



HAL
open science

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, 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.2019.5239 . hal-02053244

HAL Id: hal-02053244

<https://hal.science/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

Soïouzmoultfilm : 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 Soïouzmoultfilm 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 Soiouzmoultfilm, 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 ljuodoed*] (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 édenique 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 psychédélics 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 Francheska 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 Soïouzmoul'tfilm, 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 Nikolai 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 Soiouzmoultfilm, 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 épient 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 bruitages et multiples signes visuels. La mise en abyme renvoie le spectateur au poétique, 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'ocultent 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 opprésés 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 Soyuzmoultfilm. 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 нематриальной 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.