

**Médiation des souvenirs en phase de production d'une mémoire animée
fonctionnant selon un régime d'intermédialité**

Doctorat en Art et sciences de l'art

Chercheur : Nicolas Wouters

Promoteurs : Sébastien Fevry (UCLouvain) – Alexander Schellow (Erg)

« Mode d'emploi » de la thèse :

Dans ce coffret se trouve une constellation de médias, qui composent notre thèse en Art et sciences de l'art. Ceux-ci peuvent être divisés en deux tendances : ceux plutôt liés à un pôle scientifique, et ceux qui se situent davantage du côté d'un pôle artistique. Nous parlons de pôles dans la mesure où il nous semble inopportun de les séparer totalement. Ils ont été produits en parallèle, par phases successives, et ont pris des formes variées en fonction des contextes dans lesquelles nous souhaitons les présenter.

Le **pôle scientifique** est composé de textes écrits, que nous avons divisés en différents feuillets :

- **La partie A** dresse le cadre théorique et épistémologique de cette thèse. Elle relate notre entrée dans le champ des mémoires animées et décrit nos premières explorations sur le terrain. Elle se clôture par l'établissement d'un corpus de films et distingue les trois axes qui orientent les parties B, C et D.
- **La partie B** se fonde sur une perspective intermédiaire où les mémoires animées, en tant que médias, sont envisagées par le prisme des mises en relation qu'elles accompagnent à l'intérieur d'un milieu. Nous y proposons une approche latourienne de compréhension des acteurs et des réseaux dans lesquels s'inscrivent les mémoires animées, en nous basant sur le corpus d'entretiens semi-directifs réalisé avec des réalisateurs et des réalisatrices.
- **La partie C** participe également d'une l'articulation intermédiaire, qui y est définie en détails. Elle se centre sur les interactions médiatiques qui se produisent à l'intérieur des mémoires animées. Nous y prêtons attention à la performance du geste graphique animé en situation mémorielle, que nous envisageons tour à tour en termes de coprésence, de transfert et, enfin, de remédiation.
- **La partie D** propose un retour réflexif sur notre approche dans le contexte d'une recherche-action en Art et sciences de l'art. Nous y revenons également sur la problématique postcoloniale, qui est la thématique centrale de notre film. Nous proposons dans cette partie une lecture intermédiaire d'un travail postcolonial en tant que *praxis*.

- **Les annexes** sont composées d'une part de textes (communications, article scientifique, retranscriptions d'entretiens menés avec des réalisateurs) et d'autre part des films de notre corpus.

Les parties A, B, C et D ont été réalisées dans un ordre chronologique. Notre démarche est évolutive et nous avons progressé dans nos réflexions tandis que nous avançons dans l'écriture. Nous avons peu à peu affiné nos questionnements et ces parties portent en elles la progression qui fut la nôtre. Bien que nous ayons rédigé un cadre théorique préliminaire, des notions théoriques spécifiques ont également été introduites au fil des parties en fonction de nos besoins.

Néanmoins, cette thèse n'a pas vocation à être lue de manière chronologique, ce qui explique l'existence de plusieurs feuillets. En effet, chaque partie est autonome et peut être abordée dans l'ordre souhaité, en fonction des affinités du lecteur. Lorsqu'une connaissance intertextuelle est nécessaire, nous l'indiquons en bas de page et faisons référence aux parties ainsi qu'aux chapitres concernés.

La partie D de la thèse se situe dans la jonction entre la théorie et la pratique, et mobilise des outils mûris tout au long de notre recherche. Elle est une forme d'archive du processus de création et le lieu d'une démarche autoréflexive. Elle problématise le fonctionnement d'une thèse en Arts et sciences de l'art et réfléchit sur la frontière entre théorie et pratique du point de vue de notre propre expérience.

Le pôle artistique de la thèse est composé de différentes créations que nous avons réalisées. On y trouve :

- **Une Bande Dessinée** que nous avons réalisé pour la thèse en amont de la production du film dans le cadre de *La fureur de lire* et qui s'intitule *Elle ne parlait jamais du Congo*.
- **Notre film**, *La mémoire de Nelly*.
- Des traces visuelles issues d'expositions et de performances auxquelles nous avons pris part, ainsi que des archives tirées de notre processus de création sont également présentes dans la partie D.

Il ne reste qu'à vous souhaiter une bonne lecture. Nous serons ravis d'échanger à propos de ces quatre années de recherche lors de la défense privée.

Remerciements

Merci à mes deux co-promoteurs pour leur accompagnement sans failles. Ils m'ont ouvert la voie et se sont rendus disponibles tout au long du processus de thèse. Merci à Sébastien pour son écoute, son exigence, son suivi et sa volonté de transmettre. Merci d'avoir accompagné si soigneusement mon apprentissage. Merci à Alexander pour sa générosité, sa rigueur et sa bienveillance. Merci d'avoir ouvert autant de portes, et de m'avoir à chaque fois ménagé une place dans les espaces ainsi créés.

Merci aussi à celles et ceux qui ont été d'un précieux soutien tout au long de cette thèse. Merci à ma mère, Françoise et à mon père, Guy. Merci aussi à mes tantes, Marie-Christine et Godelive.

Merci aux membres de l'ARG (Anton, Jules, Olivia, Xavier, Myriam et Milena) pour la richesse des moments partagés.

Merci à Chloé, Raphaël, Michele, Mathilde, Coraline, Laetitia, Louise, David, Dimitri, Fabien, Sarah, Nico, Lukas. Merci à mes colocataires de la rue Philippe le bon, ma famille, si compréhensifs lorsque, durant les derniers mois de la thèse, je me suis progressivement transformé en ours fatigué. Merci à Sophie de s'être prêtée au jeu de la relecture.

Merci à Xavier d'avoir investi autant de temps sur le film.

Merci à tout l'Atelier 20.

Merci à mes collègues du bâtiment D, ainsi qu'à tout le département de COMU sur le campus de Mons.

Merci à l'UCL et à tout son personnel d'avoir rendu cette thèse possible. Merci aussi à l'Erg et à sa direction pour tout le soutien humain et le foisonnement à la fois créatif et réflexif qui s'y joue.

Merci aussi aux membres de mon comité d'accompagnement, Alexander Streitberger et Anna Seiderer.

Merci à Ellen et Cyril de l'atelier Graphoui pour leur suivi sur le film.

Merci enfin à tous les réalisateurs de mémoires animées, qui se sont montrés disponibles et soutenant tout au long de cette recherche : Merci donc à Sandrine Stoyanov, Daniela De Felice, Chloé Maszlo, Olivia Molnar, Mathieu Zeitindjioglou, Marc Faye, et Leslie Tai.

Partie A

Réflexions préliminaires et cadre théorique général

Table des matières

1. INTRODUCTION.....	3
2. CADRE ÉPISTÉMOLOGIQUE GÉNÉRAL.....	4
2.1. PARCOURS DU CHERCHEUR ET INTÉRÊT POUR L'ANIMATION ET LA MÉMOIRE	4
2.2. UNE APPROCHE CONSTRUCTIVISTE	7
2.3. DE LA LÉGITIMITÉ DE LA RECHERCHE-ACTION	9
3. VERS LES MÉMOIRES ANIMÉES	13
3.1. LES MEMORY STUDIES.....	13
3.1.1. <i>Le champ des Memory Studies.....</i>	14
3.1.2. <i>Les Cultural Memory Studies.....</i>	16
3.1.3. <i>Tournant transculturel et médiativité de la mémoire</i>	19
a) La mémoire transculturelle	19
b) La médiativité de la mémoire.....	21
3.2. LA POST-MÉMOIRE.....	23
a) Définition du concept.....	23
b) La question du « post »	24
c) Post-mémoire familiale et post-mémoire affiliative	25
d) Part créative de la post-mémoire.....	26
e) Post-mémoire et traces du passé : la place des photographies	26
f) Une perspective générationnelle	27
g) Critiques du concept et perspectives	28
3.3. LE CINÉMA D'ANIMATION	29
3.4. LE DOCUMENTAIRE ANIMÉ.....	31
3.4.1. <i>Notes préliminaires</i>	31
3.4.2. <i>Naissance d'une pratique et intérêt académique</i>	32
3.4.3. <i>Animation et documentaire, deux approches inconciliables ?.....</i>	34
3.4.4. <i>Le régime documentaire : une définition périlleuse</i>	35
3.4.5. <i>Légitimité du documentaire animé : rapport à l'indexicalité et potentialités.....</i>	37
3.4.6. <i>Le travail fondateur d'Annabelle Honess Roe et ses critiques.....</i>	41
a) Modes de fonctionnement.....	42
b) Catégories	43
3.5. LES MÉMOIRES ANIMÉES	45
3.5.1. <i>Présentation du concept</i>	45
3.5.2. <i>Limites.....</i>	47
3.5.3. <i>Propositions</i>	50
4. UNE PREMIÈRE ANALYSE : GRILLE CRITÉRIÉE	52
4.1. DÉFINITION DES CRITÈRES	53
4.1.1. <i>Rapport à la mémoire</i>	53
a) Type de lien	53
b) Durée de la séparation avec les souvenirs traités	54
c) Rupture dans la mémoire communicative	55
d) Période historique concernée	55
4.1.2. <i>L'auto-biographie.....</i>	55
a) Dimension autobiographique.....	56
b) Marqueurs autobiographiques	56
4.1.3. <i>L'intermédialité</i>	57
a) Degré d'intermédialité	58
4.1.4. <i>L'animation</i>	58

4.1.5.	<i>Les ressources</i>	58
a)	Objets	60
b)	Documents	60
c)	Témoins	62
4.1.6.	<i>Réception du film / diffusion</i>	62
4.2.	ANALYSE DE LA GRILLE	63
4.2.1.	<i>Le format</i>	63
4.2.2.	<i>Le rapport à la mémoire</i>	63
4.2.3.	<i>Le rapport à l'autobiographie</i>	64
4.2.4.	<i>Le rapport à l'intermédialité</i>	65
4.2.5.	<i>L'animation</i>	67
4.2.6.	<i>Les ressources</i>	67
a)	Objets	67
b)	Documents	68
c)	Témoins	70
4.2.7.	<i>La diffusion</i>	71
4.3.	PREMIÈRES HYPOTHÈSES	72
4.4.	RETOUR SUR LES MÉMOIRES ANIMÉES	73
5.	PREMIER ACCÈS AU TERRAIN	74
5.1.	PRÉSENTATION	74
5.2.	UNE PRATIQUE VOLONTAIREMENT OUVERTE	75
5.3.	LA NOTION DE CONCEPTS SENSIBILISANTS	76
5.4.	LE RECUEIL DES DONNÉES	77
5.5.	MISE EN ŒUVRE DE LA PREMIÈRE OBSERVATION	78
5.5.1.	<i>Présentation</i>	78
5.5.2.	<i>Observations et concepts sensibilisants</i>	79
a)	Organisation des pratiques au sein de l'école artistique	79
b)	Une animation hybride et décloisonnée	80
c)	L'animation aux prises avec le monde	81
d)	Affinités et rencontres	82
e)	En situation de création : temporalité et mémoire.....	84
f)	Une posture artisanale	84
g)	La performance graphique	85
h)	Découverte des réseaux	86
6.	POTENTIALITÉS ET PERSPECTIVES	87
6.1.	TROIS AXES DE RECHERCHE	87
6.2.	CORPUS DÉFINITIF	89
7.	BIBLIOGRAPHIE	91

1. Introduction

L'objectif principal de cette partie A est de poser les fondements théoriques et réflexifs de notre thèse et de rendre compte du processus qui s'est situé en amont de la mise en œuvre des parties B, C, et D. En ce sens, elle remplit plusieurs fonctions.

Premièrement, elle décrit le parcours qui a présidé au choix du sujet de cette thèse et du cheminement progressif vers un champ de réflexion principal. Elle situe notre approche épistémologique, et détaille nos implications en tant qu'artiste-chercheur. Etant donné le caractère complexe d'une thèse qui allie théorie et pratique, cette approche sous forme de recherche-action y est également explicitée.

Deuxièmement, elle nous permet de nous positionner de manière précise et pertinente au regard des recherches contemporaines. Nous pourrions de cette manière cibler les limites et bien entendu l'apport qui peut être est le nôtre dans un champ théorique dont nous aurons esquissé les contours.

Troisièmement, cette partie a comme vocation de constituer un corpus de films autour desquels vont graviter le pôle théorique de cette recherche et de proposer une manière de les aborder.

Il ne s'agit pas de poser une problématique précise ou de dresser une méthode globale, mais plutôt de préparer le terrain et d'asseoir les bases réflexives propices aux analyses menées dans les autres parties. Celles-ci comprennent chacune un cadre théorique additionnel et une problématisation précise, qui les rend d'ailleurs autonomes tout en leur permettant de ne pas devoir faire un retour trop important sur des notions théoriques qui sont décrites ici.

En d'autres termes, cette première partie est exploratoire et elle retrace dès lors peu ou prou le chemin qui a été le nôtre lors des deux premières années de la thèse.

2. Cadre épistémologique général

2.1. Parcours du chercheur et intérêt pour l'animation et la mémoire

Afin de comprendre notre démarche et la genèse de notre intérêt pour les questions qui animeront le déroulement de cette thèse, il s'agit tout d'abord de bien poser les bases de ce qui fut notre raisonnement à son entame. Bases théoriques d'une part, mais aussi biographiques, dans la mesure où il nous paraît utile d'évoquer le parcours qui nous amena à circonscrire, en premier lieu, un champ de recherche.

Nous avons commencé il y a pratiquement une décennie de cela à nous investir pleinement dans la pratique d'une activité de création graphique. Après avoir passé près de 7 années sur les bancs de l'université et une année à travailler dans le secteur de la communication culturelle, nous nous sommes tournés vers la bande dessinée. Une pratique culturelle qui, au même titre que beaucoup de Belges, accompagna les émois de nos premières expériences fictionnelles et concrétisait une pratique récurrente mais jusqu'alors inassumée du dessin. Indissociable d'un cursus que nous avons auparavant suivi en écriture cinématographique, nos premiers pas dans la narration dessinée se confrontèrent d'emblée à la matière du souvenir, de la réminiscence.

Au contact d'artistes contemporains comme Dominique Goblet, Thierry Van Hasselt ou Eric Lambé, dont nous avons suivi l'enseignement, nos pratiques graphiques s'inscrivirent dès le départ dans ce que Philippe Marion qualifierait de « picturalisme »¹. Aux prises avec la matière, le fusain, le pastel, et surtout une pratique du gommage et du travail par le blanc sur le noir, cette démarche plastique sembla appeler de manière presque immédiate une recherche sur l'oubli et la mémoire. Notre première histoire dessinée contenait les souvenirs d'un peuple qui avait été contraint de fuir et dont il ne restait que des émanations spectrales, où l'érosion et l'effacement de la matière laissaient deviner des formes, des moments vécus. Pour l'occasion, nous avons pris des images dans de vieux magazines *Paris Match* des années cinquante, que nous avons redessinées pour leur donner l'apparence de souvenirs en instance de disparition.

¹ Voir Marion, Philippe, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)*, Louvain-la-neuve, Éd. Academia, 1993.

Tandis que notre pratique gagnait en dextérité et se transformait au contact du réel par le biais notamment du dessin d'observation, ce travail sur la mémoire prit des formes très diverses. C'est ainsi qu'un projet nous amena à questionner nos propres souvenirs et à les mettre en relation avec un lieu. Les consignes étaient claires : Travailler sur la place Morichar à Bruxelles, et ce qu'elle signifiait pour nous. Il se trouve que nous y avions passé certains moments marquants de notre enfance et ce constat nous poussa à explorer ceux-ci. Nous décidâmes alors de prendre des photographies au format argentique, censées raconter le présent, puis de les effacer ou de les transformer avec de l'eau de javel et de l'encre pour figurer la résurgence de certains souvenirs. Cette aventure eût des effets inattendus et c'est vers un matériau très intime que tout cela nous amena, comme si nous avions tiré sur un fil et que tout un champ de préoccupations se dévoilait à nous.

C'est ainsi que nous poursuivîmes cette quête du passé par une exploration sous forme d'acte manqué des souvenirs de notre grand-père, et le récit d'une mère hantée par le souvenir de son fils disparu dans les mines de charbon, qui n'était autre que la fictionnalisation d'un fragment du passé de notre mère. Cette attirance venait peut-être d'une prédisposition de la BD à plonger dans la mémoire et à figurer à la fois le contenu des souvenirs mais aussi le processus de passage vers ceux-ci. Peut-être aussi que les techniques que nous affectionnions s'y prêtaient bien. Dans tous les cas, l'expression graphique nous paraissait prompte à explorer le passé des expériences vécues, par nous-même et par les autres, et nous donnait la soudaine impression qu'en nous y immergeant nous éprouvions le sentiment de mieux nous comprendre.

Une des activités que nous pratiquions le plus souvent était le dessin d'après photo. Probablement tout d'abord parce que notre répertoire de pratiques ne nous permettait pas « d'imaginer » des personnages, et encore moins des architectures. Mais aussi parce que de cette manière nous avions le sentiment de pouvoir mieux comprendre le réel qui nous entourait, et qu'à force de le comprendre, nous pourrions sans doute le réinventer. Très souvent, nous allions glaner des photographies au marché aux puces, puis redessinions les inconnus qui y étaient figurés. Tandis que nous leur redonnions une seconde existence (au vu de l'ancienneté des photographies ceux-ci n'étaient sans doute plus de ce monde), nous allions aussi à leur rencontre. L'usage de documents était pour nous vital, et la « fiction pure » ne nous intéressait pas. Pour reprendre les mots de Gaudreault et Marion parlant du réel,

nous ne recherchions pas une « harmonie dans l'organisation de son matériau brut – ce qui est le propre de la *facticité fictionnelle* en tant qu'être de crédibilité »², mais préférons puiser dans une veine documentaire qui affirme « son authenticité, sa capacité à laisser transparaître le réel sans s'épuiser à en produire l'effet »³.

Lorsqu'il s'agit de donner corps à ces réflexions, d'en prolonger l'intuition par une recherche académique, deux concepts émergèrent, qui nous semblaient être en mesure d'éclairer des interrogations jusqu'alors plutôt opaques : **Le lien entre l'expression graphique et la mémoire** d'une part et, d'autre part, **la place jouée dans cette équation par la référence au réel**.

Pour que tout cela prenne corps, il nous semblait d'une part indispensable de nous ancrer dans une tradition théorique et un champ de recherches que nous avons pu approcher sur les bancs de l'université, et en cela la communication, était un bon point de départ. D'autre part, nous souhaitions effectuer un certain décentrement vis-à-vis de notre savoir-faire en bande dessinée, et explorer de nouvelles perspectives. Afin de ménager un espace de réflexion sur l'expression graphique, nous décidâmes de **choisir le champ du cinéma d'animation**. En effet, ce dernier offrait un cadre réflexif privilégié, se retrouvant à égale distance de nos expériences passées, tout en préservant un écart nécessaire. Un lieu qui permettrait à la fois une solidification de notre pensée et l'élargissement de nos pratiques. De plus, et nous l'étayerons dans le point suivant, cette prise de conscience accompagna la découverte d'une série d'œuvres filmiques désignées comme étant du ressort de l'animation et développant des thématiques mémorielles avec fraîcheur et enthousiasme, encourageant dans la foulée une reconnaissance critique et populaire indéniable. Parmi elles, *Persepolis* (Sartapi, 2007), *Valse avec Bachir* (Folman, 2008), ou encore *Yasmine* (Ughetto, 2013), nous ont sensibilisé à des usages singuliers et ont nourri notre réflexion.

Nous arrêterons là l'énumération des affinités et des expériences qui nous amenèrent à débiter ce projet mais une contextualisation nous paraissait indispensable, tant ce texte devra en permanence négocier des tractations entre le subjectif de l'expression plastique et une volonté de décentrement et d'objectivation d'un certain nombre de mécanismes. Nous

² Gaudreault, André et Marion, Philippe "Dieu est l'auteur des documentaires...", *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, n°42, 1994, p. 16.

³ *Idem*.

voulions simplement d’emblée respecter la part d’implication personnelle sans laquelle cette recherche n’aurait jamais eu les méthodes et les objets qui vont être les siennes.

2.2. Une approche constructiviste

Sans entrer pour l’instant trop dans le détail de la méthodologie, ou devrions-nous dire des méthodologies que nous adopterons en cours de route, et étant donné le caractère hybride ou tout du moins dual de toute thèse en Art et Sciences de l’Art, quelques précautions quant au mode de production du savoir que nous entendons développer doivent être prises.

Nous sommes à la fois artiste et chercheur universitaire en information et communication. Dans la mesure où nous souhaitons faire valoir cette double posture dans l’écriture de cette thèse, nous nous devons d’explicitier notre positionnement. Entre le faire et le dire, le penser et l’agir, nous devons sans cesse œuvrer à faire valoir l’apport, la rigueur mais aussi la légitimité de cette double optique. Nous entendons dès lors proposer un cheminement complexe qui prenne en charge cette ambivalence et permette d’affirmer sa propre réflexivité en réévaluant sans cesse ses outils et ses méthodes. Notre objectif est dès lors de produire un savoir qui soit singulier, pertinent mais aussi transposable à d’autres champs, lui-même vecteur de réappropriation et de réflexion. En effet, comme le soulignent Desmet, Pourtois et Humbeeck, « dans le cas de la recherche-action, une transférabilité ‘raisonnable’, même si elle est limitée, doit pouvoir être garantie »⁴.

C’est dans ce sens que nous éluderons toute velléité positiviste et nous nous inscrirons dans une perspective académique constructiviste, qui comme le dit Glasersfeld est « une théorie de la connaissance dans laquelle la connaissance ne reflète pas une réalité ontologique ‘objective’, mais concerne la mise en ordre et l’organisation d’un monde constitué par notre expérience »⁵.

Ce positionnement nous incite à prendre en compte deux orientations majeures. La première fait valoir une approche interdisciplinaire des savoirs observés, où la contingence

⁴ Pourtois, Desmet, Humbeeck, « La recherche-action, un instrument de compréhension et de changement du monde », *Recherches Qualitatives*, hors-série n° 15, *Du singulier à l’universel*, Association pour la recherche qualitative, 2013, p.33.

⁵ Ernst von Glasersfeld cité par Le Moigne. Jean-Louis, *Les épistémologies constructivistes*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1995, p. 48.

est assumée et productrice de sens, procédant de l'entrecroisement et du recoupement de traditions diverses au service de notre initiative. La seconde nous porte à organiser des espaces réflexifs, de réaménagement du contenu des savoirs produits. Cela implique que, comme le suggère Edgard Morin, « toute connaissance acquise sur la connaissance » devienne « un moyen de connaissance éclairant la connaissance qui a permis de l'acquérir... La connaissance élaborante essaie de se connaître à partir de la connaissance qu'elle élabore et qui lui devient ainsi collaborante »⁶. Nous garderons donc à l'esprit ce paradigme de la complexité de la connaissance cher à Morin qui est « fondé sur la re-connaissance du rôle premier du sujet connaissant dans l'acte de construction de la connaissance »⁷.

Cet aspect constructiviste s'accommodera d'une démarche hypothético-inductive qui, pour reprendre les termes de Derèze, « fonctionne sur l'exploration, la découverte progressive et la co-construction de la problématique et de l'interprétation »⁸. Les premières questions de recherche que nous formulerons dans cette partie seront donc assez larges. C'est au fur et à mesure que nous ciblerons notre champ de recherche et progresserons dans notre démarche artistique ainsi que dans nos analyses, et que des questionnements de plus en plus précis interviendront. D'une grande ouverture au départ, nos questionnements deviendront ainsi, nous l'espérons, de plus en plus pertinents.

Comme cela sera discuté ultérieurement, un des enjeux de cette thèse sera de trouver le juste positionnement entre théorie et pratique, sans toutefois assujettir l'un à l'autre, en se gardant de penser que l'acte de faire précède l'acte de compréhension, ou inversement. Ici encore un paradigme constructiviste nous permettra un pas de côté salvateur, et nous nous rangerons derrière les mots de Jean-Louis Le Moigne qui nous explique qu'« il faut certes 'faire pour comprendre' peu à peu, mais n'est-il pas judicieux de chercher aussi alors à 'comprendre pour faire'... en cherchant à comprendre ce que l'on fait ? »⁹

⁶ Morin, Edgard, cité par Le Moigne, Jean-Louis, *Les épistémologies constructivistes*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1995, p. 57.

⁷ Le Moigne, Jean-Louis. *Les épistémologies constructivistes*, 1995, PUF, coll. « Que sais-je ? », p. 48.

⁸ Derèze, Gérard, *Méthodes empiriques de recherche en communication*, Bruxelles, De Boeck Université, 2009, p.59.

⁹ *Ibidem* p. 53.

2.3. De la légitimité de la recherche-action

Avant de clore ce préambule, il convient d'évaluer la pertinence de doubler notre approche académique, essentiellement fondée sur une démarche scientifique, d'une perspective interventionniste que notre profil permet tout en participant à son développement. Ce type de procédé a depuis plus d'une décennie fait l'objet de nombreuses prospections épistémologiques et part d'un constat commun, qu'énoncent avec beaucoup d'acuité Scieur, Mathieu et Vanneste lorsqu'ils soulignent que :

« dans notre société (qualifiée parfois) de la 'connaissance', de nombreux savoirs sont disponibles et circulent au travers de médias (...) mais aussi de dispositifs technologiques de l'information et de la communication, actualisés en permanence, en phase avec une certaine culture de masse »¹⁰.

Ainsi se constituent les connaissances, qui se déforment et se transmettent « selon des canaux à la fois clairs et diffus, contrôlés et libres, et ce lieu affaiblit les lieux monopolistiques de production et de « conservation » des savoirs »¹¹. Trois formes de légitimité de la connaissance entrent donc en interaction et s'entremêlent parfois :

« a) savante qui se fonde tant sur le lieu –universitaire- de production scientifique que sur les appareillages conceptuels et méthodologiques qui la soutiennent ; b) médiatique par l'intermédiaire de médiums qui assurent la diffusion des savoirs (...) ; enfin c) opérationnelle, garante d'efficacité et d'efficience(...) »¹².

Cette superposition rend complexe l'identification des savoirs produits et les rend difficiles à valider et, « comme l'ont bien montré les anthropologues des sciences, de la capacité de leur traduction au sein des réseaux opportuns »¹³.

