

Clément Dessy • Valérie Stiénon (dir.)

# (Bé)vues du futur

## Les imaginaires visuels de la dystopie (1840-1940)

Septentrion Littéraires

PRÉSENTÉ PAR UNIVERSITÉS

## Dissensions de l'image animée. *L'Idée* de Berthold Bartosch ou le trauma comme mode de représentation dystopique

Dick Tomasovic  
Université de Liège

Réalisé entre 1930 et 1932 par Berthold Bartosch<sup>1</sup>, le film d'animation *L'Idée* ne se laisse pas facilement résumer. Les premiers plans installent, à travers leurs images contrastées d'un noir et blanc granuleux et épais, un climat ténébreux. Le profil pensif d'un homme se détache des croisillons d'une fenêtre ouvrant sur un ciel nocturne et incroyablement étoilé. Ce n'est rien de moins que le cosmos qui semble défiler en arrière-plan. Bientôt, à partir d'un effet de transparence, une lueur douce, mais éclatante, tournant sur elle-même tout en se dilatant, envahit tout l'écran [Fig. 1]. De ce vortex lumineux naît une silhouette fragile et féminine [Fig. 2], qui se devine difficilement avant de se révéler pleinement à l'homme rêveur qui saisit cette figurine, maintenant tracée à gros traits, entre ses mains [Fig. 3]. Cette jeune femme nue, dont la taille et l'apparence varieront énormément tout au long des 30 minutes du film, est bien entendu l'incarnation de l'Idée. Après l'avoir examinée, contemplée et probablement admirée, l'homme glisse l'Idée dans une enveloppe tandis que les images de la Voie lactée viennent à nouveau scander la séquence, comme elles le feront d'ailleurs à plusieurs reprises au long du film pour libérer le récit d'un espace-temps assignable et insister sur la dimension allégorique et universelle de la fable.

Un facteur déambule dans les rues brumeuses d'une ville sombre, heureusement éclairée par une série de réverbères. Noirs et blancs, lumières et ténèbres semblent ici, comme dans l'ensemble du film, se constituer en luttes de matières aux plasticités chagrinées. À l'opacité des lourds immeubles dessinés en contre-jour se superposent quantité de silhouettes fantomatiques prisonnières d'une

1.- Sonorisé avec la musique d'Arthur Honegger en 1934.

translation infinie, traversant mécaniquement cette urbanité oppressante [Fig. 4]. L'enveloppe est arrivée sur le bureau de notables aux faciès sévères et circonspects. Lorsque l'Idée en surgit, elle provoque immédiatement l'ire des hommes auxquels sa splendeur nue vient de se révéler [Fig. 5]. Leur premier geste est d'ailleurs de la rhabiller. La mise en scène, insistant sur le nombre des oppresseurs, leur agressivité corporelle, mais aussi sur leur sourire satisfait et leur regard curieusement concupiscent, rapproche l'action de celle d'un viol collectif. L'Idée, vêtue d'une longue robe noire couvrante, baisse d'ailleurs les yeux de honte. Toutefois, s'opposant aux acclamations victorieuses des notables, elle arrache sa robe d'un geste et s'enfuit dans les rues de la ville. La course-poursuite, dont la composition rappelle le jeu des ombres chinoises, ne dure pas longtemps. Capturée, accusée, l'Idée est jugée dans un effrayant tribunal (la taille du prétoire écrase la figurine ; les hommes de loi sont de patibulaires géants), tandis que l'homme pensif déambule tristement dans cette cité obscure. Morfondu, attablé au café, il s'indiffère du ballet des passants, petites marionnettes sur glissières accaparées par leurs trajets quotidiens, puis reprend son errance solitaire. Mais voilà que l'Idée lui réapparaît distinctement et son éblouissante aura le bouleverse encore une fois [Fig. 6]. L'homme harangue bientôt la foule et défend l'Idée devant un public toujours plus nombreux, échappé pour un temps des usines grises de l'arrière-plan [Fig. 7]. Les forces de l'ordre interviennent cependant, placent l'homme en cellule, le traînent au tribunal et enfin au peloton d'exécution, tandis que la silhouette fantomatique de l'Idée ne cesse de l'accompagner avec empathie. Dans un traitement de l'image plus charbonneux que jamais, un sinistre et long cortège conduit le défunt à sa tombe [Fig. 8]. Ailleurs, loin de cette rivière de corps anonymes et endeuillés sur laquelle viennent se superposer les traits lumineux de l'Idée, on dort, on dîne, et on festoie dans une scandaleuse insouciance. Les plans du cimetière, dans cette brume opaque, sont à peine discernables. Seule l'Idée éclatante dans la nuit reste au bord du cercueil pour lui rendre hommage, avant de s'inviter chez un autre homme, un chercheur plus qu'un rêveur semble-t-il cette fois, qui va s'empresser de faire entrer l'Idée dans un énorme livre, puis de reproduire et de diffuser son image grâce aux rotatives d'une imprimerie. Le spectre de l'Idée domine un temps la ville avant de traverser ses rues. Les pages à son effigie virevoltent dans tous les quartiers et surprennent les gens les plus divers. Mais, soudain, un inquiétant individu, qui ne supporte pas la vision de cette incarnation féminine, la foule aux pieds. L'Idée lui apparaît et un étonnant dialogue imagé à base de symboles et d'allégories se met en place [Fig. 9]. Celui qui s'avère être un homme de pouvoir ne rêve en réalité que de richesses et de domination économique [Fig. 10]. Deux pièces de monnaie se substituent à ses yeux, et une armée de

