

Les débuts du cinéma d'animation en Union soviétique Entre propagande et démarche artistique

MARION POIRSON-DECHONNE

Le gouvernement soviétique avait, pour désigner son action militante, inventé un terme, « agit-prop », abréviation de « otdel agitacii i propagandy » (département pour l'agitation et la propagande), appelé plus tard « département idéologique ». En russe, le mot « propagande » désigne de façon large la diffusion d'idées, alors qu'« agit-prop », qui vise à transmettre l'idéologie du parti, paraît plus ciblé. François Albera a montré la distinction opérée par la pensée révolutionnaire russe entre la propagande (diffuser beaucoup d'idées auprès d'un nombre restreint de personnes) et l'agitation (en diffuser une seule auprès des masses)¹. Mais le pouvoir soviétique a très vite compris que le cinéma, art de masse, combinait ces deux aspects. On connaît moins, en revanche, le rôle joué par l'animation, d'une grande efficacité. Il a suscité très peu d'études, en comparaison avec la masse d'écrits consacrée au cinéma en prise de vues réelle. C'est sous l'impulsion d'Hélène Melat

1. François Albera, « Cinéma soviétique des années 1924-1928, commande sociale, commande publique » in Jean-Pierre Bertin-Maghit (éd.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008.

(*À l'Est de Pixar*²), qu'une plus grande attention a été portée à l'ensemble de l'animation soviétique et russe.

Quels sont les thèmes favoris et qui est le public cible de l'agit-prop en ce qui concerne l'animation ? À quelles stratégies a-t-elle recours et quels éléments déterminent son efficacité ? On s'attachera à répondre à ces questions en montrant d'abord la variété des sujets et des destinataires au sein d'un corpus restreint de films d'animation, variété qui n'exclut aucune région du territoire soviétique. Puis, après avoir considéré les principaux éléments de critique socio-politique, on se demandera quel message est transmis et comment. Enfin, on s'interrogera sur la portée et la nature des œuvres : relèvent-elles d'une propagande grossière ou d'une expression artistique ?

Un corpus restreint mais varié en direction d'une cible

L'année 1920 constitue une époque charnière pour l'animation soviétique qui peut se lire « en termes de défis industriels, publics ciblés, styles esthétiques, changements technologiques et disputes sur le contrôle idéologique », comme le constatent les deux autrices de *She Animates*³. La première animation soviétique a dû lutter pour s'imposer dans une industrie du film dévastée par la guerre et la pénurie de matériel, d'autant plus que ses plus grands réalisateurs, Alexandre Alexeïeff et Ladislav Starewitch, avaient émigré. Elle a ciblé les adultes et les enfants, et tenté de familiariser les publics avec la nouvelle idéologie, sous la supervision du parti communiste. Un langage similaire, des métaphores identiques, des ennemis et des héros communs apportent une unité de style, en dépit des différences de format, de durée et de techniques.

Une vision négative du tsarisme

Cette vision s'exprime de façon implacable dans le film, *La Boîte à musique* (*Органчик*, 1933) de Nicolaï Khodataev. Le film est inspiré d'un chapitre du roman *Histoire d'une ville* de Saltikov-Shchedin, critiquant

2. Hélène Melat (éd.), *À l'Est de Pixar : le film d'animation russe et soviétique*, Slovo, 48-49, 2019.

3. Michele Leigh & Lora Mjolsness, *She Animates. Soviet Female Subjectivity in Russian Animation*, Boston, Academic Studies Press, 2020 (www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9781644690352, version en ligne consultée le 31 août 2022).

la bureaucratie du gouvernement russe sous le tsar durant le XIX^e siècle. Il se moque des vices du tsarisme et imagine le futur.

