



HAL
open science

Baba Yaga, construction et évolution d'un mythe animé en Russie

Lauren Dehgan

► **To cite this version:**

Lauren Dehgan. Baba Yaga, construction et évolution d'un mythe animé en Russie. Slovo, 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.2019.5238 . hal-02053350

HAL Id: hal-02053350

<https://hal.science/hal-02053350>

Submitted on 1 Mar 2019

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

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



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

Baba Yaga, construction et évolution d'un mythe animé en Russie

Lauren DEHGAN

Université Paris X – Nanterre

Dans les années 1930, l'avancée matérielle des studios et la division des tâches dans la production transformèrent l'animation soviétique, qui se mit à ressembler à ce qui se faisait en Occident malgré les recherches des animateurs qui visaient justement à développer une animation soviétique¹. La rotoscopie, créée par Max Fleisher aux États-Unis en 1915 et employée intensivement par Walt Disney, permettait d'animer plus rapidement des mouvements réalistes. D'abord célébrée en Russie, elle fut très vivement critiquée un peu plus tard pour son « naturalisme² ». Cette méthode était connue sous le nom de méthode « éclair » [ékler] et fut beaucoup employée pour les sujets folkloriques. L'animateur Ivan Ivanov-Vano voyait la rotoscopie comme une solution temporaire en attendant des avancées dans le cinéma d'animation qui auraient pu permettre plus de raffinement dans les gestuelles. Néanmoins, la technique domina durant plus d'une dizaine d'années après la fin de la Seconde Guerre mondiale et contribua à donner à la production soviétique une image de « sous Disney » en Occident.

Par la suite, les animateurs russes s'inspirèrent des arts décoratifs russes et firent preuve de plus de liberté dans leur style. Même aujourd'hui, dans des productions aussi standardisées que *Macha et l'ours* [Maša i medved'], le style visuel est moins conformiste que dans les années 1940. On passe d'images de synthèse à une animation traditionnelle tour à tour inspirée de l'animation japonaise,

1. MACFADYEN, 2005a, pp. 66-73.

2. *Ibid*, p. 77.

d'illustrations de livres pour enfants ou des arts décoratifs russes, qui restent intrinsèquement liés à une image populaire nationale.

L'idée d'une animation russe et soviétique similaire à la production Disney perdure et amène à se questionner sur ce qui caractérise l'une et l'autre. Une des critiques adressées aux long-métrages d'animation Disney depuis leurs débuts est qu'ils altèrent beaucoup dans leurs adaptations de contes et légendes la complexité de leurs sources. On parle même de « disneyfication » du folklore. Dans son ouvrage sur le cinéma d'animation, Sébastien Denis regrette la façon dont Walt Disney a « fait un *packaging* » à partir des contes de fée et d'une iconographie européenne, leur faisant perdre en profondeur au profit du divertissement :

Si l'art et le cinéma européens intéressent Disney, suivant son idée de créer des univers qui « obéissent à nos ordres », il n'est pas très étonnant qu'il ait perverti en profondeur les contes et légendes européens pour en faire des divertissements américains. Dès les premiers Laugh-O-Grams il fait du Chat botté et d'Alice ou de Cendrillon des objets décoratifs, des jouets au service d'intrigues divertissantes. Passant au long métrage, il transforme Blanche-Neige en une forme de Cendrillon, et enlève systématiquement toute charge négative pour construire un univers formaté sur le modèle de l'*American way of life*. [...] Disney a en effet « trusté » l'imaginaire des contes et légendes, passant d'un univers visuellement étonnant à la fin des années 1920 à l'allégorie permanente d'un mode de vie rêvé : un homme dominant, une femme dévouée, la notion de travail et de mérite (des trois petits cochons aux nains travailleurs). *De facto*, l'imaginaire échevelé et cauchemardesque des contes de fée, si présent dans les gravures du XIX^e siècle de Doré, devient terre à terre³.

La nature « imaginaire et échevelée » des gravures de Gustave Doré (1832-1883), un artiste déjà bien inscrit dans une société industrielle en plein essor, est discutable en soi mais l'idée est donc que Disney, au prix de la simplification d'années de mythes et de traditions, a fait adhérer les contes au mode de vie et aux idéaux américains. Ses studios ont ainsi créé une véritable grammaire visuelle du conte de fée uniformément partageable, mélangeant marketing, *storytelling* et folklore.

La production animée soviétique s'est développée, des années 1920 aux années 1990, de façon relativement isolée. Elle devait servir une culture soviétique

3. DENIS, 2011, p. 112.

et s'opposer à l'influence américaine. Malgré tout, le cinéma d'animation soviétique est souvent décrit comme très proche de Disney et sous son influence⁴. On ne peut nier de nombreux points communs entre la production soviétique et la production Disney : un aspect baroque, un traitement sentimental et des histoires souvent basées sur des sujets folkloriques. Les sujets sont dits « intemporels » : comme l'écrit David MacFadyen, « La politique va et vient, mais les animaux parlants, les mauvaises sorcières et les princesses mythiques subsistent⁵ ». Cette idée bloquerait toute interprétation politique, mais pourtant le fait même qu'un sujet soit perçu comme « hors du système » et appartenant à un imaginaire fantasmé, immuable, éternel, est en soi extrêmement politique. Quelques lignes plus loin, MacFadyen souligne : « On pourrait rétorquer que l'art émotionnel sert à naturaliser le *statu quo* dans une société dictatoriale⁶ ». Sans servir un gouvernement « dictatorial », Disney avait à cœur une mythologie ou du moins une idéologie nord américaine, qu'il servait tout comme les studios soviétiques Soïouzmoultfilm devaient servir à former la jeunesse communiste. Disney et Soïouzmoultfilm ont contribué à constituer un imaginaire qu'il est d'autant plus dur de déconstruire qu'il est présenté comme intemporel et immuable. Pourtant, remis en contexte, chaque long métrage de Walt Disney est le fruit de son époque. On lie par exemple le film *La Belle au bois dormant*⁷ à l'attente des femmes du retour de leurs maris après la Seconde Guerre mondiale.

