

Cinéma

Pierre FLOQUET, *CinéAnimations*.

Paris, CinémAction, 123, 2007, 246 p.

L'animation est fréquemment abordée selon une distinction entre trois genres filmiques « fiction, documentaire, animation ». Néanmoins, les recherches se sont surtout penchées sur les deux premiers, l'animation ayant été relativement négligée et peu considérée dans les publications scientifiques portant sur le cinéma. Selon Pierre Floquet, son statut de « forme mineure d'un art majeur » (p. 15) n'est pas justifié : une perspective qu'il défend dans ce nouvel ouvrage sur le cinéma d'animation. *CinéAnimations* ne s'inscrit pas seulement dans le prolongement des recherches rassemblées dans *Le cinéma d'animation*, un ouvrage dirigé par Pascal Vimenet et Michel Roudévitch, publié dans la série *CinémAction* en 1989, et qui constitue toujours un ouvrage de référence en France. Il tente surtout de saisir le cinéma d'animation sous toutes ses formes et à travers toutes les cultures. Telle est la justification avancée par l'auteur pour proposer une nouvelle approche d'un genre cinématographique qui se distingue avant tout par un mode de représentation à première vue « moins réaliste ». Considérant que le cinéma d'animation se caractérise par une multitude de techniques et de réalisations, rassembler tous ces « cinémas d'animations » (p. 14) sous l'expression « genre » paraît difficile. Pierre Floquet invite donc le lecteur à une aventure ambitieuse. Reste à savoir si la démarche consistant à proposer un regard varié est efficace et si la révélation des multiples facettes de l'animation contribue à mieux la spécifier vis-à-vis de la fiction et du documentaire.

La première particularité de l'ouvrage tient à sa composition : Pierre Floquet réunit vingt-cinq auteurs d'origines coréenne, japonaise, britannique, norvégienne, australienne, américaine, italienne, espagnole, allemande, néerlandaise et française, auxquels il faut ajouter quatre entretiens, ceux de Bill Plympton, Peter Lord, Jean-Pierre Lemouland et Jacques-Rémy Girerd. Un constat non dénué d'ambivalence dans le sens où, si la diversité nationale des regards scientifiques est effective, « des pans entiers de l'univers de l'animation » (p. 17) sont exclus, tels les pays de l'ex-URSS ou l'Afrique. On est alors en droit de s'interroger : une collection aussi hétérogène de disciplines peut-elle permettre, sur seulement 246 pages, de conduire une analyse synchronique et diachronique cohérente du cinéma d'animation ?

Un premier tour d'horizon donne l'impression que cette ambitieuse mission a échoué. Nombre de contributions sont descriptives, exposant l'œuvre d'un artiste particulier tel Tim Burton – « Tim Burton : un marionnettiste du macabre d'O. Dobremel » (pp. 77-84) – ou présentant un éventail des différentes productions nationales et des techniques employées, démarche notamment choisie par Ton Gloudemans dans « Le cinéma d'animation néerlandais de A à N » (pp. 147-158). Certes, il y a quelque intérêt à mener ce type de réflexion, mais il ne correspond pas au projet intégral suggéré implicitement par Pierre Floquet en préambule (pp. 15-17), ni à la profondeur d'analyse que l'on serait en droit d'attendre d'un ouvrage au contenu annoncé de manière si enthousiaste.

Si nous portons un regard plus attentif au contenu, c'est-à-dire à la logique qui en commande l'organisation, plusieurs constats s'imposent. La première section – intitulée « Flashback » et ne comprenant que quatre articles – est consacrée à l'histoire du cinéma d'animation et de ses débuts. Celle-ci est étroitement liée au nom d'Emile Cohl, contemporain et collègue de Georges Méliès. Donald Crafton qui ouvre la section souligne avec une contribution sur ce pionnier de l'animation (pp. 20-28) les raisons pour lesquelles Emile Cohl a revendiqué, avec raison, le titre de « père du dessin animé » (p. 24). Non seulement, il expose l'importance historique du grand-père du dessin animé, en donnant des arguments tels le fait que ses films ont été parmi les premiers à contenir de longues parties construites image par image, mais il distingue aussi ses œuvres de celles de Georges Méliès. Dans cette perspective, il se concentre sur l'étude des différences et des points communs entre leurs films, ainsi que sur la perception de leur travail.