Fig. 1 à 13. Photogrammes du film  
*L'Idée* de Berthold Bartosch.  
 © Cecile Starr/Re:Voir<sup>1</sup>

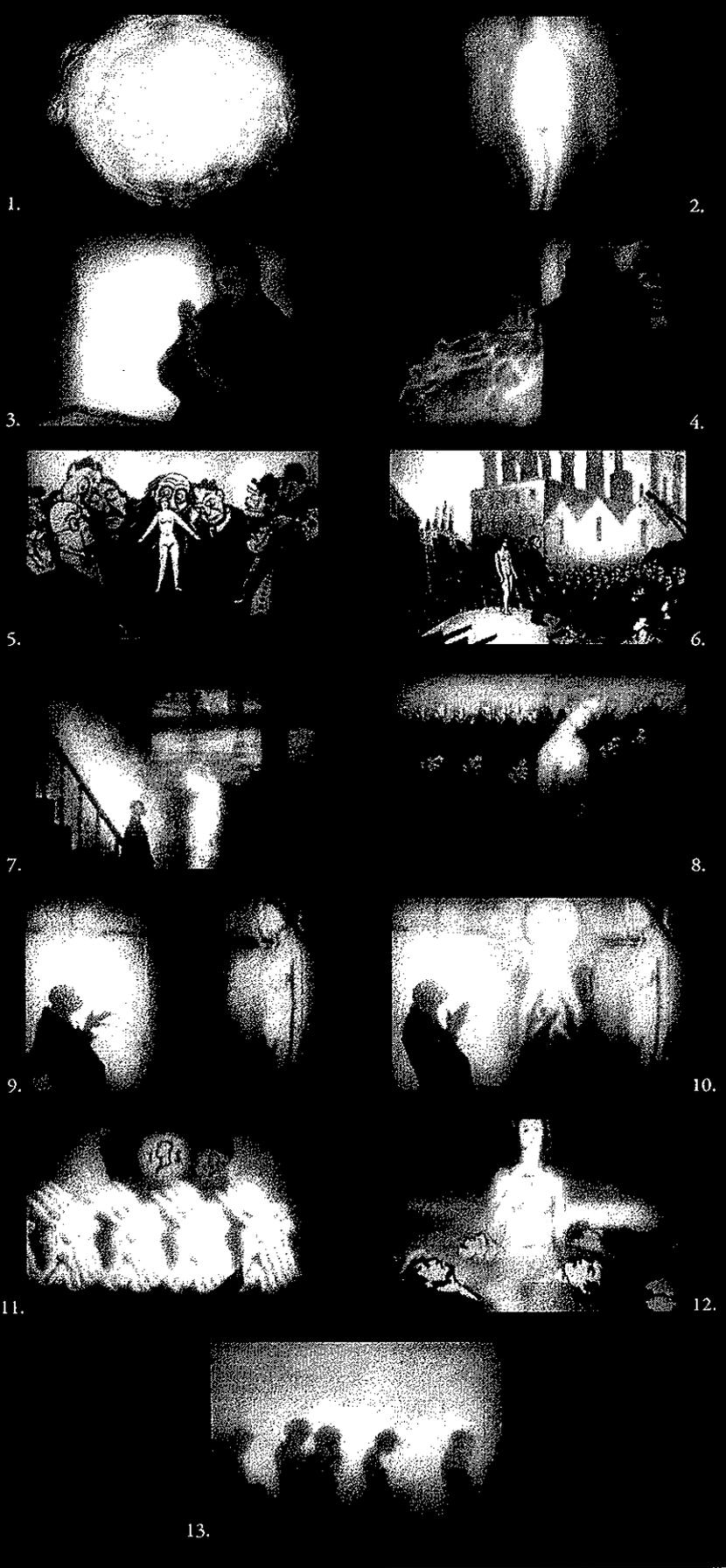
1.- Ces images sont reproduites avec l'aimable autorisation de « Re:Voir », éditeur du DVD du film : <http://re-voir.com/shop/fr/berthold-bartosch/14-l-idee.html>

masovic

essante  
ères et  
ire des  
remier  
ore des  
fait et  
in viol  
urs les  
otables,  
course-  
e dure  
ibunal  
atibu-  
te cité  
petites  
eprend  
et son  
rangue  
breux,  
forces  
ent au  
que de  
'image  
nt à sa  
llés sur  
line, et  
s cette  
it reste  
i autre  
resser  
iffuser  
omine  
oltent  
in, un  
inine,  
ase de  
omme  
nique  
ée de

du film  
rtosch.  
e: Voir'