Dès lors, nous devons nous interroger sur la légitimité de ce travail de thèse, dont la vocation est double. Pour reprendre la conception d'Avenier, « la recherche-action réunit deux projets initialement distincts : Un projet de connaissance et un projet de résolution de problème »¹⁴. Bien qu'une recherche artistique soit différente d'une intervention en

¹⁰ Mathieu, Céline, Scieur, Philippe, et Vanneste, Damien. « La responsabilité sociale au regard des exigences épistémiques et éthiques de la recherche et de l'intervention sociologique en organisation », dans Pichault, Liselin, Rondeaux et Xhaufclair *La recherche-intervention peut-elle être socialement responsable*, AGRH – Vuibert, Paris, 2008, p202.

¹¹ *Idem*.

¹² *Idem*.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Avenier cité par Casabianca, dans Albaladejo, Christophe, Casabianca, François, « Des multiples légitimités de la recherche- action », *Etudes et recherches sur les systèmes agraires et le développement*, n° 30, 1997, p. 17.

entreprise ou sur le terrain, et qu'il soit difficile de qualifier l'art d'une simple « résolution de problèmes » (même si la proposition est séduisante), nous serons attentif à la fois à produire des connaissances scientifiques et à amener une proposition artistique intégrée et pertinente, tout en faisant interagir les deux et, pour reprendre les mots de Pourtois, Desmet et Humbeeck, « accroître le savoir par l'action et rendre l'action plus efficace par le savoir »¹⁵.

Trois éléments, essentiellement, participent de l'argumentation qui fonde la légitimité de ce type d'intervention dans le contexte particulier de notre recherche.

Le premier se rapporte au type de pratique étudié et au lieu d'épanouissement de sa constitution. L'animation, de par la diversité de pratiques qu'elle recoupe, connaît une dissémination forte et les lieux où on la pratique sont aussi divers que variés. Cette dissémination et le caractère souvent confidentiel de beaucoup de productions animées, qui ne circulent qu'en festival ou ne connaissent qu'un faible rayonnement, rendent difficiles sa compréhension par un chercheur. De plus, elle implique un processus de création souvent complexe, d'autant plus lorsque l'on a à faire face à des productions hybrides ou expérimentales, qui peuvent être difficiles à cerner, à éprouver et aussi à contextualiser. Afin de l'approcher, nous avons donc fait d'emblée le choix de nous tourner vers une école supérieure des arts, l'Erg. L'opportunité de ce choix fut dictée par la nécessité d'associer une institution artistique dans la conduite d'un doctorat en « Art et sciences de l'art ». En cela, nous sommes conscients qu'une école d'art n'est pas le seul lieu d'incubation d'une pratique artistique, et beaucoup d'artistes viennent à pratiquer l'animation en autodidactes.

Néanmoins, ce choix de l'Erg nous permet, par sa spécificité, à la fois d'accompagner une pratique « naissante » où les contraintes techniques sont malgré tout présentes et de nous intégrer à une communauté d'artistes pratiquant l'animation de manière encadrée et libre à la fois, ouverte et soutenue. En « gravitant » autour de l'Erg, ce ne sont pas seulement des pratiques étudiantes que nous sommes amené à côtoyer, mais aussi celles d'anciens étudiants, de professeurs, d'artistes confirmés venant faire des interventions. Notre choix de l'Erg parmi les multiples possibilités qui s'offraient à nous fût avant tout guidé par le

¹⁵ Pourtois, Desmet, Humbeeck, 2013, p.27.

positionnement de cet établissement en termes de mode d'enseignement et de processus de travail. Tel que formulé par l'Erg :

« Le projet prospectif de l'Erg est de forger une série d'outils pratiques et discursifs pouvant être l'objet d'une libre appropriation par les étudiants, et ce en accord avec les futures orientations de leurs pratiques artistiques. Ce projet génère des processus d'enseignement qui privilégient l'expérimentation et inscrit la recherche en son cœur en considérant tout autant ses méthodologies, ses champs d'investigation, ses discours et ses économies, que sa capacité à nourrir les dialogues trans-artistiques qui ont structuré l'histoire de la modernité »¹⁶.

Nous sommes conscient du caractère ciblé de ce choix, et il s'agira d'en tenir compte, en reconnaissant toutefois l'accès à un lieu de production de pratiques d'animation. Des pratiques qui, de plus, sont dans le département d'animation particulièrement sensibles à la problématique de la mémoire. En témoigne la personnalité de ses deux professeurs enseignants, Alexander Schellow et Jacques Faton, qui dans leurs démarches personnelles abordent abondamment ce type de préoccupation.

Le second élément se rapporte à nos pratiques créatives, que nous ferons ainsi évoluer. En pratiquant de manière régulière et soutenue l'animation, nous ferons progresser de manière inédite un parcours artistique entamé il y a près d'une décennie. Cela revient à dire qu'il est à nos yeux essentiel que notre pratique de l'animation puisse être accompagnée et que les diverses prospections théoriques puissent se mettre au service d'une proposition artistique qui fasse sens. Cela va dans le sens de cette volonté exprimée dans le projet pédagogique de l'Erg qui valorise la démarche, le discours et la théorie où toute action artistique peut trouver ses fondements. Il ne s'agit pas ici simplement d'appliquer une formule apprise au sein d'un cadre particulier (en passant de l'observation à la pratique), mais de pouvoir élaborer une œuvre à part entière qui soit digne d'intérêt dans le champ qui nous occupe.

Le troisième élément relève d'une posture, d'un choix délibéré d'une orientation et de ses postulats, qui se situe résolument dans une approche inductive et constructiviste, et qui pose que l'animation en tant que pratique et les lieux où elle se constitue et circule est susceptible de fournir de l'intelligibilité scientifique. Insistons aussi sur le fait que, pour reprendre ce qu'en dit Checkland, « non plus jugée en elle-même comme une fin mais comme un moyen, la

¹⁶ *Profil d'enseignement, projet pédagogique et artistique de l'Erg:*
http://www.erg.be/erg/projet_pedagogique_et_artistique_de_l_erg.pdf (consultation le 01/05/2017)

modélisation scientifique acquiert un autre statut. Cela implique non seulement de voir, mais également et surtout de concevoir notre relation à la réalité comme systémique »¹⁷.

Nous demeurerons par ailleurs attentif à tous les paradoxes, toutes les tensions qu'induisent une telle posture, judicieusement synthétisée par Pourtois, Desmet et Humbeeck :

« Par ailleurs, être en recherche-action, c'est accepter de toujours se situer dans un entre-deux, de naviguer entre deux pôles opposés, c'est-à-dire de s'inscrire dans la dialectique, dans le paradoxe. (...) Faire de la recherche-action, c'est tout à la fois être dans la théorie et la pratique (...) dans la continuité et la rupture, dans le consensus et le dissensus, dans l'ouverture et la fermeture, dans la transparence et l'opacité, dans l'affiliation et le détachement, dans le singulier et l'universel, dans l'exigence du collectif et la singularité des sujets... Être en recherche-action, c'est assumer toutes ces incertitudes. C'est aussi, par là même, construire la démocratie et se construire en son sein. Cela implique d'être tout à la fois agent, acteur et auteur dans le processus qui mène à l'émancipation »¹⁸.

¹⁷ Checkland cité par Albaladejo et Casabianca « Des multiples légitimités de la recherche-action », *Etudes et recherches sur les systèmes agraires et le développement*, n° 30, 1997, p. 19.

¹⁸ Pourtois, Desmet, Humbeeck, « La recherche-action, un instrument de compréhension et de changement du monde », *Recherches Qualitatives*, hors-série n° 15, *Du singulier à l'universel*, Association pour la recherche qualitative, 2013, pp. 34.

3. Vers les mémoires animées

Dans un premier temps, nous tenterons de comprendre comment aborder la question de la mémoire et de sa transmission, ainsi que les liens qui pourraient se nouer entre celle-ci et le cinéma d'animation. Nous aborderons dès lors le champ des *Memory Studies* puis celui du cinéma d'animation. A chaque fois, nous en esquisserons les grandes lignes et en proposerons un bref historique, en insistant sur l'actualité de leurs développements récents, pour ensuite présenter les concepts-clés qui en émanent et les perspectives qui en découlent.

Ce croisement nous amènera à nous pencher sur le concept de « mémoires animées », dont nous discuterons les contours, l'existence en tant que catégorie valable dans le contexte de notre démarche, mais aussi l'approche qui en a été faite jusqu'à présent.

Cela nous mènera alors vers une première analyse de contenu, au point 4, qui visera à solidifier ce corpus et à le définir plus précisément.

3.1. Les Memory Studies

Pour bien comprendre ce que peut impliquer le concept de mémoire, sa pertinence mais aussi son apport au sein de cette recherche, nous nous aventurerons dans le champ des *Memory Studies*. Pour ce faire, nous décrirons tout d'abord brièvement ses fondements théoriques, en nous attachant à mettre en exergue les forces à l'œuvre au moment de l'émergence de ses concepts fondateurs et de sa reconnaissance en tant qu'approche pluridisciplinaire. Nous développerons ensuite le concept de *Cultural Memory Studies*.

Ce qui n'était au début du vingtième siècle qu'un ensemble de prospections isolées chacune dans leurs champs disciplinaires respectifs, connu à l'aube des années 80 un développement considérable puis, depuis une vingtaine d'années, un véritable ancrage pluridisciplinaire (colloques, articles, ouvrages, maisons d'édition, cours...) qui lui donna d'ailleurs son nom. Nous expliciterons dès lors en quoi nous pensons judicieux d'y inscrire nos prospections. Enfin, nous clôturerons cette partie en nous penchant sur la troisième vague de ces *Cultural Memory Studies*, éminemment contemporaine. La place qu'y prennent notamment les dimensions transculturelles, transnationales, post-coloniales et multidirectionnelles de la mémoire culturelle retiendra tout particulièrement notre attention.

La notion de médialité de la mémoire, qui confirmera la pertinence de ce passage par les *Memory Studies* et fera le lien vers le point suivant consacré au cinéma d'animation.

3.1.1. Le champ des Memory Studies

Dans le premier numéro de la revue *Memory Studies*, en 2008, Henry Roediger et James Welsh viennent dresser les contours d'un axe de recherches qui, depuis plusieurs décennies déjà, n'a cessé de prendre en ampleur et en légitimité. Ils décrivent alors un champ « that draws on a range of disciplinary traditions to examine the forms and functions of representing the past ».¹⁹

Ce qui frappe, au premier abord, c'est la multitude d'approches qui peuvent être faites de la notion de mémoire, qui pour reprendre les termes utilisés par Roediger et Welsh, « is almost most useful when accompanied by a modifier »²⁰. Mémoire auditive, mémoire involontaire, mémoire inconsciente, mémoire sélective... Les adjectifs qui peuvent y être adossés paraissent infinis et « the fact that so many terms exist to describe various kinds of memory reflects the centrality of the subject to so many fields »²¹.

Même si déjà dans l'antiquité les philosophes grecs abordaient la question de la remémoration²², cette problématique a été traitée à travers le temps par des traditions tout à fait diverses, avec en première ligne des disciplines comme l'histoire ou la littérature, pour ensuite s'étendre aux sciences humaines et aux sciences politiques pour ne citer qu'elles.

C'est toutefois à l'aune du vingtième siècle que les *Memory Studies* connurent leurs véritables prémisses, qui deviendraient bien des décennies plus tard un véritable champ de recherches. Pour reprendre la conception de Erll²³ « since its beginnings in the early twentieth century, *Memory Studies* has developed into a vital and vigorous interdisciplinary and international research field, which stretches across the humanities and the social sciences all the way to the natural sciences ». Par exemple, dès le début du siècle dernier, la question de

¹⁹ Roediger, Henry, Wertsch, James, « Creating a new discipline of Memory Studies », dans *Memory Studies*, Vol 1(1), Los Angeles, New Delhi and Singapore, 2008, p. 9.

²⁰ *Ibidem.* p.10.

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

²³ Erll, Astrid, « Travelling Memory », *Parallax*, n°17 (4), 2011a, p. 4.

la mémoire individuelle fut abordée par des auteurs comme Freud (et son concept d'inconscient) ou Bergson (et la *mémoire involontaire*)²⁴.

Dans le cas présent, nous soulignerons surtout l'approche sociologique de la mémoire proposée par Maurice Halbwachs dans les années 1930, et sa notion de mémoire collective²⁵ qui mit notamment en exergue la construction sociale de la mémoire individuelle et la mémoire collective au niveau de sociétés entières et de civilisations. Pour reprendre les mots de Jeffrey Olick, « the major appeal of Halbwachs was his clearly sociological understanding of memory against individual psychology and his application of Durkheim's theory of collective representations to the problem of memory at the level of the group »²⁶. Si les *Memory Studies* en sociologie y trouvèrent un point de départ tout à fait significatif, « over the past few decades it has become a concern for media and communication studies as well »²⁷. Dans l'optique qui est la nôtre, nous soulignerons dès lors la reconnaissance du « role of media, monuments and public performance in shaping public memory (...) »²⁸.

Bien qu'il ait été, dans un premier temps toutefois, moins reconnu qu'Halbwachs, on retiendra aussi l'apport considérable d'Aby Warburg, historien de l'art Juif-Allemand, qui fût un ambassadeur précoce et énergique de l'approche interdisciplinaire de la culture.²⁹ Dans son projet d'exposition intitulé *Mnemosyne* entre 1924 et 1928, il démontra par exemple comment certains *pathos formulae*³⁰ migraient à travers divers travaux artistiques, périodes et pays. Si Halbwachs et Bartlett (qui popularisa la notion de *schéma culturel*) posèrent les fondations d'études sur la mémoire culturelle prenant en compte des aspects sociaux et cognitifs, Warburg apporta à la recherche actuelle dans ce domaine un exemple de comment

²⁴ Erll, Astrid, « Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory : new directions of literary and media Memory Studies » dans *Journal of aesthetics & culture*, Vol. 3, 2011b, p.2.

²⁵ Voir Marcel, Jean Christophe et Mucchielli, Laurent. « Maurice Halbachs's mémoire collective » dans Erll, Astrid et Nünning, Ansgar (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York, 2008, pp.141-149.

²⁶ Olick, Jeffrey K., « Collective memory : A memoir and prospect » dans *Memory Studies*, Vol 1(1), Los angeles, New Dehli and Singapore, 2008, pp. 24.

²⁷ Roediger, Wertsch, 2008, p. 15.

²⁸ *Ibidem*. p.16.

²⁹ Erll, Astrid, "Cultural Memory Studies: An Introduction" dans Erll, Astrid et Nünning, Ansgar (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York, 2008a, p. 8.

³⁰ Décrits comme des « symbols encoding emotional intensity » par Erll, 2008a, p. 9.

la mémoire actuelle peut être approchée par le prisme d'objets médiatiques³¹, une notion sur laquelle nous reviendrons lorsqu'il s'agira d'aborder la question de la médialité de la mémoire.

C'est donc à la suite des écrits d'Halbwachs, d'Aby Warburg, de Frederic Bartlett mais aussi de Walter Benjamin que démarra une première phase de recherches³² sur la mémoire culturelle, un concept que nous pensons pertinent de mobiliser dans le contexte de cette recherche, et que nous développerons maintenant.

3.1.2. Les Cultural Memory Studies

De manière générale, le terme *mémoire culturelle* est mobilisé par les chercheurs pour décrire « all those processes of a biological, medial, or social nature which relate past and present (and future) in sociocultural contexts »³³. Le champ qu'il englobe est par essence pluridisciplinaire et peut être décrit, pour reprendre les mots de Erll, comme « a broad convergence field, with the contributions from cultural history, social psychology, and media archaeology, political philosophy, and comparative literature »³⁴. L'objectif avéré des *Cultural Memory Studies* réside dans une volonté de mobiliser le passé certes mais surtout de mieux comprendre le présent et de proposer des visions pour l'avenir.³⁵

En fonction des pays et de leurs traditions académiques, la prise en compte des *Cultural Memory Studies* va varier sensiblement. On distinguera notamment l'école allemande qui en fait une définition plutôt rigoureuse, *das kulturelle Gedächtnis*, introduite par Aleida et Jan Assmann, « and in which concepts of anthropology and media history play a significant role »³⁶. Aux Etats-Unis on ne retrouve pas de théorie unifiée, mais on remarque toutefois une tendance à prêter attention à l'esthétique des média, la culture populaire et les mass media, l'adjectif *cultural* étant simplement appliqué au terme *memory*. En Angleterre enfin, on notera aussi l'apport significatif de l'école de Birmingham, qui s'inscrit dans la tradition des *Cultural Studies*, et caractérisé par des approches plutôt Marxistes et psycho-analytiques, mais qui ne laissent qu'une place marginale à la notion de mémoire.

³¹ Erll, 2008a, p. 8.

³² Erll, Astrid, 2011a, pp. 4.

³³ Erll, 2011b, p.1.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Erll, Astrid, 2011a, pp. 4-18.

³⁶ *Ibidem*. p.5.

Pour notre part, nous envisagerons la mémoire culturelle dans la lignée de ce que propose Astrid Erll, où la culture « is defined as a community's specific way of life, led within its self-spun webs of meaning »³⁷. Selon elle, l'attribut *cultural* « is a metonymy, standing for the 'socio-cultural contexts and their influence on memory' »³⁸ et « refers to the symbolic order, the media, institutions and practices by which social groups construct a shared past ».³⁹

Comme nous l'avons dit, il convient de reconnaître l'impulsion donnée aux *Cultural Memory Studies* par certains auteurs du début du vingtième siècle. Cette approche connut une stabilisation et ce que l'on pourrait qualifier de deuxième vague⁴⁰ au cours des années 1980, avec en figure de proue le travail de Pierre Nora sur les *lieux de mémoire*. Dès 1978, dans sa contribution sur la « mémoire collective » dans l'encyclopédie *La Nouvelle Histoire*, Pierre Nora note que « l'histoire s'écrit désormais sous la pression des mémoires collectives »⁴¹, qui cherchent à « compenser le déracinement historique du social et l'angoisse de l'avenir par la valorisation d'un passé qui n'était pas jusque-là vécu comme tel »⁴². Selon Nora, « un lieu de mémoire, dans tous les sens du mot, va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit »⁴³. Il peut donc s'agir d'un monument, d'un personnage important, d'un musée, des archives, tout autant que d'un symbole, d'une devise, d'un événement ou d'une institution.

Dans la foulée du travail de Nora, de nombreux chercheurs mirent à profit la formidable opportunité que constituait cet apport pour envisager la dynamique culturelle de la mémoire. En travaillant notamment sur différents « lieux » de mémoire mais aussi sur leur négociation à une échelle individuelle et collective, les objets se diversifièrent et le concept de *mémoire culturelle* devint un lieu privilégié de compréhension de nombreux aspects des mécanismes à l'œuvre dans nos sociétés. Dans ce sens, on citera notamment l'apport notoire de Jan et Aleida Assmann qui introduisirent la différence entre « mémoire culturelle » et « mémoire communicative » (sur laquelle nous reviendrons) ou une distinction entre

³⁷ Erll, 2008a, p. 4.

³⁸ *Ibidem.* p. 5.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Brunow, Dagmar. *Remediating transcultural memory*, Germany, Degruyter, 2015, p. 2.

⁴¹ Nora, Pierre, « La mémoire collective », dans R. Chartier, J. Le Goff et J. Revel (dir.), *La Nouvelle histoire*, Paris, 1978, pp. 398-401.

⁴² *Idem.*

⁴³ Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1993.

« canon » et « archive », Dietrich Hart (sur l'invention de la mémoire culturelle), Jürgen Reulecke (et son travail sur la mémoire générationnelle) ou encore Lamberti et Fortunati.⁴⁴

Cette notion de *lieu de mémoire* chère à Nora s'est donc rapidement répandue, et beaucoup d'académiques s'en sont emparé afin de comprendre les dynamiques culturelles de la mémoire au sein de l'État-nation. Comme le suggère Erll « the sites-of-memory approach was used as a tool to reconstruct – and at the same time, wittingly or unwittingly: to actively construct – national memory »⁴⁵. Toutefois, bien qu'ils ne remettent pas fondamentalement en cause les dynamiques nationales de remémoration, de nombreux chercheurs⁴⁶ émirent progressivement des réserves par rapport à la vision de Nora. Ils pointèrent notamment le fait que ses théories étaient « imagined as a formation situated within the boundaries of the hexagone and carried by an ethically homogeneous society »⁴⁷. En ce sens, Levy et Sznajder dénoncèrent notamment l'« implicit normative claim and the fixation on the nation-state as the sole possible (and imaginable) source for the articulation of collective memories »⁴⁸. Finalement, c'est la notion même de « lieu de mémoire » qui fut mise en perspective, par Rigley notamment, qui écrit: « a site of memory should therefore not be conceptualised as something stable, but as a process of remembrance, acknowledging that *lieux de mémoire* are 'constantly reinvested with new meaning' ».⁴⁹

C'est sur ce mouvement de remise en question à l'aune de configurations sociales et médiatiques nouvelles que se développa une troisième phase dans le champ des *Cultural Memory Studies*, qui, pour reprendre les mots de Dagmar Brunow, est « defined by discourses about mediated memories and their - transnational and global reach »⁵⁰ et vers laquelle nous nous tournerons maintenant.

⁴⁴ Pour une vision plus détaillée de leurs travaux et apports, voir Erll, Astrid et Nünning, Ansgar, 2008.

⁴⁵ Erll, Astrid, 2011a, p.7.

⁴⁶ Parmi eux, on notera notamment des travaux prenant en considération les dynamiques de mémoire au-delà de leur perspective nationale, en les envisageant comme « cosmopolites » (levy et Sznajder, 2002), « européennes » (Leggewie and Lang), « régionales » (erll 2010) ou « globales » (Sznajder et Levy 2001). Voir aussi à ce sujet Brunow, Dagmar, 2015.

⁴⁷ Erll, Astrid, 2011a, p.7.

⁴⁸ Levy et Sznajder cités par Brunow dans Brunow, Dagmar, 2015. p. 2.

⁴⁹ Rigley citée par Brunow dans Brunow, Dagmar, 2015, p. 3.

⁵⁰ Brunow, Dagmar, 2015, p.1.

3.1.3. Tournant transculturel et médiativité de la mémoire

La troisième vague des *Cultural Memory Studies* a vu se répandre des idées quant à la nécessité de prendre en compte la mémoire transculturelle, et dès lors une nécessaire définition de la mémoire comme étant toujours médiatisée. Ces deux concepts concomitants se sont enrichis mutuellement, et il est indispensable de les approfondir.

a) La mémoire transculturelle

Pour reprendre les mots d'Astrid Erll: « *Memory Studies* was long characterized by its 'methodological nationalism' »⁵¹. En cela, l'approche de Nora fût vivement contestée, notamment en raison de sa centration sur l'État-nation avec comme argument majeur qu'elle oubliait « the history of cultural exchange within Europe, cultural transaction with the french colonies, and the significance of migrant's memories »⁵². De manière plus large, elle laissait par exemple de côté des dynamiques aussi fondamentales que la fondation multi-ethnique du Canada et des Etats-Unis, le colonialisme britannique et les trajectoires migratoires complexes du vingtième siècle qui avaient pourtant tous « led to a wealth of shared, transnational and transcultural sites of memory ».⁵³

C'est dans un souci contemporain d'adaptation que fut donc introduite la notion de *Transcultural memory*, théorisée notamment par Erll pour qui « the 'transcultural' (is) a perspective on memory that can in principle be chosen with respect to all historical periods and with a view to both the synchronic circulation of representations as well as to the diachronic dimension of memory »⁵⁴. Cette prise en considération dénote d'une tendance actuelle des *Memory Studies* à étudier avant tout les dynamiques mémorielles, leur multidirectionnalité et leurs apparences.⁵⁵ En ce sens, les mots de Erll se positionnent en faveur d'une idée que nous garderons à l'esprit au cours de notre recherche et qui voudrait que notre intérêt pour la mémoire culturelle implique « a specific curiosity – an attentiveness

⁵¹ Erll, Astrid, 2011b, p.4.

⁵² *Idem*.

⁵³ Hebell cité par Erll dans Erll, Astrid, 2011b, p.4.

⁵⁴ Erll, Astrid, 2011b, p.4-5.

⁵⁵ A ce sujet, voir aussi les travaux de Rigney (2008), Erll and Rigney (2009), Rothberg (2009), Erll (2011) décrits par Brunow dans Brunow, 2015, p.3.

to the border-transcending dimensions of remembering and forgetting »⁵⁶. Pour reprendre les écrits de Brunow, nous considérerons donc que la « ' Transcultural memory' seems (...) rather a certain *research perspective*, a focus on attention, which is directed towards mnemonic processes unfolding *across* and *beyond* cultures. It means transcending the borders of traditional 'Cultural Memory Studies' by looking beyond established research assumptions, objects and methodologies »⁵⁷.

Comme le suggère James Clifford lorsqu'il parle de *traveling culture*, les cultures « do not hold still for their portrait »⁵⁸, et il s'agit d'être particulièrement attentif à la prise en compte de leurs mouvements. C'est dans cette optique d'ailleurs qu'ErlI parle de *Travelling memories*, parmi lesquelles elle distingue plusieurs aspects tout à fait éclairants dans le contexte de notre démarche. Elle insiste dans cette dynamique sur la prise en compte de cinq dimensions du mouvement⁵⁹ : les porteurs, les médias, les contenus, les pratiques et les formes. Sans entrer en détail dans sa typologie, nous suivrons en tout cas ici son impulsion lorsqu'elle considère que les « Memory Studies should develop an interest in mnemonic itineraries, follow the non-isomorphic trajectories of media, contents, and carriers, the paths, and path-dependencies of remembering and forgetting »⁶⁰. En ce sens, nous serons attentifs d'une part aux porteurs, trajectoires, formes et contenus mémoriels, mais nous nous pencherons aussi sur la médialité de la mémoire et les pratiques qui en découlent.

Deux axes seront dans un premier temps gardés à l'esprit. Premièrement les films d'animation en tant qu'objets culturels vecteurs de mémoire dans un environnement transculturel, et deuxièmement leurs trajectoires synchroniques mais également diachroniques à travers l'espace et le temps.

⁵⁶ ErlI, Astrid, 2011a, p.9

⁵⁷ *Ibidem*. p.15.

⁵⁸ Clifford, James, " Travelling Cultures", *Cultural Studies*. New York, Ed. Grossberg et all., Routledge, 1992, p.10.

