



HAL
open science

Le Nouveau Gulliver : montagnes russes et fantasmagorie soviétique

Pascal Vimenet

► **To cite this version:**

Pascal Vimenet. Le Nouveau Gulliver : montagnes russes et fantasmagorie soviétique. Slovo, 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.2019.5244 . hal-02053274

HAL Id: hal-02053274

<https://hal.science/hal-02053274v1>

Submitted on 1 Mar 2019

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

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



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

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

Pascal VIMENET
Chercheur indépendant

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

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

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

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

Aleksandr Ptouchko, première période (1900-1934)

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

2. MERCIER, 1992.

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

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

4. BENDAZZI, 1991, p. 128.

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

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

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

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

5. ALGISI, 2005.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. TOLSTOÏ, 1918.

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

8. JUQUIN, 2012, p. 503.

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

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

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

9. *Ibid*, p. 504.

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

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

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

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

Des constructions fantastiques munies de roulettes glissent sur le plateau scénique. Des lampes qui apparaissent par transparence derrière la toile de fond clignent au rythme des *two-steps* et *ragtime* martelés au piano par un teneur¹³.

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

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

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

13. *Ibid.*, p. 89.

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

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

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

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

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

14. *Ibid.*, p. 93.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20. JUQUIN, 2012, p. 534.

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

Aucun ne signera.

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

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

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

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

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

21. *Ibid.*

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

23. *Ibid.*

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

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

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

24. KABAKOVA, 2014, partie 3.

25. *Ibid*, partie 4.

26. *Ibid*, partie 9.

27. *Ibid*, parties 13 et 17.

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

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

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

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

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

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

28. ALGISI, 2005.

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

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

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

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

29. *Ibid*, introduction.

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

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

Des *Voyages* Ptouchko retient, par ailleurs, le premier, celui où Gulliver domine le monde des Lilliputiens, thème que va remarquablement exploiter le cinéaste. Je fais mienne volontiers encore la conclusion établie par Maurice Pons, au terme de son étude de la structure et du contenu de l'ouvrage : « Pacifisme, tolérance, liberté des peuples, voici donc trois points du programme politique de Swift³¹ ». Ce programme, implicite au récit, ne pouvait que convenir à Ptouchko et... à ses censeurs potentiels : comble de l'ironie historique ! Si la cible principale de Swift était l'homme politique anglais contemporain, « sa folie criminelle de grandeur et de domination, son intolérance et sa corruption³² », mais, partant, les travers humains, celle de Ptouchko est rétroactive, plutôt passéiste puisque le temps de la royauté est révolu, renvoie aux régimes impériaux en général, mais se garde de prendre à son compte la dimension grotesque du récit qui fait, par exemple, dire à Gulliver, lorsque les troupes royales défilent sous ses jambes, que ses « culottes étaient alors assez mal en point pour donner (aux jeunes officiers) l'occasion de rire et de s'émerveiller³³ ». L'esprit très polémique et corrosif de Swift, qui avec un humour pince-sans-rire lui avait fait avancer l'idée, dans sa *Modeste proposition pour empêcher que les enfants des pauvres d'Irlande soient une charge à leurs parents et à leur pays* (1729), d'en faire une viande de consommation bon marché, est estompé chez Ptouchko au profit d'une caricature réussie mais en retrait de la première. Si le premier voyage de Gulliver nous faisait entrer via la cour de l'empereur de Lilliput dans celle, bien réelle, du roi George 1^{er} (1714-1727) et permettait à ses perspicaces lecteurs de reconnaître dans les partis des Hauts-Talons et des Bas-Talons les *tories* et les *whigs*, hérauts de la Haute et de la Basse Église, le nouveau voyage ne désigne plus, dans son descriptif de la cour royale, qu'une caricature de caricature.

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

31. *Ibid.*, p. 17.

32. *Ibid.*, p. 20.

