails et j'ai fait le film d'après mes croquis. Dans le générique, nous apparaissions comme les deux scénaristes. Roman Katchanov est un merveilleux réalisateur. Ses films *La Mouffe*, *Le Crocodile Guena*, *Tchebourachka*, *La Vieille Chapoclac*, sont des chefs-d'œuvre de l'animation. Il a été l'un de mes maîtres. C'est quelqu'un d'une grande bonté, qui a beaucoup de tact, et qui maîtrise parfaitement la technique du jeu dans le cinéma d'acteurs. Beaucoup de nos réalisateurs d'animation sont passés « par ses mains ». Je ne pense pas me tromper en disant que Roman Katchanov a créé une école du mouvement dans l'animation avec marionnettes. C'est grâce à lui que je suis devenu réalisateur.

Le problème du décor (I, p. 132-135)

Il faut créer dans le plan des conditions aussi simples que possible pour qu'une certaine action y prenne place et pas une autre. En y réfléchissant, on peut même se dire qu'on doit faire le film dans le rectangle blanc de l'écran. Un simple rectangle blanc, c'est aussi un espace. Il est important d'en venir à ce résultat. Sous le terme « espace », je n'entends pas seulement un paysage spécifique. Là, nous avons eu de gros problèmes avec *Le Héron et la Cigogne*.

Car ce sont des oiseaux des marais, alors, quelle habitation leur donner ? Si on choisit un nid dans le marais, on tombe dans la zoologie. Si on leur fabrique une maison, cela est stupide, car la cigogne a un long cou, il faudrait que cela soit une maison très haute qui ressemblerait plutôt à des WC au milieu des marais.

C'est alors que j'ai découvert le livre d'André Bonnard *La Civilisation grecque*, où il y avait une photographie d'oiseau (j'ai cru y voir un héron) au milieu de pierres, dans les ruines d'un ancien palais. Plus tard, en retrouvant le livre, je me suis aperçu que les oiseaux (des grues⁵) et les ruines de l'ancienne Persépolis étaient

5. Le terme *žuravl'* désigne en russe la grue, mais la synonymie peu agréable en français

deux photos différentes. Mon imagination les avait réunies et en avait fait une seule image.

Avec des corbeaux, le problème aurait été différent, mais un héron et une cigogne sont de nobles oiseaux, blancs et beaux. C'est cela qui donnait sens à mon film, le reste était de la technique.

Mais, à son tour, l'espace a dicté les conditions de l'action. D'emblée il y a eu un feu d'artifice, une balançoire pour le héron, un banc de fonte cassé. Tous ces détails s'imposaient d'eux-mêmes et, avec le dessinateur, nous ne faisons qu'adapter l'histoire à l'espace que nous avons choisi.

Le conflit entre le héron et la cigogne a immédiatement pris la tournure d'une comédie triste à la Tchekhov, avec des héros qui sentent qu'il en faut si peu, qu'il suffit d'attendre seulement un tout petit peu – et le bonheur sera là.

L'air est la matière du plan (I, p. 152)

Je vais évoquer maintenant le ciel dans *Le Héron et la Cigogne*. Il n'a pas été dessiné, il a été formé par la lumière.

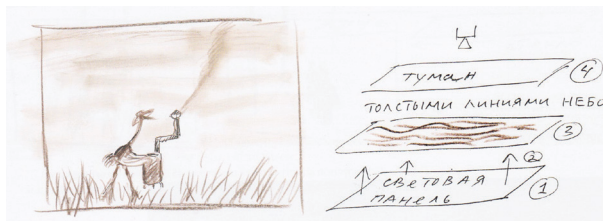


Figure 8

Youri Norstein : dessin de pour *Le Héron et la Cigogne* et schéma de la prise de vue

Voici comment : il y a un panneau lumineux (1) d'où provient la lumière (2). Ensuite, il y a encore un autre niveau (3) où il y a du celluloïd sur lequel sont dessinées des rayures ondulées (4). Au niveau supérieur (5), il y a une surface mate – les futurs nuages. En élevant la surface mate au-dessus des rayures ondulées, nous avons adoucis ces dernières jusqu'à ce qu'elles deviennent des nuages ondulés. Nous avons ajouté sur la surface mate une couche double, triple de celluloïd poussiéreux pour épaissir le ciel. Ainsi, nous avons pu réguler la densité de l'image des cigognes.

oblige le traducteur à ruser, c'est ainsi que l'on traduit par cigogne. Une autre difficulté de traduction est qu'en russe le héron est au féminin et la grue au masculin, ce qui inverse les genres. Le caractère schématisé des dessins du film a permis ce tour de passe-passe lexical (n.d.t.).

Le petit hérisson (I, p. 159-160)

Je ne sais quel instinct ou quelle raison ont arrêté mon choix sur ce conte. Quelques vagues associations m'étaient venues à l'esprit à sa lecture, qui n'avaient rien à voir avec le texte. Je pressentais un certain village, quelque part. Du brouillard. Un troupeau sur la route, qui se confond avec la chaussée. On ne voit pas les pattes des vaches, seulement leurs dos, qui s'écoulaient dans le village comme un fleuve. (Vous vous souvenez de mon exemple du début sur les métaphores dans la poésie tamoul : l'auteur décrit une route en forêt et la compare avec le dos d'un éléphant qui court.) Et soudain j'entendis une vache meugler au village. Juste ça ! Juste un bruit, c'est tout. Seulement, il n'y avait là aucun lien avec le hérisson, pas le moindre lien avec le conte.

À présent, je pense que c'était une question d'espace. J'ai tout simplement ressenti ce conte de façon spatiale, comme un écho. J'ai senti que là-bas, quelque part dans le lointain, derrière la toile de l'écran, il y avait une sphère qui reflétait le son et le renvoyait ici. Tout cela devenait une image.

C'est vraiment difficile d'expliquer combien l'imaginaire est fantasque, pourquoi une image et non une autre.

Il se peut que le puits sans fond et le son qu'il renvoie soient sortis de cette sensation. Et l'obscurité. Lorsque nous dessinions le puits, j'écrivis très en détail cette scène. Je précisai l'odeur des poutres, recouvertes d'une moisissure veloutée, le léger chuchotement de la terre qui s'échappait de dessous les poutres. On ne retrouve pas ces détails dans le film, mais ce fut son premier écho.

Je proposai ma version personnelle du scénario. Il est très simple. Un petit hérisson rend visite chaque soir à son ami Ourson. Mais un jour, il se perd dans le brouillard et a la vision d'une autre vie, inconnue de lui. Il se heurte à un mystère. Il erre dans le brouillard et entend l'appel d'Ourson. Un détail important : ce cri élargit l'espace. Cela me fait penser à la fin du récit de Tourgueniev *Les Chanteurs*, lorsque, dans le champ envahi d'obscurité, un cri d'enfant retentit : « Antro-o-o-opka, Antro-o-o-opka ! ». Quand Hérisson retrouve enfin son ami Ourson, il n'est plus le même, il sait quelque chose que ne sait pas son naïf ami (fig. 9).



Figure 9
Ourson et Hérisson, *Le Petit Hérisson*
dans le brouillard

Il me semblait que le film devait être construit solidement, comme on monte et renforce les murs d'une maison. Au début, c'était plus une étude impressionniste qu'un scénario. De manière générale, pour moi, le scénario n'est pas la base d'un film, ce serait plutôt la mémoire qui s'enflamme, qui dépasse les limites d'une vie.

Un plan est une éruption de conscience.

Plusieurs secondes d'action en un instant.

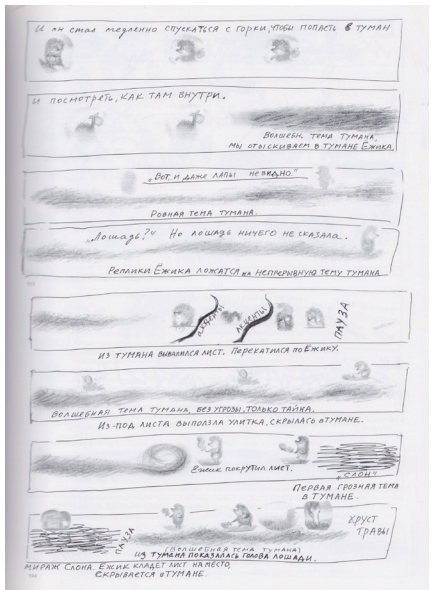
Une condensation colossale d'énergie créatrice.

Des fragments épars d'une fresque qui s'effrite et qu'il faut restaurer.

Puis, quand on a sous les yeux un parchemin et son texte, alors seulement en sortent peu à peu des liens visuels. C'est une sensation purement physique. On voit le papier se transformer en dessins, en fioritures et se couvrir d'appogiatures. Les images sont floues, c'est pourquoi je préfère le vocabulaire musical. Comme si tout était déjà là, à l'intérieur, et que soudain une cellule vivante en jaillit.

Je vois le papier se matérialiser en objets qui s'élèvent au-dessus de lui, telle la vapeur au-dessus de l'eau bouillante.

Le film ne peut se développer par lui-même quand une association personnelle et vivante pénètre dans sa structure. Le texte n'est plus qu'une proposition subordonnée.



Figures 10 et 11
Représentation de la musique dans *Le Petit Hérisson dans le brouillard*

Si l'on dresse une courbe (I, p. 180)

Si l'on dresse une courbe de ce long extrait (trois minutes au moins), on voit qu'elle présente des alternances de rythmes et de pauses.

Progressivement, les nouveaux rythmes se font de plus en plus fréquents et hachés, jusqu'à ce que cet énorme flot rythmique prenne une allure de folie, d'un mouvement ininterrompu et chaotique. C'est à peu près le graphique du dessin et du son. Je dois dire que j'ai été influencé par la lecture de l'article d'Eisenstein « la montage vertical ». Ce texte me paraît encore plus adapté au film d'animation qu'au cinéma en prises de vue réelles.

Le Conte des contes (I, p. 243-244)

La chaleur du soleil de l'été de la Saint-Martin. Des tables, des tabourets, sortis de l'appartement communautaire... Les voisins assis à table avant de quitter cette maison pour toujours...

Il vivait en moi, ce film, bien longtemps avant que je ne songe à devenir réalisateur.



J'ai un croquis dont je ne me rappelle pas la date, à la fin de mes études d'arts plastiques ou peu après, à mon arrivée dans les studios, une étude de corbeaux sur un arbre enneigé (fig. 12), c'est *Le Conte des contes*.

Et un autre dessin assez enfantin : la mère Varia, Varvara Nikititchna Timokhina, notre voisine du quartier de Marina Rochtcha (fig. 13), c'est aussi *Le Conte des contes*.



Figures 12 et 13

Youri Norstein : *Corbeaux sur un arbre enneigé* et *Vieille au coin du feu*
(Varvara Nikititchna Timokhina),
études, 1955

L'origine n'est pas là. Ni dans la berceuse que, par la suite, je chantais sans cesse, j'ignore pourquoi. Et quand et pourquoi le loup est apparu, je ne le sais pas non plus. Bien que ce soit un personnage de l'enfance. Ce personnage... ce héros a habité mon enfance. Je pense qu'il a continué d'habiter ma maison quand moi, je l'ai quittée, et je ne sais ce qu'il est devenu lorsqu'on l'a démolie. Chaque maison, on le sait, a et doit avoir son « esprit ».

Mais d'abord, il y avait la nappe, blanche, grande, assez pour recouvrir les tables, dehors dans la cour. Des tables apportées des logements communautaires. Le soleil était de la partie, il faisait chaud, c'était l'automne, l'été de la Saint-Martin. Les voisins se serraient autour des tables avant de quitter leurs « pénates natales » pour toujours.

Plus tard, on m'a accusé d'avoir emprunté la nappe à Tarkovski, jamais de la vie !

Un nourrisson au sein, et quel sein !

Un souvenir de 1945, ma chère tata Bella...

Elle travaillait dans l'armée de l'air où elle avait trouvé un mari. Elle est rentrée du front en 1945, enceinte, « ventrue » comme aurait dit Pouchkine, elle a accouché, et le bébé est mort deux semaines plus tard d'une septicémie...

J'avais à peine quatre ans mais je m'en souviens très bien. Je me souviens qu'elle regorgeait de lait, et le matin, elle le tirait dans une cruche brune qui nous est restée longtemps.

Je me réveille, la maison est plongée dans une obscurité couleur de cendres, sa poitrine blanche émerge de sa chemise ouverte, j'entends le son du jet dans la cruche. Je me rappelle le goût de ce lait, sa lumière, sa chaleur. Le côté obscur des souvenirs liés à ces images vit en moi. Mon compteur Geiger se met à vibrer lorsqu'il approche ces souvenirs.

La séquence où le bébé tète au sein émane de diverses impressions.

J'ai parlé de ma tante, mais j'ai aussi une photo sur laquelle ma Francheska est assise au bord du lit en chemise de nuit et tient dans ses bras notre fils Boris à peine réveillé.

J'ai demandé à Francheska de dessiner sa tête pratiquement grandeur nature pour le plan. En outre, nous avons bien observé comment est faite la poitrine de « La nuit », de Michel-Ange sur le tombeau des Médicis.





Figure 14 et 15 Youri Norstein,
Francheska donne le sein à Boria et
Francheska et Boria, 1968

Le bruit de succion du bébé au sein nous a été fourni par hasard grâce à la chienne d'une amie qui venait de mettre bas ses chiots. Un petit dernier traînait au sein et nous avons enregistré son bruit de succion, qui nous a servi de bande son pour cette séquence.

Le Conte des contes est donc aussi un film sur l'enfance (I, p. 254-255)

Le film devait s'appeler *Le Loup viendra*, et je pense encore maintenant que ce titre était plus juste. Malheureusement, on l'a changé après la première projection, sous un prétexte que j'ai du mal à comprendre, il sous-entendrait une menace. Je ne vois pas bien. Nous n'avons pas inventé non plus le titre *Le Conte des contes*. C'est le titre d'un poème de Nazym Khikmet que j'aime beaucoup, comme j'aime aussi les poèmes de Pablo Neruda, par exemple « Une nappe pour tous ». Tous ces poèmes, qui ont toujours vécu et continuent de vivre en moi, ont pris leur place dans le film sans qu'on les oblige à venir. Tout le film est fait de ce qui me fait vivre, de ce qui me plaît, de ce que je n'accepte pas, de ce que j'aime, de ce que j'ai assimilé, de ce que j'ai surmonté, de ce que j'ai compris.

Pourquoi y avoir introduit le thème de la guerre ? J'ai connu des femmes, des sœurs, des parents de soldats qui n'en sont pas revenus. J'ai connu bien des gens qui recevaient les annonces des morts. Mais ce n'est pas seulement pour cela. Le thème est venu tout seul. Oui, une guerre, c'est une guerre contre un ennemi, mais ce n'est pas assez pour défendre sa patrie. Chaque combattant avait quelque chose de personnel, une individualité sans laquelle il ne pouvait y avoir de social. Chacun avait sa maison, qu'il défendait, chacun avait ses parents et ses proches. La guerre était animée par ce mouvement général. Là, nul n'était besoin de mentir, ni d'attendre des visiteurs nocturnes dans leurs « maroussias⁶ » noires.

6. Voitures de police cellulaires (n.d.t.).

Le thème de la paix est venu équilibrer celui de la guerre, pas la paix tout court, mais une paix éternelle, l'Éternité... Voici déjà plus de soixante ans que *cette* guerre est finie et nous ne savons toujours pas ce que signifie vivre en paix. Faire en sorte que les générations nouvelles puissent vivre en paix, sans penser à la guerre ou à une mort violente, pour qu'elles puissent réfléchir à *ce qu'est* la vie, au sens que l'on peut lui donner. Le sens que nous donnerons à notre vie, c'est l'avenir que nous nous construirons. Notre espace spirituel s'élargira ou se rétractera en fonction de notre soif de sens.

D'une part ça, et d'autre part le motif de la vie éternelle. Non pas sans doute le repos dont parle Woland⁷. Pour moi, c'est une sensation de permanence éternelle de la vie. Nous pouvons tous nous rappeler des moments où nous avons ressenti une harmonie parfaite avec le monde. De tels moments sont rares, et ils ne peuvent durer, mais ils nous donnent la force de vivre. Ils sont propres à chacun et peuvent paraître surprenants ou étranges à un autre. Des moments simples sans lesquels on ne pourrait vivre.

Une invitation à partager un repas...

Un compagnon de route...

Un secret d'enfant...

La feuille blanche sur la table du poète...

Un arbre sur terre...

Ce doit être un film sur la mémoire.

Vous vous souvenez combien les jours étaient longs dans votre enfance ?

Chaque jour se suffisait, l'aujourd'hui s'accomplissait aujourd'hui, et le bonheur de demain serait à voir le lendemain.

Les vérités étaient simples, tout nouvel objet vous plongeait dans l'émerveillement ; l'amitié et la camaraderie, c'était le plus important.

Cette manie d'éternellement repousser la vie au lendemain, beaucoup l'acquièrent avec l'âge. On ne sait plus comment on vit, l'amitié, ce n'est plus ça, les joies que procurent le soleil, la neige, le vent, une promenade, une assiette toute propre, des chiens, des chats, ne sont plus perçues comme des joies (fig. 16).

Soyons épargnés de vivre ainsi dans l'attente de notre destin. Mais le film ne traite pas de cela.

7. Le personnage du diable dans *Le Maître et Marguerite* de Mixail Bulgakov (n.d.t.).



Figure 16

J'ai cinq ans. Je viens de rentrer. L'oncle Iossif a réglé son appareil photo, il m'a assis sur une chaise près de la fenêtre, n'a pas remonté ma bretelle, ne m'a pas peigné, il m'a pris en photo tel que j'étais : avec ma chemise qui dépasse de mon pantalon et mon col retourné.

Ce film doit avoir un poète dans le rôle principal, un poète qui n'apparaîtra d'ailleurs pas forcément à l'écran, on pourra peut-être y voir ses vers, par exemple « Le Conte des contes » de Nazym Khikmet dans la traduction de Mouza Pavlova :

Nous sommes là au bord de l'eau,
Le soleil, le chat, le platane, moi et notre destin.
L'eau coule fraîche
L'arbre est très haut,
J'écris des vers,
Le chat somnole,
Le soleil chauffe.
Dieu soit loué, nous vivons !
L'éclat de l'eau nous frappe au visage,
Nous tous, le soleil, le chat, le platane, moi et notre destin.



Figure 17
Le Chat et le Poisson
Youri Norstein, 2003

Mais il faut un chat à l'écran, un être plein d'amour et de fidélité (fig. 17), et une chaussure, une seule, trouvée par des enfants dans les ordures – qui a bien pu la poser là, neuve, avec sa semelle intacte ? Une souche de bouleau qui, au printemps, comme chez Tvardovski, « bouillonne d'une écume rose ». Plein de papillons, des hannetons,

des abeilles amaigries par l'hiver volent pour se rassembler au festin. La pluie arrose la terre, remplit la chaussure, la souche, lave les pavés de la route et au bout de la rue, un crépuscule du soir qui se lève et va durer longtemps.

Du linge sèche sur des fils, un taureau avec un anneau dans les naseaux, animé de passions sanglantes, terribles. Un gars sur sa béquille et sa jambe unique, notre voisin revenu de la guerre... Notre voisin qui n'a qu'une seule chaussure...

Le sujet peut être organisé très simplement, mais il faut qu'il soit un sujet bien particulier, un sujet-accordéon qui se plie et se déplie et qui se résume à la fin en un seul mot : nous vivons. Parce que nous avons vécu notre enfance à la fin de la guerre et devons toujours nous souvenir que le bonheur, c'est chaque jour de paix. Chaque jour.

Chaque jour de tournage est différent des autres. Et on doit tout le temps percevoir cette différence.

Imaginons la création d'un film comme la composition d'un poème, certains s'écrieront : « Ce n'est pas rentable », et ils auront raison. Le cinéma, c'est vrai, est un plaisir qui revient cher. Mais l'animation est une exception. Pas dans tous les cas, mais parfois, c'est une exception.

Il peut arriver que le scénario s'échappe, comme deux trains roulant sur deux voies parallèles qui s'écartent l'un de l'autre. Pour *La Renarde et le Lièvre*, le tournage correspondait très précisément au scénario, jusqu'aux détails du jeu des personnages. Pour *Le Héron et la Cigogne*, la concordance était parfaite au plan près. Dans *Le Hérisson*, il y a eu des choses qui ont disparu et d'autres qui sont apparues. Quant au scénario du *Conte des contes*, il a beaucoup évolué au fur et à mesure des prises de vue. On tournait comme si les séquences étaient une réaction immédiate à ce qui se passait dans le film. Chaque jour de tournage était différent des autres, et il fallait percevoir en quoi. L'art est art parce qu'il sélectionne. Sinon ce serait seulement la vie réelle.

Y aurait-il une nécessité de l'art si, dans la vie réelle, nous pouvions nous ouvrir directement à l'autre, dans son unicité, comme nous nous ouvrons dans les moments de création ? Peut-être faut-il chercher des réponses auprès des tribus qui vivent encore selon les lois de la nature.

Le substitut de l'art est le rituel, qui est à la fois étude, loi, religion et philosophie. Caparaçonnés dans nos villes, éparpillés, sans aucune force qui nous relie les uns aux autres (la religion peut-être ?), nous cherchons des voies qui nous mèneraient les uns vers les autres. L'art est l'une de ces voies. Ses métaphores ouvrent les portes du monde. L'art rend visible le caché, il transfigure le réel par des paroles inattendues. L'art enflamme la réalité, nous fait voir l'invisible, il nous imprègne de sympathie, de honte, de conscience morale. L'art est le médiateur de tout ce qui vit. Il rétablit un ordre harmonieux.

Le Manteau

J'aurais du mal à expliquer ce que j'ai voulu exprimer dans ce film (II, p. 11)
Il y a bien quelque chose qui a donné naissance au film, mais c'est très ténu. Je faisais des dessins pour *Le Conte des contes*, je pensais au film, et j'ai fait un dessin – il m'est bien sûr plus facile de traduire mes pensées en dessins qu'en mots : sur mon dessin, un homme était assis sur un lit dans l'obscurité du soir. C'est tout, rien de plus ; et j'ai eu une impression de déjà-vu. *Le Manteau* vient de là, de ce sentiment, ou peut-être d'autre chose, de quelque chose de l'enfance, je ne sais pas.

Les expériences de vie dans l'enfance sont plus fortes qu'à l'âge adulte. Le monde fait face à l'enfant, il ne peut passer ni à droite, ni à gauche. Avec le temps, nous saisissons nos impressions de biais, nous les évitons, nous avons d'autres buts, la plupart du temps absurdes. Gogol nous raconte l'histoire d'un homme qui est adulte, mais qui a la psychologie d'un enfant. Quand j'étais moi-même enfant, j'étais gêné par ce décalage, mais je n'en n'étais pas conscient. C'était quelque chose qui m'avait visiblement marqué, mais que je n'aurais pu expliquer à personne, avec mon raisonnement de douze ans d'âge et des sentiments tellement plus forts que le raisonnement ; il est impossible de les expliquer, c'est pourquoi ils l'emportent. C'est aussi pourquoi j'aurais du mal à formuler clairement ce que j'ai voulu exprimer dans ce film. Sûrement montrer le sentiment de la honte, que nous éprouvons tous les uns devant les autres ; chacun, au fond de soi, a honte de quelque chose et voudrait en parler, ou bien on a honte pour autrui.

Le Manteau, je pense, provoque un sentiment de honte.

Honte de ce qu'un homme ne veut pas comprendre ce qu'éprouve, ce que vit l'autre. Et si soudain il le comprend, il a honte de sa propre vie. Le sentiment exagéré de sa propre dignité, de confiance en soi, de supériorité, n'élève pas l'homme mais le pulvérise. En poussière, en poudre. Son corps continue d'exister, de parler, de manger, de jouir de sa puissance. Mais quand soudain on a honte de la fausseté de sa vie – de s'être trompé, d'avoir un jour offensé quelqu'un d'inférieur, de moins important – alors on grandit en tant que personne. Il ne s'agit pas tant du fait qu'on a blessé quelqu'un. Des péchés, nous en commettons tous, nous devons simplement en garder le souvenir. Et nous en repentir.

Oh, comme nous avons exagéré notre compassion envers le petit homme, et comme notre orgueil est flatté par la démonstration de nos nobles élans (II, p. 12)

Le Manteau est imprégné de ce sentiment de honte, car, en fin de compte, le fantôme d'Akaki Akakievitch se venge, et il ne se venge pas seulement d'une seule personne, mais il se venge du monde entier. Il arrache les manteaux de tout le monde, y compris d'un petit homme qui ne peut se protéger, « un flûtiste qui avait

fait jadis partie d'un orchestre ». Cette nouvelle est vraiment terrible.

Le Manteau est le fonds génétique de la honte humaine. Imaginons un instant une société idéale, elle ne pourrait exister sans *Le Manteau*, sinon nous n'aurions plus de réflexe d'auto-défense.

Il fut un temps où l'on parlait du thème du « petit homme » dans *Le Manteau*. On se trompait. Oui, bien sûr, Akaki Akakievitch est un « petit homme », dans la mesure où il occupe un poste modeste, ne dirige rien, n'a pas de mission particulière sur terre. Il ne fait qu'accomplir son petit travail tranquille.

