

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

90 | 2020  
Varia

---

# La Fabrique de l'animation : document(s) avec / sur

Camille Pierre

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/7787>

DOI : [10.4000/1895.7787](https://doi.org/10.4000/1895.7787)

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2020

Pagination : 203-207

ISBN : 978-2-37029-090-8

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Camille Pierre, « La Fabrique de l'animation : document(s) avec / sur », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 90 | 2020, mis en ligne le 31 octobre 2020, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7787> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7787>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# La Fabrique de l'animation : document(s) avec / sur

Camille Pierre

---

- 1 Le colloque international « La Fabrique de l'animation : document(s) avec / sur » (3, 4, 5 avril 2019, Campus du Mirail et ENSAV, Toulouse) organisé par Patrick Barrès, Bérénice Bonhomme, Xavier Kawa-Topor, Anne Le Normand et Pascal Vimenet s'insère dans le cadre d'une collaboration entre la NEF animation et le laboratoire de recherche Lara-Seppia de l'Université de Toulouse Jean Jaurès. Au centre de la réflexion, les documents qui entourent, accompagnent et excèdent la création du film animation. Du storyboard à sa mise en mouvement, l'animatique, en passant par les notes de chantier, la fabrique de l'animation a cela de particulier qu'elle produit un nombre exponentiel de documents, de nature variée et qui sont inhérents à la fois au processus de création et à l'œuvre finale. Ils permettent de questionner sa nature, sa genèse, les normes sur lesquelles elle s'appuie ou qu'elle réfute. L'origine et la forme même de ces documents est elle aussi en question. En introduction du colloque, Patrick Barrès et Bérénice Bonhomme (Toulouse Jean Jaurès) présentent les deux entrées de la réflexion : documents avec et documents sur, en insistant sur la porosité qui existe entre elles. Les documents de chantiers, annexes, tout comme les documents déployés et produits dérivés peuvent prendre des formes hybrides aux fonctions diverses. Ils peuvent instruire tout comme ils expriment des incertitudes et chacun des documents conserve en lui-même un potentiel devenir, une œuvre contenue en germe. Cela nous amène non seulement à considérer l'objet filmique au regard de ce qui le précède, prenant en compte l'expérience de la fabrication, le contexte de création, mais également à analyser ces documents pour eux-mêmes, à leur conférer une relative autonomie. L'ensemble permet d'interroger et d'analyser les enjeux artistiques, techniques, économiques et historiques de ce domaine sous un angle original qui prolonge l'analyse en amont et en aval de l'œuvre.
- 2 Pour en discuter sont présents des universitaires, spécialistes du sujet dont certains sont aussi des praticiens qui mêlent recherche et création, mais également des professionnels venus présenter leurs propres créations et documents de travail. Cela

souligne l'importance de la collaboration entre les institutions, les centres de formation et les entreprises pour nourrir une discussion transversale et une réflexion interdisciplinaire.

