



Revue Sciences/Lettres

4 | 2016

Baba Yaga en chair et en os

Baba Yaga sur l'écran soviétique

Masha Shpolberg



Éditeur
Éditions Rue d'Ulm

Édition électronique

URL : <http://rsl.revues.org/1007>

DOI : 10.4000/rsl.1007

ISSN : 2271-6246

Référence électronique

Masha Shpolberg, « Baba Yaga sur l'écran soviétique », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 4 | 2016, mis en ligne le 16 janvier 2016, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://rsl.revues.org/1007> ; DOI : 10.4000/rsl.1007

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

© Revue Sciences/Lettres

Baba Yaga sur l'écran soviétique

Masha Shpolberg

Introduction

- ¹ En 1979, le studio soviétique *Soiuzmultfilm* produit un dessin animé en trois parties en vue des jeux olympiques de l'année suivante. Le premier épisode s'ouvre avec un chœur de journalistes proclamant dans toutes les langues de la terre que « l'ourson Micha vient d'être élu la mascotte des jeux olympiques de Moscou » tandis que Baba Yaga écoute dans sa cabane, de plus en plus enragée. « Pourquoi lui ? Pourquoi lui et pas moi ? » se demande-t-elle. « Tout le monde est pour, » conclut l'un des journalistes. « Et Baba Yaga est contre ! » s'exclame-t-elle, avant d'attaquer l'image télévisée de Micha à coups de balai.
- ² Au fil de ces trois courts épisodes, *Baba Yaga est contre!* raconte les tentatives infructueuses de Baba Yaga et ses assistants, Zmeï Gorynytch et Kachtcheï l'Immortel, d'empêcher Micha de participer aux jeux. L'intrigue repose sur l'ubiquité de Baba Yaga dans l'imaginaire soviétique et son importance en tant que symbole de la culture populaire. Pourtant, Baba Yaga n'a pas toujours bénéficié d'un tel statut. La sorcière, et le conte de ses aventures, furent bannis de l'union soviétique dans les années qui suivirent son établissement. À partir de 1918, année de la création de l'union des jeunes léninistes communistes (ou *komsomol*), le Parti se mit à progressivement ré-organiser le système éducatif : il fut alors décidé que le conte ne pouvait pas y avoir de place. Ses racines rurales et païennes posaient nécessairement problème à un État qui visait à construire un nouveau monde industrialisé et rationnel. « D'une part », explique Galina Kabakova, le conte « ne véhicule pas les valeurs de la nouvelle société et d'autre part, le merveilleux est jugé nocif pour la conscience des jeunes bâtisseurs du socialisme¹ ».
- ³ La campagne contre le conte connût son apogée en 1924 lorsque Nadejda Krupskaja, compagne de Lénine et présidente du Glavpolitprosvet, le comité centrale chargé de l'éducation politique, exigea que les bibliothèques publiques se débarrassent de tous les livres à « mauvaise influence émotionnelle ou idéologique » ainsi que des livres ne se

conformant pas aux « nouvelles approches pédagogiques » – y compris les recueils de contes d'Afanasiev². « Au début des années vingt, » explique l'historien culturel Félix J. Oinas « certains critiques soviétiques ont argumenté que le folklore exprimait l'idéologie des classes dominantes, une proposition qui a mené les organisations littéraires prolétaires à une réception négative du conte populaire »³. Une section spéciale du Proletkult pour enfants attaqua même les contes pour leur « glorification des tsars et tsarévitchs », proclamant qu'ils « renforçaient les idéaux bourgeois » et « provoquaient des fantaisies malsaines » chez les enfants⁴.