VD du



soldats armés émane de sa volonté pour partir à l'encontre des colonnes de prolétaires anonymes que l'Idée, ne pouvant empêcher la guerre, a rejoints [Fig. 11]. La violence de l'affrontement est transmise par une forme de violence plastique difficilement descriptible : éléments saillants dans la composition de l'image, lignes anguleuses, succession, de manière quelque peu stroboscopique, d'écrans noirs et lumineux, images de fusils et de corps écroulés. Du carnage du champ de bataille et des monceaux de cadavres émerge l'Idée, figée dans une posture de Mater Dolorosa [Fig. 12]. Un interminable écran noir laisse finalement la place à l'évocation de la victoire de l'homme cupide. Deux plans, d'une force inouïe, composés en trajectoires latérales inversées, se succèdent et s'opposent : le défilé triomphal des soldats et le cortège funèbre des cercueils des victimes [Fig. 13]. Mais des limbes sombres et profonds jaillit encore une lueur qui prend peu à peu la forme du visage de l'Idée, qui veut encore briller. Son éclat se répand par petites bribes ; d'infinies particules de lumière tentent de gagner de l'espace sur l'obscurité. Un vortex lumineux déchire à nouveau le ciel nocturne. Loin de la violence terrienne, les lueurs redevenues paisibles de la Voie lactée continuent d'émerveiller le spectateur. Un fondu au noir laisse apparaître le mot « FIN ».

### Poétiser/politiser

Décrire un film n'est jamais chose aisée, a fortiori lorsqu'il s'agit d'un film d'animation expérimental. Dépourvu de dialogues, porté par la musique certes dramatique, mais exploratoire d'Arthur Honegger, qui recourt ici aux ondes Martenot (ce tout nouvel instrument de musique électronique, présenté au public en 1928, dont les tonalités éthérées évoquent la pureté de l'Idée au milieu d'une composition vive et urbaine qui n'est pas sans rappeler le travail de Kurt Weil), formellement déroutant de bout en bout et construit sous la forme d'une allégorie<sup>2</sup>, le film s'abandonne à son spectateur. À chacun d'être plus ou moins sensible à ses fulgurances, à chacun d'interpréter selon ses sensibilités et ses convictions son discours, à chacun, enfin, de s'engouffrer plus ou moins profondément dans la singularité de l'expérience plastique de ce film.

Car si l'œuvre a souvent été citée comme le premier film sociopolitique de l'histoire du cinéma d'animation, si elle a connu divers problèmes de censure pour avoir été considérée comme un film de propagande militante gauchiste, sa reconnaissance est avant tout due à ses qualités poétiques. Peu vue durant les années 30, l'œuvre connaîtra toutefois une importante fortune critique et marquera bon nombre de cinéastes d'animation (et pas seulement d'animation) par ses fascinantes recherches visuelles et la puissance de son récit. Celui donc d'une Idée (a priori plutôt politique, mais la détermination absolue n'est pas de ce film et une nature artistique ou scientifique par exemple n'est pas rejetable<sup>3</sup>)

2.- Une allégorie positive du devenir de l'homme, selon Sébastien Denis, qui voit dans *L'Idée* un film au service d'un idéal socialiste (Sébastien DENIS, *Le Cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 111).

3.- Le journal *Le Peuple* (édition du 8 janvier 1932) hésite aussi dans sa description du film : « Née du cerveau d'un homme, ouvrier, artiste, on ne sait et il n'importe, née d'une pensée d'amour et de révolte, l'idée domine. Pure lumière, elle accompagne des gens du labeur

dont l'apparition, dans le cadre d'une société industrialisée, dépeinte d'une bien sombre manière, provoque le scandale, l'effroi, la révolte, la guerre et la désolation. L'Idée semble pourtant belle, éclatante, simple, évidente. C'est précisément la splendeur de sa vérité nue et sa capacité à profondément bouleverser l'ordre sinistrement fossilisé de la société qui provoque son tragique rejet, établit le caractère dystopique du récit et emmène le spectateur vers une rêverie tragique (n'ayant pas réussi à s'imposer dans le monde des hommes malgré le sang versé, l'Idée retourne aux astres et continue de briller, plus ambivalente que jamais, puisque sa présence et sa permanence lumineuse promettent une prochaine incarnation qui sonne désormais autant comme un espoir que comme une menace). Mais lorsque l'on a dit cela, on n'a probablement encore rien dit du film lui-même, car l'essentiel n'est probablement ni son discours (explicitement les allégories qui le composent neutraliserait sans intérêt sa force poétique), ni son récit (tenu et relativement convenu), mais bien sa proposition visuelle d'une grande inventivité et originalité. Aussi, cet article se donne pour enjeu de tenter de détailler (autant que possible, car le commentateur fait rapidement face à l'indicible avec un film tel que celui-là) le texte et l'intertexte qui fondent le régime visuel largement expérimental du film et, ce faisant, questionnent intrinsèquement la représentation de la dystopie. En effet, non sans réflexivité sur sa pratique composite, Bartosch semble dans cette œuvre instaurer un monde à ce point négatif qu'il ne peut être donné à voir selon les modes de représentation traditionnels.

