HAL open science

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

Hélène Mélat

▶ To cite this version:

Hélène Mélat. La matière du sens : l'animation pensante de Garri Bardine. Slovo, 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.2019.5237 . hal-02053304

HAL Id: hal-02053304
https://hal.science/hal-02053304

Submitted on 1 Mar 2019

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

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

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

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

Hélène Mélat
Lettres Sorbonne université

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

Quand l'« après est arrivé » (pour s'inspirer du titre des mémoires de Bardine[1]), à savoir l'après-URSS, le changement essentiel pour Bardine et les autres animateurs a été le désengagement de l'État dans le financement de la culture. Le cinéma d'animation, exigeant beaucoup de temps et d'argent mais peu rentable, a été touché de plein fouet par la désaffection de l'État par rapport à la production culturelle et en particulier cinématographique, la plus gourmande en crédits. Il est également directement concerné par les évolutions techniques et socioculturelles actuelles, qui tendent à reléguer dans le passé les techniques traditionnelles – dessin à la main et modelage, utilisation de marionnettes ou de toute autre matière. Dans ces conditions de double handicap, continuer à choisir de réaliser ce type de cinéma relève aujourd'hui du défi et de l'exploit.

1. Bardin, 2013.

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

En 1991, Bardine quitte le studio d'État Soïouzmoultfilm et crée sa propre firme de production, Staïer[2], dont le premier film est *Tchoutcha* [*Čuča*] en 1997. Il recherche des financements privés pour compenser la diminution des dotations d'État : auprès d'oligarques, en coproduction avec l'étranger, ou, récemment, au moyen du *crowdfunding* pour le film *Trois mélodies*[3] [*Tri melodii*], devenant ainsi l'un des premiers metteurs en scène à recourir à cette formule. À ce sujet, il évoque dans ses mémoires un sponsor, négociant en plumes et duvet[4], qui a offert toutes les plumes du film *Le Vilain Petit Canard*, ce qui représente un apport conséquent vu le nombre de poupées (plus de cinq cents).

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

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

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

4. Bardin, 2013, p. 159.

commencé, assez traditionnellement, par le dessin, puis à partir de 1983, il a utilisé des allumettes, de la ficelle, du fil de fer, divers objets, du papier, de la pâte à modeler et des marionnettes, ces deux dernières techniques étant devenues quasi exclusives à partir de la comédie musicale *Le Loup gris and le petit chaperon rouge* [*Seryj volk and krasnaja šapočka*] en 1990, et souvent mêlées l'une à l'autre comme dans la trilogie *Tchoutcha* et dans *Le Vilain Petit Canard*, également une comédie musicale. Il écrit dans ses *Mémoires* que le côté tridimensionnel de la matière l'a fasciné par la richesse d'exploitation qu'il permet et qu'il n'a pas souhaité revenir au dessin. Et effectivement, la matière, on le verra, donne des effets de sens, au même titre que la bande son : la musique a une place essentielle dans ses films et y ajoute une dimension supplémentaire, elle peut même parfois dicter le rythme du film, comme le remarque Larissa Malioukova à propos de *Tchoutcha 3*, réalisé en fonction de la *Carmen suite* [*Karmen sjuita*], musique de ballet composée par Rodion Chtchedrine à partir de la musique de Georges Bizet[5].

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

> L'animation, grâce à sa forme unique, dispose d'une voie plus courte et plus abordable vers le sens. On peut traiter d'un problème important sans même qu'il soit nécessaire de donner une réponse, l'animation sait comme aucune autre forme d'art titiller une blessure sociale. Le langage en images des films d'animation facilite la tâche. Le langage en images, c'est un jeu de l'esprit[6].

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

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

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

5. Maljukova, 1998.

6. Bardin, 2009.

> protoplasme originel qui n'avait pas encore de forme « stabilisée » mais était apte à en prendre une, n'importe laquelle, et, d'échelon en échelon, à évoluer jusqu'à se fixer dans n'importe quelles – dans toutes les – formes d'existence[7].

