

Le Hérisson dans le brouillard **du texte au film,** **ou l'amplification interprétative**

HÉLÈNE MÉLAT

Deux formes d'art ont été particulièrement fécondes pendant la période soviétique : la littérature pour enfants et le film d'animation. Considérées comme mineures et surtout permises d'imaginaire, puisque l'imaginaire est le territoire des enfants par excellence, elles échappaient plus facilement à la fureur édulcorante des censeurs : même si un certain nombre d'œuvres répondaient à la commande ou aux critères officiels, beaucoup d'auteurs ont su échapper à la pression et se tenir soit en marge complète de tout discours idéologique, soit dans une frange idéologique véhiculant des valeurs humaines universelles. Par cette similitude, par leur public et leur indéfectible allégeance aux procédés non réalistes, ces deux formes artistiques étaient tout naturellement destinées à se rencontrer, comme le montre d'ailleurs l'abondance d'adaptations de contes folkloriques et de textes d'auteurs.

Comme l'écrit Sébastien Denis, « du fait de la représentation subjective de la réalité qu'elle impose, l'animation est clairement la forme cinématographique la plus proche de l'imaginaire¹ » et la plus

1. Sébastien Denis, *Le Cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 3.

à même de retranscrire un « rapport déphasé au réel² ». Plus libérée des contraintes de l'effet de *mimésis* que le cinéma en prises de vues réelles³, l'animation se met tout naturellement au service de textes qui n'entrent pas dans les canons réalistes, ce qui rend d'autant plus intéressant le rapport entre la poétique de la source textuelle et celle de son produit dérivé visuel. Nous étudierons cette interaction en prenant pour objet l'un des plus beaux films d'animation du XX^e siècle, *Le Hérisson dans le brouillard* (1975), adapté du conte éponyme de Sergueï Kozlov, qui en a écrit le scénario en collaboration avec le metteur en scène Iouri Norstein, et dessiné par Francesca Iar-bousova.

Du texte au scénario : la préhistoire du film

Il était une fois un petit hérisson... – qui a très vite conquis le public : il est avec Tchebourachka, Vinipoukh (variante russe de Winnie l'ourson) et Karlson l'un des héros de films d'animation les plus aimés des enfants et des adultes à la fin du XX^e siècle en Russie.

Sergueï Kozlov déclare dans une interview qu'il a inventé les personnages du hérisson et de ses amis en 1959 et a écrit le livre *C'est vrai, nous serons toujours là ?*, qui contient *Le Hérisson dans le brouillard*, en 1967⁴. Il ne sera édité qu'en 1987, suivi en 1989 par un autre recueil⁵, puis d'autres rééditions, mais dès 1975 Kozlov écrit le scénario pour le film réalisé par Norstein. C'est donc par le biais du film, couvert de lauriers et de louanges, que ce conte – et avec lui les autres de la série – sera connu du grand public⁶. Enfin, les

2. *Ibid.*, p. 61.

3. Norstein va même plus loin, estimant que l'animation s'est même affranchie de la matière, voir son interview, in Hervé Joubert-Laurencin, *La Lettre volante. Quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, p. 322.

4. Evgenij Gavrilov, « Ėžik v tumane » [Le Hérisson dans le brouillard], *Literaturnaja Rossija*, 9, 29 février 2009, <http://www.kozlov-sergey.ru/publ/1-1-0-4> (lien actif en juin 2013).

5. *Pravda, my budem vseгда ?* [C'est vrai, nous serons toujours là ?], M., Sovetskaja Rossija, 1987, et *Ėžik v tumane* [Le Hérisson dans le brouillard], M., Detskaja literatura, 1989. Notre récit est le seul à apparaître dans les deux recueils, ce qui montre son importance et son statut un peu à part par rapport aux autres contes.

6. Sergueï Kozlov a écrit les scénarios de plusieurs autres films tirés des récits sur le hérisson et ses amis : *Comment le Hérisson et l'Ourson ont fêté le Nouvel An* (1975) et *Si les Étoiles tombent* (1978), tous deux mis en scène par

protagonistes du film trouvent une nouvelle incarnation en 2006 dans un livre qui reprend le texte du scénario et est illustré par les dessins tirés du film⁷. Il y a donc ici un aller-retour entre plusieurs supports : le conte lui-même, le scénario qui en est tiré, le film, les recueils de contes, et enfin un autre livre tiré du film – le scénario publié, qui unit texte et image. Voilà un itinéraire peu banal pour un récit d'à peine deux pages...

