

La main scrutatrice de l'animateur

Charles Jodoin-Keaton

Number 88-89, Fall 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23417ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jodoin-Keaton, C. (1997). La main scrutatrice de l'animateur. *24 images*, (88-89), 60-63.

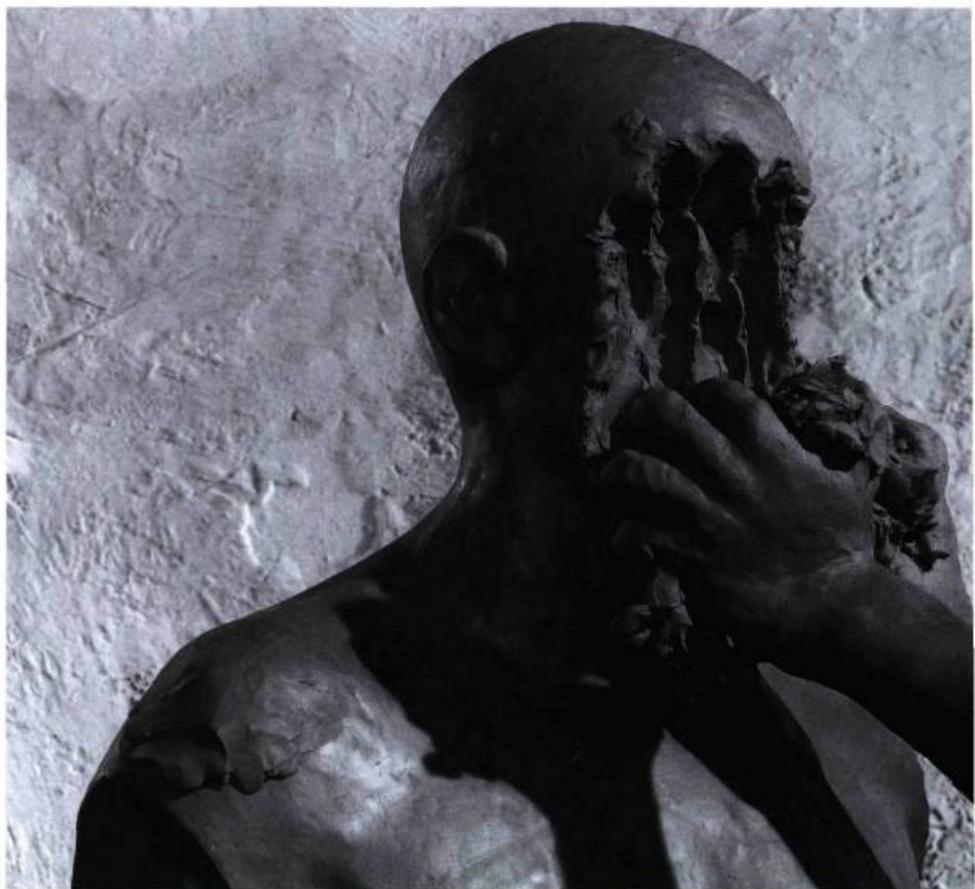
JAN SVANKMAJER

LA MAIN SCRUTATRICE DE L'ANIMATEUR

PAR CHARLES JODOIN-KEATON

Jan Svankmajer, cinéaste d'animation tchèque et artiste surréaliste de surcroît, est surtout connu ici pour son film *Alice* (1987) bien qu'il compte près de 30 films à son actif. D'abord privilégié par un système d'État qui, sous le communisme, favorisait la production de courts métrages, les autorités le forcèrent, en revanche, à s'absenter du cinéma dans les années 70. Svankmajer ne semble toutefois pas prêt aujourd'hui à se plier aux contraintes financières qui touchent les cinéastes tchèques depuis la Révolution de velours de 1989; il ne cesse de tourner et, depuis 10 ans, trouve son financement en partie à l'étranger pour réaliser ses longs métrages.

Son humour caustique, sa maîtrise technique et sa capacité d'intégrer l'animation à l'usage de prises de vue réelles pour ainsi libérer de la réalité la plus concrète son pouvoir d'expression de l'irrationnel, sont les outils qui ont permis à Svankmajer de créer un des univers fantastiques les plus originaux au cinéma.



Les possibilités du dialogue (1982).