⁵⁹ ErlI, Astrid, 2011a, p.12.

⁶⁰ *Ibidem*. p.14.

b) La médiativité de la mémoire

Comme l'affirment Astrid Erll et Ann Rigney, la mémoire est toujours médiatisée.⁶¹ Elles ajoutent que « just as there is no cultural memory prior to mediation, there is no mediation without remediation : all representations of the past draw on available media technologies, on existent media products, on patterns of representation and medial aesthetics »⁶². Dès lors, la mémoire culturelle ne paraît accessible que par le truchement des médias, dans leurs formes et genres spécifiques.⁶³ C'est le cas pour le langage oral, lorsqu'une génération partage avec une autre son passé en le lui racontant, mais s'avère également opérant dans le cas de technologies médiatiques plus complexes, qui comme l'écrit Erll « broaden the spatial range of remembrance »⁶⁴. Pour paraphraser McLuhan quand il dit « the medium is the message », Erll soutiendra d'ailleurs que « the medium is the memory »⁶⁵. En ce sens, Brunow préconise que le rôle des médias dans la construction de la mémoire soit reconsidéré « from being regarded as an 'outlet' of memory, as an externalization, to acknowledging cultural memory as inextricably linked to its specific media forms »⁶⁶.

Loin d'être une vision isolée dans le champ des *Cultural Memory Studies*, Aleida Assmann pointa aussi le fait que la mémoire culturelle est définie par le type de média disponible à un moment donné, et que des versions partagées du passé sont « invariably generated by means of 'medial externalization ».⁶⁷ Malgré tout, il apparaît que la spécificité médiatique de la mémoire ait été longuement négligée par les chercheurs en *Memory Studies*, même si des pistes allant dans ce sens peuvent être retrouvées dans certains travaux d'Halbwachs et de Warburg⁶⁸. Nous retiendrons donc pour notre part l'intérêt de prendre en compte des films d'animation à vocation mémorielle en ce sens que « each media has its specific way of remembering, and will leave its trace on the memory it creates »⁶⁹.

⁶¹ Erll et Rigney citées par Brunow dans Brunow, 2015, p. 3.

⁶² *Idem*.

⁶³ Brunow, 2015, p. 4.

⁶⁴ Erll, Astrid, "Literature, Film and the Mediality of Cultural memory", dans Erll et Nünning, *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York, 2008, p.389.

⁶⁵ Erll citée par Brunow dans Brunow, 2015, p. 4.

⁶⁶ Brunow, 2015, p.4.

⁶⁷ Aleida Assmann (2011) citée par Brunow, 2015, p.4.

⁶⁸ A ce sujet, voir Brunow, 2015, p.7.

⁶⁹ Erll, Astrid, 2008b, p.389.

Se dessine ici l'importance cruciale de la prise en considération d'objets médiatiques comme vecteur premier de compréhension de processus mémoriels, et comme le dit Maria Sturken, les médias sont des « technologies of memory, not vessel of memory in which memory passively resides »⁷⁰. En ce sens, nous serons particulièrement attentifs aux concepts hérités de cette troisième vague des *Cultural Memory Studies*, et de son croisement avec le champ des *Media Studies* qui, comme le remarque Brunow, a eu jusqu'aujourd'hui un impact étonnamment petit ⁷¹ malgré les ressources théoriques et méthodologiques dont il dispose.

Nous envisagerons dès lors la mémoire médiatisée comme un processus mouvant et, comme le suggère Erll, travaillé par des dynamiques de « continuation and actualization »⁷². Cela ouvrira plusieurs perspectives :

1. Une perspective sociale, qui met en exergue l'appropriation d'un médium par des acteurs sociaux, et qui nous permettent de comprendre comment celui-ci « may be related to transformations in society »⁷³.
2. Une perspective média-culturelle, qui prend en charge des dimensions à la fois intermédiaires et de remédiation⁷⁴.
3. Une nécessité de comprendre les propriétés intrinsèques des objets culturels, et dans notre cas des films d'animation, dans la mesure où « certain properties of (...) works make them more 'actualizable' than others, which effect that the works lend themselves to rereading, rewriting, remediating and continued discussion »⁷⁵.
4. Une attention portée à la mémoire médiatisée « which can boast a (...) long record of thinking about how media disseminate versions of the past across time, space and mnemonic communities »⁷⁶.

⁷⁰ Maria Sturken, citée par Brunow dans Brunow, 2015, p. 4.

⁷¹ *Idem*.

⁷² Erll, Astrid, 2011b, p.3.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ Nous reviendrons sur ces concepts au fur et à mesure que nous les mobiliserons. Pour l'heure nous retiendrons que la remédiation fait valoir le fait qu'il n'existe jamais de nouveaux médias, mais qu'un nouveau média vise toujours à remodeler et à réhabiliter des médias préexistants (Bolter et Grusin, 1999), et que l'intermédialité renvoyant aux « processus de production du sens liés à des interactions médiatiques » (Müller, 2000).

⁷⁵ Erll, Astrid, 2011b, p.4.

⁷⁶ *Idem*.

3.2. La post-mémoire

La notion de post-mémoire (ou *postmemory* en anglais), développée par l'enseignante, chercheuse et écrivaine Marianne Hirsch⁷⁷, tient une place importante dans les réflexions qui émaillent cette thèse. La post-mémoire intervient dans les critères de sélection de notre corpus et notre démarche de réalisation du film qui accompagne cette thèse s'inscrit dans cette mouvance. Les analyses des parties B et C s'y réfèrent aussi fréquemment. En ce sens, il nous semble important de la définir en détail.

a) Définition du concept

Selon Marianne Hirsch, cette notion de post-mémoire désigne la relation que « la "génération d'après" entretient avec le traumatisme personnel, collectif et culturel subi par ceux qui l'ont précédée, avec des expériences dont elle ne "se souvient" que par le biais d'histoires, d'images et de comportements au milieu desquels elle a grandi »⁷⁸. Etant donné que ces expériences ont été transmises de manière profonde et avec beaucoup d'émotions, elles semblent ainsi constituer une mémoire en tant que telle.

Le besoin de conceptualiser cette notion vient tout d'abord d'un constat appliqué aux enfants de survivants de la Shoah, ce qui est d'ailleurs le cas de l'auteure. Au-delà de sa propre histoire, ce terme concerne celui ou celle qui a dû grandir avec le poids de souvenirs qui submergent, et « dominé par des récits d'événements qui ont précédé sa naissance ou qui se sont déroulés avant que l'on puisse en prendre conscience ».⁷⁹ Même si ces événements se sont produits dans le passé, leurs effets se prolongent effectivement dans le présent, et la post-mémoire est née de la volonté de penser ces phénomènes et de mieux les comprendre.

Tout d'abord appliquée au cas d'enfants de survivants de l'holocauste, la notion de post-mémoire s'est peu à peu étendue à d'autres types de traumatismes, liés aux guerres, aux exils, aux migrations. Hirsch a d'ailleurs progressivement ouvert sa définition à d'autres types

⁷⁷ Hirsch, Marianne, "The Generation of Postmemory", *Poetics today* n°29:1, 2008, p.103-128.

⁷⁸ Hirsch, Marianne, « Postmémoire, entretien avec Marianne Hirsch », (*artabsolument*) – textes – revue du *ciremm*, pp.6-11 (en ligne), 2013.

<http://www.ciremm.org/wpcontent/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsPostmemoire-72dpi.pdf> (Consulté le 01/10/2019)

⁷⁹ Hirsch, 2013, *ibidem*.

de ruptures dans la communication qui peuvent être à l'origine d'un besoin de reconnexion post-mémorielle de la part de la génération qui arrive après ces événements.⁸⁰ Comme le précise Annabelle Honess Roe en parlant de Hirsch, « her theorisation of the appropriation of the affective force of ancestral memory and experience can be applied to other examples of inherited recollection »⁸¹. Ajoutant que « in particular, *postmemory* can shed light on situations in which familial or social collective memory have been disrupted by the geographical shifts of exile and migration »⁸².

b) La question du « post »

Comme le précise Pierre Bayard⁸³, ce phénomène post-mémoriel ne consiste pas en une mémoire directe du traumatisme originel, mais relève de ce qu'il conviendrait d'appeler une mémoire indirecte. Ainsi, il écrit que « La notion de post-mémoire met ainsi en valeur ce paradoxe psychique qui veut que l'on puisse être atteint par des faits auxquels on n'a pas soi-même assisté ». Pour autant, la post-mémoire n'est pas une position identitaire, mais une « structure générationnelle de transmission ancrée dans de multiples formes de médiation »⁸⁴.

De cette manière, le « post » de la post-mémoire n'est pas qu'un délai temporel, et bien plus qu'un positionnement dans un après coup, et comme le précise Hirsch « ce n'est pas une concession simplement accordée à la temporalité linéaire, pas plus qu'à la logique séquentielle »⁸⁵. Ainsi, dans la pensée de Hirsch, la post-mémoire partage la stratification et le différé d'autre « posts » (comme dans le post-modernisme, le post-colonialisme ou le post-esclavagisme), et s'aligne sur les pratiques de la citation et du supplément qui en sont une caractéristique importante. Pour reprendre les termes de Hirsch, « de même que les autres « posts », « post-mémoire » reflète une oscillation déstabilisante entre rupture et

⁸⁰ Hirsch, 2013, *ibidem*.

⁸¹ Honess Roe, 2013, p. 151.

⁸² *Idem*.

⁸³ Bayard, Pierre, « De la mémoire à la post-mémoire », (*artabsolument*) – *ArtAbsCambodge Arts plastiques – revue du ciremm*, pp.5-9 (en ligne), 2015.
<http://www.ciremm.org/wp-content/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsCambodge-pierreb.pdf> (Consulté le 01/10/2019)

⁸⁴ Hirsch, Marianne, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118 | 2014, 205-206.

⁸⁵ Hirsch, 2014, *ibidem*.

continuité »⁸⁶. Elle ajoute d'ailleurs à ce sujet que la post-mémoire n'est pas un mouvement, une méthode ou une idée, mais plutôt « une conséquence du rappel traumatique (différent des troubles du stress post-traumatique), mais pris dans un mouvement générationnel – temporel ou spatial »⁸⁷.

c) Post-mémoire familiale et post-mémoire affiliative

Au fur et à mesure que Marianne Hirsch a travaillé et développé cette notion⁸⁸, l'auteure a progressivement introduit une distinction entre la post-mémoire familiale et ce qu'elle nomme post-mémoire affiliative. Dans la post-mémoire familiale, l'élément déclencheur de cette connexion vient d'un lien de filiation entre les victimes du traumatisme et leurs descendants, là où dans le cas de la post-mémoire affiliative le lien se fait par proximité, par identification et, comme son terme l'indique, par affiliation. Comme le précise Hirsch, « dans la post-mémoire affiliative, le travail psychique chez des descendants plus indirects d'événements catastrophiques peut avoir la même puissance qu'un héritage familial à travers le recours à certaines figures de style et à certaines conventions artistiques »⁸⁹.

Dans cette optique, et pour le dire autrement, Hirsch parle d'une distinction entre « une identification verticale intergénérationnelle de parents à enfants ayant lieu à l'intérieur de la cellule familiale » et une d'une identification « horizontale intragénérationnelle faisant que la position de l'enfant est plus largement disponible à ce qui lui vient de ceux qui lui sont contemporains »⁹⁰.

La post-mémoire pose dès lors la question de l'appropriation, car comme l'écrit Hirsch, si nous adoptons les expériences traumatiques d'autrui comme expériences à travers lesquelles nous pourrions avoir vécu, et si nous les intégrons à notre histoire personnelle, « pouvons-nous pour autant le faire sans les imiter ou nous les approprier indûment ? »⁹¹.

⁸⁶ Hirsch, 2014, *ibidem*.

⁸⁷ Hirsch, 2014, *ibidem*.

⁸⁸ Pour les premières explorations de cette notion, voir Hirsch, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997, 332 p.

⁸⁹ Hirsch, 2013.

⁹⁰ Hirsch, 2014.

⁹¹ Hirsch, 2014, *ibidem*.

d) Part créative de la post-mémoire

Ainsi, la connexion avec le passé définie par Hirsch comme post-mémoire ne s'opère pas au travers d'une forme particulière de remémoration, mais plutôt « d'un investissement imaginaire, d'une projection et d'une création »⁹². C'est à ce niveau que les démarches créatives et souvent artistiques prennent un rôle crucial à l'intérieur de ce concept, et cette notion ressort de manière très nette « dans l'œuvre des écrivains et des artistes qui essaient de trouver les moyens artistiques de représenter les ambivalences, les désirs et les dénis que les legs traumatiques apportent aux générations qui en héritent »⁹³. La post-mémoire affiliative résulte dès lors plutôt de connexions hautement contemporaines et générationnelles avec la seconde génération. Cela va de pair avec un ensemble de réseaux de médiation qui sont amplement disponibles, appropriables, et qui englobent « un collectif plus vaste dans un tissu biologique de transmission »⁹⁴.

e) Post-mémoire et traces du passé : la place des photographies

Cette appropriation du passé dans le contexte d'une démarche post-mémorielle dépend grandement des relations entretenues avec les traces du passé. Comme le précise Bayard, « même si la transmission peut s'effectuer par le biais de témoignages, c'est le plus souvent grâce à des traces écrites ou visuelles, comme des lettres, des photographies, des films, que l'événement peut commencer à se constituer après coup chez ceux qui ne l'ont pas connu »⁹⁵. Chez Hirsch, l'accent est particulièrement mis sur les archives photographiques.

Comme l'écrit Hirsch, « les photographies qui survivent à la destruction de masse et aux sujets photographiés opèrent comme les revenants d'un monde passé irrémédiablement perdu. Les photographies ou les images analogiques, en particulier, sont des preuves de présences passées »⁹⁶. Au regard de créations artistiques s'inscrivant dans une démarche

⁹² Hirsch, 2013, *ibidem*.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ Bayard, 2015, *ibidem*.

⁹⁶ Hirsch, 2013, *ibidem*.

post-mémorielle, « l'absence ou la présence réduite de photographies produit un autre symptôme, le besoin impérieux de créer un témoignage visuel à travers l'art »⁹⁷.

En cela, Hirsch s'inscrit dans la tradition d'une lecture barthésienne de la photographie. Elle emprunte ainsi à Barthes sa notion de *punctum* (cet élément d'une photographie, séparé de la matière de son sujet, qui nous atteint à travers les années et nous perce, voire nous blesse), pour le renommer « *point of memory* ». Pour Hirsch comme pour Barthes, la photographie rematérialise ou amène à la vie le passé en même temps qu'il nous distance à travers un rappel de l'absence, voire de la mort, qui en est constitutif.

Les personnes que nous voyons dans les photographies ont été, mais ne sont plus. Selon Hirsch, les photographies nous disent autant au sujet d'un désir au présent de ceux qui les regardent qu'elles ne nous informent sur des événements du passé. La post-mémoire est donc pour Hirsch performative, elle est en mesure de nous attacher au passé ou, au contraire, de nous tenir éloignés de ses nuances, de nous confronter à l'impossibilité de rejouer un passé qui ne nous a jamais totalement appartenu.⁹⁸

f) Une perspective générationnelle

La notion de postmémoire est à lire dans une perspective générationnelle, et l'auteur parle ainsi d'une résonance contemporaine de la post-mémoire, symptomatique d'une « une génération dominée par des histoires que nous n'avons pas vécues nous-mêmes »⁹⁹. Mais l'enjeu va au-delà d'une problématique de seconde génération, pour peu à peu s'élargir à une troisième génération. Comme l'indique Hirsch « il nous faut maintenant prendre conscience que nous devons nous-mêmes transmettre l'histoire à la troisième génération et la mettre à la disposition d'autres personnes, de telle sorte qu'elles puissent la relier à leurs propres histoires, qui sont très diverses »¹⁰⁰. Selon elle, le futur jouera donc sur les comparaisons et les connexions, dominé par les nouveaux médias et de nouvelles stratégies de mémorialisation.

⁹⁷ Hirsch, 2013, *ibidem*.

⁹⁸ Marianne Hirsch, *The generation of postmemory: writing and visual culture after the holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012. 305 pp.

⁹⁹ Hirsch, 2013.

¹⁰⁰ Hirsch, 2013.

g) Critiques du concept et perspectives

En plus d'une décennie, la notion de post-mémoire a été abondamment discutée et critiquée¹⁰¹. On a par exemple reproché à Hirsch que ses analyses n'étaient pas toujours à la hauteur des larges concepts qu'elle développait dans sa théorie, et que bien souvent elle faisait coller aux textes les théories et non l'inverse.¹⁰²

Au sein des critiques faites à Hirsch, nous entendons nous positionner vis-à-vis de l'une d'entre elles, qui porte sur la dominance de la place des photographies dans les arts post-mémoriels, au détriment des arts visuels dans leur ensemble. Comme l'écrit Dorian Stuber, « Hirsch has a lot to say about why photographs are privileged in post-memorial art, but she makes too easy an equation between photographs and the visual more generally. Most of the texts considered by Hirsch are indeed photographs, but some are paintings, drawings, or installations. »¹⁰³ Il ajoute que Hirsch prête assez peu d'attention aux nouveaux médias visuels, et à leurs modes de représentation. Comme il l'écrit :

« Hirsch's thoughtful claims about how best to relate to past traumas (...) would be even more compelling if it came with a sustained mediation on how new modes of visual representation function. What Hirsch is uniquely poised to do is to bring the insights of feminism into an investigation of these new visual media. »

Dans ce contexte, les mémoires animées offrent la possibilité d'envisager la post-mémoire dans un environnement médiatique contemporain, où l'hybridation et la combinaison entre les médias joue un rôle central. Nous entendons ainsi combler un manque, mais aussi prolonger, voire nuancer les théories de Hirsch, en nous intéressant à la post-mémoire dans un contexte où l'intermédialité deviendra un opérateur de champ particulièrement éclairant.

¹⁰¹ A ce sujet, voir notamment : Behrendt, Kathy. 'Hirsch, Sebald, and the Uses and Limits of Postmemory', in *The Memory Effect: The Remediation of Memory in Literature and Film*, Ty and Kilbourn, eds. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013. Voir aussi Bos, Pascale. "Positionality and Postmemory in Scholarship on the Holocaust". *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture*, vol. 19, 2003, p. 50-74. Ou encore Samuel O'Donoghue, *Postmemory as Trauma? Some Theoretical Problems and Their Consequences for Contemporary Literary Criticism*, (en ligne) <https://www.politika.io/fr/notice/postmemory-as-trauma-some-theoretical-problems-and-their-consequences-for-contemporary>

¹⁰² Stuber, Dorian, "Review of "Review of Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*," *Bryn Mawr Review of Comparative Literature*: Vol. 10 : No. 2, 2013.

¹⁰³ Stuber, 2013, *ibidem*.

3.3. Le cinéma d'animation

De prime abord, lorsque l'on s'aventure à vouloir désigner l'animation, c'est la pluralité à l'œuvre qui interpelle. Du dessin animé à la 3D, en passant par le stop motion ou encore l'animation 2D assistée par ordinateur, les formes qu'on tente souvent de rassembler sous l'égide d'une discipline artistique nous questionnent par leur diversité tant en termes de stratégies de représentation qu'au niveau des thématiques abordées. Lorsque Sébastien Denis déclare que « le cinéma d'animation, c'est surtout du cinéma »¹⁰⁴, il stipule que « l'animation est (...) un outil multiforme et changeant, en fonction des désirs du réalisateur et du producteur ». Selon lui, l'animation serait plutôt caractérisée par un ensemble de techniques et ne serait pas un genre, comme on le dit souvent¹⁰⁵. Au contraire, « ces différentes techniques permettent en fait de réaliser des films de tous les genres (...) y compris sur les modes documentaire ou expérimental, et de répondre à des attentes artistiques et commerciales tout aussi variées que le cinéma »¹⁰⁶.

L'idée d'une clarification par le recours à une famille de techniques se retrouve également dans ce que suggère Vincent Pinel lorsqu'il énonce que l'animation « se fonde sur une technique cinématographique originale qui consiste à créer un mouvement artificiel en filmant image par image, photogramme par photogramme »¹⁰⁷. Ce type de définition supporte malheureusement assez mal l'épreuve du temps et cela apparaît de manière explicite lorsque des programmes infographiques, en 3D ou non, comme *Adobe after effects* ou *Maya* pour ne citer qu'eux, permettent de produire de l'animation sans devoir nécessairement passer par un travail d'image par image.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Denis, Sébastien, *Le Cinéma d'animation*, Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », Paris, 2007, p.3.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Pinel, Vincent, *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*, Larousse, Paris, 2000.

¹⁰⁸ Le programme *After Effects*, par exemple, permet de créer des marionnettes et de les manipuler par le biais d'images-clé entre lesquelles il fait lui-même les transitions. Sans compter des outils récents comme *Adobe character animator* qui comme le suggère la description sur le site d'adobe, vous permettent désormais d'« Utiliser votre webcam pour animer vos personnages de manière réaliste ». Sur le site d'adobe : <https://helpx.adobe.com/fr/adobe-character-animator/how-to/adobe-character-animator.html> consulté le 01-06-2017

On sent bien là la difficulté de décrire une appellation qui, comme le soulignait Dick Tomasovic, « est en crise d'identité. Depuis toujours et probablement pour toujours »¹⁰⁹, ce à quoi il ajoute que « c'est là même l'un de ses traits identitaires ». Ce faisant, Tomasovic reconnaît que l'animation est « une formidable machine inventive et expérimentale », mais déplore qu'elle n'ait jamais pu s'autodéfinir « autrement que par rapport au cinéma dans son grand ensemble, en s'opposant au reste du cinéma »¹¹⁰.

Cette opacité quant à ce que serait, fondamentalement, l'animation, explique sans doute partiellement, au même titre que son affectation à un corpus « périphérique » du cinéma, la raison pour laquelle la littérature dans ce domaine est assez peu développée par rapport à l'espace qu'elle occupe dans le champ des productions culturelles contemporaines. Comme le souligne Sébastien Fevry, « l'engouement du public pour ce type de productions ainsi que leur réévaluation critique ne gagnent que timidement le monde académique qui préfère souvent déployer son expertise autour de productions mieux légitimées »¹¹¹.

En effet, le monde académique s'est longtemps tenu à l'écart de l'animation, et l'on a plutôt eu tendance à l'associer à des productions destinées à un public enfantin (ce qui est notamment dû à la tradition des films de Disney et à une production télévisuelle abondante qui cible prioritairement ce type d'audience.) Il fallut donc attendre que l'animation s'émancipe de cette filiation, avec des productions qui se destinaient à une audience plus large (les films des studios Pixar, du studio Ghibli, les marionnettes animées des studios Aardman, ou plus récemment des films comme *Perspolis* (Sartapi, Paronnaud, 2007), *Ma vie de courgette* (Barras, 2015), *Le tableau* (Laguionie, 2011), *Corpse Bride* (Burton, Johnson, 2005) voire même des films d'animation destinés avant tout aux adultes comme *Mary and Max* (Elliott, 2009), *Valse avec Bashir* (Folman, 2008), *A Scanner Darkly* (Linklater, 2006), *Team America* (Parker, Stone, 2004), *Renaissance* (Volckman, 2006), *Ghost in the shell* (Oshii, 1995), ou *Jin-Roh : La brigade des loups* (Oshii, 1999).

¹⁰⁹ Tomasovic, Dick, « Ré-animer l'histoire du cinéma (quand l'animateur explore le cinématographe) », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 14, n° 2-3, 2004, p. 121.

¹¹⁰ *Idem*.

¹¹¹ Fevry, Sébastien, « Les mémoires animées de l'immigration : un corpus périphérique ? », *Racines et déracinements au grand écran : trajectoires migratoires dans le cinéma français du XXI^e siècle* (dir. Marianne Bessy et Carole Salmon), Brill, Leyde, 2016.

Parallèlement à cela, des chercheurs s'intéressèrent peu à peu à cette diversification des pratiques d'animation, et depuis une quinzaine d'années un corpus théorique prit graduellement de l'ampleur. Dans cette dynamique, on peut citer l'ouvrage fondateur d'Annabelle Honess Roe, consacré au documentaire en animation, *Animated Documentary*¹¹², les ouvrages de Pinel ou de Denis (cfr. *infra*), le travail de Brigetta Hosea sur le concept d'*expanded animation*¹¹³ mais aussi les revues *Animation journal*¹¹⁴, *Animation Studies*¹¹⁵ ou encore *Animation : An interdisciplinary journal*¹¹⁶ et les colloques de plus en plus fréquents¹¹⁷. On remarquera aussi l'approche généralement pluridisciplinaire des références que nous venons de citer, sans doute plus adaptée aux formes singulières ainsi qu'aux nouveaux champs que l'animation arpenté continuellement.

3.4. Le documentaire animé

3.4.1. Notes préliminaires

Vu la grande diversité du cinéma d'animation et le caractère parfois fragile de la littérature qui lui est consacrée, nous délimiterons un champ théorique qui va nous permettre de l'envisager en tant que pratique mémorielle. En ces sens, nous l'aborderons par le truchement du cinéma d'animation documentaire, un champ qui a été abondamment travaillé ces 20 dernières années.

Nous partirons tout d'abord du principe que l'exploration du passé repose sur un recours à des objets médiatisés et qu'une telle dynamique relève à priori d'une démarche documentaire. Comme le précise Sébastien Denis: « depuis une dizaine d'années, et même si son origine remonte aux débuts de l'histoire du cinéma, le documentaire animé, emblématisé par des films comme *Valse avec Bachir* (Folman, 2008) ou *L'image manquante* (Panh, 2014), constitue une forme médiatique de plus en plus répandue, se tournant le plus souvent vers 'la réflexion sur l'histoire récente et sur la mémoire des conflits ou des événements traumatiques

¹¹² Honess Roe, Annabelle, *Animated Documentary*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

¹¹³ A ce sujet, voir le site de l'auteure : <https://expandedanimation.net/> consulté le 01-06-2017.

¹¹⁴ Voir le site internet de la revue : <http://www.animationjournal.com/> consulté le 01-06-2017.

¹¹⁵ Voir le site internet de la revue : <https://journal.animationstudies.org/> consulté le 01-06-2017.

¹¹⁶ Voir le site internet de la revue : <http://journals.sagepub.com/home/anm> consulté le 01-06-2017.

