



HAL
open science

L'école d'animation de l'Oural : héros, motifs, histoires

Hélène Mélat, Lilia Nemtchenko

► **To cite this version:**

Hélène Mélat, Lilia Nemtchenko. L'école d'animation de l'Oural : héros, motifs, histoires. 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.2019.5235 . hal-02053417

HAL Id: hal-02053417

<https://hal.science/hal-02053417v1>

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

L'école d'animation de l'Oural : héros, motifs, histoires

Hélène MÉLAT
Lettres Sorbonne université

Lilia NEMTCHENKO
Université fédérale de l'Oural

Au pied des montagnes de l'Oural, à la frontière de l'Europe et de l'Asie, s'étend Ekaterinbourg/Smolensk¹, la troisième ville de Russie après Moscou et Saint-Pétersbourg. Loin de ces deux « capitales », elle est aussi la troisième ville de Russie dans le domaine du cinéma d'animation par la qualité et l'originalité de ses réalisateurs et animateurs. On parle même d'une « école de l'animation de l'Oural », dont les films sont à l'affiche des plus grands festivals internationaux. Une école, ce n'est certes pas un style unique – les réalisateurs et animateurs de l'Oural ont des poétiques très différentes –, mais c'est un bagage culturel riche partagé par tous, qui s'exprime aussi bien dans la connaissance des arts visuels que dans celle de la littérature classique, du folklore et de la musique. C'est aussi, et surtout, un berceau collectif de savoirs et d'idées, un travail en commun, une transmission des savoir-faire, un « chœur de solistes² », pour reprendre l'expression heureuse de la critique spécialisée en animation Larissa Malioukova. L'histoire de l'école d'animation de l'Oural se divise en trois étapes : la première génération, celle des

1. Ekaterinbourg s'est appelée Smolensk de 1924 à 1991 (elle a été rebaptisée ainsi pendant la période soviétique, car son nom faisait malencontreusement référence à la tsarine Catherine II).

2. MALJUKOVA, 2012, p. 96.

fondateurs, qui a mis les bases de l'animation de Sverdlovsk avec une poétique et une esthétique plutôt classiques ; une deuxième génération, qui a été formée par les grands maîtres expérimentateurs que sont Youri Norstein, Fedor Khitrouk, Edouard Nazarov, Andreï Khrjanovski, pour qui l'animation est le lieu de toutes les recherches – de matière, de sens, de mise en scène – ; et enfin les réalisateurs nés dans les années 1960, héritiers de la génération précédente, qui poursuivent et diversifient les recherches de leurs aînés et s'engagent dans de nouvelles voies d'expression artistique.

Un « clacissisme » pas si classique que ça : la première génération

Tout a commencé en 1948, quand le studio de télévision de Sverdlovsk s'est mis à utiliser l'animation dans des films didactiques. En 1950, la réalisatrice Galina Tourgueneva (1915-2002) quitte son poste de directrice de l'atelier du film d'animation à Novossibirsk et entre au studio de télévision de Sverdlovsk, où elle va « animer » les films de vulgarisation scientifique. L'Union de l'animation artistique est créée au studio cinématographique de Sverdlovsk officiellement en 1973, et grâce à cette création, les réalisateurs et animateurs ont pu disposer d'une base technique bien meilleure qu'à la télévision et continuer à travailler dans de très bonnes conditions.

Ce qui unit les animateurs des débuts du studio de Sverdlovsk, c'est une même vision de l'art et de la base dramaturgique, à savoir raconter une histoire simplement et clairement. Les films de cette première époque sont destinés aux enfants, comme c'était majoritairement le cas en URSS : l'animation s'était réfugiée dans ce créneau après le durcissement idéologique des années 1930, qui mit une fin officielle aux expériences dans le domaine de l'art et imposa la doctrine du réalisme socialiste. Les films du studio de Sverdlovsk de cette période suivent le mouvement et ne se démarquent pas particulièrement de la production du pays, ni par la poétique, ni par le ton. La thématique, si elle s'inscrit elle aussi dans la ligne générale, présente des spécificités liées à la région, en particulier à son folklore et à sa littérature.

Le didactisme est l'une des premières fonctions des films d'animation soviétiques, le studio de Sverdlovsk ne fait pas exception à cette règle. Par exemple, *De nouveau au pays de la géométrie* [*Snova v strane geometrii*] (1976) de Nina Pavlovskaja met en scène un point et un crayon qui partent à la découverte d'une ville où bâtiments et habitants sont composés de figures géométriques ; l'harmonie des couleurs et l'élégance de la stylisation, héritée des années 1960, font de ce film un bel exemple d'introduction ludique à une matière scolaire qui peut sembler rébarbative.

Le folklore et les contes russes sont à la base de nombreuses adaptations. L'animation soviétique a puisé un bon nombre de ses thèmes dans l'imaginaire collectif traditionnel russe. *Les Amusettes russes* [*Russkie poteški*] (1969), film à

technique mixte – dessin, objets et poupées – d'Anatoli Aliachev (1939-2015), un maître de l'animation de poupées, diffusées à la télévision dès 1969, donc avant même la création de l'Union, en sont un exemple. La génération soviétique qui a grandi dans ces années-là, avec seulement deux chaînes de télévision, a encore en mémoire les jouets en bois créés par le vieil artisan se mettant à danser dans la forêt au son de chansons folkloriques entraînantes. Rien d'édifiant ici – ce qui, en soi, n'est pas si banal – mais le pur plaisir de la musique et de la danse.

L'école de l'Oural a un rapport privilégié à la littérature³. Valéri Fomine (né en 1939), l'autre grand maître de cette génération et ami d'Anatoli Aliachev, a adapté plusieurs contes du célèbre écrivain de la région, Pavel Bajov. La richesse des monts Oural en pierres précieuses est l'axe thématique de la majorité de ces films, et les héros, chercheurs de pierres ou de trésors, affrontent des êtres légendaires. Fomine est un peintre professionnel, mais c'est également un homme de théâtre (il a travaillé plusieurs années au théâtre de marionnettes de Sverdlovsk puis à celui de la ville de Krasnotourinsk), et la mise en scène, le mouvement des personnages sont donc pour lui aussi importants que l'aspect purement esthétique du dessin, et il travaille aussi bien en dessin qu'avec des marionnettes. Pour ses adaptations



Figure 1 – La barynia et son intendant
La Cache herbue de Valéri Fomine,
Sverdlovskaja kinostoudia, 12'39,
capture d'écran

de Bajov, *Le Puits de Siniouchkine* [*Sinjuškin kolodec*] (1973), *La Maîtresse de la montagne de cuivre* [*Mednoj gory xozjajka*] (1975), *La Boîte en malachite* [*Malaxitovaja škatulka*] (1976), *La Cache herbue* [*Travjanaja zapaděnka*] (1982) – qui présente une satire de la société russe du XIX^e siècle – il réalise un dessin sortant des critères du Disney adopté dans les années 1950 et ajoute des éléments de grotesque et de caricature qui ne sont pas caractéristiques du conte, qui est au fond beaucoup plus sérieux et d'où est absent l'ironie⁴.

3. Dans une certaine mesure, l'adaptation littéraire est une tradition pour le cinéma russe, né en 1908 avec l'adaptation à l'écran de la chanson « de l'Île jusqu'aux flots rapides », qui a inspiré le film *Stenka Razin. Le village de la rive basse* [*Stenka Razin. Ponizovaja vol'nica*]. Pas de comédies ni de films d'aventures, pas de films d'action ni de pure distraction, mais une tentative de « lire » à l'aide du langage cinématographique la littérature – voilà ce qui distinguait le jeune cinéma russe.

