
Poésie et cinéma d'animation: affinités électives?

De Pascal Vimenet

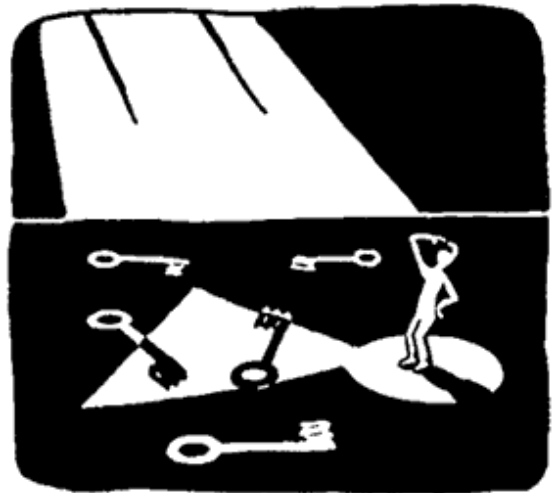


Illustration: Séverine Leibundgut

*"Être poète ne signifie pas imaginer des choses
mais leur attacher de l'importance."*

Thomas Mann

Le mot "poésie"

Les lignes qui suivent, tout en essayant de se plier à la méthodologie la plus rigoureuse pour aborder la question du rapport qu'entretiennent la poésie et le cinéma d'animation, sujet souvent effleuré mais rarement examiné, ne prétendent pas au statut d'écrit théorique, mais plutôt à celui de notes éparpillées poussées par le vif espoir de nourrir un jour une telle étude.

Les mots parlent-ils d'eux-mêmes? C'est-à-dire nous entretiennent-ils d'emblée de ce qu'ils sont? Ou bien possèdent-ils le don immédiat de livrer leur sens profond, à peine prononcés ou écrits? Rien n'est moins sûr. Tout en désignant et clarifiant apparemment, ils déclenchent simultanément une opacité, bien souvent proportionnellement plus élevée que le continent dévoilé. Et tel semble être particulièrement le cas du mot "poésie".

A première vue, il semble, dans sa concision, aller de soi. Chacun sait, ou croit savoir, ce qu'il nomme. Mais, à l'examiner de plus près, que désigne-t-il véritablement? Derrière ce mot court et simple s'agglutine, comme une foule derrière une porte, une cohorte magmatique difficilement saisissable, obscurément indéchiffrable...

De multiples auteurs se sont essayés à le définir. Certains, conscients du piège que contient le mot, ont voulu le prendre par surprise, en en refoulant le sens: *"On ne sait pas en quoi consiste l'agrément, qui est l'objet de la poésie."* (Pascal). D'autres, tout aussi conscients, ont tenté une tactique plus directe,

quoique aussi généraliste: *"La poésie est l'éloquence harmonieuse."* (Voltaire). Des prosateurs plus obscurs ont proposé des définitions, dont la désuétude prête à sourire mais a le mérite de rappeler un sens premier: *"Art de faire des ouvrages en vers"* (Littré). Les auteurs romantiques ont mis en exergue sa nature paradoxale: *"La poésie est le réel absolu"* (Novalis). Des auteurs modernes ont tenté d'en renouveler l'approche par résonance: *"La peinture c'est au fond ce qu'on appelle la poésie"* (Prévert), ou en ont matérialisé le caractère vital et son impossibilité: *"Là où d'autres proposent des œuvres, je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit. La vie est de brûler des questions."* (Artaud¹). Certains d'entre eux sont parvenus à en préciser son indéfinition: *"Le bien décisif et à jamais inconnu de la poésie, croyons-nous, est son invulnérabilité. Celle-ci est si accomplie, si forte que le poète, homme du quotidien, est le bénéficiaire après coup de cette qualité dont il n'a été que le porteur irresponsable. Des tribunaux de l'Inquisition à l'époque moderne, on ne voit pas que le mal temporel soit venu finalement à bout de Thérèse d'Avila pas plus que de Boris Pasternak."* (René Char²).

Et l'on voit bien, au travers de ces quelques exemples, que la définition du terme par ses propres artisans s'est renouvelée au fil des métamorphoses de la société et de ses cultures. C'est dire, au passage, par extension, que toute nouvelle approche implique cette prise en compte de l'histoire des genres et des formes et commande de s'interroger sur la place occupée par le cinéma d'animation dans ce flux de l'histoire et sur le moment de son émergence. Il n'est sans doute pas indifférent que

l'apparition du cinéma d'animation survienne à la fin du XIX^e siècle (Reynaud, Melbourne Cooper, Cohl...) et qu'elle s'inscrive comme moyen d'expression nouveau mais dans le prolongement aussi d'un continuum, où brillent alors au frontispice de la seule poésie française par exemple les noms de la pléiade, des classiques, et du romantisme.

Pourquoi s'attarder cependant sur cette définition première? C'est que son absence habituelle me semble être à la source d'une confusion ou d'une facilité à l'origine d'un cliché: "c'est poétique" désigne dans un mouvement d'affadissement ce qui est "beau", "léger", "artistique" ou qui procure une émotion. Le mot "poésie", comme celui de "surréaliste" - qui est de plus en plus utilisé à tout propos comme équivalent de "fantastique" -, est galvaudé et sert de cache-misère. Il est alors utilisé par économie de pensée. En qualifiant tout et rien de "poésie" ou de "poétique" - idée, texte, film, peinture, musique -, on s'épargne l'effort de définition.

Or cet effort pourrait avoir le mérite de nous aider à répondre au moins à deux questions. Partant des définitions essentielles que la poésie littéraire a livrées d'elle-même, en quoi s'appliquent-elles éventuellement au cinéma d'animation? Quelles formes prendrait la poésie dans ce cinéma?

En d'autres termes, la définition de la rhétorique poétique écrite pourrait en induire une seconde, identique ou apparentée, s'appliquant au cinéma d'animation. Elle interrogerait la nature de l'image du cinéma d'animation, ses ingrédients, ses figures de style dans la perspective historique qui est la sienne.

Il est certain alors que le rapport premier établissant un lien entre poésie et cinéma ou poésie et cinéma d'animation tient au pouvoir immense de la poésie d'être cette *matrice puissante d'images*, belles chimères de nos fantasmes. En interrogeant donc les racines mêmes du mot "image" (*imago* en latin, *icône* en grec), sa rhétorique et ses sens dissimulés se dévoileront, pour nourrir notre définition: tour à

tour ornement du discours (comparaison), symbole (traduction), expression du désir (dramatisation), l'image est le nuancier tourmenté de cette genèse, qui cristallise parfois la poésie.

A quoi fait écho cette remarque perçante de Pierre Reverdy: *"L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais d'un rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées [...] Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique."*³

Sans résoudre la totalité du questionnement qui s'ouvre alors, ces lignes de Reverdy autorisent, me semble-t-il, une équivalence de définition applicable à la poésie tant écrite que cinématographiée, évoquant indirectement l'opération alchimique fondamentale du cinéma, le montage.

Mais là surgit sans doute une différence avec le cinéma. On le sait, cette opération de montage n'est pas aussi primordiale dans le cinéma d'animation: la métamorphose interne de l'image, c'est-à-dire le flux de son mouvement de transformation, c'est-à-dire le temps que met à se transformer cette image, en fait souvent office. Ainsi pourrait-on dès lors dire que, dans le cinéma d'animation, la réalité poétique naîtra des oppositions de réalités créées par le montage ou les métamorphoses. Et je rejoins certainement là ce qu'a pu affirmer Marcel Jean: *"Longtemps je me suis demandé sur quelles bases on qualifiait de poétiques les films d'animation. Longtemps je me suis demandé comment ce lien entre poésie et cinéma d'animation avait pu naître pour finalement être admis par tant de gens. Je risque ici une réponse à ces interrogations. Quand le Canadien d'origine indienne Ishu Patel réalise *Bead Game* (1977), quand il trace l'histoire de la belligérance à l'aide de quelques perles, quand il passe habilement d'une forme à une autre en un seul mouvement, c'est pour créer une série de rapprochements qui, ensemble, forme une seule image: celle de la guerre, et de sa conséquence ultime, l'apocalypse."*

C'est cela qu'on qualifie de poétique; cette capacité qu'a le cinéma d'animation d'en dire long avec un minimum de moyens, en un minimum de temps. Dans l'une de ses boutades célèbres, l'écrivain américain Charles Bukowski marque d'ailleurs ainsi la différence entre la prose et la poésie: "La poésie en dit long et c'est vite fait; la prose ne va pas loin et prend du temps."⁴



Une nuit sur le Mont Chauve (Alexandre Alexeïeff, 1933)
© Svetlana Alexeïeff Rockwell – Cinédoc

Mais cette définition rend-elle compte de tout ce que le cinéma d'animation a produit dans ce que nous désignons un peu à l'aveugle par le mot "poétique"? Inclut-elle ce qui surgit, apparemment au hasard, quand on laisse venir à soi ces passages ou ces images ou ces fragments qui nous ont émus et nous ont marqués à jamais: la danse-automate de la poupée du *Petit Soldat*, le tournoiement majestueux et érotique du corps féminin d'*Une nuit sur le Mont Chauve*, les brillances chromatiques de *Komposition in blau*, l'éclat cunéiforme de *Blinkity Blank*, la minutie descriptive du visage d'Akaki Akaki dans *le Manteau*? Je ne le crois pas.



