

Dominique WILLOUGHBY

PRÉSENTATION

Cette première édition critique des textes et entretiens d'Alexandre Alexeïeff sur l'art et l'animation publiés de 1926 à 1981, inédits pour un certain nombre, devenus inaccessibles pour la plupart, rassemble en une quarantaine de textes la production écrite de l'artiste, décorateur, graveur, illustrateur, inventeur et cinéaste, en rendant enfin accessible l'essentiel de ses contributions au cours d'un demi-siècle particulièrement riche en événements tant historiques qu'artistiques et cinématographiques.

La vie même d'Alexeïeff, né en 1901 dans la ville russe de Kazan, incarne une de ces existences mouvementées prises dans les tourmentes du xx^e siècle. Le bref et mémorable paradis d'une enfance à Constantinople sur les rives du Bosphore est soudainement interrompu par le trauma de la mort mystérieuse de son père, qui le conduit, avec sa mère en grand deuil et ses deux frères aînés, à Odessa, puis à Saint-Pétersbourg, où éclate bientôt la révolution d'Octobre, qui disperse définitivement sa famille. Fuyant la guerre civile, via Oufa et Vladivostok, Alexandre Alexeïeff entame alors un périple maritime de plusieurs années comme marin sur un navire russe, en Asie, en Inde, en Égypte, pour arriver clandestinement un beau jour de 1921 à Marseille et venir à Paris, muni en tout et pour tout d'un carnet de croquis et d'une lettre de recommandation pour le décorateur de théâtre Soudeïkine. Là commence la deuxième vie, française, d'Alexeïeff

et l'accomplissement d'un parcours artistique en perpétuel mouvement, de la décoration scénographique au costume de théâtre, de la gravure à l'illustration, du livre au film, à l'Animation, sur fond d'inventions tout à fait singulières, dont l'écran d'épingles mis au point avec Claire Parker au début des années 1930 constitue un cas des plus frappants et exemplaires de matérialisation technique d'une pensée artistique personnelle et d'une théorie visionnaire de l'image. Cependant l'histoire n'en avait pas tout à fait fini de ballotter le cinéaste, puisqu'il dut à nouveau fuir Paris face à l'invasion nazie en 1940, étant devenu apatride depuis son exil de Russie, abandonnant son atelier, ses œuvres et ses inventions, et s'exiler aux États-Unis. Il revient définitivement en France après la guerre, où il reprend la production de films publicitaires en animation commencée dans les années 1930, ainsi que la réalisation de films sur écrans d'épingles avec Claire Parker, et l'illustration de livres.

La recollection inédite de cet ensemble de textes révèle à quel point l'aventure artistique singulière de cet artiste, cinéaste et inventeur, s'est continûment fondée sur une pensée approfondie de l'image, des arts, du cinéma et de l'Animation – ainsi qu'il tenait à l'écrire en majuscule –, de la gravure à la gravure animée, du livre au film et réciproquement. Assez fièrement distincte des principaux courants et options artistiques de son époque, mais non pas détachée de ceux-ci, cette pensée en actes y aura en fait pleinement contribué, et ce recueil devrait permettre d'en mieux mesurer la portée. Car cet ensemble d'écrits et d'entretiens donne corps et cohérence à un autre retour d'Alexeïeff du cinéma et de l'image vers le texte, selon un mode réflexif et théorique, parfois sur le ton d'une inimitable causerie, qui éclaire et documente sous un nouveau jour, outre ses œuvres et ses inventions, un certain nombre de questions fondamentales relatives à l'image à l'âge du cinéma.

Si Alexeïeff appartient à la catégorie très restreinte des artistes inventeurs de nouveaux procédés et instruments, il apparaît que c'est dans la mesure où ses réflexions quant à la nature de la création d'images associent étroitement l'expérience pratique, concrète et matérielle des opérations, instruments, matériaux, au processus spirituel et réflexif de leur production, mais aussi de leurs modes d'apparition tant pour l'artiste que pour le spectateur. Ses textes exposent dès le début une théorie artistique et poétique de l'image, originale, vécue, documentée et réfléchie. En cela Alexeïeff fait également partie du petit nombre des artistes théoriciens, dont il est temps de rendre à nouveau accessibles les textes.