4. En cela, ces films se distinguent d'adaptations plus classiques comme *La Fleur de pierre* [*Kamennyj cvetok*] (1977) d'Oleg Nikolaïevski (1922-1998) ou *Le Cheveu d'or* [*Zolotoj volos*] (1979) d'Igor Reznikov (1941-2001), qui sont l'équivalent en volume de la ligne

D'autres auteurs de l'Oural ont été adaptés : Dmitri Mamine-Sibiriak avec, par exemple, le dessin animé de Nina Pavlovskaja *Le Conte du lièvre courageux* [*Skazka pro xrabrogo zajca*] (1978), récit réalisé dans un dessin traditionnel et très édifiant, dans lequel un lièvre très peureux décide qu'il doit cesser de l'être et réussit à battre le loup. Valéri Fomine a adapté un autre conte de Mamine-Sibiriak, *Le Conte de Moustique Moustiquovitch* [*Skazka Komara Komaroviča*] (1980), qui présente dans un sobre dessin stylisé la confrontation de moustiques violonistes et d'un ours corniste, qu'une grenouille semeuse de zizanie monte les uns contre les autres. Le comique vient du contraste de taille et d'allure entre l'ours et les moustiques. Mais l'amitié triomphe et tous jouent ensemble à la fin : on reconnaît là le discours véhiculé dans la majorité des films d'animation soviétiques pour enfants. La nouveauté vient du traitement esthétique du film.

Fomine aime raconter, montrer et transmettre des histoires. Ce n'est pas un hasard si dans ses films on trouve le couple récurrent grand-père/petit-fils. Les films de poupées *Sur les pâturages* [*Na paseke*] (2000) et *Nous venons tous d'un conte de fées* [*My vse iz skazki*] (2001) traitent précisément du lien spirituel entre les générations. Sa trilogie *Invités chez grand-père Evlampi* [*V gostjax u deda Elampija*] (*Le Suppôt de Satan* [*Supostat*], 1992 ; *L'Accordéon* [*Žaběnok*], 1994 ; *Le Petit Crapaud* [*Garmon'*], 1995), donne vie à un personnage amusant, le paysan Evlampi, qui narre ses histoires à la première personne avec un fort accent du Nord de la Russie, et à ses quatre fils. Cet univers fictionnel se distingue, là encore, par l'humour, ce qui se perçoit d'emblée dans l'apparence des poupées, qui ne sont plus aussi réalistes que dans les films traditionnels.



Figure 2

Evlampi aux champs après la bataille
Le Suppôt de Satan, de Valéri Fomine,
1992, Sverdlovskaja kinostoudia, 8'21,
capture d'écran

Le dessin animé *Le Ouistiti et les Archets* [*Martyška i smyčki*] (1970), coréalisé par Anatoli Aliachev et Valéri Fomine, n'est pas une adaptation d'un texte préexistant et est très intéressant, à la fois par son dessin très stylisé et par sa thématique, car

claire disneyenne des productions soviétiques courantes.



Figure 3 : Le ouistiti et les pingouins
Le Ouistiti et les Archets,
d'Anatoli Aliachev et Valéri Fomine,
1970, Sverdlovskaja kinostoudia, 3'17,
capture d'écran

il condamne le conformisme de professeurs d'une école de musique très classique. Les musiciens sont des pingouins, mais un ouistiti se présente au concours d'entrée au conservatoire, en jouant une musique légère, presque de variétés. Il est finalement éjecté du concours et envoyé au zoo, mais sa musique demeure. Ce film est un exemple de la manière dont les réalisateurs pouvaient faire une critique discrète de l'imposition de règles strictes dans le domaine de la création. L'hétérogénéité du personnage par rapport au groupe des pingouins est frappante et fait penser au personnage de Tchébourachka, petit être non identifié et personnage du film *Crocodile Guéna* [*Krokodil Gena*] (1969), sorti une année avant ce film. C'est en tout cas cet *outsider* qui apportera du renouveau dans un univers figé, ce qui n'est pas le moindre des messages.

Enfin, des auteurs pour enfants, soviétiques et étrangers, ont aussi fait l'objet de nombreuses adaptations. Valéri Fomine, par exemple, a porté à l'écran les histoires amusantes de l'écrivain Édouard Ouspenski *Vera et Anfissa* dans la trilogie *Vera et Anfissa* [*Pro Veru i Anfisu*] (1986), *Vera et Anfissa éteignent un incendie* [*Pro Veru i Anfisu, Vera i Anfisa tušat požar*] (1987) et *Vera et Anfissa suivent un cours à l'école* [*Pro Veru i Anfisu, Vera i Anfisa na uroke v škole*] (1988). Ces films content les aventures d'une guenon espiègle (l'Anfissa du titre) faisant toutes sortes de bêtises mais cependant adoptée par une famille avec une petite fille (la Vera du titre). L'amitié humain/animal est un *topos* très fréquent dans l'animation, qui fonctionne en l'occurrence très bien. Le ton est léger et l'atmosphère bon enfant.

Le film d'Anatoli Aliachev (1939-2015) *Le Conte de la noix dure* [*Skazka o tvërdom orexe*] (1971) est un exemple d'adaptation très libre de l'histoire éponyme dans le conte *Casse-Noisette* d'Hoffman. Il est effectué en technique mixte : un narrateur-poupée, le serviteur du temps qui pousse les aiguilles sur l'horloge du royaume, raconte l'histoire classique d'une princesse ensorcelée délivrée de son sort par un gentil prétendant, que le spectateur découvre dans des dessins en ligne claire et aux couleurs vives. Contrairement à ce passage du conte d'Hoffman, dans lequel la méchante princesse repousse Casse-Noisette, tout se termine bien et la princesse épouse son bien-aimé.

Toujours grâce à Anatoli Aliachev, les enfants soviétiques ont pu se faire une idée vivante des personnages de la trilogie sur Moumine les trolls de l'écrivaine finlandaise

Tove Jansson, très populaire en URSS. La trilogie de dessins animés *Moumine Dol – Moumine Dol : tout est dans le chapeau* [*Mumi Dol. Vše delo v šljape*] (1980), *Moumine Dol : l'été à Moumine Dol* [*Mumi Dol. Leto v Mumi Dol*] (1981) et *L'Automne arrive à Moumine Dol* [*V Mumi Dol prixodit osen'*] (1983) reproduit fidèlement, tout en changeant un peu le dessin, l'œuvre de Tove Jansson et ses personnages décalés. Ces films ne se contentent pas de raconter les incroyables aventures de héros fabuleux et singuliers : ils exposent différents modèles de comportement aux enfants et aux adultes, dans lesquels l'amour, la confiance et la compréhension sont des valeurs essentielles. C'est une animation optimiste, qui décrit un univers harmonieux où se côtoient des êtres d'espèces différentes en toute sérénité, dans une grande utopie collectiviste.

Plongée dans le monde intérieur : la deuxième génération

Dans les années 1980, des changements radicaux se produisent dans les studios quand, par une heureuse coïncidence, s'y sont retrouvés ensemble les cinéastes jeunes et brillants Alekseï Karaev, Aleksandr Petrov, Vladimir Petkevitch, Sergueï Aïnoutdinov, Oksana Tcherkassova. Tous ces réalisateurs avaient une chose en commun : ils avaient eu les mêmes professeurs à Moscou pendant la courte période où enseignaient aux cours supérieurs de scénaristes et de réalisateurs⁵ les grands maîtres Fedor Khitrouk, Youri Norstein, Edouard Nazarov et Andreï Khrjanovski. Ces professeurs talentueux ont passé le flambeau à des élèves talentueux, qui ont réalisé une véritable révolution dans l'animation de l'Oural.

L'œuvre d'Alekseï Karaev (né en 1954) fait le lien entre la première et la deuxième génération : il reste proche des sujets et thèmes de ses aînés, mais s'en écarte totalement du point de vue formel, inaugurant l'abandon de la ligne claire en dessin, ce qui est l'une des grandes nouveautés de cette deuxième génération, à propos de laquelle Larissa Malioukova écrit :

Le traitement visuel de l'image devient la base fondamentale, la clé de ce que veut dire l'auteur ; le contenu du film éclate à l'écran dans une image allégorique, complexe et dans un système de signes et de lumière très sophistiqué.

5. Cours prestigieux, dispensés au studio Mosfilm.

L'animation de l'Oural, libérée du contrôle sévère du centre (même si ses films étaient comme avant financés par l'État), a senti une grande liberté intérieure et a entrepris un voyage dans les labyrinthes de l'inconscient⁶.