¹¹⁷ Nous participerons d'ailleurs à l'un d'entre eux, qui s'intitule « Animation and Memory » et qui aura lieu à la Radboud University de Nimègue aux Pays-Bas les 22 et 23 Juin 2017.

vécus par les sociétés contemporaines' »¹¹⁸. Et si le documentaire animé peut certes aborder d'autres sujets que ceux liés à la mémoire et à l'histoire, une tendance forte se dégage quant à l'expression des passés récents. Cet aspect « documentaire » de l'animation ne manquera pas de poser question, et on est en droit de se demander si par exemple une fiction ne repose pas elle aussi sur des documents sans pour autant être considérée comme un documentaire, et s'il n'est pas judicieux de douter de la capacité d'une image animée et dessinée à être prise comme vraie.

Pour lever ces interrogations, qui ont été présentes tout au long du développement de ce concept de documentaire animé, nous en proposerons d'abord un bref historique. Ensuite, nous aborderons les questions liées à sa validité ontologique. Nous reviendrons sur le lien qu'il entretient avec le réel, sur la notion de documentaire à proprement parler (et de son rapport au régime fictionnel), et les perspectives qu'offre une telle conception.

Nous irons alors explorer une des catégories du documentaire animé, théorisée par Annabelle Honess Roe¹¹⁹, qui porte explicitement sur l'animation de la mémoire : les mémoires animées. Nous la contextualiserons dans l'espace plus large d'un rapport entre mémoire et animation, et en pointerons deux faiblesses : 1) une fragilité quant à son corpus et 2) l'absence de prise en considération des processus de production. Afin d'y remédier, nous envisagerons la mise en œuvre d'une double méthodologie, à laquelle sera consacré le chapitre suivant.

3.4.2. Naissance d'une pratique et intérêt académique

Il aura fallu du temps pour que soit mis en évidence le caractère documentaire de certains films d'animation. Il y a une vingtaine d'années, des auteurs comme Wells¹²⁰ et DelGaudio¹²¹ furent les premiers à le théoriser, et par là-même à populariser dans le monde Anglo-Saxon la notion d'*Animated Documentary*. Cette appellation fut reprise ensuite par nombre de chercheurs, et de plus en plus d'articles y furent consacrés. Cela eut pour effet de

¹¹⁸ Denis, Sébastien. Le cinéma d'animation. Paris : Armand Colin, 2014, p.206.

¹¹⁹ Honess Roe, 2013.

¹²⁰ Wells, Paul, "The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic", *Art and Animation*, London, Academy Editions, 1997. Pp. 40-45.

¹²¹ DelGaudio, Sybil, "If Truth Be Told, can 'Toons Tell it? Documentary and Animation", *Film History* n° 9:2, 1997, pp. 189-99.

répandre ce terme mais également de lui donner progressivement corps. En ce sens, on notera en plus des articles fondateurs de DelGaudio, et Wells à la fin des années 90, les articles plus récents de Rozencrantz¹²², Khajavi¹²³ et Ehrlich¹²⁴, les chapitres qui y sont consacrés dans les ouvrages de Glynne¹²⁵ et Martinelli¹²⁶, l'ouvrage très détaillé d'Annabelle Honess Roe¹²⁷ ainsi qu'un blog, démarré en 2011, qui fit beaucoup en faveur de la popularisation du terme¹²⁸.

Mais le cinéma d'animation n'a pas attendu que le monde académique s'intéresse à lui pour s'aventurer sur le terrain du documentaire. En effet, comme le souligne Annabelle Honess Roe, il est intéressant de constater « the long history, however, of the hybridisation of animation and documentary, one that stretches back to the earliest days of the moving image »¹²⁹. Aux premiers temps de l'image animée déjà se manifestaient donc des pratiques ayant recours au document pour parler d'évènements ayant réellement eu lieu.

Un des films que beaucoup considèrent comme le premier documentaire animé de l'histoire n'est autre que *Le naufrage du Lusitania* (1918) de Winsor McCay¹³⁰. Celui-ci recrée le naufrage en 1915 du paquebot britannique *RMS Lusitania*, lequel n'a jamais été photographié. Encore aujourd'hui, le film est saisissant dans la manière dont il rend compte d'un évènement dont il ne subsistait aucune image. Le réalisateur utilise l'animation d'une manière tout à fait singulière, lors de scènes de naufrage ou de fuite des passagers sur des barques notamment. Ce film témoigne du fait que dès le départ l'animation semblait offrir une capacité de représentation d'images non-fictionnelles, et que le cinéma traditionnel reposant sur l'image photographique ne pouvait prendre en charge. Comme le précise Honess Roe, « *The Sinking of the Lusitania*, contains several textual implications of the suitability of

¹²² Rozencrantz, Jonathan, « Colourful Claims: Towards a Theory of Animated Documentary », *Film International*, 2011. <http://filmint.nu/?p=1809> (Article en ligne.) Consulté le 01-06-2017.

¹²³ Khajavi, Javad, « Decoding the Real: A Multimodal Social Semiotic Analysis of Reality in Animated Documentary », *Animation Studies*, 2011.

¹²⁴ Ehrlich, Nea, « Animated Documentaries as Masking », *Animation Studies*, 2011. <https://journal.animationstudies.org/nea-ehrich-animated-documentaries-as-masking/> (En ligne.) Consulté le 01-06-2017.

¹²⁵ Glynne, Andy, « Drawn from Life: The Animated Documentary », dans Brian Winston (dir.) *The Documentary Film Book*, BFI, 2013, pp 73-75.

¹²⁶ Martinelli, Thomas, « Objective and Subjective Documentation of the Contemporary by Animated Films », dans Catherine Naugrette (dir.) *Qu'est-ce que le contemporain* vol 1, Paris, L'Harmattan, collection Arts & Médias, 2011, pp. 265-269.

¹²⁷ Honess Roe, 2013.

¹²⁸ <https://animateddocs.wordpress.com/> Consulté le 01-06-2017.

¹²⁹ Honess Roe, Annabelle, « Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a framework for the study of animated documentary », *Animation: An Interdisciplinary Journal*, n°6 (3), 2011, p. 215.

¹³⁰ A ce sujet, voir aussi Honess Roe, 2013, p.218.

animation to the representation of real life, a sentiment that is echoed in extra-textual material surrounding the film »¹³¹. De manière plus générale, elle explique que « The Sinking of the Lusitania demonstrates the early use of animation as a substitute for missing live-action material »¹³².

A la suite de McCay, de nombreux réalisateurs de documentaires eurent recours à l'animation pour illustrer, clarifier, visualiser ou mettre en exergue certaines situations. En ce sens, l'animation paraît pouvoir prendre en charge des représentations impossibles pour le cinéma en prises de vues réelles. Beaucoup de réalisateurs de films d'animation ont tourné leur attention vers des événements du monde réel. Et, comme le précise Honess Roe, « This shared history suggests animation and documentary are more compatible than they at first seem »¹³³.

Néanmoins, comme nous le verrons, le croisement de ces deux conceptions a créé beaucoup de polémiques. Nous prendrons donc le temps de nous pencher sur celles-ci. Elles nous pousseront à définir ce qui peut être entendu par « documentaire », avant de mieux comprendre le documentaire animé et sa potentielle légitimité.

3.4.3. Animation et documentaire, deux approches inconciliables ?

Dans un article pour le magazine *Film International*¹³⁴, Jonathan Rozencrantz retrace de manière claire les interrogations et parfois même les indignations qu'a suscité le rapprochement entre animation et documentaire. Dès l'apparition du terme, le documentaire animé pose question. Comme l'explique Rozencrantz, en 1998 déjà, « Paul Wells, a central point of reference in the discourse of animated documentary, claims that 'the very subjectivity involved in producing animation [...] means that any aspiration towards suggesting reality in animation becomes difficult to execute ». Et il ajoute que pour Wells, « the intention to create "documentary" in animation is inhibited by the fact that the medium cannot be objective »¹³⁵.

¹³¹ *Idem.*

¹³² *Ibidem.* p.219.

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ Rozencrantz, 2011.

¹³⁵ Wells cité par Rozencrantz. 2011.

Pourtant, si on peut douter que l'objectivité soit de mise lors d'un film documentaire en prises de vue réelles, et dès lors considérer, comme Rozencrantz, que « Wells' criterion, for that reason, becomes counter-productive »¹³⁶, il faut se demander si le documentaire n'exclut pas par essence une représentation produite graphiquement, comme c'est souvent le cas en animation. Cette perception est d'ailleurs relayée par Annabelle Honess Roe, pour qui « animation presents problems for this documentary ontology and, as such, animated documentaries do not fit easily into the received wisdom of what a documentary is »¹³⁷. Nous tenterons tout d'abord de mieux comprendre ce que peut être, ontologiquement, le documentaire, avant d'évoquer les problèmes que peut poser l'animation dans un tel contexte.

3.4.4. Le régime documentaire : une définition périlleuse

La notion même de documentaire n'a jamais cessé de poser question. Les éléments essentiels qui le fondent en tant que genre opposé à la fiction varient selon les approches qui peuvent être faites. Lorsque Bill Nichols déclare que « every film is a documentary »¹³⁸, la différenciation entre documentaire et fiction semble peu opérante. C'est ce que souligne Rozencrantz lorsqu'il affirme que Nichols « argues from the standpoint that '[e]ven the most whimsical of fictions gives evidence of the culture that produced it' »¹³⁹. Si, dans cette conception, chaque film est un documentaire, c'est sans doute, comme l'expose Rozencrantz, parce qu'il documente et prouve l'existence d'une culture qui l'a produite et des individus qui existent au sein de cette culture¹⁴⁰. Par ailleurs, celui-ci se demande si cette documentation est réellement possible, dans la mesure où la vérité est « beyond the reach of cinematic technology »¹⁴¹. Ce constat témoigne dans tous les cas du fait que dans notre contexte contemporain, et pour reprendre les termes de Nea Ehrlich citant Farrell, il faut garder à l'esprit « the idea that 'there is no deeper reality or truth to strive for because the distinctions

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ Honess Roe, 2011, p.216.

¹³⁸ Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p.1.

¹³⁹ Rozencrantz, 2011.

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Idem*

between fact and fiction, reality and simulations of it, objectivity and manipulation have disintegrated.’ »¹⁴²

De manière plus générale, en se gardant bien d’invalider une distinction qui, dans bien des contextes, s’est avérée opérante, ce qui paraît singulariser le documentaire réside dans une relation aux catégories conceptuelles de vérité et de preuve¹⁴³. C’est ainsi que, dans la conception de Philippe Marion et André Gaudreault, le film documentaire « se doit, d’abord et avant tout, de ‘paraître vrai’ »¹⁴⁴. Pour ces auteurs, il convient de se demander ce qui provoque cet effet de vérité, et qui « doit être souvent nettement dissocié de l’enregistrement scrupuleux d’un réel observé »¹⁴⁵. Dans leur conception, ce qui fonde l’identité du documentaire est donc « la garantie d’une adéquation à la vérité référentielle, la conviction non pas tant du réel mais plutôt d’une fidélité au réel »¹⁴⁶.

Nichols affirme cependant que le documentaire est “dependent on the specificity of its images for authenticity.”¹⁴⁷ Cette idée a par ailleurs été beaucoup remise en cause, et Bordwell notamment, cité par Rozencrantz, précise que « once we see documentary films as tacitly asserting a state of affairs to be factual, we can see that no particular sort of images guarantees a film to be a doc »¹⁴⁸. Malgré tout, l’idée que la capacité du documentaire à *faire vrai* « is relative to the documents that constitute it »¹⁴⁹ est persistante dans le champ du cinéma documentaire. Ce constat est très présent chez Gaudreault et Marion par exemple, pour qui « le documentaire semble (...) se définir par sa volonté d’afficher un lien indiciel (au sens peircien) avec le monde réel »¹⁵⁰. En ce sens, seule l’image photographique peut agir de la sorte, et permet comme l’expose Bougnoux de « ne pas rajouter des signes au monde en tentant de se situer dans le prolongement naturel de celui-ci »¹⁵¹.

La perspective d’envisager l’animation comme le lieu de constitution d’une pratique documentaire pose donc question dans le sens où, comme le formule Rozencrantz « the

¹⁴² Ehrlich, 2011.

¹⁴³ Rozencrantz, 2011.

¹⁴⁴ Gaudreault et Marion, 1994, p.15.

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ Nichols cité par Honess Roe dans Honess Roe, 2011, p.16.

¹⁴⁸ Bordwell cité par Rozencrantz dans Rozencrantz, 2011.

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ Gaudreault et Marion, 1994, p.16.

¹⁵¹ Bougnoux cité par Marion et Gaudreault, 1994, p.16.

animated documentary is significantly weakened by its lack of the fundamental evidential ingredient that is traditionally associated with documentary film: the photographic raw material.¹⁵² » Il nous semble dès lors important dans le contexte qui est le nôtre, de nous pencher sur la différence entre le type d'images que produit le documentaire en prises de vue réelles et celui proposé par le cinéma d'animation, et d'envisager la légitimité mais aussi les potentialités que ce dernier pourrait offrir.

3.4.5. Légitimité du documentaire animé : rapport à l'indexicalité et potentialités

Ce qui semble distinguer l'image photographique d'une image produite par un acte de graphiation est à comprendre dans ce qui fonde, par essence, la photographie. En ce sens, Roland Barthes pointe le caractère chimique du processus photographique, par lequel il fût possible de récupérer et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par divers objets éclairés¹⁵³. Dès lors, « la photo est littéralement l'émanation du référent »¹⁵⁴. Ce référent photographique, chez Barthes, n'est pas optionnel, ce n'est pas une image voire un signe qui renvoie vers un élément de la réalité, mais nécessairement une chose réelle qui a été placée devant l'objectif. Ce type d'image est désignée par Peirce comme étant un indice, au contraire d'une icône ou d'un symbole, qui eux renvoient à un référent.

Au sens où l'entend Peirce, la photographie « resembles its referent because it is physically (indexically) *forced* to do so »¹⁵⁵. Le fait qu'en présence d'une photographie la réalité adhère en effet à son référent, qu'elle « se constitue sur l'enregistrement et la restitution d'un 'ça-a-été' devant l'objectif »¹⁵⁶ fait que pour citer Gaudreault et Marion, « la photographie est donc, ontologiquement, pourvue d'un haut degré de documentarité. ¹⁵⁷»

Dans la conception de Marion et Gaudreault, les images proprement « graphiques » sont toujours « perçues implicitement et fondamentalement comme une interprétation du réel, non pas comme captation authentique et transitive de celui-ci »¹⁵⁸. Elles sont porteuses d'un

¹⁵² Rozencrantz, 2011.

¹⁵³ Barthes, Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 18.

¹⁵⁴ *Idem*.

¹⁵⁵ Peirce cité par Nichols dans Rozencrantz, 2011.

¹⁵⁶ Gaudreault et Marion, 1994, p.18.

¹⁵⁷ *Idem*.

¹⁵⁸ *Idem*.

« irrépressible ‘effet de trace’ du simple fait qu’elles affichent l’empreinte non pas du réel mais, plutôt, du sujet ‘graphiateur’, ce sujet-énonciateur par le truchement duquel transite la vision d’un monde réel ou imaginaire »¹⁵⁹. Si l’on devait s’en tenir à leur vision, l’opacité réflexive de ces images nuirait à priori « à la transparence nécessaire à l’épanouissement du référent documentaire »¹⁶⁰. Ils ajoutent que si, dans la photo, l’effet référentiel est irréductible, « l’effet d’interprétation subjective du réel l’est tout autant dans le dessin. Pour qu’un dessin fasse document, le graphiateur doit faire un effort spécifique pour empêcher son opacité subjective de faire un trop grand ‘bruit’, qui pourrait être nuisible à la communication documentaire »¹⁶¹.

Malgré cela, il est aussi judicieux de mettre en cause la véritable crédibilité de l’image photographique. Bien que les dispositifs photographiques actuels fonctionnent toujours par captation de la lumière sur une surface, une part importante de ce processus est désormais numérique, ce qui rend cette opération plus opaque qu’auparavant. Il est également à noter que beaucoup d’images présentes dans notre quotidien sont modifiées par ordinateur, et que la large diffusion ainsi que la simplicité d’utilisation de programmes de retouche d’images en viennent à questionner la valeur authentifiante de celles-ci. C’est d’ailleurs le point de départ de Sybil DelGaudio qui précise que ce « very questioning of photography’s credential opens up for considering animation as a suitable documentary device; in other words it is by way of photography’s non-credibility that animation becomes credible »¹⁶².

Lorsqu’elle aborde la référentialité de l’image graphique, Néa Ehrlich soulève la distinction, proposée par Elkins, entre une indexicalité directe, où « the objects act as the efficient cause of the sign such as fingerprints and photographs »¹⁶³ et une indexicalité indirecte où « the sign is only indirectly affected by the object, such as in paintings »¹⁶⁴. En ce sens, la nature physique non-indexicale de l’animation peut être perçue comme « a second degree distanced image from the “real” whereas physically indexical images would presumably be first degree likenesses »¹⁶⁵.

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² DelGaudio cité par Rozencrantz dans Rozencrantz, 2011.

¹⁶³ Ehrlich, Nea, 2011.

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ *Idem.*

Pour autant, l'animation développe une capacité à « métonymiser » le processus physique de graphiation, et dans ce sens, pour reprendre les mots de Rozencrantz, le dessin mais aussi la peinture, « don't require 'real' referents; real producers are perfectly sufficient »¹⁶⁶. C'est-à-dire que la réalité de leur production serait suffisante à créer un effet de réalité, sans devoir passer par une indexicalité qui serait une émanation directe du référent représenté. C'est d'ailleurs le cas lorsqu'un film documentaire 'prouve' la réalité de ses propos en se reposant sur des documents, des témoignages. Ceux-ci n'affirment que la réalité de leur exécution, et « a document can never prove anything else than its own and its producer's (former) existence »¹⁶⁷. Pour le dire d'une autre manière, les images graphiques n'auraient pas besoin de vrais référents, un vrai producteur serait suffisant. Et ce serait d'ailleurs ici que la « photography ultimately stands out: here the producer *is*, in part, the referent; without the object there would be no photograph »¹⁶⁸.

Cela revient à dire que les images animées sont aptes à « faire preuve » et à donner une impression de réalité. Simplement, comme le démontre Rozencrantz, « the visual evidence of an animated documentary is consequently of a completely different order than the one live-action footage provides »¹⁶⁹. Et, comme le présente Ward, « [a]lthough animation can be said to *foreground* the manipulation involved in a representation, this manipulation actually goes on with all texts [...]. There is no reason why an animated documentary should be considered less valid [or 'less real'] than a live action one ». ¹⁷⁰

Les documentaires sont eux aussi des constructions, au même titre que l'animation, et il convient dès lors de reconnaître que même si l'un et l'autre peuvent prétendre à produire cet effet de « vérité », cela veut simplement dire qu'une représentation graphique « documents *differently* »¹⁷¹. Pour reprendre Rozencrantz, il y a lieu de reconnaître la légitimité des *Animated Documentaries*, mais ce serait un piège de penser que ces deux formes de documentaires (animés ou non) fonctionnent de la même manière, dans la mesure où « the

¹⁶⁶ Rozencrantz, 2011.

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ Ward cité par Rozencrantz dans Rozencrantz, 2011.

¹⁷¹ Rozencrantz, 2011.

ultimate fallacy of such argument is that it doesn't take into consideration that two constructs are never the same and that each one is limited by its material »¹⁷².

Notons également que dans de nombreux cas, l'animation peut avoir recours à des documents qu'elle intègre ensuite à l'intérieur du film. Dans ce type de situation, « animation can also be an indexical documentary practice that captures the original appearance of the documented virtual content and is therefore no longer solely an interpretive and un-indexical documentary visual language »¹⁷³.

Enfin, il paraît aussi judicieux de prendre du recul par rapport à cette définition ontologique du documentaire. Même si elle nous a permis de mettre en avant des éléments importants quant à ce qui fonde la légitimité mais aussi la différence entre un documentaire animé et un documentaire traditionnel, il faut reconnaître que face à la grande hétérogénéité des formes médiatiques actuelles, elle peine souvent à définir des contours clairs de ce que serait un « genre documentaire ». C'est dans cette optique que nous retiendrons ce qu'a écrit Geneviève Jacquinot à ce sujet. Elle met en garde contre une approche ontologique du documentaire, et préconise d'en approcher les spécificités de trois points de vue :

« Du côté du réalisateur, car un auteur de roman ou de film ne se construit pas à partir de sa seule production mais à partir de tout le processus qui y conduit (...) ; du côté du texte, car (...) son économie générale ressortit à une autre performance plus argumentative que narrative ; du côté du spectateur enfin, car si « l'effet de fiction » au cinéma instaure régime particulier de *croyance*, reste à analyser ce régime particulier de persuasion, mieux de *conviction*, qu'instaure l'*effet de réel* du documentaire et qui n'est pas (...) exempt de plaisir »¹⁷⁴.

Nous serons dès lors attentifs à prendre en compte ces éléments en vue d'aborder la définition des documentaires animés. C'est d'ailleurs l'objet du point qui va suivre, et qui se verra prolongé par une exploration des modes de fonctionnement de ce type de productions.

¹⁷² Rozencrantz, 2011.

¹⁷³ Ehrlich, 2011.

¹⁷⁴ Jacquinot, Geneviève, "Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres", *Cinémas* n°42, 1994, p. 78.

3.4.6. Le travail fondateur d'Annabelle Honess Roe et ses critiques

Afin de proposer une définition valable du cinéma d'animation documentaire, nous nous inspirerons du travail d'Annabelle Honess Roe qui, comme nous l'avons dit, a écrit un ouvrage de référence sur le cinéma d'animation documentaire. Cette dernière le définit comme suit :

« An audiovisual work (produced digitally, filmed, or scratched on celluloid) could be considered an animated documentary if it : (i) has been recorded or created frame by frame ; (ii) is about *the* world rather than *a* world wholly imagined by its creator ; and (iii) has been presented as a documentary by its producers and/or received as a documentary by audiences, festivals or critics »¹⁷⁵.

Elle insiste sur le fait que l'animation documentaire a sa légitimité propre, en cela qu'elle « shows us aspects of life that are impossible to film in live action »¹⁷⁶. Ce faisant, elle développe ainsi l'idée fondatrice selon laquelle ce type d'animation

« goes beyond just visualizing unfilmable events. It invites us to imagine, to put something of ourselves into what we see on screen, to make connections between non-realist images and reality. Animation enriches documentary and our experience of viewing it »¹⁷⁷.

Pour notre part, et au regard de ce qui vient d'être dit, il nous semble important d'assouplir la définition d'Honess Roe. Dans cette optique, nous y introduisons la démarche documentaire, qui renvoie aux processus de production et qui, nous y reviendrons, sont absents de son travail.

Nous partons aussi du principe que le cinéma d'animation tel que nous l'envisageons concerne les films dont au moins un segment a été réalisé image par image. Toutefois, pour prendre en compte les films réalisés à l'aide de technologies nouvelles capables d'assister par infographie le travail de l'animateur, nous introduisons le principe de *savoir de l'arché*. Ce concept, utilisé par Jean-Marie Schaeffer, correspond à notre connaissance, implicite ou non, du mécanisme de l'image photographique¹⁷⁸.

C'est parce que nous savons empiriquement que la photographie est un enregistrement de traces visibles d'un objet réel, produit par procédé physico-chimique, que

¹⁷⁵ Honess Roe, 2013. p.4.

¹⁷⁶ Honess Roe, 2011. p. 217.

¹⁷⁷ *Idem*.

¹⁷⁸ Schaeffer, Jean-Marie, *L'image précaire, Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1987, p.57.

nous croyons à la réalité du référent. Hors du cadre strict de l'image photographique, nous attribuerons au spectateur de film d'animation un *savoir de l'arché*, qui renverra à une connaissance, explicite ou non, du mode de fonctionnement de l'image animée, c'est-à-dire du travail d'animation image par image. Dès lors, ce *savoir de l'arché* fera que même face à un film d'animation assisté par infographie, le spectateur le réceptionnera comme un film d'animation, et l'identifiera comme tel. Nous parlerons donc de films, animés image par image, ou identifiés comme tels par le spectateur.

Dans le contexte de cette thèse, nous désignerons dès lors par « documentaire animé » les productions audio-visuelles qui :

- 1) Ont été enregistrées ou créées images par images, ou qui tout du moins se donnent à être identifiées comme telles¹⁷⁹ ;
- 2) Parlent *du* monde plutôt que *d'un* monde créé par son auteur ;
- 3) Relèvent d'une démarche documentaire de la part de leur auteur ;
- 4) Ont été présentées comme telles par leurs auteurs et/ou producteurs, et/ou perçues comme telles par les spectateurs, critiques ou festivals

Nous postulerons donc dans le cadre de notre recherche que le documentaire animé est une distinction valable, tout en appuyant l'idée que sa validité vient justement du fait qu'elle repose sur des procédés hors de portée du cinéma en prises de vue réelles. Dans un premier temps, nous reviendrons brièvement sur ses modes de fonctionnement, puis sur les catégories de films d'animation documentaires qui peuvent être dégagées. Cela nous mènera alors vers une prise en compte de ce qu'Annabelle Honess Roe nomme les *Animated memories*.

a) Modes de fonctionnement

Dans son ouvrage sur les documentaires animés, Annabelle Honess Roe propose une synthèse très convaincante des différents modes de fonctionnement de ceux-ci¹⁸⁰. Sans entrer trop dans les détails, nous les passerons toutefois en revue, en cela qu'ils vont dégager des concepts que nous pensons utiles pour la suite de nos prospections. L'auteure suggère que

¹⁷⁹ Car elles se basent justement sur ce principe du *savoir de l'arché*.

¹⁸⁰ Voir Honess Roe, 2013. pp.17-40.

l'animation fonctionne de trois manières différentes : par substitution mimétique, substitution non-mimétique et par évocation.

La substitution mimétique est faite « to closely resemble reality, or rather, the look of a live action recording of reality »¹⁸¹. En ce sens, on pourra notamment pointer vers des productions faites en rotoscopie¹⁸² comme *A Scanner Darkly* (Linklater 2006), *Renaissance* (Volckman, 2006), *Cool world* (Bakshi, 1992), ou d'autres en stop-motion ou en CGI dont le rendu est très proche d'un film en prises de vues réelles comme *Anomalisa* (Kaufman, 2015), *Fantastic mister fox* (Anderson, 2009) ou *Le pôle express* (Zemeckis, 2004) pour n'en citer que quelques-uns.