Mais pourquoi parler de « petit homme » alors qu'au fond, c'est un personnage cosmique qui projette sur lui tout le monde environnant. Tout son psychisme, sa nature d'artiste s'expriment dans la lettre qu'il est en train de tracer. Cette participation au monde fait de lui une personne exceptionnelle et une icône unique.

Les critiques littéraires ont coutume d'écrire d'une adaptation qu'elle est « une fine lecture de l'œuvre littéraire ». Il n'y a pas de pire injure pour un film. Transposer à l'écran les nouvelles de Gogol ne pose pas de problème. C'est le passage d'une technique à une autre. Le problème est ailleurs. La fidélité d'un film à une œuvre littéraire veut dire que le réalisateur est taraudé par les mêmes problèmes que l'auteur du livre, avec la même force. Sinon, c'est du temps de travail qui donne un film banal dont on dira ceci ou cela dans une biographie. Et si le film est raté, on dira : « Bon, il reste Gogol ». Facile aussi. Mais on ne pose pas la question : pourquoi Gogol, pourquoi *Le Manteau* ? Cette nouvelle est immortelle non pas seulement en tant qu'œuvre de Gogol ; elle est immortelle parce que la vie est immortelle dans toute son horreur. Cette nouvelle doit avoir sa place même dans un monde où la vie serait bienheureuse et enchanteresse. De même que l'enfer existe dans la conscience du croyant, il ne l'a pas vu, mais il sait que les péchés seront expiés. Ainsi, *le Manteau* contient une exhortation, un code, qui doit rester pour toujours une réserve génétique de prévention pour l'humanité.

Quand un artiste travaille sur un sujet religieux, il crée ses propres illustrations du Livre Saint. Le texte biblique est un plasma moral d'où s'écoulent des flots salutaires qui nous éclairent depuis plus de deux mille ans. Il y a la même source infinie d'énergie dans l'Ancien et le Nouveau Testaments, qu'on ne peut même pas comparer avec la fission de l'atome.

Le schéma des prises de vue (II, p. 126)

— Comment est construite la lumière dans l'épisode où Akaki Akakievitch est dans sa pièce, à son bureau, et quel est le schéma de la prise de vues ?

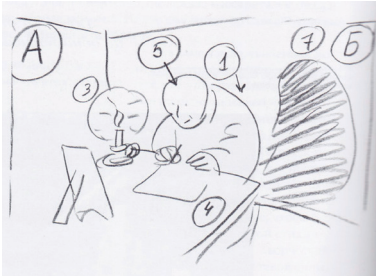
— Voici comment est la mise en scène : le bureau, le lit, le coin, là, Akaki Akakievitch est assis, là une bougie est allumée, devant lui il

y a un pupitre-miroir, il pose une feuille dessus, l'ombre est derrière lui (fig. 18).

Donc, le fond est éclairé, et la bougie est éclairée (3), une lumière générale douce sur

Figure 18 – Akaki Akakievitch à son bureau, dessin de la lumière et
Figure 19 – Le dessin de la lumière, schémas

Youri Norstein, 2003



tout le décor et l'ombre (7), qui, bien sûr, se déplace en même temps que lui. Là il y a le lit, là le mur – il est au second plan, nous désignerons la partie gauche par A, la droite par B.

La source d'éclairage (6) éclaire Akaki Akakievitch, l'ombre tombe sur le

deuxième niveau, où se trouve l'ombre d'Akaki Akakievitch (7). De plus, sur la vitre supérieure, hors cadre (8), il y a des petits morceaux de papier noir, avec lesquels nous pouvons faire l'ombre sur le visage d'Akaki Akakievitch (5), en couvrant ou diminuant la lumière hors cadre. Nous pouvons changer la configuration de la lumière, en atténuant la silhouette (1). La bougie est éclairée par une lumière propre (1). Qui vient d'une source d'éclairage très étroite (9). Sur la vitre d'en haut il y a un filtre, un diffuseur (10). Du grain photographique très très fin est imprimé sur le celluloid. C'est, bien sûr, le travail de l'opérateur, et ici, ce qui est très important c'est comment il se représente le plan. Mais la lumière, nous l'établissons ensemble. La distribution de la lumière n'est pas seulement liée au travail de l'opérateur ou de l'exposition, elle est aussi liée au jeu du personnage. Le travail avec la lumière

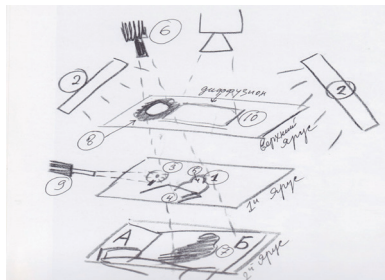


Figure 20

Schéma du dispositif d'éclairage

Youri Norstein, 2005

est très complexe.

La lumière, c'est la matière du plan.

La lumière, c'est le personnage, et nous jouons avec le flux de lumière.

Le faisceau de lumière, nous devons l'amener, le « lier » à Akaki de manière à ce que quand nous bougeons le personnage, nous bougeons aussi la lumière, comme si elle était enchaînée à lui.

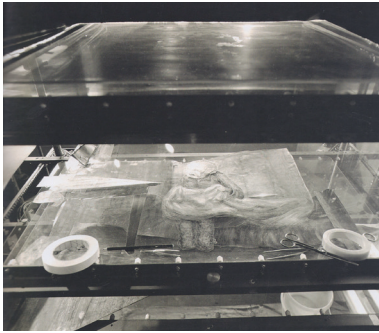


Figure 21
La silhouette d'Akaki Akakievitch
sur les vitres sous la caméra
© Igor Skidan-Bossinela, 1995



Figure 22
Akaki Akakievitch écrit,
scène du *Manteau*, opérateur
Aleksandr Joukovski, 1985

Résumé : les extraits choisis de *Neige sur herbe* [*Sneg na trave*] de Youri Norstein décrivent le processus de création artistique du cinéaste à travers ses réflexions théoriques et ses explications sur ses influences picturales, narratives et autobiographiques. Ils permettent de découvrir ses dispositifs de tournage et de mieux comprendre l'œuvre de ce cinéaste incontournable de l'animation russe et soviétique.

Mots-clefs : Youri Norstein, animation, laboratoire du créateur, autobiographie, réflexion théorique.

Abstract: the excerpts translated from Yuri Norstein's Snow on Grass [Sneg and trave] describe the artistic process of the filmmaker through his theories and through his influences (paintings, narratives, autobiography). They disclose the concrete ways in which he stages and films. The reader thus gains a deeper understanding of Norstein's oeuvre, which plays an essential part in Soviet and Russian animation.

Keywords: Yuri Norstein, animation, creator's laboratory, autobiography, theoretical reflexion.

Абстракт: Представленные в этом издании отрывки из Снега на Траве Юрия Норштейна описывают творческий процесс режиссёра, а также дают представление о его теории анимации и о повлиявших на него художественных произведениях (живописи, литературы) и эпизодах из его жизни. Они дают конкретную информацию о том, как Норштейн снимает свои фильмы. Читатель сможет таким образом глубже понять творчество Юрия Норштейна, одного из ведущих мастеров российской и советской мультипликации.

Ключевые слова: Юрий Норштейн, анимация, лаборатория художника, автобиография, теоретические размышления.

L'école d'animation de l'Oural: héros, motifs, histoires

Hélène Mélat, Lilia Nemtchenko

► To cite this version:

Hélène Mélat, Lilia Nemtchenko. L'école d'animation de l'Oural: héros, motifs, histoires. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar: le film d'animation russe et soviétique, 48-49. hal-02053417

HAL Id: hal-02053417

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053417>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0 International License

L'école d'animation de l'Oural : héros, motifs, histoires

Hélène MÉLAT
Lettres Sorbonne université

Lilia NEMTCHENKO
Université fédérale de l'Oural

Au pied des montagnes de l'Oural, à la frontière de l'Europe et de l'Asie, s'étend Ekaterinbourg/Smolensk¹, la troisième ville de Russie après Moscou et Saint-Petersbourg. Loin de ces deux « capitales », elle est aussi la troisième ville de Russie dans le domaine du cinéma d'animation par la qualité et l'originalité de ses réalisateurs et animateurs. On parle même d'une « école de l'animation de l'Oural », dont les films sont à l'affiche des plus grands festivals internationaux. Une école, ce n'est certes pas un style unique – les réalisateurs et animateurs de l'Oural ont des poétiques très différentes –, mais c'est un bagage culturel riche partagé par tous, qui s'exprime aussi bien dans la connaissance des arts visuels que dans celle de la littérature classique, du folklore et de la musique. C'est aussi, et surtout, un berceau collectif de savoirs et d'idées, un travail en commun, une transmission des savoir-faire, un « chœur de solistes² », pour reprendre l'expression heureuse de la critique spécialisée en animation Larissa Malioukova. L'histoire de l'école d'animation de l'Oural se divise en trois étapes : la première génération, celle des

1. Ekaterinbourg s'est appelée Smolensk de 1924 à 1991 (elle a été rebaptisée ainsi pendant la période soviétique, car son nom faisait malencontreusement référence à la tsarine Catherine II).

2. MALJUKOVA, 2012, p. 96.

fondateurs, qui a mis les bases de l'animation de Sverdlovsk avec une poétique et une esthétique plutôt classiques ; une deuxième génération, qui a été formée par les grands maîtres expérimentateurs que sont Youri Norstein, Fedor Khitrouk, Edouard Nazarov, Andreï Khrjanovski, pour qui l'animation est le lieu de toutes les recherches – de matière, de sens, de mise en scène – ; et enfin les réalisateurs nés dans les années 1960, héritiers de la génération précédente, qui poursuivent et diversifient les recherches de leurs aînés et s'engagent dans de nouvelles voies d'expression artistique.

Un « clacissisme » pas si classique que ça : la première génération

Tout a commencé en 1948, quand le studio de télévision de Sverdlovsk s'est mis à utiliser l'animation dans des films didactiques. En 1950, la réalisatrice Galina Tourgueneva (1915-2002) quitte son poste de directrice de l'atelier du film d'animation à Novossibirsk et entre au studio de télévision de Sverdlovsk, où elle va « animer » les films de vulgarisation scientifique. L'Union de l'animation artistique est créée au studio cinématographique de Sverdlovsk officiellement en 1973, et grâce à cette création, les réalisateurs et animateurs ont pu disposer d'une base technique bien meilleure qu'à la télévision et continuer à travailler dans de très bonnes conditions.

Ce qui unit les animateurs des débuts du studio de Sverdlovsk, c'est une même vision de l'art et de la base dramaturgique, à savoir raconter une histoire simplement et clairement. Les films de cette première époque sont destinés aux enfants, comme c'était majoritairement le cas en URSS : l'animation s'était réfugiée dans ce créneau après le durcissement idéologique des années 1930, qui mit une fin officielle aux expériences dans le domaine de l'art et imposa la doctrine du réalisme socialiste. Les films du studio de Sverdlovsk de cette période suivent le mouvement et ne se démarquent pas particulièrement de la production du pays, ni par la poétique, ni par le ton. La thématique, si elle s'inscrit elle aussi dans la ligne générale, présente des spécificités liées à la région, en particulier à son folklore et à sa littérature.

Le didactisme est l'une des premières fonctions des films d'animation soviétiques, le studio de Sverdlovsk ne fait pas exception à cette règle. Par exemple, *De nouveau au pays de la géométrie* [*Snova v strane geometrii*] (1976) de Nina Pavlovskaja met en scène un point et un crayon qui partent à la découverte d'une ville où bâtiments et habitants sont composés de figures géométriques ; l'harmonie des couleurs et l'élégance de la stylisation, héritée des années 1960, font de ce film un bel exemple d'introduction ludique à une matière scolaire qui peut sembler rébarbative.

Le folklore et les contes russes sont à la base de nombreuses adaptations. L'animation soviétique a puisé un bon nombre de ses thèmes dans l'imaginaire collectif traditionnel russe. *Les Amusettes russes* [*Russkie poteški*] (1969), film à

technique mixte – dessin, objets et poupées – d'Anatoli Aliachev (1939-2015), un maître de l'animation de poupées, diffusées à la télévision dès 1969, donc avant même la création de l'Union, en sont un exemple. La génération soviétique qui a grandi dans ces années-là, avec seulement deux chaînes de télévision, a encore en mémoire les jouets en bois créés par le vieil artisan se mettant à danser dans la forêt au son de chansons folkloriques entraînantes. Rien d'édifiant ici – ce qui, en soi, n'est pas si banal – mais le pur plaisir de la musique et de la danse.

L'école de l'Oural a un rapport privilégié à la littérature³. Valéri Fomine (né en 1939), l'autre grand maître de cette génération et ami d'Anatoli Aliachev, a adapté plusieurs contes du célèbre écrivain de la région, Pavel Bajov. La richesse des monts Oural en pierres précieuses est l'axe thématique de la majorité de ces films, et les héros, chercheurs de pierres ou de trésors, affrontent des êtres légendaires. Fomine est un peintre professionnel, mais c'est également un homme de théâtre (il a travaillé plusieurs années au théâtre de marionnettes de Sverdlovsk puis à celui de la ville de Krasnotourinsk), et la mise en scène, le mouvement des personnages sont donc pour lui aussi importants que l'aspect purement esthétique du dessin, et il travaille aussi bien en dessin qu'avec des marionnettes. Pour ses adaptations



Figure 1 – La barynia et son intendant
La Cache herbue de Valéri Fomine,
Sverdlovskaja kinostoudia, 12'39,
capture d'écran

de Bajov, *Le Puits de Siniouchkine* [*Sinjuškin kolodec*] (1973), *La Maîtresse de la montagne de cuivre* [*Mednoj gory xozjajka*] (1975), *La Boîte en malachite* [*Malaxitovaja škatulka*] (1976), *La Cache herbue* [*Travjanaja zapaděnka*] (1982) – qui présente une satire de la société russe du XIX^e siècle – il réalise un dessin sortant des critères du Disney adopté dans les années 1950 et ajoute des éléments de grotesque et de caricature qui ne sont pas caractéristiques du conte, qui est au fond beaucoup plus sérieux et d'où est absent l'ironie⁴.

3. Dans une certaine mesure, l'adaptation littéraire est une tradition pour le cinéma russe, né en 1908 avec l'adaptation à l'écran de la chanson « de l'Île jusqu'aux flots rapides », qui a inspiré le film *Stenka Razin. Le village de la rive basse* [*Stenka Razin. Ponizovaja vol'nica*]. Pas de comédies ni de films d'aventures, pas de films d'action ni de pure distraction, mais une tentative de « lire » à l'aide du langage cinématographique la littérature – voilà ce qui distinguait le jeune cinéma russe.

4. En cela, ces films se distinguent d'adaptations plus classiques comme *La Fleur de pierre* [*Kamennyj cvetok*] (1977) d'Oleg Nikolaïevski (1922-1998) ou *Le Cheveu d'or* [*Zolotoj volos*] (1979) d'Igor Reznikov (1941-2001), qui sont l'équivalent en volume de la ligne

D'autres auteurs de l'Oural ont été adaptés : Dmitri Mamine-Sibiriak avec, par exemple, le dessin animé de Nina Pavlovskaja *Le Conte du lièvre courageux* [*Skazka pro xrabrogo zajca*] (1978), récit réalisé dans un dessin traditionnel et très édifiant, dans lequel un lièvre très peureux décide qu'il doit cesser de l'être et réussit à battre le loup. Valéri Fomine a adapté un autre conte de Mamine-Sibiriak, *Le Conte de Moustique Moustiquovitch* [*Skazka Komara Komaroviča*] (1980), qui présente dans un sobre dessin stylisé la confrontation de moustiques violonistes et d'un ours corniste, qu'une grenouille semeuse de zizanie monte les uns contre les autres. Le comique vient du contraste de taille et d'allure entre l'ours et les moustiques. Mais l'amitié triomphe et tous jouent ensemble à la fin : on reconnaît là le discours véhiculé dans la majorité des films d'animation soviétiques pour enfants. La nouveauté vient du traitement esthétique du film.

Fomine aime raconter, montrer et transmettre des histoires. Ce n'est pas un hasard si dans ses films on trouve le couple récurrent grand-père/petit-fils. Les films de poupées *Sur les pâturages* [*Na paseke*] (2000) et *Nous venons tous d'un conte de fées* [*My vse iz skazki*] (2001) traitent précisément du lien spirituel entre les générations. Sa trilogie *Invités chez grand-père Evlampi* [*V gostjax u deda Elampija*] (*Le Suppôt de Satan* [*Supostat*], 1992 ; *L'Accordéon* [*Žaběnok*], 1994 ; *Le Petit Crapaud* [*Garmon'*], 1995), donne vie à un personnage amusant, le paysan Evlampi, qui narre ses histoires à la première personne avec un fort accent du Nord de la Russie, et à ses quatre fils. Cet univers fictionnel se distingue, là encore, par l'humour, ce qui se perçoit d'emblée dans l'apparence des poupées, qui ne sont plus aussi réalistes que dans les films traditionnels.



Figure 2

Evlampi aux champs après la bataille
Le Suppôt de Satan, de Valéri Fomine,
1992, Sverdlovskaja kinostoudia, 8'21,
capture d'écran

Le dessin animé *Le Ouistiti et les Archets* [*Martyška i smyčki*] (1970), coréalisé par Anatoli Aliachev et Valéri Fomine, n'est pas une adaptation d'un texte préexistant et est très intéressant, à la fois par son dessin très stylisé et par sa thématique, car



Figure 3 : Le ouistiti et les pingouins
Le Ouistiti et les Archets,
d'Anatoli Aliachev et Valéri Fomine,
1970, Sverdlovskaja kinostoudia, 3'17,
capture d'écran

il condamne le conformisme de professeurs d'une école de musique très classique. Les musiciens sont des pingouins, mais un ouistiti se présente au concours d'entrée au conservatoire, en jouant une musique légère, presque de variétés. Il est finalement éjecté du concours et envoyé au zoo, mais sa musique demeure. Ce film est un exemple de la manière dont les réalisateurs pouvaient faire une critique discrète de l'imposition de règles strictes dans le domaine de la création. L'hétérogénéité du personnage par rapport au groupe des pingouins est frappante et fait penser au personnage de Tchébourachka, petit être non identifié

et personnage du film *Crocodile Guéna* [*Krokodil Gena*] (1969), sorti une année avant ce film. C'est en tout cas cet *outsider* qui apportera du renouveau dans un univers figé, ce qui n'est pas le moindre des messages.

Enfin, des auteurs pour enfants, soviétiques et étrangers, ont aussi fait l'objet de nombreuses adaptations. Valéri Fomine, par exemple, a porté à l'écran les histoires amusantes de l'écrivain Édouard Ouspenski *Vera et Anfissa* dans la trilogie *Vera et Anfissa* [*Pro Veru i Anfisu*] (1986), *Vera et Anfissa éteignent un incendie* [*Pro Veru i Anfisu, Vera i Anfisa tušat požar*] (1987) et *Vera et Anfissa suivent un cours à l'école* [*Pro Veru i Anfisu, Vera i Anfisa na uroke v škole*] (1988). Ces films content les aventures d'une guenon espiègle (l'Anfissa du titre) faisant toutes sortes de bêtises mais cependant adoptée par une famille avec une petite fille (la Vera du titre). L'amitié humain/animal est un *topos* très fréquent dans l'animation, qui fonctionne en l'occurrence très bien. Le ton est léger et l'atmosphère bon enfant.

Le film d'Anatoli Aliachev (1939-2015) *Le Conte de la noix dure* [*Skazka o tvërdom orexe*] (1971) est un exemple d'adaptation très libre de l'histoire éponyme dans le conte *Casse-Noisette* d'Hoffman. Il est effectué en technique mixte : un narrateur-poupée, le serviteur du temps qui pousse les aiguilles sur l'horloge du royaume, raconte l'histoire classique d'une princesse ensorcelée délivrée de son sort par un gentil prétendant, que le spectateur découvre dans des dessins en ligne claire et aux couleurs vives. Contrairement à ce passage du conte d'Hoffman, dans lequel la méchante princesse repousse Casse-Noisette, tout se termine bien et la princesse épouse son bien-aimé.

Toujours grâce à Anatoli Aliachev, les enfants soviétiques ont pu se faire une idée vivante des personnages de la trilogie sur Moumine les trolls de l'écrivaine finlandaise

Tove Jansson, très populaire en URSS. La trilogie de dessins animés *Moumine Dol – Moumine Dol : tout est dans le chapeau* [*Mumi Dol. Vše delo v šljape*] (1980), *Moumine Dol : l'été à Moumine Dol* [*Mumi Dol. Leto v Mumi Dol*] (1981) et *L'Automne arrive à Moumine Dol* [*V Mumi Dol prixodit osen'*] (1983) reproduit fidèlement, tout en changeant un peu le dessin, l'œuvre de Tove Jansson et ses personnages décalés. Ces films ne se contentent pas de raconter les incroyables aventures de héros fabuleux et singuliers : ils exposent différents modèles de comportement aux enfants et aux adultes, dans lesquels l'amour, la confiance et la compréhension sont des valeurs essentielles. C'est une animation optimiste, qui décrit un univers harmonieux où se côtoient des êtres d'espèces différentes en toute sérénité, dans une grande utopie collectiviste.

Plongée dans le monde intérieur : la deuxième génération

Dans les années 1980, des changements radicaux se produisent dans les studios quand, par une heureuse coïncidence, s'y sont retrouvés ensemble les cinéastes jeunes et brillants Alekseï Karaev, Aleksandr Petrov, Vladimir Petkevitch, Sergueï Aïnoutdinov, Oksana Tcherkassova. Tous ces réalisateurs avaient une chose en commun : ils avaient eu les mêmes professeurs à Moscou pendant la courte période où enseignaient aux cours supérieurs de scénaristes et de réalisateurs⁵ les grands maîtres Fedor Khitrouk, Youri Norstein, Edouard Nazarov et Andreï Khrjanovski. Ces professeurs talentueux ont passé le flambeau à des élèves talentueux, qui ont réalisé une véritable révolution dans l'animation de l'Oural.

L'œuvre d'Alekseï Karaev (né en 1954) fait le lien entre la première et la deuxième génération : il reste proche des sujets et thèmes de ses aînés, mais s'en écarte totalement du point de vue formel, inaugurant l'abandon de la ligne claire en dessin, ce qui est l'une des grandes nouveautés de cette deuxième génération, à propos de laquelle Larissa Malioukova écrit :

Le traitement visuel de l'image devient la base fondamentale, la clé de ce que veut dire l'auteur ; le contenu du film éclate à l'écran dans une image allégorique, complexe et dans un système de signes et de lumière très sophistiqué.

5. Cours prestigieux, dispensés au studio Mosfilm.

L'animation de l'Oural, libérée du contrôle sévère du centre (même si ses films étaient comme avant financés par l'État), a senti une grande liberté intérieure et a entrepris un voyage dans les labyrinthes de l'inconscient⁶.

Alekseï Karaev a une formation d'architecte, il sait donc se servir d'un crayon et a une manière de penser spatiale. Ces qualités seront décisives quand il se présentera (et sera admis) en 1979 aux cours supérieurs de scénaristes et de réalisateurs. Comme ses collègues, le futur réalisateur aura la chance d'y rencontrer deux maîtres – Fedor Khitrouk et Youri Norstein. Karaev est lui aussi un maître de l'adaptation – le littératurocentrisme évoqué *supra* a eu une influence sur presque tous les cinéastes d'animation de l'Oural –, en premier lieu de la littérature jeunesse. Dès son premier



Figure 4 : Le moineau imagine le chat
volant sur une libellule

Le Petit Moineau, Alekseï Karaïev, 1984,
Sverdlovskaja kinostoudia, 6'44,
capture d'écran

film, il adapte un conte de Maksim Gorki, *Le Petit Moineau* [*Vorob'isko*] (1984), qui évoque la découverte du monde par un petit moineau dans un village – sa surprise que tous ne volent pas, ses démêlés avec un chat sont l'occasion de scènes qui forment autant de tableaux à l'esthétique plus picturale que dessinée et dans une ambiance parfois presque chagallienne.

Le film *Les Habitants de la vieille maison* [*Žil'cy starogo doma*] (1987), adapté d'un récit de l'écrivain soviétique Konstantin Paoustovski et dessiné par Andreï Zolotoukhine et Valentin Olchvang, continue cette veine picturale. La narration

se développe lentement et par associations d'idée autour d'une boîte à musique retrouvée dans une maison. Réminiscences, dimensions temporelles et spatiales qui se chevauchent, temps qui passe lentement au son de l'horloge : nous sommes dans une animation d'atmosphère, d'impressions et de sensations.

Karaev réalise deux adaptations de l'auteur américain Dr Seuss, qui lui apportent une grande renommée. *Bienvenue* [*Dobro požalovat'*] (1986), inspiré des contes de *Thidwick l'élan au grand cœur* [*Thidwick the Big-Hearted Moose*], a pour personnage un élan généreux qui transporte tous les habitants de la forêt sur ses bois larges et confortables. Les « invités », installés sur la tête du renne, finissent

6. MALJUKOVA, 2012, p. 124.

par oublier leur bienfaiteur, mais l'élan, à la façon d'un Don Quichotte, commence à se sentir responsable pour eux. Ayant oublié que c'était la période de la mue, il se désole quand tous tombent par terre au moment où il perd ses bois, et sa dernière réplique est à la fois triste et ironique : « Ce n'est quand même pas très correct »⁷.