Pour aborder l'œuvre de Jan Svankmajer, il convient de se référer au film *La main* (1965), dernière réalisation du «père» de l'animation tchèque, Jiri Trnka. Non pas qu'il faille rapprocher le film de l'un et l'œuvre de l'autre sur le plan esthétique, Trnka n'étant pas une des sources d'inspiration déclarées de Svankmajer, mais plutôt parce qu'il est intéressant de constater comment Svankmajer, comme Trnka, voit dans la main de l'animateur l'arme la plus efficace contre le symbole qu'elle représente, la manipulation de l'individu dans notre civilisation.

Dans *La main*, Trnka présente une main géante et gantée qui réduit le timide habitant d'un petit appartement au silence et à l'obéissance. L'habitant est figuré par une petite poupée dont Trnka réussit merveilleusement à animer les émotions malgré son visage neutre et figé.

Svankmajer utilise aussi très souvent les poupées et les marionnettes dans ses films, en commençant par son premier, *Le dernier truc de Monsieur Edgar et de Monsieur Schwarzewald* (1964), où deux magiciens masqués se lancent sur scène un défi



Alice (1987).

du meilleur truc qui tournera au duel. C'est d'abord en arts scéniques, puis comme marionnettiste que Svankmajer reçoit sa formation tandis que ses contemporains de la Nouvelle Vague tchèque, Jiri Menzel, Vera Chytilova, sortent de l'école de cinéma, la FAMU. Svankmajer dit s'être éloigné des préoccupations sociales de ce mouvement auquel on rattache tout de même son film *Le jardin* (1968), allégorie politique où un homme s'ajoute à une chaîne humaine, composée d'individus de tout genre, qui clôture la résidence de campagne d'un ami. C'est à l'extérieur des frontières de son pays que le cinéaste trouve ses influences: Buñuel, le marquis de Sade, Freud, Fellini, Arcimboldo.

Jan Svankmajer a aussi travaillé comme marionnettiste pour le Théâtre Sémafor et pour *Laterna Magika*. C'est donc d'abord une main de bricoleur, de sculpteur, de marionnettiste qui aborde le médium du 7^e art dans les années 60. Le génie dans l'animation de Svankmajer réside avant tout dans sa capacité de donner vie à la matière en la touchant d'abord, en l'imbibant d'un passé palpable, puis en l'animant pour la détruire et en dégager la vie secrète. C'est un rôle de destructeur/créateur que tient cette main dont la présence hante le film de Trnka et se fait sentir constamment dans l'œuvre de Svankmajer. Qu'elle soit visible ou pas, cette main de démiurge règne sur tout. Elle anime non seulement les objets, mais se manifeste même dans l'aspect habité des choses inertes, matériaux triturés, surfaces égratignées, jouets usés et matières mâchées qui forment son univers. Svankmajer maîtrise la technique de «pixillation» qui consiste à faire changer d'aspect une matière, image par image, dans son environnement réel. Toujours mis sur ses gardes, le spectateur est amené en vain à se familiariser avec un milieu réaliste et menaçant tant les choses les plus banales semblent prêtes à bondir, à l'agresser pour ensuite se dérober. Le toucher chez

Svankmajer imprègne tout ce que rencontre l'œil, à tel point que la vue fait passer une véritable stimulation tactile. Dès ses premiers films, Svankmajer s'intéresse au tactile; les murs poreux dans *J.S.Bach : Fantaisie en sol mineur* (1965), les guignols belligérants au visage usé de *La fabrique des petits cercueils* (1966) (allusion aux *Voisins* de McLaren, réalisé en 1952), l'environnement crasseux du *Logement* (1968). Ce n'est que plus tard, dans les années 70, alors qu'il est temporairement forcé de s'abstenir de faire du cinéma à la suite de la réception controversée de son film *Le journal de Léonard* (1972), dans lequel des dessins anatomiques de Vinci sont animés et collés à des images d'actualité, que Svankmajer prendra pleinement conscience du pouvoir évocateur du tactile au cinéma. En plus de s'adonner à la peinture, à la gravure et au collage, Svankmajer met à profit cette période de «repos» en menant des expériences tactiles au sein du Groupe surréaliste de Prague où il interprète le toucher aveugle d'objets divers. Svankmajer a gardé au fil des ans des liens serrés avec le Groupe et sa figure de proue, le poète Vratislav Effenberg. Il se dit lui-même «surréaliste militant».