- 3 En plus de ces communications et présentations, deux soirées ont été consacrées à la projection de films suivis d'un débat avec le/la réalisateur.rice. Ainsi, Jean-François Laguionie a présenté son dernier film encore en développement, *Slocum*. Le deuxième soir c'est Michèle Lemieux (ONF) qui a retracé le chemin de la construction de son court métrage réalisé à partir de l'écran d'épingles d'Alexeïeff-Parker, *le Grand Ailleurs et le petit ici* (2012). Il s'agit d'un instrument rare : seulement deux exemplaires opérationnels existent dans le monde. Cette pratique demande un long travail préparatoire, à la fois pour maîtriser la complexité de l'instrument et développer le sujet du film. Pour caractériser ce travail, la réalisatrice a souligné l'importance de la posture du corps, proche de celle du dessinateur, et de l'immédiateté des formes et des idées, aucun retour en arrière n'étant possible. L'apprentissage d'une technique, telle qu'elle se dévoile sur les documents de travail et à travers les mots de Lemieux, amène des questionnements esthétiques liés à la temporalité et à la corporéité qui enrichissent l'analyse de l'œuvre.
- 4 Pour débiter la première journée centrée sur « Parler le film », Nichola Dobson (University of Edinburgh) discute de l'usage des archives privées, dans ce cas précis des lettres intimes de Norman McLaren adressées à son entourage et dont elle s'est servie lors de l'écriture de son ouvrage *Norman McLaren : Between the Frames* (2018). Ces archives posent un problème d'éthique et de responsabilité qui oblige l'auteure à les appréhender en questionnant ce qui est de l'intérêt public et ce qui ne l'est pas. Une autre question qui émerge est celle de l'accessibilité de ce matériel et son interprétation. Elles auront permis à Nichola Dobson de préciser, entre autres, le contexte historique de l'œuvre de McLaren et l'importance de son compagnon, Guy Glover. Marcelo Publio (Université de Picardie) se sert d'archives et d'entretiens pour proposer un panorama des principaux agents de production des dessins animés des années 1980 et 1990 en France. C'est dans ce contexte particulier que des enjeux économiques se retrouvent aux prises avec des questionnements culturels identitaires qui influent sur le récit et l'esthétique globale de ces séries télévisuelles animées.
- 5 Dans la poursuite de l'analyse du discours critique autour de l'œuvre à travers des documents extérieurs à elle, Sébastien Denis (Université de Picardie) s'intéresse aux entretiens sur les films d'animation que l'on peut lire dans la section cinéma de la presse généraliste. Il s'interroge plus particulièrement sur les modalités de ces discussions, l'évolution et la modification du discours ainsi que le type de films que l'on y retrouve le plus fréquemment. Il identifie un intérêt prégnant de la presse pour les gros succès au box office, les prouesses techniques et les débats de société ; il relève également une stratégie des auteurs et réalisateurs consistant à produire des « auto entretiens » pour combler le « déficit » de la presse. Annelise Gavaille (Paris 3) se penche sur les livres et vidéos de *making off* promotionnels et la construction d'un discours sur les costumes de marionnettes. Là encore, l'accent est mis sur la prouesse, l'habileté du geste technique qui sert à asseoir la légitimité de cette pratique entre artisanat et art. Elle pointe cependant le biais induit par ces documents, objets promotionnels et donc destinés principalement à être facilement lisibles et séduisants. Elle souligne aussi l'existence d'un discours alternatif, sur les réseaux sociaux, exposant une autre vision, plus personnelle et individuelle, de la création des costumes en dehors

du projet collectif qui tend parfois à renforcer la hiérarchie entre créateurs et techniciens. Ainsi, les professionnels de l'animation produisent eux-mêmes des documents sur les films ; on pourrait alors se demander ce que cette volonté de compléter, d'enrichir le discours sur les films veut dire, si cela a des conséquences sur le processus créatif, l'organisation de la fabrication, etc.

- 6 Annie Disseaux, animatrice, plasticienne et metteuse en scène, propose de parler de ses créations à travers les documents produits en amont de leur création et en accompagnement. Elle les présente comme n'ayant ni début ni fin, comme appartenant à l'ensemble de ses œuvres, sans réelle différenciation. Ils font partie d'une production perpétuelle. Le document de genèse, la racine, nourrit l'œuvre mais également les documents à venir, suivant un mouvement circulaire et de superposition.
- 7 Le regard du praticien sur les documents générés par sa propre production diffère de celui du chercheur bien entendu, en raison de l'attachement et de l'ancrage biographique, mais il permet aussi de retracer la généalogie et les enjeux contenus dans la création. Cette intervention d'une praticienne soulève la question de la place de l'expérience et de l'affect contenus dans le discours du créateur et de la manière dont celui-ci s'articule avec le travail de la chercheuse. Cet aspect du colloque nous permet de nous interroger sur la portée théorique du discours des créateurs et sur l'intégration de ce discours à la recherche.
- 8 « Modèle et modelé », la matière par rapport à sa forme, tel est le point de départ de la seconde journée du colloque qui tend à questionner les relations entre art plastique et cinéma d'animation. Ève Tayac (Toulouse Jean Jaurès) accompagnée de Serge Verny (EnsAD) explore les liens entre la recherche et la création par le biais de ses propres productions. Elle retrace pour sa communication le procédé qu'elle a expérimenté pour la réalisation de son court métrage, *Juste avant la fonte* (2018), lié à sa recherche autour des inventions météorologiques du film d'animation. Divers documents de travail servent à décrire les différentes techniques mises en œuvre pour animer un morceau de glace gravé et la difficile appréhension de l'imprévisible météorologie. Émilie Cazimajou (Toulouse Jean Jaurès) arpente elle aussi de nouveau les différentes étapes de la création de son court métrage, *la Traversée* (2018). Elle décrit tout particulièrement le système de notation qu'elle a mis en place lors de ses repérages en forêt, l'expérience *in situ*, conservé dans des carnets de conception. Elle a opté pour un mode de rationalisation de ses notes, passant notamment par le choix des coloris, qui lui a permis par la suite d'établir un tableau de dépouillement à partir duquel communiquer avec les compositeurs des bruits et de la musique du film. Camille Landreau (Toulouse Jean Jaurès) étudie les liens entre illustration et cinéma d'animation pour proposer une méthodologie d'analyse appliquée à l'usage de la couleur, pensée alors comme un motif narratif. On voit là des documents produits dans le cadre d'une création-recherche qui aident à dessiner les contours d'un modèle, d'un système susceptible d'être réutilisé.
- 9 La genèse de l'œuvre, les différentes expériences qui la précèdent et influencent son devenir, voici la problématique au cœur de la présentation de Richard Nègre, artiste-plasticien, autour de son film d'animation *Paysages intermédiaires* (2018). Il distingue les documents châssis, indispensables à la construction de l'œuvre, des documents involontaires qui trahissent et nourrissent l'imaginaire. Il recrée avec ces documents le chemin qui a abouti à des choix techniques et esthétiques fondamentaux. Qu'est-ce qui est à la racine d'une création ? C'est dans le sillon de cette question que Georges