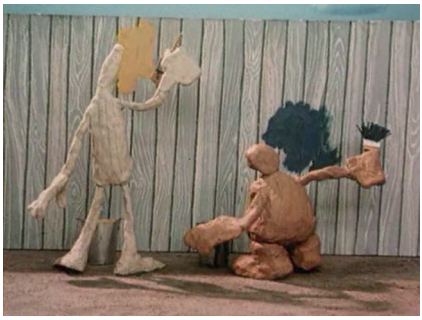


Figure 1 – Hop là, badigeonneurs ! Garri Bardine, Soïouzmoultfilm, 1984 1'32, capture d'écran.

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

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

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

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

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

7. Eisenstein, 1991, p. 28.

Destination enfants

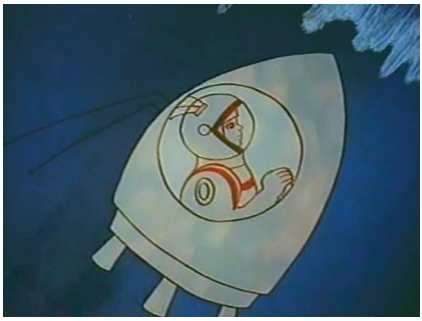


Figure 3 – Le vaisseau cosmique de *Rapporter au ciel*, Garri Bardine, Soïouzmoultfilm, 1984, 7'52, capture d'écran

Bardine a commencé sa carrière de réalisateur par des films pour enfants, avec une morale aussi claire et simple qu'en est le dessin : dans *Rapporter au ciel* [*Dostat' do neba*] (1975), des enfants remettent une étoile filante[8] dans le ciel ; ce choix permet d'évoquer l'astronautique, fleuron de la science soviétique et rêve de nombreux enfants, car ce sont bien sûr de gentils cosmonautes qui remettront l'étoile à sa place. *Le Brave Inspecteur Mamotchkine* [*Bravyj inspektor Mamočkin*] (1977) est quant à lui un hymne à la gloire de la police : un gentil inspecteur (son nom est formé sur la racine de *mamočka*, diminutif affectueux de maman, « petite maman ») poursuit un voleur avec zèle (il incarne la devise « Toujours prêt ! » puisqu'il dort même en uniforme). L'originalité du film est la musique utilisée par Bardine, très proche du jazz avec parfois des dissonances ; or, ni le jazz, ni les dissonances n'étaient à l'honneur à l'époque dans les milieux officiels et étaient très prisés au contraire dans les milieux de l'underground ou tout simplement bohèmes. Choisir ce type de musique sur un sujet très « politiquement correct » est une marque de résistance aux pressions idéologiques et à l'imposition d'un modèle esthétique. C'est là le genre de ruses qu'utilisaient les cinéastes, écrivains et artistes désireux de contourner la censure[9].

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

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

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

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

Le Conte routier [*Dorožnaja skazka*] (1981) est une jolie bluette dessinée qui montre comment l'amour transforme littéralement la vie en rose : lorsque les deux voitures amoureuses partent ensemble, l'image jusque-là en noir et blanc avec une dominance de gris se transforme et devient colorée[10].

Bardine commence à véritablement trouver sa voix avec l'adaptation du conte russe *Le Bateau volant* [*Letučij korabl'*] (1979), sans doute l'un des films d'animation les plus appréciés du grand public russe, et comédie musicale, ce qui n'est pas sa moindre originalité[11]. Bardine se moque gentiment des personnages du conte en insérant dans la narration en principe très codée du conte des éléments de caricature – la fille du tsar, têtue, casse toute la vaisselle de son père, les sorcières exécutent une danse effrénée qui les sort littéralement de leur rôle habituel. Si le dessin est une ligne claire traditionnelle, le traitement des personnages est cependant très nouveau : le ramoneur a le nez en pied de biche des benêts, on voit les trous de nez de la princesse. Nous sommes donc ici dans une démarche ironique vis-à-vis du canon culturel. Pascal Vimenet remarque à propos de Bardine que « son cinéma pourrait se définir comme celui du détournement des genres proscrits[12] », en particulier ceux reposant sur le burlesque. On peut certainement