L'incipit oscille entre le récit de l'historien et le conte de fées. D'emblée le souverain, un bouffon grassouillet, est présenté d'une manière grotesque, incompatible avec la dignité de sa fonction. Les objets surdimensionnés qui l'entourent le font paraître nain, un procédé que le cinéaste Paul Grimaud réutilise plus tard dans *Le Roi et l'oiseau* (1952). Son sceptre mué en stylo perd le caractère sacré qui lui conférait pouvoir et autorité, et son usage vient nier le sérieux du décret. À l'inverse de ce qui se produit avec les dispositifs de pouvoir, la théâtralité affichée accentue l'histrionisme du tsar, tel Néron vu par Suétone. Le futur gouverneur, auquel on a greffé un mécanisme, conserve un phrasé haché et mécanique. Choisi pour dépouiller la population, il est soumis à toute une série d'obligations, aussi ridicules qu'inutiles, reflets d'un pouvoir totalitaire. Il doit éliminer tous les libres penseurs et ne conserver des arts et sciences que l'arithmétique pour continuer à percevoir les impôts. Ce pouvoir absolu ne tolère aucune contradiction. Le royaume du tsar paraît aussi figé que ses sujets. La caméra bouge mais pas les personnages. Le gouverneur est juché sur un cheval, les autres se déplacent sur des balais à tête équine. La mise en scène burlesque de son arrivée montre l'aliénation des opprimés, applaudissant à l'énoncé des mesures de répression. L'absurdité de leur réaction, au-delà de l'effet comique, invite les spectateurs à réfléchir à l'idée d'obéissance et de sujétion qui sévissait dans le passé, avant l'ère soviétique. Le cheval prétentieux du gouverneur se trouve ridiculisé par sa queue porcine ou ses pattes courtes de poney, contrastant avec l'élégance de son port.

Le film veut démontrer, par un épisode de biblioclasme souligné par un panoramique vertical mimant le déplacement d'une bombe incendiaire lancée sur la bibliothèque, que l'absence de réflexion du siècle précédent était le fruit d'une éradication totale de la culture. La musique, d'une grande force dramatique, intensifie l'acte destructeur qui préfigure ceux du nazisme et du stalinisme. Le seul livre autorisé recense les dettes impayées. Les emblèmes du pouvoir dominant, le propos belliciste s'appuyant sur des images traditionnelles, mère-Russie ou tsar-père.

Enfin, le final nous projette dans un avenir radieux, symbolisé par une ville du futur, à laquelle on accède après un trajet en troïka dans une forêt. À l'image d'une nature sauvage s'oppose une cité moderne,

avec ses monuments majestueux, son club, sa coopérative, rappelant les créations d'Alexandre Rodtchenko. Un train effraie les chevaux, représentants d'une époque obsolète. Clin d'œil aux trains de l'agit-prop, métaphore du train de la révolution, décryptable par tous, il s'inscrit dans ce goût affirmé pour les machines.

La satire des réactionnaires...

Le Petit Samoyède (Самоедский мальчик, 1928) des sœurs Valentina et Zinaïda Brumberg et de Nikolai et Olga Khodataeva, est un film produit, selon Caroline Damiens⁴, dans un contexte particulier : une série de quatre films ethnographiques destinés à être projetés aux Nenets, dans un but éducatif. Paradoxalement, ce cinéma de propagande, qui refusait le trucage et l'émerveillement, a pourtant joué sur ces deux registres. La technologie, symbole de modernité, devait permettre l'éradication des croyances archaïques. Le cinéma se substituerait aux séances chamaniques. *Le Petit Samoyède* devait contribuer à « l'éducation à la soviétique », grâce à l'image, en s'attaquant à des manifestations religieuses dites « arriérées ». Le film ciblait aussi les autres peuples du Nord, « en bas de l'échelle du développement historique », qui devaient « être modernisés par le nouveau régime » pour s'intégrer « à la supra-nation soviétique⁵ ». Les projectionnistes ambulants avaient pour mission de propager la doctrine politique. Les autochtones se trouvant des deux côtés de l'écran, à la fois acteurs et spectateurs du film, étaient invités à prendre leurs distances avec leurs croyances ancestrales pour adhérer au nouveau dogme.

