

Petite histoire du cinéma d'animation XI **Les films de marionnettes**

Piero Zanotto

Number 52, February 1968

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51671ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Zanotto, P. (1968). Petite histoire du cinéma d'animation XI : les films de marionnettes. *Séquences*, (52), 37–43.

Les films de marionnettes

Piero Zanotto

Semblable au dessin animé dans sa technique, mais différent dans sa substance à cause du matériel employé et des procédés préliminaires de création, le film de marionnettes ou d'objets solides mis en mouvement a aussi trouvé son pionnier en la personne d'Émile Cohl. Chez Gaumont, dans la première décennie du siècle, Cohl était, comme l'écrit Lo Duca, le "docteur des trucages". Et nous lui devons entre autres, une pellicule de 125 mètres, dont une partie était en couleurs, intitulée *Le tout petit Faust*. Cohl démontra avec des figures stylisées en trois dimensions (Faust, Méphistophélès, Marguerite), par la douceur du mouvement et une invention exquise, à quelle dignité était promis le film de marionnettes dans l'avenir du cinéma s'il tombait dans les mains d'artistes doués d'un sens poétique réel. (1)

Prévisions audacieuses et faciles en même temps. En accomplissant aujourd'hui un tour complet d'horizon dans ce secteur spécifique en divers pays, nous découvrons que le film de marionnettes se meut dans des sphères hautement esthétiques. "Le vertigineux, l'impalpable, l'oppressant, le féérique, l'inexprimé sont conjurés sur un plateau de deux mètres sur trois, écrit Robert Benayoun," (2) faisant allusion

(1) Sur Émile Cohl, voir *Séquences*, février 1966, no 44, p. 55.

(2) *Le dessin animé après Walt Disney*, Ed. Pauvert, Paris, 1961, p. 159.



au "set" particulier dans lequel on fait agir les personnages minuscules d'étoffe, de bois, de plasticine, de verre, de fil de fer et d'autres substances variées à l'infini. Leur mouvement est obtenu en impressionnant un photogramme à la fois, comme dans le dessin animé. Dans l'intervalle, on fait accomplir au personnage une fraction du mouvement prévu par la mise en scène. Dans ces films, surtout dans l'après-guerre (grâce à la splendide floraison tchécoslovaque portant les signatures de Trnka, Pojar, Zeman, Tyrlova, mais aussi par les exemples isolés et significatifs de Halas et Batchelor, Lou Bunin, Ivo Caprino, Paul Bianchi, Halina Bielinska, Joop Geesink et autres), on a exploré les zones les plus ardues et les plus impénétrables de la littérature classique ou fabuleuse. On a plongé parfois ces films dans un courant stylistique étourdissant emporté par le langage narratif le plus moderne du cinéma.

Un autre pionnier

Le Russe, Ladislav Starevitch, est le second grand pionnier du film de marionnettes. Né à Moscou en 1893, il attira sur lui, alors qu'il était dans la vingtaine, l'attention amusée de ses concitoyens, avec une série de pellicules interprétées par des scarabées. *La belle Lyoukaida* (drame chevaleresque), *La*

Vengeance de l'opérateur de cinématographie (une farce), étonnèrent profanes et spécialistes. Les scarabées-marionnettes étaient dotées de jointures articulées; en les mouvant entre chaque prise de vue, Starevitch donna à la projection l'illusion d'un mouvement logique et continu. Un nouvel aspect du cinéma était inventé.

Starevitch émigra bientôt dans la patrie de Cohl (ignorant probablement le cinéma de celui-ci) et reprit avec une nouvelle ardeur son activité propre. Lo Duca exprime une opinion favorable sur le travail patient de cet artiste qui se tourna avec une verte ironie vers le monde des fables de La Fontaine: "Après Cohl, écrit-il, on ne trouve rien de remarquable en France en dehors des films de Starevitch: *L'Horloge magique*, *Les Yeux du dragon*, et enfin son chef-d'oeuvre, *Le Roman de Renart*". Il s'agit d'un long métrage dont la forme élaborée lui coûta bien des années de travail. Il le commença en 1928, y mit la dernière main en 1938 et le public put l'admirer l'année suivante. A



distance, cette première expérience sonore révèle quelque faiblesse, quelque pesanteur due peut-être au fait que les marionnettes sur la pellicule doivent vivre dans les limites de l'expression et du mouvement qui appartiennent au dessin animé. La confrontation est inévitable entre ces deux arts qui utilisent la reprise photogramme par photogramme, même si, avec les marionnettes, d'autres artistes ont réussi à atteindre des sphères poétiques réservées à ce seul moyen d'expression. De toute façon, Starevitch n'a cessé de s'adonner à ses "fables" avec une originalité captivante et charmante.