Dans le très bel ouvrage *La Neige sur l'herbe*, dans lequel Norstein a regroupé les textes de ses conférences, analyse ses films et donne de manière générale son point de vue sur l'animation et son propre travail d'animateur – entre autres sujets –, le grand metteur en scène évoque la préhistoire du *Hérisson dans le brouillard* : Kozlov, ayant vu et apprécié le film de Norstein *La Renarde et le lièvre*, lui a téléphoné pour lui dire qu'il aimerait travailler avec lui et lui a proposé la cinquantaine de contes qui constitue la série du hérisson et de ses amis. Norstein choisit précisément le très court *Hérisson dans le brouillard*. Il écrit tout d'abord à ce propos qu'il ne sait pas pourquoi⁸, puis il avance l'hypothèse que ce choix est lié à l'espace : « J'ai senti le conte spatialement, comme l'écho. J'ai senti que quelque part au loin, derrière le fin amalgame de l'écran, il y avait un domaine d'où le son venait se refléter ici. Et se transformer en image⁹ ». Norstein nous invite ici à une traversée des apparences et à appréhender la profondeur des contes de Kozlov, dont la poétique se prête particulièrement bien à cet élargissement spatial, et encore plus ce récit-là.

Un univers aux valeurs humanistes

Les contes de la série du hérisson et de ses amis semblent à première vue véhiculer des valeurs très typiques de la littérature pour enfants soviétique. Le décor des contes est essentiellement la forêt, haut lieu des contes russes, et la plaine, envers presque obligé de la forêt, donc un univers naturel qui n'a aucune marque d'époque ni de lieu : un espace-temps suspendu et universel. Aucun

Alla Gratcheva, et quatre films mis en scène par Iouri Boutiryne, *Triam ! Bonjour !* (1980), *Le Conte d'hiver* (1981), *Les Bateaux de l'automne* (1982), *Le Tonneau étonnant* (1983).

7. *Ěžik v tumane* [Le Hérisson dans le brouillard], M., Krasnyj Paroxod – Fondation Iouri Norstein, 2006, réédité deux fois depuis.

8. Jurij Norštejn, *Sneg na trave* [La Neige sur l'herbe], t. 1, M., Krasnaja Loščad', 2008, p. 219.

9. *Ibid.*, p. 159.

être humain dans cette enclave protégée du temps (à de rares exceptions près, certains contes voient apparaître des gardiens de zoo, des maîtres de chiens, cette ingérence reste toutefois très discrète, à l'image du sifflement rappelant le chien du film), mais une communauté d'animaux qui parlent, ont des émotions, pensent, réfléchissent (ce qu'ils font intensément). Le reste du monde est lui aussi animé : la lune sourit, la vache soupire, l'herbe chante et parle, les tabourets bourgeonnent au printemps... Nous sommes dans l'univers animalier, animique et intemporel du conte, que seul le film d'animation peut incarner à l'écran. Les personnages ne sont pas décrits (ce qui laisse une totale liberté aux metteurs en scène et dessinateurs des films), ils représentent des entités très proches de la nature et assez peu individualisées. Seul le hérisson se distingue vraiment des autres, non seulement parce qu'il est le héros de la série et a donc un statut narratif particulier, mais aussi par son rapport au monde, qui est précisément au cœur du film.

Les relations entre personnages sont coulées aussi dans le moule du genre : la petite communauté vit en bonne entente, s'entraide, et les amitiés les plus improbables fleurissent : le hérisson et l'ourson, le lièvre et la souris, et même l'âne et le loup... E. Krassikova consacre une bonne part de son article sur ces contes à cette absence de menace et de conflits, remarquant qu'« il n'y a pas de mal personnifié, ni donc de lutte, de chagrins, de contrastes violents entre les images et les situations, aucun acte ne se fait au détriment de quelqu'un [...]»¹⁰, aucun personnage, donc, pour incarner le mal, si ce n'est peut-être le loup, contre qui l'ourson et l'âne partent en guerre sans vraiment savoir pourquoi dans « Comment l'ourson et l'âne ont vaincu le loup » et qui dans « Comment l'âne a eu un cauchemar terrible » provoque un cauchemar chez l'âne, qui en rêve se transforme en cette bête présentée dans ce conte comme méchante et dangereuse – mais il s'avère dans le conte « Par le plus chaud dimanche qu'ait connu la forêt », que le loup, édenté, ne peut plus manger quiconque. E. Krassikova souligne également que c'est un monde où les âges sont indéterminés et où il n'y a pas de conflit de générations, dans la mesure où il n'y en a qu'une¹¹. Dans ces contes, qui se distinguent par une absence de didactisme et de morale remettant tout bien en place, est constamment répété le message de l'importance des amis pour lutter contre la solitude, les déclarations d'amitié y sont fréquentes

10. E. Krasikova, « Mir bez trollej i koldunov » [Un monde sans trolls ni magiciens], *Detskaja Literatura*, 1981, p. 19.

11. *Ibid.*, p. 18.

et touchantes. Cela s'inscrit dans la « loi de la bonté¹² » qui régit cet univers.