Dans la version actuelle du film, les plans de présentation et la fin, qui montre le retour de Tchou dans sa toundra et sa lutte contre les chamanes, manquent. La visée d'éducation politique s'avère donc plus explicite dans la version initiale, « sorte de mode à suivre de la politique d'indigénisation⁶ ». Il s'agissait de promouvoir les nationaux à des postes d'encadrement pour relayer la politique gouvernementale. L'ethnographe Innokenti Souslov avait contribué au remplacement

4. Caroline Damiens, « Le cinéma d'animation d'agit-prop et le monde enchanté de la modernité : projeter *Le Petit Samoyède* aux confins du Nord de l'URSS », in Hélène Melat (éd.), *À l'Est de Pixar*, op. cit.

5. Pour les citations, *Ibid.*, p. 53.

6. *Ibid.*, p. 55.

des séances chamaniques, ce « théâtre indigène⁷ » dévolu au divertissement, par le spectacle cinématographique.

Jouets soviétiques (*Советские игрушки*), première animation narrative réalisée par Dziga Vertov en 1920, met quant à lui l'accent sur le comportement malfaisant d'un bourgeois de la « nouvelle politique économique » (NEP), créée par Lénine en 1921 pour relancer l'activité économique du pays, dévastée après plusieurs années de guerre civile. Cette politique était destinée à favoriser l'initiative privée, mais des effets pervers en avaient découlé. Le ressentiment de la population envers ces néo-capitalistes, enrichis sans reverser d'argent aux organisations collectives qui tentaient de pallier le déficit, s'amplifiait.

Le film montre des représentants du pouvoir alignés devant un sapin de Noël, avant de se concentrer sur un capitaliste s'empiffrant en période de restrictions. Comme par magie, une table se dresse devant lui et se couvre de mets. Le tonneau qu'il vide rapetisse et devient une chope. Le gag de la table qui avance et recule montre qu'il a grossi. Ivre, il rêve d'une danseuse dévoilée par une ouverture à l'iris et un gros plan, que sa gestuelle et les cadeaux reçus désignent comme une prostituée. La critique de la politique économique, à travers ce personnage absent des autres films d'agit-prop, montre les femmes parfois contraintes de vendre leur corps pour survivre. Le film montre aussi un ouvrier qui découpe le ventre d'un bourgeois pendant son sommeil, avec l'aide d'un paysan : il en jaillit un tas d'or, qui réintègre directement la banque du peuple. Après la rupture d'un volet au noir, des soldats surgis du fond de l'écran remplacent la rangée de notables du début et forment une pyramide humaine, qui devient un sapin où brille l'étoile rouge. La faucille et le marteau, au centre, symbolisent l'action menée par l'ouvrier et le paysan. Ce sapin de Noël revisité, formé d'hommes unis pour créer sur terre le paradis soviétique, purgé de ses profiteurs, détourne le sens de celui d'origine. Le film joue sur la récupération des symboles chrétiens, remplacés sur le sapin par les emblèmes du nouveau régime. L'inversion de la signification relève d'une entreprise plus vaste d'éradication de la religion, à laquelle contribue le cinéma, sommé de prendre la place de la messe dominicale. La fin célèbre les avancées positives du nouvel État soviétique.