Alekseï Karaev a une formation d'architecte, il sait donc se servir d'un crayon et a une manière de penser spatiale. Ces qualités seront décisives quand il se présentera (et sera admis) en 1979 aux cours supérieurs de scénaristes et de réalisateurs. Comme ses collègues, le futur réalisateur aura la chance d'y rencontrer deux maîtres – Fedor Khitrouk et Youri Norstein. Karaev est lui aussi un maître de l'adaptation – le littératurocentrisme évoqué *supra* a eu une influence sur presque tous les cinéastes d'animation de l'Oural –, en premier lieu de la littérature jeunesse. Dès son premier



Figure 4 : Le moineau imagine le chat volant sur une libellule
Le Petit Moineau, Alekseï Karaïev, 1984,
Sverdlovskaïa kinostoudia, 6'44,
capture d'écran

film, il adapte un conte de Maksim Gorki, *Le Petit Moineau* [*Vorob'isko*] (1984), qui évoque la découverte du monde par un petit moineau dans un village – sa surprise que tous ne volent pas, ses démêlés avec un chat sont l'occasion de scènes qui forment autant de tableaux à l'esthétique plus picturale que dessinée et dans une ambiance parfois presque chagallienne.

Le film *Les Habitants de la vieille maison* [*Žil'cy starogo doma*] (1987), adapté d'un récit de l'écrivain soviétique Konstantin Paoustovski et dessiné par Andreï Zolotoukhine et Valentin Olchvang, continue cette veine picturale. La narration

se développe lentement et par associations d'idée autour d'une boîte à musique retrouvée dans une maison. Réminiscences, dimensions temporelles et spatiales qui se chevauchent, temps qui passe lentement au son de l'horloge : nous sommes dans une animation d'atmosphère, d'impressions et de sensations.

Karaev réalise deux adaptations de l'auteur américain Dr Seuss, qui lui apportent une grande renommée. *Bienvenue* [*Dobro požalovat'*] (1986), inspiré des contes de *Thidwick l'élan au grand cœur* [*Thidwick the Big-Hearted Moose*], a pour personnage un élan généreux qui transporte tous les habitants de la forêt sur ses bois larges et confortables. Les « invités », installés sur la tête du renne, finissent

6. MALJUKOVA, 2012, p. 124.

par oublier leur bienfaiteur, mais l'élan, à la façon d'un Don Quichotte, commence à se sentir responsable pour eux. Ayant oublié que c'était la période de la mue, il se désole quand tous tombent par terre au moment où il perd ses bois, et sa dernière réplique est à la fois triste et ironique : « Ce n'est quand même pas très correct »⁷.



Figure 5 : Les deux univers l'un au-dessus de l'autre
Bienvenue, d'Aleksei Karaev, 1986,
Sverdlovskaja kinostoudia, 9 min. 08,
capture d'écran

Le ton est beaucoup plus sarcastique et sombre dans l'adaptation des *Sneetches*, *Les Snitchis* [*Sniči*] (1989) du même auteur, et le dessin de Sergueï Aïnoutdinov renforce l'aspect caricatural de l'univers fictionnel. La fable hors contexte du Dr Seuss sur l'absurdité de l'inégalité sociale, qui se terminait avec la réconciliation des opprimés et des oppresseurs, devient une satire de la société capitaliste naissante avec comme personnage central et symbolique le spéculateur, qui fait de l'argent sur le dos des autres, ce qui correspond tout à fait au contexte de la fin des années 1980-début des années 1990 en URSS. Le film se termine sur une scène muette qui n'est pas sans rappeler la dernière scène du *Revizor* de Nikolai Gogol, lorsque la société découvre qu'elle a été mystifiée et que les vrais problèmes arrivent avec le vrai *revizor*.

Plus tard, Karaev adapte l'écrivain jeunesse contemporain Sergueï Gueorguiev (lui aussi un ancien de Sverdlovsk) dans les deux dessins animés sur *Le Feld-maréchal Poulkine* [*Fel'd-maršal Pul'kin*] : *le macaroni* [*Makaronina*] (2001), et *Sus aux moustiques !* [*Po komaram !*] (2003). Il exécute lui-même les dessins de ces films drôles et pacifistes, dans lesquels la guerre et l'héroïsme sont tournés en dérision sur un mode burlesque à la Charlie Chaplin.

Le dessin animé *La Tarentelle* [*Tarantella*] (2008), adapté d'un récit de Maksim Gorki, se distingue des autres films de Karaev et de l'animation de l'Oural, car il ne comporte aucun élément russe, l'action se passe dans une Italie sensuelle et colorée, avec une bande-son rythmée par la danse folklorique italienne. Si l'image et

7. Aleksandr Petrov était le dessinateur de ce film. C'est Karaev et lui qui sont les concepteurs de cette technique de peinture sur verre devenue la carte de visite de Petrov.

le son donnent une impression d'insouciance, le film est cependant mélancolique, car c'est la solitude amoureuse, la vieillesse et la mort qui l'emportent finalement : les hommes partent, en prison ou en mer, la rivalité entre la mère et sa fille s'achève sur la défaite de cette dernière. Légèreté visuelle, mélancolie du propos : cette union paradoxale est typique de l'évolution de l'animation russe, qu'elle soit de l'Oural ou pas – elle n'est plus insouciance.

La gravité et l'autoréflexion caractérisent l'œuvre de Vladimir Petkevitch (né en 1952), qui a travaillé au studio cinématographique de Sverdlovsk de 1981 à 1990. Vladimir Petkevitch, ingénieur de formation, sort diplômé en 1981 des cours supérieurs de scénaristes et de réalisateurs, où il a suivi les ateliers de Vladimir Pekar et Youri Norstein. Il a hérité de ses maîtres la tendance à la monochromie, les contrastes entre le noir et le blanc, le ralentissement du rythme et le goût de la métaphore. Lui aussi s'est spécialisé dans l'adaptation d'œuvres littéraires. Analysant l'œuvre du cinéaste, Marina Drozdova a écrit :

Quel que soit ce qu'a porté à l'écran Vladimir Petkevitch dans les années 1980 – l'histoire naïve de Dmitri Mamine-Sibiriak (*Histoire d'un puceron*), la nouvelle *La Vieille Dame de fer* d'Andreï Platonov dans *La Nuit* (1984), son film de fin d'études, ou la parabole de Léonid Andreïev *Comment devenir un homme ?* – il a toujours retravaillé en « alourdissant » la source première, en étoffant l'histoire de connotations qui renvoient aux mystères médiévaux⁸.

Cet « alourdissement » constitue la marque de fabrique du cinéaste : tout ce qu'il filme acquiert une dimension métaphysique, voire mystique. Ainsi, même les pucerons anonymes de *L'Histoire d'un moucheron* [*Skazočka pro kozjavočku*] (1985) réalisent le « bien terrestre commun », tandis que l'enfant de *La Nuit* [*Noč'*] (1984), d'après la nouvelle d'Andreï Platonov, *La Vieille Dame de fer*, traverse toute l'histoire du genre humain. L'univers des films de Petkevitch est onirique et panthéiste, tout et tous peuvent y être sujets à réflexion. Un enfant au coucher n'arrive pas à s'endormir, sa mère évoque la vieille dame de fer, qui viendra le chercher s'il ne s'endort pas. Les questions de l'enfant héros de *La Nuit* illustrent la problématique existentielle de la nouvelle : « Qui suis-je ? », « Qui es-tu ? On échange ? Je serai toi et tu seras moi ! » dit-il à un scarabée, « La vieille, qui c'est ? ». Au lieu de se coucher, le héros part à la recherche de la vieille femme et, sur le chemin qui l'emmène vers les réponses à ses questions, il trouve un arbre, symbole de la connaissance, puis la vieille femme – « notre destin ou notre malheur », dit

8. DROZDOVA, 1998.

d'elle sa mère ou, peut-être, la Mort. Le final de ce film semi-mystique est intéressant (il s'écarte de la nouvelle) : la vieille femme, en réponse au petit garçon qui lui demande ce qu'est l'essentiel, montre une fleur : « Une fleur, c'est la vie qui naît de la mort, voilà le plus important ! ». Ces paroles sont inattendues et paradoxales dans la bouche de la mort.