Akaki Akakievitch examine le manteau, croquis pour *Le Manteau*
(Iouri Norstein, 1994) © Fondation Iouri Norstein

Il me semble qu'une autre dimension échappe ou que quelque chose cherche là à s'insinuer, subtilement, qui ne relève pas nécessairement de l'image métamorphique et de sa symbolique. Certains plans fixes ont la beauté du diable: "Un bouton de faux-col sous le projecteur et projeté, grossi cent fois, devient une planète irradiante. Un lyrisme tout neuf de l'objet transformé vient au monde. (...) Sentir vrai et oser le faire."⁵ Pourquoi n'en irait-il pas de même au cinéma d'animation?

Certaines scènes, au contraire, provoquent une empathie, une adhésion à l'essence de l'image qui file et non nécessairement à l'image elle-même. L'image agit alors comme si elle jouait du médium lui-même, en tant que vecteur de sa poétique. Elle l'utilise dans son intimité, pour ce qu'il sait si bien produire: "Cette espèce d'essence évanouissante fera plus ou moins vite et plus ou moins consciemment (plus ou moins poétiquement) tout le cinéma: sa possibilité narrative. Et jusqu'à son effort réaliste; je répète le peu que j'ai compris: le temps s'est introduit dans les images, pour la première fois, non le mouvement. C'est lui qui va faire tout le cinéma. Sa poétique et sa forme même."⁶

Ce paramètre du temps avait déjà été approché antérieurement par André Bazin évoquant la nature du cinéma d'animation: "*Le spectacle en tant que tel est alors la fascination par le surgissement des formes, libres et à l'état naissant. Cette découverte rejoint du reste de façon inattendue la tradition la plus intéressante du dessin animé, celle qui, partie d'Émile Cohl (avec les Joyeux Microbes notamment), a dû pourtant attendre Fischinger, Len Lye et surtout McLaren pour retrouver vie. Cette conception ne fonde pas le dessin animé sur l'animation a posteriori d'un dessin qui aurait virtuellement une existence autonome, mais sur le changement du dessin lui-même ou plus exactement sur sa métamorphose. L'animation n'est pas alors pure transformation logique de l'espace, elle est de nature temporelle. C'est une germination, un bourgeonnement. La forme engendre la forme sans jamais la justifier.*"⁷

Ce paramètre du temps, et non du seul mouvement, ne s'accorderait-il pas, en sus, avec les formes nouvelles qu'a empruntées la poésie tout au long du XX^e siècle - et donc avec cette histoire dont elle dépend et qui, sans cesse, la remodèle: le formalisme, le dadaïsme, le surréalisme, le futurisme, le réalisme poétique ou l'Oulipo?

Les questions soulevées par ces différentes remarques liminaires me semblent multiples: quelle comparaison structurale peut-on risquer entre la poésie littéraire et ce que l'on appelle la poésie du cinéma d'animation? Sont-elles strictement équivalentes ou procèdent-elles d'univers spécifiques? Appartiennent-elles à des espaces interactifs? Dans cet espace quelles sont les caractéristiques de la poésie au cinéma d'animation?

Au-delà de l'alexandrin...

En son temps, André Martin, au fil de certains de ses articles, posait la question de cette possible comparaison entre les deux expressions - littéraire

et de cinéma d'animation - introduisant parfaitement à ce que nous voudrions évoquer à présent: "*Alors que Rimbaud ou Apollinaire ont accordé au mot des pouvoirs fulgurants, la poésie cinématographique n'ose rien au-delà de l'alexandrin. Les plans de Flaherty, le plus grand bucolique de l'écran, sont longs comme des strophes de la Chanson de Roland. (...) D'innombrables difficultés entravent l'évolution de l'expression cinématographique. D'abord la résistance pleine de bonne foi des spectateurs qui ne peuvent passer du Roman de Renart à la Saison en enfer sans quelques petites transitions et manifestations réussies. (...) [Ensuite] l'écriture automatique est impossible à pratiquer dans un art essentiellement concerté et préparé. (...) Croyez-vous vraiment que l'on puisse attendre de nos longs metteurs bien introduits, de nos oracles critiques l'émouvante surprise d'un haï-kaï énigmatique?"⁸*

Ce questionnement, tel que l'envisage André Martin, est-il encore de mise aujourd'hui, sous cette forme? Est-il dépassé parce que certains réalisateurs et "longs metteurs" seraient précisément parvenus plus tard, après 1956, à faire ce à quoi André Martin rêvait mais qu'il n'avait pas encore vu? Est-il dépassé, parce que cantonné dans une définition qui ferait la part belle, trop belle peut-être, à un raisonnement trop comparatif? Ces notions éparses, distillées élégamment, d'"alexandrins", d'"écriture automatique" ou de "haï-kaï" ne contiennent-elles pas, en effet en creux, la définition d'une possible extension théorique qui permettrait de démontrer que le cinéma d'animation, pour être qualifié de poétique, a emprunté ou reproduit des genres, des formes ou des figures de rhétorique propres à la poésie (odes, élégie, épopée, épigramme, lai, madrigal, fable ou sonnet / hexamètres, tétramètres, alexandrins, rimes ou assonances / apostrophe, exclamation, énumération, ellipse ou oxymore)? Ou que, au contraire, c'est dans une dénégation de ceux-ci que l'on reconnaît sa poésie?

Ce questionnement d'André Martin est sans doute dépassé pour la première raison: je crois que certains réalisateurs d'animation ont touché à ces for-

mes d'expression libres que sont l'écriture automatique ou le haïku. Il me semble même que certains d'entre eux y avaient touché avant 1956, et qu'André Martin le savait: je pense à Oskar Fischinger, Len Lye ou McLaren. J'y reviendrai.

Il est sans doute dépassé également pour la seconde raison. Cette approche formelle comparative, on le pressent d'emblée, a nécessairement ses limites: l'identification d'un film à l'un de ces genres, à l'une de ces formes, à l'une de ces figures rhétoriques - et les exemples existent - ne résoudra pas la question. En effet, il apparaîtra sans doute, statistiquement, une majorité de films d'animation empruntant à des formes prédéfinies, classiques, ressortissant à des genres répandus, notamment la fable, l'épigramme et l'épopée (disons Starévitch, *Les grenouilles qui demandent un roi*, 1922, ou Michel Ocelot, *les Quatre Vœux du vilain et de sa femme*, 1986; Bob Godfrey, *la Révolution de Mickey*, 1975, ou Yoji Kuri, *Au fou!*, 1966; Jiri Trnka, *les Vieilles légendes tchèques*, 1953, ou Will Vinton, *les Aventures de Mark Twain*, 1987). Mais les qualifiera-t-on pour autant de "poétiques"?

Pas nécessairement. Pour reprendre les mêmes exemples, et au risque de bousculer certaines affirmations-réflexes, je ne suis pas sûr que les films cités de Starévitch ou de Vinton soient des films poétiques. Le respect formel d'une convention littéraire (la fable pour l'un, l'épopée pour l'autre) ne consacre pas nécessairement leur poésie. Peut-être au contraire les en éloigne-t-il, érigeant l'emprunt en glacis, emprisonnant la structure dans un tombeau de marbre, modifiant et épuisant dans une répétition mécanique, historiquement décalée, ce que les deux genres pouvaient et peuvent avoir d'effets libérateurs et neufs. Andrée Chedid, dans une magnifique déclaration radiophonique, dit en substance, pendant que j'écris ces lignes, que la poésie consiste à renommer sans cesse le monde, à en exalter sa beauté et son mouvement. C'est peut-être à l'aune de ce type de critère qu'il faut nous

interroger sur le pouvoir poétique de telle ou telle œuvre filmique.

Ainsi, si *Les grenouilles qui demandent un roi* n'est pas forcément un film poétique au seul prétexte qu'il serait une fable, peut-être le devient-il, fragmentairement, dans autre chose, pour des raisons qui, éventuellement, lui échappent: une naïveté de l'image, dont le mouvement un peu désuet, fait vibrer en nous une corde ancienne, un écho d'enfance; le pathos d'un plan; l'aura ou le mystère de tel ou tel gros plan noir et blanc capable de nous emporter ailleurs, dans un trouble du sens.

Ainsi, de même, *les Aventures de Mark Twain* ne provoquent-elles pas de suggestions poétiques du fait du seul respect du genre de l'épopée, traité sur un mode très kitsch, qui enferme plutôt le film dans une imagerie sentencieuse au lyrisme surfait, mais précisément du fait de cet effet qui, en donnant une incarnation par exemple à la vision enfantine de Huckleberry Finn, via une plastiline criarde mais déclinée par une métamorphose virtuose et moirée, génère des trouvailles visuelles, envahissant l'écran d'une ré-invention de l'éther ou de l'espace notamment (et l'on sait combien il est l'un des territoires de la poésie), dignes de certaines inventions poétiques littéraires - telles les introductions dans le champ langagier des mots "bredoulocheux" ou "toves" par Carroll.