7. *Ibid.*

... et des capitalistes occidentaux

Dans *Noir et blanc* (*Блэк энд уайт*, 1932), Ivan Ivanov Vano et Leonid Amalrik dénoncent le racisme sévissant aux États-Unis dans l'industrie du sucre. Les ennemis de classe sont d'emblée désignés : le prêtre et le contremaître, complices du riche propriétaire. Les Noirs travaillent dur, sont en prison ou meurent sur la chaise électrique. Le film, qui préfère la juxtaposition à la fluidité de la narration, adapte « Noir et blanc », un poème de Vladimir Maïakovski, où un jeune Noir questionne son patron blanc et lui intime de produire lui-même son sucre, suscitant l'ire de ce dernier. L'animation se focalise sur la réaction indignée du capitaliste, en gros plan, et son cri. Sa rage est métaphorisée par une explosion et son départ accéléré par un gros plan de roue qui tourne. La dénonciation du sort des Afro-Américains s'effectue par une succession d'images fortes : une figurine noire pendue sur le pare-brise arrière d'une limousine, puis, succédant à la perspective des palmiers sur la route, dans un effet percutant, la vision de Noirs pendus à des fils électriques, qui reprennent en la démultipliant, par l'accumulation et le grossissement, l'image de la figurine, et préfigurent l'exécution sur la chaise électrique qui clôt l'énumération.

Dans *La Chine en flammes* (*Kumaï v ogne*, 1927) de Nicolai Khodataev, Yuri Merkulov et Zenon Komissarenko, l'Union soviétique veut instiller l'idée que le combat chinois est le sien et qu'elle est prête à voler au secours d'un pays qui se bat pour sa liberté. La première partie montre comment les impérialistes d'Europe, du Japon et des États-Unis tentent de piller la Chine. La deuxième porte sur les propriétaires terriens avides. La troisième met l'accent sur la grève générale des chemins de fer et l'arrivée au pouvoir de Sun Yat-sen, aidé par l'Union soviétique. Pour dénoncer la colonisation occidentale, le récit montre un missionnaire qui perce un trou dans la Grande Muraille pour pénétrer dans le pays, interdit d'accès depuis le XVIII^e siècle, avant de dessiner une croix. Puis l'offensive militaire, plus brutale, est représentée par l'envoi d'un missile à tête humaine, allégorie des puissances belliqueuses. Le dynamisme de la séquence est renforcé par la musique. Dans un paysage obscurci par la fumée, canons pointés, tanks et soldats amplifient la menace, avec pour point d'orgue l'incendie de la ville. Aux plans de destruction succède la vision d'un homme portant les lourds ballots des richesses volées à la Chine. Une partie des profits va aux « missionnaires qui créent des esclaves obéissants en prêchant l'humilité », dit un carton.

La deuxième partie explique comment un propriétaire terrien construit un nouveau barrage en bloquant le canal public et en privant les paysans d'eau. Le filmage en accéléré montre l'eau qui se retire, le barrage qui cède, le flétrissement des récoltes, donnant l'impression que la terre s'assèche en direct. Parfois, l'assombrissement du plan traduit le désespoir des paysans, qui n'ont d'autre solution que la destruction. Le propriétaire intraitable évoque, par sa gestuelle marionnettique, comme le gouverneur de *La Boîte à musique*, une machine.

La troisième partie, sous l'égide du drapeau américain, évoque une grève de chemins de fer, rendue par un homme écrivant des slogans sur des wagons, accompagné par la mélodie de *La Marseillaise*. D'autres slogans apparaissent sur l'écran ou semblent sortir des bouches des travailleurs. La répression militaire conforte le désir d'expulser les capitalistes de Chine sous l'égide de Sun Yat-sen et de Lénine.

Mais l'ambition des dirigeants politiques, portée par les réalisateurs d'agit-prop, ne se limite pas à l'Union soviétique. Il faut propager le message révolutionnaire, et ce, jusqu'au cosmos.

Exporter la Révolution

La libération des femmes du monde rural

Vavila le terrible et tante Arina (Грозный Вавила и тетка Арина, 1928), de Nikolai et Olga Khodataeva, tente de promouvoir l'émancipation des femmes. Le soleil et les objets familiers se liguent pour conduire l'héroïne et son amie jusqu'à l'école où a lieu la journée qui leur est dédiée. Le film est traité à la manière des contes russes, dont il reprend le schéma actantiel. La gestuelle simple et ludique évoque celle des jouets animés. L'accent est mis sur l'action et les accélérations de rythme. Le suspense et la narration s'appuient sur le montage alterné. Le décor schématique permet de se concentrer sur le message adressé aux paysannes. Dans les campagnes encore imprégnées de religion, les banderoles de propagande portées par Arina et son amie, relaient les bannières des processions religieuses, mais le discours a changé. Sur l'écran s'inscrivent de façon incitative les notes et les paroles du chant. La mention « 8 mars » réapparaît dans le soleil, comme si le cosmos participait à la fête. L'idée de révolution interplanétaire se diffuse ici d'une autre manière. La célébration de la Journée des femmes, à la suite d'une grève des ouvrières de Petrograd en 1917, avait été décrétée en 1921 par Lénine. Par ailleurs, le cinéma