Le mytheme de l'Arbre est l'un des principaux mythes de la culture européenne, c'est notamment lui qui symbolise à la fois les découvertes de la pensée européenne et les limites de ce type de culture. Dans le film *L'Arbre de la patrie* [*Derevo rodiny*] (1987), les deux personnages principaux sont la terre et l'arbre. La terre apparaît dans une conception heideggerienne comme une substance autosuffisante qui n'a été créée par personne (l'effet visuel est créé par la technique d'animation à base de poudre). La Terre donne naissance à un arbre, le mytheme de la vie dans lequel apparaît un espace pour la mère. La Terre est une mère, une mère humaine, qui donne naissance à un enfant. Cet enfant est l'enfant de la terre en général autant que celui d'une femme concrète. Dans le film, Nature et Culture entrent en conflit. La Nature ne connaît pas la tragédie, tout dans la nature est voué à se répéter, mais l'homme, sortant de la nature pour rejoindre la culture, prend conscience de la finitude de son existence, du malheur de la perte, de l'impératif de la tragédie. Il en va ainsi pour la feuille de l'arbre qui se change en cloche – signe de malheur –, et l'enfant, comme cette feuille, s'envole loin de sa mère. Le moment où l'Arbre se retrouve dans la paume d'un homme révèle le lien génétique entre l'Homme et la Nature, mais également la responsabilité de l'Homme par rapport à la Nature. La responsabilité est la caractéristique la plus importante des héros de Petkevitch, qui semblent semi-réels, parce qu'ils se métamorphosent souvent en anges. Les anges de Petkevitch sont des êtres inscrits non seulement dans la tradition chrétienne, mais également dans la tradition antique grecque. Ils rappellent les *eidōs*



Figure 6 : *L'Arbre de la patrie* de Vladimir Petkevitch, 1987, Sverdlovskaja kinostoudia, 5'59, capture d'écran

grecs, ces essences réalisées qui répondent de la construction juste du monde.

L'unité mythologique du monde se brise dans l'un des films les plus connus de Petkevitch, *Comment devenir un homme ?* [*Kak stat' čelovekom*] (1988), d'après la nouvelle de Léonid Andreïev *Les Règles du bien*. Le Diable, terriblement las de satisfaire ses besoins matériels (boire, se battre), entre dans une église, demande à un prêtre de l'aider, en l'occurrence de lui apprendre à faire le bien. Si Jérôme Bosch a peint les « délices

du jardin », sorte d'encyclopédie des joies d'ici-bas, Petkevitch représente une « galerie des méchancetés et des bêtises d'ici-bas » : têtes surréalistes, costumes masculins vivant une vie indépendante, soldats stupides – tous ces habitants terrestres sont passés à travers une énorme moulinette, comme de la farce. « Donner sa dernière chemise » est la devise de ceux qui font le bien. Mais la devise ne marche pas, car il se trouve que personne n'a besoin de cette chemise. Il n'y a pas de recette simple pour « faire le bien », pas de règles générales. Il s'agit chaque fois d'en créer de nouvelles.

Les questionnements métaphysiques de Petkevitch et son amour pour la littérature sont proches de l'univers d'Aleksandr Petrov (né en 1957), qui a travaillé au studio de Sverdlovsk de 1982 à 1992. Petrov, qui a été le dessinateur des films de Petkevitch *La Nuit* et *L'Histoire d'un puceron*, dit de ce dernier dans une interview : « C'est lui qui m'a inoculé le virus de Platonov⁹ ».

En 1976, il sort de l'école d'art de Jaroslav, puis en 1982, du département des arts de l'Institut national de la cinématographie (VGIK). En 1987-1988, le futur lauréat des Oscars¹⁰ étudie aux cours supérieurs de scénaristes et de réalisateurs et est lui aussi un élève de Youri Norstein. Tous les films de Petrov témoignent de ce que le cinéma vient de la peinture et, en premier lieu, de l'art impressionniste. Afin de rendre le mouvement des couleurs et, avec elles, le mouvement des différents états émotionnels, humeurs et sentiments, Petrov a mis au point sa propre technique, née d'une banale pauvreté. La méthode de travail consiste à peindre sur verre à base d'huile non pas au pinceau, mais avec les doigts. Le travail de Petrov témoigne de ce que l'art est corporel, cela renvoie à la *technè* grecque, qui ne sépare pas l'esprit du corps. La peinture au doigt ou peinture digitale, comme l'appellent les critiques d'art, existe depuis longtemps – on dit que Van Gogh avait recours à cette technique. Mais c'est Petrov qui, le premier, a eu l'idée de l'utiliser dans un film d'animation. Les plaques de verre sont empilées sous la caméra et éclairées par en-dessous pour que l'air s'engouffre dans l'image. Pour cela, on choisit des couleurs qui laissent passer la lumière, la gamme des premiers films de Petrov est essentiellement dans les tons sépia, marron, jaune, ce qui donne une impression de paysage feutré, automnal, qui correspond à une musique en tonalité mineure. Après que le caméraman a achevé de tourner les séquences animées, une nouvelle phase du mouvement est peinte sur une plaque de verre. En une journée, le dessinateur peut réaliser quinze à vingt dessins par jour au maximum, ce qui ne représente qu'une seconde d'un film d'animation. Une minute de film requiert, par conséquent,

9. DOLGOPIAT, 2001.

10. Petrov a reçu un Oscar en 2000 pour son film *Le Vieil Homme et la Mer* [*Starik i more*] (1999), inspiré de la nouvelle éponyme d'Ernest Hemingway.

plus d'un millier de dessins. Une telle technique donne un effet de respiration et de transparence à même d'exprimer autant le chagrin de la perte, comme dans *La Vache*, que le frisson amoureux ou la douleur du désenchantement dans *Mon amour* [*Moja ljubov'*] (2006), adapté d'un roman d'Ivan Chmeliov, penseur religieux émigré en France après la révolution de 1917.

C'est aux studios de Sverdlovsk que Petrov a réalisé en 1989 son travail de fin d'études, *La Vache* [*Korova*, 1989], d'après Andreï Platonov : un jeune garçon originaire d'une petite ville de la steppe évoque le souvenir de sa vache bien-aimée, écrasée par un train. Natalia Loukinykh a décrit très précisément la place de ce film dans l'œuvre du cinéaste et dans l'histoire de l'animation russe :

La difficile langue platonovienne prend vie dans l'art pictural délicat de la peinture sur verre. Passé maître dans une technique d'animation dont la réalisation est très exigeante et demande beaucoup de travail, Aleksandr Petrov l'a mise au service de métaphores visuelles complexes. Sa capacité à saturer l'espace pictural de ces métaphores reste inégalée¹¹.

On trouvera les thèmes du sacrifice, de la foi, de la tentation dans les films suivants de Petrov – *La Sirène* [*Rusalka*] (1996), dans lequel un vieux moine sauve au prix de sa mort un jeune moine du pouvoir maléfique d'une sirène, l'amoureuse qu'il avait trahie dans sa jeunesse¹², *Le Songe d'un homme ridicule* [*Son smešnogo čeloveka*] (1992), adapté de Fedor Dostoïevski et *Mon amour*, où un lycéen de quinze ans découvre l'amour.



Figure 7
La Sirène d'Aleksandr Petrov, 1996,
Kinocompania DAGO, Studios Char,
Studio Panorama (Iaroslavl), 1'56,
capture d'écran

Les films de Petrov sont un dérivé esthétique de la peinture des réalistes russes du XIX^e siècle, les ambulants, et en proposent une version animée. Petrov transpose

11. LUKINYX, 2001.

12. La « roussalka » russe est un démon de la mythologie slave, qui représente des enfants morts sans être baptisés, des jeunes filles noyées, ou mortes sans avoir été mariées.

la littérature et la peinture d'une manière de plus en plus fidèle. Il faut voir dans ce parti-pris, au-delà de la prouesse technique, de plus en plus affinée au fil des ans, un hommage à la littérature et à l'art de la Russie passée. Petrov se situe dans une démarche de retour aux valeurs traditionnelles russes (il a d'ailleurs quitté Sverdlovsk pour s'installer dans sa ville natale, Iaroslavl, où il a fondé un studio d'animation)¹³.

