Le “ cinéma du son stylisé ”: le travail visuel et musical de Ladislas Starewitch et Daniel Lesur dans Fleur de fougère

Jérôme Rossi

▶ **To cite this version:**

Jérôme Rossi. Le “ cinéma du son stylisé ”: le travail visuel et musical de Ladislas Starewitch et Daniel Lesur dans Fleur de fougère. Le dessin animé ou les métamorphoses du réel, Apr 2011, Toulouse, France. hal-02474533

HAL Id: hal-02474533

https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02474533

Submitted on 11 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le « cinéma du son stylisé » :
le travail visuel et musical de Ladislas Starewitch
et Daniel Lesur dans *Fleur de fougère*

Jérôme ROSSI
Université de Nantes

Ladislas Starewitch est certainement l'un des réalisateurs de films d'animation les plus originaux du XX^e^ siècle. Né en 1882 et mort en 1965, ce cinéaste prolifique, après avoir connu son heure de gloire dans les années 30, tomba progressivement dans l'oubli. Le travail de restauration de ses films entrepris par ses héritiers depuis une vingtaine d'années commence à porter ses fruits et l'on reparle maintenant de cet homme dont le travail a été admiré par plusieurs générations de cinéastes, qu'il s'agisse de Wes Anderson avec son *Fantastic Mr. Fox* sorti en 2010 en hommage au chef d'œuvre de Starewitch *Le Roman de Renard*, ou de Tim Burton qui avait souhaité que l'on projeta les films du réalisateur russe à son équipe avant de tourner *Nightmare before Christmas*. Preuve de son intemporalité, le 9 février 2011 dernier ressortait en salles cinq courts-métrages tournés entre 1922 et 1932 rassemblés en un long-métrage « Les Fables de Starewitch »[1].

Le film *Fleur de fougère*, qui obtiendra le premier prix du 11^e^ festival international du film pour enfants à la Biennale de Venise en 1950, offre une synthèse des techniques du réalisateur, en même temps qu'il atteint une densité poétique exceptionnelle. Filmées image par image, les marionnettes de Starewitch sont destinées à dégager la plus grande impression de réalité possible tout en nous immergeant dans un monde de fiction. Pour plus de réalisme, sa manière de filmer emprunte ses plans au cinéma traditionnel : gros plan, plan-séquence, travelling, etc. Il a lui-même exposé sa technique, développée depuis les années 1910, dans un texte intitulé *Plastique animée* qui date de 1946 :

> Le mode d'expression cinématographique donnant le mouvement – imaginaire – à des objets incapables de se mouvoir eux-mêmes, n'a pas encore reçu d'appellation propre. Celle de "plastique animée" englobe le plus complètement toutes les variantes de cette forme d'art. Art absolument nouveau, créant le mouvement, un mouvement non réel d'être imaginaire.
> Le dessin animé et la plastique animée servent le même but, mais se différencient quant aux moyens : le dessin animé est l'illustration d'un personnage fantastique, la plastique, elle, anime le personnage lui-même ; l'un a deux dimensions, l'autre en a trois. »[2]

De son côté, le compositeur Daniel Lesur, membre du groupe Jeune France avec Yves Baudrier, Olivier Messiaen et André Jolivet, s'est intéressé à la musique de film dès 1942[3]. En 1949, date à laquelle il est contacté pour travailler sur le film d'animation *Fleur de fougère*, il a composé la musique de plusieurs courts-métrages et documentaires[4].

Après avoir expliqué le mécanisme de la ciné-marionnette et présenté la structure du film *Fleur de fougère*, nous nous intéresserons aux spécificités de la bande sonore.

---

[1] Distribué par Les Acacias. Il s'agit des courts-métrages suivants : *Le rat des villes et le rat des champs* (11 min., 1926), *La cigale et la fourmi* (15 min., 1927), *Les grenouilles qui demandent un roi* (16 min., 1922), *Le lion et le moucheron* (12 min., 1932) et *Le lion devenu vieux* (8 min., 1932).

[2] Ladislas Starewitch, *Plastique animée*, février 1946. Cité par Léona Béatrice et François Martin : *Ladislas Starewitch (1882-1965), le cinéma rend visibles les rêves de l'imagination*, L'Harmattan, 2003, coll. « Champs visuels », p. 328.

[3] Voir Jérôme Rossi, « La musique de film de Daniel Lesur : un savant divertissement », *Regards sur Daniel Lesur*, Paris, P.U.P.S, Cécile Auzolle (éd.), 2009, p. 195-227.

[4] Parmi ceux-ci, on notera que *Surprises de la vie* (1942) et *Mémoire des maisons mortes* (1943), tous deux réalisés par Paul Gilson, comportent des séquences comportant des marionnettes. Dans le premier, on voit un petit théâtre de marionnettes filmé ; dans le second, le réalisateur fait revivre des maisons de personnages célèbres en utilisant des marionnettes qui racontent la vie des anciens propriétaires.