d'animation a permis aux réalisatrices d'intégrer dès les origines le monde très fermé du cinéma⁸, grâce à un petit budget à visée inclusive destiné au recrutement des femmes et des minorités, selon la préconisation du Proletkult.

Délivrer la Chine, l'Amérique...

Dans la troisième partie de *La Chine en flammes*, c'est le parti communiste qui apporte la solution. La musique russe remplace la mélodie chinoise, puis se dessine une carte où Moscou apparaît bien visible, et un homme qui arbore la décoration de l'étoile Moscou-Pékin. Le visage de Lénine, érigé en *deus ex machina* et présenté comme un exorciste des démons capitalistes, est ensuite démultiplié. L'image des leaders se retrouve avec le portrait de Sun Ya-sen, le père de la révolution chinoise. Le film se conclut par une citation de Lénine sur l'union des peuples, des images de travailleurs, et des slogans invitant à la solidarité envers les Chinois dans le style du *Kino plakat* (ciné-affiche). Comme dans *Noir et blanc*, Moscou vole au secours des opprimés, appelés à s'unir tandis que le mausolée de Lénine et un ensemble de drapeaux composent un final triomphant.

... et le cosmos

Révolution mondiale interplanétaire (*Mezhpplanetnaya revoliutsiya*, 1924) de Nikolai Khodataev, Zenon Komissarenko et Yuri Merkulov, imagine la conquête de l'espace et ses enjeux bien avant la Guerre froide. Birgit Beumers montre que dès les origines, le cinéma soviétique s'est intéressé à la conquête spatiale⁹. Les bolcheviks exportent la révolution dans l'espace, car les capitalistes se trouvent déjà sur Mars où elle est en cours. Le film, parodie visuelle d'*Aléla*, *Reine de Mars* de Yakov Protazanov (*Аэлита*, 1924), reprend la thématique de la confrontation du communisme et du capitalisme. Les planètes, colonies du communisme, ressemblent à la Terre, mais en mieux. La fusée des camarades qui se lance à la conquête du cosmos apparaît plus moderne que la chaussure volante des capitalistes, dont on veut représenter l'infériorité technologique. Comme les futuristes italiens, les réalisateurs célèbrent la modernité, la supériorité technologique constituant l'un des

8. Voir Michele Leigh & Lora Mjolsness, *She Animates*, *op. cit.*

9. Birgit Beumers & Nina Sputnitskaya, « Le terrain de jeu : l'espace dans l'animation russe et soviétique », in Hélène Melat (éd.), *À l'est de Pixar*, *op. cit.*, p. 183-201.

thèmes favoris de la propagande et le signe d'un avenir radieux. L'odyssée des capitalistes, en revanche, se solde par un échec. Ce premier film réalisé par les ateliers GTK (École d'État de technique cinématographique), première école dédiée à l'enseignement de la réalisation soviétique, raconte l'histoire d'un membre de l'Armée rouge, le camarade Kominternov, qui a volé sur Mars et a vaincu tous les capitalistes de la planète. Le film fait ainsi référence à la Troisième Internationale. La planète Mercure (associée au dieu éponyme, patron des marchands et des voleurs, et dont le nom est issu du latin *merx* qui signifie « marchandise, commerce, salaire ») est représentée ici par un capitaliste disant : « J'achète des roubles. » La représentation de la Terre et des planètes met en valeur les étoiles du ciel et, surtout, l'emblématique étoile rouge. Une fois de plus, Lénine apparaît à la fin, figure tutélaire de l'épopée spatiale victorieuse.