Que donne donc la construction de cet imaginaire dans un cadre soviétique et, surtout, comment a-t-il évolué au cours du xx^e siècle ? Quelles réminiscences en trouve-t-on aujourd'hui dans la Russie contemporaine ? Nous étudierons ces différentes questions à travers le personnage typiquement russe de la sorcière Baba Yaga, personnage notable d'au moins une vingtaine de métrages russes et soviétiques depuis 1938, dont le cinéma d'animation a participé à fixer l'image qu'on en conserve encore aujourd'hui.

La construction d'une Baba Yaga intemporelle ?

Adeptes de la science-fiction, l'animateur et réalisateur français René Laloux déplore la domination du conte dans le cinéma d'animation :

4. Cf. par exemple : GÉNIN, 2003, p. 22 ; BENDAZZI, 1991, p. 241-242 ; DENIS, 2011, p. 185-186, COTTE, 2001, p. 259-260 ; ou encore LALOUX, 1996, p. 39.

5. MACFADYEN, 2005a, p. 17.

6. *Ibid.*

7. GERONIMI Clyde, 1959, *The Sleeping Beauty*, Walt Disney Pictures.

Il y a beaucoup de Barbe-bleue, d'Alice *in Wonderland*, de fables de La Fontaine et de contes des frères Grimm dans le cinéma d'animation. [...]

Les artistes de l'image par image regardent le plus souvent derrière eux, et pourtant, n'est-ce pas en cherchant à imaginer le futur que l'on raconte le mieux le présent⁸ ?

Contrairement à ce qu'on pourrait croire pourtant, Baba Yaga n'est pas restée bien longtemps dans le cinéma d'animation russe une entité « intemporelle » issue d'un passé fantasmé. Elle a su s'adapter à son temps et aux nouvelles technologies et n'est plus la même aujourd'hui qu'en 1938 lors de sa première apparition animée. Comment a-t-elle évolué du conte à l'écran du XIX^e au XX^e siècle ?

Au moment de la collecte des contes russes, au XIX^e siècle, le personnage effrayait les élites. Elle était liée à l'animisme et aux superstitions, croyances opposées à l'Église. Il est impossible de savoir dans quelle mesure le personnage a été censuré dans les contes, mais les versions auxquelles nous avons accès aujourd'hui ont probablement été édulcorées. La Yaga est parfaitement libre. Elle n'est soumise ni à Dieu ni au Diable, ce qui la démarque des sorcières habituelles et même d'autres méchants folkloriques. Certains contes vont jusqu'à faire d'elle la maîtresse du jour et de la nuit avec ses trois cavaliers de l'aube, du midi et du soir ou encore son char solaire et son cheval ailé. On est bien loin du christianisme et on voit là une preuve de son ambiguïté. Vladimir Propp (1895-1970) dans sa *Morphologie du conte* et ses *Racines historiques du conte merveilleux* a souligné que Baba Yaga prenait plusieurs fonctions différentes suivant les contes où elle apparaissait. Elle est méchante, testeuse ou donatrice et peut même adopter des rôles plus ambigus dans des récits plus isolés, ce qu'Andreas Johns a étudié en détail dans l'ouvrage qu'il lui a consacré⁹. Pourtant, Baba Yaga est devenue peu à peu une image type de la Russie. Au cours du XIX^e siècle, à partir du règne extrêmement nationaliste et conservateur de Nicolas I^{er}, une identité nationale russe s'est fixée à travers le folklore. Des peintres et illustrateurs ont ainsi canonisé Baba Yaga : Ivan Bilibine (1876-1942), Viktor Vasnetsov (1848-1926) ou encore Viktor Hartmann (1834-1873).

Au début du XX^e siècle, l'avant-garde russe s'est éloignée de ces considérations nationalistes tout en gardant à l'idée un art populaire et en puisant son inspiration dans des sources parfois très liées au folklore comme l'estampe populaire – le *loubok*. Baba Yaga n'était pas loin mais mit un peu de temps avant d'entrer dans le cinéma russe, qui débuta réellement après la révolution bolchévique. Trop féérique

8. LALOUX, 1996, p. 97.

9. JOHNS, 2004.

pour la propagande directe de l'agit-prop¹⁰ des débuts, il fallut les troubles de la Seconde Guerre mondiale pour exiger des symboles nationaux forts à son image. Ainsi fit-elle son apparition quasiment simultanément dans le cinéma en prise de vue réelle d'Aleksandr Rouou avec *Vassilissa la belle* [*Vasilisa prekrasnaja*] en 1939 et dans le cinéma d'animation avec *Ivachko et Baba Yaga* [*Ivaško i Baba Jaga*] des sœurs Brumberg en 1938 (fig. 1).



Figure 1 - La sorcière de *Ivachko et Baba Yaga* et son complice Valentina et Zinaïda Brumberg, *Ivachko et Baba Yaga*, Soïouzmoul'tfilm, 1938, 4'20, Capture d'écran

Après la Seconde Guerre mondiale, le sujet du folklore a subsisté en U.R.S.S. Il était la réponse aux questionnements esthétiques du réalisme socialiste et attirait les animateurs par sa fantaisie tout en offrant des symboles nationaux forts. Un vent de conservatisme soufflait aussi dans cette nation disloquée par la guerre qu'il fallait unir derrière les idéaux du Parti mais aussi de la nation. Se ressourcer dans un folklore typique était aussi un moyen de s'éloigner de l'Occident avec les tensions naissantes qui allaient aboutir à la guerre froide.

David MacFadyen commente ce choix de revenir à des sujets folkloriques :

Essayant simultanément d'échapper à la double influence négative de l'agit-prop trop crue des débuts et d'un Disney trop vulgaire, l'industrie soviétique chercha à développer l'animation à destination des enfants (structurant le futur social) et le folklore (interprétant et canonisant le passé)¹¹.

Dans cette assertion, on peut constater que le passé des contes fixés par Afanassiev entre autres (il demeure une source souvent citée par Soïouzmoul'tfilm) allait se voir adapté à des besoins de l'époque et fixé de nouveau par le biais du cinéma d'animation. On voit la même ambition que chez Disney avec cette idée d'intemporalité construite dans des besoins idéologiques.

David MacFadyen explique en quoi le sujet du folklore constituait une réponse acceptable aux exigences d'un cinéma réaliste socialiste :

10. Agit-prop est l'abrégié de « *otdel agitacii i propagandy* », c'est-à-dire Département pour l'agitation et la propagande. Par extension, on use de ce terme pour qualifier toutes les actions d'envergure visant à la propagande politique et idéologique.