La ciné-marionnette : un art du mouvement

La première démonstration de « plastique animée » a lieu à Moscou en 1910 ; il s'agit d'une reconstitution par Starewitch du combat de deux scarabées pourvus de fils de fers aux articulations et animés « image par image ». L'année suivante, Starewitch décide de faire jouer ses insectes comme des acteurs et écrit un véritable scénario à leur intention. Le film, dont l'intrigue est une variation sur le thème de la Belle Hélène, s'appelle *La Belle Lucanide* ou *La lutte sanglante entre les cornus et les moustachus* ; c'est un grand succès à Moscou et à l'étranger. Starewitch se voit ouvrir les portes des studios de Moscou. Ce ne sont certes pas les premiers films de poupées animées dans l'histoire du cinéma -il y a déjà eu auparavant les œuvres de Segondo de Chomon ou Emile Cohl[1]- mais la maîtrise de l'animation et la fluidité des mouvements sont caractéristiques de l'art de Starewitch qui subordonne tous les paramètres techniques au rythme. Préférant l'allusion ou l'ellipse à la narration continue, il se sert des techniques du montage et élabore ainsi, film après film, un nouveau langage cinématographique spécifique à son art de la « plastique animée ».

Les marionnettes utilisées par Starewitch sont, dans la plupart de ces films, des marionnettes « souples »[2]. Leur créateur les décrit ainsi :

> La ciné-marionnette souple se compose d'un mannequin support, découpé en bois léger, muni de charnières, rigide, capable de garder toute position donnée ; il est à la marionnette ce qu'est le squelette pour l'être humain. Habillé de vêtements dont le tissu et la coupe n'entravent pas le mouvement. Les mains et les doigts sont en fils de plomb surmoulé de coton et recouverts de peau de chamois. La tête et le visage sont sculptés sur bois, liège ou autre matière dure ; la mâchoire mobile montée sur des charnières, les orbites pourvues de boules, les muscles modelés avec du coton, le tout recouvert de peau de chamois. Les cheveux et le maquillage donnent les derniers traits personnels à la marionnette. La marionnette se fixe au sol (bois ou liège) au moyen de pointes fines placées sous aux pieds[3].

La taille moyenne des marionnettes n'excède pas 35 cm, sauf pour les gros plans où elles peuvent atteindre la grandeur naturelle. La technique de l'animation image par image créent ensuite le mouvement : entre chaque prise de vue, le réalisateur modifie la position de la marionnette et prend la photo, l'opération étant recommencée 24 fois par seconde. Starewitch improvisait en fait la plupart de ces plans avec une faculté de mémoire impressionnante, modifiant parfois la position de dizaines de marionnettes en même temps.

Une conception originale de la bande sonore

A l'instar d'autres réalisateurs comme Jean Renoir ou Hitchcock, Starewitch commença par déplorer le passage au cinéma parlant dans les années trente : « Le film muet venait à peine de donner naissance à un art nouveau, prenant ses distances avec la pantomime ou le théâtre que le "cinéma parlant" interrompait ce processus, tirant le film du côté du théâtre et rejetant le muet dans les ténèbres extérieures. »[4]

Sous la pression des producteurs, Starewitch choisit finalement de s'adapter au goût de l'époque. Mais il décide d'imprimer à la bande sonore sa propre marque et conceptualise une vision personnelle de la bande-son d'un film : « Derrière le cinéma muet, sonore et parlant, se cache un autre qui, peut-être, grâce à ses qualités, aura la victoire définitive, c'est, si j'ose m'exprimer ainsi, le cinéma du son stylisé. C'est cette formule que je veux réaliser dans mon nouveau film : *Le Roman de Renard*. »[5]

Cette idée d'un « cinéma du son stylisé » est reprise par le réalisateur dans ses *Souvenirs*[6] :

> Le cinéma c'est le mouvement, c'est donc le mouvement qui doit être la colonne vertébrale du cinéma d'art. Le mouvement seul peut être si éloquent qu'il n'a pas besoin du secours du langage,

---

[1] En dehors du cinéma d'animation, parmi les pionniers de l'illusionnisme au cinéma, il faut bien entendu citer Georges Méliès.

[2] Starewitch distingue trois types de marionnettes : les marionnettes « souples » animées par leur propre mouvement, les marionnettes « rigides » remplacées image par image, et les marionnettes « modelées » sculptées au fur et à mesure des prises de vues.

[3] Ladislas Starewitch, *Plastique animée*, art. cit., p. 329.

[4] Ladislas Starewitch, « Le cinéma d'art », *Pamietnik*, cité par Léona Béatrice et François Martin : *Ladislas Starewitch (1882-1965), le cinéma rend visibles les rêves de l'imagination*, L'Harmattan, 2003, coll. « Champs visuels », p. 113.

[5] Ladislas Starewitch, *Le film sonore*, 28 décembre 1929.

[6] Ladislas Starewitch, « Le cinéma d'art », *Pamietnik*, art. cit., p. 113.