Le surréalisme de Svankmajer prend sa source dans la réalité brute des choses, réalité brute et rendue brutale par le principe du jeu irrationnel qui domine le comportement de toute chose qu'il anime. Une des armes que le cinéaste privilégie est *la négation de la négation* grâce à laquelle il surprend le spectateur en l'invitant à voir, par exemple, dans la composition des têtes arcimboldesques des *Possibilités du dialogue* (1982) tantôt faites d'aliments, tantôt d'outils et tantôt de livres et de papier, une série de symboles représentant le conflit des classes sociales. Cette lecture est aussitôt liquidée une fois le contenu de ces têtes broyé, digéré et réduit à une matière grise et livide. Une autre arme surréaliste que favorise Svankmajer est le sarcasme. Dans *Historia naturae* (1967), Svankmajer rend hommage à l'empereur Rodolphe II pour qui travailla l'artiste maniériste Arcimboldo¹. Chacun des trois épisodes décrit une facette de l'histoire naturelle en recourant à l'outillage scientifique, à la lithographie, aux images encyclopédiques, etc., mais la libre



Jabberwocky (1971).

forme du collage et le montage rapide subvertissent le sujet pourtant sérieux. La subversion tourne au sarcasme quand les épisodes débouchent sur l'image d'un squelette humain qui mastique un morceau de viande, réduisant ainsi à l'inanité tout effort de rationalisation scientifique.

Le cinéma de Svankmajer se trouve loin des envolées lyriques caractéristiques des premiers surréalistes. L'élan de son imaginaire est une descente dans la réalité brute des choses, dans la texture des choses que nous touchons et que nous goûtons. L'expérience même du fantastique et du macabre est ancrée dans la matière première qu'il trouve. *L'ossuaire* (1970), composé d'images réelles de milliers d'ossements humains constituant la décoration intérieure d'une église près du village de Kutna Hora, dévoile l'approche concrète du cinéaste face aux choses qu'il choisit de filmer et qui, dans ce cas, n'ont guère besoin d'être animées pour émouvoir le spectateur. Dans son livre intitulé *Le surréalisme en Tchécoslovaquie*, Petr Král explique la relation intime qu'entretiennent les surréalistes tchèques avec la banalité quotidienne, source de mystère et de merveilleux, par rapport à leurs homologues français pour qui le mystère se retrouve à l'opposé de toute banalité². L'utilisation d'objets quotidiens dans les films de Svankmajer, en particulier dans *Le logement* et dans *Alice* (1987), et leur désacralisation, c'est-à-dire leur destruction au profit d'une irrationalisation de leurs fonctions, reflète bien cette recherche du fantastique dans la réalité concrète la plus banale. Cette recherche n'est pas dépourvue d'une forme de mystification chez Svankmajer qui s'amuse dans les assemblages de son Cabinet d'histoire naturelle à se fabriquer des spécimens d'animaux imaginés et à décrire leur étymologie avec toute la rigueur scientifique d'une encyclopédie. Ainsi donne-t-il naissance au Fellaceus (Édipus dont l'origine détaillée est décrite sur un ton si sérieux que l'extravagance en est accentuée. Cet humour objectif, qui rappelle Alfred Jarry, se retrouve de toute évidence dans certains films de Svankmajer, comme *Etcetera* (1966), *Historia naturae*, *Les possibilités du dialogue* et *Nourriture* (1992), dans lequel le traitement irrationnel du sujet s'oppose à la rigueur de la recherche et à la structure réglée du film organisé en trois volets.

Le monde de l'enfance et l'univers gothique sont des lieux privilégiés dans l'œuvre de Svankmajer. Dans certains films le corps, du moins le corps adulte, en est parfaitement exclu³. Si dans *La chute de la maison Usber* (1980) ainsi que dans *La pendule, le puits et l'espoir* (1983), inspirés d'Edgar Allan Poe, le cinéaste ne choisit de filmer que les lieux et les instruments de torture, les sentiments d'angoisse et de peur sont évoqués avec d'autant plus de puissance. En privant le spectateur de ses balises psychologiques, en le désarmant de son pouvoir d'identification, Svankmajer génère dans l'absence même du corps humain, ou dans l'étalement de ses restes comme dans *L'ossuaire* et *Historia naturae*, sa conjuration sensorielle. Dans ses films *Jabberwocky* (1971) et *Alice*, inspirés des textes de Lewis Carroll,

ainsi que dans *La cave* (1982) Svankmajer explore le monde de l'enfance en laissant libre cours à l'esprit d'insoumission inné chez l'enfant qui se révolte à travers ses jouets et ses poupées contre l'ordre établi du monde adulte. Dans *Jabberwocky* le principe ludique de l'irrationalité se manifeste avec tant de rage enjouée que la chambre du petit garçon, dont nous ne voyons que l'uniforme accroché à un cintre volant, se transforme en un véritable pandémonium de petits soldats sauvages, de poupées cannibales, de crayons furieux, sous les yeux réprobateurs mais impuissants d'un adulte photographié sur le mur.