Figure 5 : Les deux univers l'un
 au-dessus de l'autre
Bienvenue, d'Aleksei Karaev, 1986,
 Sverdlovskaja kinostoudia, 9 min. 08,
 capture d'écran

Le ton est beaucoup plus sarcastique et sombre dans l'adaptation des *Sneetches*, *Les Snitchis* [*Sniči*] (1989) du même auteur, et le dessin de Sergueï Aïnoutdinov renforce l'aspect caricatural de l'univers fictionnel. La fable hors contexte du Dr Seuss sur l'absurdité de l'inégalité sociale, qui se terminait avec la réconciliation des opprimés et des oppresseurs, devient une satire de la société capitaliste naissante avec comme personnage central et symbolique le spéculateur, qui fait de l'argent sur le dos des autres, ce qui correspond tout à fait au contexte de la fin des années 1980-début des années 1990 en URSS. Le film se termine sur une scène muette qui n'est pas sans rappeler la dernière scène du *Revizor* de Nikolaï Gogol, lorsque la société découvre qu'elle a été mystifiée et que les vrais problèmes arrivent avec le vrai *revizor*.

Plus tard, Karaev adapte l'écrivain jeunesse contemporain Sergueï Gueorguiev (lui aussi un ancien de Sverdlovsk) dans les deux dessins animés sur *Le Feld-maréchal Poulkine* [*Fel'd-maršal Pul'kin*] : *le macaroni* [*Makaronina*] (2001), et *Sus aux moustiques !* [*Po komaram !*] (2003). Il exécute lui-même les dessins de ces films drôles et pacifistes, dans lesquels la guerre et l'héroïsme sont tournés en dérision sur un mode burlesque à la Charlie Chaplin.

Le dessin animé *La Tarentelle* [*Tarantella*] (2008), adapté d'un récit de Maksim Gorki, se distingue des autres films de Karaev et de l'animation de l'Oural, car il ne comporte aucun élément russe, l'action se passe dans une Italie sensuelle et colorée, avec une bande-son rythmée par la danse folklorique italienne. Si l'image et

7. Aleksandr Petrov était le dessinateur de ce film. C'est Karaev et lui qui sont les concepteurs de cette technique de peinture sur verre devenue la carte de visite de Petrov.

le son donnent une impression d'insouciance, le film est cependant mélancolique, car c'est la solitude amoureuse, la vieillesse et la mort qui l'emportent finalement : les hommes partent, en prison ou en mer, la rivalité entre la mère et sa fille s'achève sur la défaite de cette dernière. Légèreté visuelle, mélancolie du propos : cette union paradoxale est typique de l'évolution de l'animation russe, qu'elle soit de l'Oural ou pas – elle n'est plus insouciance.

La gravité et l'autoréflexion caractérisent l'œuvre de Vladimir Petkevitch (né en 1952), qui a travaillé au studio cinématographique de Sverdlovsk de 1981 à 1990. Vladimir Petkevitch, ingénieur de formation, sort diplômé en 1981 des cours supérieurs de scénaristes et de réalisateurs, où il a suivi les ateliers de Vladimir Pekar et Youri Norstein. Il a hérité de ses maîtres la tendance à la monochromie, les contrastes entre le noir et le blanc, le ralentissement du rythme et le goût de la métaphore. Lui aussi s'est spécialisé dans l'adaptation d'œuvres littéraires. Analysant l'œuvre du cinéaste, Marina Drozdova a écrit :

Quel que soit ce qu'a porté à l'écran Vladimir Petkevitch dans les années 1980 – l'histoire naïve de Dmitri Mamine-Sibiriak (*Histoire d'un puceron*), la nouvelle *La Vieille Dame de fer* d'Andreï Platonov dans *La Nuit* (1984), son film de fin d'études, ou la parabole de Léonid Andreïev *Comment devenir un homme ?* – il a toujours retravaillé en « alourdissant » la source première, en étoffant l'histoire de connotations qui renvoient aux mystères médiévaux⁸.

Cet « alourdissement » constitue la marque de fabrique du cinéaste : tout ce qu'il filme acquiert une dimension métaphysique, voire mystique. Ainsi, même les pucerons anonymes de *L'Histoire d'un moucheron* [*Skazočka pro kozjavočku*] (1985) réalisent le « bien terrestre commun », tandis que l'enfant de *La Nuit* [*Noč'*] (1984), d'après la nouvelle d'Andreï Platonov, *La Vieille Dame de fer*, traverse toute l'histoire du genre humain. L'univers des films de Petkevitch est onirique et panthéiste, tout et tous peuvent y être sujets à réflexion. Un enfant au coucher n'arrive pas à s'endormir, sa mère évoque la vieille dame de fer, qui viendra le chercher s'il ne s'endort pas. Les questions de l'enfant héros de *La Nuit* illustrent la problématique existentielle de la nouvelle : « Qui suis-je ? », « Qui es-tu ? On échange ? Je serai toi et tu seras moi ! » dit-il à un scarabée, « La vieille, qui c'est ? ». Au lieu de se coucher, le héros part à la recherche de la vieille femme et, sur le chemin qui l'emmène vers les réponses à ses questions, il trouve un arbre, symbole de la connaissance, puis la vieille femme – « notre destin ou notre malheur », dit

8. DROZDOVA, 1998.

d'elle sa mère ou, peut-être, la Mort. Le final de ce film semi-mystique est intéressant (il s'écarte de la nouvelle) : la vieille femme, en réponse au petit garçon qui lui demande ce qu'est l'essentiel, montre une fleur : « Une fleur, c'est la vie qui naît de la mort, voilà le plus important ! ». Ces paroles sont inattendues et paradoxales dans la bouche de la mort.

Le mytheme de l'Arbre est l'un des principaux mythes de la culture européenne, c'est notamment lui qui symbolise à la fois les découvertes de la pensée européenne et les limites de ce type de culture. Dans le film *L'Arbre de la patrie* [*Derevo rodiny*] (1987), les deux personnages principaux sont la terre et l'arbre. La terre apparaît dans une conception heideggerienne comme une substance autosuffisante qui n'a été créée par personne (l'effet visuel est créé par la technique d'animation à base de poudre). La Terre donne naissance à un arbre, le mytheme de la vie dans lequel apparaît un espace pour la mère. La Terre est une mère, une mère humaine, qui donne naissance à un enfant. Cet enfant est l'enfant de la terre en général autant que celui d'une femme concrète. Dans le film, Nature et Culture entrent en conflit. La Nature ne connaît pas la tragédie, tout dans la nature est voué à se répéter, mais l'homme, sortant de la nature pour rejoindre la culture, prend conscience de la finitude de son existence, du malheur de la perte, de l'impératif de la tragédie. Il en va ainsi pour la feuille de l'arbre qui se change en cloche – signe de malheur –, et l'enfant, comme cette feuille, s'envole loin de sa mère. Le moment où l'Arbre se retrouve dans la paume d'un homme révèle le lien génétique entre l'Homme et la Nature, mais également la responsabilité de l'Homme par rapport à la Nature. La responsabilité est la caractéristique la plus importante des héros de Petkevitch, qui semblent semi-réels, parce qu'ils se métamorphosent souvent en anges. Les anges de Petkevitch sont des êtres inscrits non seulement dans la tradition chrétienne, mais également dans la tradition antique grecque. Ils rappellent les *eidōs*



Figure 6 : *L'Arbre de la patrie* de Vladimir Petkevitch, 1987, Sverdlovskaja kinostoudia, 5'59, capture d'écran

grecs, ces essences réalisées qui répondent de la construction juste du monde.

L'unité mythologique du monde se brise dans l'un des films les plus connus de Petkevitch, *Comment devenir un homme ?* [*Kak stat' čelovekom*] (1988), d'après la nouvelle de Léonid Andreïev *Les Règles du bien*. Le Diable, terriblement las de satisfaire ses besoins matériels (boire, se battre), entre dans une église, demande à un prêtre de l'aider, en l'occurrence de lui apprendre à faire le bien. Si Jérôme Bosch a peint les « délices

du jardin », sorte d'encyclopédie des joies d'ici-bas, Petkevitch représente une « galerie des méchancetés et des bêtises d'ici-bas » : têtes surréalistes, costumes masculins vivant une vie indépendante, soldats stupides – tous ces habitants terrestres sont passés à travers une énorme moulinette, comme de la farce. « Donner sa dernière chemise » est la devise de ceux qui font le bien. Mais la devise ne marche pas, car il se trouve que personne n'a besoin de cette chemise. Il n'y a pas de recette simple pour « faire le bien », pas de règles générales. Il s'agit chaque fois d'en créer de nouvelles.

Les questionnements métaphysiques de Petkevitch et son amour pour la littérature sont proches de l'univers d'Aleksandr Petrov (né en 1957), qui a travaillé au studio de Sverdlovsk de 1982 à 1992. Petrov, qui a été le dessinateur des films de Petkevitch *La Nuit* et *L'Histoire d'un puceron*, dit de ce dernier dans une interview : « C'est lui qui m'a inoculé le virus de Platonov⁹ ».

En 1976, il sort de l'école d'art de Jaroslav, puis en 1982, du département des arts de l'Institut national de la cinématographie (VGIK). En 1987-1988, le futur lauréat des Oscars¹⁰ étudie aux cours supérieurs de scénaristes et de réalisateurs et est lui aussi un élève de Youri Norstein. Tous les films de Petrov témoignent de ce que le cinéma vient de la peinture et, en premier lieu, de l'art impressionniste. Afin de rendre le mouvement des couleurs et, avec elles, le mouvement des différents états émotionnels, humeurs et sentiments, Petrov a mis au point sa propre technique, née d'une banale pauvreté. La méthode de travail consiste à peindre sur verre à base d'huile non pas au pinceau, mais avec les doigts. Le travail de Petrov témoigne de ce que l'art est corporel, cela renvoie à la *technè* grecque, qui ne sépare pas l'esprit du corps. La peinture au doigt ou peinture digitale, comme l'appellent les critiques d'art, existe depuis longtemps – on dit que Van Gogh avait recours à cette technique. Mais c'est Petrov qui, le premier, a eu l'idée de l'utiliser dans un film d'animation. Les plaques de verre sont empilées sous la caméra et éclairées par en-dessous pour que l'air s'engouffre dans l'image. Pour cela, on choisit des couleurs qui laissent passer la lumière, la gamme des premiers films de Petrov est essentiellement dans les tons sépia, marron, jaune, ce qui donne une impression de paysage feutré, automnal, qui correspond à une musique en tonalité mineure. Après que le caméraman a achevé de tourner les séquences animées, une nouvelle phase du mouvement est peinte sur une plaque de verre. En une journée, le dessinateur peut réaliser quinze à vingt dessins par jour au maximum, ce qui ne représente qu'une seconde d'un film d'animation. Une minute de film requiert, par conséquent,

9. DOLGOPIAT, 2001.

10. Petrov a reçu un Oscar en 2000 pour son film *Le Vieil Homme et la Mer* [*Starik i more*] (1999), inspiré de la nouvelle éponyme d'Ernest Hemingway.

plus d'un millier de dessins. Une telle technique donne un effet de respiration et de transparence à même d'exprimer autant le chagrin de la perte, comme dans *La Vache*, que le frisson amoureux ou la douleur du désenchantement dans *Mon amour* [*Moja ljubov'*] (2006), adapté d'un roman d'Ivan Chmeliov, penseur religieux émigré en France après la révolution de 1917.

C'est aux studios de Sverdlovsk que Petrov a réalisé en 1989 son travail de fin d'études, *La Vache* [*Korova*, 1989], d'après Andreï Platonov : un jeune garçon originaire d'une petite ville de la steppe évoque le souvenir de sa vache bien-aimée, écrasée par un train. Natalia Loukinykh a décrit très précisément la place de ce film dans l'œuvre du cinéaste et dans l'histoire de l'animation russe :

La difficile langue platonovienne prend vie dans l'art pictural délicat de la peinture sur verre. Passé maître dans une technique d'animation dont la réalisation est très exigeante et demande beaucoup de travail, Aleksandr Petrov l'a mise au service de métaphores visuelles complexes. Sa capacité à saturer l'espace pictural de ces métaphores reste inégalée¹¹.

On trouvera les thèmes du sacrifice, de la foi, de la tentation dans les films suivants de Petrov – *La Sirène* [*Rusalka*] (1996), dans lequel un vieux moine sauve au prix de sa mort un jeune moine du pouvoir maléfique d'une sirène, l'amoureuse qu'il avait trahie dans sa jeunesse¹², *Le Songe d'un homme ridicule* [*Son smešnogo čeloveka*] (1992), adapté de Fedor Dostoïevski et *Mon amour*, où un lycéen de quinze ans découvre l'amour.



Figure 7
La Sirène d'Aleksandr Petrov, 1996,
 Kinocompania DAGO, Studios Char,
 Studio Panorama (Iaroslavl), 1'56,
 capture d'écran

Les films de Petrov sont un dérivé esthétique de la peinture des réalistes russes du XIX^e siècle, les ambulants, et en proposent une version animée. Petrov transpose

11. LUKINYX, 2001.

12. La « roussalka » russe est un démon de la mythologie slave, qui représente des enfants morts sans être baptisés, des jeunes filles noyées, ou mortes sans avoir été mariées.

la littérature et la peinture d'une manière de plus en plus fidèle. Il faut voir dans ce parti-pris, au-delà de la prouesse technique, de plus en plus affinée au fil des ans, un hommage à la littérature et à l'art de la Russie passée. Petrov se situe dans une démarche de retour aux valeurs traditionnelles russes (il a d'ailleurs quitté Sverdlovsk pour s'installer dans sa ville natale, Iaroslavl, où il a fondé un studio d'animation)¹³.

Pratiquement tous les cinéastes ayant contribué à créer l'École de l'animation de l'Oural sont venus au cinéma par d'autres professions. Sergueï Aïnoutdinov (né en 1953) est sorti en 1976 de l'Institut polytechnique de l'Oural Kirov, l'établissement d'études supérieures le plus prestigieux de Sverdlovsk. Mais son activité d'ingénieur a vite cédé la place à son amour pour le dessin, et en 1989, il sort diplômé des Cours supérieurs de scénaristes et de réalisateurs avec la spécialité « mise en scène du cinéma d'animation » et entre au studio de Sverdlovsk où il restera jusqu'en 2007. Aïnoutdinov met en scène et dessine lui-même ses films et ne perd jamais de vue que le cinéma est un art visuel. Artiste-caricaturiste pour qui la caricature est une part importante de son activité – il publie régulièrement des caricatures dans des périodiques –, il transmet à l'animation le caractère laconique et caricatural du dessin, le grotesque de l'histoire, l'usage de métaphores paradoxales et une ironie poussée jusqu'au sarcasme. Aïnoutdinov dresse un portrait très sombre de la communauté des hommes, ses images souvent en noir et blanc ou dans des tonalités grises accentuent le constat de la déliquescence de la société.

Dans la trilogie *Allusiondoptique* [*Abmanzrenija* (*Amentia* [*Amenciija*) (1990), *Autisme* [*Autizm*] (1992) et *Aïnoudisme* [*Ajnudzizm*] (1995)¹⁴ l'art sert à formuler un diagnostic, et la Mort est un personnage obligatoire, comme la figure sacrale du Christ pantocrator. *Autisme* est une fable qui met en évidence l'enfermement et l'absence de communication entre les êtres, ici un enfant, un adulte et un chien. L'espace n'est pas réaliste, il est vide, à l'exception de portes qui ne donnent sur nulle part. Nous sommes

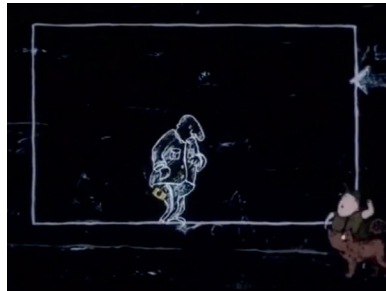


Figure 8 : *Autisme* de
Sergueï Aïnoutdinov, 1992, Sverdlovskaja
kinostoudia, 4'18, capture d'écran

13. Pascal Vimenet voit dans ce nouvel « académisme » pictural une involution par rapport aux recherches des années 1960. VIMENET, 2015, p. 307.

14. Le jeu de mots du titre de la trilogie est en quelque sorte le précurseur de la langue sur Internet avec ses simplifications et déformations.

habitué à ce que les autistes soient des enfants, dans ce film le système traditionnel d'attentes est inversé : qui est vraiment la personne autiste, l'enfant ou l'homme adulte, cette question survient en raison des choix figuratifs qu'a faits Aïnoutdinov pour représenter ses héros : s'ils sont tous les deux ventrus – et donc proches d'une certaine manière –, le petit garçon est en trois dimensions et l'homme en deux dimensions seulement. L'enfant, gai, est opposé à l'homme, agressif, militarisé, qui dessine autour de lui un rectangle blanc (le fond est noir), dans lequel il s'enferme et d'où il ne pourra sortir malgré ses tentatives. Ainsi, le diagnostic est posé sur le délitement des relations dans la société des adultes – alors que celle des enfants et des animaux est encore ouverte à l'autre.

Dans *Amentia*, chef d'œuvre d'humour noir, les attentes du spectateur sont à nouveau contrariées. La figure de la Mort dans la ville n'est pas une figure punitive, c'est une figure de paix, qui tente même, en vain, d'éviter que les gens ne meurent. Sergueï Aïnoutdinov a expliqué comment lui était venue l'idée de représenter une « mort gentille » :

Il était important pour moi de représenter une société sans héros. Mais la dramaturgie impose un personnage avec lequel le spectateur puisse être en empathie. C'est comme cela que m'est venue l'idée d'utiliser dans ce rôle la Mort, c'est-à-dire ce qui nous unit, ce qui est pour tous « démocratique », indépendamment du poste et de la situation que l'on occupe dans la société. La mort est la même pour tous. L'homme naît pour mourir. Montrer une société tellement monstrueuse que même la mort y apparaît plus gentille que les gens, c'est ce qui m'a semblé la meilleure solution¹⁵.

Dans *Ainoudisme*, les mécanismes de répression de la personnalité des individus sont étudiés par le biais de la psychiatrie : nous sommes dans une salle d'hôpital, où un médecin maltraite un malade, découpe des cerveaux. Le film peut servir d'illustration à la théorie du pouvoir de Michel Foucault. La violence, présente dans les actes du médecin, est aussi symbolisée par les taches voletant autour des manches du docteur : l'imagination du spectateur lie facilement ces taches au sang ou à l'encre du juge d'instruction. Les distorsions de l'espace – on pénètre dans l'œil du médecin, son bras s'allonge et transperce la tête du malade – soulignent la perte des repères de l'univers représenté. Dans une interview, Aïnoutdinov explique sa méthode : il construit d'abord un sujet logique, puis il le détruit, car pour lui

15. KOPTELOV, 2017.

l'important est « l'atmosphère émotionnelle¹⁶ », ce qui est le cas pour toute l'animation des deuxième et troisième générations.

Dans le film absurdiste *Belka... et Strelka*¹⁷ [*Belka... i Strelka*] (1993), « film d'horreur pour enfants », le style du dessin est proche de celui des caricatures du seul journal satirique qui existait en Union soviétique, *Le Crocodile* [*krokodil*]. Le film présente un jardinier qui essaie de noyer dans un jardin public deux chiennes, les Belka et Strelka du titre, qui fait référence aux célèbres chiennes cosmonautes, qui apparaissent d'ailleurs à la fin dans leurs costumes spatiaux : il s'agit là d'une destitution des mythes sacrés de l'URSS, très courante dans les années 1990, qui aimaient se moquer des idoles d'un régime déchu. Mais il y a aussi la référence au chien du récit *Moumou* d'Ivan Tourguenev, noyé par son maître : la dérision est totale.

Pour Oksana Tcherkassova (née en 1951), tout a commencé comme pour Alekseï Karaev, son fidèle compagnon en art et enseignement : université d'architecture, travail en tant que designer et enfin les cours supérieurs et la rencontre avec Youri Norstein, qui ont changé son destin. Oksana avoue qu'elle n'aimait pas du tout les films d'animation soviétiques de marionnettes sur l'amitié. Après avoir vu les travaux de Youri Norstein, elle a changé d'avis. Tcherkassova réalise des « films noirs » très différents des films de marionnettes sur l'amitié. C'est une réalisatrice de type dionysiaque, et ce n'est pas un hasard si les histoires folkloriques et légendaires sont à la source de son œuvre. On trouve dans ses films la liberté du mythe et une certaine facétie, inspirée par la scénariste Nadejda Kojouchanaïa, disparue trop tôt (1952-1997).



Figure 9 : *Koutkh et les souris*,
Oksana Tcherkassova, Sverdlovskaja
kinostoudia, 5'05, Capture d'écran

Le court-métrage de fin d'études de Tcherkassova, *Koutkh et les souris* [*Kutx i myši*] (1984) a été réalisé à partir des contes de la Tchoukotka, ainsi que son second film, *L'Oie qui n'avait pas d'ailer* [*Beskrylyj gusënok*] (1987). Tcherkassova a été attirée par la simplicité et la sagesse simple des peuples autochtones du Nord de la Sibérie et leur lien intact avec la nature. Elle a utilisé des dessins

16. *Mir animacii ili animacija mira* [le monde de l'animation et l'animation du monde], série 4, émission présentée par Éduard Nazarov, visible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=5K0vI3uze94&t=378s> (lien actif en décembre 2017).

17. Le film sous-titré en anglais est disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=Xux4hkU8lhw> (lien actif en décembre 2017).

rupestres tchouktches, des peintures sur les tambours des chamanes, ainsi que la musique folklorique, très différents du folklore russe, recréant ainsi l'univers dense du mythe. Tcherkassova met en scène deux personnages du folklore russe, les « kikimoras¹⁸ », Akoulka et Dounka, héroïnes du court-métrage *Une affaire du passé* [*Delo prošloe*] (1989). Le secret du chamane est visualisé dans la légende nivkhe *Le Neveu du petit coucou* [*Plemjannik kukuški*] (1992).

Oksana Tcherkassova nous dévoile l'univers de la culture russe à travers des pratiques intimes et charnelles dans le film *Le Bain de Niourka* [*Njurkina banja*] (1995) : une préparation au rituel du mariage devient l'histoire du genre humain. L'opposition entre la gravité du rituel pour la femme et le grotesque du rite de passage du fiancé, ivre tout le temps, provoque un effet de comique. Comme l'écrit Giannalberto Bendazzi, le dessin, réalisé par Andreï Zolotoukhine « essentiellement en noir et blanc, n'est pas achevé à dessein. Cet aspect, ainsi que la bande son donnent à ce court-métrage un caractère mystique et onirique¹⁹ ».

Le film sur Mikloukho-Maklaï, *L'Homme de la lune* [*Čelovek s lunny*] (2002), mérite une attention toute particulière. C'est une lutte entre la légende la civilisation, « le nôtre » et « l'autre », le labeur quotidien et l'exploit. Tcherkassova décrit la conscience mythologique des Papous, qui ont métamorphosé l'ethnographe russe Mikloukho-Makaï en « homme venant de la lune ».

Même pour la représentation d'Aleksandr Pouchkine, icône de l'histoire littéraire russe, Tcherkassova sort des sentiers battus : *Votre Pouchkine* [*Vaš Puškin*] (1999) dresse un portrait en creux, fragmentaire et lacunaire du poète à travers des bribes de phrases dont beaucoup sont en français, un portrait tissé de on-dit, de rumeurs, de vers du poète... Le poète apparaît ainsi comme une figure omniprésente et absente à la fois. Le dessin d'Andreï Zolotoukhine et Dmitri Gueller, sur un fond blanc barré de rayures et lui-même fragmentaire, renforce l'impression de flou et de mystère.

On peut dire qu'une école est née quand il y a des gens qui font aimer leur métier et d'autres qui en tombent amoureux. Plusieurs futurs réalisateurs de renom ont participé au film *Votre Pouchkine* : Valentin Olchvang, Dmitri Gueller et Andreï Zolotoukhine, héros d'une nouvelle génération et d'une nouvelle page de l'histoire du film d'animation ouralien.

18. Personnage de la mythologie slave, esprit féminin de la maison se présentant sous la forme d'une petite femme souvent bossue et qu'il faut satisfaire sous peine de subir sa colère.

19. BENDAZZI, 2016, p. 204.

Aux limites de la conscience : la troisième génération

Valentin Olchvang (né en 1961), d'abord dessinateur, est passé à la réalisation tardivement. Il a participé à de nombreux films de ses collègues de Sverdlovsk. Les trois films qu'il a réalisés sont aussi dessinés par ses soins, il y utilise de nombreuses influences picturales et met en place un univers fictionnel sombre. Olchvang traite de la puissance de l'amour, des joies et des chagrins qu'il apporte. *La Poupée rose* [*Rozovaja kukla*] (1997) évoque les fantômes de destruction qui habitent une petite fille délaissée par sa mère, qui a rencontré un nouveau prétendant. Sa violence s'incarne dans une poupée rose que lui a offerte sa mère. Le dessin ressemble à des dessins d'enfant, en particulier celui de la poupée, ce qui nous fait pénétrer dans l'inconscient de la fillette.