Les Quatre Vœux (Michel Ocelot, 1987) / © Michel Ocelot

Demeureront cependant, dans l'un et l'autre cas, l'absence d'une fulgurance d'ensemble, l'absence de vision (et c'est étrange d'écrire ainsi à propos d'un film), absences qui en font des films sages - au sens où notre imaginaire ne se trouve pas soudainement bouleversé, confronté à la nécessité de réinterpréter de fond en comble le monde.

En d'autres termes, il y a un risque permanent d'imitation du genre ou de la forme poétique qui n'est pas poésie, mais répétition et déperdition - et qui souvent engendre un effet suranné. Cette imitation démontre, d'autre part, une influence importante de la rhétorique poétique littéraire dans celle qui structure le cinéma d'animation - même si elle n'est pas, habituellement, sa source la plus convaincante. Cette influence questionne plus à mon sens les effets irradiants que le résultat: comment se transforme cette intuition, quelle nouvelle forme prend-elle?

Comment concrétiser cette idée? Peut-être en repartant de quelques définitions essentielles de la poésie, sur la nature de ses images. Essayons.

L'œil écoute. Il capte quelque chose de façon instantanée sans tenter l'analyse du processus en court. Qu'écoute-t-il? Le rythme des mots, leur texture, leur résonance - que souvent les enfants (et certains poètes) associent à des couleurs. L'œil écoute, attentif au rayonnement des mots, à leur irradiation intrinsèque. L'œil écoute donc des mots, qu'il associe entre eux comme autant de monstrueuses chimères, auxquels il associe des couleurs. L'œil écoute sans faire de tri, sans raisonner sur ces images qui s'accumulent. Il les prend telles qu'elles sont. Il en accepte l'apparente spontanéité et la totale immédiateté. C'est ce qui lui plaît. Le temps du récit est aboli au profit d'une autre posture. Celle-ci. Celle de l'expression immédiate, jaillissante, sans passé ni lendemain. L'œil écoute. Subjugué par l'assemblage qui naît, fait de rythmes et de sons. Il pénètre dans un continuum harmonique, dont la fonction est de révéler. Épiphanie. Il se soumet à une certitude: cette image-là est d'évi-

dence. Elle n'est pas la conséquence d'une recherche compliquée. Elle existe dans sa plénitude, de toute éternité.

Cette approche descriptive pour définir l'échange qui se produit entre poésie et lecteur, ne donne-t-elle pas une clé pour définir ce qui pourrait faire la nature profonde d'une image poétique au cinéma d'animation? Presque terme à terme, la transposition de l'un à l'autre médium se fait sans difficulté et laisse alors apparaître une possible définition de cette nature poétique de l'image animée, qui la lie à la structure spatio-temporelle du déroulement de la pellicule. Hors l'architecture rhétorique, ou nourrie d'elle, elle est d'abord celle qui rassemble ces caractéristiques d'évidence: spontanée, immédiate, rythmique et colorée.

Cette définition plus sensitive, plus subjective, et qui a l'indubitable avantage d'inclure le paramètre temporel, n'est d'ailleurs pas exclusive de l'autre, de celle qui prendrait en compte la seule rhétorique. Ainsi des *Quatre Vœux du vilain et de sa femme*, de *la Révolution de Mickey*, d'*Au fou!* Et des *Vieilles Légendes tchèques*.

Dans ces quatre cas, si le genre est formellement affirmé, il n'existe que dans sa réinvention, dans sa revisitation, qui sont à la source des surprises créées et donc de la re-découverte de mondes pourtant connus (une fable du Moyen Age, un archétype du dessin animé, un thème satirique sur la folie, un mythe national). Du coup, la fable de Michel Ocelot trouve ses accents poétiques dans la combinaison de la voix d'un récitant - appelée par la forme - et d'une invention graphique jaillissante, irrévérencieuse, rythmée et travaillée par des couleurs de timbres de voix et du son qui rendent le film gouailleur et railleur, comme le pastiche de fables convenues. De la même manière, les films de Bob Godfrey et de Yoji Kuri, dans des esprits graphiques très différents, voire divergents, deviennent de vraies épigrammes, mordants à souhait. Celui de Godfrey condensant en un minimum de temps beaucoup de ce qui pourrait être dit longuement sur

Mickey: c'est un personnage irrecevable, puisque, pris au pied de la lettre - c'est-à-dire dans une révolution du personnage sur lui-même, comme l'indique le titre -, vu de face, ses deux oreilles ne devraient se résumer qu'à deux traits verticaux; celui de Kuri fonctionnant à la fois en tant qu'épigramme satirique et, presque, de haïku: la rythmique saccadée et répétitive de situations caricaturales fait corps avec le sujet même et joue à la fois d'une structure très brève et de l'association antithétique de réalités éloignées illustrée par un graphisme grinçant, simplifié et ultra-rythmé. Et *les Vieilles Légendes tchèques* elles aussi créent une véritable épopée en réinventant l'espace historique par la seule grâce du rythme d'expression des marionnettes de Trnka, équivalant, par la majesté, la solennité, la gravité ou la vérité de leurs gestes, au lyrisme de l'Histoire.

Il est ainsi frappant de constater qu'au travers de ces quelques exemples un dénominateur commun se fait jour, transcendant tout rapport à tel ou tel genre, celui de la réduction, ce que j'appelle le principe "jivaro" du cinéma d'animation. On en trouve l'expression dès son origine, par exemple, et comme son titre l'indique, dans *le Tout Petit Faust* d'Émile Cohl, réduction drôlatique et poétique de l'opéra de Gounod, alors très populaire. Ce principe réductionniste, qui est l'une des bases de la satire, dépasse ce dernier champ amplement. Il peut s'appliquer, comme on le voit avec *les Vieilles Légendes tchèques* au lyrisme ou à tout autre genre. Simple-ment, alors, il se déplace pour fonctionner sur une partie du tout. D'une certaine manière, on pourrait dire que ce réflexe assez naturel au cinéma d'animation est l'un des signes de son classicisme, et donc de sa difficulté à aller au-delà de l'alexandrin, puisqu'il adopte alors un équivalent rhétorique de la litote.

Ainsi peut-on peut-être dire pour poursuivre et clore, sans doute incomplètement, sur ce chapitre de la comparaison que si le cinéma d'animation, durant ses cent quinze ans d'existence et de production, a épousé, peu ou prou, tous les genres, formes et

figures de la rhétorique poétique, il a surtout peu à peu forgé, comme à son insu, un langage spécifique, reflet de notre époque. Il a en quelque sorte inventé une nouvelle prose et une nouvelle poésie, organisant son propre mystère.

Auras

À l'orée de ce surgissement, il y a peut-être les auras de quelques poètes parmi lesquels, à coup sûr, celles des deux Charles, Baudelaire et Cros. Elles me semblent incontournables, puisqu'elles sont le symbole-même d'un basculement, d'un passage essentiel, vectrices d'un héritage, annonciatrices d'un futur que Baudelaire décrit par ces mots: "*Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit rien en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et devant lui qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement, ni douleur.*"⁹ Ce basculement du XIX^e au XX^e siècle, du romantisme à la modernité défendue par Baudelaire, de l'interrogation de l'objet de la poésie face à la ville moderne et à la déferlante technique, coïncide avec l'avènement du cinéma d'animation et du cinéma auxquels ni Baudelaire ni Cros ne sont totalement étrangers. Leur sensibilité du moins les pressent-elle.

Se souvenir que pour Baudelaire, la poésie, qu'il associe aux "fêtes du cerveau", définie comme "art pur" - en opposition au naturalisme et à l'art pour l'art -, est empreinte aussi de ses réflexions critiques sur la peinture et la couleur, sans compter ses rapports d'amitié avec Delacroix, Corot et Manet. C'est lui qui affirme que "*les couleurs, les parfums et les sons se répondent*". Se souvenir également que Cros, parallèlement à sa tourmente poétique - mais peut-être est-ce la même chose -, outre le brevet de son "paléophone" d'avril 1877, proche du phonographe d'Edison, dépose, en 1867, à l'Académie des sciences un exposé relatif à la "Reproduction des couleurs, des formes et des mouvements" et

écrit en 1869 une brochure esquissant une *Solution générale du problème de la photographie des couleurs*. Noter enfin que, comme l'écrit Walter Benjamin en 1938-1939, commentant Baudelaire dans les *Fragments* rassemblés sous le titre de *Zentralpark*: "*En réalité, cette image [de sa vie] est déterminée par le fait que Baudelaire prit le premier conscience, et de la façon la plus riche en conséquences, de ce que la bourgeoisie était sur le point de retirer sa mission au poète. Quelle mission sociale pouvait la remplacer? (...) Baudelaire était obligé de revendiquer la dignité du poète dans une société qui n'avait plus aucune sorte de dignité à accorder. D'où la bouffonnerie de son attitude.*"¹⁰

Notez bien que, si cette analyse de Benjamin est juste - et l'écrivain a rassemblé si patiemment tant d'éléments que bien des indices en accroissent la conviction -, sa remarque devient déterminante pour clarifier le thème qui nous préoccupe, puisqu'elle impliquerait que le cinéma d'animation apparaît au moment où, approximativement, le poète, au sens générique du terme, brille de ses derniers feux. La conséquence de cette proposition serait alors double: le cinéma d'animation ne peut dès lors imiter ou s'assimiler stricto sensu à ce modèle, au risque de s'annihiler lui-même; le cinéma d'animation entretient alors nécessairement une relation autre à la poésie qui pose soit la question de son évitement et de sa négation, soit de son dépassement, soit encore de sa transmutation.