Dans une démarche comparable, Dacey Willoughby retrace, dans « Alexandre Alexeïeff, aventurier de l'art de l'animation » (pp. 29-33), la vie et l'œuvre de l'animateur russe, mort en 1982 à Paris et influencé par l'avant-garde cinématographique des années 20 (p. 29). Ainsi créé-t-il un lien logique et thématique avec la contribution précédente, pour finalement passer le flambeau à Françoise Heitz qui, elle aussi, traite des jeunes années de l'animation pour étudier les dimensions culturelle et morale dans le premier long métrage de dessin animé en couleur : « *Garbancito de la Mancha* » (1945). Dans son analyse culturelle du film espagnol et de ses connexions avec le cinéma de Walt Disney, elle met l'accent sur les influences réciproques et interculturelles que l'on peut découvrir à travers différents films d'animation. Cet aspect se révèle crucial pour comprendre la (les) fonction(s) et

la nature de ce troisième genre cinématographique. Il est traité dans plusieurs contributions : au niveau analytique, il participe de la pluralité de perspectives annoncée, qui s'avère déjà partiellement réalisée par le choix des auteurs. Françoise Heitz inaugure ici un discours qui est repris plus tard de manière intensifiée dans divers articles comme « Otaku no video » (pp. 111-119) de Cris Reynolds-Chikuma. Incontestablement, il s'agit ici d'un des grands atouts de cet ouvrage.

La deuxième et plus grande section s'intitule « Longs métrages et séries entre deux siècles » ; elle propose un éventail de dix contributions traitant de productions de styles très différents. Cette partie combine de manière équilibrée trois angles selon lesquels une sélection de productions est étudiée de manière plus précise. Le premier est celui du dévoilement de l'univers de la « culture animée » telle qu'il se présente par exemple en Europe du Nord. Gunnar Strøm expose la variété nationale des contenus et de la diversité des productions techniques. Cet univers que l'auteur fait découvrir dans « Le cinéma d'animation en Scandinavie » (pp. 54-60) est souvent mal connu, faute d'exportation adéquate : une réalité symptomatique d'un marché dominé par les États-Unis. Avec Floriane Place-Verghnes dans « Douce France ? Les triplettes de Belleville de Sylvie Chomet » (pp. 97-103) nous approchons du deuxième angle qui consiste à montrer les particularités d'un long-métrage mieux connu par un public plus large. L'auteure explore la dimension nostalgique du film en abordant « l'utilisation des stéréotypes nationaux » (p. 103) et en mettant en relief le regard critique sur la France. Cette focalisation sur la perception culturelle d'un seul film, ici une initiative franco-canado-belge, s'insère dans cette partie de l'ouvrage comme la contrepartie de l'article de Gunnar Strøm. Il s'agit d'une démarche qui sert à justifier la qualification initiale de « cinémas d'animations » (p. 14), déjà mentionnée, car elle saisit la complexité des œuvres à des niveaux micro et macrostructurels. Finalement, le troisième angle consiste à établir des liens entre des mondes de l'animation qui ne se distinguent pas seulement par leur nationalité et les moyens techniques appliqués, mais aussi par leur contexte socioculturel qui s'avère guère transmissible dans l'autre culture et par conséquent difficilement accessible. Ainsi Cris Reynolds-Chikuma traite-t-il dans sa contribution intitulée « Otaku no video : portraits animés de Japon méconnus » (pp. 111-119) le genre documentaire (moquer + documentaire), qui est « quasi absent » (p. 116) dans la culture française, mais très répandu au Japon. Illustrant son propos

à l'aide de la production *Otaku no video*, l'auteur aborde le rôle de ce genre dans la culture nipponne et fournit les informations contextuelles nécessaires sur l'histoire et la société concernée. Il s'agit d'éléments constitutifs pour la compréhension du genre dans son intégralité et sans lesquels l'accès à ce phénomène serait difficile pour le spectateur français.