> qu'il soit écrit (sous-titres) ou parlé (dialogues) et c'est pourquoi le théâtre d'art doit rejeter l'un comme l'autre. La musique, c'est autre chose : par le rythme, la plus talentueuse des muses fait corps avec le mouvement et construit avec lui un mouvement homogène. Le cinéma d'art peut cependant tolérer des points d'exclamation, voire même des mots et des phrases, à condition que ceux-ci n'alourdissent pas l'intrigue et communient avec la musique.

Nous allons voir comment ces principes sont appliqués dans la bande sonore de *Fleur de Fougère*.

Synopsis et structure du film

Résumons tout d'abord l'intrigue du film. Un petit garçon, Jeannot, demande souvent à ses parents de lui raconter des histoires. Comme il les connaît toutes, son père décide un jour de lui en raconter une nouvelle, qu'il annonce cette fois comme « véridique » : il s'agit de la légende de la fleur de fougère. Cette fleur, qui donne son nom au film, doit être cueillie le jour de la Saint-Jean avant le chant du coq ; une fois en sa possession, son détenteur voit tous ses vœux exaucés. Jean est bouleversé par cette histoire et, pendant la nuit, s'échappe de la maison pour tenter de conquérir la fleur. Au prix d'une scène mémorable dans la forêt où des créatures monstrueuses se mettent en travers de son chemin, Jeannot parvient à cueillir la précieuse fleur qui lui demande aussitôt quel est son premier souhait : le jeune garçon veut devenir un « prince charmant » et posséder un beau destrier. Ce dernier l'emmène vers un magnifique château, qui s'érige devant ses yeux. Un grand banquet est donné en son honneur et de curieux invités y sont conviés : il s'agit des principaux personnages de son enfance et l'on y retrouve les principaux caractères des fables de La Fontaine parmi lesquels le corbeau et le renard, le loup et l'agneau, la cigale et la fourmi[1]… Tous se retrouvent à citer leurs plus célèbres répliques tandis que la caméra passe de l'un à l'autre -c'est d'ailleurs l'occasion pour Starewitch de réutiliser, non sans doute sans une certaine nostalgie, les marionnettes de ses anciens films. Puis c'est le mariage avec Cendrillon. Bien avant *Shrek* (Réal. Andrew Adamson et Vicky Jenson), Starewitch jouait déjà à mêler les figures de l'imaginaire enfantin dans un esprit humoristique et caricatural. Jeannot pense de temps à temps à ses grands-parents mais il se souvient de la terrible loi que lui a énoncé la fleur au moment où il l'a cueillie : si jamais il fait profiter quiconque de ses bienfaits, il perd tout, et le charme de la fleur de fougère se trouve rompu à jamais.

Pourtant, le désir de revenir finit par être le plus fort, et l'enfant devenu roi va finalement quitter le royaume des rêves pour revenir aider son père, pauvre paysan qui, comble de malheur, ne peut plus cultiver sa terre car son cheval vient de mourir ; en revenant, Jean perd tout ce qui lui a été offert par la fleur sauf, de manière miraculeuse, le destrier princier, qui devient un cheval de labour. Cette parabole nous raconte ainsi le moment où l'on laisse derrière soi le monde de l'enfance pour affronter la réalité, tout en en conservant une petite part : le cheval devient ainsi le trait d'union entre le rêve et la réalité. Autre vérité énoncée par cette fable : le bénéfice de l'argent est temporaire tandis que celui du travail est durable. La vraie richesse provient plus du travail que de l'argent généreusement donné. Enfin, le départ puis le retour de Jean montre la nécessaire séparation de l'enfant et de ses parents, qui se poursuit ensuite par une solidarité entre les générations.

Cette fable pleine d'humanité possède de nombreux niveaux de lecture et il n'y a pas de doute à avoir sur l'enthousiasme qu'elle a dû provoquer chez Daniel Lesur, lui-même auteur de deux ballets ayant trait à l'enfance[2]. On peut découper le film en neuf séquences et trois inserts :