### Adapter/affranchir

Né en 1893, en Bohême, Berthold Bartosch étudie l'architecture dans les années 1910 à Vienne<sup>4</sup> et se lie rapidement d'amitié avec un certain professeur Hanslik<sup>5</sup> qui exerce une influence majeure sur le jeune homme, à la fois artistique et politique (c'est un homme de gauche reconnu). C'est par son intermédiaire que Bartosch réalise ses premiers films d'animation, des œuvres didactiques destinées à l'éducation politique du peuple, et qu'il se rend, en 1919, à Berlin afin de créer une succursale de la maison de production qui l'emploie. L'effervescence de la grande ville allemande n'est pas un mythe. Bartosch fréquente rapidement de nombreux artistes de premier plan, reconnus ou en devenir, locaux ou de passage, parmi lesquels Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Bertolt Brecht et même Jean Renoir. Il collabore, notamment, au fameux film de silhouettes animées *Les Aventures du Prince Ahmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926) de Lotte Reiniger<sup>6</sup>. Son inventivité et son goût pour la recherche formelle s'expriment dans la gestion des effets spéciaux du film (vagues, nuages, tempêtes, etc.).

dans leur pénible marche vers la libération. » (cité par Giannalberto BENDAZZI, *Cartoons. Le Cinéma d'animation 1982-1992*, Paris, Liana Levi, 1991, p. 76).

4.- La légende rapporte qu'il fréquenta la même école d'art et la même classe qu'Adolphe Hitler (Michel ROUDAKOFF, « Court portrait de Berthold Bartosch », URL : [www.fang-pol.com](http://www.fang-pol.com), consulté le 14/08/2013).

5.- D'après BENDAZZI, *op. cit.*, p. 75.

6.- Avec également Walter Ruttmann (Léo BONNEVILLE, « Lotte Reiniger et les ombres chinoises », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 81, 1975, p. 25-31).

Enfin, en 1929, Kurt Wolff (l'éditeur de Kafka) lui propose d'adapter au cinéma un livre d'images intitulé *L'Idée*, créé au début des années 1920 par le célèbre graveur belge Frans Masereel. Pacifiste convaincu, artiste reconnu de manière internationale pour ses illustrations expressionnistes qui témoignent d'un esprit sévèrement critique envers les sociétés industrielles et capitalistes, Masereel a aussi composé un certain nombre de « romans en images » à partir de séries de gravures à l'eau forte et sur bois<sup>7</sup>. Convaincu de la force figurative et narrative de l'œuvre, Bartosch accepte, mais quitte l'Allemagne et son climat politique délétère.

Installé à Paris dans un studio minuscule aménagé dans le grenier du théâtre du Vieux-Colombier, l'artiste se jette à corps perdu dans ce travail solitaire, difficile et d'une colossale ampleur. Car les gravures xylographiques de Masereel tiennent leur puissance de l'inscription profonde des traits, d'une forme d'hieratisme des postures, bref d'une inscription figée dans la matière qui souffre mal la mise en mouvement et la fluidité nécessaire au processus même de l'animation [Fig. 14 et 15]. Au point que Frans Masereel, découvrant le travail éprouvant, complexe et laborieux du film d'animation se désintéresse rapidement du projet et abandonne Bartosch à son propre sort<sup>8</sup>. L'animateur ne se décourage toutefois pas et, libéré de cette collaboration, réinvente considérablement la mise en forme du projet, s'éloignant de l'œuvre originale pour composer un film extrêmement personnel, comme le démontre l'analyse comparative de William Moritz<sup>9</sup>. Bartosch procède en effet à un certain nombre de coupes et d'ajouts dans l'élaboration de son adaptation. S'il condense l'aspect picaresque du roman d'images (*L'Idée*, circulant à travers le monde, connaît de longues et multiples aventures avant de revenir au bercail de son créateur, qui la remplace par une nouvelle idée), le cinéaste puise par ailleurs dans d'autres œuvres de Masereel, dont *La Ville*, *Le Soleil* et *La Passion d'un homme*, une série d'images, de situations, de compositions, de contrastes et d'atmosphères. Le récit du film n'est plus centré sur les péripéties de l'Idée, mais bien sur sa force d'inspiration démontrée en deux temps (et en deux parties) aux effets de symétrie d'ailleurs renforcés par la bande sonore. *L'Idée* apparaît d'abord à un seul individu, qui entreprend de la défendre envers et contre tous, jusqu'à la mort. *L'Idée*, ensuite, mobilise tout le corps social (l'affrontement entre capitalistes et ouvriers) pour mener à nouveau à la mort et la désolation ses partisans. Ces deux parties sont rythmées par des plans de ciel étoilé, de Voie lactée, de lumières du cosmos qui flirtent avec l'abstraction et qui rappellent la nature à la fois absolue, éthérée et transcendante de l'Idée. Dans son commentaire, Moritz remarque que Bartosch