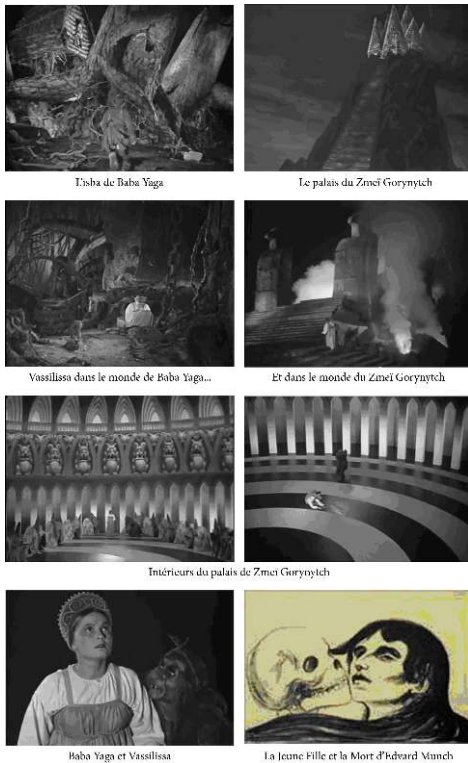
- 4 Lorsque le conte réapparut au milieu des années trente, ce fut au sein d'une récupération plus générale de folklore russe par la politique culturelle soviétique. Comme les nationalismes romantiques de l'époque prérévolutionnaire, ce tournant idéologique visait la dissolution de l'identité personnelle dans l'identité collective. Et où ce processus pouvait-il se dérouler plus efficacement qu'au cinéma ? « Les administrateurs culturels staliniens changèrent de ligne officielle sur la culture populaire, et le conte merveilleux devint un genre cinématographique légitime puisqu'il aida à visualiser l'esprit de la réalité miraculeuse promulguée par la culture stalinienne », écrit Alexander Prokhorov dans sa « brève histoire du cinéma soviétique pour enfants et adolescents »⁵. La fin de la NEP en 1928 mit fin à l'importation de films étrangers, libérant le cinéma soviétique de toute compétition – et donc de toute considération commerciale⁶.
- 5 En 1934, lors du premier congrès des écrivains soviétiques, Samouïl Marchak et Maxime Gorki insistèrent sur l'importance de la littérature pour enfants dans la création du nouvel homme soviétique, et en 1936, le *Sovnarkom*, la plus haute autorité gouvernementale, établit deux nouveaux studios sur la base de l'ancien *Mejrabpomfilm* : *Soiuzdetfilm*, pour les films pour enfants, et *Soiuzmultfilm*, pour les dessins animés. C'est dans ce contexte politique et institutionnel que le jeune réalisateur Alexandre Ro'ou décida, pour son premier film en 1937, d'adapter pour le cinéma une fable connue, *Par l'ordre du brochet*. La réussite de ce film lui permit de produire un conte plus compliqué de point de vue idéologique, *Vassilissa la très belle*, en 1939, et de devenir en quelque sorte le « père fondateur » du genre du conte cinématographique⁷. C'est dans ce dernier film que Baba Yaga fit son début au cinéma, jouée par un homme – Guéorgui Milliar. Au cours des trente années suivantes, Milliar incarna Baba Yaga dans trois autres films de Ro'ou – dans *Morozko* (1964), *Par feu et par flammes* (1968) et *Cornes d'or* (1972).
- 6 Dans cet article, j'analyse l'évolution du personnage de Baba Yaga dans ces quatre films en fonction des changements sociaux et politiques. Quoique conçue par le même réalisateur et incarnée par le même comédien, Baba Yaga n'est pourtant jamais la même. Elle subit, au fil des années, un processus de domestication progressive : d'une force de la nature macabre et intimidante, elle évolue en une vieille coquette, plus capricieuse que malveillante ; d'une relique du passé, elle devient la mascotte moderne de *Baba Yaga est contre !* En analysant les choix narratifs et esthétiques responsables de cette transformation, nous tâcherons d'analyser le contenu allégorique de chaque film et de les replacer au sein de leur contexte historique.

1. Baba Yaga à l'époque stalinienne : *Vassilissa la Belle* (1939)

- 7 Une adaptation filmique de « La Princesse-grenouille », *Vassilissa la Belle* [ВАСИЛИСА ПРЕКРАСНАЯ] fut conçue à la fois comme spectacle et comme outil pédagogique. Dans la version de Ro'ou, Vassilissa n'est plus princesse et Ivanouchka n'est plus idiot. Les deux sont travailleurs : diligents, intelligents et honnêtes. Les frères d'Ivanouchka et les épouses qu'ils se trouvent – une aristocrate farfelue et une fille de négociant gloutonne – leur servent de faire-valoir. Toute la première partie du film met en scène une allégorie de la lutte des classes. Pendant que les frères attendent d'être servis, Ivanouchka part à la chasse chercher leur dîner. Pendant que les épouses flânent à la maison, Vassilissa fait sa part du travail, préparant les meules de foin. Lorsque les hommes reviennent, les épouses mentent, évidemment, et s'approprient le travail de Vassilissa.
- 8 Baba Yaga n'apparaît que dans la deuxième partie du film, lorsque les épouses brûlent la peau de grenouille de Vassilissa, et la jeune fille est à nouveau enlevée par Zmeï Gorynytch. « Dans le pays du Zmeï, Vassilissa la très belle fut gardée par Baba Yaga » annonce un titre⁸. Traditionnellement, ce rôle de ravisseur dans les contes est joué par Kachtcheï l'Immortel, qui n'apparaît pas dans le film. Néanmoins, comme les deux sont définis ici uniquement par leur fonction dans le schéma narratif du conte, ils s'équivalent. « Kachtcheï est toujours le rival du héros masculin pour la main d'une femme » explique Andreas Johns, « le plus souvent la fiancée du héros ou sa femme ; à l'occasion, sa mère. Il correspond ainsi à Baba Yaga dans son rôle d'usurpatrice⁹ ». Dans les deux cas, chez soi ainsi que dans le royaume magique, Ivanouchka et Vassilissa doivent se libérer d'opresseurs qui usurpent leurs biens et exploitent leur travail.
- 9 Une lecture marxiste des contes, écrit Jack Zipes, favoriserait une interprétation de Baba Yaga « comme symbolisant le système féodal tout entier, où l'avarice et la brutalité de l'aristocratie sont responsables des conditions de vie difficiles. Le meurtre de la sorcière est la réalisation symbolique de la haine ressentie par les paysans contre l'aristocratie en tant qu'accumulateurs et oppresseurs¹⁰ ». Pourtant, dans la *Vassilissa* de Ro'ou, Baba Yaga joue un rôle plus ambiguë. Sa figure maigre et nerveuse et les guenilles qu'elle porte lui permettent de se camoufler facilement dans la nature. La courbure de sa bosse, sa manière de déployer ses bras et jambes imitent les branches des arbres et les rochers. Se fondant ainsi dans le paysage, elle peut attaquer Ivanouchka sans jamais être vue par lui. Souvent, Ro'ou emploie des superpositions pour permettre à Baba Yaga d'apparaître et de disparaître subitement. Par conséquent, elle paraît souvent à moitié transparente, ce qui suggère qu'elle est une force de la nature voire une personnification de la forêt.