Il faut souligner le contresens possible. Benjamin évoque la suppression de la "*mission du poète*", non de la poésie. La réponse que Baudelaire apporte à cette question prendra le nom de "modernité", qu'il a défendu pour désigner sa praxis poétique. Cette révolution capitale qui s'exprime dans *les Fleurs du mal*, notamment dans les "Tableaux parisiens", est à prendre en compte dans l'influence qu'elle a pu exercer dans le cinéma d'animation naissant. On le sait, pour Baudelaire, cette hydre de la cité moderne suscite un répons intérieur. "*Il n'y a pas la moindre amorce d'une description de Paris dans les Fleurs du mal. Cela suffirait à les distinguer nettement du*

"lyrisme de la grande ville" qui devait suivre. Baudelaire élève la voix au milieu du mugissement de Paris comme quelqu'un qui parlerait sur le bruit de fond des vagues", écrit Walter Benjamin ¹¹. Tout dans la ville devient, pour Baudelaire, allégorie: "*Paris change! Mais rien dans ma mélancolie N'a changé!...*"¹²

Dans le même temps, un mécanisme se met en marche, qui générera la poésie de la modernité - celle de Lautréamont et de Mallarmé, qui ne repose plus sur la seule versification mais sur une scansion et un rythme qui rend compte de celui, sourd, du moloch industriel qui vient:

*"Fourmillante cité, pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant."*¹³

Cette poésie de la modernité est celle aussi de Charles Cros, dont maints passages anticipent de la vision surréaliste ou de certains story-boards d'animation mettant en scène la séquence d'un rêve:

*"Au milieu de la nuit, un rêve. Une gare de chemin de fer. Des employés portant des caractères cabalistiques sur leurs casquettes administratives. [...] Une voix de sous-chef crie: La raison de M. Igitur à destination de la lune! [...] Le coup de sifflet du départ résonne, aigu, vertigineux et prolongé. Réveil subit. Le coup de sifflet se termine en miaulement de chat de gouttière. M. Igitur s'élançe, crève la vitre et plonge son regard dans le bleu sombre où plane la face narquoise de la lune."*¹⁴

Stèles

Ce que je suggère et devine est que, dès ces premières images, le cinéma d'animation, très certainement à son insu, est imprégné de cela, de cette précipitation qui affleure, de cette soif romantique de bouleverser les formes - comme le feront *les Chants de Maldoror* puis les dadaïstes et les surréalistes.

Ce que j'entrevois est cela: cette émulation fait tache d'huile, parce qu'elle correspond à un sentiment partagé, notamment au lendemain de la Première Guerre mondiale et, se disséminant dans les cercles restreints des cinéastes d'animation pionniers, certains sont saisis, pressentant l'avènement d'un monde nouveau.

Chacun alors, selon sa sensibilité et son appartenance culturelle, s'engage sur une voie qui se révélera multiple.

Reynaud préfigure la poétique burlesque, qui caricature en définitive le mouvement trépidant de la société, joue de son ridicule et de son absurde répétition. Comme le fait remarquer Dominique Auzel: "La scène où [dans *Autour d'une cabine*] le copurchic voyeur se fait botter les fesses par le mari jaloux préfigure l'un des gags qui ponctuent les *Vacances de M. Hulot de Jacques Tati*."¹⁵ Ces premières bandes animées du Théâtre optique sont, de plus, toutes empreintes à la fois d'humour mais aussi d'une mélancolie - qui a conscience et se désole de la fuite des sujets traités - proche, dans l'esprit, du spleen baudelairien. La figure du clown triste, qui annonce celles de Chaplin et de Keaton, est peut-être le premier masque ou le premier archétype par lequel s'exprime un effet, une sensation poétique. Cette impression est communiquée par la représentation elle-même, peinte et ciselée sur gélatine, par son tremblement spectral et fragile, sa transparence gracieuse, le jeu des combinaisons multiples entre les vitesses variables de projection et de défilement et la gestuelle des personnages - jeu qui ouvre ainsi la possibilité d'utiliser la riche gamme de toutes les expressions, du tragique au comique et au grotesque.

Cohl, par le jeu de ses extraordinaires métamorphoses, grouillantes d'observation et d'imagination, dépasse l'anecdote et introduit un symbolisme où un échange dynamique avec la langue écrite, qui pourrait faire penser à certains jeux des lettristes, n'est pas absent. Véritables charades ou épigrammes visuelles, certains de ses films multiplient les

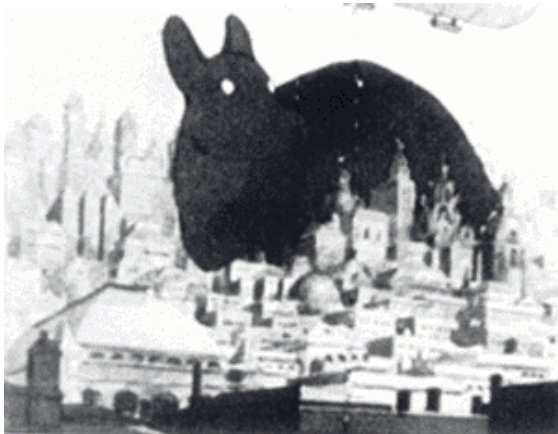
défis et prennent d'extraordinaires libertés avec les anciennes conventions. Ainsi de *Drame chez les fantoches* (1908): Fantoche, ou plutôt son dessin - écho très moderne de *la Danse de mort* de Hans Holbein qui inspira l'une des premières plaques animées de lanterne magique (Christian Huygens, 1659) -, lorsqu'il est emmené par la police est littéralement emprisonné dans un "panier à salade"; lorsque Émile Cohl veut signifier que Fantoche a "eu chaud", il incruste sur l'image dessinée un peu de vraie fumée qui s'échappe de son crâne et qu'il essuie...



Little Nemo (Winsor McCay, 1908)

McCay, lui, avec son personnage de Little Nemo introduit le rêve américain: architecture démente de la ville moderne confrontée aux rêves d'un petit

garçon, le tout traité selon un principe que l'on dirait aujourd'hui apparenté à la "ligne claire". Pureté, épure du trait, a-plat des couleurs, proches du modern style ou de certains effets décoratifs des nabis, l'expression stylistique de McCay est sa poésie. Dans son adaptation de *Little Nemo* (1911), sa science délicate d'une aquarellisation, instable à la projection, des teintes combinées au surgissement fantasque et fantasmagorique de ses personnages puis d'un extraordinaire dragon-à-la-gueule-de-trône repose sur une rigueur toute architecturale, évoquant à la fois les cours intensifs de perspective administrés par son professeur et l'entrelacs moderne et isométrique des nouvelles villes américaines. Il mettra ensuite en scène l'architecture américaine elle-même dans son film fantastique *The Pet* (1918-1921), annonçant la scène finale de *King-Kong*.



The Pet (Winsor McCay, 1918-1921)

Et Otto Messmer, créateur du célèbre Félix le chat, suscite un article somme toute anthologique de notre sujet, dès 1928, sous la plume brillante de Marcel Brion de l'Académie française, au titre évocateur: *Félix le chat ou la poésie créatrice*. Que dit Brion?: "*Félix n'est pas un chat, c'est le chat. Je dirais volontiers que c'est un sur-chat. [...] Il a échappé à la réalité du chat, il s'est composé une réalité extraordinaire. Lorsqu'il marche comme un homme préoccupé, la tête enfoncée dans les épaules, les pattes derrière le dos, il devient l'impossible*

du chat, l'irréel de l'homme. [...] Il lui faut un monde proportionné à ses caprices. Or, ce monde, Félix le crée. A la manière des poètes et des enfants. [...] Le plus souvent, Félix n'emprunte à personne les objets dont il a besoin. Il les fabrique lui-même, avec des éléments émanés de lui, ces points d'interrogation et d'exclamation, signes matérialisés de la volonté créatrice. [...] Cette puissance créatrice du rêve, cette formation surréaliste de l'objet donnent à ces fantasques images des prolongements parmi lesquels l'intelligence se plaît à jouer."

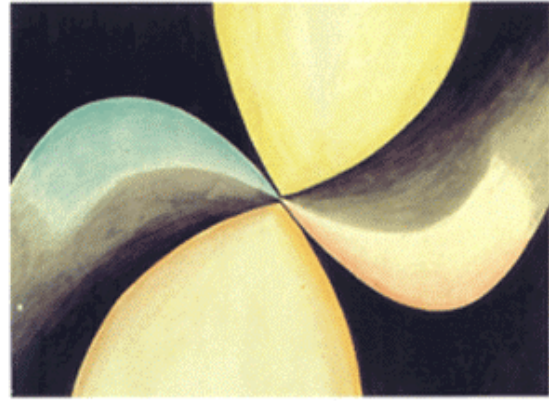
Oracles

Ces derniers exemples ressortissent au burlesque et à la caricature. Mais, dans ces années vingt, l'extraordinaire machine cinématographique s'est emballée et, ailleurs, en Europe s'expriment et s'affrontent des courants d'expression liés aux grands "ismes" de l'histoire: futurisme, cubisme, formalisme, dadaïsme, surréalisme.