11. MACFADYEN, 2005a, p. 73.

Les historiens convinrent que le folklore présentait en lui-même la réponse à de nombreuses questions d'après-guerre et était attrayant pour les animateurs à cause de ses thèmes et images non canoniques. Mais comment quelque chose d'aussi profondément traditionnel pouvait être à la fois rassurant, non canonique et neuf ? Le folklore était certainement une forme artistique d'une provenance nationale prestigieuse mais était aussi réputé pour être éternellement pertinent et contemporain, puisque les contes qu'on connaît aujourd'hui sont les contes qu'on raconte aujourd'hui¹².

Une fois de plus est invoquée l'intemporalité des contes. Cette intemporalité est à relativiser, puisqu'on peut constater des variations liées à l'idéologie dominante des différentes périodes de collecte des contes. Un même récit aura différentes fins et différentes significations suivant le contexte où il sera raconté ou réécrit, et si une « essence » du conte survit, sa signification, elle, évolue. Comme preuve d'une modernisation flagrante du folklore, on peut notamment évoquer les tentatives d'interprétations marxistes du sujet avec les lectures qu'en ont faites Jack Zipes et Nikolai Novikov évoquées par Andreas Johns¹³. Jack Zipes assimile la Baba Yaga à la sorcière d'*Hansel et Gretel* et interprète le conte en terme de lutte des classes, faisant de la Yaga le symbole de la classe dominante du système féodal : l'aristocratie. Novikov a également fait une interprétation similaire de Baba Yaga, bien qu'il reconnaisse que la sorcière est plus complexe que cela et qu'elle n'est représentée en oppresseur tyrannique que dans certains contes parfois à vocation satirique. Il lie cette image-là à des contes du type de *Vassilissa la très belle* où une méchante belle-mère envoie l'héroïne travailler chez Baba Yaga qui l'exploite.

Cependant, Johns réfute ces interprétations, arguant que des critiques du système et de l'aristocratie étaient déjà faites directement dans des contes satiriques [*satiričeskaja skazka*]. On y voyait la malice d'un paysan venir à bout d'un seigneur cupide ou d'un prêtre. La critique était directe. Nul besoin d'une métaphore à base de sorcière perdue dans les bois.

Ces lectures de Baba Yaga comme ennemie du peuple sont peut-être le type d'interprétations qui ont justifié son rôle de méchante dans les deux premiers films d'animation où elle apparaît : *Ivachko et Baba Yaga* et *Oies et Cygnes* [*Gusi-lebedi*] (1949), mais assez tôt, la dimension positive de Baba Yaga dans sa fonction de donatrice a été portée à l'écran avec les films en prises de vue réelles de Roou

12. *Ibid.*, p. 74.

13. JOHNS, 2004, p. 38-39.

et le film d'animation *La Princesse grenouille* [*Carevna ljaguška*] (1954) (fig. 2). Cette lecture semble en tout cas datée et peu subtile, n'englobant pas les multiples dimensions de la sorcière et s'arrêtant à la surface d'une infime partie des récits où elle joue un rôle. Loin d'apparaître en ennemie du peuple, Baba Yaga est au contraire, dans des films d'animation inspirés des visuels du XIX^e siècle, l'image même d'une vie populaire rurale fantasmée. Elle vit au milieu de la nature dans un habitat vétuste et ses vêtements sont ceux des paysans russes typiques, marqués par une sobriété qu'on ne trouve pas chez les héros aux motifs art nouveau.



Figure 2 – Baba Yaga aidant le tsarévitch dans *La Princesse grenouille*, Tsekhanovski Mikhaïl, Soïouzmoultfilm, 1957, 29'49
Capture d'écran

Esthétiquement, Baba Yaga change souvent de style, mais il est frappant de constater à quel point ses vêtements demeurent inchangés d'un film et presque d'une décennie à l'autre. Coiffée d'un petit fichu, engoncée dans une robe terne et peu flatteuse, elle s'autorise parfois quelques motifs mais demeure d'une sobriété exemplaire qui ne change pas, quelle que soit l'époque. Son design varie bien entendu, d'un hyperréalisme rotoscopique à des réinterprétations animées de peintures sur laque, mais la Yaga, grande, petite, maigre ou grosse, garde la même garde-robe. Peut-être d'ailleurs est-ce dans ce détail anodin qu'on trouve une forme d'intemporalité. Le style Baba Yaga serait l'équivalent folklorique d'une petite robe noire ou d'un tailleur Chanel – autres produits dits « intemporels » et absolument construits.

La sorcière a un nom, une unité et même un caractère, et elle reste en mémoire comme un personnage unique, au contraire des sorcières des contes occidentaux. Alors que serait Baba Yaga au juste ? Sans aller jusqu'à l'assimiler à ces figures, on peut la comparer, dans une certaine mesure, aux personnages des *comics* américains dont les orientations politiques, rôles, développements et environnements ont considérablement évolué depuis leur création, ce que les scénaristes tentent d'expliquer par de multiples univers parallèles ou simplement par le fait qu'une autre personne reprend le masque. Baba Yaga est un code visuel au même titre, d'une certaine façon, que le S de Superman, code que les dessins animés ont contribué à entériner. Pour le public, il suffit de repérer un ensemble d'attributs : vieille femme,

balai et mortier, petite isba sur pattes de poules, fichu et il peut aussitôt identifier la Yaga.

Baba Yaga, une sorcière *high-tech*

Dans *Ces dessins qui bougent*, René Laloux dresse un constat assez amer de la production animée, qu'il juge finalement pauvre et globalement bien en-deçà des possibilités offertes par le médium. Il critique notamment l'usage de la marionnette, en particulier en Europe centrale :

Le problème de la marionnette vient du fait que ceux qui ont pratiqué cet art plusieurs fois millénaire ont rarement su le détacher de ses origines populaires et que, par voie de conséquence, cette malheureuse s'est presque toujours retrouvée bloquée dans un folklore cryogénisé.

Ainsi, ce n'est pas un hasard si le cinéma d'animation qui exploite la technique de la marionnette s'est surtout développé, après la guerre de 39, dans les petits pays d'Europe centrale : les bourgeois traditionalistes et les dirigeants communistes se rejoignant, sur le sujet, dans une commune tranquillité d'esprit¹⁴.