Un autre Russe, Merkoulou, s'adonna à la fabrication de marionnettes pour le cinéma d'animation. C'est à sa collaboration que recourut, en 1935, Alexandre Pouchko quand il voulut passer du dessin animé à un nouveau genre en réalisant, sur un sujet de G. Rosal, une adaptation ingénieuse du *Gulliver* de Jonathan Swift. Le film s'intitule *Le nouveau Gulliver* et se moque du capitalisme et de certaines conventions bourgeoises, tout en obtenant des résultats divertissants. Gulliver est interprété par un comédien dont les gestes s'harmonisent agréablement aux mouvements de marionnettes lilliputiennes, dotées pour les expressions diverses de multiples têtes de



rechange. Le monarque, paresseux et encombrant, est au contraire réduit à trois attitudes: il boit, il rit ou il dort.

Pouchko tourna un autre long métrage "mixte", avec acteurs et marionnettes, en 1939. Cette fois avec un résultat moins heureux. Il traduisit en images *Les Aventures de Buratin*, un texte élaboré par Alexis Tolstol sur le modèle du Pinocchio de Collodi. Le film fut présenté en France sous le titre *Le petit Golden Key*. On y exaltait la symbolique marxiste en situant le héros non pas dans le Pays des Jouets, mais dans un Pays de la Science refait sur le modèle des impératifs idéologiques stalinistes. Plus tard, Pouchko mettra à profit sa connaissance du cinéma de trucages pour réaliser des contes interprétés seulement par des acteurs, comme *La Fleur de pierre* et *Sadko*.

Interrompue par la guerre, l'activité, dans les ateliers soviétiques de

marionnettes, reprit en 1945. Signalons, parmi les productions récentes, *La Créature céleste*, film dirigé par V. Natanson et S. Obrastsa, dans lequel les marionnettes ont une expression vivante, presque humaine, grâce à l'usage d'une matière plastique, caoutchoutée, qui permet une mobilité très grande.

Marionnettes de Bohême

Qui dit Bohême dit marionnettes. Sans nul doute, la faveur immense vouée en Tchécoslovaquie au film de marionnettes remonte à des origines antiques et à une tradition vieille de trois siècles. Cependant, l'élan décisif pour une production cinématographique tchécoslovaque de marionnettes animées, selon l'affirmation du metteur en scène Hermina Tyrlova, fut provoqué par le visionnement du film *Le nouveau Gulliver* de Ptouchko. En cette même année 1935, la Tyrlova donna vie au film *Le Secret de la lanterne*, qui fut le premier et longtemps l'unique exemple de marionnettes animées de l'histoire du cinéma tchèque.

Comme on l'a deviné, l'influence du *Gulliver* de Ptouchko s'est fait sentir plus tard dans l'immédiat après-guerre, alors que le studio de Gottwaldov s'équipa pour une activité continue. Hermina Tyrlova réalisa alors *La Révolte des jouets*

en plaçant, comme le faisait Ptouchko, un acteur vivant costumé en nazi avec des jouets dans la boutique d'un artisan, lesquels s'animent pour déclarer la guerre à l'intrus qui est chassé. Hermina Tyrlova se mit presque immédiatement dans le secteur de la production pour enfants. Ses films, parus par la suite au rythme de deux par année, portaient la marque féminine et, dans certains cas, maternelle de sa sensibilité artistique. Elle a tenté toutes les expériences possibles, depuis le conte très élaboré comme le moyen métrage, *La Belle aux cheveux d'or*, réalisé en 1956, jusqu'au film presque fait de rien, mais plein d'aperçus amusants comme *Le Noeud au mouchoir*, réalisé deux années plus tard. Dans ce film, les fantoches ne sont autres que des noeuds faits sur des mouchoirs et dotés de personnalités différentes par l'utilisation de divers genres d'étoffes.

Son exquise sensibilité, dans le choix et l'agencement des couleurs, lui fait raconter des petits apologues délicats et sereins, tel son récent *Conte en laine*. Ici, les marionnettes sont presque impalpables, obtenues au moyen de fils de laine de différentes couleurs et pourtant Hermina Tyrlova réussit à raconter une histoire pleine de délicatesse pour les tout-petits. Elle est aujourd'hui une dame de soixante-

dix ans, riche d'expériences, vouée entièrement à son cinéma peuplé de fantoches fabriqués de matériaux les plus insolites.

Jiri Trnka, grand, massif, avec une paire de moustaches blondes, de vifs yeux verts, une longue chevelure presque blanche à cinquante-six ans et travaille dans le studio des *Bratri V Triku*, à Barrandow. Il fit son éducation artistique



Jiri Trnka en compagnie de
Bretislav Pojar

sous la direction de Josef Skupa, son professeur de dessin, responsable d'un théâtre de marionnettes célèbres.