Sifianos (EnsAD) interroge la recherche d'un cinéma proche des représentations mentales et propose une réflexion sur la matière première du cinéma d'animation, la pensée de l'image avant son exécution. En effet, on peut considérer que le cinéma d'animation rend visible un processus mental tel qu'il est ressenti par les auteurs, à la manière d'une partition graphique, comme on peut l'observer chez John Cage ou encore Norman Mc Laren.

- 10 Les documents de fabrique du film sont également le résultat ou les témoins de différentes temporalités. Certains suivent le déroulé de la création du film. Ainsi, Samuel Kaczorowski s'intéresse aux documents que l'on produit soi-même pour préciser les idées du film et les communiquer. Il se concentre sur les *settei* japonais des studios Gibli qui ont servi à la conception de lieux imaginaires inspirés d'une Europe centrale fantasmée. Les *settei* sont des documents qui servent à paramétrer et harmoniser les différents éléments du dessin. Ils sont dans une « bible » à la portée de tous les opérateurs. Leur utilisation met en lumière les étagements dans la chaîne de fabrication du film, les différents leviers de transmission, ainsi que l'évolution des documents et de leur statut au sein de la création. Marie Pruvost-Delaspre (Paris 8) interroge la transmission et la circulation des savoir-faire en se basant sur les manuels japonais d'enseignement de l'animation. Il s'agit de mettre en perspective le discours normatif, l'idéologie contenue dans les exercices d'apprentissage que l'on retrouvera ensuite dans les créations. L'importance de ce qui est techniquement et économiquement viable ainsi que la créolisation, l'impact de l'occupation américaine, sont deux caractéristiques soulevées.
- 11 D'autres documents portent en eux la mémoire de films antérieurs, des inspirations qui ont conduit à la réalisation ou encore la trace d'un inachevé, d'une expérience sensible. La journée se conclut par deux interventions d'artistes autour des matériaux qui composent leur démarche créatrice, les intentions qui motivent leurs choix. Mathieu Dufois filme des maquettes de papier sculpté, des ruines dessinées à la pierre noire, le fusain ou encore la mine de plomb. Le travail de recherche et de documentation n'est pas premier : ce qui prévaut, c'est l'expérimentation du dessin en mouvement. Il s'agit de voir comment le cinéma va traduire le grain du dessin et comment le dessin peut répondre à la technique cinématographique et à la dialectique qu'elle produit. Stéphanie Cadoret rend compte de tous les reliquats, déchets, mues du film et de la difficulté à les rendre visibles, à faire état de la fabrication même quand elle ne prend pas la forme d'une œuvre filmique aboutie. Car le médium choisi, ici le cinéma d'animation, amène avec lui ses normes et ses conditions de diffusion qui obligent souvent à éluder toute une partie de l'expérience sensorielle, physique, dont témoignent ces documents. Ces derniers peuvent alors devenir le témoignage d'une autre œuvre, jamais conclue.
- 12 La matinée de la dernière journée est consacrée aux documents liés à une reprise ou une remédiation. A partir des films se créent des documents et des documents sont la matière de films. Ces opérations se font sous une grande diversité de formes, chacune animée par des intentions différentes. Jérôme Dutel (Jean-Monnet-Saint-Étienne) fait l'analyse comparative de deux novélisations, adaptation d'un film sous la forme d'un roman, *l'île de Black Mor* (2004) de Jean-François Laguionie, également auteur du livre, et *Kaena, la prophétie* (2003) de Chris Delaporte et Pascal Pinon, adapté par Pierre Bordage. Il constate un certain nombre de normes régissant ce passage d'un médium à un autre : nombre de pages, reprise du même titre ou encore accompagnement d'éléments