La section « revendiquer l'indépendance » s'intéresse davantage à la nature de l'animation et à sa réputation. Se penchant sur l'animation indépendante, les auteurs essayent, à travers huit contributions, d'explorer le statut de ce genre tel qu'il se présente aujourd'hui. C'est dans ce contexte qu'Isabelle Le Corff fournit une tentative de définition de ce qu'est le cinéma d'animation dans « L'animation indépendante à la française : Paroles de Julien, Lemouland, et Girerd » (pp. 190-201). Cette première tentative se trouve dans les mots de l'interviewé Jean-Pierre Lemouland qui qualifie l'animation comme le « lieu de diverses expressions, une passerelle entre plusieurs mondes, au carrefour de la création sonore et plastique : récit, poésie, dessin, peinture, modelage, sculpture, théâtre, danse, musique... » (p. 191). Bien que cette définition soit la plus claire de tout l'ouvrage et qu'elle essaie d'englober pour la première fois la diversité des formes d'animation, elle demeure floue. Ce manque de contours définitoires est peut-être la raison pour laquelle ce genre cinématographique est fréquemment jugé comme une « littérature audiovisuelle enfantine » (p. 193) et c'est peut-être cet aspect qui fait que, au moins jusqu'aux années 80, l'adjectif « "cartoonnesque" était péjoratif » (p. 179). Un second aspect est celui de l'apport des nouveaux médias qui ont profondément influencé et modifié la nature de cet art, ainsi que le rapport de l'animateur à son travail. Mais, contrairement à ce que l'on pourrait penser, la révolution du numérique ne constitue pas une menace pour le « dessin » animé traditionnel ; elle se présente plutôt comme un élément supplémentaire qui augmente la liberté de l'animateur. Ainsi Ton Gloude-mans, déjà mentionné, montre-t-il à l'aide de plusieurs exemples du cinéma d'animation néerlandais que « fait main et numérique peuvent être parfaitement complémentaires » (p. 152). En effet, dans cette section, il est démontré de façon crédible que le numérique ne représente pas une menace pour l'animation, mais, au contraire, pourrait dans le futur aider à la valoriser, en augmentant sa réputation sociale.

C'est surtout grâce aux quatre textes de la quatrième et dernière section « Quelles limites à l'animation ? » que l'impression de flou entourant l'image du

genre est atténuée. Sans que l'on s'approche d'une définition réellement concrète, ce chapitre contribue néanmoins davantage que les précédents à créer une idée plus précise de ce que l'on entend sous le terme « animation ». On atteint ceci en définissant le rayon d'action et l'assujettissement de l'animation par rapport à son média, tel que le Karin Wehn le fait dans « La renaissance du court métrage sur le Net » (pp.204-112). Les productions internet doivent forcément être adaptées aux demandes spécifiques des internautes. Mais on peut également atteindre cette précision en distinguant les fonctions du cinéma d'animation de celles du cinéma direct comme l'explique Penny Starfield dans « Paradoxes du monde animé » (pp.213- 220). On ne peut qu'adhérer à son argument : finalement, « l'animation répond à un autre besoin du cinéma, celui [...] de filmer ce qui [...] se trouve considéré comme *infilmmable* » (p.214). L'auteur a raison de suggérer que « l'animation permet certains excès qui seraient irréprésentables dans le cinéma direct » (p.214). C'est peut-être dans cet argument que repose la véritable raison d'être du cinéma d'animation.