Nous avons vu dans un chapitre précédent comment Trnka, ⁽³⁾ au-

teur de films d'animation prestigieux et illustrateur encore aujourd'hui de livres pour adolescents, a préféré se donner complètement — ou presque — aux films de marionnettes. Au besoin, il fond ensemble les deux techniques comme il le fit en 1954 avec *Les deux Frimas* où des gnomes qui dérangent deux paysans sont, comme le dit Marie Benesova, "des êtres supra-terrestres et fabuleux, dont les ombres blanches vaporeuses et changeantes sont réalisées avec la technique du film de silhouettes ou d'ombres chinoises."

Le premier film de fantoches de Trnka fut réalisé en 1947 et s'intitulait *L'Année tchèque*, inspiré de l'ouvrage écrit par un compatriote, Mikulas Ales. Avec la collaboration du musicien Vaclav Trojan, il composa une série de tableaux d'inspiration populaire et champêtre. Ce long métrage, qui ouvrait la voie à des innovations toujours plus hardies, était doué d'un pouvoir sublime d'évoquer l'âme de la Bohème. Depuis lors, Jiri Trnka n'a plus connu de repos. Après *L'Année tchèque*, il porta sur le ruban de la pellicule un conte d'Andersen, *Le Rossignol de l'Empereur de Chine*, puis un récit de Bozena Nemcova, *Le Prince Bayaya*, à travers lequel il laisse filtrer le monde poétique et triste de sa pro-

(3) Voir *Séquences*, février 1967, no 48, p. 44.

pre enfance.

Chacun de ses nouveaux films est lié à d'anciens souvenirs qu'il colore d'une mélancolie humoristique, donnant aux sujets ainsi traités un sens actuel. Nous l'avons vu avec la traduction en son propre style figuratif du *Brave Soldat Chveik*, emprunté à l'apologue antimilitariste de Josef Lada. Avec des marionnettes bidimensionnelles, semblables à celles obtenues avec des feuilles coloriées par le canadien Dunning pour *Cadet Rousselle*, et à celles que son compatriote Jiri Brdecka utilisa pour *La Lettre M*, poème lyrique en style figuratif gothico-slave, Trnka en 1950, s'en donna à cœur joie dans le monde des saltimbanques avec *Le Cirque*. Il composa aussi cette parodie bien réussie du western américain intitulée *Le Chant de la prairie*. Il a illustré aussi, dans un long métrage, *Vieilles Légendes tchèques*, les mythes et les légendes antiques de Bohême racontés par Alois Irasek.

Désormais, son habileté technique, de même que son exquise et fantaisiste ironie dans le dessin des marionnettes qui lui sont propres et dans lesquelles s'affrontent les défauts et les qualités de l'homme, ont atteint un sommet prodigieux. Trnka a révélé ainsi que son principal collaborateur, Bretislav Pojar, les possibilités illimitées

du cinéma de marionnettes, au moyen desquelles il ne s'adresse pas à un public infantile, mais à des spectateurs adultes, mûrs intellectuellement et artistiquement. Et c'est ainsi qu'il put se permettre d'adapter un texte shakespearien, tirant de ce thème classique des prodiges de lyrisme.

Avec *Passion* (la passion pour la vitesse que l'homme d'aujourd'hui démontre pour toutes les choses de la vie, finissant par perdre le goût de la vie elle-même) puis avec *Grand-mère cybernétique*, Trnka a prouvé toute la chaleur de sa sensibilité d'artiste et de poète. Trnka a tiré du *Décameron* de Boccace le sujet d'un moyen métrage. Il l'a traité à partir du deuxième chapitre de la quatrième journée, l'intitulant *L'Archange Gabriel et Dame Oie*, indiquant immédiatement sa position ironique en face de la bêtise humaine. C'est aussi pour lui l'occasion de réinventer sur le mode des estampes anciennes, imprégnées de sa fantaisie imaginative, quelques aperçus de la Venise des Doges, cette Venise qui l'a fasciné, il y a quelques années, quand il fut appelé à faire partie du Jury du Festival de films pour la jeunesse.

Les films de Bretislav Pojar, au moins au début, subissent l'influence du style de Trnka. Mais le

jeune auteur, qui a aussi tourné des films pour jeunes avec acteurs vivants ainsi que des documentaires, a su par la suite se libérer de l'influence de son maître en créant des choses personnelles, pleines de chaleur lyrique. Rappelons *Le Lion et la chanson*, histoire d'un Arlequin musicien qui est dévoré avec son instrument par un lion qui mourra de faim parce que la chan-

son, voix de la conscience, continue à s'entendre partout où il se trouve, avertissant de sa présence les autres animaux. En d'autres cas, comme dans *l'Ombrelle*, il se sert de personnages créés par Trnka. On notera que, dans ce secteur du cinéma d'animation tchèque, les auteurs travaillent en équipe comme c'est la coutume, ainsi que nous l'avons vu pour les "cartoons".

L'Archange Gabriel et Dame Oie