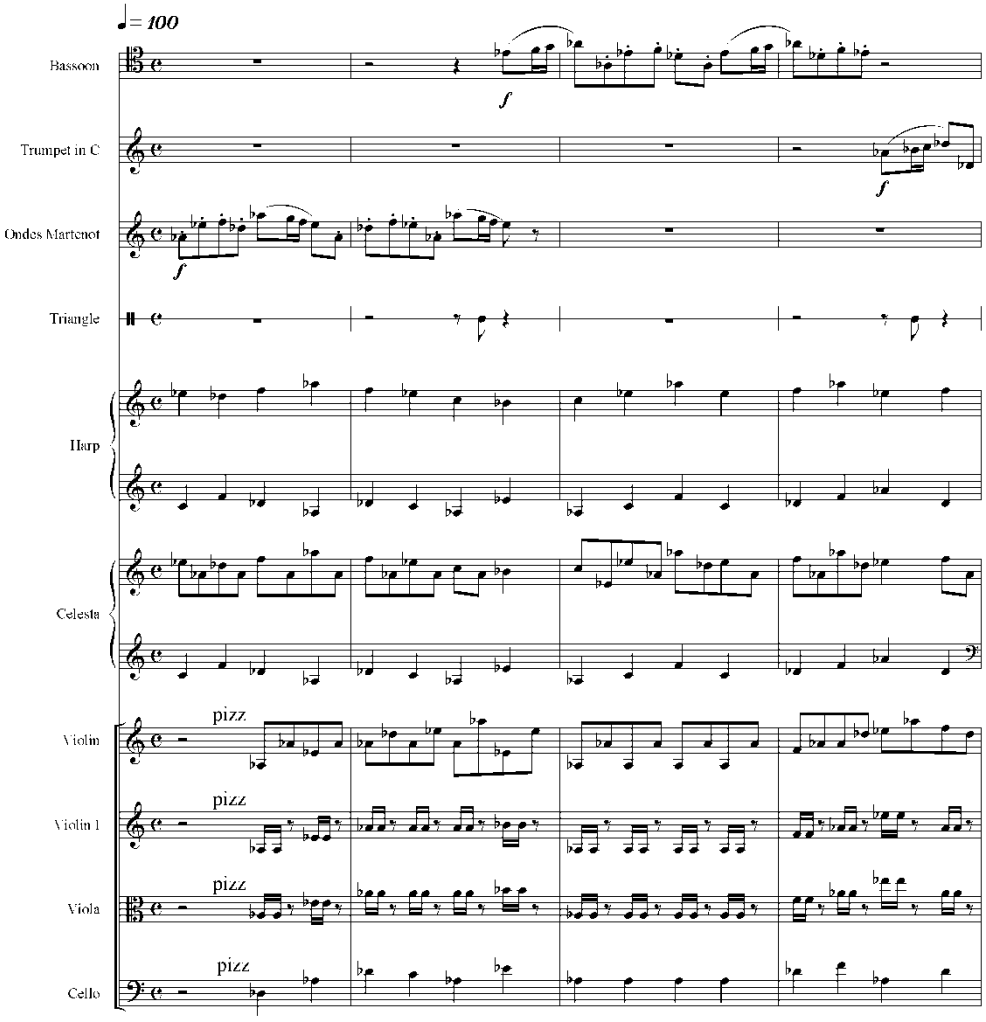
Scène 1 : Maison de Jean et histoire de la fleur ;
Scène 2 : Cueillette de la fleur en forêt ;
Scène 3 : Les vœux de Jean ;
Insert 1 : Maison de parents (musique scène 2) seulement le choeur
Scène 4 : Arrivée au château et entrevue avec le chat botté
Insert 2 : Maison des parents, la mère pleure ; le chien parle à la pie *Lamento*
Scène 5 : Entrevue entre Jean et le chat botté
Insert 3 : Jean revient chez ses parents mais n'est pas reconnu *Lamento* + choeur
Scène 6 : Festin au château

[1] L'historie de Starewitch s'inspire elle-même d'une autre fable, celle d'Ivan Krylov, *Le laboureur et ses enfants*.
[2] *L'infante et le monstre* (1968) en collaboration avec André Jolivet et *Un jour un enfant* (1969).

Scène 7 : Scène d'amour avec Cendrillon
Scène 8 : Retour à la maison des parents (musique scène 2) *Lamento* + choeur
Scène 9 : Epilogue

Musique du geste

Pour Starewitch, la musique est essentielle dans sa possibilité de décupler la force du mouvement contenu dans l'image. Ces moments où la musique assure une fonction purement rythmique sont nombreux dans *Fleur de fougère*. On se contentera d'observer la partition du début de la quatrième séquence. Dans ce passage, on constate que l'harmonie est d'une grande simplicité -un balancement en *ré*^{b} majeur entre les I^{er} et le V^{e} degrés- tandis que la ligne mélodique est constituée de courts motifs en relais aux ondes Martenot, trompette et basson. L'écriture rythmique est particulièrement travaillée dans le détail avec la superposition de plusieurs strates rythmiques, outre la partie mélodique que nous venons d'évoquer : la harpe, la partie grave du célesta et violoncelle marquent les noires de chaque temps, la partie aigue du célesta et le violon solo en *pizz* soulignent les croches et les violons et alti en *pizz* jouent les deux premières double croches de chaque temps. Aucun bruitage de galop ne vient se superposer à cette musique que l'on pourrait presque qualifier de « mécanique » ; pour tout bruit, on entend seulement tinter les clochettes du cheval. Ainsi, d'un point de vue sonore, seule la musique suggère l'allure régulière du cheval, encore qu'il ne s'agisse pas vraiment de musique descriptive (d'autres galops musicaux sont bien plus réalistes (pensons, par exemple, à la *Chevauchée des Walkyries*). Cette stylisation rejaillit finalement sur l'image elle-même : avec l'association du cheval et de la musique, nous avons compris l'essentiel de l'action, et Starewitch décide alors de styliser l'image à son tour, en nous montrant le jeune page galoper sur un cheval-bâton, clin d'œil aux films tournés par le réalisateur dans son époque russe. On passe ainsi d'un vrai cheval à un cheval jouet, mais la musique qui accompagne les deux plans crée l'illusion d'une continuité logique. En nous présentant cette caricature de cheval comme un vrai cheval, Starewitch nous fait avec humour une brillante démonstration de son « cinéma du son stylisé » : l'union de l'image en mouvement et de la musique génère une illusion parfaite.