- 10 La partie « magique » du film joue sur le contraste entre le domaine de Baba Yaga – la forêt, et le domaine du Zmeï – la montagne. Bien que les deux décors soient fortement influencés par le cinéma expressionniste allemand (et surtout par les décors du *Cabinet du docteur Caligari*, sorti en 1920), les univers qu'il représentent ne pourraient pas être plus différents. Le monde de la Yaga est celui de la forêt noire, confuse et menaçante, mais profondément organique et donc humaine. Celui du Zmeï, en revanche, est un monde industrialisé, géométrique, et aseptisé. Un monde, en quelque sorte post-humain ou dépourvu d'humanité. Un monde fasciste. En effet, le contexte historique dans lequel *Vassilissa* fut produit invite à une lecture allégorique. Le pacte germano-soviétique a été signé le 23 août 1939 et le film est sorti le 13 mai 1940, un an avant l'invasion nazie de l'URSS le 22 juin 1941. À l'époque, donc, l'Allemagne n'était pas encore un pays ennemi et il est difficile d'imaginer que le choix de conte de Ro'ou était politiquement motivé. Le film ne laisse néanmoins planer aucun doute sur l'atmosphère tendue de l'époque. Baba Yaga rôde perpétuellement autour de Vassilissa, telle la Mort autour de la Jeune Fille dans les tableaux occidentaux. Ce n'est pas simplement la virginité de la Russie – l'intégrité de ses frontières – qui est menacée, c'est sa vie.



- 11 Vassilissa, fille sage et modeste lorsqu'elle est en liberté se montre fière et insoumise en captivité. Elle devient ainsi un modèle de résistance qui préfigure les vraies héroïnes de la Seconde Guerre mondiale, telle Zoïa Kosmodemianskaïa, canonisée par Leo Arnchtam dans le film éponyme de 1944. Tout comme Zoïa, Vassilissa se montre prête à se sacrifier pour le bien des autres et pour ses principes. « Où se cache-t-il ? » demande Baba Yaga à Vassilissa lorsqu'elle découvre le chapeau d'Ivanouchka à l'intérieur de l'isba. « Tu ne dis rien ? Si tu ne le dis pas, je trouverai une manière de te faire parler. Si ce n'est pas moi, peut être le feu te déliera la langue¹¹ ». Vassilissa n'est sauvée de la torture que par l'arrivée de Zmeï Gorjnytsch à la dernière minute.
- 12 L'analogie entre le monstre et l'envahisseur étranger est renforcée par le troisième cinéconte réalisé par Ro'ou, *Kachtcheï*. Filmé dans l'Altaï et au Tadjikistan en 1944 et sorti le jour de la victoire le 9 mai 1945, le film raconte « comment Kachtcheï l'Immortel tomba sur la Russie comme un coup de tonnerre dans un ciel serein, brûla nos maisons et notre pain, dévasta la population et enleva des milliers de femmes¹² ». Même si les faits historiques ne nous permettent pas de lire *Vassilissa* comme une simple allégorie de la guerre à venir, la possibilité d'un conflit imminent plane indubitablement sur les images. Il est lisible dans la présentation de Vassilissa comme un modèle de résistance ainsi que dans l'exaltation des éléments de la culture populaire – et donc essentiellement russe. Le film est encadré par un prologue dans lequel trois bardes introduisent le conte à la musique des *gousli*, instrument traditionnel. Lorsque Ivanouchka part à la recherche de Vassilissa, le texte souligne qu'il « erra longtemps dans sa terre natale¹³ » (italiques d'auteur). Même la typographie utilisée pour le titrage rappelle celle des livres médiévaux.
- 13 Tous ces éléments contribuent à forger un nouveau vocabulaire nationaliste – et donc à unir le peuple menacé par une force extérieure. Comme l'explique Prokhorov, « Les films de Ro'ou, tout comme les *comédies musicales* de *kolkhoz* d'Ivan Pyr'ev, répondaient à la

demande officielle d'art inspiré par *narodnost'* [l'esprit populaire] », un art qui « permettait à la communauté soviétique entière de rester en contact avec l'esprit populaire en tant que source métaphysique de la force communautaire¹⁴ ». L'internationalisme des premières années de l'URSS cédait devant cette vision romantique et profondément essentialiste de la nation.



Vues par derrière des chaînes, du fil barbelé ou dans la position de victime sacrificielle, Zoïa Kosmodemianskaïa (à gauche) et Vassilissa (à droite) deviennent des modèles de résistance.