7.- Sur l'œuvre et la carrière de Frans Masereel, voir, entre autres : Roger AVERMAETE, *Frans Masereel*, Londres, Thames and Hudson, 1977 ; Josef HERMAN, *The Radical Imagination: Frans Masereel, 1889-1972*, Londres, Journeyman Press, 1980 et Joris VAN PARYS (avec la collaboration de Thérèse BASYN et Lydia BEUTIN), *Frans Masereel. Une biographie*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 2008.

8.- Selon William MORITZ, « Bartosch's The Idea », dans Jayne PILLING (dir.), *A Reader in Animation Studies*, Sidney, John Libbey & Company, 1997, p. 94.

9.- MORITZ, *op. cit.*, p. 91-103.

donne une dimension tragique, émotionnelle et divine qui ne figure pas dans la satire politique du roman de Masereel<sup>10</sup>.



Fig. 14 et 15. Illustrations du roman *L'Idée* de Frans Masereel. © Adagp, Paris 2015.

Il apparaît en effet que le cinéaste, en s'intéressant peut-être avant tout aux problèmes de figurations, déplace le sujet de l'œuvre et en propose une tout autre économie, qui dépasse celui de la simple peinture critique du monde capitaliste (même si cet aspect reste indéniable<sup>11</sup>). Comment l'Idée s'incarne-t-elle et s'évanouit-elle ? Comment retranscrire la force avec laquelle elle se révèle aux hommes et la violence avec laquelle elle peut être refoulée ? Comment mettre en image sa circulation et son bannissement ? Comment mettre en scène des concepts tels que l'obscurantisme et l'inspiration, l'aliénation et l'efflorescence, l'oppression et l'indépendance, la masse et le collectif ? Comment, enfin, l'image cinématographique peut-elle, à travers sa plasticité et surtout sa temporalité, prendre en charge la tension induite par le dispositif dystopique de l'idéal contrarié, de la négation du bonheur et de l'interdiction de l'image-espoir ? Car, en se réappropriant l'œuvre, Berthold Bartosch, à travers les spécificités du cinéma

10.- *Ibid.*, p. 103.

11.- Pour Bendazzi, *L'Idée* est un film d'agitation dans la tradition du socialisme allemand et une séquence telle que celle de la défaite des ouvriers réfère probablement à la défaite du mouvement spartakiste de 1918 (BENDAZZI, *op. cit.*, p. 606-607).

d'animation (dessins mis en mouvement, imposition d'une durée au déroulement de l'action, recours permanent à la métamorphose des éléments...) qui ne sont à l'évidence pas les mêmes que celles d'un « roman en images », crée un système de figurations entièrement construit sur des principes de polarisations, d'antinomies<sup>12</sup>, mais aussi d'ambivalences qui donne au film sa complexité, sa richesse et son ouverture, empêchant toute lecture simpliste. C'est, par ailleurs, probablement dans cette singulière composition que trouvent leurs origines les problèmes de diffusion du film<sup>13</sup>, et, par la suite, les difficultés de Bartosch à poursuivre sa carrière (rapidement qualifié par les cinéphiles de cinéaste maudit, il est en définitive le réalisateur d'un seul film<sup>14</sup>).

### Animer/expérimenter

Si le film reflète les questionnements idéologiques de l'entre-deux-guerres, il hérite pleinement des recherches de l'avant-garde cinématographique des années 1920 (Léger, Man Ray, Ruttmann, Eggeling, etc.) portant principalement sur des questions de forme et de rythme. Les artistes, peintres et graveurs, trouvent dans le cinéma un nouvel endroit d'exploration des lignes et des contrastes, des dynamiques et des matières, et se distinguent très nettement des productions du film d'animation industriel de la même époque, substituant aux dessins caricaturaux et aux aplats uniformes du cartoon un travail complexe de textures et de composition spatiale et temporelle des strates de l'image. Il s'agit, comme on l'a souvent écrit<sup>15</sup>, d'un cinéma d'artistes plasticiens. Des