Ex. 1 : *Fleur de fougère,* Séquence 3, mes. 23-26

Plus loin, quand le château s'écroule, Starewitch préfère au bruit réaliste de milliers de briques s'effondrant les unes sur les autres, un simple roulement de timbale accompagné de deux coups de cymbale. A une conception réaliste de la bande son se substitue ainsi, une nouvelle fois, une approche stylisée. Le dispositif instrumental vise plus à marquer la fin des rêves de Jean, à la manière d'un climax symphonique, qu'à bruiter l'effondrement physique du palais. Nous reviendrons sur cette utilisation symbolique de la musique dans notre dernière partie.

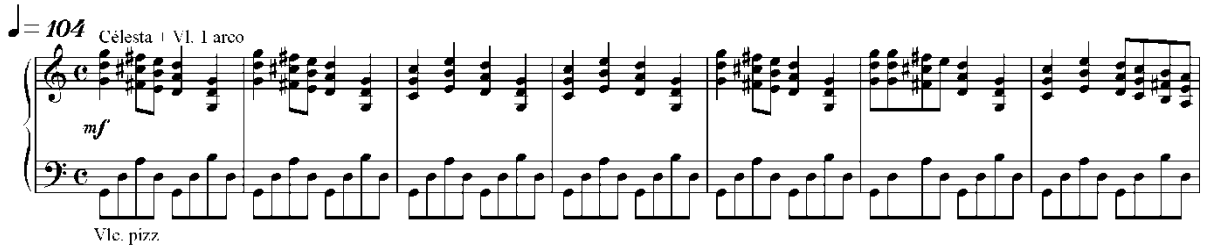
Musique du drame

Selon ses propres mots, Starewitch assigne également à la musique une fonction d' « homogénéisation du mouvement », c'est-à-dire de cohérence de l'ensemble. Pour parvenir à cette unité, Daniel Lesur met à profit une technique originale : il assigne un thème à Jean et va varier ce thème en en changeant seulement le mode et le tempo. Il parvient ainsi à homogénéiser sa partition tout en faisant constamment évoluer son thème, à l'image du personnage en quête de lui-même.

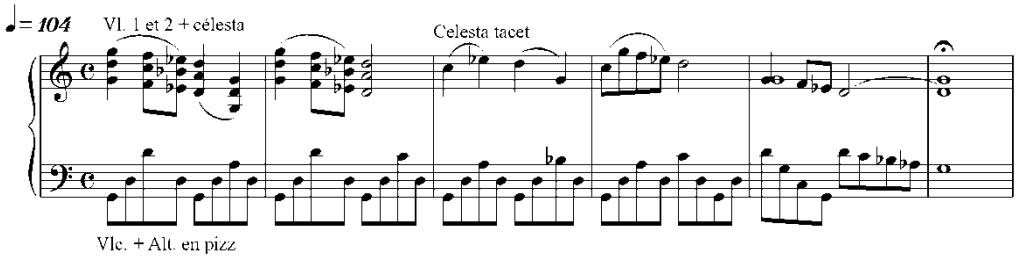
A Jean qui insiste[1] pour qu'on lui raconte une nouvelle histoire, le père finit par céder et commence l'histoire de la fleur de fougère : « Cette nuit va fleurir une fougère. Celui qui pourra cueillir cette fleur verra exaucer tous ses vœux. » Au moment où le père termine sa phrase, le thème change soudainement de mode : de majeur (exemple 3), il passe en mode éolien (exemple 4), faisant pressentir les dangers qui menace quiconque essaierai de s'emparer de la fleur, alors que Jean crie :

[1] Pendant la séquence d'introduction, Starewitch anticipe sur l'aventure qui va suivre, avec par exemple cette réplique de la mère à Jean qui lui demande une histoire : *« Je t'ai déjà raconté le chat botté et Cendrillon. Les fables de La Fontaine tu les sais toutes par cœur. »* On verra par la suite le chat botté en conseiller du roi, Cendrillon en princesse et, à l'occasion d'un grand festin, une grande partie des animaux utilisés par La Fontaine dans ses fables seront invités à la table du roi.

« Alors c'est moi qui vais la cueillir ! ». A l'aide de ce moyen très simple, la musique prend ici en charge de manière très convaincante le basculement du récit.