Il existe certainement des exceptions à cette généralisation, et on peut se demander ce que René Laloux a pu ou aurait pu penser de *La Fin du marais noir* [*Konec černej topi*] (1960), un film d'animation en volume avec, donc, des marionnettes non pas manipulées mais animées en *stop motion*. On trouve dans ce métrage le sujet folklorique qu'il regrette et pourtant, sa fin mélancolique et sa dimension métaphorique en font un véritable OVNI. Loin de la simplicité du *Très Respecté Démon des bois* [*Uvažajemyj lešij*] (1988) qui, usant de la même technique, s'adresse à de très jeunes enfants, *La Fin du marais noir* demeure assez énigmatique sans pour autant être complexe. L'histoire nous montre des créatures surnaturelles qui se heurtent à une époque technologiquement avancée où elles n'ont plus leur place. On est loin du « folklore cryogénisé » déploré par Laloux. Au contraire, on regrette, semble-t-il, l'impossible cohabitation de ces créatures du fin fond des temps et de la postmodernité. Le désespoir de ce film d'animation tient sans doute de l'époque de sa production. Il fut réalisé sous Nikita Khrouchtchev, qui libéralisa la culture, ce qui permit notamment à l'avant-garde de revenir brièvement sur le devant de la scène. Cependant, durant cette période, la technologie soviétique

14. LALOUX, 1996, p. 83-84.

était fortement mise en avant pour concurrencer les États-Unis, avec notamment la conquête spatiale. Utilisée à des fins de propagande, cette technologie de pointe était développée dans un monde encore inégalitaire où l'accès à des biens de première nécessité était toujours compliqué par le système.

Cette opposition de Baba Yaga à la technologie contemporaine ne va cependant pas durer. Renversée dans *La Fin du marais noir* par un hélicoptère qui survole son marais alors qu'elle se déplace dans son mortier (fig. 3), la sorcière finit par se fondre efficacement dans son époque au cours des films suivants. Dix ans après *La Fin du marais noir*, dans *L'Homme le plus important* [*Samyj glavnyj*] (1970), Baba Yaga commence à assimiler peu à peu la technologie. Les années 1970 ont été en Russie une période de relative insouciance, les films d'animation ont commencé à puiser dans des sources graphiques plus variées et à faire preuve de plus de second degré. Dans *L'Homme le plus important*, Baba Yaga chevauche notamment un balai qui fait le bruit d'une moto et elle fait de la divination avec une



Figure 3 – L'hélicoptère fonce sur Baba Yaga dans *La Fin du marais noir*, Degtiarev Vladimir, Soïouzmoultfilm, 1960, 6'36, Capture d'écran

pomme et une assiette dans un effet de télévision qui grésille (fig. 4 et 5). Cette Baba Yaga a une véritable dimension clownesque, qu'elle conservera plus ou moins par la suite. La musique du film d'animation a des relents de jazz et s'éloigne des grands orchestres des films de la période stalinienne, et la Yaga déforme son visage comme un personnage de Tex Avery, tirant sur son nez pour qu'il reprenne sa forme d'origine après avoir tapé dessus pour écraser une mouche. Animer Baba Yaga « à l'américaine » n'a rien de nouveau puisque la première apparition de la sorcière, avec sa démarche rythmée au son d'un jazz très *cartoon*, dans le cinéma d'animation soviétique, en l'occurrence dans *Ivachko et*



Figure 4 et 5 -La divination de Baba Yaga et l'assiette devenue écran de télévision dans *L'Homme le plus important*, Vitold Borzalovski, Soïouzmoultfilm, 1970, 2'15 et 2'32, captures d'écran

Baba Yaga (1938), a été très critiquée pour être trop américanisée, et le film a été accusé d'être une parodie de films de gangsters¹⁵.

Baba Yaga est toujours aussi clownesque et la musique toujours aussi *cartoon* dans *Ivachka du palais des pionniers* [*Ivaška iz dvorca pionerov*] (1980), mais là, on retrouve une ultime opposition entre la sorcière et la technologie. La sorcière ne fait en effet pas le poids face aux gadgets du rusé Ivachka, qui finit par faire décoller la petite isba comme une fusée après s'être débarrassé des invités surnaturels de la Yaga à coup de souris téléguidée et d'aimant. On voit dans ce film d'animation une opposition finalement très classique entre un petit garçon rusé et la sorcière, l'originalité de cette version résidant dans la modernisation des techniques d'Ivachka (fig. 6). L'Ivachko de 1938 et cet Ivachka de 1980 sont des personnages assez similaires. Le second est l'évolution logique du premier et maîtrise la technologie moderne.

Figure 6 – Ivachka et son *talkie-walkie*,
Guennadi Sokolski, Soïouzmoultfilm, 1980,
5'51, capture d'écran



C'est la dernière fois en tout cas qu'on voit Baba Yaga dépassée par son époque. En effet, dans *Baba Yaga est contre !* [*Baba jaga protiv !*] (1979-1980), c'est une sorcière à la pointe de la technologie et mêlant habilement magie et science qui affronte l'ours olympique Micha. Elle apparaît beaucoup plus jeune que dans ses précédentes incarnations et même que dans les suivantes, en partie à cause du design épuré du film. Sa robe est raccourcie et, bien qu'elle porte un petit fichu traditionnel, ses chaussures à talons et les couleurs vives de sa tenue en font une anomalie dans la continuité des Baba Yaga animées. Elle suit les informations dans une assiette en faisant tourner une pomme comme dans *L'Homme le plus important* avec d'ailleurs le même effet de télévision, mais on la voit plus tard regarder directement ladite télévision (fig. 7). Mêlant tradition, technologie et efficacité meurtrière, elle transforme un morceau de son samovar et son serre-tête en bois de bouleau en arme

15. MACFADYEN, 2005a, p. 73.



Figure 7 – Baba Yaga jalouse de Micha dans *Baba Yaga est contre*, Vladimir Pekar, Soïouzmultfilm, 1979, 0'26, capture d'écran

à feu qui tire des peignes se transformant en rangées de pins comme dans le conte *Baba Yaga*. (Lesdites rangées de pins forment une course d'obstacle idéale pour Micha, qui est tout de même la mascotte des Jeux Olympiques). Dans un cadre clairement urbain et contemporain, la petite isba de Baba Yaga poursuit l'ours jusque dans le métro. Cette image d'une Baba Yaga des villes est pour le moment unique, mais montre la véritable implantation du personnage dans le paysage soviétique.