Pratiquement tous les cinéastes ayant contribué à créer l'École de l'animation de l'Oural sont venus au cinéma par d'autres professions. Sergueï Aïnoutdinov (né en 1953) est sorti en 1976 de l'Institut polytechnique de l'Oural Kirov, l'établissement d'études supérieures le plus prestigieux de Sverdlovsk. Mais son activité d'ingénieur a vite cédé la place à son amour pour le dessin, et en 1989, il sort diplômé des Cours supérieurs de scénaristes et de réalisateurs avec la spécialité « mise en scène du cinéma d'animation » et entre au studio de Sverdlovsk où il restera jusqu'en 2007. Aïnoutdinov met en scène et dessine lui-même ses films et ne perd jamais de vue que le cinéma est un art visuel. Artiste-caricaturiste pour qui la caricature est une part importante de son activité – il publie régulièrement des caricatures dans des périodiques –, il transmet à l'animation le caractère laconique et caricatural du dessin, le grotesque de l'histoire, l'usage de métaphores paradoxales et une ironie poussée jusqu'au sarcasme. Aïnoutdinov dresse un portrait très sombre de la communauté des hommes, ses images souvent en noir et blanc ou dans des tonalités grises accentuent le constat de la déliquescence de la société.

Dans la trilogie *Allusiondoptique* [*Abmanzrenija* (*Amentia* [*Amenciija*] (1990), *Autisme* [*Autizm*] (1992) et *Aïnoudisme* [*Ajnudizm*] (1995)¹⁴ l'art sert à formuler un diagnostic, et la Mort est un personnage obligatoire, comme la figure sacrale du Christ pantocrator. *Autisme* est une fable qui met en évidence l'enfermement et l'absence de communication entre les êtres, ici un enfant, un adulte et un chien. L'espace n'est pas réaliste, il est vide, à l'exception de portes qui ne donnent sur nulle part. Nous sommes

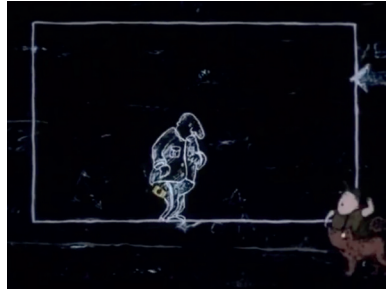


Figure 8 : *Autisme* de
Sergueï Aïnoutdinov, 1992, Sverdlovskaja
kinostoudia, 4'18, capture d'écran

13. Pascal Vimenet voit dans ce nouvel « académisme » pictural une involution par rapport aux recherches des années 1960. VIMENET, 2015, p. 307.

14. Le jeu de mots du titre de la trilogie est en quelque sorte le précurseur de la langue sur Internet avec ses simplifications et déformations.

habitué à ce que les autistes soient des enfants, dans ce film le système traditionnel d'attentes est inversé : qui est vraiment la personne autiste, l'enfant ou l'homme adulte, cette question survient en raison des choix figuratifs qu'a faits Aïnoutdinov pour représenter ses héros : s'ils sont tous les deux ventrus – et donc proches d'une certaine manière –, le petit garçon est en trois dimensions et l'homme en deux dimensions seulement. L'enfant, gai, est opposé à l'homme, agressif, militarisé, qui dessine autour de lui un rectangle blanc (le fond est noir), dans lequel il s'enferme et d'où il ne pourra sortir malgré ses tentatives. Ainsi, le diagnostic est posé sur le délitement des relations dans la société des adultes – alors que celle des enfants et des animaux est encore ouverte à l'autre.

Dans *Amentia*, chef d'œuvre d'humour noir, les attentes du spectateur sont à nouveau contrariées. La figure de la Mort dans la ville n'est pas une figure punitive, c'est une figure de paix, qui tente même, en vain, d'éviter que les gens ne meurent. Sergueï Aïnoutdinov a expliqué comment lui était venue l'idée de représenter une « mort gentille » :

Il était important pour moi de représenter une société sans héros. Mais la dramaturgie impose un personnage avec lequel le spectateur puisse être en empathie. C'est comme cela que m'est venue l'idée d'utiliser dans ce rôle la Mort, c'est-à-dire ce qui nous unit, ce qui est pour tous « démocratique », indépendamment du poste et de la situation que l'on occupe dans la société. La mort est la même pour tous. L'homme naît pour mourir. Montrer une société tellement monstrueuse que même la mort y apparaît plus gentille que les gens, c'est ce qui m'a semblé la meilleure solution¹⁵.

Dans *Aïnoudisme*, les mécanismes de répression de la personnalité des individus sont étudiés par le biais de la psychiatrie : nous sommes dans une salle d'hôpital, où un médecin maltraite un malade, découpe des cerveaux. Le film peut servir d'illustration à la théorie du pouvoir de Michel Foucault. La violence, présente dans les actes du médecin, est aussi symbolisée par les taches voletant autour des manches du docteur : l'imagination du spectateur lie facilement ces taches au sang ou à l'encre du juge d'instruction. Les distorsions de l'espace – on pénètre dans l'œil du médecin, son bras s'allonge et transperce la tête du malade – soulignent la perte des repères de l'univers représenté. Dans une interview, Aïnoutdinov explique sa méthode : il construit d'abord un sujet logique, puis il le détruit, car pour lui

15. КОПТЕЛОВ, 2017.

l'important est « l'atmosphère émotionnelle¹⁶ », ce qui est le cas pour toute l'animation des deuxième et troisième générations.

Dans le film absurdiste *Belka... et Strelka*¹⁷[*Belka... i Strelka*] (1993), « film d'horreur pour enfants », le style du dessin est proche de celui des caricatures du seul journal satirique qui existait en Union soviétique, *Le Crocodile* [*krokodil*]. Le film présente un jardinier qui essaie de noyer dans un jardin public deux chiennes, les Belka et Strelka du titre, qui fait référence aux célèbres chiennes cosmonautes, qui apparaissent d'ailleurs à la fin dans leurs costumes spatiaux : il s'agit là d'une destitution des mythes sacrés de l'URSS, très courante dans les années 1990, qui aimaient se moquer des idoles d'un régime déchu. Mais il y a aussi la référence au chien du récit *Moumou* d'Ivan Tourguenev, noyé par son maître : la dérision est totale.

Pour Oksana Tcherkassova (née en 1951), tout a commencé comme pour Alekseï Karaev, son fidèle compagnon en art et enseignement : université d'architecture, travail en tant que designer et enfin les cours supérieurs et la rencontre avec Youri Norstein, qui ont changé son destin. Oksana avoue qu'elle n'aimait pas du tout les films d'animation soviétiques de marionnettes sur l'amitié. Après avoir vu les travaux de Youri Norstein, elle a changé d'avis. Tcherkassova réalise des « films noirs » très différents des films de marionnettes sur l'amitié. C'est une réalisatrice de type dionysiaque, et ce n'est pas un hasard si les histoires folkloriques et légendaires sont à la source de son œuvre. On trouve dans ses films la liberté du mythe et une certaine facétie, inspirée par la scénariste Nadejda Kojouchanaïa, disparue trop tôt (1952-1997).



Figure 9 : *Koutkh et les souris*,
Oksana Tcherkassova, Sverdlovskaja
kinostoudia, 5'05, Capture d'écran

Le court-métrage de fin d'études de Tcherkassova, *Koutkh et les souris* [*Kutx i myši*] (1984) a été réalisé à partir des contes de la Tchoukotka, ainsi que son second film, *L'Oie qui n'avait pas d'ailes* [*Beskrylyj gusënok*] (1987). Tcherkassova a été attirée par la simplicité et la sagesse simple des peuples autochtones du Nord de la Sibérie et leur lien intact avec la nature. Elle a utilisé des dessins

16. *Mir animacii ili animacija mira* [le monde de l'animation et l'animation du monde], série 4, émission présentée par Édouard Nazarov, visible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=5K0vI3uze94&t=378s> (lien actif en décembre 2017).

17. Le film sous-titré en anglais est disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=Xux4hkU8lhw> (lien actif en décembre 2017).

rupestres tchouktsches, des peintures sur les tambours des chamanes, ainsi que la musique folklorique, très différents du folklore russe, recréant ainsi l'univers dense du mythe. Tcherkassova met en scène deux personnages du folklore russe, les « kikimoras¹⁸ », Akoulka et Dounka, héroïnes du court-métrage *Une affaire du passé* [*Delo prošloe*] (1989). Le secret du chamane est visualisé dans la légende nivkhe *Le Neveu du petit coucou* [*Plemjannik kukuški*] (1992).