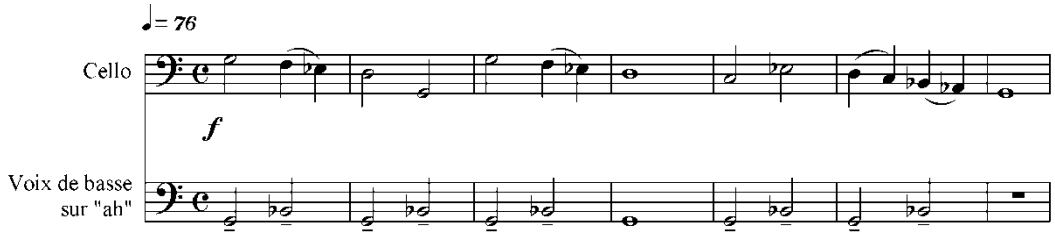


Ex. 3 : *Fleur de fougère*, Séquence 1, mes. 1-4



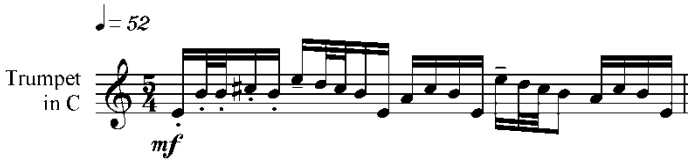
Ex. 4 : *Fleur de fougère*, Séquence 1, mes. 15-20

On remarquera l'inflexion phrygienne de la dernière mesure. Ce mode phrygien est repris plus tard pour exprimer la tristesse et le manque dans la quatrième séquence : alors que Jean tarde à rentrer, le chien pense à son jeune maître et s'inquiète pour lui. Tout concourt d'ailleurs à faire de ce passage un moment douloureux : ralentissement spectaculaire du tempo, ostinato sur deux notes *sol* et *sib* aux voix graves et à la harpe, pendant que le violoncelle chante le thème en augmentation rythmique dans sa version phrygienne.



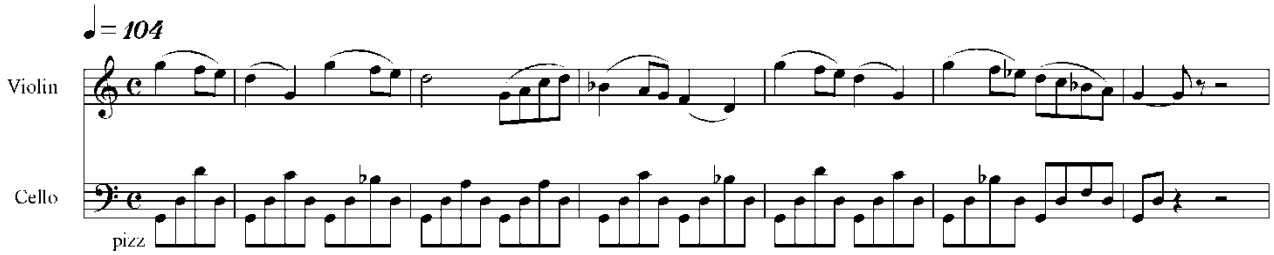
Ex. 5 : *Fleur de fougère*, Séquence 4, mes. 1-7

Un peu plus tard, quand Jean est dans son palais et qu'il s'entretient avec le chat botté, le thème à la trompette est cité dans un tempo rapide et adopte un autre mode, le mode myxolydien, qui nous projette dans l'atmosphère mondaine et festive du château :



Ex. 6 : *Fleur de fougère*, Séquence 5, mes. 1

Enfin, à la séquence 13, après que Jean soit revenu auprès de ses parents, le thème subit encore une altération modale : il est cette fois en mode dorien sur *sol*. Jean a laissé derrière lui ses rêves d'enfant et, même s'il n'est pas encore tout à fait un adulte, il est devenu plus mûr, changement que reflète particulièrement bien l'utilisation de ce mode, qui diffère du mode majeur que par l'abaissement de la médiante et de la septième. Le thème est joué dans un tempo modéré.