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

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

12. Vimenet, 2015, p. 145.

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

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

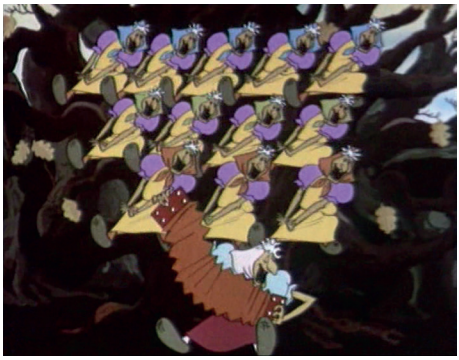


Figure 4 – La danse des sorcières, *Le Bateau volant*, Garri Bardine, Soïouzmoultfilm, 1984, 11'20, capture d'écran

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

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

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

La fable philosophique

Après ce film, Bardine tourne des films plus destinés aux adultes, une série de fables, à l'écriture allégorique, réalisées avec une grande économie de moyens, dont les matériaux sont choisis pour illustrer et amplifier le sens, et qui sont dégagées de tout contexte. C'est en premier lieu *Le Conflit* [*Konflikt*] (1983), parabole antimilitariste tournée avec des allumettes aux bouts vert et bleu s'opposant dans une guerre qui les mène à la destruction mutuelle. Les allumettes symbolisent particulièrement nettement le pas militaire et le feu qui détruit finalement tout[13]. La musique classique, parfois couverte par des cris, entre en contraste avec les images, qui représentent la violence inhérente à l'être vivant, et ce choc renforce la force suggestive de la dissonance image/son.

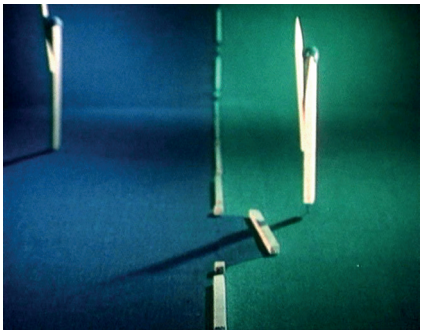


Figure 7 et 8
Le Conflit, Garri Bardine, Soïouzmoultfilm, 1983, 1'47 et 6'33, captures d'écran

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

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

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

Figure 11
Début de *Mariage* : les mariés s'embrassent,
Garri Bardine, Soïouzmoultfilm, 1987,
2'32, capture d'écran

Figure 12
Fin de *Mariage* : les mariés se disputent
Garri Bardine, Soïouzmoultfilm, 1987,
9'02, capture d'écran

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

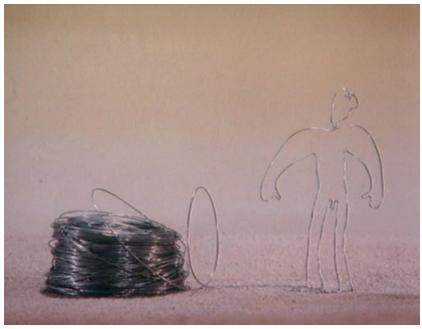


Figure 13 – *Fioritures*
Garri Bardine, Soïouzmoultfilm, 1987,
00'25, capture d'écran

15. Maljukova, 2012, p. 96.

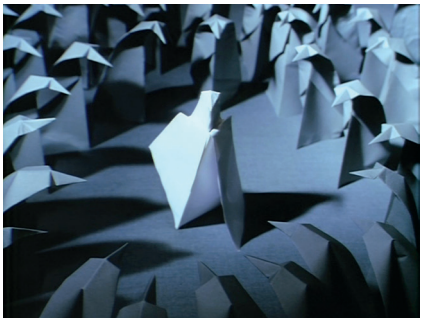
évoque la « prison de la conscience[16] » comme paradigme thématique du film. L'auteur traite du thème de la peur de l'autre, de la peur du risque, de l'enfermement comme composantes existentielles de l'être humain.

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

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

16. *Ibid.*

Adagio [*Adažio*] (2000) dénonce l'intolérance face à la différence, l'instinct grégaire, l'envie, la peur face à ce que l'on ne comprend pas. Il est fait en papiers pliés, selon la technique de l'origami[17]. Le message est universel : un papier blanc parmi des papiers gris, pointus et élégants, se fait lyncher par eux. Le papier, matière fragile et périssable illustre la violence et la cruauté, l'intrigue se déroule au son de l'*Adagio* d'Albinoni. L'écriture du film repose sur la simplicité et la sobriété, ce que met en valeur l'emploi du papier. Il y a une adéquation parfaite entre le matériau et le sens. Le personnage blanc, tel une figure christique, marche en avant de la troupe noire qui affronte une tempête, protège un enfant gris. La mère récupère son enfant, la tension monte : l'enfant dessine sur le papier blanc une tache grise, qui disparaît aussitôt, dévoilant le caractère exceptionnel et surnaturel du héros. Peu à peu, les gris l'entourent et le piétinent. Il s'élève dans le ciel, et les gris le transforment en Dieu et se mettent à le vénérer. Mais un papier noir arrive, et tout recommence. La structure cyclique du film