2. Baba Yaga à l'époque du dégel : *Morozko* (1964), *Par feu et par flammes* (1968) et *Cornes d'or* (1972)

¹⁴ La période qui suivit la guerre fut à nouveau une période difficile pour le conte et pour ceux qui étudiaient la culture populaire. « Après la guerre, les folkloristes russes devaient passer par une nouvelle période de tribulations, peut-être la plus difficile à subir », écrit Félix Oinas. « L'époque de la dictature idéologique de Jdanov, surnommée Jdanovchtchina, qui commença en 1946, devint vite une chasse aux sorcières anti-occidentale à grande échelle¹⁵ ». Vladimir Propp, qui venait de publier *Les Racines historiques du conte merveilleux*, fut critiqué pour ses nombreuses citations de folkloristes occidentaux et ses idées comparatistes voire cosmopolites. En 1947, Soïuzdetfilm fut réorganisé et devint le studio Gorki : le studio n'a alors pas de mandat particulier l'incitant à produire des films pour enfants¹⁶. En 1952, la situation amène Constantin Simonov et Fedor Parfenov à publier une lettre ouverte dans *La Gazette littéraire [Literaturnaïa gazeta]* sous le titre « Ressusciter le cinématographe pour enfant ». Pourtant, ce n'est qu'en 1957, après la mort de Staline et la succession de Khrouchtchev, que le ministère de la culture commande enfin une augmentation de la production de films pour enfant. En 1961 le studio Gorki fut ainsi renommé « Studio central Gorki de cinéma pour enfants et jeunes »¹⁷.

- 15 Lorsque Ro'ou produisit *Morozko* [МОРОЗКО] en 1964, ce fut donc dans des conditions à la fois très différentes et paradoxalement similaires à celles dans lesquelles *Vassilissa la Belle* fut produit. La première nouveauté marquante est l'usage de la couleur. L'action dramatique de la deuxième partie du conte se déroule en hiver, ce qui donne une palette assez restreinte, ponctuée partout, même dans le maquillage et les costumes des protagonistes, par le rouge et le bleu pâle de la peinture russe traditionnelle. L'apparition de la couleur rajeunit Baba Yaga et la rend plus visible dans le paysage – sans pour autant la rendre plus énergique. Lorsqu'Ivan découvre l'isba en plein milieu de la forêt – et que celle-ci obéit à l'injonction qu'il a sans doute apprise enfant de se mettre face à lui, dos à la forêt, Ivan paraît sincèrement surpris. Baba Yaga, pour sa part, émerge en bâillant et demande, grincheuse : « Qu'est-ce que tu veux ? Pourquoi, inattendu, inappelé, tu as osé tourner la cabane, réveiller la vieille¹⁸ ? ».
- 16 Il apparaît alors comme si chacun se trouvait plongé dans le conte contre son gré. Si la Yaga de *Vassilissa* sautait d'arbre en arbre, la Yaga de *Morozko* se plaint d'un lumbago qui l'empêche de se déplacer et prie Ivanouchka de partir. Elle ne pratique sa magie que lorsque l'insistance d'Ivanouchka l'y force et son discours est parsemé des diminutifs affectifs se terminant en - tchik [ГОЛУБЧИК/ СУПЧИК/ ТУЛУПЧИК]. Ivanouchka en fin de compte n'a plus tant besoin de vaincre Baba Yaga que de la *con*-vaincre de l'aider. L'équivalent masculin de Baba Yaga, Morozko (le Général Hiver) s'avère en réalité être aussi inoffensif qu'elle. Lorsqu'il voit Nasten'ka, abandonnée par sa famille sur le point de mourir de froid dans la forêt, son premier instinct est de lui venir en aide. Le rôle joué par les deux personnages magiques – Morozko et Baba Yaga – dans la vie des deux jeunes protagonistes s'apparente ainsi à celui d'un parrain ou d'une marraine. L'équivalence de ces deux relations est soulignée par une séquence au montage parallèle qui montre Morozko et Baba Yaga habillant Nasten'ka et Ivanouchka en vêtements chauds. Elle est aussi indiquée linguistiquement par les noms employés par Nasten'ka et Ivanouchka en parlant à leurs bienfaiteurs. Baba Yaga devient, pour Ivanouchka, *Yagusia* ou *Babulia-yagulia*, tandis que Nastenka appelle Morozko avec beaucoup d'affection *Morozouchka-batiouchka*. De vilains, Morozko et Baba Yaga sont donc transformés en Donateurs d'après le schéma proposé par Vladimir Propp (1970).



Baba Yaga et Morozko habillent les protagonistes en vêtements chauds.

- 17 La plus importante conséquence de cette transformation est le déplacement de la source du Mal. Il ne provient plus de ce qui est surnaturel, mais plutôt de ce qui est *trop* naturel : les défauts des êtres humains ordinaires. Ce sont la jalousie de la belle-mère de Nasten'ka et la vantardise d'Ivanouchka qui sont responsables de leur séparation initiale et du déséquilibre auquel Baba Yaga et Morozko cherchent à remédier. Les qualités prêchées par *Morozko* ne sont pas très différentes de celles glorifiées par *Vassilissa la Belle* : l'industrie, la modestie, l'intelligence. Ce qui est différent, ce sont les enjeux. La gravité de

Vassilissa la Belle n'est plus là dans *Morozko*. Les personnages peuvent se permettre d'être drôles, légers. Les tentatives de Ro'ou dans *Vassilissa* d'animer la culture visuelle populaire, héritée du *loubok* et des livres illustrés, deviennent dans *Morozko* un grand spectacle, une surface lisse sans profondeur. Lorsqu'Ivanouchka quitte sa maison natale pour aller chercher sa fortune il passe devant nombre de jeunes filles qui se mettent à danser et à chanter en le voyant. Les danses et les chants sont traditionnels, mais l'esthétique est plus proche de celle d'une comédie musicale en *technicolor* que d'une fantaisie médiévaliste.