Propagande ou démarche artistique ?

La mise en place d'une rhétorique militante

Pour convaincre, les films d'agit-prop doivent être lisibles par un public parfois analphabète. Leur efficacité vient de la mise en place d'une rhétorique bien maîtrisée. Ils jouent sur la répétition et mettent en place une série de tropes comme la métaphore, très souvent animalière. Ainsi, dans *Jouets soviétiques*, le bourgeois brièvement transformé en cochon fait penser aux contremaîtres de *La Grève* d'Eisenstein (1925). Dans *La Boîte à musique*, le nom du chef de la police, Vermine, revêt une portée symbolique, selon un procédé qui contribue à le dés-humaniser. Tous les candidats au poste de gouverneur apparaissent animalisés. Dépouillés de langage articulé, ils poussent des cris d'animaux. L'un d'eux, dont le corps humain est surmonté d'une tête de brebis, comme les personnages chimériques de la mythologie, bête. Un autre, au corps massif, mugit. Mais c'est l'âne (au braiement expressif) qu'on sélectionne pour le poste. Au moment de son entrée officielle, l'incongruité de la présence des poules et des canards, à la gestuelle proche de celle des dames agitant des mouchoirs, donne l'impression que celles-ci les imitent. La métaphore visuelle est ici renforcée par l'intelligence du montage.

Dans *La Chine en flammes*, la métaphore est initiée par une métamorphose : des serpents surgissent du sol et se transforment en missionnaires avides d'argent. La dernière partie montre aussi l'exacerbation des traits animaliers chez certains personnages. Le capitaliste de

Noir et blanc ignore l'usage des mots mais s'exprime par des rugissements. Celui de *Révolution interplanétaire* a l'apparence d'un bouledogue à l'air féroce, brandissant une hache. Il porte un haut de forme et correspond à la caricature classique du capitaliste et au bestiaire propagandiste de l'époque. D'autres capitalistes, svastika sur le front, évoquent des vampires suçant le sang d'un prolétaire. Parfois, la caricature affiche une dimension carnavalesque, lorsqu'on leur voit les fesses nues tatouées d'un svastika, auquel le film oppose l'étoile rouge : les deux camps sont représentés par des emblèmes identifiables.

La métaphore peut être relayée, ou appuyée par d'autres figures, telle la métonymie, qui met en évidence un trait prégnant et l'exagère, et dont la répétition s'ancre dans l'esprit des spectateurs. Ainsi, dans la première partie de *La Chine en flammes* intitulée « Le Seigneur du monde », on retrouve la représentation caricaturale des capitalistes (dents, mâchoire, ventre et doigts crochus). De façon métonymique, les grands groupes bancaires sont montrés avec des visages représentant les pays et les noms des matériaux bruts convoités par les puissances occidentales. L'Anglais, vivante image du cannibalisme, fait tourner sa mappemonde et dévore au passage divers pays. La table magique du capitaliste de *Jouets soviétiques* relève quant à elle de l'hyperbole. Les couverts sont énormes et disproportionnés. Le personnage engloutit un cochon entier (même si ce dernier a été pour sa part rapetissé, le film jouant avec les proportions pour faire passer un message). Dans ce film, l'image d'un marteau tapant sur une enclume précède sur le mode métonymique la vision de l'ouvrier. Ces figurations constituent les relais visuels des slogans utilisés par la propagande politique. L'agit-prop se fonde ainsi sur l'économie : dans la plupart des films domine la simplicité de l'animation.