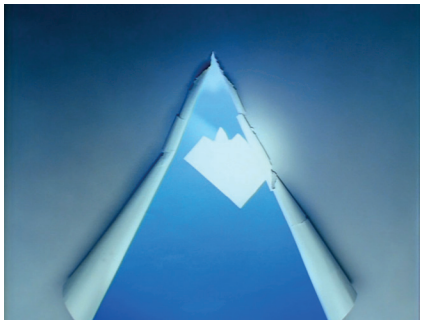


Figure 16 – *Adagio* : le papier blanc entouré par les gris, Figure 17 – *Adagio* : l'ascension du papier blanc et Figure 18 – *Adagio* : la vénération, Garri Bardine, Stayer avec la participation de Canal + France et Espagne, 2000, 3'12, 6'12, 6'52, captures d'écran

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

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

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

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

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

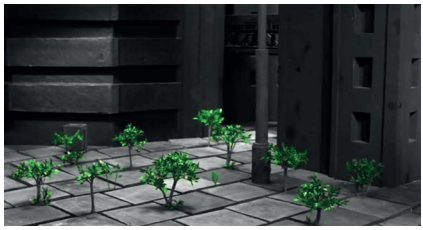


Figure 19 – Les robots de *En écoutant Beethoven* et Figure 20 – La végétation têtue de *En écoutant Beethoven*, Garri Bardine, Stayer, 2015, 1'17 et 3'09, captures d'écran

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

Figure 21
Tchoutcha à sa « naissance », *Tchoutcha*, Garri Bardine, 1997, Stayer, 7'51, capture d'écran

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

La satire

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

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

Figure 23 et 24
Le Loup gris and le petit chaperon rouge,
Garri Bardine, 1990, Soïouzmoultfilm,
23'09 et 11'34, captures d'écran

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

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

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

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

18. Maljukova, 1998.

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

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

Le Chat botté [*Kot v sapogax*] (1995), le premier film que Bardine a réalisé entièrement après la chute du régime soviétique, est une variation sur l'imposture mettant en scène un Tchitchikov moderne et dégénéré. Bardine ajoute de manière explicite une dimension satirique en prise avec l'actualité de la Russie du début des années 1990, époque à laquelle cette dernière a reçu l'aide humanitaire américaine. Le film présente un héros du type Ivan le benêt – qui s'appelle d'ailleurs Ivan, et dont le nom, Karabassov, renvoie au conte originel –, un personnage particulièrement arriéré, ivrogne et fainéant invétéré, qui ne mérite pas la princesse qu'arrive à lui procurer bien malgré lui et sa bêtise le chat botté américain largué par un avion (la fameuse aide humanitaire, c'est lui) et dont a hérité le héros. Contrairement aux contes russes, à la fin desquels le benêt reçoit la princesse, le château et le royaume, le film se termine comme il a commencé, on y voit Ivan saoul en compagnie de trois ivrognes s'adonnant à leur occupation favorite. Cette construction en cercle met en évidence l'incapacité de la Russie à sortir de son état larvaire. L'évocation de la Russie est au vitriol : c'est un marais sombre où l'on s'enlise et le Russe, roué mais bête, avec son nationalisme étroit, est au propre comme au figuré indécrottable[20]. De fait, la pâte à modeler est ici le matériau idéal, car elle est toujours à la limite de la boue, illustrant donc la métaphore de l'enlisement, et renvoie à une sous-humanité protoplasmatique, comme nous l'avons vu *supra*. Mais ici, nous ne sommes plus dans le comique gratuit de la pantalonnade.

