



HAL
open science

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, 2019, À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique, To the East of Pixar : Russian and Soviet Animated Film, 10.46298/slovo.2019.5241 . hal-02053195

HAL Id: hal-02053195

<https://hal.science/hal-02053195v1>

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* [*Počta*] 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, Soïouzokino 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 Soïouzetfilm 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 Michielsen 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. MICHIELSEN, 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 Bologoié », « 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 suprématisiste 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-Pétersbourg. 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 suprématisiste » 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 suprématisisme 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 [Sovremennyj 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.
- MICHIELSEN 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 отображение 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.