Ce monde harmonieux répond à des lois à la logique bien particulière, tout enfantine : pour que les étoiles brillent, il faut les astiquer, les poissons voguent et les nuages aussi, on peut donc pêcher les nuages, le loup a des oreilles d'âne qui lui poussent et il doit les tailler chaque matin pour qu'on ne le confonde pas avec « son frère gris ». Les personnages se livrent à des activités que le monde adulte ne peut que considérer avec scepticisme : par exemple, « crépusculer » (*sumerničat'*), à savoir rester assis, ensemble, à contempler le crépuscule qui tombe ou compter les étoiles, crier pour « mettre en valeur le silence » ou courir pour « mettre en valeur l'immobilité ». Les personnages peuvent se transformer, tout au moins dans leur propre perception : ils s'inventent en sapin de Noël, en arbre ou en nuage, comme le font les enfants dans leurs jeux – il n'y a pas ici de métamorphose concrète mais la création d'autres hypostases de soi. La proximité avec la nature et la non individualisation permettent cette fluctuation dans la vision de soi. Les possibilités de transformation de l'univers autour des personnages sont grandes, et le rapport au monde des personnages est l'un des points sensibles des contes.

C'est, sans surprise, le côté bon enfant, harmonieux et rassurant qui domine dans les adaptations que Kozlov a faites de ses contes en dessin animé... sauf dans celle du *Hérisson dans le brouillard*. Qu'est-ce donc qui a permis à Norstein de prendre une autre direction que ses collègues metteurs en scène ?

Une poétique à trous

La tonalité générale des récits est interrogative : les personnages se posent des questions sur le monde, l'ordre de ce monde, et les dialogues sont en quelque sorte parfois des dialogues socratiques en version allégée. Kozlov estime d'ailleurs que *Le Hérisson dans le brouillard* est une œuvre philosophique¹³. Par les détours vers l'absurde, ces récits remettent en question les certitudes élémentaires que les adultes aiment affirmer avec autorité. La curiosité est le mode de fonctionnement de base du personnage du hérisson, c'est elle qui déclenche l'aventure du récit mis en scène par Norstein et qui est présente tout au long malgré la peur que provoque chez le hérisson le monde inconnu dans lequel il s'est aventuré.

12. *Ibid.*, p. 19.

13. Evgenij Gavrilov, « Ěžik v tumane », art. cit.

La tonalité de nombreux récits, dont celui qui nous intéresse au premier chef, est aussi contemplative et méditative, et parfois il y a très peu de tension dramatique. La contemplation est rendue perceptible par le rythme ralenti du récit, l'immobilité et l'inaction des personnages et par des notations rapides mais toujours présentes et concrètes du paysage, esquissé en quelques traits au moyen d'une écriture qui privilégie le sens de la vue : Kozlov indique toujours les couleurs des arbres, du ciel (le plus souvent doré, orangé, rouge, rose – les couleurs changeantes de l'aube) et décrit plus la nature que ses personnages métamorphes dans l'âme.

La narration se développe lentement, comporte des points morts, des « arrêts sur image » laissant le récit comme en suspension, les répliques des dialogues, nombreux, restent parfois sans réponse ou reçoivent une réponse qui est en décalage, comme dans les dialogues tchékhoviens – c'est d'ailleurs à l'organisation dramatique lâche des pièces de Tchekhov que fait penser la structure temporelle des contes de Kozlov. On peut évoquer ici à propos de ses contes cette définition d'Umberto Eco :

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui est introduite par le destinataire ; et ce n'est qu'en cas d'extrême pinaillerie, d'extrême préoccupation didactique ou d'extrême répression que le texte se complique de redondances et de spécifications ultérieures – jusqu'au cas limite où sont violées les règles conversationnelles normales. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner¹⁴.

Les « blancs » sont une partie essentielle des textes de Kozlov, qui délivre le strict minimum informationnel : son écriture est mise au service d'une poésie trouée, suggestive et fragmentaire.

Le récit du « Hérisson dans le brouillard » – comme beaucoup d'autres de la série – est caractérisé par une ouverture totale, qui permet un éventail maximal d'interprétations et de variations : on ne sait qui aide le hérisson, que devient le cheval... Cette ouverture est également sensible dans la structure d'ensemble des contes, constituée de tableaux autonomes que l'on peut lire dans n'importe

14. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 66-67.

quel ordre. La série est extensive : les contes s'enfilent les uns après les autres, et rien n'interdit d'en ajouter encore, si ce n'est la disparition de l'auteur.

Enfin, le personnage du hérisson incarne la puissance de l'imaginaire : dans le conte « La chanson automnale de l'automne. Bruits et voix », il incite l'ourson à entendre et écouter les voix de créatures qui n'existent pas et pour ce faire lui conseille de « tomber dans la somnolence », affirmant qu'« on peut imaginer tout ce qu'on veut, et tout ce qu'on imaginera sera comme vivant ». On peut aussi incorporer quelqu'un dans un rêve *a posteriori*, ce qui n'étonne personne. Cette confiance en la puissance du rêve, même éveillé, ce laisser aller à la dérive imaginaire insufflent une dimension onirique à cet univers fictionnel plus complexe qu'il n'en a l'air et témoignent d'un décalage par rapport au réel qui ouvre un large champ d'interprétations.