- 12.- Il prolonge par-là, en partie, le travail de Masereel qui, dans ses œuvres narratives (*L'Idée* ou *La Ville*, par exemple), crée par la juxtaposition ironique d'images contraires un certain nombre de corrélations et de réseaux signifiants entre des motifs hétéroclites.
- 13.- Sans distributeur, le film, qui ne peut être résumé à un simple film de propagande et dont les qualités artistiques déroutent, fut très peu projeté au public durant les années 30. Selon Moritz, la censure retarda la sortie du film et l'œuvre fut interdite de projection en Allemagne (MORITZ, *op. cit.*, p. 94). Bendazzi rapporte les changements de cartons introductifs au film effectué par un distributeur anonyme britannique pour édulcorer le propos de l'œuvre (BENDAZZI, *op. cit.*, p. 607). Les cartons originaux sont aujourd'hui visibles dans la version éditée en DVD, en 2010, par la firme « Re:Voir Video ». Le texte est le suivant : « Les hommes vivent et meurent pour une idée / Mais l'idée est immortelle / On peut la poursuivre, on peut la juger, on peut l'interdire, on peut la condamner à mort / Mais l'idée continue à vivre dans l'esprit des hommes / Elle est partout où existent côte à côte la misère et la lutte / Elle surgit tantôt ici, tantôt là, elle poursuit son chemin à travers les siècles / L'injustice tremble devant elle / Aux opprimés elle indique la voie vers un avenir meilleur / Celui en qui elle pénètre ne se sent plus isolé / Car au-dessus de tout est l'idée ».
- 14.- Plongé dans les difficultés économiques à la suite de la réalisation de *L'Idée*, Bartosch accepte l'aide financière du cinéaste anglais Thorold Dickinson pour réaliser un film lyrique pacifiste en couleurs, mais la quasi-totalité de la pellicule tournée est détruite durant la Seconde Guerre mondiale. Il se lance par la suite dans une série de recherches formelles pour la réalisation d'un nouveau film, pensé autour des motifs du cosmos comme un « poème de lumière » (d'après BENDAZZI, *op. cit.* p. 77), qu'il ne parvient pas à finir en raison d'une santé fragile. Il consacre ses dernières années à la peinture à l'huile et s'éteint le 13 novembre 1968 à Paris. André Martin le dépeint en 1959 comme un artiste entêté et solitaire accomplissant « le crime de poésie » (André MARTIN, « Berthold Bartosch, immobile », *ACA* (Bulletin de l'Association des artistes et amis du cinéma d'animation), n° 5, Paris, 1959).
- 15.- Patrick BARRÈS, *Le Cinéma d'animation. Un cinéma d'expériences plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 17.

matériaux tels que le sable, la cire, ou la peinture sont utilisés sous la caméra dans d'infinis jeux de remodelages et de métamorphoses accentués par les possibilités optiques et techniques de la photographie cinématographique (flous, surimpressions, transparences, expositions lumineuses...) dont la maîtrise technique devient cruciale<sup>16</sup>. Certains de ces travaux, particulièrement radicaux, menés sans concession au goût du public et en dehors des logiques industrielles du cinéaste, menèrent à l'abstraction<sup>17</sup>. Lorsque Bartosch se lance dans ce travail d'adaptation de gravures sur bois, il ne cherche nullement à s'intégrer dans la veine traditionnelle du film d'animation préconisant le travail de la fluidité du mouvement et des lignes au service de la clarté de la narration, mais s'inscrit bel et bien dans ce terrain de recherche expérimentale de réinvention des forces plastiques par le dispositif du cinéma d'animation. Aussi, Bartosch s'inquiète peu des mouvements des corps et de la permanence du flux animé (gestion des intervalles et des positions clefs, etc.). Les mouvements sont la plupart du temps réduits à de simples effets de translation ou de pivotement des éléments et les changements de postures ne craignent pas la discontinuité. La fixité, généralement interdite ou limitée dans le film d'animation industriel, est ici totalement intégrée au système de représentation. Contrairement à la plupart des films de l'époque, *L'Idée* ne se raconte pas à travers un enchaînement homogène d'actions, mais bien par une succession de tableaux hétérogènes mis en mouvement non de manière globale, mais bien de manière autonome, à partir des éléments qui composent le tableau et non de ceux qui le traversent (chaque séquence a son propre tempo). Il ne s'agit pas d'un dessin animé proprement dit, mais de découpages animés, « corsés par le dessin » comme l'écrivait Lo Duca<sup>18</sup>.

Au total cependant, le film se donne à voir comme un ensemble très structuré, cohérent et continu de gravures animées<sup>19</sup>, en dépit de la très grande variété des compositions, des choix d'angles de vues, des traits des dessins (plus ou moins épais) ou des échelles des personnages (à commencer par l'Idée elle-même, sans cesse changeante). Car Bartosch donne un même traitement visuel singulier à chacun de ses plans qui consiste en une sorte de granulosité dans les effets de contraste lumineux, plongeant les images dans une forme d'ambiguïté ou d'incertitude crépusculaire de la représentation. Vues nocturnes dans lesquelles les lignes de fuite s'évanouissent, traitement du sombre et du noir comme une matière lourde et absorbante, brumes épaisses ou éparées qui voilent les corps et les décors... Chaque plan, d'une manière ou d'une autre, se laisse enténébrer. Pour parvenir à ce type d'atmosphère, Bartosch, outre son

16.- Dominique WILLOUGHBY, « Alexandre Alexeïeff, aventurier de l'art de l'animation », *Cinémaction*, n° 123 (CinéAnimations), 2007, p. 31-32.