Ceux-ci entrecroisent et développent cycliquement plusieurs thèmes et questions récurrentes, selon diverses formes et circonstances : réflexions sur la gravure, la peinture, le cinéma, l'histoire et l'actualité du cinéma d'animation et de ses évolutions esthétiques, techniques et économiques, descriptions et analyses de ses inventions, de ses films ou de ceux réalisés par ses contemporains, découpages, essais analytiques et théoriques sur la nature du mouvement cinématographique, éloge de l'animation, témoignages et hommages à d'autres cinéastes, catalogues d'exposition, participation à des festivals de cinéma, cours, conférences, entretiens, réponses à des questionnaires. C'est le plus souvent à l'occasion d'une nouvelle entreprise artistique – gravure, animation – d'une nouvelle création – livre illustré, film, exposition – ou de nouvelles inventions – écran d'épingles, totalisations –, ou de participations à des festivals, congrès, colloques, qu'Alexeïeff rédige et publie ses réflexions ou accorde des entretiens. Ces textes constituent par conséquent également une scansion réflexive de sa vie d'artiste et d'inventeur.

La production réflexive d'Alexeïeff s'est ainsi développée selon une série chronologique de tours et de retours, une progression spiralee entrelaçant un certain nombre de problématiques fondamentales, de façon parfois un peu répétitive, mais jamais tout à fait identique. Cette caractéristique de sa démarche, très concentrée sur un certain nombre de questions fondamentales, se manifeste par leur reprise et réélaboration au fil du temps et de ses réalisations artistiques et inventions techniques. Aussi le respect de l'ordonnancement chronologique des écrits et entretiens nous a-t-il semblé le plus fidèle aux détours de la pensée d'Alexeïeff, sauf pour les variantes et reprises de quelques textes – quatre en tout – que nous avons regroupés à la suite les unes des autres, en précisant les dates et circonstances de leurs versions successives.

Ces publications initiées en 1926 dans de luxueuses revues dédiées aux arts graphiques et à la bibliophilie – illustrées de bois gravés, eaux-fortes, aquatintes et lithographies originales – se sont poursuivies après guerre, et sont devenues régulières à partir des années 1950 jusqu'aux années 1980, dans le foisonnement des revues françaises (*Le Disque vert*, *L'Âge du cinéma*, *Le Technicien du film*, *Image et son* – *La revue du cinéma*, *Positif*, *Cinéma pratique...*) ou étrangères (*Film Culture* à New York), ou encore dans des publications plus confidentielles comme les bulletins de l'Association du cinéma d'animation (ACA) puis de l'Association internationale du cinéma d'animation (ASIFA). Jusqu'au très

précieux *Entretien avec Alexandre Alexeïeff et Claire Parker* recueilli en décembre 1979 par Nicole Salomon et Jackie Just, où le biographique et l'artistique se mêlent intimement et auquel « ne manque que la musicalité du léger accent russe qui donnait à l'entretien ce lyrisme cher à Alexeïeff¹ », « ce débit calme et sûr et pourtant sinueux où le jonglage côtoie de brusques échappées de lyrisme, la pointilleuse précision grammaticale, le rêve, la pointe acérée, la réflexion inquiète, la ferveur qui nimbe toutes les choses aimées dans la musique d'orgue d'un enjôleur accent russe », comme l'a si bien écrit Pierre Philippe². C'est dire qu'au travers de ces écrits et entretiens, c'est aussi un style, une parole, une voix particulière qui se font entendre et donnent corps aux réflexions et méditations de l'artiste.

Outre le portrait intellectuel, spirituel et moral de l'artiste, de l'inventeur et du penseur que ce corpus de textes dessine en filigrane, il révèle un parcours et une pensée qui relie des milieux, des cultures et des pratiques traditionnellement cloisonnés, du XIX^e siècle aux avant-gardes des années 1920 jusqu'aux développements naissants du numérique. Gravitant autour du cinéma d'Animation considéré par Alexeïeff comme un art spécifique et autonome, ses réflexions associent aussi bien la culture littéraire, picturale et musicale du XIX^e siècle, notamment russe, que le décor, la scène, la peinture et la gravure, l'illustration, la danse, la musique, le livre et le film, le cinéma d'avant-garde et expérimental, le film d'art, la psychologie et la physiologie, la technique et la technologie. Le lecteur y trouvera un spectre de réflexions et d'analyses original et stimulant, aussi bien à propos des cheminements de la création que des approches comparées des arts et du cinéma.