Le revers de l'harmonie

Il est frappant que dans cette bulle harmonieuse, la tonalité se teinte pourtant souvent de tristesse : les personnages sont sensibles à la beauté du monde, à la beauté d'un instant, à tel point qu'ils en deviennent tristes... Ainsi, dans « Un conte joyeux », au titre quelque peu en oxymore par rapport au texte, l'âne « était tellement bien qu'il se mit à chanter une chanson triste », en l'occurrence le dernier couplet de *La Steppe tout autour* (*Step' da step' krugom*) dans lequel le cocher mourant dit à son camarade de rapporter son alliance à sa femme bien-aimée. Et l'âne d'inventer une chanson, dont l'effet comique pour le lecteur ne cache cependant pas la mélancolie du personnage :

Et quand je mourrai,
Et quand je périrai,
Mes oreilles, comme des fougères,
Sortiront de terre.

Ce changement d'humeur et la versatilité du bonheur sont des motifs récurrents. Cette tristesse diffuse est souvent liée à une certaine angoisse existentielle qui fait partie intégrante de cet univers : dans le conte « C'est vrai, nous serons toujours là ? », dont le titre trahit l'inquiétude, le sentiment du caractère éphémère de toute chose fait pleurer l'ourson, qui s' imagine mort. Le temps qui passe est de fait la seule chose dont a peur le lièvre, qui s'est guéri de toute autre peur dans « Le Tourbillon noir ». La menace de noyade qui pèse sur le hérisson dans notre récit, ou la peur de s'écraser au

sol du lièvre qui monte à la corde vers le ciel mais reste coincé au milieu, paralysé de peur en pleine ascension dans « L'Oiseau », sont des éléments très signifiants des récits. On est loin ici d'une littérature édulcorée et mièvre.

Il n'est pas fortuit que ce soit *Le Hérisson dans le brouillard* qu'ait choisi Norstein, car ce conte, bien que bref, contient à peu près tous les éléments que nous avons mentionnés *supra*. C'est tout d'abord l'un des plus visuels, avec une évocation très suggestive du paysage, qui peut expliquer la perception spatiale qu'en a eue Norstein (ajoutée au fait que le brouillard s'accorde parfaitement avec les dessins de Iarboussova, comme nous le verrons plus loin). C'est ensuite celui où il y a le moins de dialogues, alors que beaucoup de contes sont constitués presque exclusivement de dialogues, avec quelques notations d'action se rapprochant plus de didascalies que de véritables récits. Enfin, c'est celui où l'action est la plus construite et où elle relève d'un schéma très facilement représentable au cinéma : elle se réfère clairement à une épreuve que doit surmonter le personnage, comprend une forte tension puisqu'il y a une forte menace et un danger potentiel. C'est le récit le plus efficace dramatiquement (on peut aussi mentionner celui du lièvre grimpeur de ciel, mais c'est une épreuve ratée).

Il y a donc une faille dans l'harmonie de ce monde, ou plutôt un écho, pour reprendre le terme de Norstein, un revers au bonheur et à la beauté. C'est précisément cet écho que le film va développer.

Du conte au film : l'histoire

La fable du conte est très simple : le hérisson, assis sur une colline, contemple le paysage, donné avec les divers sons de la nature (les « violons criards » des moustiques, un mugissement) ; le brouillard se lève, le hérisson voit un cheval blanc à moitié enfoui dans le brouillard, la curiosité le pousse à descendre dans la plaine noyée dans le brouillard, où il ne retrouve plus le cheval, il tombe dans la rivière, se laisse dériver et pense se noyer, mais un être mystérieux le prend sur son dos et le ramène sur la rive.

Voici celle du film : le hérisson se dirige chez l'ourson pour aller compter les étoiles, il porte un baluchon (contenant de la confiture de framboises, comprendra-t-on plus tard), il croise sur son chemin des papillons, un hibou le suit, menaçant, mais il ne le remarque pas, il regarde le reflet des étoiles dans une flaque d'eau, le hibou fait de même, le hérisson crie dans un puits et écoute l'écho, toujours imité par le hibou, pense à ce qu'il va dire à l'ourson, puis

soudain c'est l'apparition du cheval, le hérisson descend dans le brouillard, rencontre une feuille, un éléphant, un escargot, une chauve-souris, les papillons, un arbre, une puis deux lucioles, qui l'éclairent un moment, il s'aperçoit qu'il a perdu son baluchon, que lui rapporte un bon gros chien, il tombe dans la rivière, se laisse dériver et pense se noyer, mais est ramené sur le bord par « quelqu'un » ; par trois fois, on entend l'ourson l'appeler. La dernière scène se passe chez l'ourson, essoufflé et content d'avoir retrouvé son ami, et le hérisson pense au cheval.