- 18 *Par feu et par flammes* [ОГОНЬ, ВОДА И МЕДНЫЕ ТРУБЫ], tourné par Ro'ou quatre ans plus tard en 1968, va encore plus dans la direction du spectacle que le film précédent. Caractérisé par des couleurs saturées et des explosions spontanées de musique et de danse, le film vise plus la variété audiovisuelle que la cohérence stylistique. Cette voracité se manifeste également au niveau narratif : tandis que *Morozko* réunissait deux contes distincts – « *Morozko* » et « *Ivan à la tête d'ours* », *Par feu et par flammes* présente au spectateur un *remix* d'éléments issus des contes, mythes et légendes de plusieurs cultures. Le squelette de l'intrigue reste le même : comme d'habitude, Kachtcheï enlève la bien-aimée d'Ivanouchka, qui doit passer par plusieurs épreuves avant de la retrouver. Ces épreuves – symbolisées par le feu, l'eau, et le cuivre du titre – présentent autant d'occasions d'introduire les éléments hétérogènes tels les philosophes grecs ou le dieu Neptune.
- 19 Dans ce film, Ro'ou modifie la structure traditionnelle de ses ciné-contes d'une autre manière : au lieu de commencer avec le drame humain qui met en action le récit, il commence par une présentation des êtres magiques. C'est dans ce « prologue » que l'humanisation de Baba Yaga est achevée : elle devient mère et donc un être capable d'éprouver de l'empathie et du chagrin. Le film s'ouvre avec Baba Yaga en plein ciel, se précipitant aux noces de sa fille et de Kachtcheï l'Immortel (joué également par Milliar). Au moment de son arrivée, elle subit deux humiliations. D'abord, elle n'arrive pas à bien atterrir, ce qui implique que sa motricité n'est plus ce qu'elle était autrefois. Ensuite, elle n'est reconnue par personne à la cour à part par sa fille et par Kachtcheï. Il est révélateur qu'elle choisisse dans ce contexte de s'introduire non pas en tant que Baba Yaga mais en tant que parente du couple heureux : « Je suis la mère de la fiancée, Kachtcheï l'Immortel est mon beau-fils », proclame-t-elle joyeusement dans une formule qui rime en russe¹⁹.
- 20 Cet image de Baba Yaga en tant que mère n'est pas sans précédent : dans « *Baba Yaga et gringalet* » Afanassiev raconte le malheur de quarante et une filles de Baba Yaga, mortes de sa propre main. Dans le film de Ro'ou l'incapacité physique de Baba Yaga (elle manie mal son mortier, tombe chaque fois qu'elle danse), ainsi que sa maternité, prennent une nouvelle importance : elles suggèrent que la vie de la sorcière peut avoir une dimension temporelle différenciée. En d'autres termes, elles impliquent que Baba Yaga n'ait pas toujours été la même ; qu'elle aussi a vécu une période de jeunesse et une période de vieillissement – et donc que sa vie peut avoir un début et un fin, comme la vie de tout être mortel.



Entremetteuse d'antan, Baba Yaga sera obligée de reprendre la fiancée au lieu d'en procurer une dans *Par feu et par flammes* (1968).

- 21 Le prologue qui met en scène la maternité de Baba Yaga sert également un but particulier dans l'économie narrative du film : il fournit des éléments d'explication à la bonne volonté dont elle témoignera envers Vasia (le nouveau nom d'Ivanouchka) plus tard. Rajeuni par une pomme magique offerte par Zmeï Gorynytch comme cadeau de nocces, Kachtcheï renvoie sa fiancée, maintenant plus vieille, l'humiliant devant toute sa cour. En aidant Vasia à vaincre Kachtcheï et à libérer sa bien-aimée, Alionouchka, Baba Yaga réussit donc à venger sa propre fille. Elle a autant besoin de Vasia que Vasia a besoin d'elle.
- 22 *Cornes d'or* [ЗОЛОТЫЕ РОГА], réalisé en 1972 – trente-trois ans après *Vassilissa la Belle*, fut le dernier film de Ro'ou à prendre pour motif le mythe de Baba Yaga. Reléguée aux rôles secondaires dans *Morozko* et *Par feu et par flammes*, elle y assume à nouveau la place d'honneur. Reine de la forêt, elle n'a pas de rival – à part le cerf à cornes d'or, qui, se plaint-elle à quelques chasseurs, défait tous ses pièges et ruine tous ses projets. Son lumbago ne la trouble plus, et elle se trouve en assez bonne santé pour chanter et danser.
- 23 En effet, au cours du film elle insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'elle est toujours jeune. Le début du conte la présente en train de jouer aux cartes avec son ami Duralëï. Lorsqu'il l'accuse de tricher en l'appelant une « vieille peau », elle le chasse de l'isba²⁰. « Et il ose encore m'appeler "vieille peau" – moi, de qui tout le monde dit que j'ai une âme jeune ! » se plaint-elle. La Baba Yaga de *Cornes d'or* n'est pas donc tant méchante que vaniteuse : une vieille coquette qui passe des heures devant sa glace. Les trois jeunes *lechii* qui la servent flirtent constamment avec elle et l'appellent en chantant par le diminutif *Babou-yagusen'ka*. Et elle flirte à son tour avec le groupe des chasseurs-bandits qui poursuivent Cornes d'or. Baba Yaga a même un numéro musical au cours duquel elle transforme son miroir à main en guitare et chante « Je ne peux pas la voir assez, Yaga la Belle / Ô mon amour – moi, moi, moi²¹ ! »
- 24 Au delà des changements apportés à l'image même de Baba Yaga, *Cornes d'or* diffère des films précédents par deux aspects importants. Le premier est lié à la question du rapport des sexes. Dans *Cornes d'or*, ce n'est plus un jeune homme qui part sauver sa bien-aimée des mains de Baba Yaga ou de Kachtcheï : c'est une mère, Evdokia, qui part sauver ses enfants. Le conflit final est donc un conflit entre deux femmes – l'une mère et l'autre, la Yaga, vieille fille. Par conséquent, les valeurs véhiculées par le film sont des valeurs plus conservatrices que dans les trois films précédents. Le chant des jeunes filles dans le prologue du film, avant les titres, compare la Russie à une mère. « Toujours joyeuse et un peu triste / Telle est la Russie, ma mère », chantent-elles. « Comme le conte, intemporel et gentil / Telle est la Russie, ma mère²² ». C'est aussi la terre russe au sens propre qui protège Evdokia dans son combat final avec Baba Yaga. Voyant cette dernière s'armer, Evdokia se souvient du petit sac de terre qu'une voisine lui avait offert à son départ.