Cette approche singulière s'explique en grande partie par l'entrée picturale et graphique, *via* la gravure, d'Alexeïeff dans le cinéma, cinéma « de peintre » comme il le dira parfois, à l'instar des premiers cinéastes d'avant-garde des années 1910-1920 qu'il cite expressément, Ruttmann, Eggeling, Richter, Man Ray, entre autres, mais au-delà en faisant référence à Marey, Muybridge, Émile Reynaud et Émile Cohl, et à ses contemporains comme Berthold Bartosch, Norman McLaren, les frères Whitney, sans

1. Nicole Salomon, dans son introduction à l'*Entretien avec Alexandre Alexeïeff et Claire Parker*, voir *infra*.

2. Dans son entretien « Alexeïeff nez à nez » de 1963, voir *infra*.

oublier son admiration pour les films d'art de Luciano Emmer, toutes formes d'un cinéma graphique qui confirme sa conception de « l'Animation » comme un art spécifique et diversifié, distinct tant du dessin animé – aussi bien comme technique que comme industrie – que du cinéma en prises de vues réelles, « le film-photo mécanique » comme il le nomme parfois. Cette revendication d'une pratique artistique du cinéma, indépendante des modes industriels et narratifs dominants, est similaire à celle des cinéastes d'avant-garde puis expérimentaux, notamment Hans Richter qui l'a le plus conséquemment défendue depuis l'origine, mais témoigne également de l'éclatement et des décalages advenus depuis les années 1920 au sein des pratiques cinématographiques artistiques indépendantes³. Car historiquement, géographiquement et culturellement, Alexeïeff est excentrique par rapport à la première génération européenne du cinéma d'avant-garde, même si c'est le choc de la vision des films de Man Ray, Chaplin, de Bartosch, de *Caligari*, à Paris au milieu des années 1920, qui le déterminent à passer au cinéma. Son parcours, du costume et décor de théâtre – il travaille pour Louis Jovet, Georges Pitoëff, les Ballets russes et les Ballets suédois – à l'illustration de grands textes de la littérature, roman et poésie – il devient un illustrateur réputé des œuvres, entre autres, de Gogol, Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï, Cervantès, Poe, Baudelaire, Malraux, Maurois –, son goût pour la figuration graphique, pour le thème et l'évocation, son admiration pour les gravures de Goya et les dessins de Seurat, sont assez éloignés des théories des avant-gardes picturales et cinématographiques de la génération qui le précède immédiatement.

Le choix d'essais inclus en première partie de ce recueil propose un ensemble d'analyses documentées de la singularité des contributions d'Alexeïeff à l'art du cinéma, de l'animation et de l'image, dans leurs dimensions esthétique, technique et conceptuelle. On y comprendra notamment mieux comment Alexeïeff a pu apparaître comme simultanément en retrait et en avance sur ses contemporains. Sa fidélité à l'esthétique picturale, littéraire et musicale du XIX^e siècle et du début du XX^e, notamment du « siècle d'or » russe, est en décalage avec la quête de ruptures fondatrices et de *tabula rasa* des avant-gardes, bien que son rejet du scénario et des règles narratives au profit de la poésie visuelle,

3. Sur ce point, voir *infra* Claudine Eizykman, « Le cinéma épingle ou le "Cinépinlé" ».

du rythme et de la musicalité, l'en rapproche, tandis que ses inventions techniques auront anticipé de très loin les conséquences de la condition de l'œuvre d'art et des images graphiques « à l'ère de leur reproductibilité technique », et de leurs évolutions vers la mécanisation et la numérisation⁴. Ces inventions sont issues d'une culture et d'une équation personnelle singulières, associant une pratique experte à une réflexion des plus fines et sensibles quant à l'histoire esthétique et technique des procédés de création et de reproduction des images, fixes puis animées, et de leurs relations, qui constituent le cœur de sa production théorique, initiée brillamment dès ses premiers textes sur la gravure au milieu des années 1920. Avec un sens particulier de l'analyse précise des constituants de l'image graphique selon plusieurs échelles et registres – facture, texture, composition, relations entre la pensée, le geste, la vision, l'imagination et les modes mentaux et matériels de constitution des images –, Alexeïeff reconsidère les relations complexes entre images, supports, procédés, et leur appréhension par l'artiste et le spectateur. De la gravure à la gravure animée, du livre illustré au film, ses analyses constituent un modèle stimulant et rafraîchissant d'articulation concrète et productive de la théorie et de la pratique, de l'esthétique et de la technique, qui le rattachent à la tradition des artistes, ingénieurs et théoriciens de la Renaissance. C'est sans conteste l'association d'une culture étendue, curieuse et éclectique, dont témoignent ses lectures et références, et d'une confrontation expérimentale et pratique permanente, qui confère ce relief particulier et cette singularité à sa réflexion.