Trouble de la tranquillité et de l'ordre (par la curiosité), danger, sauvetage et retour à l'état initial avec une expérience en plus : on est dans la structure de base du conte merveilleux et du récit, et bien sûr, dans le modèle du récit d'une épreuve initiatique. Mais on le constate aisément à la lecture de ces résumés, si le film prend le canevas du conte pour base, il l'enrichit considérablement, le transforme et le développe en ajoutant des éléments dont certains proviennent des autres contes (les étoiles, le hibou, le chien, l'éléphant, la feuille), par une contamination qui élargit les frontières de ce texte-là et le replace dans le même temps dans l'univers de la série dans son ensemble, ou d'éléments que l'on ne trouve que dans ce film (la chauve-souris, l'escargot, la luciole), qui donnent une touche plus générale et font sortir du monde du conte dans la mesure où ces personnages s'y rencontrent rarement.

Un jeu de points de vue et une narration complexes

Le film garde le schéma narratif de base du récit en le rendant plus complexe. La narration alterne commentaire (et donc vision) omniscient et vision subjective du hérisson, cette alternance étant particulièrement sensible dans le champ-contrechamp du hérisson découvrant le cheval : la caméra subjective, qui fait voir le monde du point de vue du hérisson, fait partager au spectateur l'émerveillement du héros, tandis que la vision extérieure (avec un gros plan sur le hérisson) montre l'émotion et la stupeur qui accompagnent cet émerveillement : c'est ainsi une vision double, stéréoscopique que nous propose le metteur en scène. La scène presque finale, où l'on voit les deux personnages enfin réunis de dos, apporte une distance, replace le spectateur en position complètement extérieure par rapport aux personnages, dans la mesure où elle en propose une vision restreinte, et cette prise de distance symbolise le calme retrouvé et boucle le récit, renvoyant au commentaire du début, ce qui est rendu sensible par l'utilisation de la voix *off*, qui est un élément complexifiant la narration. En effet, elle

sert soit à un commentaire, prononçant une phrase tirée ou non du récit (et donc équivaut à la narration omnisciente), soit elle prononce des pensées du hérisson ou les paroles muettes du « quel-qu'un » sauveteur (et donc équivaut au discours indirect libre). Le troisième mode narratif est le discours direct des personnages. Nous nous trouvons donc ici dans une narration mixte, à la fois littéraire et cinématographique¹⁵.

Le film commence par un commentaire en voix *off* : nous nous trouvons donc dans la situation où le verbal est « suzerain » selon l'expression d'André Gardies¹⁶, et cette position forte du texte souligne le statut de conte, de récit, qui est donné d'emblée. Le début diffère de celui du récit, où le lecteur est immédiatement plongé dans le moment présent, dans l'instantané, dans la contemplation de la nature, ce qui renvoie à la poétique du haïku :

Trente petits moustiques se précipitèrent dans la plaine et se mirent à jouer de leurs violons criards. La lune émergea des nuages et, souriant, se mit à voguer dans le ciel.

Dans le scénario et le film, la voix *off* du début replace l'action présente du hérisson dans le cadre d'un rituel, d'une répétition :

Le soir, le Hérisson rendait visite à l'Ourson. Ils s'asseyaient sur une poutre, et, tout en sirotant du thé, ils regardaient le ciel étoilé. Le ciel était au-dessus du toit, juste derrière la cheminée. À droite, il y avait les étoiles de l'Ourson, à gauche, celles du Hérisson.

Le début du film, par ce commentaire et cette généralisation, est ainsi paradoxalement plus « littéraire » que le récit lui-même, qui est au contraire très cinématographique dans cette évocation au présent d'un paysage sans aucune référence renvoyant hors du tableau décrit.

La voix *off* clôt le récit, elle l'encadre donc, ce qui symbolise l'ordre revenu ; elle revient entre-temps, plusieurs fois, sous la forme de discours indirect libre, en particulier lorsque le hérisson est dans la rivière : si la phrase trahissant la plus grande peur est en discours direct (« Je suis trempé, je vais me noyer »), elle est enca-

15. Absente des autres adaptations, qui sont soit commentées en voix *off* (qui lit le récit), soit dramatisée en discours direct des personnages.