« Terre natale, protège-moi ! » crie-t-elle en lançant le contenu du sac dans la direction de Baba Yaga²³. Ces deux séquences insistent sur le caractère sacré de la terre russe, « mère » du peuple, et de la maternité en tant que telle. Le film laisse indubitablement l'impression que c'est sa maternité qui rend Evdokia invincible, et sa coquetterie (le mauvais usage du sexe) qui condamne Baba Yaga.

- 25 L'absence mystérieuse du père de famille contribue au glissement politique du film vers des valeurs plus conservatrices. Il est possible de lire Evdokia comme une figure féministe. Elle est indépendante, et part à la recherche de ses deux filles sans crainte. Elle est intelligente et forte : elle n'est même pas choquée lorsqu'elle découvre qu'elle devra combattre Baba Yaga dans un duel à l'épée. Pourtant, elle est continuellement guidée et assistée par des figures masculines en position d'autorité : le Soleil, le Vent, et, finalement, Cornes d'or. Ainsi, *Cornes d'or* fournit l'exemple parfait à la théorie articulée par Evgueni Margolit et résumée par Prokhorov : « Le cinéma soviétique articulait la communauté idéale de l'avenir comme un pays d'enfants avec le gouvernement dans le rôle du père autoritaire du peuple²⁴ ». Mère par excellence, Evdokia se trouve donc elle-même infantilisée par ces remplaçants du Père.
- 26 En définitive, le film propose une définition originale de l'action politique. Comme la plupart des contes, le film s'ouvre avec une transgression : les filles jumelles d'Evdokia, Machen'ka et Dachen'ka, désobéissent aux instructions de leur mère et partent trop loin dans la forêt. Ce qu'elles ne peuvent pas savoir, c'est que les deux esprits malins qui les piègent se servent d'elles pour mettre feu à une révolte populaire contre la domination de Baba Yaga. Le film se clôt avec un tribunal des petits enfants-esprits forestiers avec l'ancien ami de Baba Yaga, Duraleï, à la barre. Par un vote populaire, ils décident de punir Baba Yaga en la séquestrant dans le marais. Les événements du récit se déroulent donc dans un cadre beaucoup plus grand que celui que l'on peut apercevoir au début du film : ils représentent une renégociation des rapports du pouvoir au sein de la forêt, et le triomphe du peuple simple sur la monarchie.



Les enfants-lechii chassent Baba Yaga, cloîtrée dans son isba, dans le marais à la fin de *Cornes d'or* (1972).

Conclusion

- 27 Dans *Vassilissa la Belle* (1939), réalisé avant la guerre, Ro'ou tente pour la première fois de donner une forme cinématographique au monde du conte populaire. Tirant sur le fond

iconographique du *loubok*, du livre illustré, et de l'expressionnisme allemand, il crée un univers clair-obscur avec des personnages explicitement connotés comme étant « bons » ou « mauvais ». Baba Yaga, dans cet univers, comme dans celui des contes, selon l'interprétation de Propp, devient un personnage liminal, la gardienne de la frontière entre le connu et l'inconnu. Souvent indiscernable de la forêt et des rochers qui entourent son isba, elle personnifie le côté sombre de la nature. Dans un film dont le but est d'enrichir le vocabulaire nationaliste d'un pays menacé par une force extérieure, Baba Yaga devient une figure problématique, connotée à la fois comme l'une des « nôtres » puisqu'issue du folklore slave, et non l'une des « nôtres » puisqu'imprévisible et hostile.

- 28 Les trois films réalisés par Ro'ou en succession rapide pendant la période dite du « Dégel » œuvrent à domestiquer la Baba Yaga de *Vassilissa* en en faisant une satire, à lui enlever ses crocs en la faisant rire. Quoiqu'ils continuent à nourrir le fond d'images du nationalisme russe et à maintenir l'autorité de l'État, ils visent plus le spectacle que la communion mystique avec l'âme du peuple. En dotant Baba Yaga d'une biographie – d'enfants, d'intérêts romantiques, de désirs pour les vêtements et autres produits de consommation – ces films l'arrachent au monde mythologique pour lui accorder une place dans notre contemporanéité. C'est ainsi qu'elle devient, à l'époque des Jeux olympiques de 1980, une figure culte, concurrente légitime de l'ourson Micha pour le titre de mascotte de l'URSS.