Les futuristes italiens, dont le credo est d'exalter l'un des principaux traits de la modernité, la vitesse, en cherchent l'expression esthétique. Comme le souligne, cependant, Dominique Noguez, "*le futurisme n'est en rien un commencement absolu. Nul n'a été plus influencé que Marinetti. Phrase par phrase, Bruno Romani a naguère repéré les sources de son Manifeste du futurisme. Apparaissent ainsi les noms de Jules Romains, Nietzsche, Verhaeren, Morasso, Fernand Gregh, Baudelaire, Saint-Georges de Bouhéliar, Charles Morice, Paul Adam, Alfred Jarry, Maxime du Camp, Walt Witman, Rimbaud, D'Annunzio, etc.*"¹⁶ Arnaldo Ginna, futuriste italien, de son vrai nom Ginanni Corradini, n'en écrit pas moins avec son frère Bruno Corra une théorie de l'art, très influencée par l'intuition baudelairienne, où les possibles correspondances entre les sons et les couleurs sont étudiées. Ils imaginent tous deux la possibilité de créer un motif chromatique et cinétique grâce au cinéma. Ginna écrit à Giannalberto Bendazzi: "*Le divisionnisme était une*

des bases pour les études sur l'accord chromatique, sur la symphonie chromatique, etc., car les divers petits points, petits traits, correspondaient tout à fait aux diverses notes de musique. C'est ce qui arrivait à certaines zones colorées de Segantini [peintre italien]. Une "zone de couleurs" sur un pré de Segantini était un accord chromatique d'après nature de ces prés de montagne."¹⁷ Bendazzi note: "Les quatre films peints sur pellicule s'appelèrent *Accordo di colore* (d'après Segantini), *Studio di effetti tra quattro colori*, *Canto di primavera* (d'après Mendelssohn), *les Fleurs* (d'après Mallarmé). Si le premier était le développement d'un accord de couleurs, le deuxième était une étude d'effets entre couleurs complémentaires (rouge, vert, bleu, jaune) et les deux derniers étaient les traductions chromatiques d'une musique et d'un poème."¹⁸ Il faut évidemment remarquer cette présence et cet hommage à la modernité via, notamment, le nom de Mallarmé. Arnaldo Ginna ajoute: "Dès 1907, j'avais compris les possibilités cinépecturales du cinéma. En 1908-1909, la caméra pour prise de vues image par image n'existait pas. J'eus l'idée de peindre directement sur la pellicule."¹⁹ D'autres que Ginna, qui réalisa également *Vita futurista* - mais tous ces films sont perdus -, s'essayèrent au dynamisme futuriste, Balla s'attachant à la description des effets de la vitesse sur un corps donné avec *Dynamisme d'un chien en laisse* (1912), puis *les Mains du violoniste*, Bragaglia créant des "photos-dynamiques", condensant dans un seul cliché les phases d'un geste, et où l'influence de la poétique chronophotographique d'Etienne-Jules Marey se fait sentir.

Le cubisme, quant à lui, s'il évoque tout d'abord le courant moderne de la peinture au début du XX^e siècle, double parfait de la modernité poétique et littéraire, trouve résonances et traductions dans le cinéma d'animation de ces années-là, notamment en Russie puis en France, avec Leopold Survage, et en Allemagne avec l'avant-garde abstraite.



Rythme coloré (Leopold Survage, 1913)/ © Cinémathèque française

Survage, qui est né à Moscou, de son vrai nom Sturzwage, arrive à Paris en 1909 et travaille un temps comme élève de Matisse. Le 15 juillet 1914, c'est le poète Guillaume Apollinaire, parrainage signifiant, qui présente ainsi dans *Paris-Journal* le premier projet de cinéma cubiste de Sturzwage - qu'il baptisera lui-même du nom de Survage dans deux préfaces en formes de calligrammes dans un catalogue d'exposition en 1917: "J'avais prévu cet art qui serait à la peinture ce que la musique est à la littérature. L'artiste qui s'est donné la peine de le faire naître s'appelle Léopold Sturzwage. Il vit dans un sixième à Montrouge. Il a communiqué les caractéristiques de son idée à l'Académie des sciences et cherche une société cinématographique disposée à faire les frais des premières tentatives d'orchestration colorée. On peut comparer le Rythme coloré à la musique, mais les analogies sont superficielles et il s'agit bien d'un art autonome, ayant des ressources infiniment variées qui lui sont propres."²⁰ Survage de son côté précise quelques semaines plus tard, dans *Les Soirées de Paris*: "L'élément fondamental de mon art dynamique est la forme visuelle colorée, analogue au son de la musique par son rôle. Cet élément est déterminé par trois facteurs: 1) La forme visuelle proprement dite (abstraite); 2) Le rythme, c'est-à-dire le mouvement et les transformations de cette forme; 3) La couleur."²¹ Et il est évidemment significatif de constater, après réception par Survage d'une lettre polie de refus de produire des Films parlants Gaumont, que c'est un autre poète, Blaise Cendrars qui, dans la rubrique "Modernités", dans le n°12 de *la Rose rouge* publie-

ra sous le titre *la Parturition des couleurs*, les lignes suivantes, tentant de décrire ce qui n'a pu se montrer au cinéma: "Il a plus de 200 cartons. On croirait assister à la création même du monde. Du rouge envahit peu à peu l'écran et remplit bientôt tout le disque visuel. C'est un rouge sombre, de nature rugueuse, ridé comme du varech. Il se compose d'une multitude de petites lamelles placées les unes à côté des autres. Chacune de ces lamelles est sommée d'un pustule qui tremble mollement et finit par crever comme une lave refroidissante..."²²

Peut-être est-ce dans le symbolisme de cette projection d'œuvre d'un projet qui ne vit pas le jour et dans la ferveur enthousiaste du pressentiment des deux poètes qu'il nous faut deviner ce qui fondait à leurs yeux l'intérêt du *Rythme coloré*. Cendrars en livre l'une des clés: "On croirait assister à la création même du monde" contient déjà embryonnairement *la petite Cosmogonie portative* de Raymond Queneau, combinatoire lexicomaniaque et lyrique, richesse de la pensée einsteinienne...

Oskar Fischinger pour sa part, après une évolution qui lui est spécifique, et après sa fréquentation de la nouvelle école du Bauhaus où il rencontra notamment Kandinsky, s'inscrit aussi dans cette approche. Parcours significatif: Dans *Constructions spirituelles* (1922), Fischinger organise une expérience visuelle autour de la notion de silhouette. Cette silhouette noire, qui vient du fond du temps, n'est finalement qu'une idée de silhouette telle qu'on l'appréhende dans un rêve, projection indécise, fuyante. Elle n'est pas seulement mobile mais douée d'un cinétisme intérieur, d'un métamorphisme propre. Elle est un ectoplasme, un corps qui ne s'appartient pas, un corps qui, selon l'étymologie de l'ectoplasme, a été façonné du dehors. Corps métaphysique ou parapsychologique...

Ce corps, malgré ses fugitifs aspects anamorphiques, n'en demeure pas moins figuratif. Il est encore inscrit dans le domaine du "ressemblant" physique: tête, bras et jambes, motricité. Très vite, cependant,

Fischinger quitte ce rivage pour celui, honni par le futur régime fasciste, de l'"art dégénéré", l'abstraction. Le passage de *Constructions spirituelles* aux *Études* (1929 et années suivantes) est comme un travail sur cet impossible corps, celui qui se dérobe toujours. Fischinger ne travaille plus que sur cette forme, inidentifiable, pour faire surgir l'expression d'un rythme visuel et intérieur. Ainsi naîtra son principe d'animation aléatoire de formes - utilisé plus tard comme procédé de truquage, sorte de moirage cinétique.

De 1921 à 1936, Fischinger appartient au cinéma avant-gardiste allemand (Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann). Il fut aussi celui qui créa avec Béla Gaspar l'un des premiers procédés stables de colorisation cinématographique (Gasparcolor, 1933), et engrangea une première moisson d'œuvres abstraites qui faisaient appel à une relation très élaborée des images et de la musique: "Le flot d'émotion créée par la musique intensifiait l'émotion et l'efficacité de l'expression graphique cinématique..." *Komposition in Blau* (1934 - 1936), film de formes abstraites en couleur, rythmé sur la composition d'Otto Nicolai, *les Joyeuses commères de Windsor*, constitue le point d'orgue de cette période. Le corps, comme l'avait expliqué en son temps Kandinsky, n'y est plus qu'un *signe*, parmi d'autres. Esthétiquement, le film annonce l'après-guerre du cinéma, la domination des formes cerclées et brillantes, souvent associées aux comédies musicales et aux spectacles collectifs où le corps individuel disparaît au profit du corps social...