Le cadre est rural dans *Les Rêveurs du village Ougory* [*Fantazëry iz derevni Ugory*] (1994), mais Baba Yaga, véritable sorcière *high-tech* pourtant établie dans une maison traditionnelle à l'abandon, y utilise un *talkie-walkie*, un micro et va jusque dans l'espace avec ses comparses Kochtcheï et le Zmeï Gorynytch. Avec cette technologie avancée, elle prend des allures de méchant de films d'action. Dans *Macha et l'Ours*, série animée des années 2010 (sortie en France sous le titre *Masha et Michka*), les contes sont racontés par une petite fille, certes habillée traditionnellement, mais au dynamisme plus proche des standards d'animation actuels (les épisodes durent cinq minutes, bien moins que les standards de vingt minutes en vigueur jusqu'aux années 1990). Baba Yaga y tient son rôle traditionnel mais est catapultée dans un contexte plus moderne, elle effraie notamment un groupe de petits campeurs dans l'épisode *Une Histoire inquiétante avec Baba Yaga* [*Trevožnyj skaz pro Babku-Ežku*]. Elle y est présentée très traditionnellement et apparaît dans son habit traditionnel à la fenêtre de sa petite isba mais on voit que même cette apparition d'un autre temps possède une influence sur les enfants d'aujourd'hui.

Dans *Dobrynia Nikititch et Zmeï Gorynytch* [*Dobrynja Nikitič et Zmej Gorynyč*] (2006) la modernisation de Baba Yaga est plus subtile. L'humour du film repose en grande partie sur des anachronismes. L'histoire a lieu dans la Russie mythique des bylines et des contes, mais le prince Vladimir de Kiev satirise la politique contemporaine de la Russie, les personnages utilisent des expressions modernes, etc. Dans ces long-métrages, Baba Yaga apparaît d'abord tout à fait fidèle à la vision traditionnelle qu'on peut avoir d'elle, mais l'humour, qui fait

notamment référence à des films d'action à succès comme *Matrix*¹⁶, transforme l'isba en maîtresse de karaté, et la Baba elle-même use de ses pouvoirs comme un « *gamer* » en manipulant une poêle dans un chaudron à la façon d'une manette de jeux vidéo pour faire bouger les arbres qu'elle contrôle à distance (fig. 8 et 9).



Figure 8 et 9 – La Baba Yaga « gameuse » et son isba karateka, *Dobrynia Nikititch et Zmeï Gorynych*, Ilya Maksimov, Melnitsa Animation, 2006, 53'17 et 54'48, captures d'écran

À travers ses différentes incarnations animées au cours des XX^e et XXI^e siècles, Baba Yaga a présenté en particulier au sein du foyer la peur de la technologie mais surtout sa nécessité. Baba Yaga animée, véritable témoin des avancées technologiques, semble un symbole populaire à l'image des spectateurs. Malgré son statut de sorcière et d'ermite, elle renvoie une image familière aux spectateurs contemporains, qui peuvent reconnaître et projeter leur mode de vie en elle. Cette identification est sans doute en grande partie due à la nature essentiellement russe de Baba Yaga. Parfois antagoniste et opposée aux valeurs nationales (par exemple, quand on la voit s'attaquer à l'ours Micha dans *Baba Yaga est contre !*), elle demeure un symbole typiquement russe et a même été opposée plusieurs fois à une forme de déchéance occidentale.

La place de Baba Yaga dans le cinéma d'animation russe contemporain

Les animateurs russes ne sont plus aujourd'hui soumis à des contraintes liées aux exigences esthétiques du Parti, mais ils le sont principalement à des exigences économiques. La chute de l'Union soviétique amena à une diminution drastique des subventions du studio Soïouzmultfilm, et, durant des années, la production animée russe fut constituée majoritairement de films d'art et d'essai gagnant des

16. Trilogie culte sortie entre 1999 et 2003 réalisée par les sœurs Wachowski, *Matrix* a laissé entre autre héritage de mise en scène les fameux *Bullet Times*, des ralentis extrêmes lors de scènes de combats, qu'on voit à plusieurs reprises dans le film *Dobrynia Nikititch et Zmeï Gorynych* lors de séquences d'action.

prix en festivals mais inconnus du grand public. Les années 2000 furent marquées par l'émergence de nouveaux studios et d'une nouvelle production qui parvint à un certain succès commercial plus qu'à un succès critique. David MacFadyen raconte les débuts de ce renouveau et des festivals organisés mêlant des films soviétiques à des productions contemporaines dans un article du site *KinoKultura* consacré au nouveau cinéma russe :

Que faisait l'animation avec ces rétrospectives de dernière minute ? Est-ce qu'elle respectait et prolongeait la tradition réaliste du passé ou est-ce qu'elle façonnait le futur ? Les grosses sorties d'aujourd'hui abordent toujours ces mêmes questions¹⁷.

Les productions animées d'aujourd'hui s'inscrivent effectivement dans la tradition des adaptations de folklore établie au cours du xx^e siècle. La présence de Baba Yaga de 1938 à aujourd'hui en témoigne évidemment. Les gros succès du cinéma d'animation russe des années 2000 sont toujours inspirés ou adaptés de sujets folkloriques et de contes. *Jacob et sa princesse* [titre original : *Le nain long-nez, Karlik nos*], sorti en 2003 et réalisé par le même Ilia Maksimov qui réalisa plus tard *Dobrynia Nikititch et Zmeï Gorynytch*, le *Prince Vladimir*, sorti en 2006, ou encore *La Reine des Neiges* [*Snežnaja koroleva*] de Vladlen Barbè et Maksim Svechnikov, qui date de 2012, ont été des succès commerciaux en Russie et ont même pu pour certains s'exporter à travers le monde.