BIBLIOGRAPHIE

Balina, Marina et Rudova, Larissa (éd.), *Russian Children's Literature and Culture*, New York et Londres, Routledge, 2008.

Dobrenko, Evgenii et Savage, Jesse, *The Making of the State Reader, Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

Johns, Andreas, *Baba Yaga, The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, New York, Peter Lang, 2004.

Kabakova, Galina, « Les contes vus par le cinéma soviétique (années 1930-1950) », *ILCEA, Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe et d'Amérique*, [http : //ilcea.revues.org/2725](http://ilcea.revues.org/2725)

Kenez, Peter, *Cinema and Soviet Society, From the Revolution to the Death of Stalin*, Londres, I.B. Tauris, 2001.

Margolit, Evgenii, « Prizrak svobody : strana detei », *Isskustvo kino*, n° 8, 2002, [http : //www.kinoart.ru/magazine/08-2002/review/margolit](http://www.kinoart.ru/magazine/08-2002/review/margolit)

Miloserdova, Natalia, « *Detskoe kino* » in Lioudmila M. Budiak (éd.), *Istoriia otechestvennogo kino*, vol. 2, Moscou, Materik, 2006, p. 6-133.

Nusinova, Natalia, « *Teper' ty nasha. Rebenok v sovetskom kino. 20-30ye gody* », *Isskustvo kino*, n° 12, 2003, [http : //www.kinoart.ru/magazine/122003/analysis0312/nusinova0312/](http://www.kinoart.ru/magazine/122003/analysis0312/nusinova0312/)

Oinas, Felix J., « Folklore and Politics in the Soviet Union », *Slavic Review*, vol. 32, n° 1, mars 1973, p. 45-58.

—, « The Political Uses and Themes of Folklore in the Soviet Union », in Felix J. Oinas (éd.), *Folklore, Nationalism, and Politics*, Columbus, Slavica Publishers, Inc., 1978, p. 77-79.

Prokhorov, Alexandre, « Arresting Development : A Brief History of Soviet Cinema for Children and Adolescents » in M. Balina, et L. Rudova (éd.), *Russian Children's Literature and Culture*.

Zipes, Jack, *Breaking the Magic Spell, Radical Theories of Folk & Fairy Tales*, Lexington, University Press of Kentucky, 1979.

—, *The Enchanted Screen, The Unknown History of Fairy-Tale Films*, New York et Londres, Routledge, 2011.

NOTES

1. G. Kabakova, « Les contes vus par le cinéma soviétique (années 1930-1950) ».
2. M. Balina et L. Rudova (éd.), *Russian Children's Literature and Culture*, p. 7; E. Dobrenko et J. Savage, *The Making of the State Reader, Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature*, p. 173. Original en anglais : « In 1924, she prepared an influential manual that required the reevaluation of all books kept in public libraries, especially children's sections. She demanded the removal of books with "wrong emotional" and ideological influences' as well as of books "that do not satisfy new pedagogical approaches" ». Dorénavant, toutes les traductions de l'anglais et du russe sont les traductions de l'auteur, sauf si autrement signalé.
3. F. J. Oinas, « The Political Uses and Themes of Folklore in the Soviet Union », p. 97.
4. *Ibid.*, p. 77. Il faut noter que lorsque Krupskaja attaqua les contes littéraires de Korneï Tchuikovski dans la *Pravda* en 1929, c'était aussi en les qualifiant de « désordre bourgeois » [*bourjouaznaïa mut'*] (M. Balina, *op. cit.*, p. 7).
5. A. Prokhorov, « Arresting Development: A Brief History of Soviet Cinema for Children and Adolescents », p. 153. Original en anglais : « Stalinist cultural administrators changed the official line on folk culture, and the fairy tale became the legitimate film genre because it helped to visualize Stalinist culture's spirit of miraculous reality. »
6. N. Nusinova, « *Teper' ty nasha. Rebenok v sovetskom kino. 20-30ye gody* » et N. Miloserdova, « *Detskoe kino* ».
7. Ro'ou n'était pas, bien sûr, le seul à travailler ce genre. Son plus grand « compétiteur » était Alexandre Ptouchko, qui fit son début deux ans plus tôt en 1935, avec *Le Nouveau Gulliver*, une adaptation soviétique du livre de Jonathan Swift. Au cours de sa longue carrière, Ptouchko continua à produire des contes dits « littéraires » tandis que Ro'ou se concentra principalement sur les contes populaires.
8. Original en russe : « В ЦАРСТВЕ ЗМЕЯ, СТЕРЕГЛА ВАСИЛИСУ ПРЕКРАСНУЮ БАБА-ЯГА ».
9. A. Johns, *Baba Yaga, The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, p. 231. Original en anglais : « Koshchei is consistently the male hero's rival for a woman, most often the hero's fiancée or wife, sometimes his mother. He corresponds to Baba Yaga in her role of usurper ».
10. J. Zipes, *Breaking the Magic Spell,...*, p. 32. Original en anglais : « witch {as parasite} could be interpreted here to symbolize the entire feudal system or the greed and brutality of the aristocracy, responsible for the difficult conditions. The killing of the witch is symbolically the realization of the hatred which the peasantry felt for the aristocracy as hoarders and oppressors ».
11. Original en russe : « ГДЕ ОН ПРЯЧЕТСЯ ? МОЛЧИШЬ ? НЕ СКАЖЕШЬ, ВЫПЫТАЮ ! НЕ Я ТАК ОГОНЬ ЯЗЫК РАЗВЯЖЕТ ».