Les deux films suivants s'inspirent du folklore et mettent en scène des histoires tragiques, où l'être humain est sacrifié. *Les Écrevisses* [*Pro rakov*] (2003) est une variante russe de *La Belle et la Bête* : un amphiptère tombe amoureux d'une paysanne, avec qui il vit pendant trois ans et à qui il donne deux enfants. La jeune femme apprend à l'aimer et à aimer l'univers fantastique où il l'emmène, mais elle rend visite à sa mère, qui tue le dragon pour qu'il n'emmène pas sa famille ; de chagrin, la jeune femme tue ses enfants – son fils se transforme en écrevisse et sa fille en oiseau, elle-même se transforme en coucou. Tous quittent le monde des humains, laissant la mère éplorée à sa solitude et sa jalousie désormais sans objet. La dernière image, un troupeau de vaches, transmet une image de fausse tranquillité.



Figure 10 ; *Les Écrevisses*,
Valentin Olchvang, 2003, Studio
d'animation de Sverdlovsk A-Film,
5'35, capture d'écran

Depuis le soir il pleut... [*So večora doždik*] (2009), adaptation d'un conte d'Alekseï Tolstoï, illustre à la fois un proverbe russe mis en exergue au début du film, « ni diable, ni homme » [*ot čërta otstal, a k ljudjam ne pristal*], et l'atmosphère d'une berceuse (celle du titre). Un pêcheur trouve dans ses filets une petite sirène, qu'il recueille, mais elle le tue et l'entraîne dans son monde, c'est-à-dire dans l'eau. Nous sommes ici dans un entre-deux, comme pour le film précédent : les personnages « démoniaques » ne le sont pas tout à fait (c'est la mère de l'humaine qui provoque le malheur et non le dragon, la sirène donne du bonheur au pêcheur

avant de le tuer), la frontière entre les univers est poreuse. Le monde ne connaît plus la hiérarchie stricte entre le réel et l'imaginaire, entre le méchant et le gentil. Nous sommes donc transportés dans des univers à la fois quotidiens et fantastiques dont les règles ne fonctionnent plus tout à fait, mais dans tous les cas, la mort rôde, liée à l'amour.

Dmitri Gueller (né en 1970)²⁰ a suivi les cours supérieurs en 1995 dans la classe de Norstein, Khitrouk, Nazarov et Khrjanovski, comme ses aînés au studio de Sverdlovsk. Il a donc bénéficié de l'enseignement de ces quatre maîtres. Le travail de fin d'études de Gueller, réalisé sur ordinateur, *Bonjour de Kislovodsk* [*Privet iz Kislovodska*] (2000) révèle d'emblée l'originalité du jeune cinéaste. Il utilise un mélange de deux techniques/supports : des esquisses presque limitées à des traits et de vieilles photographies. La trame narrative, très ténue, relate une aventure de vacances (Kislovodsk est une station thermale du Sud de la Russie), de l'arrivée au départ, ponctuée par la présence de vieilles photos qui donnent une tonalité nostalgique à l'ensemble.

La Petite Symphonie de nuit [*Malen'kaja nočnaja simfonija*] (2003), « un film presque sans intrigue, construit sur les sentiments, les associations et les citations²¹ », sur fond de musique de Stravinski (et non de Mozart, comme le titre pourrait le laisser entendre), poursuit le travail de déconstruction de la trame narrative amorcé dans ses films précédents. Le principe fondamental qui sous-tend ce film est la mise en abyme : le début du film, dont la bande sonore est un orchestre s'accordant, peut être mis en parallèle avec le travail de l'auteur. Le point de vue est celui d'un chat qui regarde la scène, la mise en abyme du spectacle s'accompagne des gestes quotidiens : le chat se lave, mange, dort devant la scène.

Le Garçon [*Mal'čik*] (2008), en papiers découpés, inspiré de la nouvelle *Kholstomer* de Lev Tolstoï, présente les derniers instants d'un vieux cheval, qui grâce à une dernière vision onirique revient à l'état bienheureux d'enfant auprès de sa mère. La sobriété du dessin, le jeu entre le noir/gris, symbolisant la mort et ses souffrances, et le blanc vif de la vision, la musique de John Zorn, d'une très

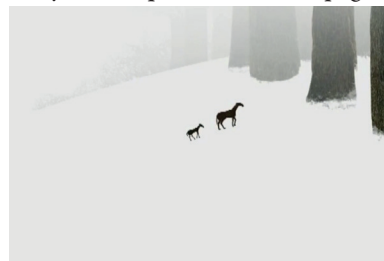


Figure 11 : Le cheval redevenu enfant et sa mère, *Le Garçon*, Dmitri Gueller, 2008, Studio A-Film, 14'32, capture d'écran

20. Dmitri Gueller est l'un des rares réalisateurs-animateurs à avoir un site personnel, en russe et en anglais : <http://www.geller.ru/dima/eng/first.shtml> (lien actif en décembre 2017).

21. BENDAZZI, 2016, p. 205.

grande intensité dramatique, donnent un aspect magique à ce voyage funéraire entre angoisse et sérénité.

Dmitri Gueller a donné des cours en Chine, et son intérêt pour l'Asie est particulièrement perceptible dans ses derniers films. *Le Petit Étang près de la grande muraille* [*Malen'kij prud u velikoj steny*] (2012), dessiné et exécuté en papiers découpés, relève, comme le note Giannalberto Bendazzi, de l'esthétique du haïku²² – gros plans d'insectes, de crustacés, attention portée aux détails infimes, lenteur contemplative. Dans un paysage détrempé de pluie, dans les tons marron-vert, l'action, minimale, se développe à un rythme très lent, l'atmosphère est méditative et contemplative, la bande-son est grave. Le dessin, aquarelle délavée, renforce l'humidité perceptible d'emblée.

Andreï Zolotoukhine est né en 1966, et contrairement à ses collègues, il n'a pas suivi les cours supérieurs, mais est entré au studio à l'âge de dix-huit ans et a bénéficié de l'aide et du soutien de ses collègues. Ses films sont tous construits selon un schéma narratif associatif et non linéaire. Ils évoquent des moments où le personnage se trouve dans des états-limites : entre veille et sommeil, entre vie et mort.

Le film *Grand-mère* [*Babuška*] (1996), en noir et blanc, présente une alternance de dessins très précis et de dessins au trait plus grossier. De nombreuses scènes sont filmées à la caméra subjective, du point de vue de l'enfant, ce qui a fait dire à certains critiques que le film était autobiographique et renvoyait à l'enfance de l'auteur (le petit héros dessine)²³. Comme le remarque Aleksandra Vassilkova :

L'animation, qui a mûri et a pris conscience de ses possibilités, s'est en premier lieu passionnée pour la psychologie, s'éloignant de plus en plus de « l'art pour les enfants » [...]. Les films deviennent d'un sérieux de plus en plus affiché, ils sont souvent difficiles à comprendre, et c'est seulement après un certain temps, quand l'animation s'est affirmée comme un art à part entière qu'elle n'a plus eu peur d'être simple et compréhensible et que les auteurs [...] regardent en eux-mêmes. Ainsi, une nouvelle tendance apparaît dans l'animation d'auteurs : les films autobiographiques. Des films autoportraits, des films journaux, des films souvenirs [...] L'important ici c'est l'intérêt non pas pour le monde extérieur en premier lieu, mais pour le sentiment, pour le « regard de l'intérieur » [...] ²⁴.

22. *Ibid.*, p. 206.

23. VASIL'KOVA, p. 66.

24. *Ibid.*

De fait, l'animation de Zolotoukhine n'est plus inspirée par des œuvres littéraires, les sujets sont autonomes et ne sont plus des transpositions.

Les films suivants plongent le spectateur dans des états de conscience mixte et vont au plus profond de l'intime des personnages, qui restent cependant anonymes. Zolotoukhine s'essaie à des techniques très différentes, qu'il mélange au sein d'un même film. *La Berceuse* [*Kolybel'naja*] (2007) évoque l'amour perdu, l'homme absent. *Bobok* [*Bobok*] (2016), dont le titre renvoie à un récit de Dostoïevski²⁵, est également réalisé en techniques mixtes (rotoscope, dessin, poupées) et introduit le spectateur dans l'inconscient d'un personnage entre la vie et la mort et dans des zones de tabous. Il nous transporte dans une ville contemporaine, le héros est en voiture, les images de violence, de fantasmes sexuels, en particulier avec sa mère, se succèdent rapidement pour aboutir à un accident de voiture. Le héros meurt à l'hôpital mais le film ne s'arrête pas là, nous entrons dans un wagon de métro vide, l'âme du héros, dans l'entre-deux avant l'au-delà, où le héros règle ses comptes avec sa mère. Le thème de l'inceste, de la pédophilie, de la prostitution et de la drogue sortent définitivement le film d'animation russe du genre du film pour enfants.

Le studio de Sverdlovsk a été est un véritable creuset pour l'animation russe et soviétique dont il est en quelque sorte un microcosme condensé. Il a produit tout d'abord une animation de facture plutôt classique mais où se sentait déjà un certain recul par rapport aux canons et modèles des années 1930, puis la révolution qu'a connue l'animation soviétique avec Khitrouk, Norstein, Nazarov est arrivée dans l'Oural grâce à la conjonction extraordinaire de talents qui s'y est retrouvée et qui, à leur tour, en ont formé d'autres, qui portent l'animation aux limites du genre. C'est un modèle d'activité collective, où chacun a pu puiser dans les savoir-faire des autres, ce qui a créé une synergie remarquable, et c'est certainement cette solidarité qui a permis que survive le studio dans les années difficiles qui ont suivi la chute de l'URSS. De nouveaux noms apparaissent, comme Zoïa Kireeva, qui pourront faire l'objet d'autres articles.

25. Ce récit fantastique traite précisément de l'au-delà et de ce que « vivent » les morts après, revenant à une conscience qui leur permet d'évaluer leur vie, pour ensuite disparaître définitivement. Le titre du film nous invite à penser que le héros de Zolotoukhine se trouve dans ce cas.

Bibliographie

- BENDAZZI Giannalberto, 2016, *Animation: A World History*, tome III, CRC Press, Boca Raton.
- DOLGOPJAT Elena, 2001, interview d'Aleksandr Petrov, « *Ja ne mogu skazat', čto stanovljus' umnee s každyj fil'mom* [Je ne peux pas dire que chacun de mes films me rende plus intelligent], in *Kinovedčeskie zapiski*, n° 52, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/804/> (lien actif en décembre 2017).
- DROZDOVA Marina, 1998, «Angel kak ideal'naja forma», in *Iskusstvo kino*, n° 5, [l'ange comme forme idéale], <http://kinoart.ru/archive/1998/05> (lien actif en décembre 2017).
- KOPTOLEV Anton, «Interview», in <http://www.ainutdinov.ru/index.php?id=30> (lien actif en décembre 2017).
- LUKINYX Natal'ja, 2001, *Novejšaja istorija otečestvennogo kino. 1986-2000. Kino i kontekst*, vol. II [la nouvelle histoire du cinéma russe. 1986-2000. Le cinéma et son contexte], Seans, Saint-Petersbourg.
- MALJUKOVA Larisa, 2012, «Sverxkino (sovremennaja rossijskaja animacija, devjanostye/nulevye» [Surcinéma (l'animation russe contemporaine, années 1990/2000)], consultable en ligne : <http://premiaprosvetitel.ru/booksauthors/view/?111> (lien actif en décembre 2017).
- NAZAROV Édouard, *Mir animacii ili animacija mira* [le monde de l'animation et l'animation du monde], série 4, <https://www.youtube.com/watch?v=5K0vI3uze94&t=378s> (lien actif en décembre 2017).
- VASIL'KOVA Aleksandra, «Novye formy i smysly v sovremennoj otečestvennoj animacii [Nouvelles formes et nouveaux sens dans l'animation russe]», in *Kino v menjajuščemsja mire*, tome II, [Le cinéma dans le monde qui change], Ridero.
- VIMENET Pascal, 2015, *Un Abécédaire de la fantasmagorie : prélude*, L'Harmattan, Paris.

Films cités

AJTNUDINOV Sergej, de 1990 à 1995, trilogie *Abmanzrenija* [Allusion d'optique] : 1990, *Amencija* [Amentia], 10', 1992, *Autizm* [Autisme], 6'46 et 1995, *Ajnudizm* [Aïnoudisme], 16'34.

AJTNUDINOV Sergej, 1993, *Belka... i Strelka*, [Belka... et Strelka], 9'44.

ALJAŠEV Anatolij, 1969, *Russkie poteški* [Les Amusettes russes], 14'15.

ALJAŠEV Anatolij, 1971, *Skazka o tvërdom orexe* [Le Conte de la noix dure], 18'11.

ALJAŠEV Anatolij, de 1980 à 1983, trilogie : 1980, *Mumi Dol. Vše delo v šljape* [Moumine Dol : tout est dans le chapeau], 15'23 ; 1981, *Mumi-Dol. Leto v Mumi-Dol* [Moumine Dol : l'été à Moumine Dol], 20' ; 1983, *V Mumi-Dol prihodit osen'* [L'Automne arrive à Moumine Dol], 16'19.

ALJAŠEV Anatolij & FOMIN Valerij, 1970, *Martyška i smyčki* [Le Ouistiti et les Archets], 15'16.

ČHERKASOVA Oksana, 1984, *Kutx i myši* [Koutkh et les souris], 9'58.

ČHERKASOVA Oksana, 1987, *Beskrylyj gusënok* [L'Oie qui n'avait pas d'ailes], 9'58.

ČHERKASOVA Oksana, 1989, *Delo prošloe* [Affaire du passé], 9'41.

ČHERKASOVA Oksana, 1992, *Plemjannik kukuški* [Le Neveu du coucou], 9'56.

ČHERKASOVA Oksana, 1995, *Njurkina banja* [Le Bain de Niourka], 10'.

ČHERKASOVA Oksana, 1999, *Vaš Puškin* [Votre Pouchkine], 8'57.

ČHERKASOVA Oksana, 2002, *Čelovek s lunny* [L'Homme de la lune], 14'49.

FOMIN Valerij, 1973, *Sinjuškin kolodec* [Le Puits de Siniouchkine], 16'49.

FOMIN Valerij, 1975, *Mednoj gory xozjajka* [La Maîtresse de la montagne de cuivre], 20'36.

- FOMIN Valerij, 1976, *Malaxitovaja škatulka* [La Boîte en malachite], 20'10.
- FOMIN Valerij, 1982, *Travjanaja zapaděnka* [La cache herbue], 15'26.
- FOMIN Valerij, 1986, *Pro Veru i Anfisu* [Vera et Anfissa], 8'54.
- FOMIN Valerij, 1987, *Pro Veru i Anfisu, Vera i Anfisa tušat požar* [Vera et Anfissa éteignent un incendie], 8'46.
- FOMIN Valerij, 1988, *Pro Veru i Anfisu, Vera i Anfisa na uroke v škole* [Vera et Anfissa suivent à un cours à l'école], 9'09.
- FOMIN Valerij, 1980, *Skazka Komara Komaroviča* [Le Conte de Moustique Moustiquovitch], 9'40.
- FOMIN Valerij, 2000, *Na paseke* [Sur les pâturages], 9'41.
- FOMIN Valerij, 2001, *My vse iz skazki* [Nous venons tous d'un conte de fées], 10'.
- FOMIN Valerij, de 1992 à 1995, Trilogie *V gostjax u deda Elampija* [Chez grand-père Evlampi] : 1992, *Supostat* [Le Suppôt de Satan], 8'55 ; 1994, *Garmon'* [L'Accordéon], 13'43 et 1995, *Žaběnok* [Le Petit Crapaud], 9'28.
- GELLER DMITRIJ, 2000, *Privet iz Kislovodska* [Bonjour de Kislovodsk], 10'.
- GELLER DMITRIJ, 2003, *Malen'kaja nočnaja simfonija* [La Petite Symphonie de nuit], 10'.
- GELLER DMITRIJ, 2008, *Mal'čik* [Le Garçon], 16'.
- GELLER DMITRIJ, 2012, *Malen'kij prud u velikoj steny* [Le Petit Étang près de la grande muraille], 6'46.
- KARAEV Aleksej, 1984, *Vorob'iško* [Le Petit Moineau], 8'45.
- KARAEV Aleksej, 1986, *Dobro požalovat'* [Bienvenue], 9'53.
- KARAEV Aleksej, 1987, *Žil'cy starogo doma* [Les Habitants de la vieille maison], 9'29.

KARAEV Aleksej, 1989, *Sniči* [Les Snitchis], 9'36.

KARAEV Aleksej, 2001, *Fel'd-maršal Pul'kin : Makaronina* [Le Feld-maréchal Poulkine : le Macaroni], 5'32.

KARAEV Aleksej, 2003, *Fel'd-maršal Pul'kin : po komaram !* [Le Feld-maréchal Poulkine : Sus aux moustiques !], .635

KARAEV Aleksej, 2008, *Tarantella* [La Tarentelle], 10'52.

NIKOLAEVSKIJ Oleg, 1977, *Kamennyj cvetok* [La Fleur de pierre], 26'35.

OL'SVANG Valentin, 1997, *Rozovaja kukla* [La Poupée rose], 10'.

OL'SVANG Valentin, 2003, *Pro rakov* [Les Écrevisses], 15'28.

OL'SVANG Valentin, 2009, *So večora doždik* [Depuis le soir il pleut...], 15'.

PAVLOVSKAJA Nina, 1976, *Snova v strane geometrii* [De nouveau au pays de la géométrie], 18'50.

PAVLOVSKAJA Nina, 1978, *Skazka pro xrabrogo zajca* [Le conte du lièvre courageux], 8'50.

PETKEVIČ Vladimir, 1984, *Noč'* [La Nuit], 9'52.

PETKEVIČ Vladimir, 1985, *Skazočka pro kozjavočku* [L'histoire d'un moucheron], 10'.

PETKEVIČ Vladimir, 1987, *Derevo rodiny* [L'Arbre de la patrie], 9'16.

PETKEVIČ Vladimir, 1988, *Kak stat' čelovekom* [Comment devenir un homme ?], 18'50.

PETROV Aleksandr, 1989, *Korova* [La Vache], 10'21.

PETROV Aleksandr, 1992, *Son smešnogo čeloveka* [Le Songe d'un homme ridicule], 20'18.

PETROV Aleksandr, 1996, *Rusalka* [La Sirène], 35'10.

PETROV Aleksandr, 2006, *Moja ljubov'* [Mon Amour], 35'26.

REZNIKOV Igor', 1979, *Zolotoj volos* [Le Cheveu d'or], 15'56.

ZOLOTOUKHINE Andreï, 1996, *Babuška* [Grand-mère], 10'.

ZOLOTOUKHINE Andreï, 2007, *Kolybel'naja* [La Berceuse], 35'14.

ZOLOTOUKHINE Andreï, 2016, *Bobok* [Bobok], 13'05.

Résumé : la ville d'Ekaterinbourg (Sverdlovsk pendant la période soviétique) dans l'Oural est le troisième foyer d'animation de Russie après Moscou et Saint-Petersbourg. L'article se penche sur les œuvres des réalisateurs qui ont fait la réputation de l'école d'animation de l'Oural. L'histoire de l'école d'animation de l'Oural se divise en trois étapes : la première génération, celle des fondateurs, qui a mis les bases de l'animation de Sverdlovsk avec une poétique et une esthétique classiques mais imaginative ; une deuxième génération, qui a été formée par les grands maîtres expérimentateurs que sont Youri Norstein, Fedor Khitrouk, Edouard Nazarov, Andreï Khrjanovski, pour laquelle l'animation est le lieu de toutes les recherches – de matière, de sens, de mise en scène – ; et enfin les réalisateurs nés dans les années 1960, héritiers de la génération précédente, qui poursuivent et diversifient les recherches de leurs aînés et s'engagent dans de nouvelles voies d'expression artistique.

Mots-clefs : Ekaterinbourg/Sverdlovsk, animation, École d'animation, cinéma expérimental.

The Urals School of Animation: Heroes, Motifs, Tales

Abstract: The town of Ekaterinburg (Sverdlovsk during the Soviet period) in the Urals is the third centre for animation in Russia after Moscow and St. Petersburg. The article focuses on the work of the directors who have made the reputation of the School of Animation of the Urals. The history of the Urals school of animation is divided into three stages: the first generation, that of the founders, which laid the foundation of animation at Sverdlovsk with a classic yet imaginative poetry and aesthetic; a second generation, trained by the great masters of experimentation Yuri Norstein,

Fedor Khitruk, Eduard Nazarov and Andrei Khrjanovski, for which animation is the basis for all investigations – of material, senses, production –; and finally the directors born in the 1960s, the heirs of the preceding generation, who continue and diversify the investigations of their elders and pursue new directions of artistic expression.

Keywords: Ekaterinburg/Sverdlovsk, animation, Animation school, experimental cinema.

Уральская школа анимации: герои, сюжеты, истории

Абстракт: Город Екатеринбург на Урале (Свердловск в советский период) – третий очаг российской анимации, после Москвы и Санкт-Петербурга. В статье рассматриваются произведения режиссёров, создавших имя Уральской школы анимации. История этой школы делится на три периода: первое поколение, поколение основателей, заложивших в базовые начала свердловской анимации принципы поэтики и эстетики классические, но причастные силе воображения; второе поколение, сформированное такими крупными мастерами-экспериментаторами, как Юрий Норштейн, Фёдор Хитрук, Эдуард Назаров, Андрей Хржановский, для которого анимация служит пространством исследования во всех областях – материалов, смыслов, режиссуры; и наконец, режиссёры, родившиеся в 1960 годах, наследники предыдущего поколения, продолжающие и развивающие поиски своих предшественников и идущие по пути новых способов художественной выразительности.

Ключевые слова: Екатеринбург/Свердловск, анимация, школа анимации, экспериментальное кино.

Le Rêve d'un homme ridicule (Fedor Dostoïevski, 1877) adapté par Aleksandr Petrov (1992) : quand l'adaptation devient extrapolation poétique

Jasmine Jacq

► To cite this version:

Jasmine Jacq. Le Rêve d'un homme ridicule (Fedor Dostoïevski, 1877) adapté par Aleksandr Petrov (1992) : quand l'adaptation devient extrapolation poétique. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, 48-49, pp.305-341. hal-02053419

HAL Id: hal-02053419

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053419>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0
International License

Le Rêve d'un homme ridicule **(Fedor Dostoïevski, 1877) adapté** **par Aleksandr Petrov (1992) : quand** **l'adaptation devient extrapolation poétique**

Jasmine JACQ
Université de Franche-Comté

« On reconnaît un film de Petrov à la première image », disait en 2006 le cinéaste et documentariste russe S. Mirotchnichenko¹. Et c'est indubitable. Son style, son trait, d'un point de vue graphique, son travail de la lumière et du mouvement sont sa signature.

Aleksandr Petrov est aujourd'hui reconnu comme l'un des cinéastes d'animation les plus talentueux de sa génération. Il est objectivement d'ailleurs l'un des plus primés, en Russie comme à l'étranger, où ses films (courts, moyens ou longs métrages) ont engrangé entre 1990 et 2017 plus de trente récompenses dans les festivals d'animation les plus prestigieux (Annecy, Espinho, Leipzig, Dresde, Hiroshima, Ottawa...). On ne peut pas ne pas citer d'emblée le prix qui sera celui de sa consécration et situe son niveau de notoriété au plan mondial : l'Oscar du meilleur film d'animation reçu en 2000 pour son adaptation du *Vieil Homme et la Mer* (1999, d'après Ernest Hemingway).

1. ČUEV, 2006.

Toutes les traductions du russe présentes dans cet article sont celles de l'auteur, exception faite des extraits du *Rêve d'un homme ridicule*, cités dans la traduction d'André MARKOWICZ, 1993.

Il importe, avant toute évocation de l'œuvre de Petrov, de faire le détail de sa technique. À l'heure de la numérisation quasi-totale des différentes phases du travail d'animation, Petrov continue en effet à travailler de manière délibérément artisanale, passant maître, au gré du perfectionnement de son art, d'une technique peu répandue – la « peinture sur verre » (Petrov préfère parler de « peinture animée », de « peinture prenant vie, mouvement » [*oživšaja živopis'*])².

Chaque plan est chez lui peint à la main sur un support de verre éclairé. Deux supports sont souvent nécessaires : l'un pour le fond, l'autre pour les personnages. Ils sont ensuite superposés. N'utilisant que rarement pinceaux, baguettes ou chiffons, Petrov façonne la peinture (huiles) et l'image à l'aide de ses seuls doigts, dans un rapport de matérialité directe avec son sujet. Chaque plan est ensuite photographié³.

L'intégralité de l'image n'est pas modifiée d'un plan à l'autre, le fond est souvent maintenu et la modification consistera souvent en un mouvement infime : celui d'une pupille, d'une vague, une pierre tombant dans l'eau – d'où la pertinence du double support. Le maintien des couleurs tout au long du dispositif est un enjeu important. Mais plus important encore est le rôle de la lumière dans son travail. Petrov utilise des peintures à séchage lent permettant une importante réverbération des pigments. Les images sont photographiées humides, dans le but de maximiser cet effet. À raison de 24 images par seconde, plus de 1200 peintures sont nécessaires pour une minute de film (soit plus de 70 000 pour une heure..., etc.). Chaque film de Petrov représente par conséquent un travail colossal. *Le Vieil Homme et la Mer*, son long métrage (1999), lui aura demandé deux années et demie d'un travail quasi quotidien.