16. « [...] le verbal est toujours en mouvement. De subordination à l'image (c'est le cas le plus souvent des dialogues *in* : converser est un événement du monde construit par l'image) ou, au contraire, de suzeraineté (lorsque l'image vient comme illustrer ce que raconte une voix *off*, par exemple) [...] », André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 20.

drée par la voix *off*, c'est la voix *off* qui dit : « Je suis dans la rivière », puis c'est elle qui annonce l'arrivée du sauveteur. L'un des moments les plus angoissants est ainsi non pas entièrement désamorcé mais atténué (cet adoucissement est rendu également par la musique, un air de balalaïka très léger), il se fond dans le reste de l'univers mouvant, rendant la dérive du hérisson assez sereine. La voix *off* est donc utilisée pour conjurer l'angoisse : la voix d'Alexeï Batalov, acteur très connu et aimé du public, et de ce simple fait rassurant, y est chaude et grave, douce comme du velours.

La dramatisation

L'« agressivité » du medium cinématographique, que remarque Norstein¹⁷, qui impose une image qu'il faut suivre, des sons, une incarnation concrète des personnages et du décor et, dans le film d'animation, la facture très personnelle du dessin, oriente fortement la perception du spectateur et l'implique bien plus violemment et concrètement dans l'univers fictionnel que le récit. L'organisation narrative du matériau également, et ici Norstein utilise au maximum les possibilités du medium de l'animation.

Le scénario du *Hérisson dans le brouillard* augmente la tension dramatique du récit et en transforme l'atmosphère, ajoutant un souffle qui transfigure l'anecdote d'une mésaventure apparemment banale, d'une peur enfantine comme chacun a pu en éprouver dans son jeune âge. Dans le film, le sentiment de peur, voire d'angoisse, est rendu plus tangible que dans le récit et est amplifié grâce à divers procédés. C'est d'abord par l'ajout de personnages : tous les éléments intensifiant l'angoisse sont absents du récit : le hibou, l'éléphant (qui n'apparaissent qu'épisodiquement dans d'autres contes), la chauve-souris, la feuille et l'escargot. De la sorte, même si la tension est brisée par des moments comiques (le hérisson qui traite le hibou de « cinglé », le chien qui bâille), cette abondance de facteurs inquiétants donne la coloration générale d'inquiétude du film.

C'est ensuite par l'accélération du rythme à l'apparition d'un élément inquiétant, à la fois au montage – par exemple, la succession hallucinatoire et menaçante des visions rétrospectives du hérisson, faisant défiler tous les êtres nouveaux qu'il a croisés dans son périple, du cheval à la chauve-souris –, ou à l'intérieur du plan lui-même, ainsi quand la chauve-souris se précipite sur le hérisson,

17. Jurij Norštejn, *Sneg na trave*, *op. cit.*, p. 183.

et donc sur le spectateur car la scène est vue du point de vue du hérisson.

La bande-son, utilisée pour un effet de redondance, comme c'est majoritairement le cas dans les films d'animation, redouble le sentiment d'angoisse : la musique charmante, mozartienne, du début, est remplacée par des sons de violon et violoncelles saccadés et dissonants (on retrouve les « violons criards » du début du récit mais dévoyés, utilisés comme un signe négatif).

Le procédé de la répétition, avec le retour de la feuille, du cheval, de l'escargot, de la chauve-souris, donne un caractère obsessionnel aux visions du hérisson, et cette récurrence intensifie le message, ne laisse pas de place pour une digression.

Le jeu avec les dimensions des choses et des êtres par le biais des gros plans retranscrit les perturbations de la perception que subit le hérisson et à sa suite le spectateur lui-même : l'escargot est ainsi aussi gros que le hérisson ou l'éléphant, le museau du chien est vu de si près qu'on ne voit d'abord que des taches de couleur et que le sentiment du réel bascule. Comme le suggère David MacFayden¹⁸, le film met en évidence la « relativité inévitable de la réalité », idée qui s'inscrit dans la continuité de son étude très phénoménologique des films d'animation soviétiques. De fait, les personnages du hibou et de l'éléphant, la feuille d'aulne également, présents dans d'autres contes très épisodiquement, sont marqués positivement : il y a donc ici modification de la perception du héros. Il est dit plusieurs fois du hibou qu'il est vieux, l'éléphant est gentil et prêt à transporter sur son dos le hérisson et ses amis toute une nuit. La feuille elle-même (abîmée, et dont on peut penser que c'est une feuille de chêne et non d'aulne, ce qui est un nouveau doute porté sur l'essence des choses) perd son caractère inoffensif et banal : est utilisé ici le procédé de la défamiliarisation (*l'ostranenie* formaliste) qui fait voir la réalité d'un œil nouveau – ici celui, angoissé, du hérisson. Si le hérisson perd sa perception habituelle des choses et des êtres, c'est parce que l'espace autour de lui est transformé et entraîne une perte de repères.