Oksana Tcherkassova nous dévoile l'univers de la culture russe à travers des pratiques intimes et charnelles dans le film *Le Bain de Niourka* [*Njurkina banja*] (1995) : une préparation au rituel du mariage devient l'histoire du genre humain. L'opposition entre la gravité du rituel pour la femme et le grotesque du rite de passage du fiancé, ivre tout le temps, provoque un effet de comique. Comme l'écrit Giannalberto Bendazzi, le dessin, réalisé par Andreï Zolotoukhine « essentiellement en noir et blanc, n'est pas achevé à dessein. Cet aspect, ainsi que la bande son donnent à ce court-métrage un caractère mystique et onirique¹⁹ ».

Le film sur Mikloukho-Maklaï, *L'Homme de la lune* [*Čelovek s lunny*] (2002), mérite une attention toute particulière. C'est une lutte entre la légende la civilisation, « le nôtre » et « l'autre », le labeur quotidien et l'exploit. Tcherkassova décrit la conscience mythologique des Papous, qui ont métamorphosé l'ethnographe russe Mikloukho-Makaï en « homme venant de la lune ».

Même pour la représentation d'Aleksandr Pouchkine, icône de l'histoire littéraire russe, Tcherkassova sort des sentiers battus : *Votre Pouchkine* [*Vaš Puškin*] (1999) dresse un portrait en creux, fragmentaire et lacunaire du poète à travers des bribes de phrases dont beaucoup sont en français, un portrait tissé de on-dit, de rumeurs, de vers du poète... Le poète apparaît ainsi comme une figure omniprésente et absente à la fois. Le dessin d'Andreï Zolotoukhine et Dmitri Gueller, sur un fond blanc barré de rayures et lui-même fragmentaire, renforce l'impression de flou et de mystère.

On peut dire qu'une école est née quand il y a des gens qui font aimer leur métier et d'autres qui en tombent amoureux. Plusieurs futurs réalisateurs de renom ont participé au film *Votre Pouchkine* : Valentin Olchvang, Dmitri Gueller et Andreï Zolotoukhine, héros d'une nouvelle génération et d'une nouvelle page de l'histoire du film d'animation ouralien.

18. Personnage de la mythologie slave, esprit féminin de la maison se présentant sous la forme d'une petite femme souvent bossue et qu'il faut satisfaire sous peine de subir sa colère.

19. BENDAZZI, 2016, p. 204.

Aux limites de la conscience : la troisième génération

Valentin Olchvang (né en 1961), d'abord dessinateur, est passé à la réalisation tardivement. Il a participé à de nombreux films de ses collègues de Sverdlovsk. Les trois films qu'il a réalisés sont aussi dessinés par ses soins, il y utilise de nombreuses influences picturales et met en place un univers fictionnel sombre. Olchvang traite de la puissance de l'amour, des joies et des chagrins qu'il apporte. *La Poupée rose* [*Rozovaja kukla*] (1997) évoque les fantômes de destruction qui habitent une petite fille délaissée par sa mère, qui a rencontré un nouveau prétendant. Sa violence s'incarne dans une poupée rose que lui a offerte sa mère. Le dessin ressemble à des dessins d'enfant, en particulier celui de la poupée, ce qui nous fait pénétrer dans l'inconscient de la fillette.

Les deux films suivants s'inspirent du folklore et mettent en scène des histoires tragiques, où l'être humain est sacrifié. *Les Écrevisses* [*Pro rakov*] (2003) est une variante russe de *La Belle et la Bête* : un amphiptère tombe amoureux d'une paysanne, avec qui il vit pendant trois ans et à qui il donne deux enfants. La jeune femme apprend à l'aimer et à aimer l'univers fantastique où il l'emmène, mais elle rend visite à sa mère, qui tue le dragon pour qu'il n'emmène pas sa famille ; de chagrin, la jeune femme tue ses enfants – son fils se transforme en écrevisse et sa fille en oiseau, elle-même se transforme en coucou. Tous quittent le monde des humains, laissant la mère éplorée à sa solitude et sa jalousie désormais sans objet. La dernière image, un troupeau de vaches, transmet une image de fausse tranquillité.

Figure 10 ; *Les Écrevisses*,
Valentin Olchvang, 2003, Studio
d'animation de Sverdlovsk A-Film,
5'35, capture d'écran



Depuis le soir il pleut... [*So večora doždik*] (2009), adaptation d'un conte d'Alekseï Tolstoï, illustre à la fois un proverbe russe mis en exergue au début du film, « ni diable, ni homme » [*ot čërta otstal, a k ljudjam ne pristol*], et l'atmosphère d'une berceuse (celle du titre). Un pêcheur trouve dans ses filets une petite sirène, qu'il recueille, mais elle le tue et l'entraîne dans son monde, c'est-à-dire dans l'eau. Nous sommes ici dans un entre-deux, comme pour le film précédent : les personnages « démoniaques » ne le sont pas tout à fait (c'est la mère de l'humaine qui provoque le malheur et non le dragon, la sirène donne du bonheur au pêcheur

avant de le tuer), la frontière entre les univers est poreuse. Le monde ne connaît plus la hiérarchie stricte entre le réel et l'imaginaire, entre le méchant et le gentil. Nous sommes donc transportés dans des univers à la fois quotidiens et fantastiques dont les règles ne fonctionnent plus tout à fait, mais dans tous les cas, la mort rôde, liée à l'amour.

Dmitri Gueller (né en 1970)²⁰ a suivi les cours supérieurs en 1995 dans la classe de Norstein, Khitrouk, Nazarov et Khrjanovski, comme ses aînés au studio de Sverdlovsk. Il a donc bénéficié de l'enseignement de ces quatre maîtres. Le travail de fin d'études de Gueller, réalisé sur ordinateur, *Bonjour de Kislovodsk* [*Privet iz Kislovodska*] (2000) révèle d'emblée l'originalité du jeune cinéaste. Il utilise un mélange de deux techniques/supports : des esquisses presque limitées à des traits et de vieilles photographies. La trame narrative, très ténue, relate une aventure de vacances (Kislovodsk est une station thermale du Sud de la Russie), de l'arrivée au départ, ponctuée par la présence de vieilles photos qui donnent une tonalité nostalgique à l'ensemble.

La Petite Symphonie de nuit [*Malen'kaja nočnaja simfonija*] (2003), « un film presque sans intrigue, construit sur les sentiments, les associations et les citations²¹ », sur fond de musique de Stravinski (et non de Mozart, comme le titre pourrait le laisser entendre), poursuit le travail de déconstruction de la trame narrative amorcé dans ses films précédents. Le principe fondamental qui sous-tend ce film est la mise en abyme : le début du film, dont la bande sonore est un orchestre s'accordant, peut être mis en parallèle avec le travail de l'auteur. Le point de vue est celui d'un chat qui regarde la scène, la mise en abyme du spectacle s'accompagne des gestes quotidiens : le chat se lave, mange, dort devant la scène.

Le Garçon [*Mal'čik*] (2008), en papiers découpés, inspiré de la nouvelle *Kholstomer* de Lev Tolstoï, présente les derniers instants d'un vieux cheval, qui grâce à une dernière vision onirique revient à l'état bienheureux d'enfant auprès de sa mère. La sobriété du dessin, le jeu entre le noir/gris, symbolisant la mort et ses souffrances, et le blanc vif de la vision, la musique de John Zorn, d'une très



Figure 11 : Le cheval redevenu enfant et sa mère, *Le Garçon*, Dmitri Gueller, 2008, Studio A-Film, 14'32, capture d'écran

20. Dmitri Gueller est l'un des rares réalisateurs-animateurs à avoir un site personnel, en russe et en anglais : <http://www.geller.ru/dima/eng/first.shtml> (lien actif en décembre 2017).

21. BENDAZZI, 2016, p. 205.

grande intensité dramatique, donnent un aspect magique à ce voyage funéraire entre angoisse et sérénité.

Dmitri Gueller a donné des cours en Chine, et son intérêt pour l'Asie est particulièrement perceptible dans ses derniers films. *Le Petit Étang près de la grande muraille* [*Malen'kij prud u velikoj steny*] (2012), dessiné et exécuté en papiers découpés, relève, comme le note Giannalberto Bendazzi, de l'esthétique du haïku²² – gros plans d'insectes, de crustacés, attention portée aux détails infimes, lenteur contemplative. Dans un paysage détrempé de pluie, dans les tons marron-vert, l'action, minimale, se développe à un rythme très lent, l'atmosphère est méditative et contemplative, la bande-son est grave. Le dessin, aquarelle délavée, renforce l'humidité perceptible d'emblée.