La possibilité d'un passage aux nouvelles technologies, susceptibles d'accélérer certaines phases du processus de conception de ses films, a été écartée par Petrov dans les années 1990. Non par esprit d'obstination ou de résistance conservatrice, mais parce qu'il n'a jamais été convaincu de leur intérêt pour son travail. La méticulosité extrême qu'il s'impose dans le dessin de chaque plan permet en effet la naissance d'effets non approchables par ordinateur. L'esthétique de Petrov repose sur la combinaison d'une sensibilité toute particulière, issue de la peinture

2. L'expression de « peinture à la main » [*ručnaja živopis'*] est parfois utilisée.

3. Dans un documentaire d'Irina Margolina, Petrov se souvient, amusé, que l'utilisation de ses mains pour dessiner ou peindre est née « de la pauvreté ». Sur le film *La Nuit [Noč']*, (1984), lui et son ami le cinéaste d'animation Vladimir Petkevič avaient mis au point une technique de dessin au marc de café, par manque d'argent pour acheter de la peinture. MARGOLINA, 2002.

classique et focalisée sur la lumière, et d'un savant travail préparatoire d'esquisses (sur photographies et images vidéo) en quête de la vraisemblance du mouvement.

En résultent des effets de métamorphoses visuelles uniques, une facture changeante, instable des images, les rendant particulièrement mouvantes et organiques. Dans un paradoxe parfaitement résolu, certaines séquences hyperréalistes créent le trouble de par leur ressemblance avec le réel tandis que textures, dessin et lumière insinuent le spectateur dans une sorte de poésie familière car classique dans sa facture. L'expression de « réalisme lyrique » nous semble très appropriée pour qualifier cette synthèse.

Comme souvent lorsqu'on évoque une carrière *a posteriori*, le parcours de Petrov semble avoir été linéaire. En 1976, l'adolescent doué qu'il était, à qui il semblait toujours « manquer du papier » pour peindre et dessiner⁴, sort diplômé de l'école d'art de Iaroslavl. Il sera ensuite admis, à la fin des années 1970, au département animation de la faculté des beaux-arts du VGIK⁵ à Moscou, où il achèvera brillamment ses études en 1982 (classe d'Ivanov-Vano).

Il fait ses débuts comme illustrateur et metteur en scène aux studios Armenfilms de Erevan en 1981-1982, puis exercera dix années durant au sein des célèbres studios de cinéma et d'animation de Sverdlovsk⁶. En 1988, il sera finalement diplômé du département de mise en scène d'animation des fameux Cours supérieurs de scénario et de mise en scène de Moscou⁷ (classe de Fedor Khitrouk et de Garri Bardine).

Après avoir été illustrateur de nombreux films, comme ceux de A. Karaïev, V. Petkevitch, V. Fomine ou d'autres figures importantes du paysage de l'animation russe, c'est à ce moment-là, à l'issue des Cours supérieurs, qu'il débutera en tant que metteur en scène de ses propres films. Il prendra désormais en charge scénario, animation et réalisation, et c'est cette triple combinaison qui permettra la pleine révélation de son talent.

Petrov, lorsqu'on l'écoute ou le lit, donne quant à lui au contraire l'impression d'avoir suivi un chemin aléatoire, inconscient, qui ne s'est dessiné que derrière lui. Il se souvient par exemple s'être davantage projeté, au VGIK, dans une carrière de

4. MARGOLINA, 2002.

5. Le prestigieux Institut d'État russe de la cinématographie [*Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii*].

6. Nom, de 1924 à 1991, de la ville de Ekaterinbourg.

7. *Vysšie kursy scenaristov i režissërov*. Cours supérieur de perfectionnement de haut niveau en études cinématographiques (cycle de deux ans) créé en 1963 et aujourd'hui placé sous l'égide du ministère de la Culture et de l'Union des cinéastes de Russie.

graphiste⁸ (Dolgopiat, 2001) et reconnaît à l'envi combien les années passées aux studios de Sverdlovsk, puis aux cours supérieurs ont été déterminants dans son cheminement (Dolgopiat, 2001).

Son talent se révèle dans la décennie 1990. En 1989, *La Vache*, son film de fin d'études aux Cours supérieurs, une adaptation de Platonov, lui vaut d'emblée une première nomination aux Oscars, quatre prix à l'étranger et un prix en Russie. *Le Rêve d'un homme ridicule* (1992), autre adaptation et objet de cet article, est récompensé par onze jurys. Puis ce seront *La Sirène* (1996, sept fois primé), *Le Vieil Homme et la Mer* (2000, neuf prix dont l'Oscar déjà évoqué du meilleur film d'animation), *Mon Amour* (2006, neuf prix)...

En dépit de ce parcours brillant, véritable percée au plus haut niveau de son art jusqu'au milieu des années 2000, il émane aujourd'hui encore de cet artiste une infinie simplicité, sorte de modestie naturelle dont témoigne son absence totale de pose intellectuelle. Petrov incarne pleinement un milieu artistique et intellectuel russe tout à la fois exigeant, visant l'excellence, mais également simple, abordable et éminemment collaboratif. Le cinéaste donne de nombreuses *master class*, a créé sa propre école, prône l'échange, le dialogue simple, l'accessibilité des artistes aux étudiants. Il décrit chaleureusement combien il doit à ses enseignants de Iaroslavl tout d'abord, puis du VGIK, au vieil Ivanov-Vano...

Après Moscou, Erevan et Sverdlovsk, Petrov a rejoint son port d'attache, Iaroslavl, en 1992. Il parvient cette année-là à ouvrir son propre studio, malgré les difficultés. Mis à part une parenthèse de deux ans et demi entre 1996 et 1999 qui l'amena à travailler à Montréal⁹, il a peu quitté cette ville qui est la sienne¹⁰ et dont il dit aimer l'atmosphère de permanence, la présence du passé, tout ce que les Russes expriment dans le terme de « *starina* ». Il revendique cet ancrage par la nécessité de ressentir la vie russe, une forme de tranquillité en harmonie avec son identité¹¹.

Petrov est croyant – une donnée significative pour la compréhension de son œuvre. Non seulement ses films sont empreints d'une spiritualité profonde, mais son rapport à la création apparaît, au gré des rares interviews qu'il donne, comme intrinsèquement lié à ses convictions orthodoxes. Nombreuses sont les fois où

8. PETROV, 2001.

9. Le Canada (consortium Canada/Russie/Japon) lui offrira à l'époque les conditions matérielles nécessaires à son travail sur *Le Vieil Homme et la Mer*, son premier et seul long métrage, en format IMAX.

10. Petrov est né en 1957 dans le village de Prečistoe, à une centaine de kilomètres au nord de Iaroslavl.

11. MARGOLINA, 2002.

il répète l'importance d'une « nécessité » (le terme est récurrent) pour peindre, celle de la « sincérité », ou le devoir absolu de ne pas être « faux » [*ne fal'sivit'*], qualités qui ne sont pas sans rappeler le cheminement spirituel préparatoire des peintres d'icônes en Russie. Il semble que Petrov perçoive son œuvre dans une dimension profonde de *vocation*, au sens russe du terme de « prédestination » [*prednaznačenie*].

D'un naturel modeste – teinté d'austérité diront certains –, cette dimension spirituelle est un aspect qu'il revendique pour ses films, comme il l'exprime en 2010 :

Je ne fais pas des films de divertissement. Je ne fais pas de films drôles. Mes films, c'est comme ça, sont tristes et contiennent des choses que les enfants ou le spectateur moyen, en attente d'effets, ne comprennent pas. Ce sont des films sur l'amour, la fidélité, la loyauté, le péché, la rédemption... Ce sont les choses qui me préoccupent le plus¹².

Tous les films de Petrov sont, sans exception, inspirés d'œuvres littéraires, et sa prédilection pour les thématiques spirituelles est également perceptible dans le choix des auteurs et des œuvres qui nourrissent son cinéma. Ainsi, dans *La Vache* (1989), « il n'y a pas de symbolique chrétienne concrète, écrit N. Ermilova, mais il y a un profond message intérieur. Au sens large, c'est un récit sur le sacrifice.¹³ » Dans *La Sirène* (indirectement inspiré de *La Pauvre Lise*, de Nikolai Karamzine), on reconnaît le *starets* du *Père Serge* de Lev Tolstoï, on est là encore dans le thème du sacrifice pour la foi, de la résignation, du pardon. *Le Rêve d'un homme ridicule* représente quant à lui un récit analysé comme une forme de couronnement des questionnements philosophiques, religieux et moraux de Dostoïevski. Petrov n'évoque jamais ouvertement son rapport à la foi. Tout au plus se contente-t-il de mentionner, ça et là, ses conversations avec les moines de sa paroisse, ou s'arrête-t-il soudain de parler, songeur, au son du carillon du Kremlin à Iaroslavl¹⁴.

Le spécialiste de cinéma Alekseï Orlov évoque plus largement l'« humanité infinie » présente dans tous ses films et leur profonde imprégnation avec la vie russe : « Toute la vie russe est là, explique-t-il : on la ressent, profondément...

12. ČUEV, 2006.

13. ERMILOVA & VORONOVA, 2003.

14. MARGOLINA, 2002.

irrationnelle par nature¹⁵ ». Nous sommes quoi qu'il en soit avec Petrov devant une cinématographie éminemment singulière.

***Le Rêve d'un homme ridicule* (1992)¹⁶ : genèse du projet et rappels thématiques**

Au début des années 1990, Petrov décide d'adapter *Le Rêve d'un homme ridicule*, nouvelle de Dostoïevski publiée en 1877 dans la seconde partie de son *Journal*¹⁷. Ce film, d'une vingtaine de minutes, au souffle narratif puissant, est son second projet individuel abouti. Il va marquer la première partie de son œuvre, et sceller sa reconnaissance.

L'animation russe a beaucoup emprunté au patrimoine littéraire classique au xx^e siècle, sous forme de références directes, d'emprunts, d'évocations, de réminiscences ou d'esthétiques particulières. Comme au cinéma, il s'agissait d'un phénomène spontané, renforcé par une culture soviétique très attachée à la mise en valeur du patrimoine littéraire national¹⁸.

Dostoïevski est néanmoins quasi absent de la production d'animation, comme du cinéma soviétique dans son ensemble, faisant partie des grands auteurs classiques les moins adaptés à l'écran¹⁹. D'une part, la dimension religieuse de ses romans et sa critique virulente du socialisme comme de l'athéisme ne convenaient pas, on le sait, au pouvoir soviétique, qui a largement compliqué l'accès à ses œuvres comme à leurs rappels dans la culture dès les années 1920. D'autre part, les thématiques dostoïevskiennes, intellectuelles et complexes, n'avaient pas leur place dans les productions enfantines animées, contrairement à celles de Gogol par exemple, dont

15. ČUEV, 2006.

16. Film disponible en ligne à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=QspwJ1U1k9Y>.

17. Le « Journal » de Dostoïevski, plus tard connu sous l'appellation de *Journal d'un écrivain*, rassemble un ensemble de textes rédigés entre 1873 et 1881 et conçus dès l'origine pour être publiés. Loin de constituer un « journal intime », il témoigne de l'activité de l'auteur en tant que publiciste et de son intérêt pour les événements contemporains de son temps. Outre les réflexions de l'auteur, le *Journal d'un écrivain* contient plusieurs œuvres littéraires de fiction, principalement des nouvelles, dont *Le Rêve d'un homme ridicule*, mais aussi *Douce*, *Bobok*, *Le Centenaire*, *Le Moujik Mareï*, et *Le Petit Garçon à l'arbre de Noël du Christ*.

18. Cf. ŠATINA & ANTROPOV, qui recense par auteur l'ensemble des œuvres littéraires russes portées à l'écran en Russie/URSS, animation incluse.

19. La revue française *CinémAction* recense trente-et-un films inspirés de ses œuvres en 2017. ESTÈVE & LABARRÈRE, 2017.

l'univers fantastique des œuvres de jeunesse convenait au jeune public et permettait une grande inventivité dans le travail de mise en images. D'un point de vue purement formel et pragmatique enfin, ses œuvres, parcourues d'introspections, de digressions, polyphoniques, sont longues et difficiles à convertir en scénario sur le plan narratif. Petrov s'attèle donc à un matériau complexe et vient nourrir avec son film le retour d'une dialectique rompue avec l'auteur, qui se réamorçait précisément dans les années 1990²⁰.

Petrov avait déjà eu le projet d'adapter une des œuvres de l'auteur dans les années 1980. Tout du moins partiellement, puisqu'il s'agissait de la « Légende du Grand Inquisiteur », célèbre récit philosophique présent dans la seconde partie des *Frères Karamazov* (1879). Des esquisses avaient été dessinées, un travail commencé. Mais l'insuffisance de dynamique narrative l'avait, dit-il, conduit à renoncer, également conseillé dans ce sens par Youri Norstein.

« La Légende du Grand Inquisiteur » commence de manière captivante, intéressante : l'Espagne, le XVI^e siècle, les hérétiques, l'Inquisition, les bûchers et tout ce qui s'ensuit. Une époque sombre où se rencontrent un grand inquisiteur et le Christ, revenu sur Terre. Cependant, un dialogue assez complexe intervient ensuite, il ne s'agit pas même d'un dialogue, mais d'un monologue. Le Christ ne dit pas un mot, c'est le grand inquisiteur qui parle. Sur le plan littéraire cela se fait de manière brillante, avec un grand sens de l'intrigue, de la puissance, une douleur aiguë sensible dans les pensées du narrateur. Mais créer une action à partir de cela est chose très complexe. Ce matériau se prête difficilement à une conversion dans le langage du cinéma. J'ai demandé conseil à Youri Norstein. Lui aussi m'a parlé d'une absence de dynamisme de l'action. Cela le dérangeait également. Un film ne peut pas être un inventaire de faits historiques, il doit être plein de vie, quelque chose doit se passer, un kaléidoscope de motifs et d'images. Et si elles n'apparaissent pas, si cette petite flamme ne jaillit pas à la lecture, alors mieux vaut s'arrêter²¹.

Le Rêve d'un homme ridicule lui a paru présenter les caractéristiques narratives nécessaires au transfert du texte à l'image :

20. Mentionnons pour l'animation le film de Nina Šorina, *Le Rêve [Son]* (1988), librement inspiré de ses œuvres ainsi que de celles de Turgenev et Gončarov. A. Petrov est présent au générique.

21. PETROV, 2001.

Le Rêve d'un homme ridicule est un récit assez dynamique sur le plan interne, il rassemble à la fois intrigue, action, autant d'éléments qu'il est possible de représenter. Plusieurs scènes se succèdent, qui fonctionnent sur un plan purement visuel. Elles sont écrites, et l'on peut immédiatement se les représenter ²².

Surtout, alors que Petrov décrit avoir besoin d'un « choc » pour faire un film ²³ et de la nécessité d'un processus cathartique le liant à l'œuvre, la nouvelle semble avoir produit sur lui un effet sans retour : « [Dostoïevski provoque] des mises en scène violentes dans mon âme ²⁴ », affirme Petrov, qui a renoncé plusieurs fois à ce projet avant de s'y atteler réellement. Ses hésitations sont d'ordre moral, spirituel, liées à la force intérieure nécessaire au projet et à la volonté de ne pas trahir ou dévoyer l'essence du texte. Il est même rétrospectivement explicite quant au fait qu'il renoncerait aujourd'hui à cette initiative :

Je ne m'attelerais plus aujourd'hui à un projet pareil. Il faut un âge donné, et un concours de circonstances probablement, pour se lancer dans une telle aventure. Parce que cela vous demande d'aller scruter les confins de votre âme. C'est un auteur qui vous amène à être parfois violent, cynique avec vous-même, à vous tordre les viscères pour comprendre de quoi vous êtes fait, et où est la vérité dans tout ça ²⁵ ...

Concernant le récit lui-même, *Le Rêve d'un homme ridicule* porte le même sous-titre que *La Douce* (1876), « récit fantastique », lors de sa parution, ce qui, comme le rappelle André Markowicz dans sa note précédant sa traduction en français de la nouvelle dans l'édition des œuvres complètes de 2005, « le rattache à la tradition de *La Dame de pique* de Pouchkine ou des *Récits pétersbourgeois* de Gogol, sans parler des nouvelles d'Edgar Poe, que Dostoïevski avait lues et relues dans la traduction de Baudelaire [...] et de celles de Hoffmann ²⁶ ».

Cependant, si le fantastique chez Gogol renvoie directement à la notion d'irréalité et de folie, comme le rappelle le grand spécialiste de Dostoïevski,

22. *Ibid.*

23. MARGOLINA, 2002.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. MARKOWICZ, dans son avant-propos à sa traduction de la nouvelle, *in* DOSTOÏEVSKI, 2005, p. 744.

Konstantin Motchoulski, dans cette nouvelle, « le fantastique n'est pas dans la forme, il est dans le contenu²⁷ ».

Factuellement, l'intrigue tient en quelques lignes : un soir d'hiver, dans la Russie de la fin du XIX^e siècle, un homme, personnage principal de la nouvelle qui nous livre son récit, décide d'en finir. Il a programmé son suicide. Acheté une arme. La vision d'une étoile par-delà les nuages hostiles lui indique qu'il accomplira son geste le soir même. Chemin faisant vers son meublé, sous la pluie froide de novembre, il fait la rencontre d'une petite fille, grelottante et en haillons, qui implore son aide : sa mère se meurt, quelque chose de tragique est en train d'arriver. L'homme reste néanmoins imperturbable et refoule l'enfant. Obnubilé par son projet de mettre fin à ses jours, l'idée de lui porter secours (le lecteur l'apprendra plus tard) lui paraît incohérente, illogique, insensée puisque comme il le répète sous la forme d'une formule qu'il semble scander à son propre entendement : « *Tout lui égal* ». Arrivé chez lui, l'arme à la main, le souvenir de la petite lui revient néanmoins, comme ne pouvant s'effacer – obsédant. Harassé par ses pensées et faute de se tuer – il s'endort.



Le Rêve d'un homme ridicule, Aleksandr Petrov, Studios Panorama, 1993, 3'00 et 3'08,
captures d'écran

Son sommeil le plonge dans un rêve qui constitue le centre de la nouvelle. La dimension fantastique du récit débute ici. L'homme se représente à lui-même allongé dans sa tombe, après avoir été enterré. Il ressent et perçoit. Une goutte s'écrase à intervalles sur sa paupière gauche. Puis, doucement, comme en flottement, et accompagné d'une sorte de présence, son corps rejoint les airs dans la nuit noire et s'achemine vers un autre astre, une planète dont il reconnaît rapidement les contours puisqu'il s'agit d'une réplique de la Terre. Il s'y achemine et y découvrira l'existence – et donc la possibilité – de la fraternité humaine. Cette Terre n'est pas décrite comme le Paradis au sens chrétien du terme par Dostoïevski. Le lecteur se trouve plongé dans une description de l'Âge d'or, d'une Terre qui n'aurait pas

27. MOTCHOULSKI, 1963, p. 463.

été touchée par le péché, où tous les êtres, hommes, femmes, enfants, vieillards, animaux vivent dans un état d'osmose collective et bienveillante, d'amour mutuel. Le texte convoque la Grèce du mythe, le soleil y est caressant, la mer d'émeraude. Le récit nous plonge au cœur d'une expérience extatique, inspirée par le rêve d'une harmonie universelle.

Comme l'écrit le grand spécialiste de Dostoïevski, Konstantin Motchoulski :

Dans toutes ses œuvres et jusqu'aux Karamazov, on entend la mélodie des chants paradisiaques. Mais cette mélodie n'est nulle part aussi solennelle que dans *Le Rêve d'un homme ridicule*. [...] Avec une douceur attendrie, l'« homme ridicule » parle des hommes « vraiment beaux » : ils ont de la vie une connaissance supérieure, ils comprennent le langage des animaux et des arbres : leurs âmes sont en contact avec les étoiles, ils s'aiment les uns les autres d'un amour inépuisable²⁸.

Invité à partager l'état de félicité unissant, sur cette terre d'amour, l'ensemble du vivant, le narrateur se décrit froidement comme le grain qui changera dans son rêve ce paradis en enfer – un poison mortel. Sa seule présence insufflera en effet progressivement et comme par contamination progressive (le texte parle de « trichine dégoûtante », d'« atome de peste ») le goût des vices et des péchés aux hommes, la vanité, le ressentiment, la jalousie. La nouvelle décrit un enchaînement apocalyptique de souffrances et de destructions (rejoignant en cela la longue tradition littéraire des rêves eschatologiques) : « J'ai contaminé cette Terre qui, avant moi, vivait heureuse et sans péché ».

Le héros se réveillera de son rêve, touché par la révélation de ce qu'il conçoit comme la *Vérité* [*Istina*] : l'harmonie entre les hommes est donc néanmoins possible – le royaume de Dieu sur terre. Obstinément, il consacrera le reste de sa vie au prêche. Il retrouvera la petite fille.

La portée religieuse du texte est centrale. Le lecteur ressent fortement la dimension de révélation qui anime le personnage au sortir de son rêve. Le héros a, de son point de vue, vu et ressenti l'harmonie entre les hommes et le vivant de façon si vraisemblable que tout son rapport au réel va en être modifié et se teinter d'une foi dans la fraternité, l'amour, la bienveillance... Ces qualités seraient d'après lui le lot des hommes sans leur vanité et leur goût pour la destruction. Dostoïevski réitère ici sa conviction profonde, sa foi en « la réalisation de la communion humaine

28. *Ibid.*, p. 465.

dans l'amour suivant l'enseignement du Christ²⁹ ». La symbolique dostoïevskienne est claire : c'est l'image persistante de la petite fille qui lui a sauvé la vie au soir de vouloir la quitter. « La rencontre de ce petit être a inopinément abattu le mur de glace de sa solitude, de son meurtrier "tout est égal". En son cœur s'éveillent la pitié et la douleur.³⁰ » La rencontre avec la fillette est l'élément déterminant du récit. La Vérité de la Raison (« j'existe seul, tout m'est égal donc rien ne peut nourrir un sentiment de pitié envers elle ») se heurte à la Raison du Cœur : « une autre personnalité existe aussi réellement que la mienne ». Tout devait lui être égal au moment de se suicider, mais il a eu pitié. Le doute, la compassion, soudain, ont éloigné son acte.

Outre cette approche spirituelle du texte, quiconque connaît l'œuvre de Dostoïevski sait y déchiffrer une lecture idéologique : *Le Rêve d'un homme ridicule* est une synthèse, un achèvement dans l'explicitation par Dostoïevski de son rapport à l'Europe, à la civilisation, au socialisme, à l'athéisme, au nihilisme...

L'homme ridicule n'est pas un héros, ni même un personnage, c'est un motif, une figure, une image. Ce prototype créé par Dostoïevski est celui de l'homme européen civilisé, et l'ensemble du récit est en réalité une allégorie du conflit de l'époque portant sur l'identité de la Russie (« doit-elle tendre vers l'Occident ou vers ses racines chrétiennes profondes ? »). Dans le récit, l'homme n'a d'ailleurs pas de nom, il représente la civilisation occidentale elle-même, le produit de l'Idéalisme à travers l'absolutisme de la Raison et de la Conscience.

La civilisation – c'est la démonstration de Dostoïevski dans ce texte – propose l'être humain comme source de vérité unique au mépris de toute spiritualité, confinant à l'absurdité de l'existence humaine. Les réponses pour un tel être ne sont pas dans la foi mais dans la raison. Or seul, il s'appauvrit, se fatigue, et tout lui devient égal. Ce n'est pas cet homme qui est ridicule, mais la civilisation qu'il représente.

Motchoulski comme Bakhtine voient dans ce personnage symbolique l'incarnation du concept philosophique d'idéalisme subjectif :

Après Kant, la philosophie idéaliste aboutit au solipsisme. Et Dieu et le monde ne sont que des fantômes de ma conscience. La vie est un songe, tout n'est qu'une apparence, c'est pourquoi « tout est égal ». [...] L'idéalisme subjectif aboutit au non-être pur : le monde

29. *Ibid.*, p. 467-468. Le thème (l'idée d'une fraternité heureuse) est également présent dans *Notes d'hiver sur des impressions d'été* (1863).

30. *Ibid.*, p. 464.

des phénomènes n'est qu'apparence. Mais, parmi les fantômes, la personnalité elle-même devient fantôme³¹.

*L'homme ridicule*³² est donc à l'image de l'homme européen civilisé tel que Dostoïevski se le représente. Sa personnalité seule intègre toute la réalité du monde, rien n'existe au-delà de sa propre conscience. Il est donc coupable d'empêcher le rapprochement, la communion entre les êtres, comme la civilisation occidentale, matérialiste et athée, se rend coupable de cloisonner et d'éloigner les cultures les unes des autres.

Le récit rejoint par sa force les grands textes-traités de l'auteur que sont *Le Discours à Pouchkine* (1880), *La Légende du grand inquisiteur* (1879)... Il traite du destin du peuple russe et de l'idée d'un choix : celui que la Russie veut faire pour elle-même.