En définitive, cet ouvrage qui se termine par une bibliographie sélective mais sans filmographie propose au lecteur de jeter un regard sur la diversité du cinéma d'animation. Ainsi parvient-il à saisir la spécificité de l'animation par rapport aux deux autres genres du cinéma, dans ses dimensions diachronique et synchronique. Malgré quelques faiblesses telles qu'une démarche méthodologique peu lisible au départ et l'absence d'une réelle tentative de définition du genre, il possède des qualités irrécusables. Elles consistent surtout en la présentation d'un vaste éventail de productions et phénomènes, selon une approche internationale et interculturelle. C'est-à-dire que le livre établit des liens et révèle des influences réciproques entre les différents cinémas d'animation.

Thomas Schmidtgal

Université de la Sarre, Allemagne
t.schmidtgal@mx.uni-saarland.de

Christian Lebrat, *Cinéma radical. Dimensions du cinéma expérimental et d'avant-garde.*

Paris, Éd. Paris Expérimental, coll. Sine qua non, 2008, 192 p.

Le cinéma radical, qu'est-ce ? La définition qu'en propose Christian Lebrat ne se fonde pas sur des critères suffisamment rigoureux et explicites – d'ordre esthétique ou socio-économique – pour qu'une réponse parfaitement claire puisse être

apportée à cette question. Faut-il par conséquent ne voir dans ce label ou cet étiquetage que la sélection d'un certain nombre de films et d'auteurs répondant aux seuls goûts de Christian Lebrat ? Il ne fait guère de doute que l'auteur parle de films et de cinéastes qu'il apprécie tout particulièrement... ainsi que de lui au travers d'eux, mais il serait faux de résumer cette sélection à une démarche aléatoire, marquée par l'arbitraire. En effet, se dessine au fil de la lecture de ce recueil d'articles (préfaces, essais et entretiens) une conception du cinéma et, en particulier, du cinéma « radical » ou « expérimental », c'est-à-dire de ce que l'on nommait autrefois « cinéma d'avant-garde ».

En se fondant sur le sous-titre du livre – *Dimensions du cinéma expérimental et d'avant-garde* –, on peut d'ailleurs considérer que le cinéma radical présente la double caractéristique d'être expérimental et d'avant-garde. Mais ce ne serait que repousser le problème que pose cette catégorisation. Qu'est-ce en effet qui autorise l'auteur à regrouper, sous cette rubrique, Peter Kubelka et Jean Vigo, Antonio de Bernardi et Jean-Luc Godard, René Vautier et Marcel Duchamp... ? On pourrait par exemple tenter de justifier le premier rapprochement en considérant que les très rares films de Jean Vigo, à l'exception de son seul long métrage *L'Atalante* (1934), c'est-à-dire *À propos de Nice* (1930) et *Zéro de conduite* (1933), présentent une même volonté d'innover formellement et une liberté de réalisation similaire à celle de Peter Kubelka. Ce serait là méconnaître la différence des contextes historiques et des trajectoires « professionnelles » de ces deux cinéastes mais aussi des caractéristiques esthétiques de leurs films respectifs. On peut certes identifier des plasticiens tels que Marcel Duchamp, Man Ray, Gérard Fromanger, Fernand Léger qui ont – chacun à leur manière – expérimenté les potentialités expressives du cinéma. On peut également noter que certains cinéastes tels Jean-Luc Godard, Georges Franju, Jean Vigo, Jean Eustache, Marguerite Duras, Philippe Garrel... ont fréquenté les marges les plus radicales de la recherche cinématographique. Il demeure que leur regroupement revêt parfois un caractère arbitraire. En tout cas, l'auteur ne se préoccupe guère de justifier ceux-ci.

La distinction proposée pour différencier le (bon) cinéma radical du (mauvais) cinéma conventionnel ne résout guère le problème. Elle se substitue à la distinction usuelle entre cinéma commercial et cinéma « art et essai » ; ce dernier tend d'ailleurs à être repoussé dans les cordes du ring mercantile.