12. Original en russe : « КАК ГРОМ С ЯСНОГО НЕБА УПАЛ НА РУСЬ КОЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ, ПОДЖЕГ НАШИ ДОМА И ХЛЕБА, ЛЮДЕЙ ПОВЫРУБИЛ И ЖЕН ЖИВЫМИ УГНАЛ МНОГИЕ ТЫСЯЧИ », traduction libre de la bande-annonce du film.
13. Original en russe : « ДОЛГО ШЁЛ ИВАН ПО РОДНОЙ ЗЕМЛЕ... ».
14. A. Prokhorov, *op. cit.*, p. 137. Original en anglais: « Rou's pictures, together with Ivan Py'ev's kolkhoz musicals, provided the essential artistic output in response to the official demand for art inspired by *narodnost'* (popular spirit),” an art that “allowed the entire Soviet community to keep in touch with the popular spirit as the metaphysical source of communal strength. »
15. F. Oinas, « Folklore and Politics in the Soviet Union », p. 56. Original en anglais: « After the war Russian folklorists had to go through another period of tribulation, perhaps the hardest one to endure. The era of the ideological dictatorship of Zhdanov, the so-called Zhdanovshchina, which began in 1946, soon developed into a full-scale anti-West witch hunt. »
16. A. Prokhorov, *op. cit.*, p. 140.
17. *Ibid.*, p. 131.
18. Original en russe : « ЧЕГО НАДО ? ЧЕГО, НЕ ЖДАН, НЕ ЗВАН, ПОВЕРНУЛ ИЗБУШКУ, РАЗБУДИЛ СТАРУШКУ ? »
19. Original en russe : « Я НЕВЕСТИНА МАТЬ, МНЕ КОЩЕЙ-БЕССМЕРТНЫЙ – ЗЯТЬ ».
20. Original en russe : « СТАРАЯ КАРГА ».
21. Original en russe : « НА КРАСАВИЦУ-ЯГУ, НАГЛЯДЕТЬСЯ НЕ МОГУ / ОХ ЛЮБИМАЯ МОЯ – Я, Я, Я ! »
22. Original en russe : « ВСЕГДА ВЕСЁЛАЯ И ЧУТЬ ПЕЧАЛЬНАЯ / РОССИЯ, МАТУШКА МОЯ [...] И СЛОВНО СКАЗКА, ВЕЧНАЯ И ДОБРАЯ / РОССИЯ МАТУШКА МОЯ »
23. Original en russe : « ЗЕМЛЯ РОДНАЯ, ЗАЩИТИ ! »
24. A. Prokhorov, *op. cit.*, p. 129. Original en anglais: « Soviet children's cinema articulated the ideal community of the future as a land of children with the government as the people's authoritarian father. »
Résumé d'argument articulé par Evgenii Margolit dans « Prizrak svobody : strana detei ». *Isskustvo kino*, n° 8, 2002.

RÉSUMÉS

De facto banni de l'URSS dès sa création, le conte réapparaît à la fin des années trente avec le resurgissement du nationalisme russe face à la menace nazie. C'est dans ce cadre politique que le jeune réalisateur Alexandre Ro'ou fait de Baba Yaga un personnage cinématographique dans *Vassilissa la très belle* (1939). Cet article analyse l'évolution de ce personnage en fonction des changements sociaux et politiques à travers quatre films de Ro'ou : *Vassilissa* (1939), *Morozko* (1964), *Par feu et par flammes* (1968) et *Cornes d'or* (1972). Prenant en compte les différents contextes de production, l'article vise à cerner le contenu allégorique de chaque film et à le mettre en rapport avec les dynamiques historiques.

Banished from the Soviet Union since its creation, the folk tale reappeared at the end of the 1930s in the wave of Russian nationalism engendered by the Nazi menace. In 1939, the young filmmaker Alexandre Rou (Rowe) transformed the Baba Yaga of children's stories into a cinematic character in *Vassilissa the Beautiful*. This article analyzes the evolution of Baba Yaga's portrayal in relation to social and political changes across four films by Rou: the aforementioned *Vassilissa the Beautiful* (1939), *Jack Frost* (1964), *Fire, Water, and Brass Pipes* (1968), and *Golden Horns*

(1972). Taking into account the different production contexts, the article attempts to unpack the allegorical content of each film and define its relation to broader historical dynamics.

INDEX

Mots-clés : cinéma soviétique, film pour enfants, Soyuzdetfilm/studio Gorki, nationalisme et conte de fées, Baba Yaga

Keywords : soviet cinema, children's cinema, Gorki studio/ Soyuzdetfilm, fairy tales and nationalism

AUTEUR

MASHA SHPOLBERG

Doctorante en cotutelle à l'École normale supérieure (laboratoire THALIM) et Yale University, Masha Shpolberg se spécialise dans les cinémas d'Europe de l'Est ainsi que dans l'évolution des technologies et conventions sonores dans le cinéma documentaire. masha.shpolberg@yale.edu

Parmi ses publications:

« The din of gunfire: Rethinking the role of sound in World War II newsreels », *NECSUS, European Journal of Media Studies* [En ligne], Amsterdam University Press, Automne 2014. URL stable: < <http://www.necsus-ejms.org/din-gunfire-rethinking-role-sound-world-war-ii-newsreels/> >