17.- Voir Laurent JULLIER, « Les Limites de la représentation dans le cinéma d'avant-garde des années Vingt », dans Leonardo QUARESIMA, Alessandra RAENGO et Laura VICHI (dir.), *I limiti della rappresentazione*, Udine, Forum, 2000, p. 189-204.

18.- Joseph-Marie Lo DUCA, *Le Dessin animé, histoire technique, esthétique* [1948], Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1982, p. 37.

19.- Marquant profondément Alexandre Alexeïeff qui proposera toutefois, à partir de 1933, un travail de gravure animée extrêmement différent, à partir de l'idée de flux et de métamorphoses. Voir Giannalberto BENDAZZI, *Alexeïeff : itinéraire d'un maître*, Paris, Dreamland, 2001.

art du dessin et du découpage, convoque une série d'effets spéciaux expérimentaux (jeux de vitres teintées, utilisation de papiers tissés et d'objets divers). Il fabrique son propre banc-titre multiplane (superposition de plaques de verre rétroéclairées<sup>20</sup> au-dessus desquelles la caméra est placée), et y dépose, non seulement ses silhouettes découpées et autres éléments scénographiques, mais aussi des pellicules de mousse ou de dépôt de savon. Cette matière opalescente et relativement malléable lui permet de jouer avec la lumière en la diffusant de multiples manières (effets d'éblouissement, effets d'irisation, effets de halos, etc.). Bartosch, un peu à la manière d'un peintre, travaille donc son image par couches successives. Cette construction par strates sera encore renforcée par le dispositif cinématographique de la surimpression d'images (certains éléments sont exposés jusqu'à dix-huit fois sur un même cadre<sup>21</sup>). Bartosch pense la profondeur de champ comme un matériau qu'il faut travailler physiquement ; c'est précisément à travers la conception de cette image-matière (bien plus que de l'ensemble narratif du film) que le cinéaste insuffle une tonalité affligée et crépusculaire à son récit, confère une inclinaison désillusionnée au discours du film et exprime en quelque sorte l'idéalité de son sujet dystopique<sup>22</sup>.

### Hanter/entraver

Animation réduite et parfois saccadée, décors asymétriques (la ville est traitée par moment de manière expressionniste), grotesque des traits, évanescence des figures, incrustation disharmonieuse des corps dans les décors (problèmes d'échelle et de perspective, ou traitement radical des surfaces par translation latérale), transparences et surimpressions, fondus au noir et fulgurances lumineuses, indistinction des espaces, travail de matière privilégiant par moment le registre tactile des images... Berthold Bartosch bouleverse les marquages sensoriels habituels du spectateur désormais pressé de naviguer dans un espace de représentation à la fois nébuleux et dynamique, estompé et tranchant, flou et irrévocable. Soit un univers que l'on pourrait facilement qualifier de cauchemardesque.

On ne compte pas les images littéralement hantées par l'Idée. Foule spectrale se glissant entre les murs épais de la ville, petitesse de l'Idée face au gigantisme de ses juges, déchirement d'un fondu au noir par l'aura éblouissante de l'Idée, apparition lumineuse et translucide à l'avant-plan de l'Idée sur les noirs barreaux de la cellule où se trouve retenu à l'arrière-plan son défenseur, survenance fantomatique de la silhouette immobile de l'Idée en surimpression d'un cortège sombre et anonyme pris dans un permanent mouvement de translation, élévation

20.- Formé de trois étages de verre, éclairés par dessous et progressivement dépolis selon André MARTIN, *Écrits sur l'animation*, t. 1, Paris, Dreamland, 2000, p. 93.

21.- Nicole SALOMON et Jackie JUST, *Entretien avec Alexandre Alexeieff et Claire Parker*, Annecy, Atelier du Cinéma d'Animation d'Annecy/ASIFA Internationale, 1980, p. 50.