La majeure partie des textes fut rédigée à partir des années 1950, de façon régulière jusqu'au début des années 1980. De la gravure au cinéma, c'est essentiellement à partir du cinéma que la réflexion d'Alexeïeff a porté en retour sur les questions de l'image dans ses états fixes et animés, sur les relations et différences entre leurs modalités de création et de perception. Il en fait ce constat rétrospectif en 1967 : « Somme toute je me trouvais en présence de deux mondes étanches l'un à l'autre : le monde des images statiques et celui des images mobiles. Entre les deux, je constatais une discontinuité, presque une hostilité : quelque chose

4. Voir *infra* Guy Fihman, « Alexandre Alexeïeff virtuose du virtuel », et Dominique Willoughby, « La synthèse cinématographique, des ombres aux nombres ».

d'irréductible. Ce n'était que le commencement des problèmes qui me passionnent toujours, car je ne les ai point tout à fait résolus⁵. »

Ce constat d'irrésolution éclaire à quel point les images animées, le cinéma, l'animation, ou pour reprendre la définition plus scientifique choisie par Alexeïeff « la synthèse cinématographique des mouvements artificiels », ont transformé l'appréhension des images et de leur création, et remis en question les hiérarchies et catégorisations antérieures, tant esthétiques qu'artistiques et techniques. Outre le fait que la désignation d'images « fixes » constitue une catégorie rétrospective, nouvelle, issue de la synthèse du mouvement et du cinéma, celles-ci peuvent – ou doivent – désormais être considérées en contraste ou en relation avec les qualités plus complexes et moins saisissables du visuel cinématographique. Étant donné que celui-ci est obtenu à partir de séries d'images fixes dont la composition et les agencements sont au cœur du travail de l'animateur, on comprend que cet alliage du fixe et du mouvant, du continu et du discontinu, ait constitué pour un praticien tel qu'Alexeïeff une question essentielle, toujours ouverte, même si « Comme la lumière électrique, le cinéma est devenu si quotidien qu'on croirait superflue toute étude d'un fait devenu banal après avoir frappé nos aïeux comme un véritable miracle. [...] Mais pour les animateurs du film – ces miniaturistes du cinéma – les substitutions des images contiennent le tissu même de leur art, comme, pour les biologistes, les évolutions des cellules contiennent tous les secrets des êtres vivants⁶. »

Au cours de son évolution de la gravure à la gravure animée, du livre au film, avec toutes les questions et reconsidérations qui en ont découlé, la constante ambition d'Alexeïeff aura été de maintenir sa position d'artiste, parfois présentée comme celle du « peintre », en tant qu'inventeur de formes, de nouvelles substances visuelles poétiques et originales, en évitant les écueils tant de l'artisanat que de l'industrie, deux modes, selon lui, d'un académisme qui consiste à reproduire quelques formules établies, que ce soit pour l'illustration de livres ou le film d'animation, fût-ce les siennes propres. De cette ambition obstinée de distinction et d'innovation découlent ses constants déplacements et inventions au sein des arts et des techniques, dès que le risque de la répétition

5. Alexandre Alexeïeff, « De l'illustration de livres au film d'animation », *Image et son*, n° 207, juin-juillet 1967, p. 13-17.