L'univers dostoïevskien par Petrov : transcodage et extrapolation poétique

L'adaptation de Petrov dure 20 minutes et 18 secondes. Le film a été réalisé par les studios de Sverdlovsk en 1992, en collaboration avec le jeune studio Panorama que Petrov venait de fonder à Iaroslavl. Petrov assure pour le film les rôles de réalisateur, scénariste, illustrateur-metteur en scène, et animateur.³³ Youri Norstein, avec qui Petrov a beaucoup échangé à l'origine du projet, est spécifiquement remercié au générique.

Le court-métrage a obtenu le premier prix dans sa catégorie et le prix spécial de l'ASIFA (Association Internationale du Film d'Animation) au festival international d'Ottawa (Canada) en 1992, le premier prix dans sa catégorie au 16^e festival international d'animation « Sinanima' 92 » d'Espinho (Portugal), le prix du meilleur film d'animation au festival international d'animation d'Annecy (France) en 1993, le premier prix au festival international de Stuttgart, ainsi que le premier prix au festival international du film de Tiraspol (Moldavie) en 1994.

31. *Ibid.*

32. Certains ont vu dans cette formulation Dostoïevski lui-même prêchant, à la fin de sa vie, un message auquel il est seul à croire.

33. Fiche technique complète : scénario, réalisation, dessin : A. Petrov ; opérateur : S. Rešënikov ; montage : L. Poutjatina ; opérateur son : V. Gerrat ; musique : A. Raskatov ; rédacteur musical : S. Sidel'nikov ; lecture : A. Kajdanovskij ; rédacteur : K. Baršt ; Assistant réalisation : I. Ol'svang ; Assistant réalisation 2 : I. Klimova. Production : ViKing LTD.

Nous l'avons dit, les films de Petrov sont tous, sans aucune exception, inspirés d'œuvres littéraires. Interrogé sur cet aspect de son travail, le cinéaste répond : « Mon esprit génère à lui seul peu de choses. Alors je prends ce qu'il y a déjà, je ne sais pas quoi vous dire...³⁴ » Cette modestie ne saurait cacher un talent scénaristique hors du commun, et une capacité saisissante à inscrire ses films dans une grande fidélité à l'esprit des œuvres tout en les régénérant d'une créativité très personnelle.

L'expérience de Petrov en matière d'adaptation est déjà importante en 1992. Il a réalisé *La Vache* deux ans plus tôt et travaillé sur des matériaux littéraires au VGIK comme aux Cours supérieurs. Il connaît, en grand professionnel de l'écriture scénaristique, les enjeux du transfert du texte à l'image : enjeux de condensation du texte, de restructuration, de déplacements narratifs, de conversions médiatiques...

Loin de toute démarche littérale, il semble que ses travaux précédents l'aient au contraire aguerri à l'idée d'une prise de distance inévitable et recherchée avec l'original : « Ce n'était pas exactement *La Vache* de Platonov... » dit-il en évoquant son premier film. « Pour *La Sirène*, l'histoire de *La Pauvre Lise* [de Karamzine] s'est ensuite réduite à un épisode minuscule... »³⁵

Le travail de Petrov consiste à condenser le récit, bien sûr, mais sa finesse se situe dans sa capacité à suggérer les « dits comme les non-dits » du texte dans le langage et les procédés de l'animation (dessin, montage, son, couleurs...). Nous sommes devant une démarche particulièrement fine et érudite de transcodage sémantique d'un texte vers un autre média.

Ici, la tradition russe de l'adaptation « d'après les motifs » [*po motivam*] (d'ailleurs indiquée au générique) s'exprime pleinement. Il s'agit de porter à l'écran une nouvelle lecture de l'œuvre, distanciée, subjective et libre de toute tentative de comparaison.

Omniprésence de la symbolique dostoïevskienne

Une donnée est constante au fil du travail de Petrov : dès ses premiers films et jusqu'à ceux des années 2000, le soin qu'il porte au respect de l'univers diégétique des œuvres est immense, qu'il s'agisse de celles de Platonov, de Chméliov, de Karamzine, de Tourgueniev, ou d'Hemingway. On ressent chez Petrov non seulement une connaissance précise de chacune des œuvres adaptées, mais une maîtrise de l'ensemble de l'œuvre de ces auteurs, de leurs univers et de leurs images.

L'adaptation qu'il fait du *Rêve d'un homme ridicule* est édifiante à cet égard, convoquant dans vingt minutes d'images animées une multitude d'éléments

34. PETROV, 2001.

35. *Ibid.*

absents de la courte nouvelle de 1877, mais disséminés dans l'ensemble de l'œuvre de Dostoïevski.

M. Bakhtine estimait que le récit constituait une sorte d'« encyclopédie » des grands thèmes dostoïevskiens, plusieurs de ses motifs étant également présents dans le personnage du prince Mychkine, chez Raskolnikov, Stavroguine ou Ivan Karamazov³⁶. Au même titre, ce n'est pas le texte de la nouvelle *stricto sensu* qui est ici porté à l'écran, de nombreux autres éléments de l'œuvre de Dostoïevski sont présents, venant souligner la valeur de synthèse du texte.

Ainsi par exemple, dès les premières minutes du film, une séquence de train nous présente le héros. Le narrateur est représenté conversant avec un voyageur et lui racontant son rêve³⁷.

Nul train dans la nouvelle qui se contente d'un « C'était un soir lugubre, le plus lugubre qu'il puisse y avoir. À ce moment-là, à onze heures du soir, je rentrais chez moi [...]. » Cette scène est un ajout narratif de Petrov permettant d'insuffler son rythme au film, et d'introduire grâce à la cadence des wagons et à l'avancée du train une sensation de défilement des images à la conscience, de l'ordre de la réminiscence. Le train reviendra à intervalles dans le film. Sur le plan visuel, le spectacle des corps fatigués, entassés, exténués des passagers endormis nous plonge dans la Russie urbaine de la fin du XIX^e siècle. Cette séquence rappelle inéluctablement, à qui a lu le roman, la description du compartiment de troisième classe des premières pages de *L'Idiot*. *L'Idiot*, ou plus largement le symbole d'innocence et de bonté pure qu'incarne son personnage principal, est présent également à travers le choix de la voix du narrateur dans le film, hésitante et naïve, telle qu'on peut se représenter intérieurement celle de Mychkine à la lecture du roman³⁸. La tonalité jaunâtre choisie dans le dessin pour cette séquence pourrait enfin ne pas être anodine si l'on se souvient combien cette couleur est importante dans les romans de Dostoïevski³⁹.

36. BAKHTINE, 1998, p. 214.

37. Le travail de réorganisation interne du récit dans sa chronologie est important chez Petrov. Le fait de créer un interlocuteur (le passager d'un train) pour son narrateur, permet de rendre audibles via la naissance d'un dialogue certains éléments importants du monologue intérieur de la nouvelle : l'idée que son voyage sera ensuite taxé de « rêve », de « délire », d'« hallucination »...

38. Des passages choisis de la nouvelle sont lus en voix-over par A. Kajdanovskij.

39. La symbolique des couleurs est très importante dans l'analyse des romans de Dostoïevski. Le jaune est par exemple dans *Crime et Châtiment* un symbole récurrent d'épuisement, de dépérissement, de souffrance et de pauvreté, que l'auteur utilise tant dans la description de ses personnages (teint, vêtements) que pour des éléments de décors (ainsi le papier peint de la chambre de Raskolnikov est jaune, comme celui de l'appartement de l'usurière, ou encore du bureau de Porphyre Petrovitch)...

Autre exemple de présence de l'univers dostoïevskien dans son film, lorsque notre personnage fuit la petite fille dans une course haletante, il croise dans la pénombre des rues étroites de Pétersbourg passants, marchands, prostituées, ivrognes, cochers grossiers hélant leurs chevaux. Là encore nul détail visuel n'était donné dans la nouvelle, dans laquelle Dostoïevski écrit seulement : « D'un coup, j'ai eu l'idée que si le gaz s'était éteint partout, ç'aurait été plus gai, que le gaz rendait le cœur triste, parce qu'il éclairait tout. » Il s'agit ici d'une figure parfaitement elliptique. « Le gaz rend le cœur triste car il éclaire tout », et c'est ce « tout » que notre personnage ne veut plus voir, ces rues froides, hostiles et sordides que Petrov se charge en revanche de *restituer visuellement*, soignant les effets rythmiques et sonores. La fuite en avant du personnage nous plonge sans doute possible dans les errances nocturnes de Raskolnikov (*Crime et Châtiment*), ses descriptions des prostituées, l'ivresse des passants... On entend l'orgue de barbarie, les rires, le bruit. La vie pétersbourgeoise est là, très précisément représentée et rappelant immédiatement les descriptions du roman : la débauche des bas-fonds, leur misère. Une fille décortique des graines de



Le Rêve d'un homme ridicule,
Aleksandr Petrov, Studios Panorama,
1993, 3'44, capture d'écran

tournesol. Les sabots des chevaux heurtent le pavé produisant un effet d'agression auditive (le bruitage est particulièrement surexposé dans la bande-son du film). Deux éléments visuels étaient seulement donnés pour planter l'ensemble de la rencontre avec la fillette dans le récit : une rue déserte et un cocher endormi sur ses *drojkis*⁴⁰. Petrov transforme cette économie de détails en une exubérance visuelle et sonore capable de faire ressentir à l'écran le sentiment d'aversion et de rejet du narrateur vis-à-vis de la réalité.

Ultime illustration de ce procédé d'utilisation de la symbolique dostoïevskienne puisée au fil de son œuvre, une araignée vient, quelques minutes plus tard dans le film, courir sur le bras du narrateur. Alors qu'il est arrivé sur l'autre terre et qu'il cherche à séduire naïvement une jeune femme. L'image n'est là encore pas anodine pour qui connaît précisément l'univers dostoïevskien. L'araignée, dans *Les Démons*, est un symbole suprême du mal :

40. *Le Rêve d'un homme ridicule*, partie I.

Dans le rêve de Stavroguine, la chute est indiquée symboliquement. Elle n'est marquée que par un signe mystique – une araignée rouge. Dans l'œuvre de Dostoïevski, l'araignée est l'image du principe du mal. Stavroguine écrit dans sa « confession » : « Mais tout à coup, comme au milieu d'une lumière vive, très vive, j'aperçus un point minuscule... Ce point commença soudainement à prendre forme et tout à coup je vis clairement une toute petite araignée rouge »⁴¹.

L'araignée lui ramène le souvenir de la petite *Matriocha* violée par lui. Dans le paradis sur terre, le mal pénètre sous l'aspect d'une lubricité meurtrière⁴². Petrov introduit ce symbole de l'arrivée du mal précisément en annonce de l'arrivée du chaos. Il active avec lui, sur un plan mémoriel, l'ensemble du système sémiotique des romans, soulignant encore une fois dans son film la valeur de synthèse de la nouvelle.



Le Rêve d'un homme ridicule,
Aleksandr Petrov, Studios Panorama, 1993,
13'16, capture d'écran

Le mouvement des corps au service de la vérité des personnages

Sur un plan tout à fait distinct, celui du dessin lui-même et du travail d'animation, Aleksandr Orlov estimait dans une interview de 2006 que « les images de Petrov sont presque du cinéma sur le plan de l'énergie de la réception⁴³ ». Une des caractéristiques stylistiques de Petrov tient en effet dans son grand réalisme pictural, une représentation hyperréaliste même du mouvement qui signe ses films. Le réalisme du mouvement des *corps* est en particulier au cœur de son travail, dès ce second court-métrage.

41. MOTCHOULSKI, 1963, p. 464.

42. Stavroguine, comme l'« homme ridicule », a, en outrageant une fillette, commis un péché contre la Terre-mère. Mais leur sort est différent : Stavroguine ne se repent pas et périt dans son indifférence cadavérique ; l'« homme ridicule » est sauvé par sa pitié envers celle qu'il a outragée et, après avoir vu en rêve l'âge d'or, il a connu la vérité et il est devenu un autre homme. MOTCHOULSKI, 1963, p. 467.

43. ČUEV, 2006.

On a parfois reproché au cinéaste cette recherche d'une facture proche de l'image cinématographique : « pourquoi dessiner alors ? » *Le Rêve d'un homme ridicule* nous permet de comprendre ce que recherche Petrov dès ses premiers films : la vraisemblance psychologique des personnages, d'une part (s'agissant d'adaptations), mais, d'autre part, bien au-delà, à travers l'expression physique des corps, une dimension d'universalité, d'humanité partagée exprimée dans le détail et la vraisemblance du mouvement.

Petrov évoque avec plaisir une de ses techniques de prédilection dans la recherche de ce réalisme, l'utilisation de ce qu'il nomme des « prototypes » [*prototipy*], des « modèles », incarnant physiquement mais aussi spirituellement ses personnages. Très concrètement, au cours du travail préparatoire, naît pour Petrov la nécessité de se représenter mentalement très fortement le personnage. « Le personnage s'oublie très facilement », explique-t-il, « Or je vais devoir le dessiner tant de fois... »⁴⁴. Petrov a donc systématisé une technique consistant à choisir, en général dans son entourage proche, des personnes qui vont ensuite incarner son personnage. Il le fait dans une recherche de véracité du mouvement naturel des corps. Il s'agit de les représenter dans leur vérité organique, leur unité physique tout comme spirituelle.

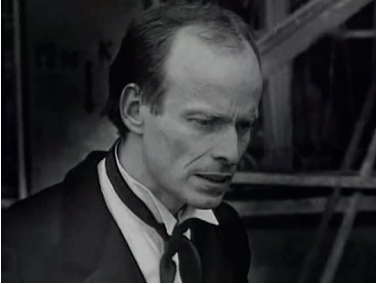
Les deux personnages centraux de la nouvelle sont le narrateur et la petite fille. Réfléchissant à la figuration du narrateur, Petrov avait initialement travaillé sur photographies anciennes, et choisi un fils de la noblesse russe du XIX^e siècle. Toutefois, ou bien n'avait-il pas assez de photos, ou bien ne s'était-il pas suffisamment « plongé en lui », mais doucement, il s'est tourné vers un modèle extrêmement proche de lui en la personne de son opérateur, Sergueï Rechetnikov. « C'est un vrai bonheur, que je l'aie vu sous cet angle, alors qu'il est toujours près de moi ! » Des images vidéo ont été tournées avec lui par caméras Éclair, révélant une proximité troublante entre *Rechetnikov-modèle*, et ce que Petrov recherchait pour le personnage.

Pourquoi ai-je fait cela ? Je ne le sais même pas moi-même [...]
Il correspondait en tout : je l'ai vu dans ce costume, sa casquette vissée sur la tête. Il correspondait si bien à l'époque, au visage [du personnage], c'était simplement magnifique, précisément ce qu'il me fallait et le tempérament était le bon. Une heureuse coïncidence en somme... Et Dieu soit loué, il a accepté ! Au début il hésitait, refusait catégoriquement⁴⁵...

44. MARGOLINA, 2002.

45. Dans *La Sirène*, son fils jouera ce rôle pour « incarner » le jeune moine. Sa belle-mère est présente dans *Le Vieil Homme et la Mer*. « Je suis à la recherche de modèles, d'inspiration, puis imperceptiblement toujours, quelqu'un s'impose », PETROV, 2001.

« À l'origine de la catastrophe tragique, on trouve toujours chez Dostoïevski l'isolement solipsique de la conscience du héros, son emprisonnement dans son propre univers » écrit Bakhtine⁴⁶. La gestuelle et le visage particulièrement fermé de Rechetnikov, filmés, esquissés, puis mille fois dessinés expriment de manière très convaincante cet isolement du héros de la nouvelle, le repli de son corps comme de sa conscience.



Prototype du personnage
(S. Rechetnikov, son opérateur)
© photographie : A. Petrov



Personnage du narrateur dans les premières minutes
du film. *Le Rêve d'un homme ridicule*, Aleksandr
Petrov, Studios Panorama, 1993, l'43, capture d'écran

Concernant le personnage de la fillette, de nombreuses images vidéos ont là encore été tournées avec une petite fille de Iaroslavl ayant servi de modèle à l'enfant de la nouvelle. La petite fille n'est pas un personnage annexe du récit, ou secondaire, Petrov le sait. Il est central, majeur, essentiel.

La petite fille que l'on offense est une allégorie récurrente chez Dostoïevski. D'une part, elle est l'Innocence, celle de l'Enfance, thème si cher à l'écrivain (*L'Idiot*). Elle est également une image féminine immanente : « La fillette en pleurs [chez Dostoïevski] est le principe éternellement féminin du monde, l'âme mystique de la terre⁴⁷ », écrit Motchoulski.

Deux rêves d'une importance majeure dans l'œuvre de l'écrivain ont en leur centre la présence d'une fillette offensée. Celui de Stavroguine dans *Les Démons* et celui de Svidrigaïlov dans *Crime et Châtiment*. Rappelons également l'importance du chapitre longtemps impubliable contenant le récit du viol commis par Stavroguine (*Les Démons*, « la Confession de Stavroguine », ch. 9). L'ensemble des spécialistes de Dostoïevski s'accorde à attribuer au motif de la petite fille dans l'œuvre de l'écrivain une fonction symbolique majeure. Concernant *Le Rêve d'un homme ridicule* en particulier et la portée allégorique du personnage de l'enfant,

46. BAKHTINE, 1998, p. 40.

47. MOTCHOULSKI, 1963, p. 464.

André Markowicz considère le récit comme une sorte de retournement de « la Confession » : « alors que Stavroguine viole la petite fille et n'en éprouve rien, le héros anonyme du *Rêve* rejette une petite mendiante parce qu'elle le dérange dans ses pensées suicidaires – et dit, à la toute fin, qu'il a fini par la retrouver. » Il y a ici réconciliation, pardon, paix. Cette nouvelle a en cela un statut très particulier en ce sens que, poursuit Markowicz, « l'indifférence envers la honte, ce centre obscur de l'œuvre de l'écrivain s'est faite pitié et amour⁴⁸. » La petite fille est donc un motif majeur de la nouvelle.

La présence que donne Petrov à cette figure enfantine et féminine est elle aussi centrale, démontrant une fois de plus sa connaissance intime de l'ensemble de l'œuvre de Dostoïevski. La petite fille est représentée une première fois dans la rue, en haillons et suppliante, comme dans la nouvelle, puis elle réapparaît à deux reprises dans des mises en scène imaginées par le cinéaste : courant sur la table dans une autre dimension et invitant le narrateur dans son rêve, puis agenouillée sur le sable, construisant d'étranges châteaux... Ces trois petites filles ont les mêmes traits. Et tout, dans l'expression des mouvements de leurs corps, exprime la douceur, l'enfance, et à travers elles – la permanence du monde. On retrouve trait pour trait dans le dessin et son montage le mouvement des vidéos de Petrov, le mouvement du corps de sa jeune modèle : sa manière de recouvrir pudiquement ses jambes dans le froid, l'engourdissement de son jeune corps...



Photographie :
© A. Petrov



Le Rêve d'un homme ridicule,
Aleksandr Petrov, Studios Panorama,
1993, 7'00, capture d'écran

48. DOSTOÏESKI, 2005, p. 744.

Motchoulski écrivait à propos du motif de la petite fille dans la nouvelle :

Le péché de l'idéaliste raisonneur est dans l'offense faite à la Terre-mère. Il s'est détaché de son corps vivant, et cela est crime et suicide. La pitié pour la fillette a été le début du retour au sein maternel : de cette rencontre a jailli, comme une étincelle, la flamme de l'amour pour notre terre, malheureuse, pauvre, mais aimée. Maintenant il connaît la vérité, un bandeau est tombé de ses yeux : il a vu la terre véritable dans sa beauté primordiale, dans son éclat sophique, il a vu l'humanité véritable que le péché n'a pas encore assombrie, il a vu le paradis sur la terre⁴⁹.

Par la précision des mouvements qu'il dessine et anime, Petrov parvient à suggérer l'importance de cette figure. Le réalisme des images, la lenteur du montage créent chez le spectateur une émotion de l'ordre de l'empathie, de la reconnaissance. Cette petite fille est toutes les petites filles : dans ses gestes, mais aussi son élocution, la voix choisie pour elle. Elle convoque un sentiment universel d'humanité et de pitié à la hauteur du message dostoïevskien.

Le reproche d'hyperréalisme adressé à Petrov est donc d'une certaine manière non-avenu. Le but du cinéaste n'est pas la reproduction vraisemblable du réel, du moins au sens d'une gageure esthétique. Il s'agit de créer grâce à des représentations universelles et primitives, détachées du temps et de l'espace, un rapport de reconnaissance intime avec les personnages.

De l'aveu même de Petrov, ajoutons en guise de transition avec les développements qui suivent que sa recherche de réalisme a également pour but une sorte de duperie artistique assumée : nous faire croire au réel, afin de nous emmener vers d'autres dimensions, irréelles et oniriques : « [...] toute la vie réelle que je dessine n'est qu'une sorte de cadre, écrit-il, pour me permettre de montrer mon monde intérieur [*fantazija*], sans limites [...] ». L'importance qu'il donne au rêve dans ses films est à ce titre capitale. Il précise :

Je m'efforce même, d'un point de vue stylistique, de ne pas opposer rêve et réalité, la réalité que je dessine. Parfois la transition n'est pas perceptible. J'essaie de rendre ce passage invisible dans mes films pour emmener le spectateur sans qu'il s'en rende compte vers un second niveau, d'une certaine manière, pour que cela soit une surprise pour lui. Parfois ça marche, parfois non⁵⁰.

49. DOSTOÏESKI, 2005, p. 464-465.

50. PETROV, 2001.

Petrov serait donc en somme un *faux-réaliste*, cherchant moins à refléter la réalité qu'à donner au spectateur une « illusion préalable de réalité » pour mieux l'emmener, par processus d'adhésion, vers d'autres sphères, celles des mondes intérieurs, énigmatiques et insondables.

Le rêve : aspect central du processus d'adaptation chez Petrov. Le texte comme matrice

« Dostoïevski a largement utilisé les possibilités artistiques du rêve, dans presque toutes ses variantes et nuances. On pourrait même dire qu'il n'existe pas dans toute la littérature européenne d'écrivain qui lui ait accordé autant de considération », estime Bakhtine⁵¹.

Longue et passionnante est à ce titre l'évocation de la place du rêve chez Dostoïevski. Nous renvoyons le lecteur aux ouvrages d'analyse littéraire sur ce sujet (Meletinski, Bakhtine, Motchoulski). Rappelons simplement, en prolongement des propos de Bakhtine, que tous les romans de Dostoïevski, de *Crime et Châtiment* à *L'Idiot* en passant par *Les Démons* sont habités par des états de demi-sommeil, de fébrilité, de maladie. Dostoïevski, épileptique, connaît les états entourant la perte de conscience. Grande est dans son œuvre la place accordée aux rêves et aux digressions mentales vécues de l'intérieur. Le rêve est souvent chez Dostoïevski le révélateur symbolique des vérités inaccessibles, dont la profondeur psychologique dépasse la connaissance que les personnages ont d'eux-mêmes. Il est l'antithèse de la Raison, comme le rappelle le narrateur du *Rêve d'un homme ridicule* : « Les rêves, semble-t-il, sont mus non pas par la raison mais par le désir, non par la tête mais par le cœur [...] »⁵². Ces oppositions, jugement/désir, esprit/cœur, connaissance/vérité, sont au centre des conceptions religieuses et du positionnement slavophile de Dostoïevski. Le choix de ce procédé narratif pour la seconde partie de cette nouvelle s'inscrit donc dans une construction intellectuelle et un système symbolique élaborés.

Le rêve constitue un dénominateur commun entre les univers de Dostoïevski et de Petrov. La liberté absolue que permet le dessin sur le plan de la représentation crée l'espace permettant d'accueillir une telle œuvre. En substance, les scènes consacrées au rêve dans le court-métrage donnent l'occasion à Petrov d'un déploiement fantastique de ses propres images, d'un univers référentiel et esthétique particulièrement riche et élaboré.

51. BAKHTINE, 1998, p. 212. « Souvenons-nous, ajoute-t-il, des rêves de Rasskolnikov, de Svidrigailov, de Mychkine, d'Hyppolite, de l'Adolescent, de Versilov, d'Aliocha, de D. Karamazov et du rôle qu'ils jouent dans la réalisation idéologique des romans », *ibid*.

52. Partie II.



Le Rêve d'un homme ridicule,
Aleksandr Petrov, Studios Panorama,
1993, 2'02, capture d'écran

Le potentiel onirique infini de l'animation a compté dans l'orientation de Petrov. En atteste cet extrait de son échange avec la scénariste et romancière russe Elena Dolgopiat pour la revue *Kinovedicheskie zapiski* en 2001 :

ED : — Vous avez une manière réaliste de filmer. Pourquoi avoir choisi l'animation ?

AP : — Je ne sais pas quoi répondre à cela. On m'a déjà posé des questions dans cet esprit, et j'inventais des choses, je ne me souviens plus bien de quoi, pour m'en sortir... En réalité, je ne sais pas. Je crée des films non pas pour parler de notre vie réelle, mais pour la transporter dans un univers de rêves. L'amener vers ces zones qu'on ne peut pas filmer avec une caméra, qui doivent prendre forme en pensée, surgir de quelque part. C'est finalement cela la matière de l'animation – ce qui n'existe pas dans la vie⁵³.