33. *Ibid.*

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

Interpréter *Le Nouveau Gulliver*

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

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

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

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

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

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

34. BONNAL, 8 décembre 2012.

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

36. ESQUENAZI, 2001.

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

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

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



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

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

38. CHÂTEAU, 2001.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

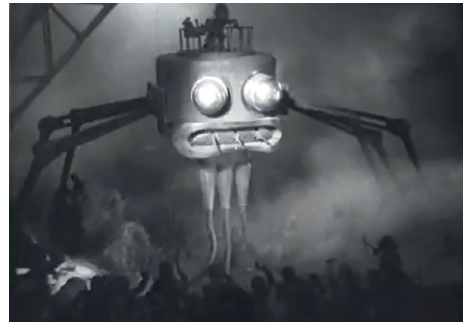
Mais leurs voix, fluettes aussi, dont l'intonation sourde et virile est inexistant à la surface de Lilliput, soulignent le hiatus qui les en distingue : ils sont l'antithèse de la monumentalité du réel⁴⁰. Ptouchko exalte-t-il, à cet instant, l'art soviétique officiel ou, en le miniaturisant, le ridiculise-t-il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

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

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

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

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



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

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

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

Le Nouveau Gulliver, Aleksandr Ptouchko,
Moskinikombinat, 1935, 58'21.
Capture d'écran.



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

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

Bibliographie

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

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

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

- BENDAZZI Giannalberto, 1991, *Cartoons : le cinéma d'animation, 1892-1992*, Liana Levi, Paris.
- BONNAL Nicolas, 8 décembre 2012, « Aleksandr Ptouchko, le cinéaste initiatique de l'ère soviétique », in *Les 4 Vérités*, <https://www.les4verites.com/histoire/alexandre-ptouchko-le-cineaste-initiatique-de-lere-sovietique>.
- CHÂTEAU Dominique, 2001, « Introduction », in CHÂTEAU Dominique, JOST François & LEFEBVRE Martin (dir.), *Eisenstein : L'ancien et le nouveau. [Actes du] colloque de Cerisy*, Publications de la Sorbonne, Paris.
- COLLECTIF, « Réalisme Socialiste », in *Encyclopédie Universalis*, vol. 13, p. 1973.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, 2001, « Ivan le Terrible est-il un dessin animé ?, Eisenstein, Disney et la plasmaticité », in CHÂTEAU Dominique, JOST François & LEFEBVRE Martin (dir.), *Eisenstein : L'ancien et le nouveau. [Actes du] colloque de Cerisy*, Publications de la Sorbonne, Paris.
- JUQUIN Pierre, 2012, *Aragon : un destin français*, Éditions de la Martinière, Paris.
- KABAKOVA Galina, 2014, « Les contes vus par le cinéma soviétique (années 1930-1950) », in *ILCEA*, n° 20, DOI : 10.4000/ilcea.2725.
- MARTIN LÉONA Béatrice & MARTIN François, 2003, *Ladislav Starewitch : 1882 1965 ; « le cinéma... rend visibles les rêves de l'imagination »*, L'Harmattan, Paris.
- MERCIER Émilie, 1992, *Analyse du film de M. Zechanovsky « Poste »*, École des Gobelins, Paris.
- SWIFT Jonathan, 1992, *Voyages de Gulliver*, trad. PONS Jacques, Gallimard, Paris.
- TARKOVSKI Andreï, 2017, *Journal : 1970-1986*, Philippe Rey, Paris.
- TOLSTOÏ Léon, 1918, *Qu'est-ce que l'art ?*, trad. TEODOR Wyzewa de, Perrin, Paris.
- TROTSKY Léon, 1971, « La culture prolétarienne et l'art prolétarien », in *Littérature et révolution*, Christian Bourgois, Dominique de Roux, Paris.

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

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

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

The New Gulliver: *Russian Mountains and Soviet Fantasmagoria*

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

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

Новый Гулливер: русские горки и советская фантасмагория

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

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

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