C'est dans *Alice* que, pour la première fois, Svankmajer introduit un corps engagé, celui d'une fillette de sept ans, dans cet univers menaçant et surréaliste qui caractérise le rêve selon le cinéaste. On avait déjà remarqué la fillette de *La cave* qui devait surmonter sa peur des ténèbres pour aller chercher quelques pommes de terre à la cave, mais pas avec la même détermination et la même curiosité obstinée que cette Alice poussée à se défendre par son environnement cauchemardesque. On n'oubliera pas de sitôt la scène où le lapin à la bourre, perché sur la tête géante d'Alice, se fait un feu dans les cheveux de la petite fille. Alice est mise physiquement en contact avec ce monde étrange et agressant qu'elle doit traverser sans fléchir.

Si *Le logement* et *Le jardin* présentaient déjà des personnages humains, ce n'était que pour démontrer le conformisme et l'impuissance du monde adulte face au pouvoir de l'irrationalité. Dans le cas du *Logement*, le corps adulte est un corps agressé, à la merci des objets d'utilité quotidienne qu'il tente en vain de maîtriser. Dans *Alice*, Svankmajer voit chez une enfant la capacité imaginative nécessaire pour braver cet univers indomptable dont seul l'animateur, c'est-à-dire lui-même, est le maître.

Svankmajer éprouve une confiance semblable dans *La leçon de Faust* (1994) en cet individu anonyme, tiré au hasard de la rue et entraîné malgré lui dans les méandres piégés de son propre destin, dont la fin tragique a présagé de très peu la mort de l'acteur Petr Cepek qui jouait le personnage. Pour la première fois dans *La leçon de Faust*, la main de l'animateur, cette main d'alchimiste que certains ont qualifiée de «maniériste» tant sa marque se faisait sentir sur tout ce qu'elle touchait (rappelons-



Jan Svankmajer derrière la caméra et, en bas, avec le mannequin, sur le tournage des *Conspirateurs du plaisir* (1995).

nous cette glaise pénétrée d'empreintes digitales dans *Les possibilités du dialogue*, dont le passage invisible laisse transparaitre à l'image un tel plaisir pris à rendre malléable toute matière), cette main semble avoir cédé la place, dans *La leçon de Faust*, à la révolte au profit de ce corps, corps adulte de surcroît, tant agressé dans les films précédents. L'animation, l'ensorcellement des choses par lequel Svankmajer affirme sa complète domination sur l'environnement, devient dans ce film une façon de ponctuer le monde réel. Il n'est plus question ici d'agression mais de manipulation, celle de Faust vers la perte de son âme. Dans plusieurs scènes, Svankmajer a recours aux costumes et aux marionnettes, des pantins géants, littéralement portés par les acteurs qui sont comme des momies, tirés par des ficelles que tient une main géante au-dessus du rideau. C'est contre cette autorité que le Faust de Svankmajer se révolte en essayant d'échapper à la mise en scène qui lui est réservée à l'avance.

Si, contrairement à *Alice*, le cauchemar de Faust n'est pas un rêve et que sa perte est inéluctable, il demeure que la lutte est lancée contre la manipulation du monde, incarnée par cette main, cette figure de démiurge qui, comme dans le film de Trnka, cherche à dévoiler la manipulation et l'autorité dans toutes leurs formes. ■



1. Lire à ce sujet Michael O'Pray et Roger Cardinal dans *Dark Alchemy: The Films of Jan Svankmajer*, Éditions Praeger, Connecticut, 1995, l'ouvrage le plus approfondi à ce jour sur l'œuvre de Svankmajer.
2. Petr Král, *Le surréalisme en Tchécoslovaquie*, Éditions Gallimard, Paris, 1983.
3. Lire au sujet de la relation absence/présence du corps chez Svankmajer *Le langage des lignes* de Marcel Jean, Éditions Les 400 coups, coll. Cinéma, Laval (Québec), 1995.