L'humour joue un rôle essentiel dans la captation des spectateurs. Ainsi, dans *Noir et blanc*, les personnages incarnant une forme de pouvoir sont ridiculisés. Le prêtre noir est rendu burlesque par sa corpulence et son dandinement. Son allure efféminée contraste avec les gestes virils des travailleurs. Les gros plans et le travail de montage s'avèrent aussi efficaces que ceux des films en PVR (prises de vues réelles). Cet humour prend la forme plus élaborée de l'ironie, qui vise les incarnations du pouvoir, comme le gouverneur de *La Boîte à musique*, incarnation dérisoire de saint George dont on retrouve l'image sur le rideau de théâtre afin de célébrer sa « glorieuse victoire » – une dénomination très éloignée de la réalité, comme le montre la confron-

tation avec les images de l'adversaire. La démesure employée, en opposition avec sa faiblesse numérique et technologique, souligne l'effet ironique de l'hyperbole et contredit le propos affiché. De même, à la fin du film, un autre clin d'œil ironique intervient par l'inscription « En mémoire de notre glorieux passé » qui apparaît dans la ville du futur. Enfin, dans *La Chine en flammes*, la répétition du terme « légal », qui prétend asseoir les mesures prises par le propriétaire, constitue une antiphrase que le spectateur est appelé à décoder.

D'autres manifestations d'ironie interviennent, comme dans *Vavila le terrible*. L'adjectif russe *groznyj* est le même que celui désignant le tsar Ivan. Son ironie découle de l'inversion des rôles. Le moujik ivrogne qui bat sa femme est frappé par les outils domestiques, symboles de la servitude féminine, pendant que son épouse s'émancipe. Le film invalide ainsi l'usage de l'adjectif. Mais peut-être l'attaque va-t-elle un peu plus loin : en affublant un moujik qu'on ridiculise du surnom d'un tsar sanguinaire, au pouvoir absolu, ne s'agit-il pas de faire aussi table rase du passé, en éradiquant une terreur ancienne et en montrant que le pouvoir a changé de main ?

Ainsi, les stratégies rhétoriques, le montage et la structure globale permettent de renforcer le message. Dans *La Chine en flammes*, le réalisateur juxtapose à des plans évoquant la rapacité des missionnaires et des propriétaires terriens le récit héroïcisé d'une grève. Le montage rythmé, la graphie frappante, le travail sur les diagonales et l'expressivité de l'animation dynamisent le récit. Pour illustrer le pillage du pays, on voit des morceaux de sucre ou des sacs de dollars qui s'entassent. Le lisible appuie le propos visuel. Ainsi, la phrase « Devenez riches, messieurs », formulée par un Occidental, s'accompagne d'une main en gros plan aux doigts crochus qui semble appeler avions, bateaux, etc. Ces films d'agit-prop ignorent la nuance et représentent le monde d'une manière manichéenne, comme *Noir et blanc*, fondé sur une opposition binaire radicale. On retrouve cette vision dans *La Chine en flammes*, qui montre un Européen obèse sur le siège d'un pousse-pousse conduit par un frêle Chinois. Cette image pourrait être comique du fait de la disproportion entre les personnages ou de l'absence de logique, mais elle permet surtout de dramatiser l'idée d'inégalité et d'exploitation. Le film oppose aussi la cupidité des riches et le désespoir des pauvres dans l'épisode des rizières. Il souligne la différence entre l'importance de la population chinoise et la déposses-

sion de ses richesses, en faisant contraster les visages des Chinois suppliciés avec ceux des Occidentaux prospères.

L'art malgré tout

Derrière ces stratégies se cachent des artistes, à la formation solide. *La Chine en flammes* se revendique comme un *Kino-kartina*, terme improprement traduit par Lora Mjolsness et Michele Leigh par « ciné-affiche », comme *kino-plakat*. Le vocable russe *kartina*, vient du vocabulaire de la peinture et signifie « tableau ». *Kino-kartina* pourrait se traduire par « cinéma-peinture ». Ce terme reconnaît la filiation picturale du cinéma et pose la question de l'art au sein des réalisations de l'agit-prop. C'est leur qualité qui a permis à ces films de durer, indépendamment de leur fonction de documents historiques.