Ses expériences ont, tour à tour, passionné la Fondation Guggenheim, Orson Welles, les frères Whitney, Maya Deren, Kenneth Anger, John Cage ou Edgar Varèse... *Radio Dynamics* (1942) et *Motion Painting 1 et 2* (1946 / 1961) sont deux repères filmographiques qui entrent en résonance avec son extraordinaire invention du Lumigraph (piano mécanique qui produisait un spectacle lumineux, 1950) - invention qui le rapproche de certaines conceptions ésotériques du compositeur russe

Alexandre Scriabine (1872 - 1915), et qui sont à mettre en relation avec l'intuition baudelairienne. Peut-être faut-il voir là la quintessence du secret du corps dans le cinéma d'animation: il n'est, dans les meilleurs des cas, conçu que comme une aura...

En 1947, écoeuré par le travail à la chaîne de l'industrie cinématographique hollywoodienne, Fischinger écrivit: "*J'aimerais à présent dire quelques mots à propos du film ordinaire qui est montré partout aux gens dans d'innombrables salles de cinéma de par le monde. C'est du réalisme photographié - du réalisme-en-mouvement photographié de surface (...) nous devons nous concentrer sur le fil d'or ténu qui, en dessous, est à peine visible sous l'agitation prestigieuse, sensationnelle (...) de notre temps...*" N'est-ce pas comme une sorte de proclamation, qui définirait implicitement ce qu'est la poésie au cinéma d'animation? Un "fil d'or ténu" qui, souterrainement mais de manière absolue, tracerait la vraie carte du monde? Échos et résurgence des fondements de la modernité.

Zénith

A ce courant de l'avant-garde allemande, qui a défini lui-même ses expériences comme la tentative de créer un "spectacle total", si proche de l'"art pur" de Baudelaire, il faudrait encore ajouter beaucoup d'autres expressions et de racelles, dont le creuset est poétique, et qui ont littéralement fondé le langage du cinéma d'animation: Mikhaïl Zechanovsky, Alexandre Alexeïeff, Berthold Bartosch, Fernand Léger, Len Lye et McLaren.

Cette tendance trouve un écho en URSS, même si, comme le fait remarquer dès 1928 Léon Moussinac "*le "cinéma pur" comme on dit à Paris et à Berlin n'a préoccupé les cinéastes russes que dans la mesure où il était susceptible de répondre à un besoin de l'esprit et du cœur de l'homme*"²³. C'est tout le débat qui opposera d'ailleurs Vertov et Eisenstein à l'avant-garde abstraite allemande: la question "utili-

taire". Une voix s'élève contre cette vision réductrice, prophétisant la mission poétique et transcendante du cinéma d'animation, c'est celle de Malévitch - dont nous redécouvrons aujourd'hui les œuvres en Allemagne et en France: "*(...) Le cinéma (...) doit se libérer et comprendre, comme les peintres cubistes l'ont compris, que la peinture peut exister sans image, sans quotidienneté, et sans la face des idées. Alors le cinéma réfléchira à sa propre culture en tant que telle.*"

A cette prise de position tranchée semble appartenir le film de Mikhaïl Zechanovsky, *Post* (1929). Nous l'avons étudié en détail il y a quelques années au CFT Gobelins - alors que l'école croyait encore en sa vocation exploratoire -, grâce à l'analyse remarquable d'Émilie Mercier, qui y était étudiante.

De cette étude, je retiens deux remarques: Zechanovsky, qui fut peintre aussi, conjugue dans son film le principe narratif d'Eisenstein et la modernité picturale des avant-gardes soviétique et allemande. Dans *Post*, "*cette modernité plastique et thématique, en rapport avec celle du cinéma pur européen*", se manifeste par plusieurs figures de rhétorique cinématographique qui sont notamment condensées dans des effets dynamiques et formels (jeu d'enseignes lumineuses, rotation de texte à la manière des disques intertitres d'*Anemic Cinema* de Marcel Duchamp - 1926, des effets optiques de profondeur basés sur des principes spiralés, des enchaînements de plans montrant des objets tournoyants comme dans *le Retour à la raison* de Man Ray "*où la rotation d'un buste de Kiki s'enchaîne sur celle d'une boîte à œuf*", l'utilisation d'écrans blancs justifiés dans et par la narration, un montage alterné rapide proche des fulgurances du *Ballet mécanique* de Fernand Léger - créant des effets d'émoi, des formes abstraites, des démultiplications d'images dans l'esprit des expérimentations de *Disque 957* de Germaine Dulac - 1928, des inversions de valeurs et/ou de direction, la convocation d'un effet de planéité dans la technique du papier découpé, dans la représentation des personnages - profil, face, plon-

gée -, dans le mouvement - parallèle au plan de l'écran).

Émilie Mercier s'attachait aussi à examiner la nature des jeux lettristes intervenant dans ce film noir et blanc et muet, mettant notamment en exergue la relation tonale suggérée par la dimension des lettres, le rôle des césures dans la scansion du récit ainsi que celui de transition plastique, et montrait de quelle manière le film, en inscrivant au cœur de son propos et de son esthétique, les enseignes lumineuses ou les moyens de transport rapides, convoitait ce qui fut l'un des fondements de la modernité: la symphonie de la grande ville...

On le pressent dans les lignes qui précèdent: peu à peu, ce qui s'ébauche dans ces remarques fragmentaires, ces vues en coupe, ces fugaces agrandissements, isole et désigne ce qui pourrait constituer le matériau poétique de ces films. Dès l'origine, la modernité exerce une forte influence et trouve l'une de ses traductions et de son expression dans le cinéma d'animation. Et cela prend, assez fréquemment, figure de jeu de relais.

La Russie n'était pas tout entière opposée au formalisme. L'exemple de Zechanovsky le démontre, celui d'Alexandre Alexeieff, qui exerça principalement en France, aussi. Pour le jeu de relais, il y a ce qu'écrit Guy Fihman, professeur et cinéaste expérimentateur, à propos de l'invention de l'écran d'épingles qui régira toute la démarche d'Alexeieff, et qui fait étrangement resurgir la figure d'Apollinaire. Alexeieff dit avoir "*observé avec intérêt un autoportrait de Goya coiffé d'un bolivar, un chapeau haut-de-forme dont la facture est faite de traits courbes très courts orientés dans le même sens.*" "*Je fais l'hypothèse,* ajoute Fihman, *que dans cet état favorable aux images hypnagogiques, ressurgissent des fragments du conte d'Apollinaire les Épingles qu'il avait illustré peu de temps auparavant pour les Cahiers libres.*"²⁴ Pour la dimension poétique de l'homme et de l'œuvre, il y a ce qu'en disent respectivement Boris Pasternak et Iouri Norstein. Boris Pasternak: "*Il m'a rappelé tout ce qu'il y avait de russe et de tragique dans l'histoire et que j'avais oublié.*" Iouri

Norstein: "*Ce que nous a laissé Alexeieff tient de la poésie. Ses personnages semblent tantôt légers, tantôt lourds, comme si la force de gravitation changeait en permanence. Le temps est lui aussi une valeur relative. Il a son propre cours dans différentes parties de l'écran.*" Il y a, enfin, pour tenter d'encerner la matière, le prototype de son vaisseau poétique, *Une nuit sur le mont Chauve* (1933). Le film procède d'une expérience synesthésique qu'Alexeieff a vécue. Durant son enfance, sa mère avait résolu de l'habituer à l'obscurité, dont il avait peur. Dans la pénombre le soir, elle jouait du piano - interprétant Alabiéff, Chopin et Beethoven -, et lui s'accrochait aux sons. "*C'est le dernier qui m'inspirait des images en mouvement. (...) En 1931, en cherchant une musique à illustrer, j'ai pensé à Une nuit parce que la légende voulait que Moussorgski avait cherché à créer un "tableau musical". (...) Je me mis donc à écouter un disque (...). Je l'écoutais plusieurs soirs de suite, en imaginant des scènes pendant que l'orchestre jouait...*"²⁵

Tout le sabbat imaginé par Moussorgski s'y déchaîne dans des clairs-obscurs rythmés et générés par le seul principe musical. Le mouvement est onirique, l'image tactile, parvenant à susciter l'illusion d'une matière gravée faite d'éraflures, d'entailles, d'éclats et d'obscurités, d'une trame tantôt dure, tantôt souple, burinée et côtelée. La fulgurance y règne en maître suggérant l'apparition et l'évanescence. Reposant sur des variations internes incessantes, *Une nuit sur le mont Chauve*, devient rétrospectivement un acte fondateur de l'image pointilliste cinétique, la préfiguration de l'image pixellisée.