Aliocha Popovitch et le serpent Tougatine [*Alëša Popovič i Tugarin zmej*], le premier film de la série des *Trois preux* [*Tri bogatyrja*] des studios Melnitsa, est sorti en 2004. Loin d'apparaître au service d'une idéologie d'État, il a suscité des critiques à sa sortie car on le jugeait offensant pour la culture et le gouvernement. Les critiques relevées par MacFadyen rappellent fortement celles qui menèrent à l'interdiction, en 1936, de l'opéra comique de Demian Bedny, *Les Preux* [*Bogatyrji*], qui tournait en dérision des personnages du folklore russe, comme l'explique Galina Kabakova¹⁸. Dans les deux cas, on se moque d'un folklore national qui doit être pris au sérieux et assimilé par les enfants. Certains critiques ont même vu dans la représentation du prince Vladimir de Kiev un personnage veule, avide et efféminé, une attaque contre un autre Vladimir – Poutine. À ces critiques, David MacFadyen a répondu fort justement en concluant son article ainsi :

Les critiques grincheux d'Aliocha Popovitch devraient jeter un œil à leurs livres d'histoire et dépoussiérer certains films des

17. MACFADYEN, 2005b.

18. KABAKOVA, 2014.

années 60 et 70. Bronzit n'a rien gâché ou manqué de respect à quoi que ce soit – même si son second couteau équin parle comme Eddie Murphy¹⁹.

Cette référence à *Shrek* avec Eddie Murphy, acteur américain qui prête sa voix à l'âne dans ce dessin animé, rappelle la concurrence animée à laquelle doivent faire face les studios russes dans le monde post-soviétique, celle des studios américains. Les films russes se trouvent ainsi au confluent des influences et des contraintes économiques. Face à des films américains avec lesquels une nouvelle génération a grandi, ils doivent créer un équivalent acceptable tout en conservant leurs spécificités nationales. On se trouve avec un cinéma hybride à mi-chemin entre la Californie et le Kremlin et qui cherche encore, d'après les critiques du site *KinoKultura* notamment, une identité dans laquelle il puisse pleinement s'affirmer. Recherche qui n'est pas facilitée par le budget bien inférieur à celui des grosses productions américaines concurrentes. Évoquant ces difficultés, MacFadyen parle d'« insécurité très soviétique²⁰ ».

Baba Yaga, parce qu'elle appartient au sujet sans risque et même typiquement national du folklore russe, est au cœur de ces questionnements. Dans *Les Trois Bogatyrs sur de lointains rivages* [*Tri bogatirja na dal'nix beregax*] (2012), son rôle de véritable méchante par rapport au film précédent, où elle ne constitue qu'une menace relative, la place dans une position intéressante. Avec le marchand



Figure 10 – Baba Yaga occidentalisée dans *Les Trois Bogatyrs sur de lointains rivages*, Konstantin Feoktistov, Melnitsa Animation, 2012, 38 min. 39, capture d'écran

Kolyvan, elle tente de prendre le trône de Kiev et se fait passer pour une aristocrate légitime. Elle adopte alors un costume occidental semblable aux robes des cours de l'Europe du XVIII^e siècle, l'impose à une cour de *boyards* barbus et fantasma sur des bals très français au palais. Cette situation rappelle le règne de Pierre le Grand, qui est resté connu entre autres dans l'imagerie populaire comme le tsar qui fit couper les barbes des vieux croyants et imposa la mode des cours européennes aux

19. MACFADYEN, 2005b.

20. *Ibid.*

boyards. On pourrait presque voir dans le ridicule de cette Baba Yaga grimée en princesse européenne un avertissement que le film se ferait à lui-même : « Ne cherche pas à être ce que tu n'es pas, n'oublie pas ta nature russe ! ». On voit d'ailleurs que Baba Yaga finit par se débarrasser de sa perruque dans une scène de danse débridée et relève sa grosse robe pour mieux courir. Au générique, c'est d'ailleurs dans son costume habituel que Baba Yaga revient danser. Au retour du prince, la cour des *boyards* se débarrasse aussi prestement des perruques et fanfreluches que Baba Yaga. L'Occident reste un costume bien étriqué à porter pour ces personnages à l'essence bien russe.

Dans l'autre long-métrage post-soviétique où apparaît Baba Yaga, *Babka Iojka* [*babka Ėžka*] (2006) et sa suite *Les Nouvelles Aventures de Babka Iojka* [*Novye priključenija Babki Ėžki*] (2008), on s'éloigne de la satire pour introduire le folklore russe d'une façon plus ludique et au premier degré. Le design des personnages a été complètement renouvelé et étudié pour qu'ils soient attrayants et attachants, avec notamment de grands yeux très expressifs que n'auraient reniés ni Disney ni les animateurs japonais. Jeremy Morris salue ces designs dans sa critique sur le site *KinoKultura* :

L'aspect visuel adapté aux enfants de ces personnages qui seraient normalement considérés comme des esprits malveillants est un des succès frappants de ce film [...] Le résultat est une réhabilitation très vivante de ces démons et esprits en tant que personnages positifs²¹.

Quelle que soit la visée du film où elle apparaît, Baba Yaga reste attachée aux questionnements et ambiguïtés de la production animée russe. Elle témoigne en tous cas de problématiques nationales, artistiques et économiques liées à ce médium. Ennemie ou adjuvante, elle demeure le symbole du folklore russe, ce qui lui vaut une certaine sympathie. La pérennité médiatique de cette sorcière typiquement russe est la preuve à la fois d'un attachement identitaire à un passé mythique et d'une quête de nouveauté, perceptible dans ses mutations. Animée, elle demeure toujours à la lisière de procédés expressionnistes, des *cartoons* américains et des arts décoratifs russes. Mise en scène face à la menace d'une occidentalisation, elle s'adapte mais survit. Des années 1930 aux années 2010, l'essence russe de Baba Yaga semble bien vivace.

21. MORRIS, 2009.

Bibliographie

Baba Yaga et les contes

Ouvrages théoriques

- BETTELHEIM Bruno, 1976, *Psychanalyse des contes de fées*, R. Laffont, Paris.
- HUBBS Joanna, 1988, *Mother Russia: the Feminine Myth in Russian Culture*, Indiana Univ. Press, Bloomington, Ind..
- JOHNS Andreas, 2004, *Baba Yaga: the Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, Peter Lang (coll. International folkloristics), New York.
- PROPP Vladimir, 1973, *Morphologie du conte suivi de Les Transformations des contes merveilleux et de l'Étude structurale et typologique du conte*, Seuil, Paris.
- PROPP Vladimir Jakovlevič, 1983, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, Paris.
- SCHNITZER Luda, 1981, *Ce que disent les contes*, Sorbier, Paris.