La substitution non-mimétique quant à elle « works towards embracing and acknowledging animation as a medium in its own right, a medium that has the potential to express meaning through its aesthetic realisation »¹⁸³. Dans cette veine, on pourra par exemple citer des films comme *Persepolis* (Sartapi, 2007), *Le petit garçon et le monde* (Abreu, 2013), *Princesse Mononoke* (1997), *Ma vie de courgette* (Barras, 2015).

Enfin, l'*évocation* est un mode de fonctionnement dans lequel l'« animation is used as an aide-imagination that can facilitate awareness, understanding and compassion from the audience for a subject-position potentially far removed from their own »¹⁸⁴. Parmi ceux-ci, on pensera notamment à des films d'animation comme *Conversation animée avec Noam Chomsky* (Gondry, 2013), *Feeling my way* (Hodgson, 1997), *La jeune fille sans mains* (Laudenbach, 2016), *A is for Autism* (Webb, 1992), ou *Places other people have lived* (Yilmaz, 2011).

b) Catégories

Eclaircissons les différentes catégories de documentaires animés, pour ensuite envisager celles qui peuvent prendre en charge une dynamique mémorielle proche de nos intentions premières. Pour ce faire, nous nous situerons par rapport aux catégories proposées par

¹⁸¹ Honess Roe, 2011. p.226.

¹⁸² Dispositif qui vise à filmer une séquence puis à redessiner chacun des photogrammes dans une logique de décalque puis de colorisation.

¹⁸³ Honess Roe, 2011. p.227.

¹⁸⁴ *Idem.* p.228.

Honess Roe. Non pas qu'elle ait été la seule à écrire à ce sujet¹⁸⁵, mais plutôt que celles-ci nous paraissent claires et particulièrement fonctionnelles.

La première catégorie dégagée est celle de la « reconstruction historique », qui permet de recomposer l'histoire et les événements contemporains « in a way that mimics the look of both reality and photoreality »¹⁸⁶.

Ensuite viennent les *interviews animées*, dans lesquelles « animation becomes a means of accentuating aspects of an interviewee's personality and story and the absence of a physical body »¹⁸⁷.

Troisièmement, elle distingue les films d'animation documentaires qui « convey subjective, conscious experiences via animation that is evocative rather than directly representational »¹⁸⁸.

Enfin, elle approfondit la capacité qu'a l'animation de rendre compte d'un point de vue subjectif, pour distinguer des œuvres qui utilisent l'animation « as an archeological tool for exploring one's own past »¹⁸⁹ et qu'elle va nommer *Animated memories*.

Cette catégorie d'*Animated memories* nous paraît pour l'instant être la plus proche de nos préoccupations. Pour autant, il s'agit de mieux comprendre ce qu'elle désigne, et la manière dont nous pouvons l'aborder. Ce cheminement est l'objet du point qui suit.

¹⁸⁵ A ce sujet, voir aussi Ehrlich, 2011.

¹⁸⁶ Honess Roe, 2013, p. 15.

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ *Idem.*

3.5. Les mémoires animées

3.5.1. Présentation du concept

D'après Honess Roe, les mémoires animées « demonstrate that the formal and aesthetic excess of animation can be used as means of accessing the now absent past »¹⁹⁰.

Selon elle, ce qui les distingue des autres documentaires animés réside d'une part dans le fait que « these movies are told, and entirely made, from a first-person perspective »¹⁹¹. D'autre part, elle soutient que celles-ci développent « suitable means of bringing the temporally distal into closer proximity by allowing filmmakers to aesthetically weave themselves into the past ». Elle ajoute que « the way the animation is realised, its style and materiality, can also offer insight into the processes of remembering and forgetting that are integral to the formation of personal identity »¹⁹².

Le critère auto-biographique est prépondérant dans la distinction d'Honess Roe, qui de son propre aveu a pour objectif d'étudier « the differences that arise when the autobiographer choose animation as a mode of self-inscription »¹⁹³. D'après elle, les mémoires animées peuvent être perçues « in addition to the rising number of animated documentaries about the subjective, conscious experience of others,(...) »¹⁹⁴

Par ailleurs, elle constate que « the films here seek to firmly ensorce the personal in a historical context »¹⁹⁵. Les références qu'elles fait aux *Cultural Memory Studies* ainsi qu'au *Media Studies* sont explicites. Elle pointe en cela le fait que « the meaning of the stories (...) is inextricably bound up with the events and cultures in which they took place »¹⁹⁶. D'autre part, elle ajoute que l'« animation (...) becomes a means to draw them into a broader social, political and cultural history »¹⁹⁷. Elle évoque notamment la notion de mémoire collective d'Halbwachs au moment d'analyser le film *Learned by Heart* (Rimminen et Takkala, 2007), et pointe que « Halbwachs' contrast of official history and collective memory suggests that the former works

¹⁹⁰ *Ibidem.* p.16.

¹⁹¹ *Ibidem.* p.15.

¹⁹² *Idem.*

¹⁹³ *Ibidem.* p.141.

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Ibidem.* p.144.

¹⁹⁷ *Idem.*

to distance us from the experiential reality of the past »¹⁹⁸. Elle revient aussi sur la notion de mémoire culturelle telle que développée par Marita Sturken, et précise que « Sturken's theorisation of cultural memory can help us understand how *Irinka and Sandrinka* and *Learned by Heart* engage in a 'cultural negotiation' regarding, respectively, the meaning of post-revolutionary Russian History and the relevance of woman in postwar Finnish history for self-identity »¹⁹⁹. Enfin, elle développe le concept de « post-memory » de Marianne Hirsch au moment d'observer le film *Irinka et Sandrinka*. Elle écrit à ce sujet que « Stoianov's interpretation of her aunt's memories, and her insertion of herself as a character in past events, is indicative of the affective power of these [post] memories on her sense of self »²⁰⁰.

Dans son chapitre consacré aux *Animated memories*, Honess Roe a recours à 6 films d'animation :

- *Places other people have lived*, *Everything's for you* et *Learned by Heart* tendent à démontrer l'intérêt de l'animation pour accéder à un passé inaccessible d'une autre manière, et une forme de réconciliation avec celui-ci. Elle pointe le caractère composite de certaines démarches, le recours à d'autres médias à l'intérieur de ces films et l'aspect « collage » de l'ensemble. Elle s'en sert aussi pour décrire la manière dont ces films permettent d'accéder au passé et de s'y inscrire.
- *Irinka et Sandrinka* est l'occasion pour l'auteure de se pencher sur des démarches *post-mémorielles*²⁰¹, dans lesquelles un auteur part sur les traces de souvenirs qu'il n'a pas directement vécus mais qui lui ont été, d'une certaine manière, transmis par un membre de sa famille. A cette occasion, elle développe quelque peu ce concept, originellement théorisé par Marianne Hirsch dont nous avons parlé précédemment.
- Enfin, *Waltz with Bashir* et *Silence* sont mobilisés afin de montrer en quoi ces mémoires animées sont une manière de passer au-dessus d'un traumatisme. En cela, elle écrit que l'animation « is a means of overcoming (the limitations of historical representation) by means of aesthetics »²⁰².

¹⁹⁸ *Ibidem*. p. 147-148.

¹⁹⁹ *Ibidem*. p. 154.

²⁰⁰ *Idem*.

²⁰¹ *Cfr. supra*.

²⁰² *Ibidem*. p.156.

3.5.2. Limites

La démarche d'Honess Roe est particulièrement stimulante dans la mesure où elle dégage de nombreuses pistes pour l'exploration de certains documentaires animés. Les directions qu'elle laisse présager, notamment la pertinence d'une mobilisation de concepts hérités des *Cultural Memory Studies*, et la place que peuvent prendre ces films dans un processus identitaire trouvent dans nos préoccupations un écho tout à fait enthousiasmant. Néanmoins, la catégorie d'Honess Roe nous semble à certains égards poser question, pour les raisons suivantes :

Premièrement, lorsqu'elle défend que les films de cette catégorie sont autobiographiques parce que « 'imbued with history', 'mainly retrospective' and 'in which the author, the narrator and the protagonist are identical.' »²⁰³ Cette définition de l'autobiographie est à nos yeux fragile. Au sein de la littérature la concernant, il est de plus en plus démontré que cette distinction ne suffit pas et qu'il convient d'envisager la créance secrétée et le pacte autobiographique. Celui-ci vaut sans doute autant qu'une démultiplication des modalités de présence au récit de l'auteur²⁰⁴. En d'autres termes, ces critères ne nous semblent pas suffisants pour attester d'une démarche autobiographique, et par ailleurs ils courent le risque de ne pas prendre en considération d'autres œuvres qui, ne remplissant ces trois critères, peuvent tout de même être désignées comme telles.

Deuxièmement, Honess Roe évoque le champ des *Cultural Memory Studies* mais leur donne finalement peu de place. D'une part, elle ne prend pratiquement pas en compte leur troisième vague évoquée au chapitre précédent. En ce sens, elle évoque le tournant transculturel mais ne l'applique pas de manière systématique. Elle écrit par exemple, au sujet de *Learned by Heart* et *Irinka et Sandrinka*, que « these films entwine their makers into the complex fabric of a subjective familial and nationally specific recollection »²⁰⁵. Dans ce cas précis transparait l'absence du dépassement du cadre national et donc de la prise en compte de la transculturalité au moment d'envisager la mémoire culturelle.

D'autre part, elle ne développe pas, à nos yeux, les outils précieux issus du concept d'intermédialité afin de questionner l'hétérogénéité des productions qu'elle choisit. On sent

²⁰³ Honess Roe, Annabelle. *Animated Documentary*. New York : Palgrave Macmillan, 2013. p.143.

²⁰⁴ Nous reviendrons sur cette définition lors du chapitre suivant.

²⁰⁵ *Ibidem*. p.155.

une volonté de sa part de reconnaître la coexistence au sein de ces films de différentes ressources médiatiques, mais elle ne met pas à profit les recherches très vives qui ont été menées dans ce champ lors des dernières décennies. Lorsqu'elle analyse *Everything's for you* (Ravett, 2011), elle décrit par exemple que le recours à des photographies au sein du film « tells us that the photographic, despite its mimetic, indexical nature, does not guarantee unfettered access to the past »²⁰⁶.

Puis, en conclusion de son chapitre, elle considère finalement les images qui composent les mémoires animées comme « not indexical »²⁰⁷. Cela nous semble problématique puisque la totalité d'entre elles mobilisent non seulement des images photographiques mais aussi filmées en prises de vue réelles, juxtaposées à des segments animés, voire même intégrées à ceux-ci. Et lorsqu'elle écrit alors que ces images ne sont pas indexicales, « but at one and the same time something more and something less »²⁰⁸, son propos devient plutôt opaque. Selon nous, cette faiblesse est imputable à un manque de systématisme au moment d'envisager les modalités de présence à l'écran de ces images indexicales et, de manière plus générale, ce qui relève de procédés intermédiaires, ainsi qu'à une absence de prise en compte d'outils théoriques hérités des *Media Studies*.

Il en va de même lorsqu'elle pourrait analyser l'aspect synchronique et diachronique de l'intermédialité et aborder, par exemple, la logique de la remédiation, et qu'elle se contente de questionner l'apparente nostalgie à l'œuvre dans ces films d'animation. En ce sens, elle remarque que la technique utilisée dans *Learned by heart* rappelle la technique du « papier découpé ». Et si elle stipule que « cut-out animation is one of the medium's oldest techniques »²⁰⁹, c'est pour mieux préciser que « the computer animation and animation of archival material, along with the superimposition of animated figures into found footage and photographs in *Learned by heart* disrupts any simple understanding of its superficially nostalgic aesthetic as reactionary or sentimental »²¹⁰.

Malheureusement, elle n'ira pas plus loin, comme c'est souvent le cas dans ce chapitre sur les *Animated memories*. Elle laisse là en friche une analyse qui, nous le pensons, gagnerait à être approfondie, en considérant, par exemple, la migration de formes médiatiques (et dans

²⁰⁶ *Ibidem.* p.141.

²⁰⁷ *Ibidem.* p. 169.

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ *Ibidem.* p.149.

²¹⁰ *Idem.*

ce cas celle du papier découpé) à travers le temps et l'espace, ou les récents travaux menés sur le concept de nostalgie²¹¹.

Troisièmement, Honess Roe ne base son corpus des mémoires animées que sur six films, très différents les uns des autres. Ce nombre nous paraît insuffisant pour amener autre chose qu'une collection de pistes, et l'auteure ne va jamais jusqu'à la consolidation de celles-ci afin d'argumenter par exemple la présence tangible d'une nouvelle catégorie dans le champ du cinéma d'animation. Les mémoires animées sont à notre sens plus une ébauche quant au potentiel de l'animation en contexte mémoriel et autobiographique qu'une véritable distinction qui reposerait sur des contours bien définis. En ne confrontant ces films qu'à eux-mêmes et à des concepts généraux, et non à d'autres productions du même registre ou à d'autres objets et dispositifs médiatiques, elle ouvre bon nombre de portes mais ne les franchit pas.

Quatrièmement, l'auteure ne tient que très peu compte des processus de production de ces films. Au fil de son raisonnement, elle évoque toutefois brièvement les contextes socio-culturels dans lesquels ils s'inscrivent. Elle dresse alors le portrait d'un contexte contemporain qui, depuis les années 90, a démocratisé les moyens de productions de films d'animation à une échelle individuelle. Cette conjoncture aurait favorisé les démarches indépendantes et, de fait, aurait permis de faire entendre les voix généralement inaudibles de certaines catégories de créateurs (minorités ethniques, femmes, activistes, migrants, ...)²¹² Néanmoins, cette distinction reste succincte. Le cas particulier de chacun des films qu'elle évoque n'est que très peu contextualisé et le processus de création jamais pleinement intégré. Il s'agit là d'un problème que nous pensons récurrent dans l'étude du cinéma d'animation, et qui était déjà présent lors de la définition des documentaires animés. Nous nous proposerons donc, par rapport à cette limite mais aussi vis-à-vis de toutes celles que nous venons d'énumérer, d'apporter des solutions.

²¹¹ En ce sens, voir les publications réalisées dans ce domaine par, notamment, Elodie Roy, Frances Robertson ou Katharina Niemeyer.

²¹² *Ibidem*. p. 144.

3.5.3. Propositions

Au vu de ce qui vient d'être exprimé, nous pensons qu'il y a là une véritable incitation à mieux comprendre ces mémoires animées et à les envisager différemment. Un des grands atouts du travail d'Honess Roe est qu'il ouvre de véritables pistes, que nous poursuivrons.

Dans un premier temps, nous pensons utile de consolider cette catégorie des *Animated memories* en agrandissant le corpus de films qui la composent et en les analysant de manière plus systématique. Pour ce faire nous réunirons un nombre plus important de films d'animation portant sur la mémoire. En effet, les mémoires animées ne sont pas la seule des catégories d'Honess Roe qui aient trait à la mémoire, dans la mesure où elles n'ont pas été pensées en fonction de cette distinction. Que ce soit sous forme d'interview, de reconstruction historique, d'évocation ou de rapport plus personnel aux souvenirs, les modalités d'accès au passé et à la mémoire par l'animation documentaire sont multiples. On peut par exemple animer une interview de quelqu'un qui parlerait de son passé, interroger la mémoire collective en faisant un documentaire qui viserait à réhabiliter quelque figure tombée dans l'oubli ou quelque événement passé sous silence, ou encore proposer un acte de mémoire qui soit de l'ordre de l'évocation et avec lequel nous n'ayons pas spécifiquement de lien à titre individuel. Il est dès lors important de pouvoir mieux dissocier les mémoires animées des autres documentaires animés, en mettant la mémoire au cœur de ce processus de différenciation.

Afin de mieux comprendre les phénomènes observés par Honess Roe au moment d'analyser et de définir les mémoires animées, nous approfondirons plusieurs des perspectives que son travail suggère.

I) Nous prêterons une grande attention à la dimension autobiographique en mobilisant plus de ressources théoriques et en tentant de mieux la définir et de mieux la comprendre;

II) Nous privilégierons l'approche intermédiaire en analysant la coexistence de différentes ressources médiatiques au sein du film, mais aussi en différenciant celles-ci, pour mieux en saisir la spécificité;

III) Nous intégrerons la circulation de ces films dans l'espace collectif, pour mieux comprendre leurs trajectoires et leur contexte de diffusion, à un niveau synchronique, mais aussi diachronique, en demeurant attentif au principe de remédiation ;

IV) Nous prêterons attention à la nature des souvenirs abordés, en gardant à l'esprit que certains peuvent dépasser une seule génération ;

V) Nous tenterons de mieux comprendre les événements qui motivent ces démarches, et donc, au-delà d'un traumatisme, les événements qui peuvent en être à l'origine.

Pour ce faire, nous allons mettre en place une grille critériée qui nous servira à explorer un corpus élargi de films. Notre idée est, à terme, de consolider ce concept de « mémoires animées » et d'aboutir à un corpus restreint sur lesquels reposeront les autres parties de la thèse.

4. Une première analyse : grille critériée

Dans le but de répondre aux limites que nous venons d'évoquer et de mieux comprendre l'articulation entre document/documentaire et mémoire en animation, nous avons tout d'abord établi un corpus exploratoire de 30 films d'animation²¹³ à vocation mémorielle en vue de réaliser une grille d'analyse²¹⁴. Ces films ont été choisis en fonction de 3 critères, qui déterminent l'orientation principale de notre étude:

- 1) Les films sont considérés totalement ou en partie comme étant des films d'animation. Soit parce qu'ils contiennent des segments animés image par image ou assimilables (cfr. *infra*) ou parce qu'ils ont été présentés comme des films d'animation au moins une fois lors de leur diffusion.
- 2) Les films sélectionnés concernent de près ou de loin une dynamique mémorielle.
- 3) Les films ont été réalisés lors des 20 dernières années, sur une période courant de 1997 à nos jours. Par ce choix, nous avons l'intention d'inscrire notre réflexion dans un contexte résolument contemporain, voire générationnel, qui nous permettra en creux d'esquisser un mouvement en phase avec la réalité et les enjeux de l'époque.

Pour rappel, l'objectif de ce corpus exploratoire est également d'aboutir à un corpus définitif qui nous aidera d'une part à circonscrire et à cibler l'objet de notre recherche dans toute sa singularité et d'autre part à formuler des axes réflexifs, des hypothèses que nous questionnerons lors de notre observation sur le terrain, en situation de création.

Le choix des films à intégrer au corpus s'est fait de manière non systématique, sur base de prospections diverses. Sur internet d'une part, en allant consulter les sites spécialisés en cinéma mais aussi des blogs consacrés à l'animation documentaire. D'autre part au contact du département d'animation de l'Erg par le biais de recommandations ou de projections de films d'étudiants, d'anciens étudiants ou d'intervenants extérieurs. Notre objectif n'est pas de recenser de manière exhaustive tous les films d'animation portant sur la mémoire et nous entendons simplement dégager une catégorie redéfinie de mémoires animées suffisamment solide et étayée. C'est ainsi que nous avons sciemment pris des films qui nous semblaient proches de la définition que fait Honess Roe des *Animated memories*, tout en ouvrant le

²¹³ Cfr. Annexe 1.1, Liste des films du corpus exploratoire et synopsis.

²¹⁴ Cfr. Annexe 1.2, Grille d'analyse.

champ à des films présentant d'autres régimes dans leur rapport à l'animation et à la mémoire, comme par exemple *Adama* (Rouby, 2015), *Black heart, white men* (Tilman, 2011), *Cafard* (Blutheel, 2015) (qui contiennent une perspective mémorielle mais ne sont pas forcément autobiographiques), *Grave Goods* (Tai, 2012), *Libronero* (De Felice, 2007), *Ode to Joy* (Halas, 2014) (qui ne relèvent pas directement de l'animation au sens canonique, mais plutôt d'une notion d'*Expanded animation*²¹⁵), ou encore *Tirana* (Schellow, 2011), *O'Galop* (Faye, 2009) ou *Le journal de mari S.* (Molnar, 2015) (qui posent la question des limites de l'autobiographie).

4.1. Définition des critères

Afin que les termes usités dans la grille ne prêtent pas à confusion et que la pertinence de leur présence à ce stade de l'analyse soit avérée, nous les passerons en revue en les contextualisant à chaque fois.

4.1.1. Rapport à la mémoire

a) Type de lien

Nous souhaitons par le présent critère évaluer le rapport entre le positionnement de l'auteur et les souvenirs mis en scène. Cette distinction vise à évaluer l'implication personnelle de l'auteur et son attachement au contenu. Pour ce faire, nous avons utilisé des concepts empruntés aux *Cultural Memory Studies*.

- Premièrement un lien que nous avons qualifié de personnel, qui suppose que l'auteur parte sur la trace de ses propres souvenirs, dans une conception plus traditionnelle de la remémoration.
- Ensuite un lien de type familial, qui implique que les souvenirs évoqués fassent partie du vécu familial de l'auteur (parler de la seconde guerre mondiale parce que son grand-père y aurait pris part, par exemple).

²¹⁵ Ce concept récent propose d'envisager l'animation dans une dynamique intermédiaire et cesse de l'identifier en fonction de l'usage d'une technique particulière. Certains artistes proposent même de ne plus voir l'animation comme un verbe mais bien comme un adjectif ou un adverbe. A ce sujet, voir le site de Brigetta Hosea : <https://expandedanimation.net/>

- Enfin un lien de type affiliatif. En ce sens, nous avons mobilisé le concept de post-memory emprunté à Marianne Hirsch et que nous avons exposé (cfr. *infra*.) Définie par l’auteure comme « the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right »²¹⁶ elle va nous permettre d’envisager l’acte de mémoire comme un processus transgénérationnel.

Cette notion va aussi prendre en considération des œuvres mémorielles centrées sur des mémoires dont les auteurs ont, d’une certaine manière, hérité. Elle attire par ailleurs notre attention d’une part pour la place qu’elle occupe dans la description des mémoires animées chez Honnes Roe et ensuite parce qu’elle nous semble élargir notre champ de préoccupations pour s’attarder sur des procédés où le travail de mémoire prend une tournure tout à fait singulière.

Nous retiendrons pour l’heure surtout la notion d’affiliation mémorielle dont Marianne Hirsch nous explique qu’elle est “the horizontal transmission of memory from the literal second generation to others of their generation who seek a connection »²¹⁷. Nous envisagerons cette affiliation comme étant un lien entre l’auteur et une tierce personne (hors du cercle familial donc). La question du degré de distance avec les souvenirs évoqués est traduite par un autre indicateur, la durée de séparation avec les souvenirs traités, que nous évoquerons par la suite.

b) Durée de la séparation avec les souvenirs traités

Nous exprimons cette durée en termes de générations (qui équivalent à une durée de plus ou moins 30 ans), où une génération est la période séparant l’auteur de l’époque de ses parents. Le lien le plus direct est d’une génération (de 0 à 30 ans donc), là où deux générations connectent l’auteur avec le passé de ses parents, trois avec le passé de ses grands-parents, et ainsi de suite.

²¹⁶ Hirsch, Marianne, “The Generation of Postmemory”, *Poetics today* n°29:1, 2008, p.103-128.

²¹⁷ Hirsch, 2008, p. 114.

c) Rupture dans la mémoire communicative

Ce critère est issu du concept de « mémoire communicative » défini par Assmann comme « noninstitutional; (...) it lives in everyday interaction and communication and, for this very reason, has only a limited time depth which normally reaches no farther back than eighty years, the time span of three interacting generations »²¹⁸. Le choix de tenir compte de ce critère émane d'un présupposé, que nous mettons d'ailleurs à l'épreuve, qui voudrait qu'une quête mémorielle soit enclenchée par une rupture dans cette mémoire communicative, dans la transmission, et que l'œuvre vise alors à combler un blanc, un trou dans l'accessibilité aux souvenirs. Notons enfin qu'Assmann parle aussi de mémoire culturelle, qu'il définit comme « l'ensemble des idées formatives et normatives qui forment le centre d'une civilisation et qui s'expriment à travers le tableau d'un passé commun »²¹⁹. Plutôt que de nous atteler pour l'heure à ce concept, bien discuté depuis, de mémoire culturelle, nous préférons le critère qui suit et qui porte sur la période historique concernée.

d) Période historique concernée

Ce critère détermine le pan d'histoire qui concerne le récit enchâssé²²⁰ ou, en d'autres termes, le contexte historique qui va être mobilisé lors de l'accession aux souvenirs. Il se peut tout à fait qu'aucun contexte historique particulier ne soit évoqué, auquel cas nous l'indiquons.

4.1.2. L'auto-biographie

C'est dans la perspective d'évaluer l'implication personnelle de l'auteur au sein du film que nous introduisons ce critère de l'auto-biographie. Dès lors que nous envisageons la notion de mémoire, il paraît impossible de la départir du rapport à l'individu, et nous souhaiterions voir dans quelle mesure et dans quels cas de figure est mobilisé un récit de type autobiographique. Nous définissons ce dernier en l'envisageant dans la continuité des travaux de Philippe

²¹⁸ Assmann, Jan, « Communicative and Cultural Memory » dans Astrid Erll, Ansgar Nünning (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York 2008, pp. 109-118.

²¹⁹ Assmann cité par Gignoux dans Gignoux, Philippe (Dir.), *La commémoration, Colloque du Centenaire*, Louvain-Paris, Bibliothèque des Hautes Études, Sciences religieuses, Vol.XCI, 1988, pp. 47-56.

²²⁰ Nous distinguerons ici, en cas de présence d'un double récit à l'intérieur du film, le récit enchâssant et de récit enchâssé. En ce sens le récit enchâssant, ou récit premier, sert de cadre au récit enchâssé.