Les passages consacrés au rêve sont les plus édifiants sur un plan esthétique et expressif dans le film. L'univers symbolique de Petrov se déploie en harmonie profonde avec celui de Dostoïevski. Les premières minutes du film, le lent mouvement nocturne du train, les images récurrentes de constellations défilant à ses yeux, projettent d'emblée le spectateur dans ce rythme typique de l'approche du sommeil, tandis que la nuit en elle-même l'invite à cette atmosphère de confiance, de confinement et de rêve.

Celui-ci débute à la cinquième minute, alors que le personnage est rentré chez lui, s'est assis à sa table, se préparant à accomplir son acte. À la lumière de sa bougie, il s'agit mentalement, ses pensées sont perturbées par le souvenir de la fillette qu'il a abandonnée à son sort. À l'image, le personnage s'effondre. Un coup de revolver retentit.

La narration glisse vers une autre réalité, fantastique. Le coup de revolver accompagné par un puissant effet sonore, sorte de coup macabre dans la musique de Raskatov nous plonge dans la conscience du héros. Petrov se sent libre de changements narratifs importants : le héros tire dans son cœur alors que le récit de

53. PETROV, 2001.

Dostoïevski décrit un coup dans la tempe. Toute une iconographie se déploie. Les images nous déportent vers la flamme de la bougie (symbole classique de la mémoire et du passage entre deux réalités), puis la petite fille apparaît soudain courant au pied du bougeoir, dans une autre dimension.



Image de l'affiche du film,
© Aleksandr Petrov

On ne l'entend pas, mais son corps semble appeler notre héros, chercher à le ramener à la scène de leur rencontre. Cet effet, que chacun peut ressentir en rêve, d'abolition des échelles physiques admises, de réductions, de diminutions des formes est présent chez Petrov à plusieurs reprises dans le film. Au même titre que, dans le rêve de Stavroguine, ce qu'il perçoit d'abord comme un point grandit puis devient araignée, la petite

filles s'est ici réduite et court soudain sur la table, emmenant notre héros dans son rêve. La symbolique dostoïevskienne est là, intacte, restituée par le cinéaste : c'est le souvenir de la petite fille qui sauve le personnage d'accomplir son geste, c'est elle qui le conduit vers la révélation de la Vérité.

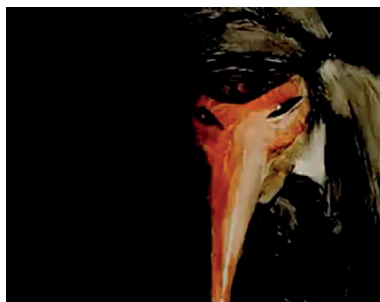
Alors que la bande-son évoque une forte accélération et s'impose parmi les autres moyens du film, un personnage apparaît, le visage caché par un masque vénitien rouge, au nez protubérant, secoué par un rire gorgé d'alcool. On reconnaît là une figuration du « capitaine » décrit dans la nouvelle, voisin du narrateur organisant de perpétuelles beuveries et terrorisant l'immeuble. Le masque est un motif absent de la nouvelle. Il est néanmoins un *leitmotiv* d'importance majeure dans le film : il s'agit dans cette



Le Rêve d'un homme ridicule,
Aleksandr Petrov, Studios Panorama,
1993, 3'55, capture d'écran

scène du célèbre « masque du médecin de peste » ou « masque bec » porté à la Renaissance par les médecins dans le but de ne pas être contaminé par leurs malades. Un autre masque, d'expression froide et ironique, sera ensuite porté par le narrateur sur la « nouvelle Terre » (celle de son rêve), où il représentera le premier signe de tromperie, de mensonge, et finalement ce grain déclencheur du retournement et de la destruction. La présence et la récurrence de masques dans le film constituent un élément de culture carnavalesque particulièrement important, inspiré en droite ligne des analyses bakhtiniennes de Dostoïevski à la fin des années 1920, que nous évoquerons dans la suite de nos développements.

Soudain, le film nous projette dans une chute, sorte de descente aux enfers très rapide. Les images défilent non plus horizontalement mais verticalement. La pellicule se transforme ainsi en estampe japonaise, ou en rouleau chinois. Nous chutons visuellement en même temps que le narrateur semble chuter dans la mort (il rêve en réalité son suicide). Les couleurs sont très sombres tandis que le film fait défiler empilements de crânes et échafaudages métalliques, au son de cris d'oiseaux menaçants, de frottements métalliques là encore. Le mouvement descendant s'accélère, les hauts murs d'une sorte de colisée antique viennent confiner l'espace de la chute. Une analogie visuelle se produit avec les représentations médiévales de la chute aux enfers de *La Divine Comédie* de Dante – l'illustration de la Carte de l'Enfer, de Botticelli notamment (vers 1485-vers 1495). La chute d'Alice dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1865, Lewis Carroll) est également présente sur un plan associatif, en tant que chute verticale figurant un passage entre réalité et rêve. Le montage est très rapide, permettant à peine de distinguer consciemment les images. La chute s'achève sur un trou creusé dans le sol au fond d'un puits macabre. Une pelle est déposée – c'est sa tombe. Un fondu enchaîné dans ce noir funeste permet le retour des constellations. Le rêve commence.



Le Rêve d'un homme ridicule,
 Aleksandr Petrov, Studios Panorama, 1993,
 4'56, 5'05, 5'14 et 5'18, captures d'écran

Cette séquence, marquée par des procédés de saturation visuelle et sonores, est très chargée symboliquement, les images se succèdent en saccades, agissant de manière suggestive sur la perception.

Dans la nouvelle, rien n'est dit explicitement quant à ce que Dostoïevski place symboliquement dans le personnage de son narrateur (dénonciation du Progrès, de la Science, du Rationalisme et du Positivisme européens). Le texte, publié dans son *Journal*, s'adresse à des lecteurs avertis, connaissant ses positionnements et à même de les y déchiffrer. De la même manière, l'allégorie politique est rendue de manière implicite et suggestive par Petrov dans cette séquence. Ainsi peut-on estimer que le masque symbolise visuellement les espoirs trompeurs de la civilisation ; les structures métalliques sombres peuvent être perçues comme des associations faites à l'Occident urbain, ce « royaume de Baal » décrit par Dostoïevski ; l'allusion à Dante nous situe également dans cette idée d'un égarement spirituel pavé de péchés dans le chant préliminaire au Purgatoire... Les motifs choisis, issus d'un univers référentiel essentiellement mythologique et biblique, sont ceux de Petrov, mais ils incarnent, matérialisent, figurent précisément la grande métaphore de la nouvelle : la civilisation accompagnant la chute dans le néant.

Petrov utilise des procédés de dessin, de montage, de bruitages personnels et originaux (montage vertical, etc.), lesquels, associés à la représentation d'archétypes culturels permettent la transmission du message dostoïevskien par association symbolique (ici : tromperie [masque]/maladie [peste]/déclin [chute]/guerre [crânes]/civilisation [colisée]/mort [tombe]...).

Le cinéaste explique être à la recherche de ces associations, parlant « d'électrochocs de souvenirs » faisant irruption dans ses images. Il s'agit pour lui de créer des motifs [*obrazy*] « à même d'exprimer l'état intérieur du personnage ou de souligner une pensée philosophique⁵⁴ ».



Le Rêve d'un homme ridicule,
Aleksandr Petrov, Studios Panorama,
1993, 7'02 et 6'43, captures d'écran

54. MARGOLINA, 2002.

Le rêve se poursuit par l'arrivée du narrateur sur l'autre Terre. Sa première rencontre sera avec la petite fille, sur une plage vierge de nouveau monde. D'un mouvement lent, elle vient à lui et soulage de sa main sa blessure au cœur, que l'on voit s'effacer et guérir. Nouvelle insertion symbolique de Petrov, la petite fille construit non pas des châteaux de sable mais des tours rappelant la tour de Babel, symbole, dans la Genèse, de l'orgueil des hommes, ayant voulu atteindre Dieu. La rhétorique



Le Rêve d'un homme ridicule,
Aleksandr Petrov, Studios Panorama,
1993, 10'24 et 10'52, captures d'écran

dostoïevskienne, quoiqu'exprimée par une symbolique absente de la nouvelle, est encore là.

Débutent de longues séquences évoquant l'Âge d'or dans son iconographie classique (Pierre-Charles Trémolières et Nicolas Delobel, Léonard de Vinci). Les tonalités de couleur comme la facture choisies incitent à penser que Petrov a voulu rapprocher son dessin des représentations Renaissance et XVIII^e siècle à la sanguine du mythe. Cet aspect renvoie à nouveau aux analyses bakhtiniennes du texte, que Petrov a sans doute possible lues et étudiées avec précision. Bakhtine a en effet notamment mis en évidence l'importance de l'héritage antique du point de vue du genre chez Dostoïevski (Dostoïevski n'a rien à voir, plaide-t-il longuement, avec ses contemporains du point de vue du genre –

son œuvre a d'autres origines, d'autres procédés, d'autres fins). La nouvelle conforte cette analyse. Il écrit d'ailleurs à son propos : « D'une façon générale, ce n'est pas l'esprit chrétien mais celui de l'Antiquité qui est mis en avant dans *Le Rêve d'un homme ridicule*⁵⁵ ».

Dans la nouvelle, Dostoïevski évoque les archipels grecs, et le film figure cet environnement – un bord de mer paisible, une puissante sensation de lumière, de chaleur, les fleurs et les essaims d'oiseaux. Ce monde semble démesurément chaleureux et accueillant, les êtres y vivent à peine vêtus, joyeux, heureux. Des hommes accueillent le narrateur. Les oiseaux chantent. Les arbres sont luxuriants, hommes, femmes et enfants évoluent en pagne, dans la plus grande sérénité.

55. BAKHTINE, 1998, p. 213.



Le Rêve d'un homme ridicule,
Aleksandr Petrov, Studios Panorama,
1993, 8'12, 9'02 et 10'13,
captures d'écran

Soudain, un vieil homme lave les pieds du narrateur (symbole biblique d'amour et de transformation de la pyramide humaine en un corps ; cf. le lavement des pieds des Apôtres par Jésus au dernier repas précédant sa Passion). Un chien avenant et gai vient également nous rappeler ce qu'écrit Dostoïevski sur l'union profonde qui unit hommes et animaux.

Comme toujours, les images de Petrov sont ses propres associations (mythe de Babel, allusion au lavement des pieds des apôtres par Jésus...). Toutefois, elles s'inscrivent en communion profonde avec le message dostoïevskien.

Le procédé de défilement vertical est réutilisé de manière ascendante cette fois-ci, s'achevant par l'anamorphose troublante d'un arbre se transformant en visage de femme. Ces effets visuels de Petrov sont tout à fait originaux. La petite fille dépose dans la main de l'homme un bébé endormi, de la taille d'un pouce. Il se transformera en oiseau : l'idée dostoïevskienne est encore transmise qu'il n'est pas de frontière entre les espèces vivantes. Le bébé s'abreuvera même aux mamelles de la chienne (image déjà présente dans *La Vache*)...

Petrov met également un soin particulier à la représentation du soleil, objet d'adoration des hommes de l'autre Terre. Lorsqu'il peint un vieillard s'approchant de l'astre pour fusionner littéralement avec lui, les mots de Dostoïevski (« On pouvait

penser qu'ils gardaient des contacts avec leurs défunts même après la mort, et que la mort n'interrompait nullement leur union terrestre⁵⁶ ») sont présents sous forme allégorique : à l'image, un arbre pousse soudain à sa place.

Sur le plan des influences iconographiques, un œil averti reconnaît la peinture de Claude le Lorrain (1600-1682) dès les premières images du film, lequel s'ouvre en clair-obscur sur une bougie vacillante, avançant comme en caméra subjective. Les tours de Babel de l'enfant rappellent en droite ligne celles de Bruegel l'Ancien (« La Tour de Babel », 1563). Le film pullule d'une manière générale de références visuelles à la peinture Renaissance et classique. Toutefois, ces présences sont comme *intégrées* par le dessin de Petrov, nourri à ces écoles picturales. Le cinéaste reconnaît avoir épinglé une image du Lorrain, précisément, pour son travail autour des images de l'Âge d'or. Il s'agit d'« Acis et Galatée » (1657), tableau emblématique du paysage de type classique que Dostoïevski aimait particulièrement⁵⁷. Toutefois, il répugne aux procédés de citations visuelles appuyés et démonstratifs dans l'animation :

Je n'essaie jamais de citer ou de me nourrir de tel ou tel artiste, ou de styliser un film en m'inspirant de tel ou tel peintre ou école. J'ai arrêté, à un certain moment, de me soucier de la forme, de me demander quel devait être le style, à qui cela devait ressembler, ce qu'elles devaient susciter, quelles allusions, est-ce que je fais de l'Avant-garde, ou de la Renaissance, ou je ne sais quoi encore. [...] Lorsque j'ai commencé à faire mes propres films, j'ai oublié que c'était nécessaire, et je dessinais comme je pouvais. Bien sûr, j'essayais d'être fidèle à moi-même, j'essayais de faire en sorte que ma forme ne soit pas en conflit avec la source littéraire. Mais j'ai arrêté de chercher une forme pour l'exprimer. Je ne prenais pas en particulier Goya pour illustrer Dostoïevski, bien que cela ait pu avoir du sens. Certains remarquent, ça et là, que oui, ici tu as du Goya, là du Bosch, et là encore autre chose. [...] Le film est sur [cet] Âge d'or, et j'ai pensé que si Dostoïevski estimait que Claude le Lorrain correspondait à cet idéal, alors je devais afficher ses peintures. Mais le film ne contient pas une stylisation du Lorrain, pas un paysage, pas une portion de ses travaux qui s'immiscerait. Ce n'est pas que je le fasse exprès, mais j'ai l'impression qu'il n'y a pas d'obligation à tirer tel ou tel

56. Partie IV.

57. Dostoïevski considérait que le Lorrain était le seul artiste parvenu à figurer le sentiment de l'Âge d'or, cette harmonie que l'Humanité avait et qu'elle perdit pour ne plus faire que tendre vers elle, ou s'en éloigner.

peintre par l'oreille pour, grâce à lui, transmettre telle ou telle idée. J'essaie néanmoins de créer des motifs, des signes, des symboles, des compositions. C'est beaucoup plus intéressant. *Le Rêve d'un homme ridicule* est un matériau visuel, et tous mes peintres préférés y sont. On peut sûrement y retrouver Rembrandt, voir Goya, Brueghel. Il est clair que tout cela est présent à un certain niveau, mais pas sous forme de citations⁵⁸.

Dans l'ultime partie du rêve, consacrée à l'avancée dans le chaos, la musique minimaliste de Raskatov est rehaussée par des tonalités hongroises : celles de Béla Bartók, György Ligeti. On pense au *Grand Macabre* (1977), notamment, dans ce contexte particulier. Le ton énigmatique puis angoissant que la musique donnait au film à son début se transforme en danse terrifiante.

Comme dit précédemment, le début du chaos est symbolisé dans le film par un masque exprimant la duperie. Le narrateur s'est revêtu d'un fichu de femme et s'est masqué. Il s'est en somme déguisé en femme et s'approche d'une adolescente (en qui l'on devine la petite fille, qui a grandi), la poitrine découverte, qui lui sourit avec toute la tendresse et l'innocence du monde. Soudain, le narrateur enlève le masque et rit de sa supercherie : il se moque et offense la confiance de la jeune femme. On retrouve ici le thème de l'offense à la Terre-Mère évoqué par Motchoulski dans son analyse de la nouvelle. Le doute s'immisce pour la première fois dans les yeux de la jeune femme, la méfiance, la peur. C'est alors que l'araignée vient s'immiscer le long du bras du narrateur, annonce de l'arrivée du Mal. Le chien, si bon, se met à grogner, se fait menaçant. Et la femme devient, en quelques plans, tentatrice et lubrique. « Dans le paradis sur terre, le mal pénètre sous l'aspect d'une lubricité meurtrière », écrivait Motchoulski.

Le Rêve d'un homme ridicule,
 Aleksandr Petrov, Studios
 Panorama, 1993, de 12'18 à
 12'25, captures d'écran



58. PETROV, 2001.

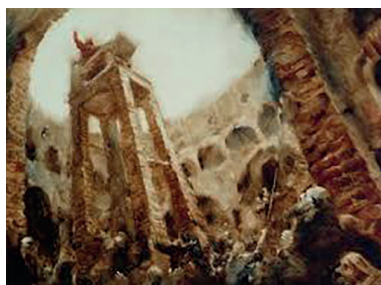
Ce second masque dans le film est le point départ de l'enchaînement des maux qui vont déferler sur cette terre. La lubricité de la jeune femme provoquera la jalousie des hommes, entraînant à son tour vengeance, cruauté, guerre et destructions. Petrov insuffle à son film un souffle puissant dans ces scènes décrivant l'enchaînement fatal d'autodestruction de l'homme.

Les choix rythmiques, musicaux, la symbolique visuelle mélange de scènes païennes et de carnaval déchaîné font l'effet d'une transe, d'une entrée irréversible dans le chaos.

Jérôme Bosch (1450-1516) est effectivement très présent, à l'état de réminiscence pour le spectateur. Reviennent également en mémoire les images d'*Andreï Roublev* (1966) d'Andreï Tarkovski, en particulier les scènes de nuits païennes et de débridement des corps. Elena Dolgopiat évoque l'importance de l'univers païen et mystique chez Petrov, dont les films sont parsemés d'esprits, de sirènes, et de voix. « Son animation est dans sa nature même un culte païen », écrit-elle. Pour elle, l'un des aspects les plus forts de ce culte est le sacrifice, que l'on retrouve dans *La Vache* et dans *Le Rêve d'un homme ridicule* (au sein duquel la petite fille est une image sacrificielle).

Tout au long du film, les scènes de chaos abondent en références culturelles mythologiques, bibliques ou archétypales : danses collectives/présence du feu/hommes construisant des murs/lapidations/homme affublé de cornes, rappelant le Minotaure ou le Diable/pleurs d'enfants/nuit... Les détenteurs de la science et de la connaissance prêchent sur des promontoires humains (empilements d'hommes et de femmes à leur autel). Ces séquences se ponctuent par des scènes de folie et de débauche : fous, culs de jatte, luxure... avec pour finalité inévitable la Mort et la destruction du groupe.

Tout le travail de Petrov consiste, comme il le dit, à créer motifs, signes et symboles capables d'exprimer *par d'autres voies* la pensée dostoïevskienne.



Le Rêve d'un homme ridicule, Aleksandr Petrov, Studios Panorama, 1993, 16'47 et 15'03 puis
 (page de droite) 16'20 et 17'43, captures d'écran



Dans *La Poétique de Dostoïevski*, nous l'avons dit, Bakhtine explique combien l'œuvre de Dostoïevski ressort d'après lui profondément de l'héritage antique. Il précise son analyse par de longs développements consacrés au genre antique de la satire « ménippée ». La ménippée, rappelle-t-il, s'apparente à la fin de l'Antiquité classique et pendant la période hellénistique à un type de littérature spécifique, « mêlant le plaisant au sérieux ». S'opposant aux genres sérieux qu'étaient l'épopée, la tragédie, l'histoire, la rhétorique classique, elle était fortement inspirée du folklore carnavalesque, basé sur le renversement. Cette présence d'une vision carnavalesque du monde plaçait l'image et le mot dans un rapport particulier avec la réalité, dans une sorte de « relativité joyeuse » ayant pour particularité l'atténuation d'une rhétorique unilatérale, du rationalisme, de l'aspect monique et dogmatique⁵⁹.

Voici sous une forme paraphrastique quelques éléments typiques de la Ménippée, selon lui :

La Ménippée n'est liée à aucune exigence de vraisemblance extérieure, c'est un genre libre en fait d'imaginaire et de fantastique, où des fantasmagories débridées sont parfois justifiées par un but purement idéal et philosophique. Son symbolisme parfois mystique se combine à un naturalisme des bas-fonds outrancier et grossier.

Bakhtine parle également de la représentation d'« états psychiques anormaux », de « conduites excentriques », de « contrastes violents »⁶⁰...

Il est impossible que Petrov ait pu ignorer ces aspects d'analyse en amont de sa conception du film. Il s'en inspire même dans une dimension maximale.

Lorsqu'il crée des images pour son propre transfert poétique de ce texte vers les moyens expressifs de l'animation, Petrov se souvient de cette parenté, et toute sa figuration du rêve ressort de la culture carnavalesque. Non pas joyeuse, mais lugubre

59. BAKHTINE, 1998, p. 161.

60. *Ibid.*, p. 211-219.

et sombre, les séquences correspondant au chaos chez Petrov rappelant carnaval, trances, messes. Autant d'éléments de culture carnavalesque très présents et en harmonie profonde avec le sens de l'œuvre. Aussi ne sommes-nous pas devant une *illustration* du texte, mais face à son *extrapolation*, en lien étroit avec lui.

Nulle fantasmagorie débridée dans la nouvelle elle-même, de même que l'aspect fantastique se limite au procédé du voyage imaginaire. Les aspects mystiques sont également peu présents de manière explicite, de même que les conduites excentriques (exception faite du fameux capitaine) ou l'évocation des bas-fonds : Petrov les crée et les insuffle de toute pièce, notamment dans le passage de l'accélération du chaos. Dans *La Poétique de Dostoïevski*, Bakhtine écrit sur la nouvelle : « L'argumentation méthodique tant soit peu développée est totalement absente. C'est un exemple frappant de l'aptitude exceptionnelle de Dostoïevski [...] à voir et à sentir artistiquement l'idée. Nous avons affaire ici à une authentique peinture de l'idée. » Il souligne le grand laconisme du texte, typique de la Ménippée. Petrov, précisément, figure les silences du texte, puisant dans les racines les plus profondes de l'univers symbolique et référentiel dostoïevskien.



Le Rêve d'un homme ridicule,
Aleksandr Petrov, Studios Panorama,
1993, 18'07, capture d'écran

Le narrateur se retrouve à la fin du film avec dans ses mains une figurine le représentant lui-même, recroquevillé tel une chimère, monstrueuse et repentante. Cette terre va se détruire. Le moteur du chaos est en marche, chaos qu'il a déclenché mais ne peut plus arrêter.

Les images effectuent un retour sur le motif de l'étoile initiale, qui avait donné au narrateur le signal de la nécessité de son acte dans la nouvelle, qui figure l'Autre Terre dans le film. Le spectateur est ramené à la sensation du tangage du train, à ses bruits, sa cadence, à notre Terre.

Le visage de la petite fille apparaît, un fichu sur la tête. La séquence finale nous montre le narrateur marchant avec elle, sa petite main dans la sienne, ils sont près du réverbère de leur rencontre. Il l'a retrouvée.

Conclusion

Quand j'étais sur le projet Dostoïevski, j'avais l'impression que j'essayais de trouver des solutions aux mêmes questions que celles que posait Dostoïevski, que j'essayais de les vivre et de les ressentir à mon tour. J'essayais de les mettre à l'épreuve de moi-même.

J'avais l'impression que quand j'aurais fait ce film, je deviendrais tout simplement et définitivement un sage, et que je n'aurais plus rien à faire, que le travail accompli viendrait s'ajouter à la somme de mes connaissances, à mon niveau de sagesse. Mais c'était là une erreur puérile. J'ai sincèrement essayé de ressentir et de faire jaillir cette tension de la pensée que Dostoïevski insuffle dans son récit. J'ai essayé de créer avec honnêteté une œuvre proche et juste dans l'intonation, dans l'intensité, mais je ne peux pas dire que j'aie répondu à toutes les questions. En fait, je n'ai sûrement répondu à rien. J'étais simplement heureux de l'avoir fait, bien que cela ait été harassant et difficile ; j'étais toujours à la frontière de l'échec, du découragement : dans quel pétrin est-ce que tu t'es fichu ? Pourtant le film s'est fait⁶¹.

Petrov ne nie pas que le processus de création du film a également eu une grande influence sur lui sur un plan personnel. Il savait combien Dostoïevski serait complexe à adapter mais reconnaît qu'il ne se risquerait plus aujourd'hui à investir un projet présentant de tels enjeux moraux et spirituels.

Sur un plan concret, il explique avoir délibérément abandonné certains aspects de la nouvelle : « Je ne suis pas Dostoïevski [...]. J'ai essayé de me plonger dans les profondeurs [de cette œuvre], mais j'ai compris que je n'avais pas assez... la foi peut être, celle qu'il avait, ou la force qu'il avait. Alors j'ai décidé de laisser de côté certaines choses, de ne pas m'y plonger⁶². »

Le cinéaste n'exprime nulle part explicitement quels sont les thèmes si difficiles pour lui qu'il a préféré les écarter. Celui de l'indifférence envers la honte nous semble peut-être éludé. C'est le motif essentiel du début de la nouvelle (l'idée de ce « tout m'est égal », de l'idéalisme subjectif), alors qu'il renvoie en droite ligne à la « confession de Stavroguine » et donc à un thème central de l'auteur (ce « cœur obscur » dont parle Markowicz).

Le thème central de la nouvelle, la liberté d'agir de l'homme, de créer le Bien comme le Mal est en revanche hautement exprimé, tout comme l'idée de responsabilité, le thème dostoïevskien de la renaissance au gré des douleurs et des conflits spirituels, celui de la bonté intrinsèque de l'Homme et de la possibilité d'une fraternité humaine.