Ce formalisme trouve sa source, notamment, comme l'a répété à plusieurs reprises Alexeieff, dans son admiration pour le film de Berthold Bartosch, *l'Idée* (1931). Là encore, le film contribue à piquer le continent poétique qui nous intéresse. Sa modernité formelle invoque à la fois sa source expressionniste et préfigure celle d'une certaine Nouvelle Vague. Dès l'ouverture, l'animation est placée sous le signe d'un élan prophétique et d'un

émoi visionnaire que cisèlent et redoublent, à la manière des linogravures ou des bois gravés de l'avant-garde allemande, les premières notes de la composition originale d'Arthur Honegger. L'exergue qui précède le film et qui rassemble l'intention des illustrations de Frans Masereel, dont Bartosch s'est inspiré, trace délibérément le territoire d'une ascèse annonçant déjà celle du noir et blanc. Si, d'apparence, le film fonctionne à l'instar des romans prophétiques de Jack London, jouant d'une allégorie où l'on peut reconnaître la défaite du mouvement ouvrier spartakiste de 1918, il en transcende tout académisme par sa construction: par son jeu de noirs et de blancs, d'ombres et de lumières, de nuit et de brouillard, par sa construction rythmée et savante, par son utilisation alternée et remarquable du serti réaliste et du flou. A plusieurs reprises, il introduit des passages abstraits, véritables morceaux d'anthologie où se mêlent des réminiscences de la peinture de George Grosz ou encore des échos au traitement "luminaire" de la ville vue par Zechanowski dans *la Poste*: Bartosch introduit des perspectives de plans nocturnes composés uniquement par l'alternance des enseignes lumineuses qui dominent la ville. Toujours la ville.

Dans cette plongée, où désormais l'étourdissement menace, il conviendrait pourtant d'évoquer encore au moins Len Lye et McLaren.

A propos de Len Lye, il y a par exemple Alberto Cavalcanti (auteur notamment en 1928 de *la P'tite Lili*, où on voit Jean Renoir) qui disait: "Ses films sont comme les poésies de Mallarmé ou les tableaux de Picasso..." Celui que son principal biographe, Roger Horrocks, a joliment qualifié d'"envahisseur vertical" a notamment réalisé un film, *Trade Tattoo* (1937), qui pourrait nous servir de fil rouge dans ce territoire dont nous découvrons maintenant l'étendue. Fil rouge, parce que le film me semble atypique, apparemment inclassable, énigmatique et, de ce fait, dans son refus d'être classé, très nourrissant pour la tentative de reformulation que j'opère.

Trade Tattoo est projeté en septembre 1937. Len Lye a utilisé des chutes, provenant de la section documentaire de la GPO Film Unit. Les couleurs, très denses et très contrastées du film, dépendent d'un procédé de tirage très complexe reposant sur trois matrices du Technicolor. Len Lye a superposé aux chutes utilisées, sur certains des fragments de filmages réels des formes complexes au pochoir ainsi que des lettres peintes à même la pellicule, qui forment, dans leur danse morcelée, une ribambelle, dont l'assemblage pourrait rappeler celui de Rimbaud dans *Voyelles*, qui étaient associées à des couleurs:

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles...*

Le film, dans son montage, fonctionne comme à coup d'exclamations, d'énumérations, d'apostrophes et d'ellipses. Tout dans le cut-up, plus qu'une manière syncopée d'appréhender le monde. Et, en son centre, dans un jeu de textures et de transparences mouchetées, comme un leitmotiv éreintant, le corps mécanique et robotique d'une bio-ville



Trade Tattoo (Len Lye, 1937)

au travail. Le mouvement, toujours accéléré. La communication (puisqu'il s'agissait d'un message publicitaire pour la célérité de la poste anglaise) comme annihilée par sa fulgurance. Le tout fonctionne presque à l'instar d'un clip musical. N'y-a-t-il

pas là matière à saisir les constituants d'une expression spécifique, qui joue d'équivalences vis-à-vis du matériau poétique et les remalaxe selon un principe rythmique qui lui est propre? Celui de la durée du film et de sa scansion syncopée par la juxtaposition et le chevauchement des plans?

C'est ce que suggèrent deux autres témoignages concernant Len Lye et complétant sa manière de concevoir le cinéma: "*Len Lye parle beaucoup de l'importance qu'a pour lui l'impulsion cinétique fondamentale qui définit le tempérament, l'essence profonde d'un individu, sa façon d'être fondamentale, une sorte de définition kinesthésique* ("Alors il s'agit dans tout cela du corps, et c'est ce qui constitue le sujet de l'activité cinématique et cinétique. C'est une question corporelle, sensorielle."). *Ses efforts cinématographiques ont toujours eu pour objectif de cerner, de produire et de transmettre cette sensation cinétique corporelle de la façon la plus concentrée et la plus intense.*"²⁶ "*A l'inverse des surréalistes, dont les recherches autour de l'inconscient devaient permettre d'élaborer une pensée libérée des perceptions sensorielles immédiates et d'un langage sclérosé, Len Lye pratique le doodle [griffonnage] comme un automatisme physique, une empathie musculaire dans laquelle le corps (et en dernier ressort la main de l'artiste) réifie des sensations physiques ou issue du tréfonds de ses organes, gardiens de l'identité biologique et génétique du sujet*"²⁷

Contrairement donc à ce que pouvait suggérer la question d'André Martin, je crois que le cinéma d'animation, hormis toutes sortes de fadaïses convenues (et elles sont nombreuses), a touché dès le départ à ce qui pouvait faire la fulguration de Rimbaud ou d'Apollinaire. Et à l'écriture automatique?

Certainement. Mais pas selon les mêmes règles qui s'appliquaient au texte. C'est ce que démontre, en définitive, Norman McLaren lui qui, précisément, fut influencé dans ses débuts par le surréalisme. Certains titres de ses films les citèrent même: *Essai*

de paysage à la Tanguy. Et McLaren attribuait sa propre libération et sa liberté d'expression au surréalisme: cela lui avait permis, disait-il, de réaliser *Love on the Wing* (1938), son premier film directement dessiné sur pellicule où ses signes se déplaçaient sur un fond photographique à plans multiples.

Le film le plus représentatif de cette "écriture automatique" de Norman McLaren est *Caprice en couleurs* (1949), dont je citerai ce qu'il m'avait inspiré lors de sa nouvelle sortie dans les années 90: Voici l'improvisation gravée et peinte, l'improvisation musicale par excellence, celle qui joue et se joue des accidents. Traces syncopées, fuyantes, aux translucides coloris, d'une modernité baudelairienne: fugaces, insaisissables. L'esthétique du choc, de l'instant, de l'éclair en action, qui suivrait à la trace une éclatante improvisation d'Oscar Peterson. La pellicule perd de son épaisseur antécédente. Disparue la sensation de ces volumes incrustés ou flottants. Mais la pellicule gagne en profondeur, en densité aqueuse, elle crée ses propres fonds insondables, invente des dérobades. Les passages colorés, plus élégants, plus aériens, deviennent multiples, cultivent le croisement de directions, se dilatent et s'épandent dans d'improbables et paradoxales surimpressions. Pour disparaître soudainement, s'effacer sous l'effet d'un enchantement, laisser place au fourmillement affamé de l'affolement jazzique. Norman McLaren invente l'entaille cut-up. Triptyque gravé et peint sur la pellicule. A la fluidité grouillante de la multitude succèdent la visualisation solennelle de la note pure, dilatée, unique, "héroïsée", l'esquisse suggérée du pincement de la corde, éclatant fragment fantomatique enchâssé dans les ténèbres de l'écran. Touche cristalline pianistique, griffant de ses cordes invisibles, par petites touches inabouties, l'espace noir du cadre. Cut-up. Cette fois la force colorée (d'un ton balais: je fais la découverte de ce mot qui indique la couleur rouge, violacée ou rose, exactement les tons du passage cité, en cherchant l'orthographe de l'instrument que m'évoque le battement entendu), d'un frottis mécanique scandé, l'entrecroisement déchaîné des balais sur un tom-tom. Résonances,

torsades, étranges anneaux auréolant la pellicule puis. Cut-up. La chute soudain, presque subliminale, entraperçue dans un dernier solo, en lettres blanches fugitives: "End" "Salut" "By" "Norman McLaren".



Quelque chose d'Alice (Jan Svankmajer, 1988) / © Athanor

L'Oucipo

Parce que la mission sociale du poète telle qu'elle était définie au XIX^e siècle, pour reprendre l'argument de Walter Benjamin, a été supprimée, elle a entraîné une redéfinition de la notion de poésie. Je formule l'hypothèse que certains poètes ont alors pressenti, dans l'avènement de l'image cinématographique et dans l'imaginaire dont il était porteur, le tremblement du monde et y ont ainsi concouru. D'une certaine façon, une transmutation s'est opérée: le poète a été voir de l'autre côté du miroir. "Chez Baudelaire, le poète déclare pour la première fois sa prétention à une valeur d'exposition [je souligne]. Baudelaire a été son propre imprésario."²⁸ Et la poésie s'est disséminée, trouvant notamment dans le cinéma d'animation - du moins dans certaines de ses expériences libres - un terreau d'accueil favorable. Cette attirance est démontrée par les fréquentes collisions entre les deux sphères qui ont émaillé cette histoire et dont nous avons pris quelques exemples.