iconographiques. Toutefois ces deux exemples ne partagent pas les mêmes enjeux : dans le premier cas, nous sommes face à une réelle volonté de récréation, alors que dans le second, il s'agirait plutôt d'une démarche publicitaire mue par des retombées économiques. Pascal Vimenet (EMCA) a travaillé sur les archives du long métrage *les Vieilles Li de Chris Delap* (1952) pour Chris Delaporte et « Clefs pour Jiří Trnka », destiné à faire découvrir le cinéaste d'animation tchèque. Cela l'a amené à apprivoiser le parcours complexe du réalisateur, à réunir et faire sens d'une matière lacunaire et parfois éparse pour diffuser et transmettre un nouvel éclairage sur l'œuvre de Trnka, accessible en un seul document. Nicolas Wouters (ERG) se concentre sur les mémoires animés pour mieux comprendre la circulation des documents pendant l'entièreté du processus créatif. Il s'agit ici de l'utilisation d'archives familiales pour construire un récit autobiographique. Il analyse un corpus émergent qui questionne l'ancrage, la transmission de la mémoire, la manière dont faire sens des vides, à partir des indices contenus dans les documents que l'on filme. Enfin, Nicolas Thys (Paris 10) revient sur la pellicule comme document, pratique intermédiaire, cinéma sans caméra, à travers les parcours d'André Martin et de Peter Kubelka. Il éclaire cet usage de la pellicule, empreinte génétique du film, comme partition graphique, matière à graver qui devient œuvre et genèse de l'œuvre en même temps. Leur devenir est commun.

- 13 La table ronde qui a conclu le colloque a fait dialoguer conservateurs, artistes et enseignants, avec Hélène Bettembourg (INA Toulouse), Frédérique Blanchin (Toulouse Jean Jaurès), Francesca Bozzano (Cinémathèque de Toulouse), Luc Camilli (XBO / La Ménagerie), Xavier Kawa-Topor (NEF Animation) et Françoise Lémerige (Cinémathèque Française), autour de la question des archives de la fabrique de l'animation : qu'en faire, comment ? Plusieurs problèmes ont émergé, tels que le manque d'espace pour des archives parfois volumineuses et encombrantes, ainsi que des documents parfois devenus inutilisables parce que conservés dans de mauvaises conditions. Ces questions concrètes de conservation, de transmission d'un savoir contenu dans ces archives rejoignent les problématiques soulevées tout au long du colloque : l'utilité, la finalité de ces documents qui non seulement permettent de parler du film, mais également de faire œuvre en soi et de garder la trace d'une expérience sensible que l'on peut alors transmettre.
- 14 Le colloque international « La Fabrique de l'animation : document(s) avec / sur » s'est proposé d'étendre l'analyse à d'autres objets, moins traditionnels, jusqu'à les considérer comme porteurs, voire même générateurs, d'une parole qui leur est propre et dont le message peut différer, ou du moins exister séparément, de l'œuvre à laquelle ils sont associés. De ce fait, ils alimentent une réflexion critique sur le film mais peuvent également être le sujet de l'analyse. On pourrait imaginer, faisant suite à ces discussions, une réflexion autour des différents types de discours que l'on a pu observer lors de ce colloque et de la variété de leurs objets. Cela nous amènerait à discuter la posture méthodologique qu'un tel croisement de discours nécessite, les possibilités ainsi que les limitations de cette diversification qui demande, entre autres, à ce que l'œuvre s'ouvre à une autre temporalité que celle de sa propre durée.