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

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

Voici ce que dit Garri Bardine de ces deux films :

> Au fond, on peut considérer que Gorbatchev est le coauteur du *Loup gris and le petit chaperon rouge*. Il a parlé de la maison commune européenne ? Et bien, voilà, c'est comme cela qu'est apparue la grand-mère parisienne, qu'il n'était pas recommandé de mentionner dans les formulaires soviétiques. Mais puisqu'on peut tout… Le petit chaperon rouge s'embarque pour Paris et la France en marchant sur les traverses des voies de chemin de fer avec son gâteau. C'est l'euphorie gorbatchévienne avec son espoir de changements rapides qui s'est déversée à l'écran. Mais ensuite, il a fallu déchanter. *Le Chat botté* est arrivé quand il a été clair que ni 500, ni 700 jours ne pourraient transformer le pays. Habituellement, dans les contes de Perrault, tous s'intéressent à ce que fait le héros pour recevoir des cadeaux sans effort. Qu'est-ce qu'il en est pour le Chat ? Quel destin pour la partie qui donne ? Cette histoire-là n'est-elle pas une prophétie de ce qui est arrivé à George Soros[21] ? On s'est comporté avec lui comme avec le Chat. On l'a jeté sans même lui dire merci ni au revoir… C'est un film amer. Dans le final, le héros reste à la croisée des chemins : soit boire de la vodka, soit regarder de nouveau le ciel dans l'attente d'une nouvelle manne[22].

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

La satire hors contexte

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

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

22. Maljukova, 2008.

personnalité hors du commun, couardise/courage et, plus politiquement, esclavage/liberté, fermeture/ouverture, totalitarisme/démocratie. C'est une autre modalité de la représentation de ce thème, opposée à celle du film *Adagio* : les fables sont placées sous le signe de la condensation du temps et des moyens narratifs, ici on est dans le domaine de l'excès – visuel, musical, émotionnel (tout est fait pour que le spectateur s'apitoie sur le petit héros). Bardine allonge de plus en plus ses films, ralentit la vitesse de la fiction, qui s'approche d'un développement du temps plus réaliste[23].

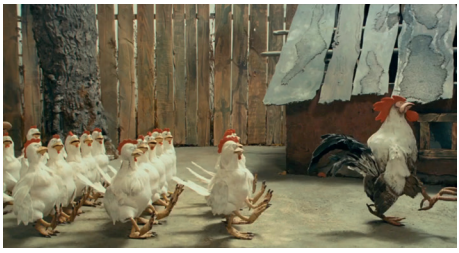


Figure 28 – *Le Vilain Petit Canard* : les poules marchant au pas de l'oie… Garri Bardine, 2010, Stayer, 57'30, capture d'écran

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliographie

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

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

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

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

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

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

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

Vimenet Pascal, 2017, *Un Abécédaire de la fantasmagorie (textes de 1985 à 2017) : variations*, L'Harmattan (coll. Collection « Cinémas d'animations »), Paris.

Site de Garri Bardine :

http://www.bardin.ru/

Filmographie de Garri Bardine

Bardin Garri, 1975, *Dostat' do neba* [Rapporter au ciel], 9'.

Bardin Garri, 1976, *Vesëlaja karusel'* [Le joyeux manège], 3'33.

Bardin Garri, 1977, *Bravyj inspektor Mamočkin* [Le brave inspecteur Mamotchkine], 8'04.

Bardin Garri, 1978, *Priključenija Xomy* [Les aventures de Khoma] 9'03.

Bardin Garri, 1979, *Letučij korabl'* [Le bateau volant], 18'48.

Bardin Garri & Peskov Vitalij, 1980, *Pif-paf, oj-oj-oj !* [Pif-paf, ouh la la !], 16'49.

Bardin Garri, 1981, *Dorožnaja skazka* [Un conte routier], 10'27.

Bardin Garri, 1982, *Prežde my byli pticami* [Avant nous étions des oiseaux], 16'48.

Bardin Garri, 1983, *Konflikt* [Le conflit], 7'36.

Bardin Garri, 1984, *Tjap-liap, maljary* [Hop là, barbouilleurs !], 9'36.

Bardin Garri, 1985, *Brèk !* [Brake !], 10'.

Bardin Garri, 1986, *Banket* [Le Banquet], 10'06.

Bardin Garri, 1987, *Brak* [Le Mariage], 10'.