Articles

- KABAKOVA Galina, 2014, « Les contes vus par le cinéma soviétique (années 1930-1950) », in *ILCEA*, n° 20, <http://journals.openedition.org/ilcea/2725>.

Livres de contes

- AFANAS'EV Aleksandr Nikolaevitch, 1988, *Les Contes populaires russes*, 3 tomes, Maisonneuve et Larose, Paris.
- FORRESTER Sibelan E. S., GOSCILO Helena, SKORO Martin & ZIPES Jack (dir.), 2013, *Baba Yaga: the Wild Witch of the East in Russian Fairy Tales*, University Press of Mississippi, Jackson.
- MAXYM Lucy, 1986, *Russian Lacquer, Legends and Fairy Tales*, 2 tomes, Siamese Imports Co, Manhasset, N.Y.

TÉROUANNE Cécile (trad.), 2016, *Contes de Russie*, Actes Sud junior, Arles.

Le cinéma d'animation

Monographies

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

COTTE Olivier, 2001, *Il était une fois le dessin animé – et le cinéma d'animation*, Dreamland, Paris.

DENIS Sébastien, 2011, *Le Cinéma d'animation*, 2^e édition, Armand Colin, Paris.

GÉNIN Bernard, 2003, *Cinéma d'animation : dessin animé, marionnettes, images de synthèse*, Cahiers du Cinéma (coll. Les petits cahiers), Paris.

LALOUX René, 1996, *Ces Dessins qui bougent : 1892-1992 cent ans de cinéma d'animation*, Dreamland, Paris.

MACFADYEN David, 2005a, *Yellow Crocodiles and Blue Oranges: Russian Animated Film Since World War Two* [Les Crocodiles jaunes et les oranges bleues : le film animé russe depuis la Seconde Guerre mondiale], McGill-Queen's University Press, Montreal, Ithaca.

Critiques

HARTMANN Ulrike, 2006, « critique du film *Dobrynja Nikitič i zmej Gorynyč* », in *KinoKultura*, n° 14, <http://www.kinokultura.com/2006/14r-dobrynia.shtml> (consulté le 12 janvier 2017).

MACFADYEN David, 2005b, « Critique du film *Alěša Popovič i Tugarin Zmej* », in *KinoKultura*, n° 9, <http://www.kinokultura.com/reviews/R7-05alesha.html> (consulté le 12 janvier 2017).

MJOLSNESS Lora, 2011, « Critique du film *Tri bogatyrja i Šamaxanskaja carica* », in *KinoKultura*, n° 33, <http://www.kinokultura.com/2011/33r-shamakhansk.shtml> (consulté le 12 janvier 2017).

MORRIS Jeremy, 2009, « Critique du film *Novye priključenija Babki Ėžki* », in *KinoKultura*, n° 23, www.kinokultura.com/2009/23r-babka.shtml (consulté le 12 janvier 2017).

PONTIERI Laura, 2013, « Critique du film *Tri bogatyrja na dal'nix beregax* », in *KinoKultura*, n° 41, <http://www.kinokultura.com/2013/41r-3bogatyria.shtml> (consulté le 12 janvier 2017).

STRUKOV Vlad, 2008, « Critique du film *Il'ja Muromec i solovej-razbojnik* », in *KinoKultura*, n° 22, <http://www.kinokultura.com/2008/22r-muromets.shtml> (consulté le 12 janvier 2017).

Filmographie

Baba Yaga dans le cinéma d'animation russe et soviétique (liste non exhaustive)

AKSENČUK Ivan, 1970, *Skazka skazyvaetsja* [Le Conte se fait sentir], Soïouzmoultfilm, Moscou.

BORZALOVSKIJ Vitold, 1970, *Samyj glavnyj* [L'Homme le plus important], Soïouzmoultfilm, Moscou.

BRONZIT Konstantin, 2004, *Alěša Popovič i Tugarin Zmej* [Aliocha Popovitch et le serpent Tougarine], Melnitsa Animation, Saint-Pétersbourg.

BRUMBERG Valentina & BRUMBERG Zinaïda, 1938, *Ivaško i Baba-Jaga* [Ivachko et Baba Yaga], Moscou, Soïouzmoultfilm, Moscou.

CEXANOVSKIJ Mixail, 1954, *Carevna-Ljaguška* [La Princesse grenouille], Soïouzmoultfilm, Moscou.

DAVIDOV Aleksandr, 1989, *Dva Bogatyrja* [Deux Preux], Soïouzmoultfilm, Moscou.

DEGTIAREV Vladimir, 1960, *Konec čërnoj topi* [La Fin du marais noir], Soïouzmoultfilm, Moscou.

FEOKTISTOV Konstantin, 2012, *Tri bogatirja na dal'nix beregax* [Les Trois Preux sur de lointains rivages], Melnitsa Animation, Saint-Pétersbourg.

- FEOKTISTOV Konstantin, 2015, *Tri bogatirja xod konëm* [Les Trois Preux : un coup en douce], Melnitsa Animation, Saint-Pétersbourg.
- GLEZIN Sergej, 2010, *Tri bogatirja i Šamaxanskaja princessa* [Les Trois Preux et la princesse Chamakhanskaïa], Melnitsa Animation, Saint-Pétersbourg.
- IVANOV-VANO Ivan, 1949, *Gusi-Lebedi* [Oies et Cygnes], Soïouzmoultfilm, Moscou.
- KOZOVKOV Oleg, depuis 2009, *Maša i Med'ved'* [titre français : Masha et Michka, littéralement : Macha et l'ours], studio Animakkord.
- MAKSIMOV Il'ja, 2006, *Dobrynja Nikitič i Zmej Gorynyč* [Dobrynia Nikititch et Zmeï Gorynytch], Melnitsa Animation, Saint-Pétersbourg.
- NOSIREV Léonid, 1994, *Fantazëry iz derevni Ugory* [Les Rêveurs du village Ougory], Soïouzmoultfilm, Moscou.
- OLIFIRENKO Sergueï, 1988, *Uvažаемый lešij* [Le Très Respecté Démon des bois], Soïouzmoultfilm, Moscou.
- PEKAR' Vladimir, 1977, *Vasilisa Prekrasnaja* [Vassilissa la Belle], Soïouzmoultfilm, Moscou.
- PEKAR' Vladimir, 1979–1980, *Baba Jaga protiv!* [Baba Yaga est contre !], Soïouzmoultfilm, Moscou.
- PRONIN Iurij, 2005, *Pëtr i Petruša* [Piotr et Petroucha], série *Gora Samocvetov* [La Montagne des pierres fines] studio Pilot, Moscou.
- SOKOL'SKIJ Gennadij, 1980, *Ivaška iz Dvorca pionerov* [Ivachka du Palais des pionniers], Soïouzmoultfilm, Moscou.
- TITOV Nikolaj, 2008, *Novye priključenija Babki Ėžki* [Les nouvelles aventures de Babka Ioïka], United Multimedia Projects.
- TOROPČIN Vladimir, 2007, *Il'ja Muromec i Solovej-Razbojnik* [Ilia Mouromets et le brigand Rossignol], Melnitsa Animation, Saint-Petersbourg.