Certains de ceux-ci, dans des temps plus proches de nous, revêtent un caractère tout à fait symbolique: c'est le cas du rapport de Jacques Prévert à ce médium. Le chef-d'œuvre de Paul Grimault, *Le Petit Soldat* (1947), point de départ de l'introduction par Jacques Prévert du réalisme poétique dans le cinéma d'animation, apparaît d'emblée comme le blason possible d'une géographie amoureuse, d'autant plus qu'il est sans dialogue et que son continuum musical, dû à Joseph Kosma, le situe uniquement dans un flux allusif; malgré et peut-être aussi à cause de son titre - qui pourrait presque l'installer du côté de la tauromachie des spectres siamois de la guerre et de la passion amoureuse analysés par Denis de Rougemont (*L'Amour en Occident*). *Le Petit Soldat* et *la Poupée* mènent le drame. Incarnation de l'innocence des "enfants qui s'aiment" ils sont confrontés, comme toujours chez Prévert, à la méchanceté du monde. Tous deux déclinent visuellement une part du mot "amour" - charade en mouvement.

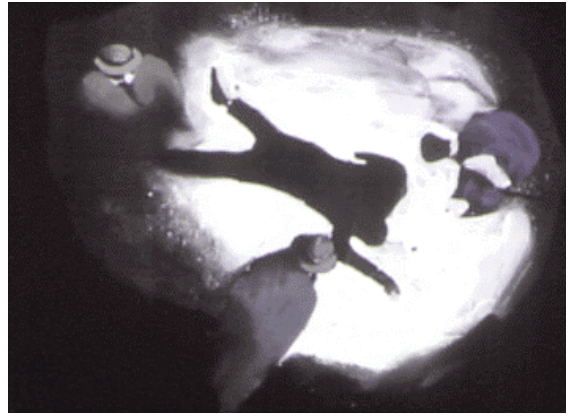


Le Petit Soldat (Paul Grimault, 1947) / © Les Films Paul Grimault

Le Petit Soldat l'exprime directement et visiblement avec son cœur, un cœur gros comme ça, un gros cœur bien rouge qui lui sert de clef-remontoir. Il l'exprime aussi par sa gestuelle de jouet mécanique, qui l'apparente, dès qu'il fait la roue, à celle d'un numéro de mime amoureux.

La Poupée est son indispensable complément: sans elle pas de chambrette ni de théâtre. Sage comme une image, elle n'est faite que pour danser, avec

son petit tutu rose, c'est-à-dire célébrer et jouir du mouvement physique de son corps. Mais elle ne sait que tourner la tête vers le Petit Soldat ou que se laisser entraîner plus tard, passive, dans une danse effrénée. Elle est l'amoureuse. Ce que souligne, dans l'esprit de Prévert, la résonance argotique du mot qui la désigne: poupée. Aux scènes d'amour des jouets mécaniques, qui sont comme un dérivé de l'amour courtois, va succéder la figure guerrière incarnée par le Diable. Figure malicieusement dévaluée (sur la boîte qui l'enferme, la somme de 75,25 francs a été biffée pour être remplacée par celle de 1,50 franc sur l'étiquette qui la chapeaute), le Diable, et donc la guerre, l'emporte à la fin du premier acte, introduisant subrepticement et très logiquement une nouvelle donne: le Diable mène la danse, il plastronne face à la Poupée laissée seule, et la guerre a lieu hors champ, sur un autre théâtre, entraînée par la Toupie - équivalent argotique de "sergent recruteur"... Ce qui est amoureux, dans *le Petit Soldat*, n'est pas seulement le corps ou le décor pris isolément, mais la totalité. C'est le tout que contient l'image qui est amoureux. Le déplacement brutal, soudainement accéléré de la Poupée qui, par réaction, se révoltera contre le Diable, lui arrachera des mains le cœur du Petit Soldat pour tenter de le lui restituer, entraînera à la fois son irruption dans le décor qui jouera enfin comme *perspective* et la transformera, dans le même temps, en personnage libre, donc *animé*. Son mouvement, celui d'une chamade, s'emparera de toute la thématique du récit et imposera alors un nouvel ordre du monde où l'amour triomphera du rituel mécanique...



Le Criminel (Luigi Toccafondo, 1982) / © Transeuropfilms)

Un mouvement alchimique a donc eu lieu, qui implique un mouvement de transfusion que *le Petit Soldat* illustre à merveille. Il annonce un processus, qui, à l'image de la création de Queneau - l'Ouvrage de littérature potentielle, l'Oulipo -, génère la naissance, dans les marges, d'un Oucipo - Ouvrage de cinéma potentiel, dont le rivage, les grèves et les lagunes sont évidemment celles du cinéma dit expérimental plutôt que des produits de consommation calibrés. Sur ces côtes, l'air souffle toujours et la liberté demeure, qui peut ressembler notamment aux énumérations ou aux ellipses de Prévert:

Une orange sur la table

Ta robe sur le tapis

Et toi dans mon lit.

Entre cette moitié du XX^e siècle et notre présent se sont donc entrelacées de nouvelles expressions que l'on pourrait associer à la poésie moderne pour certaines d'entre elles - celles de Robert Breer, de Pierre Hébert, de Zbigniew Rybczynski, de Iouri Norstein, de Jan Svankmajer, des frères Quay, de William Kentridge, de Luigi Toccafondo, de Jochen Kuhn et de bien d'autres. La question que toutes posent indirectement ressemble à une devinette cosmique: dans ce système des représentations, où gravite désormais cette planète de l'animation, quelle force d'attraction l'attire, quelles autres la rejettent? De quelle manière sont-elles en train de modifier l'histoire formelle et d'influencer l'expression poétique elle-même?

Pacal Vimenet (Paris, février 2003)

Notes

- 1 *L'Ombilic des Limbes*, Gallimard "Poésie", p.51, 1997.
- 2 Préface aux *Poésies* d'Arthur Rimbaud, 1956, Gallimard "Poésie", 1973.
- 3 *Le Gant de crin*, Paris, Flammarion, 1968, p.32, cité par Marie-Claude Loiseau in "Poétique du montage", *24 Images* n°77, été 1995, p.12.
- 4 *Le langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation*, Cinéma les 400 coups, Québec, Canada, 1995, p.73.
- 5 Fernand Léger, *Plans* n°1, janvier 1931, pp.80-84.
- 6 Jean-Louis Scheffer, *Du monde et du mouvement des images*, Collection "Essais", Cahiers du cinéma, 1997, p. 17.
- 7 *Qu'est-ce que le cinéma?*, "Un film bergsonien: le mystère Picasso", *Cahiers du cinéma* n°60, juin 1956, Édition du Cerf, p. 198, 1987.
- 8 André Martin, "Bonjour exception!", *Cinéma* 56 n°11, cité par Bernard Clarens in *André Martin écrits sur l'animation.1*, Dreamland, 2000, p.113.
- 9 *Fusées* XV.
- 10 *Charles Baudelaire*, Petite Bibliothèque Payot, p. 221, 1990.
- 11 *Ibid.* p. 233, 1990.
- 12 *Le Cygne*, II, NRF, Poésie, Gallimard, p. 119, 1986.
- 13 *Les Sept Vieillards*, NRF, Poésie, Gallimard, p. 120, 1986.
- 14 *Sur trois aquatintes*, 1. *Effarement*, NRF, Poésie, Gallimard, p. 206, 1972.
- 15 *Émile Reynaud et l'image s'anima*, éd. Du May, p.105, 1992.
- 16 *Éloge du cinéma expérimental*, Éditions Paris expérimental, "Classiques de l'avant-garde", p. 49, 1999.
- 17 *Cartoons, le cinéma d'animation 1892-1992*, éd. Liana Levi, pp. 42-43, 1991.
- 18 *Ibid.*, p. 43.
- 19 *Ibid.* p.42.
- 20 Daniel Abadie, *Survage, Les Années héroïques*, Musée d'art moderne de Troyes et Musée Matisse du Cateau-Cambrésis, éditions Anthèse, p.125, 1993.
- 21 *Ibid.*, p.126
- 22 *Ibid.* p. 130.
- 23 *Cinéma soviétique*, Gallimard, 1928.
- 24 "Alexandre Alexeïeff, virtuose du virtuel ou le cinéma comme Cosa mentale" in *Alexeïeff, itinéraire d'un maître* - Giannalberto Bendazzi (CICA, Dreamland, Cinémathèque française - 2001), p. 152.
- 25 Giannalberto Bendazzi, "La matière dont les rêves sont faits" in *Alexeïeff, itinéraire d'un maître* - Giannalberto Bendazzi (CICA, Dreamland, Cinémathèque française - 2001), pp. 20 et 22.
- 26 *Len Lye dix-huit ans plus tard*, in *Pierre Hébert, l'homme animé*, Marcel Jean - Cinéma les 400 coups, 1996, Québec.
- 27 *Len Lye*, Jean-Michel Bouhours "La conjonction de la forme et du mouvement", 2000, Centre Georges Pompidou, p. 78.

Crédits photographiques

Nos plus vifs remerciements à Mme Svetlana Alexeïeff Rockwell et Cinédoc; Elfried Fischinger Trust et Re:Voir Vidéo; Nina Shorina et *Animatograh* ; JLP Films; Athanor; Michel Ocelot; Transeuropfilms; Cinémathèque française; fondation Iouri Norstein

En savoir plus

Pour voir des films de Fischinger, deux cassettes éditées chez Re:Voir Vidéo, 14, passage de l'Industrie, FR-75010 Paris (Tel ++33-(0)1-40 22 60 82)