L'espace mouvant

Comme nous l'avons signalé *supra*, Norstein dit avoir « vu » le conte spatialement, de fait, l'espace joue effectivement dans le film

18. David MacFayden, *Yellow Crocodiles and Blue Oranges. Russian Animated Film since World War Two*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2005, p. 165.

un rôle primordial, non seulement par la nature visuelle du médium cinématographique en tant que tel, qui implique une domination, ou tout au moins une préséance, de la catégorie du spatial¹⁹ et en fait un personnage à part entière, mais aussi sur le plan symbolique. Norstein est sensible à une caractéristique évidente des contes de Kozlov : le monde, en l'occurrence la nature, y est en mouvement perpétuel. Dans le conte « Quand tu me caches le soleil, je suis triste », l'occupation préférée du hérisson et de l'ourson est de fermer les yeux puis de les rouvrir pour découvrir à chaque fois une nature différente qui change sans arrêt. Dans notre conte, le brouillard se lève, provoquant transformation, mouvement et mystère, l'eau coule, la feuille tombe...

Cette fluidité de l'espace est bien rendue dans le film d'animation, cette forme d'art qui « se prête tout particulièrement à l'expression du merveilleux et du fantastique. Les ressorts de l'animation sont mobilisés pour traduire les transformations, les hybridations, les apparitions²⁰ », et *a fortiori* dans la poétique de Norstein et Iarboussova. La découverte par le hérisson, explorateur perdu mais curieux, d'un nouveau monde se déroule dans un espace qui encourage le mystère, où les frontières disparaissent, où les choses et les êtres semblent surgir du néant (la tête du cheval qui se dessine petit à petit et se détache du fond blanc) ou y retourner (l'escargot qui se fond dans le blanc) dans un mouvement d'apparition/disparition et de mort/renaissance perpétuel. La texture du dessin de Iarboussova va dans le même sens : tout y est fondu, superposé en couches multiples, dans une gamme de couleurs presque monochrome, des couleurs fanées, qui sont ses couleurs à elle et non pas celles des contes, dans lesquels elles sont souvent crépusculaires mais chaudes, et qui soulignent l'inquiétude. Sur ce fond, se détachent très nettement le foulard rouge autour du cou du chien, sa langue rose et ses poils jaunes : le monde rassurant

19. « [...] le récit est d'abord perçu comme une suite organisée d'événements et d'actions accomplies par un ensemble de personnages. L'espace (mais aussi le temps) apparaît alors comme un simple circonstant, comme une sorte d'auxiliaire subordonné à la fonction noble qu'est la fonction actionnelle. Or cette hiérarchie implicite ne peut avoir réellement cours au cinéma. Art de la représentation, son langage est de nature spatiale : l'image mouvante est avant tout organisation mobile d'un espace bidimensionnel ». André Gardies, *Le Récit filmique, op. cit.*, p. 69.

20. Patrick Barrès, *Le Cinéma d'animation*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 138.

est en couleurs, il se distingue de la masse mouvante du reste. Patrick Barrès remarque à propos du film de Norstein :

Le film se caractérise par une absence de ligne d'horizon et de ligne géométrique, de forme nettement circonscrite, de hiérarchisation dans les plans autres que ce que peut traduire par moment une perspective atmosphérique. Le hérisson et le milieu paysager qui l'entoure sont faits de la même matière²¹.

La labilité, la fluidité de l'univers autour du personnage soulignent son désarroi et son immobilité, comme le remarque David MacFayden²², mais aussi son courage, car il continue malgré tout, ce qui le caractérise positivement et en fait finalement le repère fixe de cet univers menacé de désagrégation²³. L'expérience du hérisson montre aussi la multiplicité des niveaux de réalité et pas seulement sa relativité. Et cette progression dans l'au-delà du familier est soulignée par la mise en valeur de l'axe spatial vertical : au voyage horizontal du hérisson est opposée la verticalité comme lieu privilégié du symbolique. L'espace retranscrit une aventure métaphysique et mystique, une initiation au mystère du monde.

Le sacré

Norstein résume ainsi la fable du film : « Le hérisson va tous les soirs chez son ami l'ourson. Mais un jour, il se retrouve dans le brouillard et il voit une autre vie, qu'il ne connaît pas. Il a été confronté au mystère » et il ajoute plus loin : « quand le hérisson rencontre l'ourson, il est déjà différent. Il sait ce que ne sait pas son gentil compagnon »²⁴. C'est la base du scénario qu'il a proposée à Kozlov.

Dès le début du film, on voit la direction du regard des personnages crever en quelque sorte les limites de l'espace : le hérisson porte son regard vers les étoiles, qui sont un élément récurrent des contes de Kozlov et un élément essentiel de ce film (le hérisson les verra de nouveau dans sa dérive sur l'eau). L'axe vertical flaque-

21. *Ibid.*, p. 11.

22. David MacFayden, *Yellow Crocodiles...*, *op. cit.*, p. 164.

23. Et ici nous ne souscrivons pas à l'idée de David MacFayden que « la lumière est plus mobile que notre petit hérisson et que « le mouvement de son museau (l'introduction d'une troisième dimension dans une partie d'une figure bidimensionnelle) est la première étape d'une fusion avec la lumière et l'eau qui aboutira à un état où il est partout et nulle part en particulier ». David MacFayden, *Yellow Crocodiles...*, *op. cit.*, p. 164.