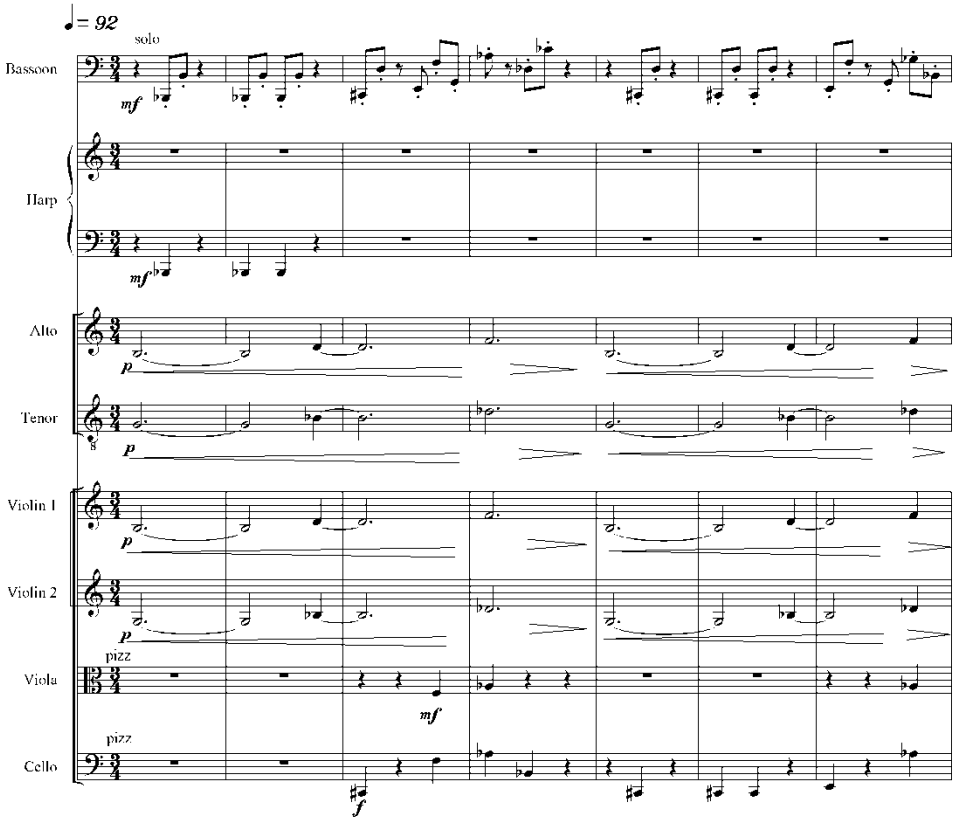
Ex. 7 : *Fleur de fougère*, Séquence 13, mes. 2-6

A chaque situation correspond ainsi un mode particulier, Daniel Lesur allant jusqu'à exploiter cinq modes différents : majeur, éolien, myxolydien, phrygien et dorien. Avec une grande souplesse, les changements modaux accompagnent ainsi Jean dans son périple avec efficacité et discrétion ; on peut parler ici d'une stylisation au niveau de narration musicale elle-même, car l'évolution physique et psychologique du personnage est prise en charge par un seul et même thème, révélant ainsi une remarquable économie de moyens.

Musique symbolique

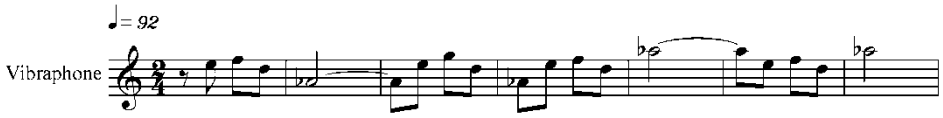
Pour Starewitch, l'univers fantastique des contes n'est pas un monde déconnecté de la réalité. Bien au contraire, il n'est que l'extension, l'émanation, d'un quotidien parfois dur ; il est inquiétant et immoral comme peut l'être l'imaginaire enfantin, d'où la profusion de diables et de créatures monstrueuses. La deuxième séquence, celle où l'enfant affronte ses cauchemars pour cueillir la fleur, est peut-être la plus révélatrice à cet égard : les arbres, les souches, les champignons, les feuilles… la forêt entière devient un monde grouillant de créatures grimaçantes. On notera l'impressionnant naturalisme des marionnettes de Starewitch.

Les premières mesures de la séquence présentent le dispositif instrumental qui va peu à peu s'amplifier : rythmique assurée par le basson, la harpe, et l'alto et le violoncelle en *pizz* : intervalles très disjoints et progressions chromatiques ; fonctions harmonique et mélodique dévolues aux chœurs et aux cordes aiguës. On retrouve ici une texture en strates comparable au dispositif de la séquence 3.



Ex. 8 : *Fleur de fougère*, Séquence 2, mes. 5-11

Au fur et à mesure du développement viennent s'adjoindre une trompette, une onde Martenot et une importante percussion : xylophone, block chinois, timbale, cymbale. Les voix deviennent de plus en plus présentes avec de grands effets de rires sarcastiques sur des *« ah ! ah ! »* brutaux. Le dispositif s'enrichit encore d'un vibraphone (6'15'') qui vient superposer un nouvel ostinato pendant que la harpe déroule de longs *glissendi*.



Ex. 9 : *Fleur de fougère*, Séquence 2, 6'15''