Lejeune, comme « récit rétrospectif [...] qu'une personne fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »²²¹.

a) Dimension autobiographique

Ce critère vise à évaluer la présence d'un pacte autobiographique, défini par Lejeune comme étant l'alliance de trois « je », celui de l'auteur, du narrateur et du personnage principal. Ce pacte implique un « pacte référentiel » qui lui est coextensif. Ce pacte référentiel « stipule le lien de référence entre le monde du livre et le monde réel. C'est une manière de confirmer que l'auteur de l'autobiographie s'engage à se référer à la réalité »²²². Etant donné que nous sommes ici en présence d'œuvres filmiques et non littéraires, nous élargissons le pacte autobiographique à la présence d'un auteur, d'un personnage et d'un énonciateur qui sont une seule et même personne. Au-delà de ce critère qui peut paraître légèrement réducteur, nous nous focaliserons surtout sur la « créance secrétée » qui, comme le mentionnait déjà Lejeune²²³, fait que nous ayons le sentiment d'assister à une entreprise autobiographique.

b) Marqueurs autobiographiques

Le cas des films d'animation diffère de celui de la littérature, dans le sens où les modalités de présence de l'auteur vont varier, et où, en plus de l'auteur-narrateur-personnage, il s'agit de considérer la présence d'autres instances énonciatrices tel que le « graphiateur » qui n'est autre que la présence graphique de l'auteur à l'intérieur de son œuvre²²⁴. Nous recensons pour cela les différents marqueurs qui manifestent la présence de leur auteur, et qui peuvent-être:

- Une présence vocale: lorsque l'on entend la voix de l'auteur au sein de l'œuvre
- Une présence physique: lorsque l'on voit l'auteur ou une partie de lui-même à l'écran

²²¹ Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

²²² Croix, Laurence, *Le je des bulles*, DEA d'arts plastiques, Rennes, Université de Rennes 2-Haute Bretagne, 1999, p. 6.

²²³ Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

²²⁴ Baetens, Jan, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], mis en ligne le 25 mai 2009. Consulté le 01-06-2017.

- Une présence textuelle: lorsque l'auteur s'exprime par le biais d'un texte visible à l'écran
- Une présence graphique: lorsque la présence de l'auteur se manifeste dans la trace laissée par un geste graphique, en cela qu'elle porte la marque de son auteur ou qu'elle le représente

4.1.3. L'intermédialité

Etant donné que nous avons ouvert le champ du cinéma d'animation par le truchement d'une définition volontairement large, nous sommes confrontés à des films présentant des degrés très variables d'hétérogénéité et qui ne correspondent pas à une définition homogène de l'animation, qui voudrait que l'on soit en présence à chaque fois d'une unité de technique.

De plus, il n'est pas rare de voir au sein des films d'animation portant sur la mémoire différents types de médiums entrer en interaction (photographies, prises de vue réelle, interview radiophoniques, ...).

C'est ainsi que nous entendons prendre en considération le caractère intermédial de ces productions, à savoir le « processus de production de sens lié à des interactions médiatiques »²²⁵. Nous serons alors en mesure de nous pencher sur ces cas que Besson qualifie de « coprésence » et qui « consiste(nt) à étudier la présence au sein d'un artefact donné de formes relevant, au départ, de médias différents »²²⁶. Mais, au-delà de la prise en compte de cette coprésence, ce ne sont pas tant les modalités de fonctionnement de l'intermédialité qui nous intéressent que les corrélations que nous pourrions dès lors établir entre un usage de procédés intermédiatiques et certaines pratiques mémorielles ou autobiographiques de l'animation.

²²⁵ Müller, Jürgen E, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 109.

²²⁶ *Idem*.

a) Degré d'intermédialité

Nous distinguons 3 degrés d'intermédialité, pris donc dans le sens de la coprésence telle que nous venons de la définir. Un degré faible, qui consacre une voire deux types d'interactions médiatiques à l'intérieur du dispositif. Un degré intermédiaire, qui consacre 3 ou 4 types d'interactions médiatiques. Et un degré élevé, qui consacre 5 types d'interactions médiatiques ou plus²²⁷.

4.1.4. L'animation

Il s'agit ici de déterminer qu'il y a bien la présence d'une animation « image par image » ou assimilable (cfr. *infra*), et si oui, par le biais de quel dispositif technique (stop-motion, dessin animé, 3D, 2D assistée par ordinateur, ...). Cela permettra notamment de mettre en relation l'aspect technique de l'animation et sa présentation au moment de la diffusion, mais également de voir si un lien existe entre le type de démarche mémorielle proposée et la technique utilisée.

4.1.5. Les ressources

A partir du moment où l'auteur s'intéresse à des faits du passé, des souvenirs qui lui sont propres ou auxquels il s'affilie, la notion de ressource est primordiale. Comme l'a déjà précisé Halbwachs au cours de ses recherches, le processus de remémoration ne peut se faire seul²²⁸ et nécessite donc que des interactions aient lieu. Si l'on s'en réfère aux travaux de Bruno Latour²²⁹ (qui nous intéresseront particulièrement lorsque nous nous attacherons à la phase de production de ces œuvres), l'observation d'une interaction ne peut se départir d'une prise en compte de sa localisation à l'intérieur d'un réseau où agissent des actants humains mais aussi non-humains. Dans une perspective mémorielle, les ressources, qu'elles soient

²²⁷ Le film *Irinka et Sandrinka*, par exemple, mobilise un très grand nombre d'interactions médiatiques: De l'interview radiophonique avec du dessin animé, de la photographie avec du dessin animé, du dessin animé avec des documents filmés, des documents filmés avec de la photographie, des photographies avec de l'interview radiophonique.

²²⁸ Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1925.

²²⁹ Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

humaines ou objectales, sont autant d'actants qui prennent part aux négociations visant la recomposition de souvenirs à l'intérieur du dispositif créatif.

Aussi, si nous avons pris en considération le caractère intermédial de ces productions, il s'agit également de ne pas s'en rapporter qu'au dispositif véhiculant divers messages mais bien aussi aux spécificités de ces messages. Qu'ils soient écrits, filmés, audios, les documents par exemple jouent un rôle important dans le processus mémoriel. Quand Paul Ricoeur déclarait que « avec le témoignage s'ouvre un procès épistémologique qui part de la mémoire déclarée, passe par l'archive et les documents, et s'achève sur la preuve documentaire »²³⁰, il ouvrait le champ du processus mémoriel à une distinction entre archives, documents et témoignages. Nous avons donc pris comme base cette proposition ricoeurienne, en y ajoutant la notion d'objet, qui aurait pu appartenir à la catégorie du document mais que nous avons choisi de prendre en compte séparément afin de différencier un maximum de catégories et de penser l'objet dans toute sa singularité.

Se pose également le concept d'archive, qui demeure difficile à aborder. D'une part si l'on se place comme Ricoeur²³¹ du point de vue des enjeux de pouvoirs auxquels ils sont assujettis et qui la rendent difficilement catégorisable. D'autre part si l'on se situe, comme le précise Remy Besson²³², dans un contexte contemporain d'éclatement dans les pratiques médiatiques où la définition de l'archive et la codification de l'acte d'archivage sont difficilement cernables, et auxquels il convient parfois mieux d'associer la notion de « collection ». Au vu des limites évidentes de cette conception de l'archive dans un contexte de productions contemporaines et intermédiales, l'idée de document nous paraît, dans un premier temps tout du moins, plus opérationnelle.

Nous distinguons dès lors trois types de ressources: L'objet, le document et le témoin.

²³⁰ Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, 2000. p.201.

²³¹ Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, vol. 3., Paris, Editions du Seuil, 1978.

²³² Besson, Rémy, « *Man on bridge: une forme qui échappe aux catégories* », *Entrelacs* (en ligne), 2016, consulté le 17 mai 2016.

a) Objets

Par objet, et pour nous en tenir à l'une des définitions du mot dans le dictionnaire Larousse, nous entendons une « chose solide considérée comme un tout, fabriquée par l'homme et destinée à un certain usage »²³³. Il ne s'agit pas de recenser tous les objets présents ou représentés dans les films mais bien de mentionner ceux qui se verraient recevoir un traitement particulier, sur lesquels une attention particulière serait portée. Cela doit être rendu manifeste par une mention remarquable du narrateur, un focus ou une place privilégiée à l'intérieur du récit. La notion d'objet telle que nous souhaitons la répertorier ne peut en outre passer que par l'observation de sa médiatisation à l'intérieur du film. Ce qui le caractérise est une notion d'intentionnalité dans sa médiatisation première. C'est ainsi que ce critère en particulier sera analysé en fonction de cette représentation et de ses modalités. Nous pourrions ensuite envisager, lors d'interviews par exemple, d'interroger l'auteur sur le rôle joué par ces objets dans le tissu d'interactions à l'oeuvre au moment de la production, et poser la question de cette médiation de l'objet.

b) Documents

A l'heure du numérique, la notion de document, ultérieurement dévolue à des sources écrites ou tout du moins présentées sur un support papier, a été amenée à évoluer profondément. Notre objectif est de pouvoir comprendre de quelle manière les artistes articulent les différentes ressources médiatiques. C'est ainsi que nous définissons le document sous une triple perspective.

La première émane des travaux du groupe Roger T.Pédauque²³⁴, et vise à définir le document comme la rencontre « d'un support et d'une information ». De fait, nous considérons dans le cas présent le document comme stockant du texte, de l'image ou du son.

La seconde perspective entend prendre le document comme offrant une « garantie [...] à un fait réel, à une histoire ou à un argument », et « nourrissent son affirmation d'être

²³³ Objet. (n.m.). Dans Dictionnaire Larousse en ligne. Repéré à <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/objet/55366> consulté le 01-06-2017.

²³⁴ Pédauque, Roger T., *Le document à la lumière du numérique*, C&F éditions, 2006, p.32.

basé sur des faits »²³⁵. Il est connecté à la réalité et se donne à voir si pas comme une preuve (on reviendra ultérieurement sur l'effet de réel produit par un document), en tout cas comme porteur d'un degré de référentialité très élevé (contrairement au dessin, qui, s'il s'en rapproche, le fait plutôt en jouant sur l'abstraction et la relativité des perceptions.)

Troisièmement, il se caractérise par un certain rapport à l'intentionnalité. A partir du moment où nous nous trouvons dans un dispositif intermédial, composé par exemple de dessins, de films et de photographies, chaque partie pourrait être considérée comme un document, ce qui peut poser un problème évident. Nous nous focaliserons dès lors sur des documents réalisés en dehors du contexte du film, qui, d'une certaine manière, seraient originellement extérieurs à son univers, et n'auraient donc pas été réalisés « intentionnellement » pour celui-ci. Bien évidemment, la frontière est mince et parfois difficile à distinguer. Il s'agit plutôt d'observer les films et de les analyser selon un régime déductif (qui nécessiterait d'être confirmé sur base d'un autre procédé exploratoire comme l'interview et le questionnaire), basé sur la manière dont ils nous sont visibles.

Par document, nous entendons donc des supports stockant de l'image, du texte ou du son, caractérisés par leur disposition à faire preuve et préexistant à la médiatisation issue de la démarche artistique apparente.

Afin de distinguer les différents types de documents qui peuvent être mobilisés dans ces films, nous avons privilégié une famille de critères qui reflète notre volonté de penser le tissu d'interactions à l'oeuvre en phase de production du film. Nous nous attachons donc aux origines pressenties de ces documents. Une fois encore, il ne s'agit pas de vérifier l'exactitude de ces ressentis (puisque'il s'agit effectivement de spéculations), mais de baser notre observation sur la mise en discours, sur la manière de les présenter, de les articuler et sur leur facture apparente. Afin de pouvoir, *in fine*, les considérer, lors des interviews, eu égard au processus de production.

Voici donc les distinctions que nous ferons entre les documents: 1. Les documents institutionnels, qui émanent d'institutions (état, médias, associations), 2. Les documents familiaux, qui émanent, comme leur nom l'indique, de la sphère familiale, 3. Les documents

²³⁵ Ricoeur, 1978.

personnels, qui émanent de l'auteur, 4. Les documents qui émanent de tiers, 5. Les documents « orphelins » dont on ne sait identifier la provenance (marché aux puces, images google ...).

c) Témoins

Tout comme les objets ou les documents, dans les cas des témoins, deux angles peuvent être privilégiés, si l'on considère le dispositif de représentation du témoignage ou la sphère d'appartenance de celui qui témoigne. Tout comme pour les documents, nous privilégierons dans un premier temps la nature du témoin, qui renvoie à une certaine trajectoire de l'auteur en phase de création, trajectoire physique jusqu'à la personne concernée, d'où découlera la trajectoire cognitive qui posera cette question du « pourquoi et comment l'inclure ». Cette deuxième question ne sera abordée qu'ultérieurement, éventuellement en phase d'interview, afin d'approfondir la question de la remédiation des différentes ressources.

Par témoin, nous entendons donc une « personne qui a vu ou entendu quelque chose, et qui peut éventuellement le certifier, le rapporter »²³⁶ et on distinguera différents types de témoins: 1. Les témoins institutionnels, qui documentent le fonctionnement d'une institution (porte-parole du gouvernement, éditorialiste ...), 2. Les témoins familiaux, qui émanent, comme leur nom l'indique, de la sphère familiale, 3. Les témoignages personnels, qui émanent de l'auteur, 4. Les témoignages de tiers.

4.1.6. Réception du film / diffusion

Ce critère vise à comprendre la circulation du film au sein de l'espace médiatique contemporain, et d'esquisser d'éventuels réseaux qui pourraient y être associés. En creux se situe aussi la volonté de pouvoir dépeindre une forme de récurrence dans la structure de la sphère socio-culturelle des films que nous analyserons lors du corpus réduit.

²³⁶ Témoin. (n.m.). Dans Dictionnaire Larousse en ligne.

Repéré à <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/témoin/77204> Consulté le 01-06-2017.

4.2. Analyse de la grille

En partant de la grille que nous avons construite puis confrontée au corpus de trente films décrits précédemment, nous tenterons d'établir des tendances, c'est-à-dire des corrélations possibles entre différents critères ou catégories, afin de comprendre, au-delà de la définition faite par Honess Roe des mémoires animées, quelles modalités de ce rapport entre mémoire et animations peuvent être prises en considération dans le contexte de cette recherche.

Etant donné que les liens qui peuvent être établis sont multiples et mobilisent de nombreuses catégories en même temps, il sera difficile d'être parfaitement structuré dans la succession d'observations qui composent cette analyse. Les corrélations apparaîtront dès lors au fur et à mesure qu'elles pourront être pressenties. Tandis qu'elles prendront forme, nous ferons émerger un certain nombre de réflexions, de questions, que nous confronterons ensuite aux axes dégagés lors de notre pratique de l'animation au sein de l'Erg.

4.2.1. Le format

Sur 30 films analysés, 10 sont des longs-métrages, 6 sont des moyens-métrages et 14 sont des courts-métrages. On remarque dès lors une certaine propension du cinéma d'animation à s'épanouir dans des formats variés, où le court métrage est une forme courante. Cela peut être expliqué par la charge de travail considérable que représente la réalisation d'un film d'animation, qui mènerait les auteurs vers des formats plus abordables. La diversité de formats est toutefois grande et il s'agira par la suite de la mettre en rapport avec d'autres critères afin de voir si des affinités particulières en émergent.

4.2.2. Le rapport à la mémoire

Le degré de séparation avec les souvenirs se situe en général entre 1 et 4 générations et va très rarement au-delà. Un seul film, *Adama*, s'aventure près de 8 générations en arrière. La plupart des films que nous avons sélectionnés se concentrent sur une période allant d'une à deux générations.

Sur ces 30 films, 13 consacrent un lien affiliatif entre son réalisateur et les souvenirs évoqués, 12 sont de l'ordre du lien familial et 3 proposent à la fois un lien affiliatif et familial.²³⁷

Les causes de la rupture dans la mémoire communicative peuvent être séparées en deux tendances. Une qui résulte d'évènements que l'on peut assimiler à des moments historiques majeurs et traumatiques (génocides, guerres mondiales, révolution, catastrophes naturelles). Puis une autre qui fait suite à des évènements de l'ordre de la sphère intime, aussi d'ordre traumatique (violence familiale, maladies diverses, déménagement, amnésie, ...). Si l'on met en rapport ces deux catégories avec le type de lien qui unit le réalisateur en tant que maître d'oeuvre du dispositif et les souvenirs évoqués dans la diégèse, on se rend compte que l'affiliatif aborde plutôt les répercussions de grands évènements du passé là où le lien familial le fait également tout y adjoignant une dimension intime.

Cela pourrait laisser supposer une convergence dans la démarche de certains auteurs d'aborder un passé familial douloureux sans le dissocier de son contexte historique étendu. La raison de cela serait une possible légitimation de la parole intime (parce qu'en interaction avec un passé collectivement partagé), une volonté de réinscrire dans cette histoire des vécus individuels passés sous silence ou un facteur motivationnel remarquable en phase de création (des auteurs qui seraient doublement touchés par leur sujet). Seuls quelques films échappent à cette règle en consacrant une démarche mémorielle là où la rupture dans la mémoire communicative est de l'ordre de la catastrophe naturelle (*Paperbox* [Czapla, 2011]) ou du simple temps qui passe (*Places other people have lived*).

4.2.3. Le rapport à l'autobiographie

Sur 30 films sélectionnés 11 ne sont pas autobiographiques, pour 19 qui le sont. On voit la convergence qu'il peut y avoir entre l'animation et l'autobiographie, qui semblent en mesure de collaborer pleinement. Le potentiel autobiographique du cinéma d'animation mérite d'être exploré, ainsi que la liberté subjective qui semble être la sienne. Dans le cas de films autoproduits au format court, il s'agirait notamment de comprendre si la liberté dévolue à l'auteur ouvre la porte à des démarches personnelles, subversives ou décomplexées car

²³⁷ Ce qui suppose qu'il y ait dans les films plusieurs segments fonctionnant sur des liens différents.

délestées du poids d'un système de production destiné au grand public peut-être plus prompt à gommer les aspérités et le relief de ces types de discours.

Il est intéressant par ailleurs de remarquer que tous les films de la liste qui sont d'ordre autobiographique présentent un lien de type familial entre l'auteur et les souvenirs évoqués. Tous sauf un, à savoir *Tirana* d'Alexander Schellow, qui présente à la fois une démarche autobiographique et un lien affiliatif à la mémoire. Les autres films, qui proposent un lien affiliatif à la mémoire, ne mettent pas en oeuvre de dispositif autobiographique, il s'agit des deux documentaires d'Arte, *Les aventuriers de l'art moderne* et *Black men, white heart*.

Cela laisse tout de même entrevoir une récurrence dans la volonté de passer un pacte autobiographique avec le spectateur afin d'aller explorer des souvenirs qui appartiennent au vécu familial de l'auteur. D'autant plus que si l'on observe les marqueurs mobilisés dans ces cas de figure, on remarque que tous les films du corpus, à l'exception d'un seul, présentent l'ensemble des marqueurs autobiographiques que nous avons pu répertorier. La revendication faite par l'auteur d'être dans une démarche autobiographique et la démultiplication de sa présence au récit sont sans nul doute à comprendre, surtout lorsqu'il s'agit de relater un passé d'ordre familial. Un seul film fait exception à la règle, *O'Galop*, au sein duquel l'auteur a un lien familial avec son sujet, mais ne propose pas un récit autobiographique à proprement parler (absence de marqueurs autobiographiques).

Enfin, et c'est encore plus troublant, on remarque que la grande majorité des films réalisés par une 2^{ème} génération sont de nature autobiographique et familiale. Comme s'il y avait là une affinité particulière entre ces trois critères, qui sont, rappelons-le, fondateurs d'une démarche post-mémorielle telle que nous l'avons définie précédemment. Nous avons par ailleurs 3 films de « post-memory » qui consacrent un lien à la fois familial et affiliatif (parce que les auteurs n'ont pas travaillé seul ou uniquement sur leur seul vécu familial), il s'agit de *Persepolis*²³⁸, de *Ode to Joy* et de *Learned by heart*.

4.2.4. Le rapport à l'intermédialité

On constate tout d'abord que les films présentant un fort degré d'intermédialité sont plutôt des courts et des moyens-métrages. Cela peut corroborer l'idée qu'une liberté

²³⁸ Nous pensons ici à la présence de Vincent Paronnaud, qui a co-réalisé le film avec Marjane Sartapi.

expérimentale plus grande peut être trouvée dans des films qui sortent du format long-métrage, et que ce type de films est un terreau fertile si l'on souhaite traiter cette question de l'intermédialité.

Par ailleurs, si l'on regarde les films qui ont un degré d'intermédialité moyen ou fort, on constate qu'une catégorie se distingue fortement, à savoir une « famille » de films dont nous avons parlé au point précédent et qui sont à la fois hautement autobiographiques (démultiplication des marqueurs) et majoritairement de seconde génération. 16 films de 2^{ème} génération sur 19 présentent une dimension intermédiaire. Dans ceux-ci, 13 sur 16 sont autobiographiques et 12 sur 16 font état d'un lien familial entre l'auteur et les souvenirs évoqués.

En plus d'une forte convergence avec le médium de l'animation (ou, dans une moindre mesure, avec le genre tel qu'il est présenté au moment de sa diffusion), l'intermédialité présente un fort potentiel de convergence avec ce que nous avons présenté au point précédent comme faisant partie d'une démarche post-mémorielle.

Il s'agirait de comprendre en quoi la *post-memory* utilise les ressources de l'intermédialité pour s'incarner dans des démarches créatives de l'ordre de l'animation. Est-ce explicable par une spécificité du médium, propice à ce genre de pratiques ? Ou par un recours nécessaire lorsqu'il s'agit de recomposer un passé fragmenté et, par essence, hétérogène ? Plus que cela, il pourrait aussi être intéressant de comprendre ce qui amène les artistes à user de l'intermédialité au cœur de leur démarche artistique. Dans ce contexte, le format de courts ou moyens métrages d'animation semble être un espace propice à l'émergence de démarches expérimentales et de sujets intimes, personnels, forcément autobiographiques. Il serait pertinent de mieux comprendre comment ces démarches s'inscrivent dans un microcosme socio-culturel particulier, qui favorise leur émergence.

La question de la construction identitaire pourrait également être posée, tant ces films paraissent jalonner un parcours en tant qu'artiste mais aussi en tant qu'individu cherchant à se positionner et à s'affirmer au sein d'une histoire familiale laborieuse et discontinue.

4.2.5. L'animation

Il ressort des observations que la quasi-totalité des films, 27 sur 30, comportent au moins un segment réalisé dans une technique d'animation (au sens strict du terme). Les 3 films restants, tous présentés pourtant comme des films d'animation dans différents contextes, sont des films autobiographiques, de seconde génération, avec un lien familial et parfois affiliatif aux souvenirs et une forte intermédialité.

Par ailleurs, la quasi-totalité des films (tous sauf 3) proposent une animation en 2D plutôt qu'en 3D. La plupart semblent utiliser le programme d'animation « After Effects », qui permet de proposer un rendu « professionnel » (ou en tout cas en accord avec les canons actuels) qui facilite le travail de l'auteur et lui permet de travailler seul. Il favorise également l'agencement de différentes ressources mémorielles au sein d'un même plan. Même si plusieurs films de notre liste ont été réalisés sans son apport, il est important d'en tenir compte, et plusieurs pistes quant à la teneur de son utilisation pourraient être développées. Par exemple, ce programme pourrait être envisagé comme un lieu de médiation ou en mesure de rendre compte de la médiation. Par ailleurs, il pourrait aussi être approché comme étant une remédiation du procédé d'animation traditionnel, voire même de dispositifs plus anciens.

4.2.6. Les ressources

a) Objets

De manière générale, on peut observer qu'une place considérable est octroyée aux objets. Qu'ils soient un moyen narratif ou purement formel de passage vers l'univers du souvenir ou un artefact conférant au récit une dose supplémentaire de réalisme, on observe que cette ressource est fréquemment sollicitée. Par ailleurs, on remarque que les modes de représentation de ces objets sont très variables (dessinés, filmés, filmés puis redessinés, découpés dans une photo puis animés, ...).

Les objets semblent être mobilisés tant dans une perspective autobiographique (11 films sur 15), qu'au sein d'une démarche où aucun marqueur autobiographique ne serait présent (11 films sur 15). D'autre part, ils apparaissent aussi lorsque l'on est face à un lien familial au souvenir (8 films sur 15) ou dans le cas d'un lien affiliatif (5 films sur 15). On remarque toutefois que la majorité des œuvres présentant un degré élevé d'intermédialité

ont recours aux objets. Bien que n'amenant pas de corrélation évidente avec l'un ou l'autre critère, l'analyse des objets est à même de nourrir des pistes de réflexions ultérieures et sa prise en considération s'avère à l'heure actuelle justifiée. S'offre à nous la possibilité de nous focaliser sur le rôle joué par l'objet et sa négociation dans le tissu d'interactions en phase de production, mais aussi sur son passage dans l'univers diégétique du film par une médiatisation particulière. Il serait intéressant de voir ce qu'apportent les objets par rapport aux documents, s'ils sont par exemple remarquables en cela qu'ils affichent un haut degré de référentialité au réel tout en permettant une liberté plus grande quant à la construction de leur sens.

L'hypothèse que nous pouvons formuler est donc que les objets sont présents au film d'une part par le rôle qu'ils jouent dans la médiation des souvenirs lors du processus de production, mais aussi d'autre part parce qu'ils sont chargés d'un sens nouveau qui serait éminemment lié à la subjectivité de l'auteur, plus sans doute que le document. Par exemple, dans *Libronero*, beaucoup d'objets apparaissent, notamment un ours en peluche que l'auteure offre à sa mère, symbole de réconciliation, ou la boîte qu'elle a hérité de son grand-père et qui contient des documents douloureux à explorer. Il serait intéressant de comprendre le rôle qu'ils ont joué dans le vécu de l'auteure, et ce qui l'a amenée à les médiatiser et à les faire apparaître à l'écran.

b) Documents

On observe que la majorité des films traités, 20 sur 30, ont un recours visible aux documents. Au sein des 10 films qui ne pratiquent pas ce recours visible aux documents, seuls 3 films sont de seconde génération et 7 présentent un lien affiliatif à la mémoire. Nous constatons aussi qu'un seul film autobiographique de seconde génération, *BABA*, n'a pas recours aux documents.

Par ailleurs, tous les films qui ont un recours aux documents le font dans une démarche intermédiaire, qui permet bien souvent d'afficher ceux-ci au sein de la diégèse. Cela pose la question de la nécessité de mobiliser des documents en situation de quête mémorielle. Si l'on combine ce critère à celui de l'autobiographie, on constate que 9 films sur 13 ont recours à des documents personnels. Plus étonnant encore, si l'on s'en réfère à cette famille de films intermédiaires, auto-biographiques, de 2ème génération, on remarque la forte la propension

qu'ils ont à multiplier les types de documents sollicités (la quasi-majorité proposent 4 voir 5 types de documents différents). Cela s'observe autant lorsque le lien est de type affiliatif que lorsqu'il est d'ordre familial. Toutefois, dans le cas d'un lien familial, et contrairement à une situation de lien affiliatif, on trouve une forte mobilisation de documents personnels (6 films sur 9).