Comme précisé dans l'ouvrage *She animates*, la plupart des animateurs pré-révolutionnaires, issus des avant-gardes esthétiques russes en lien avec l'Occident, ont d'abord tourné en PVR. Au cours des années 1920, ils se sont appropriés l'animation et ont expérimenté des techniques et des styles esthétiques variés, marionnettes, dessins au crayon ou papiers découpés, selon les styles picturaux des écoles d'art russe. *Jouets soviétiques*, réalisé à partir d'encre sur papier, a subi l'influence des constructivistes, en privilégiant le fonctionnel et la simplification des formes. L'art devait inspirer l'action révolutionnaire.

La Chine en flammes reflète ces ambitions artistiques. La tension entre propagande et esthétique touche aussi bien la dramaturgie que la direction créative : d'un côté, l'aspect de *kino-plakat*, de l'autre, celui revendiqué de *kino-kartina* qui vise la picturalité. La restitution des paysages joue sur la fluidité, loin des décors rigides et géométriques du constructivisme. Dans l'esprit de la peinture chinoise traditionnelle, les paysages sont restitués avec une minutie attentive aux détails et aux volumes. Le souci des dégradés et des ombres crée un climat de douceur. Les reflets de lumière dans l'eau ont été dessinés par les sœurs Brumberg au fusain. On retrouve les mêmes procédés stylistiques dans les visages des dirigeants, contrastant avec les caricatures des capitalistes. Les diverses techniques d'animation relaient les stratégies rhétoriques. Ainsi, le fermier semant du riz, représenté dans le style des encres de Chine, préfigure les films de l'École de Shanghai. Dans sa deuxième partie, *La Chine en flammes* montre un paysage raffiné (une petite ville dans les montagnes) par le biais d'un panoramique, rappelant les rouleaux de peinture chinois. Des jonques glissent doucement sur un fleuve, tandis que résonnent les notes d'une musique chinoise.

Dans *Le Petit Samoyède* le trait noir du dessin sur le fond blanc de l'écran s'inspire des gravures sur ivoire des peuples du Nord. Les dessins et les décors élaborés de *La Boîte à musique* font penser à des tableaux. *Révolution interplanétaire* joue sur les ombres chinoises et crée un univers de fantaisie où les astres sont anthropomorphisés. Cette imagerie voisine avec d'autres, plus réalistes, comme celle de la lune avec ses cratères. À la fin, le drapeau sur lequel s'inscrit le visage de Lénine en surimpression, revêt une dimension presque fantasmatique lorsqu'il clignote. Le film, rappelant l'art des affichistes, donne l'impression que le monde réel est projeté dans l'espace, dans l'esprit du réalisme socialiste. Son hétérogénéité provoque chez le spectateur désorientation et sentiment d'étrangeté.

À l'hybridation s'ajoute parfois pour certains films une grande complexité narrative, avec une multiplicité de points de vue, de focalisations, de flashbacks et de flashforwards. L'influence des autres arts est manifeste, tout comme, dans le travail de la bande-son, le choix des musiques allant des chœurs soviétiques aux thèmes chinois traditionnels. Ainsi, tous ces films renouvellent un art mis au service du prolétariat conquérant. Le Proletkult, avant la glaciation stalinienne, a privilégié la qualité artistique. C'est ce qui constitue l'originalité de l'animation soviétique de propagande. Si on la compare avec d'autres emplois de l'agit-prop, en lien avec un cinéma naissant, la différence éclate. Ainsi, le documentaire *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema* (2003) de la réalisatrice portugaise Margarida Cardoso montre comment le gouvernement du Mozambique, soutenu en 1975 par l'Union soviétique et la Yougoslavie à travers la venue de réalisateurs étrangers, échoua à réinventer un cinéma d'agit-prop, en raison du manque de formation des cinéastes. La production se délita en même temps que le régime, alors que près d'un siècle après, l'animation d'agit-prop soviétique conserve la marque de grands cinéastes.