TROFIMOVA Zoja & ČERENKOV Iurij, 2008, *Nikita Kožemjaka* [Nikita Kojemiaka], série *Gora samocvetov* [La Montagne de pierres fines], studio Pilot, Moscou.

UGAROV Valerij, 2006, *Babka Ėžka i drugie* [Babka Iojka et les autres], United Multimedia Projects.

Résumé : si le cinéma d'animation de Disney est accusé d'américaniser le folklore occidental, qu'en est-il du cinéma d'animation soviétique avec la figure de la sorcière Baba Yaga ? Loin de la propagande de l'agit-prop, la sorcière sert les intérêts du Parti d'une manière indirecte en participant à façonner un sentiment d'appartenance nationale. Supposément intemporel, le folklore russe est une construction liée à la quête toujours inachevée d'une identité russe définie. Baba Yaga, figure surgie d'un passé mythique, continue d'inscrire l'imaginaire national dans la tradition tout en évoluant avec le temps. Le questionnement typiquement soviétique d'un art national se distinguant en « n'étant pas » tout en peinant à définir ce qu'il « est » atteint son paroxysme à travers les différentes figures de Baba Yaga. À travers le symbole national de cette sorcière de conte de fée s'expriment les changements sociétaux qu'a connus la Russie au cours du xx^e siècle. De décennie en décennie, Baba Yaga évolue et se modernise. Animée, elle conserve pourtant son identité visuelle avec la répétition d'éléments iconiques d'un style graphique à un autre et reste identifiable au premier coup d'œil qu'importe la technique employée. Traversant le xx^e siècle sans prendre une ride, elle est l'une des images du folklore russe menacée d'être occidentalisée. Figure résiliente encore aujourd'hui des long-métrages d'animation russe, qui cherchent à concurrencer le cinéma américain en imitant leurs procédés tout en usant d'un folklore typiquement national familier, la Baba Yaga subsiste comme un point de repère essentiel de l'histoire de l'animation russe et soviétique.

Mots-clés : dessin animé, animation russe, animation soviétique, contes de fée, sorcière.

Baba Yaga's Construction and Evolution of a Myth in Russian Animation

Abstract: Disney's animation is accused of "americanizing" occidental folklore, but does soviet animation "sovietize" figure of the witch Baba Yaga? Far from the agitprop propaganda, the witch nevertheless serves the interests of the Party in an indirect manner by shaping a feeling of national belonging. Supposedly "intemporal", Russian folklore is a construction related to the unaccomplished quest of a defined Russian identity. Baba Yaga is a notable figure of a mythical past who keeps inscribing the

national image in the tradition while she continues to evolve. The typical problem of a national soviet art defined by "being not" while not managing to define itself reaches its apex in the animated representations of Baba Yaga. The national symbol of this fairy tale witch thus expresses the societal changes that Russia went through during the XXth century. From decade to decade, Baba Yaga evolves and becomes more modern. When she is animated, however, she preserves her visual identity with the repetition of iconic elements from movie to movie and remains identifiable at first sight no matter what technique is used. Crossing the XXth century without a wrinkle, Baba Yaga is one of the pictures of the Russian folklore threatened to be occidentalized. Now a resilient figure in feature-length movies that try to compete with American animated movies by imitating their processes while keeping a familiar national folklore, Baba Yaga subsists as an essential point of reference in the history of soviet animation.

Keywords: cartoon, Russian animation, Soviet animation, fairy tales, witch.

Баба-яга, конструкция и эволюция мифа в российской анимации

Абстракт: анимационные фильмы Диснея обвиняют в «американизации» западного фольклора, а советская анимация – не «осоветчивает» ли она фигуру ведьмы Бабы-яги? Далёкая от агитпроповской пропаганды, ведьма эта, тем не менее, косвенным образом обслуживает партийные интересы, формируя чувство национальной принадлежности. Предположительно «вневременной», русский фольклор представляет собой конструкцию, соотносящуюся с не свершившимися поисками самоопределения русской идентичности. Баба-яга – это заметная фигура мифологического прошлого, национальный образ, вписывающийся в традицию, продолжающий, между тем, развиваться. Типическая проблема советского национального искусства, определяемого как «быть не-», меж тем не сумевшего дать самоопределения, обретает свой пик в отображении Бабы-яги в анимационных репрезентациях. Эта сказочная ведьма как национальный символ выражает, таким образом, общественные перемены, которые претерпела Россия в течение XX века. От десятилетия к десятилетию, Баба-яга развивается и осовременивается. Однако в анимации, из фильма в фильм, она сохраняет свою визуальную идентичность посредством повтора иконических элементов и остаётся опознаваемой с первого взгляда, какая бы ни использовалась техника. Переживая XX век без единой новой морщинки, Баба-яга оказывается одним из образов русского фольклора, которому угрожает «озападничеванье». Ныне живучий персонаж в полнометражных фильмах, которые пытаются соперничать с американским анимационным кино, имитируя его процессы, но придерживаясь знакомого национального фольклора,

Баба-яга продолжает оставаться существенной точкой отсчёта в истории советской анимации.

Ключевые слова: рисованная анимация, советская анимация, русская анимация, сказка, баба-яга.