61. PETROV, 2001.

62. MARGOLINA, 2002.

L'élément le plus marquant du film sur le plan du transfert narratif reste la présence des scènes païennes et la puissance esthétique déployée dans sa description du chaos (soit la figuration de l'allégorie avec unissant son narrateur à l'Europe et la civilisation).

Comme le rappelle Julia Kristeva en introduction à *La Poétique de Dostoïevski*, le carnaval dans la tradition ménippéenne « symbolise le monde moderne⁶³ ». Il est absolument clair que Petrov a lu Bakhtine et s'est fortement inspiré de ses analyses liées à la culture carnavalesque. Cette compréhension profonde du système esthétique dostoïevskien lui permet d'emprunter à son tour à cet univers afin d'exprimer cette idée de dégénérescence moderne dans une grande communauté d'esprit avec l'auteur. Ainsi, le film n'est pas une actualisation du récit vouée à dénoncer, un siècle plus tard, les maux décrits par Dostoïevski (on ne prête d'ailleurs à Petrov aucun anti-occidentalisme notoire). Le film vient matérialiser sur un plan référentiel, iconographique et sensoriel la perception intérieure du cinéaste. Il est une figuration, une *extrapolation poétique* du texte par les procédés de l'animation.

Considéré par le critique A. Orlov comme « le plus profond des films de Petrov », *Le Rêve d'un homme ridicule* est surtout une œuvre déployant un monde imaginaire foisonnant, mystique et troublant, où le texte concis et laconique de Dostoïevski devient le ferment d'une inventivité visuelle et d'une mise en scène magistrales.



Le Rêve d'un homme ridicule,
Aleksandr Petrov, Studios Panorama,
1993, 13'57, capture d'écran

63. BAKHTINE, 1998, p. 22.

Bibliographie-Filmographie

- BAKHTINE Mihal M., 1998, *La poétique de Dostoïevski*, trad. KOLITCHEFF Isabelle, Éd. du Seuil (coll. Points Essais), Paris.
- ČUEV Nikolaj, 2006, *Mu'tiplikacija, moja ljubov'* [Animation, mon amour].
- DOSTOEVSKI Fédor, 2016, *Le Rêve d'un homme ridicule : un récit fantastique*, trad. MARKOWICZ André, Actes Sud, Arles.
- DOSTOÏEVSKI Fédor, 2005, *Œuvres romanesques : 1869-1874*, trad. MARKOWICZ André, Actes Sud (coll. Thesaurus), Arles.
- ERMILOVA Nonna & VORONOVA Anastasija, 2003, «Animacionnoe kino povyšennoj duxovnosti» [D'un cinéma d'animation à spiritualité élevée], <http://animator.ru/articles/article.phtml?id=21> (lien actif en décembre 2017).
- ESTÈVE Michel & LABARRÈRE André Z. (dir.), 2017, *Dostoïevski à l'écran*, Éditions Charles Corlet (coll. CinémAction), Condé-sur-Noireau.
- MARGOLINA Irina, 2002, *Le Monde de l'animation et l'animation du monde*, [Mir animacii ili animacija mira].
- MOTCHOULSKI Constantin, 1963, *Dostoïevski : l'homme et l'Œuvre*, trad. WELTER Gustav, Payot, Paris.
- PETROV Aleksandr, 2001, «Ja ne mogu skazat', čto stanovljus' umnee s každy'm fil'mom», [Je ne peux pas dire que chacun de mes films me rende plus intelligent], propos recueilli par DOLGOPIAT Elena, in *Kinovedčeskie zapiski*, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/804/> (lien actif en décembre 2017).
- ŠATINA Z & ANTROPOV V., 2005, *Xudožestvennye fil'my. Katalog literaturnyx ekranizacij/900 iměn (1908-2005)* [Les Films de fiction. Catalogue des adaptations littéraires. 900 noms (1908-2005)], Moscou, Éditions Golden B/Gosfilmofond.

Résumé : en 1992, Aleksandr Petrov, étoile montante de l'animation russe, réalisait *Le Rêve d'un homme ridicule*, d'après la nouvelle de Dostoïevski (1877). Le choix de cette œuvre extrêmement complexe, sorte de synthèse de la pensée religieuse de Dostoïevski, paraît répondre à une nécessité intérieure pour le cinéaste. L'œuvre qui en ressort, court-métrage de vingt minutes, est un film d'une puissance narrative exceptionnelle, frappant par une communauté d'esprit et un niveau d'intimité troublants avec l'auteur. D'une part, Petrov s'adonne au nécessaire travail de condensation du texte, redéployé narrativement à travers différents procédés suggestifs profondément imprégnés de l'univers diégétique de Dostoïevski (bruitages, musique, rythme, couleurs...). Surtout, la dimension fantastique et la présence centrale du rêve dans le texte en font un matériau idéal pour un cinéaste très inspiré par les notions de glissement (d'une réalité à une autre), de passages et de métamorphoses.

Mots-clefs : Adaptation, peinture sur verre, Dostoïevski, *Le Rêve d'un homme ridicule*, le rêve au cinéma, sémiotique du cinéma, transcodage filmique.

Abstract: it was in 1992 that Aleksandr Petrov, a budding star in Russian animated film, directed The Dream of a Ridiculous Man, based on Dostoevsky's short story of the same name, first published in 1877. Choosing this extremely complex work, which engages with all Dostoevsky's views on religion, seemed to correspond to some deep inner need on the part of the filmmaker. The resulting work, a 20-minute short, is an extremely powerful narrative that testifies to the striking and almost uncanny affinity that exists between Dostoevsky & Petrov – a true meeting of minds. On the one hand Petrov throws himself into condensing and redeploying the original text, using various evocative means (such as noise, music, rhythm & colour) imbued with Dostoevsky's narrative world. But above all it's the element of fantasy and the central presence of the dream in the text that stands out, providing an ideal subject matter for a filmmaker deeply inspired by the notions of slipping (from one reality to another), passages and metamorphoses.

Keywords: Adaptation, Paint-on-glass animation, Dostoyevsky, The Dream of a ridiculous man, dream in film, film semiotics.

Абстракт: в 1992 году Александр Петров, восходящая звезда российского анимационного кинематографа, создаёт Сон смешного человека по одноимённому рассказу Ф.М. Достоевского (1877). Выбор этого крайне сложного произведения, некоего синтеза религиозной мысли Достоевского, словно основан на внутренней потребности режиссёра. Получившаяся работа, двадцатиминутный короткометражный фильм, обладает невероятной повествовательной силой и поражает единением мысли и степенью близости

с автором. С одной стороны, Петров выполняет необходимую работу по сжатию текста, который он изобразительно перестраивает через различные суггестивные приёмы (шумовое оформление, музыка, ритм, цвета...), глубоко пропитанные диегетическим миром Достоевского. С другой стороны, фантастический аспект и центральное место сна в тексте представляют идеальный материал для режиссёра, которого особо вдохновляют понятия перемещения (из одной реальности в другую), перехода и метаморфозы.

Ключевые слова: Живопись по стеклу, ожившая живопись, Достоевский, Сон смешного человека, сон в кино, семиотика кино.

LE FESTIVAL DE SOUZDAL HIER ET AUJOURD'HUI

Dina Goder, Anne-Marie Passaret

► To cite this version:

Dina Goder, Anne-Marie Passaret. LE FESTIVAL DE SOUZDAL HIER ET AUJOURD'HUI. Slovo, Presses de l'INALCO, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, 48-49. hal-02053426

HAL Id: hal-02053426

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053426>

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0
International License

LE FESTIVAL DE SOUZDAL HIER ET AUJOURD'HUI

Dina GODER

Critique cinématographique

Traduit par Anne-Marie PASSARET

Le festival du film d'animation russe est né à la fin de l'hiver 1996, à la veille du centenaire de la naissance du cinéma. Il est le premier festival professionnel à projeter tous les films d'animation russes et jusqu'ici le seul. Il est l'héritier des célèbres séminaires de la maison des cinéastes « Bolchevo », près de Moscou, et les prix du festival sont les non moins célèbres « plaques de Bolchevo », de simples petites planchettes qu'Aleksandr Tatarski (1950-2007), le président du festival jusqu'en 2007, fabriquait lui-même. Tatarski était un cinéaste connu, fondateur du premier studio privé Pilote. C'est lui en personne qui remettait ces plaques aux finalistes du concours professionnel. C'est maintenant Aleksandr Guerassimov qui est directeur du festival depuis le décès de Tatarski.

Il avait été décidé, dès sa création, que le festival n'aurait pas lieu à Moscou : le complexe hôtelier « Les Bouleaux », dans les faubourgs de la petite ville de Taroussa, l'accueillit pendant les six premières années de son existence. Le festival prit le nom de Festival de Taroussa. Puis, en 2002, il prit ses quartiers dans l'ancienne Souzdal, près de Vladimir, et est devenu le festival ouvert d'animation de Souzdal.

L'une des particularités du festival de Taroussa était de ne pas faire de sélection parmi les films en concurrence pour le concours. Tous les films produits au cours de l'année précédente en Russie (et plus tard en Biélorussie) – films d'auteur, films d'étudiants, publicités, clips, interludes de télévision – étaient projetés au festival

et jugés par un jury de professionnels. Il n'y avait encore ni longs métrages ni séries à cette époque. Dans les années 2000, on revint sur cette décision lorsque la quantité de films, surtout de films d'amateurs, devint trop abondante et on créa une commission de sélection. On n'accepta plus au festival les films qui, selon Tatarski, « commençaient tout juste à acquérir le langage de l'animation ». Cependant, tous les films non retenus pour le concours principal restaient accessibles en visionnement d'information, sauf ces dernières années où l'on opère une sélection. Mais on dispose aujourd'hui de tous ces films à la médiathèque du festival. Ainsi a-t-on pu sauvegarder le principe fondamental du festival, qui est de montrer toute la production russe du film d'animation sur une année.

Le festival comporte traditionnellement un système double de récompenses. La plus importante est décernée par un jury de professionnels, des animateurs, bien sûr, mais aussi de plus en plus souvent des représentants d'autres branches artistiques : compositeurs, poètes, réalisateurs de films en prises de vue réelles. Les films primés reçoivent une statuette, « La fillette à l'oie », qui fait référence à une chanson populaire sur Taroussa, dont les protagonistes sont une jeune paysanne, Maroussia, et ses oies. C'est devenu le logo du festival que l'on retrouve partout, sur les bandes-annonces et les affiches, dans la décoration des salles, etc.

La seconde récompense, non officielle mais néanmoins tout aussi appréciée, sinon plus que la première, est un classement des professionnels établi d'après le vote de l'ensemble du public, c'est-à-dire par un vaste ensemble de réalisateurs, animateurs, dessinateurs, producteurs, critiques. Être classé dans les dix premiers est très honorifique, et les trois premiers reçoivent les fameuses plaques de Tatarski, fabriquées maintenant par Alina Tatarskaïa, la veuve d'Aleksandr Tatarski.

Lors de l'ouverture du festival en 1996, le cinéma d'animation russe était en pleine crise, après les années de la *perestroïka* pendant lesquelles l'État ne donnait aucune subvention. Malgré le nombre réduit de films, la liste des vainqueurs de Taroussa-96 est impressionnante et explique que l'animation russe ait survécu aux dures années 1990. *Le Lion à la barbe blanche* [*Lev s sedoj borodoj*] d'Andreï Khrjanovski, film de 30 minutes sur un scénario de Tonino Guerra, y obtint le prix de la mise en scène, tandis que le film publicitaire *Le Sucre russe* [*Russkij saxar*], de Youri Norstein, *unicum* de ce metteur en scène, reçut le prix « La percée » [*Proryv*]. Le prix du meilleur dessinateur revint à Valentin Olschwang pour sa comédie du cycle russo-anglais de Shakespeare *Comme il vous plaira*. Le deuxième prix fut décerné à Natalia Dabija pour son opéra de marionnettes *Le Barbier de Séville*, commandé par l'Angleterre pour un cycle télévisé chez Operavox. Cela nous rappelle que, dans les années 1990, l'animation russe ne pouvait se maintenir que dans le cadre de projets internationaux. Il faut encore citer *Le Bain de Niourka* [*Njurkina banja*] de la réalisatrice d'Ekaterinbourg Oksana Tcherkassova, film qui,

par la suite, a obtenu nombre de prix dans le monde entier, ainsi que le Prix d'État russe. Ajoutons encore le film particulièrement drôle d'Alekseï Kharitidi *Gagarine*, récompensé à plusieurs reprises, et qui obtint la Palme d'or à Cannes.

Jusqu'au début des années 2000, le festival était la seule possibilité de voir les films d'animation russes, qui avaient complètement disparu de la télévision et des cinémas. Les spectateurs, qui ne voyaient plus en Russie que des productions asiatiques et américaines, pensaient que l'animation russe n'existait plus. Pourtant, projetés à Taroussa et diffusés dans le monde entier, les films d'animation russes continuaient de recevoir des prix prestigieux. Citons les plus célèbres d'entre eux : en 1997 ont été primés *Noël* [*Roždestvo*] de Mikhaïl Aldachine, *La Sirène* [*Rusalka*] d'Aleksandr Petrov, nominé aux Oscars, le film de fin d'études *La Grande Migration* [*Bol'shaja migracija*] de Youri Tcherenkov, qui travaille aujourd'hui dans le studio français Folimage. En 1998, ce seront *Un Long Voyage* [*Dolgoe putešestvie*] d'Andreï Khrjanovski d'après des dessins de Fellini, en 1999, *Au bout de la terre* [*Na kraju zemli*] de Konstantin Bronzit, créé pendant sa résidence au studio Folimage et nominé pour les Césars, en 2000, *Le Pharaon* [*Faraon*] de Sergueï Ovtcharov, qui a eu, entre autres, le Lion d'or à Berlin et le prix de cinéma russe Nika, et, en 2001, enfin, *Salut de Kislovodsk* [*Privet iz Kislovodska*] de Dmitri Heller, récompensé de nombreux prix, entre autres celui de meilleur premier film à Annecy, *Ma vie* [*Moja žizn'*] de Natalia Berezova, également récompensé à Annecy et à d'autres festivals, et le générique pour l'émission *Bonne nuit les petits* [*Spokojnoj noči, малыši*] de Youri Norstein.

Au début des années 2000, l'État entreprit de mieux financer les films d'animation, surtout pour enfants, ce qui se répercuta aussitôt sur la qualité et le nombre de films présentés au festival. Le jury, en 2003, fut impressionné par le bon niveau d'une nouvelle génération de réalisateurs issus de la nouvelle école-studio Char (littéralement : la balle). On vit apparaître les premières séries russes à succès. En 2004, la série *Smechariki*¹ fut récompensée comme étant « le début prometteur d'un projet commercial de film d'animation s'opposant à la violence à l'écran ». En 2005, le festival prima un nouveau cycle de contes populaires russes, *La Montagne des pierres fines* [*Gora samocvetov*], filmé dans les studios Pilote sur l'initiative d'Aleksandr Tatarski, et trois films de ce cycle, *Le Chat et le Renard* [*kot i lisa*] de Konstantin Bronzit, *Ivan le benêt* [*Pro Ivan duračka*] de Mikhaïl Aldachine et *Le Corbeau* [*Pro vorona*] d'Alekseï Alekseev, ont obtenu différents prix. En quelques années, *La Montagne des pierres fines* et *Les Ballodróles*

1. Mot valise composé de ballon et rire, on peut proposer comme traduction « ballodróles » (n.d.t.).

sont devenues des séries à succès. C'est aussi en 2005 qu'est sorti le premier dessin animé long métrage du studio de Saint-Petersbourg Melnitsa (littéralement : le moulin), *Aliocha Popovitch et le Serpent Tougarine* [*Alëša Popovič i Tugarin Zmej*] de Bronzit, début d'une série de films sur les preux russes d'antan, qui marque un tournant significatif de l'intérêt du spectateur vers un cinéma patriotique. Ce film fut également remarqué au festival. En 2006, les premiers films d'une nouvelle série d'Elizaveta Skvortsova, *Berceuses du monde entier* [*Kolybeli mira*], furent les favoris du festival et devinrent les dessins animés préférés des petits et de leurs parents dès qu'ils furent diffusés sur internet. En 2007, *Mon amour* [*Moja ljubov'*] d'Aleksandr Petrov et *Histoire de toilettes, histoire d'amour* [*Ubornaja istorija, ljubovnaja istorija*] de Bronzit furent nommés à un Oscar. En 2015, le film suivant de Bronzit, *Nous ne pouvons vivre sans le cosmos* [*My ne možem žit' bez kosmosa*], fut également récompensé à Souzdal et obtint par la suite nombre de récompenses, dont le Grand prix du festival d'Annecy et une nomination à un Oscar.

Depuis 2008, pour répondre à l'évolution de l'industrie russe du film d'animation, le festival a institué des prix spécifiques qui récompensent les meilleures séries et les meilleurs longs métrages. Le nouveau prix Aleksandr Tatarski, institué après sa mort, a pris pour nom « Le Corbeau en pâte à modeler ». En 2010, le festival a distingué les premiers épisodes de *Macha et l'ours* [*Maša i medved'*]², qui est devenu très rapidement un succès dans le monde entier. Quant à la série d'Oleg Oujinov *Macha + kacha* [*Maša+ kaša*], elle tient le record de la vidéo non musicale la plus regardée sur *Youtube*.

Les programmes du concours ont montré que les années 2000 ont vu revenir au pays des réalisateurs qui en étaient partis au moment de la *perestroïka*. Les jeunes auteurs de cette génération étaient maintenant des maîtres et, tout en continuant de filmer, ils se mirent à enseigner : Alekseï Diomine, Valentin Olschwang ont installé leurs ateliers au VGIK, l'Institut de cinématographie russe d'État ; Bronzit a enseigné plusieurs années à l'université du cinéma et de la télévision de Saint-Petersbourg ; Svetlana Filippova et Ivan Maksimov enseignent à l'école-studio Char. Maksimov a ouvert sa propre école à Saint-Petersbourg, permettant l'émergence d'une nouvelle génération talentueuse de réalisateurs, par exemple, Svetlana Razgouliaeva (*Pourquoi la banane montre les dents* [*Počemu banan ogryzaetsja*], qui a reçu de nombreuses récompenses), Léonid Chmelkov (*Mon élan à moi* [*Moj ličnyj los'*], primé à Berlin), tous, maîtres et élèves, sont passés par Souzdal. Le cinéma d'étudiants s'améliore d'année en année, et on y remarque de plus en plus de femmes.

2. Le titre de cette série en français est *Masha et Michka* (n.d.t.).

L'école de cinéma d'animation d'auteur d'Ekaterinbourg, célèbre depuis la fin de la *perestroïka*, continue à se développer : *La Petite Sotte* [*Devočka dura*] de Zoïa Kireeva a reçu à Annecy en 2007 le prix du meilleur film de débutants. Anna Boudanova avait déjà reçu ce prix deux ans auparavant pour son film *La Rancune* [*Obida*], et en 2017, son film suivant, *Parmi les flots noirs* [*Sredi čërnyx voln*], déjà primé par ailleurs, a reçu le grand prix à Souzdal. Parmi les réalisateurs d'Ekaterinbourg on peut encore citer d'autres auteurs très appréciés à Souzdal : Nina Bissiareva, Mikhail Dvoriankine, ou encore Natalia Tchernycheva, partie faire ses études en France, à l'école de la Poudrière, après *Flocon de neige* [*Snežinka*], son très bon premier film.

L'État a augmenté son financement des anciens studios russes Soïouzmoul'tfilm pour essayer de les sortir de la crise, et en a confié la direction à Mikhaïl Adalchine en 2013 (qui l'a quittée en juillet 2017). Depuis, les studios ont sorti d'excellents films pour enfants et ses jeunes réalisateurs ont reçu prix et diplômes. En 2017, les films des étudiants du nouveau Soïouzmoul'tfilm se sont classés parmi les meilleurs.

Il faut dire qu'aujourd'hui, le dessin animé pour enfants non inclus dans une série est l'un des secteurs les plus forts du film d'animation russe. Dans le reste du monde, on produit plutôt des séries ou des longs métrages, tandis que les grands réalisateurs russes font plutôt le choix de courts métrages. L'un des meilleurs studios, Ptchela (littéralement : l'abeille), qui est parmi les favoris du festival de Souzdal, a fêté récemment ses dix ans d'existence, et seul Soïouzmoul'tfilm renouvelé peut concurrencer ce petit studio dans le domaine du cinéma jeunesse.

Le festival de films d'animation de Souzdal est aujourd'hui l'événement principal pour le monde du film animé russe, son ambiance joyeuse et amicale en fait un ciment pour les animateurs de toutes les générations. Le foyer du festival, le soir, est un lieu de réunion où l'on chante, rit, discute entre jeunes et moins jeunes, depuis Youri Norstein et Ivan Maksimov jusqu'aux tout jeunes étudiants, qui viennent là sans invitation et dorment sur les banquettes. Cela crée un milieu de l'animation, ce qui est très précieux en l'absence de grands studios d'animation et à une époque où l'on travaille de plus en plus chez soi.

Un bon nombre de jeunes cinéastes d'animation sont partis ces dernières années faire des études à l'étranger, surtout en France. Olessia Chtchoukina, étudiante de Bronzit à Saint-Petersbourg, est diplômée de la Poudrière et a tourné son premier film, *L'Éléphant et le Vélo* [*Slon i velosiped*] en France. La réalisatrice Ioulia Aronova, de Moscou, est également en France ainsi qu'Anna Boudanova et Natalia Tchenycheva d'Ekaterinbourg. Mais elles restent en contact avec la communauté russe de l'animation et envoient leurs travaux au festival de Souzdal.

Le festival a pris de l'importance ces dernières années, et son programme est des plus chargés : congrès international sur l'industrie du film d'animation,

conférences, séminaires, *pitches* de films auprès de producteurs, présentations de programmes de diverses écoles de cinéma, tables rondes sur l'animation, cours et ateliers de scénario. Des mini-festivals se greffent autour du festival – concours d'amateurs, de dessins animés réalisés par des enfants, proposition de clip de présentation du festival. Pendant le festival, les organisateurs diffusent largement les nouveautés à travers le pays et donnent aux spectateurs la possibilité de voter pour les films qui leur ont plu. Le nombre de producteurs et de programmeurs étrangers en quête de films ou de réalisateurs intéressants augmente chaque année. De plus, depuis quelques années, des séances présentent, le soir, les programmes des festivals étrangers, ce qui permet de faire découvrir l'animation étrangère et ouvre le festival à l'international.

Il y a trois ans, le prix « Icare », le prix le plus important pour l'animation, a été créé à Moscou pour récompenser les succès des professionnels du film d'animation russe. Ainsi, les prix plus spécialisés (du scénario, du design, de la musique, des personnages, etc.), ne sont plus décernés au festival de Souzdal, qui se concentre donc maintenant sur les films eux-mêmes. L'équipe du festival a d'ailleurs joué un rôle important dans la création de ce prix. Le festival, quant à lui, continue à se développer.

Résumé : Cet article présente le festival d'animation le plus important de Russie, le festival ouvert d'animation de Souzdal. Créé en 1996, sur l'initiative d'Aleksandr Tatarski, il permet à la communauté du film d'animation de se retrouver, de découvrir de nouveaux noms. Le public peut y visionner toute la production russe et biélorusse de l'année précédente, soit dans le cadre du concours, soit dans le cadre de la vidéothèque, où l'on trouve tous les films de tous les genres, du clip publicitaire au long métrage. Un jury de professionnels y décerne des prix qu'il est prestigieux de recevoir. Ces rencontres ont vu se succéder au fil des ans les meilleurs réalisateurs d'animation russe et biélorusses, et elles sont très importantes pour la reconnaissance professionnelle, ainsi que pour la cohésion du milieu de l'animation.

Mots-clefs : Animation, festival, concours, Souzdal, Aleksandr Tatarski.

The Suzdal Festival Yesterday and Today

Abstract: this article presents the most important festival of animation in Russia, the open animation festival of Suzdal. Created in 1996 on the initiative of Aleksandr Tatarsky, it allows the animated film community to meet up and to discover new names. The public can watch the whole production of Russia and Belorussia from

the preceding year, whether in the context of the competition or of the videotheque, where one can find all the films in every genre from advertising clips to feature length. A jury of professionals will award prizes which are prestigious for the recipients. These gatherings have, over the course of time, seen a succession of the best Russian and Belorussian animation directors, and they are very important for professional recognition, as well as for the cohesiveness of the world of animation.

Keywords : Animation, festival, concours, Suzdal, Alexander Tatarskii.

Суздальский фестиваль: вчера и сегодня

Абстракт: Статья представляет важнейший фестиваль анимации в России – Открытый фестиваль анимации в Суздале. Созданный в 1996 году по инициативе Александра Татарского, фестиваль позволяет анимационному киносообществу встречаться, обнаруживать новые имена. Публика же получает возможность посмотреть всю кинопродукцию аниматоров России и Белоруссии за предыдущий год, или в рамках конкурса, или в видеопрокате, где можно найти все жанры анимации, от рекламных клипов до полнометражных картин. Состоящее из мастеров жюри выдает награды, ставшие для лауреатов престижными. На протяжении лет эти встречи повидали целую череду лучших российских и белорусских режисеров анимации; встречи, которые очень важны для профессионального признания, как и для сплоченности всего мира анимации в целом.

Ключевые слова: Анимация, фестиваль, конкурс, Суздаль, Александр Татарский.