Bardin Garri, 1987, *Vykrutasy* [Fioritures], 10'. Palme d'or des courts métrages du festival de Cannes, 1988.

Bardin Garri, 1990, *Seryj volk and krasnaja šapočka* [Le Loup gris and le petit Chaperon rouge], 27'15.

Bardin Garri, 1995, *Kot v sapogax* [Le Chat botté], 27'09.

Bardin Garri, 1997, *Čuča* [Tchoutcha (la Nounou)], 25'.

Bardin Garri, 2000, *Adažio* [Adagio], 10'.

Bardin Garri, 2001, *Čuča 2* [Tchoutcha-2 (la Nounou 2)], 26'.

Bardin Garri, 2004, *Čuča 3* [Tchoutcha-3 (la Nounou 3)], 29'.

Bardin Garri, 2010, *Gadkij utënok* [Le Vilain Petit Canard], 75'.

Bardin Garri, 2013, *Tri melodii* [Trois mélodies], 17.38'.

Bardin Garri, 2015, *Slušaja Betxovena* [En écoutant Beethoven], 9'28.

Résumé : Garry Bardine (né en 1941) est l'un des rares réalisateurs de films d'animation russes de sa génération à continuer à faire des films, malgré les contraintes financières particulièrement sensibles dans ce domaine. Ayant déjà à son actif vingt-cinq films, il continue de créer des films qui utilisent les possibilités visuelles qu'offrent toutes sortes de matières ainsi que des univers musicaux variés pour transmettre au spectateur des idées qui lui sont chères. Les thèmes de la tolérance, de l'absurdité de la guerre, de la vie qui passe, la satire de mœurs et une satire de la société postsoviétique de plus en plus sensible sont comme matérialisés grâce à un choix précis de techniques (au début dessin, vite abandonné, puis pâte à modeler, poupées, utilisation de ficelle, d'objets divers, etc.) et des musiques qui dictent même parfois le rythme de l'œuvre. Bardine, véritable touche-à-tout de l'animation, réalise ainsi des films réfléchissant sur la condition humaine.

Mots-clefs : Garri Bardine, animation, satire, matière, musique, pensée illustrée, message, tolérance.

Materializing ideas: the thoughtful animation of Garri Bardine

Abstract: Garri Bardine (born in 1941) is one of those rare directors of Russian animated films of his generation who has remained very active, despite the financial constraints that are particularly significant in this field. Already having twenty-five films to his credit, he continues to create films that use the visual possibilities offered by all sorts of materials alongside a variety of musical realms to convey to the viewer ideas, which are dear to him. Themes of tolerance, the absurdity of war, life passing, social satire and an increasingly significant satire on post-Soviet society are realised thanks to a careful choice of techniques (at the start drawing, quickly abandoned, then modelling clay, puppets, use of string, miscellaneous objects etc.) and of music that sometimes dictates the rhythm of the work. In this way Bardine, a real all-rounder of animation, achieves films that reflect on the human condition.

Keywords: Garry Bardin, animation, satire, matter, music, illustrated thought, message, tolerance.

Материя смысла: думающая анимация Гарри Бардина

Абстракт: Гарри Бардин (родился в 1941 году) один из тех немногих режиссёров анимационного фильма его поколения, кто остаётся творчески деятельным, вопреки бремени финансовых ограничений, особенно чувствительных в этой области. Используя визуальные возможности, рождающиеся из всего разнообразия материалов, равно как и многожанровости музыкальных миров, Бардин продолжает создавать картины – а за плечами режиссёра уже двадцать пять фильмов – которые доносят до зрителя дорогие этому художнику мысли. Темы терпимости, абсурда войны, быстротечности жизни, сатира на нравы и, всё более ощутительно, высмеивание постсоветского общества – обретают своё воплощение благодаря точности выбора художественно-технических средств (вначале рисованная техника, вскоре оставленная; потом пластилин, куклы, использование различных предметов, бечёвки и т.д.) и музыки, зачастую определяющей ритм произведения. Истинный мастер-на-все-руки в анимации, Бардин создаёт, таким образом, картины, осмысляющие человеческое существование.

Ключевые слова: Гарри Бардин, анимация, сатира, музыка, иллюстрированная мысль, месседж, толерантность.