Andreï Zolotoukhine est né en 1966, et contrairement à ses collègues, il n'a pas suivi les cours supérieurs, mais est entré au studio à l'âge de dix-huit ans et a bénéficié de l'aide et du soutien de ses collègues. Ses films sont tous construits selon un schéma narratif associatif et non linéaire. Ils évoquent des moments où le personnage se trouve dans des états-limites : entre veille et sommeil, entre vie et mort.

Le film *Grand-mère* [*Babuška*] (1996), en noir et blanc, présente une alternance de dessins très précis et de dessins au trait plus grossier. De nombreuses scènes sont filmées à la caméra subjective, du point de vue de l'enfant, ce qui a fait dire à certains critiques que le film était autobiographique et renvoyait à l'enfance de l'auteur (le petit héros dessiné)²³. Comme le remarque Aleksandra Vassilkova :

L'animation, qui a mûri et a pris conscience de ses possibilités, s'est en premier lieu passionnée pour la psychologie, s'éloignant de plus en plus de « l'art pour les enfants » [...]. Les films deviennent d'un sérieux de plus en plus affiché, ils sont souvent difficiles à comprendre, et c'est seulement après un certain temps, quand l'animation s'est affirmée comme un art à part entière qu'elle n'a plus eu peur d'être simple et compréhensible et que les auteurs [...] regardent en eux-mêmes. Ainsi, une nouvelle tendance apparaît dans l'animation d'auteurs : les films autobiographiques. Des films autoportraits, des films journaux, des films souvenirs [...] L'important ici c'est l'intérêt non pas pour le monde extérieur en premier lieu, mais pour le sentiment, pour le « regard de l'intérieur » [...]²⁴.

22. *Ibid.*, p. 206.

23. VASIL'KOVA, p. 66.

24. *Ibid.*

De fait, l'animation de Zolotoukhine n'est plus inspirée par des œuvres littéraires, les sujets sont autonomes et ne sont plus des transpositions.

Les films suivants plongent le spectateur dans des états de conscience mixte et vont au plus profond de l'intime des personnages, qui restent cependant anonymes. Zolotoukhine s'essaie à des techniques très différentes, qu'il mélange au sein d'un même film. *La Berceuse* [*Kolybel'naja*] (2007) évoque l'amour perdu, l'homme absent. *Bobok* [*Bobok*] (2016), dont le titre renvoie à un récit de Dostoïevski²⁵, est également réalisé en techniques mixtes (rotoscope, dessin, poupées) et introduit le spectateur dans l'inconscient d'un personnage entre la vie et la mort et dans des zones de tabous. Il nous transporte dans une ville contemporaine, le héros est en voiture, les images de violence, de fantasmes sexuels, en particulier avec sa mère, se succèdent rapidement pour aboutir à un accident de voiture. Le héros meurt à l'hôpital mais le film ne s'arrête pas là, nous entrons dans un wagon de métro vide, l'âme du héros, dans l'entre-deux avant l'au-delà, où le héros règle ses comptes avec sa mère. Le thème de l'inceste, de la pédophilie, de la prostitution et de la drogue sortent définitivement le film d'animation russe du genre du film pour enfants.

Le studio de Sverdlovsk a été est un véritable creuset pour l'animation russe et soviétique dont il est en quelque sorte un microcosme condensé. Il a produit tout d'abord une animation de facture plutôt classique mais où se sentait déjà un certain recul par rapport aux canons et modèles des années 1930, puis la révolution qu'a connue l'animation soviétique avec Khitrouk, Norstein, Nazarov est arrivée dans l'Oural grâce à la conjonction extraordinaire de talents qui s'y est retrouvée et qui, à leur tour, en ont formé d'autres, qui portent l'animation aux limites du genre. C'est un modèle d'activité collective, où chacun a pu puiser dans les savoir-faire des autres, ce qui a créé une synergie remarquable, et c'est certainement cette solidarité qui a permis que survive le studio dans les années difficiles qui ont suivi la chute de l'URSS. De nouveaux noms apparaissent, comme Zoïa Kireeva, qui pourront faire l'objet d'autres articles.

25. Ce récit fantastique traite précisément de l'au-delà et de ce que « vivent » les morts après, revenant à une conscience qui leur permet d'évaluer leur vie, pour ensuite disparaître définitivement. Le titre du film nous invite à penser que le héros de Zolotoukhine se trouve dans ce cas.

Bibliographie

- BENDAZZI Giannalberto, 2016, *Animation: A World History*, tome III, CRC Press, Boca Raton.
- DOLGOPJAT Elena, 2001, interview d'Aleksandr Petrov, « *Ja ne mogu skazat', čto stanovljus' umnee s každyj fil'mom* [Je ne peux pas dire que chacun de mes films me rende plus intelligent], in *Kinovedčeskie zapiski*, n° 52, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/804/> (lien actif en décembre 2017).
- DROZDOVA Marina, 1998, «Angel kak ideal'naja forma», in *Iskusstvo kino*, n° 5, [l'ange comme forme idéale], <http://kinoart.ru/archive/1998/05> (lien actif en décembre 2017).
- KOPTOLEV Anton, «Interview», in <http://www.ainutdinov.ru/index.php?id=30> (lien actif en décembre 2017).
- LUKINIX Natal'ja, 2001, *Novejšaja istorija otečestvennogo kino. 1986-2000. Kino i kontekst*, vol. II [la nouvelle histoire du cinéma russe. 1986-2000. Le cinéma et son contexte], Seans, Saint-Petersbourg.
- MALJUKOVA Larisa, 2012, «Sverxkino (sovremennaja rossijskaja animacija, devjanostye/nulevye» [Surcinéma (l'animation russe contemporaine, années 1990/2000)], consultable en ligne : <http://premiaprosvetitel.ru/booksauthors/view/?111> (lien actif en décembre 2017).
- NAZAROV Édouard, *Mir animacii ili animacija mira* [le monde de l'animation et l'animation du monde], série 4, <https://www.youtube.com/watch?v=5K0vI3uze94&t=378s> (lien actif en décembre 2017).
- VASIL'KOVA Aleksandra, «Novye formy i smysly v sovremennoj otečestvennoj animacii [Nouvelles formes et nouveaux sens dans l'animation russe]», in *Kino v menjajuščemsja mire*, tome II, [Le cinéma dans le monde qui change], Ridero.
- VIMENET Pascal, 2015, *Un Abécédaire de la fantasmagorie : prélude*, L'Harmattan, Paris.

Films cités

AJTNUDINOV Sergej, de 1990 à 1995, trilogie *Abmanzrenija* [Allusiondoptique] : 1990, *Amencija* [Amentia], 10', 1992, *Autizm* [Autisme], 6'46 et 1995, *Ajnudizm* [Ainouidisme], 16'34.

AJTNUDINOV Sergej, 1993, *Belka... i Strelka*, [Belka... et Strelka], 9'44.

ALJAŠEV Anatolij, 1969, *Russkie poteški* [Les Amusettes russes], 14'15.

ALJAŠEV Anatolij, 1971, *Skazka o tvërdom orexe* [Le Conte de la noix dure], 18'11.

ALJAŠEV Anatolij, de 1980 à 1983, trilogie : 1980, *Mumi Dol. Vše delo v šljape* [Moumine Dol : tout est dans le chapeau], 15'23 ; 1981, *Mumi-Dol. Leto v Mumi-Dol* [Moumine Dol : l'été à Moumine Dol], 20' ; 1983, *V Mumi-Dol prixodit osen'* [L'Automne arrive à Moumine Dol], 16'19.

ALJAŠEV Anatolij & FOMIN Valerij, 1970, *Martyška i smyčki* [Le Ouistiti et les Archets], 15'16.

ČHERKASOVA Oksana, 1984, *Kutx i myši* [Koutkh et les souris], 9'58.

ČHERKASOVA Oksana, 1987, *Beskrylyj gusënok* [L'Oie qui n'avait pas d'ailes], 9'58.

ČHERKASOVA Oksana, 1989, *Delo prošloe* [Affaire du passé], 9'41.

ČHERKASOVA Oksana, 1992, *Plemjannik kukuški* [Le Neveu du coucou], 9'56.