Une analogie semble exister entre la posture de l'auteur en quête mémorielle, qui se trouve confronté à un passé lacunaire qu'il doit recomposer à partir de ressources incomplètes, et le dispositif mis en oeuvre par l'animation qui multiplie les recours à des sources de registres différents. L'animation peut reproduire cet effet de flou quant à la véracité d'un souvenir, poser question et même aller au-delà en rendant palpable l'expérience subjective de l'auteur en état d'hésitation. L'auteur médiatisera donc ces souvenirs en affirmant une relativité apparente. Cela corrobore cette idée selon laquelle le film est l'écho, et sans doute aussi une prolongation, d'une négociation des divergences en vue de produire les conditions d'échanges et de médiation nécessaires au processus mémoriel, et non un souvenir en lui-même.

Par ailleurs, il serait pertinent de reprendre les théories développées par Bolter et Grusin²³⁹, et de se pencher sur les actes de remédiation à l'oeuvre dans ces films. Nous pourrions par exemple y appliquer la double perspective d'immédiateté et d'hypermédialité proposée par ces auteurs. Nous pourrions aussi déterminer dans quelle mesure les oeuvres observées sont inspirées de pratiques plus anciennes. En ce sens, nous pourrions par exemple envisager certains de ces films comme la remédiation d'un album photo²⁴⁰.

Enfin, même si nous n'avons pas encore observé les modalités de présence à l'écran de ces documents, il s'avère qu'à partir du moment où ils s'invitent dans la diégèse d'une oeuvre de création, un geste graphique est à l'oeuvre. Geste qui toutefois s'incarnera de manière plus équivoque lorsqu'il s'agira de mettre en scène le document, par le biais de l'animation, qui permet de l'inclure sous diverses modalités graphiques, mais aussi de le faire communiquer

²³⁹ Bolter, Jay David et Grusin, Richard, *Remediation: Understanding new media*, Cambridge, MA, 2000.

²⁴⁰ A ce propos, voir la communication « Récits en images de soi : Remédiations animées du journal intime » (cfr. Annexe 3.1.) dans laquelle nous explorons certains films d'animation par le prisme d'une remédiation du journal intime.

avec d'autres documents au sein d'un même plan. Cette remédiation par le geste graphique représente une piste d'exploration sérieuse.

c) Témoins

On remarque d'emblée que le témoin comme ressource est moins sollicité que les documents ou les objets. Sur 30 films, 13 seulement proposent un témoignage. Parmi eux, on distingue 9 films de 2ème génération, et 8 films autobiographiques. 6 films présentant des témoignages sont affiliatifs, 5 sont familiaux, et un seul présente un lien personnel entre l'auteur et les souvenirs. La majorité, 10 sur 13, sont des films qui présentent un degré d'intermédialité allant de moyen à fort.

Par ailleurs, cette minorité de recours aux témoignages doit elle-même être tempérée eu égard aux types de témoignages mobilisés. Par exemple, sur ces 13 films 9 d'entre eux présentent un témoignage de l'auteur lui-même. Et il s'agirait aussi de voir l'importance de ceux-ci et la manière dont ces témoignages sont portés à l'écran. La fonction de ces témoignages à l'intérieur du récit pose également question. Quelle capacité ont-ils à faire preuve ? A ce stade, nous avons aussi l'intuition que les témoignages n'occupent pas une place très importante, et que lorsqu'ils sont mobilisés, celle qui leur est accordée est rarement centrale. Comme si les témoins, bien qu'ils puissent être des passeurs de mémoire, n'apportent jamais à l'auteur une matière suffisante pour combler leur soif mémorielle.

Aussi, on remarque souvent que des témoignages sont remédiatisés par un recours au dessin (comme dans *Irinka et Sandrinka* ou *Tirana*). Dans ces cas de figure, il serait intéressant de comprendre pourquoi les auteurs ont fait ce choix. A ce stade, il nous semble que les témoignages soient souvent insuffisants pour permettre à l'auteur d'explorer pleinement le passé. Ils paraissent pouvoir servir de base, mais doivent être retravaillés, réappropriés, reliés à l'intimité de l'auteur qui, passant par le geste graphique, semble y parvenir. Enfin, il est important de remarquer que si ces témoignages sont souvent de l'ordre du récit enchâssant, ils constituent plutôt une porte d'entrée vers les souvenirs qu'une finalité en soi. Ils ne nous paraissent en tout cas pour l'heure pas faire fonction d'autorité.

Nous pourrions observer ces phénomènes en nous penchant par exemple sur le film *BABA* (Kefali, 2014), qui pose question dans la mesure où il s'agit d'un film de *post-memory* où le

principal témoin n'est autre que le grand-père sur lequel le film porte. Il en va de même dans le film *Irinka et Sandrinka*, où le témoignage de la grand-tante de l'auteur est le moteur central de cette quête mémorielle.

4.2.7. La diffusion

On remarque que les festivals sont un lieu privilégié, voir indispensable, pour la diffusion des films d'animation, au même titre qu'internet (tous les films, sans exception, suivent ce trajet). Une diffusion sur internet, réalisée par l'auteur lui-même, est très courante même s'il ne semble pas qu'il s'agisse du réseau qui offre la plus grande visibilité. Cela mérite d'être d'avantage observé. On remarque aussi que les chaînes de télévision sont des partenaires réguliers dans la production de courts comme de longs métrages, et qu'ils assurent au film des retombées moins confidentielles. On note toutefois que les démarches plus expérimentales, présentant un degré d'intermédialité très élevé, se voient souvent diffusées dans un cadre plus anonyme, avec un rayonnement moindre.

Si l'on considère cette catégorie de films qui émerge progressivement de cette analyse (films autobiographiques, de seconde génération, avec un lien familial et parfois affiliatif aux souvenirs et une forte intermédialité), on constate qu'un seul d'entre eux, *Le fils du marchand d'Olives* (Zeitindjioglou, 2012), est sorti en salles (moyen de diffusion qui offre de manière générale la plus grande visibilité, au même titre que la télévision). Ce type de démarche paraît s'inscrire dans des réseaux plus confidentiels, ne circulant à première vue pas dans une sphère contemporaine particulièrement étendue.

Nous pourrions recouper ces observations avec les recherches de Sébastien Denis, qui associe ce qu'il nomme le « cinéma d'animation d'auteur » à une dimension expérimentale, « plus ou moins déconnectée des préoccupations uniquement financières et visant à innover, aux frontières des arts plastiques, en dehors d'un système qui contraindrait l'imaginaire du créateur »²⁴¹. Nous pourrions nuancer ce constat et reconnaître l'apport, notamment, de chercheurs comme Sébastien Fevry²⁴² pour qui « cette inventivité formelle ne signifie pas nécessairement que les films à vocation auteuriste soient automatiquement relégués dans

²⁴¹ Denis, 2014.

²⁴² Fevry, 2016.

des circuits parallèles de diffusion ». Dans tous les cas, il serait intéressant de mieux comprendre ces réseaux de diffusion afin de localiser au mieux les différentes démarches que nous étudierons lors de l'établissement d'un corpus définitif.

4.3. Premières hypothèses

Récapitulons à présent les principales réflexions émises au fil de cette analyse, et qui vont être en mesure d'influencer l'orientation générale de notre projet.

- Le format de courts ou moyens métrages d'animation semble être un espace propice à l'émergence de démarches expérimentales et à l'exploration de sujets intimes, personnels et autobiographiques. Nous pourrions mieux comprendre comment ces démarches s'inscrivent dans un microcosme socio-culturel particulier, qui favorise leur émergence.
- Le lien entre animation et mémoire offre de nombreuses pistes. Une de celles qui nous interpelle le plus dans le contexte de cette recherche consiste en la mise en oeuvre de démarches post-mémorielles, auto-biographiques et intermédiaires au format court ou moyen. Il y a un lien potentiellement étroit entre animation et auto-biographie, dans le sens où l'on assiste dans ce champ à une grande diversité des modes d'inscription de soi, qui passent par le dessin, par l'expression graphique mais aussi par des modalités du geste graphique qui nous semblent pour l'heure très larges (agencer, déplacer, découper...). Cela renforce potentiellement le pacte passé avec le spectateur et secrète une créance puissante. Nous pourrions nous demander si la post-mémoire n'implique pas nécessairement une démarche autobiographique et intermédiaire, dans la mesure où une catégorie que nous pourrions étudier serait simplement les films animés post-mémoriels.
- L'animation pourrait dans ce cas être perçue comme un lieu de synthèse, basé sur la remédiation, où l'auteur va faire dialoguer entre eux des ressources médiatiques qui sont autant de fragments d'une identité hétérogène et parcellaire. Si une rupture dans la mémoire communicationnelle semble en être à l'origine, elle paraît pouvoir être de natures très diverses, allant du traumatisme à l'exil, en passant aussi par des causes plus discrètes comme une maladie, un non-dit ou une dynamique familiale peu encline

à la transmission. La famille semble d'ailleurs être le lieu privilégié de développement de ces mécanismes, qui peuvent néanmoins également s'appliquer lorsqu'un lien affiliatif se crée entre l'auteur et des souvenirs qui ne le concernent pas directement.

- Les objets sont présents au film de par le rôle qu'ils jouent dans la médiation des souvenirs lors du processus de production, mais aussi parce qu'ils sont chargés, au moment de leur médiatisation en vue du film, d'un sens nouveau qui serait éminemment lié à la subjectivité de l'auteur, plus sans doute que le document.

4.4. Retour sur les mémoires animées

L'analyse de cette grille nous a amené à nous intéresser à une catégorie particulière des mémoires animées, évoquée par Honess Roe lorsqu'elle s'intéresse au film *Irinka et Sandrinka*. Plus qu'une piste dégagée quant aux potentialités de l'animation en contexte post-mémoriel comme c'est le cas chez Honess Roe, elle nous semble être une démarche contemporaine récurrente, qui mérite qu'on l'étudie en tant que corpus à part entière. C'est ainsi que de ce corpus exploratoire, nous ferons émerger un corpus définitif que nous approfondirons. Nous nous consacrerons donc à l'étude de ces films d'animation autobiographiques, intermédiaux et post-mémoriels, que nous nommerons au fil de cette thèse « mémoires animées ». Nous reviendrons toutefois d'abord sur les observations faites au contact du terrain et sur notre pratique de l'animation pendant la première année de thèse. Nous dégagerons ensuite les axes principaux qui se dégagent de l'ensemble et à partir desquels sont développées les autres parties de notre travail.

5. Premier accès au terrain

5.1. Présentation

Nous sommes entrés dans le monde de l'animation de manière très ouverte. Se précipiter vers le singulier d'une situation de production très ciblée semblait problématique : nous serions dans l'application d'une formule précaire et décontextualisée qui donnerait sans aucun doute lieu à des résultats d'une grande fragilité. L'enjeu, en première instance, de ce type de démarche, consiste en effet à réussir à « transformer un domaine de préoccupations susceptible d'être partagé par tous les acteurs, en un 'domaine d'interrogation' »²⁴³. Un chemin doit donc être parcouru, qui vise à aller d'une préoccupation vers un objet. C'est dans cette logique que certains auteurs comme Goyet soulignent « la grande importance méthodologique de la 'première rencontre' avec le terrain avant de définir l'objet »²⁴⁴.

Il s'agit donc de penser aux modalités pratiques de rencontre avec ce terrain, en se donnant le temps d'apprendre à le connaître et de nous y orienter progressivement en tenant compte du fait que « l'intention rencontre dans l'action des résistances, des effets inattendus qui modifient les perceptions »²⁴⁵. Comme le suggère Hacking²⁴⁶, dans les démarches de Recherche-Action, les hypothèses de recherche sont par nature de type inductif, tout domaine de causalité et donc de prévisibilité étant à écarter, et ce n'est qu'une fois ce dispositif inductif aura été mené que nous serons en mesure de reformuler plus clairement nos hypothèses.

L'enjeu dans la situation qui nous occupe consiste dès lors à mettre en œuvre les conditions nécessaires à l'élaboration d'une « heuristique positive »²⁴⁷ en hiérarchisant nos thèmes, au service d'une méthode en adéquation avec ce qui a été dit. C'est ainsi que notre processus méthodologique repose, dans un premier temps, sur a) une pratique individuelle et soutenue des techniques d'animation et une participation au sein de l'école artistique et de son quotidien, b) le recueil de données multiples et c) l'établissement de concepts

²⁴³ Albaladejo, Christophe. Casabianca, François, « Des multiples légitimités de la recherche-action », *Etudes et recherches sur les systèmes agraires et le développement*, n° 30, 1997, p. 18.

²⁴⁴ Goyet, G., « Recherche-action et conduite de projets territoriaux », *Revue Internationale de systémique*, Vol. 6, n°4, pp. 379-401.

²⁴⁵ Albaladejo, Casabianca, 1997, p.17.

²⁴⁶ Hacking cité par Albaladejo, Casabianca dans Albaladejo, Casabianca, 1997, p. 17.

²⁴⁷ Lakatos, Imre, *Preuves et réfutations*, Paris, Hermann, 1979, 246 p.

sensibilisants qui seront à explorer et à confronter, et des nouvelles méthodologies qui seront mises en place.

5.2. Une pratique volontairement ouverte

Comme nous l'avons dit, nous avons hiérarchisé dans un premier temps nos thèmes et ménagé un espace de pratique large, ouvert et peu contraignant en termes de subordination au travail théorique. Étant donné que notre entreprise ne se base pas uniquement sur l'interventionnisme mais plutôt sur la poursuite à la fois d'une recherche qualitative et d'une recherche-action, cela suppose que des phases théoriques et pratiques soient menées en parallèle. Étant donné le grand risque d'instrumentaliser la part artistique, qui deviendrait la conséquence directe de nos lectures et développements théoriques, nous avons eu le souci, au départ, de nous contraindre le moins possible.

Nous avons donc fait confiance à notre intérêt pour la problématique mémorielle et avons approché l'animation avec beaucoup d'envie et de curiosité. La découverte de l'Erg fût également l'occasion de faire de nouvelles expériences. Nous n'y avons pas suivi de cursus à proprement parler mais avons posé le choix de prendre part à la vie du département (réunions, workshops, rencontres entre étudiants, conférences, participation à des groupes de recherche), de pratiquer nous-même l'animation dans un rapport plutôt haptique²⁴⁸, et d'organiser des rencontres récurrentes avec le professeur encadrant. Nous n'avons pas mené de projet précis lors de cette phase qui aura duré une dizaine de mois, mais nous avons eu la volonté de se familiariser avec certaines des pratiques que l'on qualifie généralement d'*animation*, et qu'il nous intéressait beaucoup de découvrir en l'éprouvant réellement.

²⁴⁸ Le concept d'optique doit être posé par rapport à celui d'haptique : "L'œil optique ne fait que suivre des lignes et que décrire des contours; c'est le type de regard que sollicite un grand nombre de BD (gravitant autour de la ligne claire): l'œil broute à la surface de l'image, selon la formule de Klee; il chemine linéairement, en effleurant. A l'inverse, il existe une autre forme de vision: la vision «tactile». Elle s'appesantit sur les surfaces, et préfère absorber les couleurs et les textures plutôt que de suivre les contours. Cette vision, Riegl la nomme haptique, de l'adjectif grec «haptikos»: capable de saisir». Tel qu'explicité par Philippe Marion dans Marion, 1993.

5.3. La notion de concepts sensibilisants

Cette phase exploratoire de l'animation avait pour objectif de faire émerger une série de *concepts sensibilisants*, qui étaient autant de bases tant pour le futur de notre analyse théorique que pour savoir quelle direction donner à notre pratique artistique. Ce terme a originellement été formulé par Blumer²⁴⁹ qui différencie les concepts définitifs des concepts sensibilisants. S'exprimant sur le sujet, Blumer nous explique que :

« a definitive concept refers precisely to what is common to a class of objects, by the aid of a clear definition in terms of attributes or fixed bench marks... A sensitizing concept lacks such specification of attributes or benchmarks and consequently it does not enable the user to move directly to the instance and its relevant content. Instead, it gives the user a general sense of reference and guidance in approaching empirical instances. Whereas definitive concepts provide prescriptions of what to see, sensitizing concepts merely suggest directions along which to look »²⁵⁰.

Au regard de cette proposition, nous avons souhaité consacrer ce premier moment d'intervention à l'élaboration de concepts sensibilisants, qui pouvaient ensuite nous permettre de cheminer vers des concepts définitifs. Etant donné que notre entreprise nous mènera toujours à déconstruire, à transformer et à réévaluer nos méthodes, il est possible que des concepts sensibilisants ou définitifs se croisent, ou que nous soyons incités à repartir vers des concepts sensibilisants une fois que de nouveaux champs auront été ouverts. Comme le dit Bowen lorsqu'il décrit entre autres le travail de Glaser, Padgett et Patton, les chercheurs qui les utilisent actuellement et notamment dans le champ des sciences sociales « now tend to view sensitizing concepts as interpretive devices and as a starting point for a qualitative study »²⁵¹.

Pour résumer, l'objectif de cette méthodologie est de nous alerter quant à des aspects potentiellement importants de notre travail de terrain, tout en lui accordant une liberté essentielle et nécessaire. Toutefois, procédant de la sorte, il nous faut être attentif au risque inhérent à ce type d'approche, dans la mesure où ces lieux d'intérêt que représentent les concepts sensibilisants peuvent aussi « direct attention away from other important

²⁴⁹ Blumer, Herbert, *What is wrong with social theory?* dans « American Sociological Review », n°18, 1954, p.7.

²⁵⁰ *Idem*.

²⁵¹ Bowen, Glenn, « Grounded Theory and Sensitizing Concepts », *International Journal of Qualitative Methods*, vol. 5, n° 3, 2006, p.2.

aspects »²⁵². En ce sens, il nous faut être vigilant quant aux directions que nous prendrions en nous rappelant que, dans tous les cas, « the ultimate survival of a sensitizing concept depends on where the data take us »²⁵³.

5.4. Le recueil des données

Afin que cette première phase pratique soit fructueuse tant au niveau des pratiques qu'elle aura ouvert qu'en termes de concepts sensibilisants dégagés, nous avons estimé qu'une prise de notes trop soutenue était à ce stade contre-productif. Le risque de penser cette phase d'observation en termes de fonctionnalité et de productivité au service des objectifs théoriques de la thèse est élevé. Cela nous inciterait en outre à mobiliser un arsenal méthodologique qui viserait à retranscrire chaque interaction, chaque impression, et qui serait là aussi potentiellement encombrant.

Pour que notre démarche artistique soit intègre et conserve une part de sa spontanéité, nous avons veillé à maintenir, pour un temps, un certain retrait par rapport à la phase théorique. Le recul réflexif que nous avons pris s'effectua de manière légère dans l'espace défini d'un carnet de notes et d'un document dans lequel nous notions au fur et à mesure des éléments qui nous apparaissaient comme potentiellement intéressants à intégrer au fil de notre démarche. Ces idées, ces *concepts sensibilisants*, ont été retranscrits dans les points qui suivent, en fonction de l'intérêt potentiel qu'ils représentent pour le déroulé de notre recherche. Soit parce qu'ils illustrent, prolongent ou interrogent des idées abordées en parallèle, soit parce qu'ils ouvrent des nouveaux champs, des zones d'incertitudes, des pistes encore non envisagées.

Notons par ailleurs que lorsqu'il s'agit de prendre part à des discussions, des interactions avec d'autres étudiants, d'assister à des colloques ou à des conférences, nous privilégions autant que possible la prise de notes et faisons également confiance à l'émergence progressive de concepts sensibilisants.

²⁵² Gilgun cité par Bowen dans Bowen, 2006, p.3.

²⁵³ Bowen, 2006. p.3.

Enfin, gardons à l'esprit qu'il ne s'agit pas là de la seule phase pratique et qu'une fois que nos explorations épistémologiques menées en parallèle ont pris de la consistance, et après s'être confronté à une première salve d'essais, un espace pour réévaluer ces méthodes a été ménagé. Son déroulement y est décrit dans la partie D de la thèse.

5.5. Mise en œuvre de la première observation

5.5.1. Présentation

Durant 10 mois, nous avons donc entrepris d'explorer l'animation dans son sens le plus large. Nous avons développé une pratique régulière purement inductive nous laissant une liberté totale en termes d'expérimentation. Un rapport premier à la matière donc, et un espace privilégié déconnecté, dans un premier temps, des contraintes théoriques ou d'une démarche plastique quelconque, si ce n'est le plaisir de la découverte. Il ne s'agit pas là d'oublier totalement l'optique de la thèse (ce qui serait impossible) mais de trouver un dialogue entre mes affinités artistiques et ce média. Cela a été réalisé en collaboration avec l'Erg et Alexander Schellow, avec lequel nous avons effectué des retours réguliers.

Les vidéos des différents essais menés peuvent être visionnées en ligne sur la chaîne Vimeo: <https://vimeo.com/user48540863>

Les techniques utilisées sont les suivantes:

Animation image par image sur banc-titre avec appareil photo: Fusain, crayon, pastel

Animation composite: Programme adobe After effects sur base de dessins au fusain

Travail sur film 16mm: Grattage, javel, captation avec l'appareil photo

Par ailleurs, nous avons pris part à la vie du département d'animation de l'Erg en assistant tout au long de cette année scolaire à des workshops, des conférences, des rencontres entre étudiants... Cette expérience nous a aussi permis d'observer son fonctionnement et les processus créatifs de ceux qui le fréquentent (étudiants, professeurs, conférenciers, anciens étudiants ...)

5.5.2. Observations et concepts sensibilisants

a) Organisation des pratiques au sein de l'école artistique

Le département d'animation de l'Erg est organisé de manière libre. Les étudiants sont particulièrement responsabilisés et viennent présenter l'avancement de leurs projets respectifs à échéances régulières. Ils sont incités à être présents mais n'y sont jamais contraints. Si le professeur principal occupe une place privilégiée dans l'encadrement et le suivi, les pairs ont beaucoup leur mot à dire et les avis des uns et des autres sont régulièrement partagés lors de « colloques », des petites réunions menées en soirée. La conception de l'animation est volontairement décroisée, et les échanges peuvent aussi porter sur des films que les uns et les autres ont vu. De ce que nous avons pu observer, l'aspect technique est assez peu privilégié et ce sont surtout des anciens étudiants ou des étudiants en dernière année à qui l'on demande de venir donner des workshops centrés sur l'une ou l'autre pratique (programmes particuliers, usage du banc-titre, animation d'un carnet en *stop-motion* ...) C'est ainsi que, par exemple, nous avons eu une séance encadrée par un étudiant en master, qui nous a détaillé les réglages à mener sur l'appareil photo en vue de son utilisation lors d'animations en stop motion.

Pour notre part, au vu de notre statut particulier, nous n'étions pas affecté par les échéances de l'année scolaire, même si nous avons pu constater que celles-ci tenaient un rôle important dans le maintien d'un rythme et d'une cadence de travail. Les réunions auxquelles nous avons participé, au même titre que les workshops, ont permis de mettre en évidence des notions telles que l'importance de la démarche voire parfois sa primauté sur l'aspect technique, l'accent mis sur des pratiques graphiques artisanales, ainsi que l'animation comme facteur de libération plutôt que comme contrainte.

Si l'on assimile souvent l'animation à un arsenal technique et un bagage académique en dessin plutôt considérables, au sein de l'Erg au contraire l'animation fonctionne plutôt comme un dispositif fédérateur, venant prendre en charge l'hétérogène pour lui donner un lieu d'expression privilégié. Nous y avons rencontré beaucoup d'étudiants provenant d'autres disciplines, de la vidéo au dessin en passant par la sculpture ou l'installation. Cela revient à dire que la pensée en termes de discipline est assez peu opérante et qu'il serait plus opportun de considérer le parcours des futurs praticiens comme une dynamique migratoire complexe

et afocale, plus préoccupée par une trajectoire hybride, réflexive, presque anarchique, que par une finalité concrète et parfaitement circonscrite.

b) Une animation hybride et décloisonnée

Le caractère hypermédiatique des productions que nous avons pu voir se construire²⁵⁴ est une composante tout à fait singulière de cette pratique protéiforme de l'animation. Nous avons rencontré plusieurs étudiants qui nous ont parlé de cette classe d'animation comme d'un refuge, arguant qu'ils se sentaient inconfortables en illustration, en vidéo par exemple, et avaient trouvé là une démarche plus adaptée à leurs aspirations propres. Le constat que nous avons dressé fut plutôt celui d'individus prompts à choisir la quête, la migration et la gestation comme lieu d'épanouissement privilégié, tournant là le dos au confort d'une pratique stable, définie et solidement ancrée dans ses fondements académiques. Si comme nous l'avons dit, l'animation brille souvent par la difficulté que l'on a à la définir et à la circonscire, elle nous apparut, dans le contexte de cette première phase pratique, faire de cette opacité un atout primordial. Cette animation fait du flou une force, d'une part car elle accueille quantité de pratiques très disparates et d'autre part parce qu'elle permet de rendre compte de cette hétérogénéité et de l'ériger, parfois de manière ostentatoire, en tant que démarche artistique légitime et singulière.

Il s'agit d'évaluer la contemporanéité de ce type de pratique et son existence en dehors d'une école comme l'Erg, mais cette animation-là semble servir de bastion à une génération qui a du mal à se retrouver dans l'unicité de telle ou telle discipline et tend à ériger son parcours (souvent décloisonné) ainsi que sa quête en ressort principal de son entreprise créative.