6. Id., « Le phénomène cinématographique », texte inédit, 1974. Reproduit *infra*, p. 345.

et de la routine menace, ainsi que la nécessité toujours manifeste d'une indépendance d'esprit et de mouvement relativement au rapide établissement de normes et d'habitudes, de « superstitions » que chaque milieu artistique et institutionnel engendre, ainsi que son refus de céder aux injonctions de productivité sans qualité et de travail à la chaîne, en série, en équipe, incompatibles avec l'épanouissement de son monde intérieur, de ses « images incertaines ». Si cette inclination lui vaudra selon ses propres termes une sorte « d'errance » artistique et professionnelle, celle-ci, loin de l'amener à un irrédentisme ou ermitage artistique, le verra tout au contraire sans cesse prendre les devants de la façon la plus audacieuse par l'invention de procédés et d'outils originaux, et investir de façon pionnière des opportunités telles que le son, la couleur, la publicité, pour y établir aussitôt des standards esthétiques élevés. Cette « errance » s'inscrit au cœur d'un ensemble de mouvements et déplacements de la question du statut des pratiques individuelles et artistiques du cinéma qu'Alexeïeff interroge constamment, interrogations dont on trouvera nombre d'occurrences dans ce recueil. Les entretiens et comptes rendus d'Alexeïeff à propos du festival de Cannes en 1956, où se tient le premier Congrès international des animateurs, ou encore de la Compétition internationale du film expérimental de Bruxelles dont il est membre du jury en 1958, puis de son édition suivante à Knokke en 1963 où son film *Le Nez* est primé, des Journées internationales du cinéma d'animation organisées par l'Association internationale du film d'animation (ASIFA) à Annecy à partir de 1960, sont de ce point de vue très révélateurs. Le cosmopolitisme d'Alexeïeff donne lieu à d'instructives comparaisons entre les mentalités et régimes économiques et politiques du cinéma d'animation de diverses nations, associé à une ambition constante de développement du potentiel français en la matière, dont l'émigré russe ayant finalement acquis la nationalité française devient le plus exigeant et attentif promoteur.

Ces textes constituent ainsi de surcroît une source inestimable d'informations vécues, précises et précieuses, sur les passages de l'image fixe à l'image animée, du cinéma silencieux au sonore, du noir et blanc à la couleur. C'est ainsi également tout un pan trop négligé de l'histoire, de l'économie, des aléas et contraintes de la production et de la distribution de l'animation, d'une époque et de l'air du temps, de ses mutations technologiques qui s'en trouvent éclairés sous un nouveau jour, ainsi que celle de ses revues, festivals et institutions tout au long d'une période qui

va des avant-gardes des années 1920 aux premiers balbutiements du numérique à partir des années 1960, qui révèle l'intrication des débats sur le cinéma, l'animation, les arts et les technologies de l'image au xx^e siècle.

La pensée d'Alexeïeff est exprimée dans un français – parfois un anglais – précis, élégant et nuancé, avec un sens aiguisé de l'observation et de la formule. Le français était la première langue apprise par Alexeïeff, suivi par l'anglais, l'allemand et le russe, dès l'enfance, selon la tradition de son milieu et de son époque. Ce plurilinguisme originel est certainement à rapprocher de son agilité à associer et passer par différents modes de pensée et de création, et de son goût pour l'interprétation et l'adaptation, à tous les sens de ces termes. Ses œuvres, le plus souvent issues d'autres œuvres, poésies, nouvelles, romans, compositions musicales, faisaient l'objet de recherches et de réflexions approfondies avant leurs métamorphoses d'une forme artistique ou d'une langue dans une autre, du texte, de la musique, aux gravures ou aux images animées. Cette agilité se révèle également dans ses textes et son phrasé par une capacité particulière à lier l'appréhension sensible et poétique avec l'approche rationnelle et physique, voire physiologique, des instruments, des procédés et processus de constitution des images, des œuvres et de leur perception, tant dans sa pratique que dans le fil de ses réflexions, avec l'assurance que lui donnait sa longue intimité avec les œuvres et leur élaboration matérielle. Cette marque de fabrique est aussi ce qui rend la lecture de ses textes si enrichissante et leur ouvre cette résonance intime entre le monde intérieur de l'artiste et celui du lecteur, tout comme ses gravures et ses films.

N. B. : Cette présentation inclut quelques fragments de « Peut-on regarder un film ? Alexeïeff dans le texte », que nous avons publié dans l'ouvrage « Alexeïeff/Parker montreurs d'ombres » paru en 2015 aux Éditions de l'Œil/Musée-Château d'Annecy.