24. Jurij Norštejn, *Sneg na trave*, *op. cit.*, p. 159-160 et p. 162.

puits/ciel, à la fois visuel et sonore (puisqu'il contient l'écho, le cri « qui agrandit l'espace²⁵ » selon Norstein) est accentué par l'échappée vers le haut des arbres.

La vision en contre-plongée de l'arbre, puis de la voûte d'arbres majestueux dans laquelle le hérisson entre avec la luciole à la main débouche dans un espace vertical dont le caractère sacré est intensifié par une musique symphonique quasi religieuse. Norstein appelle d'ailleurs l'aulne que découvre le hérisson l'« arbre temple²⁶ ». Norstein met en évidence ainsi une sacralisation de l'édifice du monde tel que le perçoit le hérisson.

Norstein confie qu'il souhaitait terminer son film autrement, par une vision du hibou : « le ciel nocturne couvert d'étoiles éclatantes et la silhouette du hibou dialoguant avec le puits²⁷ ». Mais le manque de pellicule l'a obligé à couper cette scène et à finir sur le cheval, ce qui de notre point de vue, demeure une ouverture au fantastique et à l'imaginaire qui est la marque du petit hérisson. Ce projet non abouti de fin, réintégré dans le livre tiré du scénario, est cependant intéressant car il met en valeur le personnage du hibou et le thème de l'écho, phénomène mystérieux s'il en est. Le hibou peut être interprété comme un double caricatural du hérisson (ils sont très proches dans le dessin, la couleur, les yeux exorbités, le hibou imite le hérisson), certes quelque peu inquiétant mais à la vue particulièrement perçante, ce qui souligne la capacité à voir les choses que les autres ne voient pas.

À la fin du film, l'introduction du dialogue avec l'ourson, absent du récit, souligne le contraste entre les deux amis, qui est par ailleurs la pierre de touche de plusieurs autres récits : le hérisson est devenu le penseur, le conteur aussi, qui a une expérience que les autres n'ont pas et que « l'on ne croira pas » (pense-t-il à la fin du récit). Le côté terre-à-terre de l'ourson, gentil mais balourd, comme il se doit selon le cliché, souligne l'hébétéude du hérisson, qui vient d'acquiescer, lui, un savoir lié à l'univers. Il y a donc ici un processus très net d'individualisation, qui rend le hérisson fondamentalement autre²⁸.

25. *Ibid.*, p. 160.

26. *Ibid.*, p. 225.

27. *Ibid.*, p. 231.

28. Ce que E. Krassikova, très concentrée sur l'idée de bonté, ne voit pas : elle considère que les personnages ne sont pas individualisés, mais qu'ils ne sont pas non plus des masques, qu'ils représentent une vision du monde, ce qui est une idée intéressante dans cet univers où la perception est centrale, mais elle estime que les personnages ont tous la même. Elle ne tient pas

Le film a donc amplifié le texte, lui a donné des dimensions et des strates sémantiques et symboliques nouvelles, et a rendu explicite l'implicite contenu dans les trous du texte. Le hérisson acquiert après cette aventure, finalement consacrant, sacrant, individualisant, un statut particulier, et il n'est pas fortuit que dans l'anthologie de 1989 ce conte soit placé en premier : il institue d'emblée la particularité d'essence du personnage du hérisson, qui est de la sorte lui aussi comme amplifié.

Iouri Norstein a dans *La Bataille de Kerjenets*, comme le signale Patrick Barrès, pratiqué la citation visuelle et textuelle, réutilisant entre autres des icônes, les bylines et tableaux de Malevitch pour alimenter le dessin et la structure du film²⁹. Dans son adaptation du conte populaire *La Renarde et le lièvre*, il est resté très fidèle à l'original, plaçant ses personnages dans un décor russe folklorique et ne s'écartant pas de la fable du conte. Ici, le rapport à la source qui a inspiré le film est différent, et l'œil du metteur en scène est comme l'œil du photographe qui révèle ce que la réalité tient caché. L'amplification interprétative mise en œuvre par Norstein permet d'exploiter les potentialités du texte écrit, de développer des aspects qui y sont présents mais en filigrane. Lorsque les deux subjectivités des créateurs se rencontrent de la sorte, les deux formes, textuelle et visuelle, se trouvent ainsi en écho : le film ouvre le texte, le déploie pour déboucher et entrer pleinement dans la dimension esthétique et symbolique seulement suggérée dans le texte.

Université Paris 4 – Sorbonne

compte du moment d'individualisation évident que vit le hérisson dans ce conte. E. Krassikova, « *Mir bez trollej...* », *op. cit.*, p. 18.

29. Patrick Barrès, *Le Cinéma d'animation*, *op. cit.*, p. 139.