

24 images

Jerzy Kucia : Entre peinture et musique

Marcel Jean

Nuits du cinéma
Numéro 114, hiver 2003

URI : id.erudit.org/iderudit/24651ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN 0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jean, M. (2003). Jerzy Kucia : Entre peinture et musique. *24 images*, (114), 16–16.

Tous droits réservés © 24 images, 2002

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

JERZY KUCIA ENTRE PEINTURE ET MUSIQUE

PAR MARCEL JEAN



Le cercle.

D'emblée, le cinéma de Jerzy Kucia est marqué par les structures musicales. Dès son premier film, *Le retour* (*Powrót*, 1972), les questions de rythme et de thème sont à l'avant-plan: rythme des wagons d'un train qui progressent sur les rails, rythme des stries de lumière qui traversent régulièrement l'espace, dessin mélodique qui se développe tout au long du film et que le cinéaste soumet à toutes sortes de variations. Réalisé quatre ans plus tard, *Le passage à niveau* (*Szlaban*) est encore plus éloquent avec ses gestes répétitifs, chorégraphiés, qui par leurs enchaîne-

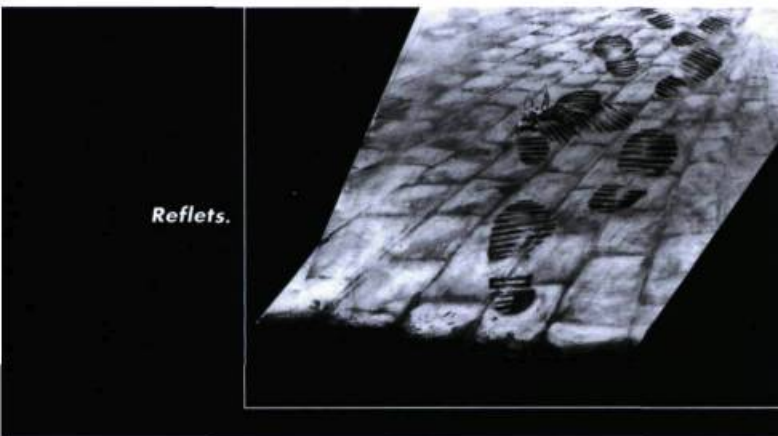
disparition. Puisant dans le lyrisme champêtre de Dovjenko, le cinéaste semble donc orchestrer une réponse au *Ballet mécanique* de Fernand Léger. On se souviendra en effet qu'en 1924, le peintre avait signé ce film d'avant-garde qui était une sorte d'hommage au monde moderne. Prenant le contre-pied de cette position, Kucia place l'homme au cœur du mouvement des machines, pose un regard nostalgique sur les techniques artisanales et associe la disparition de celles-ci à l'effacement progressif d'un mode de vie et de la culture qui y est liée. *Dans les champs* (*Przez pole*, 1992), trou-

qu'il évolue dans une zone plus proche de la poésie que du roman. Kucia est en conséquence un cinéaste de l'évocation plutôt que de l'affirmation, et en ce sens il se rapproche des frères Quay avec qui il partage une approche à la fois cultivée et instinctive du monde et des choses qui l'habitent. Il est intéressant, d'ailleurs, de constater à quel point Kucia, comme les Quay, évolue souvent à la frontière du cinéma d'animation et des prises de vues réelles. Le début d'*In absentia*, ce chef-d'œuvre des jumeaux anglo-américains, rappelle par exemple celui de *Dans les champs* par son atmosphère à la fois intime et trouble. En fait, cette parenté entre les Quay et Kucia se cristallise dans une approche fondamentalement impure du cinéma, une approche qui ne cherche pas à distinguer les genres, qui refuse le cloisonnement et qui puise consciemment dans les autres arts. Si, chez l'un comme chez les autres, on retrouve une attitude rigoureuse et parfois même ascétique face au cinéma, cette attitude n'est jamais moraliste. Elle est davantage affaire d'économie et d'intelligence: s'il fallait dans ces univers complexes que la sur-enchère baroque s'ajoute à tout le reste, il n'y aurait plus rien à ressentir, ni à comprendre.

Reflets (*Refleksy*, 1979) est le film de Kucia qui a obtenu le plus large succès dans le monde de l'animation. Rien d'étonnant à cela puisqu'il s'agit de son film le plus figuratif, le plus narratif, le seul — avec *Printemps* (1980) — qui puisse se lire facilement com-

me une métaphore politique. En ce sens, *Reflets* correspond davantage à l'image qu'on se fait généralement du cinéma d'animation des pays de l'Europe de l'Est. Il ne faudrait pas, pour autant, le considérer comme un compromis. Car *Reflets* conserve la marque de Kucia dans sa rythmique si particulière, sa construction en mouvements et, surtout, l'étonnant rapport son/image qui permet la juxtaposition de deux mondes (celui de l'insecte, celui des hommes) à deux échelles différentes, deux mondes qui sont le théâtre de deux spectacles qui s'opposent, l'un tragique, l'autre comique, l'un montré, l'autre à peine évoqué.

En accordant les instruments (*Strojenie Instrumentow*, 2000) se présente comme un film somme dans l'œuvre de Kucia, l'aboutissement d'une recherche plastique amorcée il y a une trentaine d'années. À cette occasion, Kucia mélange les styles graphiques et les techniques, revisite ses films précédents (les citations du *Retour* et de *La parade* sont tout particulièrement évidentes) et réaffirme presque avec ostentation son inspiration musicale. Kucia, peintre, qui n'a reçu aucune formation en cinéma, pose ici en musicien. Avec passion et précision, il accorde les instruments. De passage à Montréal en octobre dernier, il disait ne pas savoir s'il allait maintenant abandonner le cinéma. Comme si le cinéma avait été, pour lui, le moyen de passer du dessin à la musique. ■



Reflets.

ments évoquent une musique visuelle que n'auraient pas reniée les pionniers Viking Eggeling et Hans Richter.

Sur ce plan, d'ailleurs, *La parade* (*Parada*, 1986) est un film exemplaire. Juxtaposant les gestes de paysans et ceux de musiciens traditionnels, Kucia compose un étonnant tissu rythmique, à travers lequel se profilent les images d'une Pologne en voie de

blant mélange d'animation et de prises de vues réelles, reprendra certains thèmes présents dans *La parade* mais dans une forme plus ouverte et énigmatique, moins portée par un message.

Comme le Danois Leif Marcussen ou le Néo-Zélandais Len Lye, Kucia n'est pas un conteur d'histoires. Son cinéma, en effet, n'est qu'accessoirement narratif. Il est plutôt lyrique, c'est-à-dire