22.- Le cinéma d'animation expérimental a souvent été pointé pour ses propositions novatrices et sa résistance aux impératifs de la représentation dominante. Il est, comme en témoigne sans doute, parmi bien d'autres, le travail de Bartosch, une « interpellation créative de la normalisation de l'expérience » pour reprendre les termes de Paul Wells (Paul WELLS, « Contrepoint, interface immersion : animation et cinéma direct revisités », *Cinémaction* n° 123 (CinéAnimations), 2007, p. 229).

et oscillation lumineuse de l'Idée aux contours estampés au milieu de cadavres étendus aux traits marqués... Le corps de l'Idée ne cesse de changer de taille, de forme et de matière. Sa substance semble variable, elle peut occulter totalement le champ de vision ou, au contraire, ne paraître qu'en tant que silhouette translucide. Ses contours peuvent être déterminés, fermement marqués, ou bien ouverts, flous, mal définis. Son seuil de visibilité ne cesse d'osciller. C'est aussi par les figurations de l'Idée que le reste de l'image se trouve perturbé : elle est toujours au centre des brouillards des deuils, des nuées poussiéreuses de la guerre ou des nébuleuses célestes d'espoir. En tant que simple motif allégorique, l'Idée apparaît évidemment comme un idéal positif et lumineux. C'est bien son mode d'apparition, d'inscription et de circulation dans l'image, permis par un certain nombre de procédés spécifiques à l'animation expérimentale mis au point par le cinéaste, qui lui confère une tout autre dimension. L'Idée est véritablement un spectre doué de formes, un fantôme à l'image des vivants, un double qui les accompagne dans leurs rêves. Elle est ombre, brouillard, fumée ou poussière, tourbillon de cendres grises. Elle est une sorte d'empreinte énigmatique dans les images de destruction, une trace de survivance dans la dévastation. Le film de Berthold Bartosch est ainsi travaillé par une métamorphose de palimpseste, une plastique lugubre généralisée, comme si les images, à force de se recouvrir, suggéraient une draperie mortuaire, un linceul formé par les couches d'images superposées embuées de savon. *L'Idée* de Bartosch se donne à voir comme une rêverie sur la mort.

Surtout, chaque plan du film semble se construire sur un certain nombre d'ambiguïtés et de dualités, ou plutôt sur un ensemble complexe de tensions : lignes contre courbes, horizontalités contre verticalités, latéralités contre profondeurs, luminosités contre obscurités, englobements contre surgissements, mouvements contre fixités, etc. Bartosch, en cristallisant de la sorte les dissensions de ses images animées (rien ne figure jamais vraiment sans être entravé), révèle parfaitement la dialectique dystopique du bonheur contrarié, de l'émancipation condamnée et de l'espoir interdit<sup>23</sup>. Il s'agit souvent, dans la construction du tableau, d'empêcher son rayonnement, de voiler, voire de boucher l'œil du spectateur (par le travail expressif de l'éclairage de la scène ou par la composition des éléments scénographiques – immeubles ou personnages – en contre-jours massifs et parfois monolithiques). Le cinéaste se livre ici à une entreprise extrêmement singulière de perturbation de la représentation, n'hésitant pas à mettre l'image en crise. Conçu à partir d'une structure cyclique (le film est bouclé sur lui-même par la répétition des motifs célestes<sup>24</sup>), *L'Idée* propose une suite d'images fragilisées, également clôturées sur elles-mêmes (les

23.- Remarquons ici simplement que, à peu près à la même époque, Walter Benjamin appelle à la transformation de l'utopie en images dialectiques (dans un sens toutefois quelque peu différent). Voir Miguel ABENSOUR, « Benjamin », dans *Dictionnaire des Utopies*, sous la direction de Michèle RIO-SARCEY, Thomas BOUCHET et Antoine PICON, Larousse, Paris, 2002, p. 22-28.

24.- Sur le phénomène de boucle et de double dans *L'Idée*, voir Dick TOMASOVIC, *Le Corps en abîme. Sur la figurine et le cinéma*, Pertuis, Rouge Profond, 2006, p. 124-125. Cette structure indique évidemment que si l'Idée peut revenir, elle ne peut toutefois parvenir à s'imposer.

tableaux donnent l'impression d'autarcie) et toujours en séisme d'elles-mêmes, composées d'un certain nombre de phénomènes visuels d'apparitions et de disparitions crépusculaires.

Annoncé comme un film idéaliste, *L'Idée* propose pourtant un monde fermé, sceptique, pessimiste et désespérant (prisonnière de son cycle d'apparition et de disparition, l'Idée ne pourra jamais s'imposer, comme le héros du roman anti-utopique ne parvient jamais d'ailleurs à vaincre l'opresseur<sup>25</sup>). Terminé en 1932, la même année que le célèbre roman d'Aldous Huxley, *Brave New World*<sup>26</sup>, le film interdit, condamne même, l'image du bonheur, de l'inspiration, de la beauté, de la pureté, et de la promesse d'un monde meilleur, soit un certain nombre de traits et de valeurs utopiques que se doit d'incarner l'Idée, pour en offrir une lecture autrement plus subtile et dialectique.

25.- « Tout s'achève par la "normalisation" ou l'élimination des rebelles » (Micheline HUGHES, *L'Utopie*, Paris, Nathan, « Nathan Université », 1999, p. 117).

26.- Entre le souvenir de la désolation de la Première Guerre mondiale et le spectre de la dictature, leur pessimisme semble trouver son ancrage dans les circonstances historiques.