ČHERKASOVA Oksana, 1995, *Njurkina banja* [Le Bain de Niourka], 10'.

ČHERKASOVA Oksana, 1999, *Vaš Puškin* [Votre Pouchkine], 8'57.

ČHERKASOVA Oksana, 2002, *Čelovek s lunny* [L'Homme de la lune], 14'49.

FOMIN Valerij, 1973, *Sinjuškin kolodec* [Le Puits de Siniouchkine], 16'49.

FOMIN Valerij, 1975, *Mednoj gory xozjajka* [La Maîtresse de la montagne de cuivre], 20'36.

- FOMIN Valerij, 1976, *Malaxitovaja škatulka* [La Boîte en malachite], 20'10.
- FOMIN Valerij, 1982, *Travjanaja zapaděnka* [La cache herbue], 15'26.
- FOMIN Valerij, 1986, *Pro Veru i Anfisu* [Vera et Anfissa], 8'54.
- FOMIN Valerij, 1987, *Pro Veru i Anfisu, Vera i Anfisa tušat požar* [Vera et Anfissa éteignent un incendie], 8'46.
- FOMIN Valerij, 1988, *Pro Veru i Anfisu, Vera i Anfisa na uroke v škole* [Vera et Anfissa suivent à un cours à l'école], 9'09.
- FOMIN Valerij, 1980, *Skazka Komara Komaroviča* [Le Conte de Moustique Moustiquovitch], 9'40.
- FOMIN Valerij, 2000, *Na paseke* [Sur les pâturages], 9'41.
- FOMIN Valerij, 2001, *My vse iz skazki* [Nous venons tous d'un conte de fées], 10'.
- FOMIN Valerij, de 1992 à 1995, Trilogie *V gostjax u deda Elampija* [Chez grand-père Evlampi] : 1992, *Supostat* [Le Suppôt de Satan], 8'55 ; 1994, *Garmon'* [L'Accordéon], 13'43 et 1995, *Žaběnok* [Le Petit Crapaud], 9'28.
- GELLER DMITRIJ, 2000, *Privet iz Kislovodska* [Bonjour de Kislovodsk], 10'.
- GELLER DMITRIJ, 2003, *Malen'kaja nočnaja simfonija* [La Petite Symphonie de nuit], 10'.
- GELLER DMITRIJ, 2008, *Mal'čik* [Le Garçon], 16'.
- GELLER DMITRIJ, 2012, *Malen'kij prud u velikoj steny* [Le Petit Étang près de la grande muraille], 6'46.
- KARAEV Aleksej, 1984, *Vorob'iško* [Le Petit Moineau], 8'45.
- KARAEV Aleksej, 1986, *Dobro požalovat'* [Bienvenue], 9'53.
- KARAEV Aleksej, 1987, *Žil'cy starogo doma* [Les Habitants de la vieille maison], 9'29.

KARAEV Aleksej, 1989, *Sniči* [Les Snitchis], 9'36.

KARAEV Aleksej, 2001, *Fel'd-maršal Pul'kin : Makaronina* [Le Feld-maréchal Poulkine : le Macaroni], 5'32.

KARAEV Aleksej, 2003, *Fel'd-maršal Pul'kin : po komaram !* [Le Feld-maréchal Poulkine : Sus aux moustiques !], .635

KARAEV Aleksej, 2008, *Tarantella* [La Tarentelle], 10'52.

NIKOLAEVSKIJ Oleg, 1977, *Kamennyj cvetok* [La Fleur de pierre], 26'35.

OL'SVANG Valentin, 1997, *Rozovaja kukla* [La Poupée rose], 10'.

OL'SVANG Valentin, 2003, *Pro rakov* [Les Écrevisses], 15'28.

OL'SVANG Valentin, 2009, *So večora doždik* [Depuis le soir il pleut...], 15'.

PAVLOVSKAJA Nina, 1976, *Snova v strane geometrii* [De nouveau au pays de la géométrie], 18'50.

PAVLOVSKAJA Nina, 1978, *Skazka pro xrabrogo zajca* [Le conte du lièvre courageux], 8'50.

PETKEVIČ Vladimir, 1984, *Noč'* [La Nuit], 9'52.

PETKEVIČ Vladimir, 1985, *Skazočka pro kozjavočku* [L'histoire d'un moucheron], 10'.

PETKEVIČ Vladimir, 1987, *Derevo rodiny* [L'Arbre de la patrie], 9'16.

PETKEVIČ Vladimir, 1988, *Kak stat' čelovekom* [Comment devenir un homme ?], 18'50.

PETROV Aleksandr, 1989, *Korova* [La Vache], 10'21.

PETROV Aleksandr, 1992, *Son smešnogo čeloveka* [Le Songe d'un homme ridicule], 20'18.

PETROV Aleksandr, 1996, *Rusalka* [La Sirène], 35'10.

PETROV Aleksandr, 2006, *Moja ljubov'* [Mon Amour], 35'26.

REZNIKOV Igor', 1979, *Zolotoj volos* [Le Cheveu d'or], 15'56.

ZOLOTOUKHINE Andreï, 1996, *Babuška* [Grand-mère], 10'.

ZOLOTOUKHINE Andreï, 2007, *Kolybel'naja* [La Berceuse], 35'14.

ZOLOTOUKHINE Andreï, 2016, *Bobok* [Bobok], 13'05.

Résumé : la ville d'Ekaterinbourg (Sverdlovsk pendant la période soviétique) dans l'Oural est le troisième foyer d'animation de Russie après Moscou et Saint-Petersbourg. L'article se penche sur les œuvres des réalisateurs qui ont fait la réputation de l'école d'animation de l'Oural. L'histoire de l'école d'animation de l'Oural se divise en trois étapes : la première génération, celle des fondateurs, qui a mis les bases de l'animation de Sverdlovsk avec une poésie et une esthétique classiques mais imaginative ; une deuxième génération, qui a été formée par les grands maîtres expérimentateurs que sont Youri Norstein, Fedor Khitrouk, Edouard Nazarov, Andreï Khrjanovski, pour laquelle l'animation est le lieu de toutes les recherches – de matière, de sens, de mise en scène – ; et enfin les réalisateurs nés dans les années 1960, héritiers de la génération précédente, qui poursuivent et diversifient les recherches de leurs aînés et s'engagent dans de nouvelles voies d'expression artistique.

Mots-clefs : Ekaterinbourg/Sverdlovsk, animation, École d'animation, cinéma expérimental.

The Urals School of Animation: Heroes, Motifs, Tales

Abstract: The town of Ekaterinburg (Sverdlovsk during the Soviet period) in the Urals is the third centre for animation in Russia after Moscow and St. Petersburg. The article focuses on the work of the directors who have made the reputation of the School of Animation of the Urals. The history of the Urals school of animation is divided into three stages: the first generation, that of the founders, which laid the foundation of animation at Sverdlovsk with a classic yet imaginative poetry and aesthetic; a second generation, trained by the great masters of experimentation Yuri Norstein,

Fedor Kbitruk, Eduard Nazarov and Andrei Khrjanovski, for which animation is the basis for all investigations – of material, senses, production –; and finally the directors born in the 1960s, the heirs of the preceding generation, who continue and diversify the investigations of their elders and pursue new directions of artistic expression.

Keywords: Ekaterinburg/Sverdlovsk, animation, Animation school, experimental cinema.

Уральская школа анимации: герои, сюжеты, истории

Абстракт: Город Екатеринбург на Урале (Свердловск в советский период) – третий очаг российской анимации, после Москвы и Санкт-Петербурга. В статье рассматриваются произведения режиссёров, создавших имя Уральской школы анимации. История этой школы делится на три периода: первое поколение, поколение основателей, заложивших в базовые начала свердловской анимации принципы поэтики и эстетики классические, но причастные силе воображения; второе поколение, сформированное такими крупными мастерами-экспериментаторами, как Юрий Норштейн, Фёдор Хитрук, Эдуард Назаров, Андрей Хржановский, для которого анимация служит пространством исследования во всех областях – материалов, смыслов, режиссуры; и наконец, режиссёры, родившиеся в 1960 годах, наследники предыдущего поколения, продолжающие и развивающие поиски своих предшественников и идущие по пути новых способов художественной выразительности.

Ключевые слова: Екатеринбург/Свердловск, анимация, школа анимации, экспериментальное кино.