Tout au long de cette séquence, on notera la quasi-absence de *parlé* : une intervention de l'arbre au tout début : « « La fougère va fleurir ! Arbres, plantes et bêtes, vous tous, ne laissez pas cueillir notre fleur ! »» ; un court dialogue entre Jean et un lièvre, qui lui indique un mauvais chemin ; enfin, les trois mots de Jean quand il s'empare de la fleur : « Ca y est ! ». A l'exception de ces trois moments, la bande son est entièrement assurée par la musique qui nous immerge dans un univers fantastique et macabre que l'on pourrait, à plus d'un titre, rapprocher des musiques de Danny Elfman pour *L'étrange Noël de Mister Jack* ou des *Noces funèbres*. Il y a assez peu d'effets instrumentaux – on note seulement quelques *glissendi* de harpe –, et c'est finalement le chœur qui, à la manière d'un chœur antique, joue un rôle central. Il est à la fois acteur -comme les autres âmes de la forêt, il cherche à faire fuir l'enfant pour l'empêcher de cueillir la fleur- et commentateur -il exprime tantôt la frayeur de l'enfant, tantôt sa désinvolture. Tout cela sans aucun synchronisme : on est ici très loin du *mickeymousing* des productions hollywoodiennes de l'époque. Un passage particulièrement révélateur à cet égard est le moment où l'on voit plusieurs champignons ouvrir successivement la bouche ; à cet instant, le chœur fait des entrées en imitations qui ne sont pas synchrones avec l'image. Un tel décalage entre l'image et la musique aurait été impensable dans le cadre d'un cartoon de la MGM ou de la Warner. Ici, il illustre bien la fonction toute particulière que Starewitch a assignée à la musique : souple dans son rapport à l'image, elle cherche moins à illustrer chaque plan qu'à apporter une dimension symbolique et universelle en adoptant une position distanciée.

La septième séquence nous met en présence de Jean et Cendrillon dansant une valse. Au bout de quelques mesures, des ailes de papillon commencent à pousser dans le dos des deux amoureux ; ils s'envolent alors, pendant que des fleurs jaillissent autour de leur couple. A la fin de la danse, on ne peut plus distinguer les deux danseurs, qui forment un bouquet de fleurs en giration, symbole de leur fusion. La musique souligne ce basculement du monde réel -une danse de salon- vers le domaine symbolique par le tuilage progressif des instruments à cordes avec le timbre plus immatériel du célesta qui joue seul la dernière note.

Conclusion

A l'époque de la généralisation du parlant, Starewitch ose un parti pris audacieux dans le but de créer une poésie nouvelle, un nouveau « théâtre d'art » : réhabiliter la pantomime dans le cinéma, et plus particulièrement dans le cinéma d'animation, souvent considéré avec condescendance. Ce projet implique la prédominance de la musique sur les dialogues et les bruitages, car la musique seule est capable, selon l'auteur, de « faire corps » avec le mouvement.

Assumant des rôles rythmique, dramatique et symbolique, la musique dans *Fleur de fougère* est partie prenante de l'écriture filmique, tandis que la quasi-absence de dialogues et de bruitages libère les corps des personnages du poids de la matérialité et de la tyrannie du réel. C'est finalement dans la confrontation entre la minutie du détail visuel et la distanciation -« stylisation »- de la bande sonore, que réside selon nous l'esthétique si personnelle des films du réalisateur.

***

Résumé :Né en 1882 et mort en 1965, Ladislas Starewitch est certainement l'un des réalisateurs de films d'animation les plus originaux du XX^{e} siècle. Sa collaboration avec le compositeur Daniel-Lesur, membre du groupe « Jeune France », pour le film d'animation *Fleur de fougère* en 1949 porte le cinéma de marionnette à un degré de perfection et de poésie jusqu'alors inégalé. A travers la notion de "cinéma du son stylisé" proposée par le réalisateur lui-même, nous nous proposons d'explorer, dans cette œuvre, les liens qui unissent image, musique et récit, en l'absence presque complète de bruitages et de dialogues.
Mots-clés : animation, marionnettes, « cinéma du son stylisé »

Abstract : Born in 1882 and died in 1965, Ladislas Starewitch is certainly one of the directors of the most original cartoon movies of the XXth century. His collaboration with the composer Daniel-Lesur, member of the group "Jeune France", for the cartoon movie *Fleur de fougere* in 1949 carries the puppet animation film to an unequalled degree of perfection and poetry. Through the notion of "sound stylized cinema" proposed by the director himself, we suggest investigating, in this work, the links which unite images, music and narrative, in the almost complete absence of sound effects and dialogues.
Keywords: animation, puppet, « sound stylized cinema »

Resumen : Nacido en 1882 y muerto en 1965, Ladislas Starewitch es, tal vez, uno de los directores de películas animadas más originales del siglo XX. Su colaboración con el compositor Daniel Lesur, socio del grupo "Joven Francia", para la película animada *Flor de Helecho* en 1949 conduce el cine de títeres a un grado de perfección y de poesía inegalable hasta entonces. A través la noción de "cine con sonido estilizado" propuesta por el director si-mismo, ofrecemos una exploración, en esta obra, de los vínculos que unen imagen, música y relato, con la ausencia casi entera de imitaciones de ruido y diálogos
Plabaras claves :animación, títeres, cine con sonido estilizado »

***

Notice biographique

Maître de Conférences à l'Université de Nantes, Jérôme Rossi est l'auteur de nombreux articles consacrés à la musique romantique et post-romantique, ainsi qu'aux rapports entre la musique et le cinéma.

Son activité de compositeur l'a amené à écrire de la musique de films ; il a signé les partitions de nombreux courts-métrages et d'une trentaine de documentaires pour la plupart des chaînes télévisées françaises.