Enfin, un concept qui est régulièrement revenu lors de nos moments passés en contexte scolaire, est celui de l'*expanded animation*. Défendu par des membres du corps académique également praticiens, il est notamment mis en avant par Brigitta Hosea, pour qui « animation is the most vital and exciting art form of the 21st century: an intermedial melting-pot of many histories, approaches, disciplines and styles; a place where profound questions

²⁵⁴ C'est le cas, par exemple, du film *Le dossier de Mari S.* d'Olivia Molnar, mais aussi de démarches étudiantes qui ont été présentées lors de séances d'échange au sein de l'école.

are raised about truth and illusion, life and death »²⁵⁵. Ce concept n'en est encore qu'à ses prémisses, mais propose d'envisager l'animation dans une dynamique intermédiaire et cesse de l'identifier en fonction de l'usage d'une technique particulière. Certains artistes proposent même de ne plus voir l'animation comme un verbe mais bien comme un adjectif ou un adverbe²⁵⁶.

c) L'animation aux prises avec le monde

Un autre concept que nous avons découvert au contact de l'Erg est celui de la *narration spéculative* qui considère « le récit comme un mode de fabrication d'êtres et de mondes. Joindre ce mot permet d'amplifier les forces du récit comme acte de fabrication, de construction, qui a une prise effective sur le réel »²⁵⁷. Cette conception de l'acte narratif a, d'après ce que nous avons pu observer, beaucoup d'influence sur les étudiants ainsi que sur le corps enseignant. Elle semble corroborer cette idée qui vise à envisager le lieu d'expression artistique comme entremêlé avec le réel et indissociable de l'action de l'artiste envers celui-ci. Cette tendance est intéressante à tenir en compte et participe des démarches dont nous avons été témoin et que nous pratiquons également.

Lors de cette phase « pratique », nous avons pris progressivement conscience que l'animation pouvait être un lieu éminemment vivant de lutte avec le monde. Une notion de combat a souvent été évoquée par les praticiens que nous avons rencontré et nous avons l'intuition que cette animation-là est le lieu privilégié d'une lutte tout à fait actuelle voire inédite. Un combat pour découvrir sa place et son identité, en se frottant au monde et à sa multiplicité parfois déconcertante.

²⁵⁵ Tel que consulté en ligne le 10/05/2017 sur le site de l'artiste :

<http://expandedanimation.myblog.arts.ac.uk/sample-page/>

²⁵⁶ Pour reprendre le positionnement de l'artiste Tingting Lu repéré sur le site <https://expandedanimation.net/>
Consulté le 01-06-2017

²⁵⁷ <http://www.arpla.fr/mu/lebourdon/2014/01/25/narration-speculative-entretien-avec-fabrizio-terranova/>

d) Affinités et rencontres

Durant de cette phase du travail, nous avons croisé la route de plusieurs praticiens, et en l'occurrence de praticiennes, dont le travail a joué une place importante dans nos pratiques et nos réflexions.

À l'occasion d'un premier atelier dévoué à l'animation d'un journal de bord, nous avons eu l'opportunité de rencontrer Rachel Marino. Ses pratiques, venant plutôt du dessin d'illustration, ont migré vers l'animation et c'est ainsi qu'elle s'est lancée dans l'animation de ses souvenirs d'enfance sous forme de journal intime animé. Tandis que les pages de ce carnet manuscrit se tournent, en stop-motion, des dessins apparaissent et une voix off (celle de l'auteure) accompagnée d'une musique, nous racontent des passages cruciaux de sa petite enfance. Ses cauchemars faits de formes géométriques, ses tribulations dans les aires de jeu, sa rencontre avec une camarade de classe, le comportement étrange d'un voisin qui décéda peu de temps après.

Ce travail nous a d'une part fait prendre conscience que l'animation pouvait être un lieu où faire vivre autrement un dispositif existant (et dans le cas présent, un journal intime), et donnait l'impression d'être assis à côté de l'auteure en train de tourner les pages de son carnet en nous racontant son contenu. Un des éléments déterminants qui différencie cette remédiation du livre comme objet matériel est selon nous la reproduction d'un dispositif de narration lui étant associé, à la fois objet mais aussi lieu de transmission. Aussi, plus que la graphiation d'un souvenir, nous assistons à l'acte de transmission et au temps de la remémoration, accentué par le fait que les dessins apparaissent lentement comme sortis d'une mémoire et que l'action s'inscrit dans la durée du film dont on sent qu'une image appelle l'autre et que l'improvisation est de mise.

Cette notion de l'animation comme espace heuristique a aussi été comprise lors d'échanges et de discussions avec l'auteure qui nous a confié, durant le workshop, que rien n'était prémédité si ce n'est l'intention première. Le film s'était donc fait comme on écrit un carnet et en garde la trace. Malheureusement, nous n'avons pu prendre en compte le film de Rachel Marino dans notre corpus pour la raison qu'il ne s'agissait que d'un *work in progress*, et qu'elle ne l'avait pas encore finalisé ni diffusé.

Lors d'une projection de travaux d'anciens étudiants de l'Erg, nous avons aussi fait la connaissance d'Olivia Molnar, dont le film a eu tôt fait d'intégrer notre corpus. Nous avons été amené à la rencontrer à de nombreuses occasions et sa démarche a véritablement inspiré une bonne partie de cette recherche. Nous n'entrerons pas dans les détails de la description de son œuvre (cela sera fait dans d'autres parties de ce texte), mais l'animation a pour elle été l'occasion d'une part de faire cohabiter un ensemble de pratiques hétérogènes (vidéo, dessin, installations), mais aussi d'utiliser le support d'un livre, ici un dossier d'archives du bloc communiste, pour en tourner les pages et raconter une histoire. Son recours aux photographies nous a aussi semblé rejouer le dispositif qui aurait pu être celui d'un album photo, tout en intégrant la part d'investissement créatif nécessaire à la recomposition d'un passé fragmentaire (l'histoire de sa tante qu'elle n'a pu connaître).

Ces découvertes et le lien entretenu avec ses auteures n'auraient pu se faire hors du cadre strict d'une réflexion purement théorique. Le concept majeur que nous pouvons en dégager va dans le sens d'une grande migration des pratiques, où des dispositifs médiatiques antérieurs sont réappropriés par le biais du cinéma d'animation et des capacités inédites qu'il offre, notamment en termes d'implication personnelle.

Pour aller plus loin en ce sens, notons encore l'apport de notre rencontre avec Anton Israël, un artiste plasticien qui réalise des installations vidéos posant la question de la matérialité des anciens dispositifs de projection d'images et de leur réactualisation en contexte muséal. Lors d'une discussion que nous avons eue à l'issue d'un workshop organisé par l'Erg et qui portait sur la réappropriation créative de bobines de film, il a évoqué la discipline des arts de la mémoire, que nous ne connaissions pas. Ceux-ci donnaient en leur temps une place privilégiée aux *palais de mémoire*, espaces construits mentalement puis, plus tard, physiquement et dans lesquels une déambulation entraînait la remémoration.

Un parallèle nous a alors semblé pouvoir être fait entre ce type de lieux et des espaces créés avec l'aide du programme infographique After Effects, qui permettent de mettre en oeuvre des espaces 3D dans lesquels différentes ressources peuvent être placées afin d'accueillir l'oeil déambulatoire d'une caméra, qui permettrait de rendre ensuite à l'écran cette déambulation. En ce sens, cette migration de pratiques d'un média vers un autre peut prendre des formes très diverses, et, dans le cas précis du rapport à la mémoire, peut être inscrite dans une filiation qui remonte loin.

e) En situation de création : temporalité et mémoire

Dans le cadre de l'animation, le rapport à la temporalité en situation de dessin est bien différent de ce que nous avons pu développer avec le dessin. La nécessité de la captation et le dispositif assez lourd qui en découle entravent la fluidité de l'acte de dessin, soit en le séquençant très fort (image par image) soit en l'interrompant régulièrement afin de capter son évolution. Si nous l'envisageons dans une dynamique de rapport à la mémoire, cela paraît nécessiter de s'immerger durablement dans un souvenir et le temps de la remémoration devient assez proche du temps du dessin (plus ou moins prégnant selon la technique utilisée). Ce lien entre temporalité de la remémoration et temporalité de la performance graphique va varier en fonction de la technique mobilisée, et travailler avec *After Effects* par exemple sera bien différent que de travailler sur un support sur lequel nous capterions le dessin après chaque modification de celui-ci.

f) Une posture artisanale

Nous avons pu constater lors de cette approche pratique que l'animation que nous découvrons était très semblable à du bricolage. D'une part parce que le contexte d'autonomie et le peu de moyens dont un étudiant dispose l'obligent à avoir un recours quasi systématique au *système D* (bricoler des lampes, construire un trépied, transformer un bureau en chambre noire, pirater des logiciels informatiques trop onéreux). Mais au-delà du cadre scolaire, cela a selon nous sans doute aussi à voir avec le type de démarche que l'on effectue. Lorsque l'on se retrouve dans un projet à portée intime voir autobiographique, il est difficile de s'entourer d'une équipe. Notamment dans la mesure où le risque est grand de voir ce rapport à l'intime se déformer suite aux interventions des uns et des autres.

A partir du moment où l'on s'immerge dans un travail intime et personnel, sur les traces de nos conceptions propres, nous tendons naturellement à une forme d'économie de moyens humains et vers un contrôle accru sur toutes les étapes du processus, ne souhaitant déléguer à d'autres que des parts marginales du travail de production. Si l'on entreprend de travailler seul sur un projet d'animation image par image, le procédé peut s'avérer laborieux et nécessite que des solutions soient trouvées pour palier à la complexité d'un nombre d'aspects à prendre en compte (dessin, son, mise en scène, caméra, ...). Cette disposition

nous amène alors à ne pas être qu'un dessinateur ou un réalisateur, mais aussi un bruiteur, un acteur, un logisticien, un archiviste, un enquêteur, un journaliste, un menuisier ou un architecte. Nous observons par ailleurs que la démarche a un impact sur les moyens du film, mais aussi que ces moyens peuvent aussi avoir une influence sur les sujets choisis.

g) La performance graphique

Au fil de nos pratiques, nous avons pu observer que l'animation permet de donner à ressentir la performance graphique en elle-même. Qu'il s'agisse de rendre visible le tracé d'une ligne ou la naissance d'une forme, cette impression est renforcée par la sensation de mouvement, qui donne l'impression de voir un geste graphique en train s'inscrire.

Alors que nous pensions nous confronter à des praticiens disposant d'un répertoire de gestes graphiques basés sur la maîtrise formelle du dessin, du stop-motion ou du mouvement, c'est tout autre chose auquel nous avons assisté. Dans le contexte où nous nous sommes retrouvés, et bien que des compétences graphiques étaient évidentes chez la plupart des artistes rencontrés, ce sont avant tout des capacités combinatoires, compositionnelles, voire re-compositionnelles, qui étaient les plus frappantes. En ce sens, animer revenait avant tout à agencer, faire dialoguer, provoquer des transactions entre divers matériaux et traditions hétérogènes.

A ce propos, il est intéressant de noter que les programmes actuels permettent à quiconque en aurait l'intention, sans bagage académique au niveau du dessin, de se lancer dans l'animation. Et cela dans la mesure où ils permettent de « recycler » n'importe quel élément de n'importe quelle image pour le transformer en motif visible dans le film. On peut donc découper un personnage sur une image google, l'animer et le mettre dans un décor fait d'éléments hétérogènes issus d'autres ressources visuelles. La compétence nécessaire est alors d'une part un bagage technique (un apprentissage du logiciel) et une faculté d'articuler entre eux ces différents médias. Cela redessine la notion de « geste graphique » et laisse transparaître une autre fonction de l'auteur, qui serait à définir suite à ce qui vient d'être dit.

h) Découverte des réseaux

En fonction des techniques utilisées, les réseaux vont jouer un rôle particulièrement important. Pour capter un film sur une bobine 16mm par exemple, il faut avoir accès au projecteur adapté ou le transférer sur un support numérique. Or, il n'existe que peu de lieux qui le permettent. Les usagers de ce genre de pratiques semblent d'ailleurs se connaître et l'on se retrouve vite dans un réseau, un microcosme avec ses propres codes, ses délais, et sa marche à suivre. Il en va de même si l'on souhaite apprendre After Effects : des réseaux existent, et internet en est un. Par le biais de tutoriels en ligne, il nous a été possible de nous familiariser avec le programme.

Ces communautés qui sont formées autour de pratiques sont tout à fait remarquables, et cela a attiré notre attention sur l'aspect collectif de ces démarches mémorielles en animation. Cela est sans doute dû au fait que nous nous situons à l'intérieur d'une école et que dans ce sens tous sont amenés à baigner dans le même contexte. Mais il sera intéressant de confronter cette observation à d'autres productions, à d'autres lieux, afin de voir si une communauté volontairement ou involontairement organisée existe.

6. Potentialités et perspectives

Grâce aux réflexions menées dans cette partie A, et à la suite d'un aller-retour constant entre théorie et pratique, nous avons peu à peu défini notre champ de et nos questionnements se sont affinés. Nous sommes dès lors à même de sélectionner un corpus définitif de mémoires animées, dont la définition s'est, elle aussi, précisée. Nous avons également pris la décision de nous focaliser dans cette thèse sur les processus de création et cette approche impliquera des prises en charge différentes en fonction des problématiques abordées.

En guise de conclusion, nous reviendrons sur les trois axes de pertinence que nous avons dégagé et qui seront la base des parties B, C et D de la thèse. Nous présenterons enfin le corpus définitif de films qui accompagnera à partir de maintenant nos réflexions et que nous appellerons, dans ce contexte, « mémoires animées ».

6.1. Trois axes de recherche

Le premier axe que nous avons dégagé lors de nos prospections comprend le contexte social dans lequel l'animation s'inscrit. Nous avons vu qu'au sein d'une école d'art, par exemple, le croisement des diverses pratiques d'étudiants, de professeurs ainsi que d'intervenants extérieurs se croisent, et différents réseaux se mettent en place. Une communauté de pratiques, engagée autour d'un même réseau d'acteurs, prend ainsi forme. Notre démarche créative s'inscrit dans un contexte proche de celui d'Olivia Molnar, qui a elle aussi réalisé un film d'animation mémoriel. Même s'il ne s'agit encore que d'une intuition, nous souhaitons prêter une attention au paysage relationnel qui accompagne les mémoires animées, afin d'observer dans quel milieu elles évoluent et si des tendances communes peuvent être dégagées. Dans notre premier accès au terrain, nous avons été surpris par la dimension interactionnelle de l'animation. Les relations prennent une part importante dans la narration de ces films, dans leur aspect graphique, mais aussi, vraisemblablement, dans leur processus de création. Nous souhaitons dès lors mieux comprendre ces réseaux qui se mettent en place. Il serait à ce titre pertinent de comprendre si ces démarches créatives relèvent d'un facteur générationnel influencé par le décroisement des pratiques

artistiques, ou par un contexte culturel contemporain de grande circulation des formes médiatiques qui favoriserait leur appropriation et leur combinaison. L'influence des rapports sociaux et des contextes relationnels sur les productions animées est donc l'objet de ce premier axe.

Le second axe porte sur la pratique de l'animation. Les pratiques graphiques observées vont dans le sens d'un élargissement des techniques généralement associées à l'animation. De ce que nous avons pu voir, elles tendent à donner lieu à des productions hybrides, voire intermédiaires. Animer n'est pas seulement mettre en mouvement image par image, mais aussi combiner, configurer, voire reconfigurer différents matériaux. Cela a un impact sur la nature du geste graphique mis en œuvre, et l'intention de l'auteur s'incarne dès lors dans des dimensions et des lieux tout à fait singuliers. Le flou qui entoure la définition de l'animation devient, d'une certaine manière, une force, dans le sens où des pratiques très diverses peuvent y trouver un lieu d'investissement privilégié. Cela n'est bien entendu pas sans lien avec une démarche avant tout mémorielle où il s'agit de s'approprier des traces du passé, les interroger, les réactualiser, les incarner aussi parfois lorsqu'elles sont imprécises ou inexistantes. Ce deuxième axe vise dès lors à mieux comprendre cette pratique artistique mémorielle qui s'ancre dans l'intermédialité, et les gestes graphiques qui en découlent.

Un troisième axe se situe enfin dans une réflexion quant à ma propre articulation entre théorie et pratique, ainsi que sur les questions que posent une thèse en Art et Sciences de l'Art. Un positionnement équilibré quant aux parts théoriques et pratiques de la thèse semble être la clé de la réussite de cette entreprise, en même temps que ces catégories, elles-mêmes sont à comprendre et à redéfinir.

De ces trois axes découlent les parties B, C et D de la thèse. Les parties B et C se structurent autour d'une articulation intermédiaire, qui place donc le média et les relations entre médias au centre des réflexions. La partie B explore ainsi le média en tant que mise en relation dans un milieu, et s'inscrit dans une perspective latourienne de compréhension des réseaux dans lesquels s'inscrivent les mémoires animées. La partie C se centre sur les interactions médiatiques au sein des mémoires animées, liées à la performance du geste graphique de leurs auteurs. L'articulation intermédiaire y est décrite en détail, tout comme les logiques de coprésence, de transfert et, enfin, de remédiation, qui y servent de base aux réflexions. La partie D, quant à elle, consiste en un retour réflexif sur notre méthode et sur les apports des

recherches menées dans le contexte d'une recherche-action et d'une thèse en Art et Sciences de l'Art. Nous y revenons aussi sur les spécificités de notre film, qui aborde une thématique postcoloniale.

6.2. Corpus définitif

Nous sommes maintenant en mesure de circonscrire un corpus définitif de courts-métrages animés post-mémoriels, autobiographiques et intermédiaux, que nous nommerons « mémoires animées ». Ce corpus constitue le contenu sur lequel sont construites les réflexions et les analyses des parties B et C.

Parallèlement à cela, nous avons mis en place un questionnaire et un guide d'entretiens qui visent à prendre contact avec des réalisateurs de mémoires animées et à recueillir des données en vue d'approcher, notamment, leurs processus créatifs. Ce questionnaire est disponible dans les annexes de la thèse, ainsi que le compte-rendu des entretiens qui ont suivi.

Afin de pouvoir approfondir les différentes pistes évoquées au fil de nos réflexions, cinq films entrent strictement dans le cadre d'une animation post-mémorielle, auto-biographique et intermédiaire. Il s'agit des films suivants:

- Le dossier de Mari S., d'Olivia Molnar, 28:00min, 2015
- Irinka et Sandrinka, de Sandrine Stoyanov, 16:31min, 2005
- Libronero, de Daniela De Felice, 19:00 min, 2007
- Paperbox de Zbigniew Czapla, 9:00 min, 2011
- *BABA* de Joel Kefali, 3:20min, 2014

Toutefois, la frontière entre les différentes catégories s'est avérée particulièrement poreuse et certains films sont proches de ceux évoqués ci-dessus tout en posant ouvertement des questions de limites. Nous pensons qu'inclure ces films à notre analyse va nous permettre justement de mieux distinguer les contours de cette famille de films. C'est ainsi que nous prendrons en considération les oeuvres suivantes:

- *Deyrouth*, de Chloé Mazlo, 17min, 2010, qui pose le lien du glissement entre la démarche mémorielle et post-mémorielle
- *Tirana* d'Alexander Schellow, 26:00min, 2011, pour le lien trouble qu'il tisse entre mémoire affiliative, post-memory et récit autobiographique.
- *Le fils du marchand d'olives*, Mathieu Zeitindjioglou, 1h17min, 2012, pour comprendre les liens entre une sortie en salles et une démarche expérimentale
- *Places other people have lived*, de Laura Yilmaz, 6:52min, 2011, qui propose une rupture plus anecdotique dans la mémoire culturelle et interroge le rapport à la spatialité.
- *Grave goods*, de Leslie Tai, 11:37min, 2012, pour le rapport aux objets et l'absence d'animation à proprement parler
- *O'Galop* de Marc Faye, 2009, 52min, pour une démarche post-mémorielle familiale sans dimension autobiographique.

7. Bibliographie

- Albaladejo, Christophe, Casabianca, François, « Des multiples légitimités de la recherche-action », *Etudes et recherches sur les systèmes agraires et le développement*, n° 30, 1997, pp. 11-25.
- Allard, Laurence, « Express yourself 2.0 ! Blogs, pages perso, fansubbing... : de quelques agrégats technoculturels ordinaires à l'âge de l'expressivisme généralisé », dans Macé, Éric et Maigret, Éric (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2011, pp. 145-172.
- Altman, Rick, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 1, 1999, pp. 37-53.
- Assmann, Jan, « Communicative and Cultural Memory » dans Astrid Erll, Ansgar Nünning (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York 2008, pp. 109-118.
- Baetens, Jan, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], mis en ligne le 25 mai 2009. Consulté le 01-06-2017.
- Barthes, Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 18.
- Bayard, Pierre, « De la mémoire à la post-mémoire », (*artabsolument*) – *ArtAbsCambodge Arts plastiques – revue du ciremm*, pp.5-9 (en ligne), 2015. <http://www.ciremm.org/wp-content/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsCambodge-pierreb.pdf> (Consulté le 01/10/2019)
- Besson, Rémy, « *Man on bridge: une forme qui échappe aux catégories* », *Entrelacs* (en ligne), 2016.
- Blumer, Herbert, *What is wrong with social theory?* dans « *American Sociological Review* », n°18, 1954, pp. 3-10.
- Bolter, Jay David et Grusin, Richard, *Remediation: Understanding new media*, Cambridge, MA, 2000.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 2001.
- Bowen, Glenn, « Grounded Theory and Sensitizing Concepts », *International Journal of Qualitative Methods*, vol. 5, n° 3, 2006, pp. 1-9.
- Brunow, Dagmar. *Remediating transcultural memory*, Germany, Degruyter, 2015.
- Clifford, James, " Travelling Cultures", *Cultural Studies*. New York, Ed. Grossberg et all., Routledge, 1992, pp 96- 116.
- Croix, Laurence, *Le je des bulles*, DEA d'arts plastiques, Rennes, Université de Rennes 2-Haute Bretagne, 1999, p. 6.
- DelGaudio, Sybil, "If Truth Be Told, can 'Toons Tell it? Documentary and Animation", *Film History* n° 9:2, 1997, pp. 189-99.

- Denis, Sébastien, *Le Cinéma d'animation*, Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », Paris, 2007, p.3.
- Dereze, Gérard, *Méthodes empiriques de recherche en communication*, Bruxelles, De Boeck Université, 2009.
- Desmet, Huguette, Humbeeck, Bruno, Pourtois, Jean-Pierre, « La recherche-action, un instrument de compréhension et de changement du monde », *Recherches Qualitatives*, hors-série n° 15, *Du singulier à l'universel*, Association pour la recherche qualitative, 2013, pp.25-35.
- Ehrlich, Nea, "Animated Documentaries as Masking," *Animation Studies*, 2011.
<https://journal.animationstudies.org/nea-ehrllich-animated-documentaries-as-masking/>
 (En ligne.) Consulté le 01-06-2017.
- Erll, Astrid et Nünning, Ansgar (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York, 2008.
- Erll, Astrid, "Cultural Memory Studies: An Introduction" dans Erll, Astrid et Nünning, Ansgar (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York, 2008a, pp. 1-15.
- Erll, Astrid, "Literature, Film and the Mediality of Cultural memory", dans Erll et Nünning (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York, 2008b, pp.389-398.
- Erll, Astrid, « Travelling Memory », *Parallax* n°17 (4), 2011a, pp. 4-18.
- Erll, Astrid, « Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory : new directions of literary and media Memory Studies » dans *Journal of aesthetics & culture*, Vol. 3, 2011b.
- Fevry, Sébastien, « Les mémoires animées de l'immigration : un corpus périphérique ? », *Racines et déracinements au grand écran : trajectoires migratoires dans le cinéma français du XXIe siècle* (dir. Marianne Bessy et Carole Salmon), Brill, Leyde, 2016.
- Fevry, Sébastien, « Entre mémoire nationale et mémoire familiale. Les films de la vague sépia sous la France de Nicolas Sarkozy », *Cahiers Mémoire et Politique*, n° 2, 2014, pp.67-85.
- Gaudreault, André et Marion, Philippe, "Dieu est l'auteur des documentaires...", *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, n°42, 1994, pp. 11-26.
- Gaudreault, André et Marion, Philippe. *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du Numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.
- Gignoux, Philippe (Dir.), *La commémoration, Colloque du Centenaire*, Louvain-Paris, Bibliothèque des Hautes Études, Sciences religieuses, Vol.XCI, 1988, pp. 47-56.
- Goyet, G., « Recherche-action et conduite de projets territoriaux », *Revue Internationale de systémique*, Vol. 6, n°4, pp. 379-401.
- Glynne, Andy, "Drawn from Life: The Animated Documentary," dans Brian Winston (dir.) *The Documentary Film Book*, BFI, 2013, pp 73-75.
- Hacking I., *Concevoir et expérimenter. Thèmes introductifs à la philosophie des sciences*

- expérimentales*, Paris, Christian Bourgeois Ed., 1989.
- Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1925.
- Hirsch, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Hirsch, Marianne, "The Generation of Postmemory", *Poetics today* n°29:1, 2008, p.103-128.
- Hirsch, Marianne, *The generation of postmemory: writing and visual culture after the holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.
- Hirsch, Marianne, « Postmémoire, entretien avec Marianne Hirsch », (*artabsolument*) – textes – revue du *ciremm*, pp.6-11 (en ligne), 2013.
<http://www.ciremm.org/wpcontent/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsPostmemoire-72dpi.pdf> (Consulté le 01/10/2019)
- Honess Roe, Annabelle, « *Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a framework for the study of animated documentary* », *Animation: An Interdisciplinary Journal*, n°6 (3), 2011, pp. 215-230.
- Honess Roe, Annabelle, *Animated Documentary*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Huyssen, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003.
- Jacquinet, Geneviève, "Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres", *Cinémas* n°42, 1994, pp. 61–81.
- Jenkins, Henry, *La culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, 2013.
- Khajavi, Javad, "Decoding the Real: A Multimodal Social Semiotic Analysis of Reality in Animated Documentary », *Animation Studies*, 2011.
- Lakatos, Imre, *Preuves et réfutations*, Paris, Hermann, 1979.
- Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004.
- Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.
- Lejeune, Christophe, *Manuel d'analyse qualitative. Analyser sans compter ni classer*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Le Moigne. Jean-Louis, *Les épistémologies constructivistes*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1995.
- Marcel, Jean Christophe et Mucchielli, Laurent, « Maurice Halbachs's mémoire collective » dans Erll, Astrid et Nünning, Ansgar, *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York, 2008, pp.141-149.
- Marion, Philippe, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)*, Louvain-la-neuve, Éd. Academia, 1993.
- Martinelli, Thomas, "Objective and Subjective Documentation of the Contemporary by Animated Films," dans Catherine Naugrette (dir.) *Qu'est-ce que le contemporain* vol 1, Paris, L'Harmattan, collection Arts & Médias, 2011, pp. 265-269.

- Mathieu, Céline, Scieur, Philippe, et Vanneste, Damien, « La responsabilité sociale au regard des exigences épistémiques et éthiques de la recherche et de l'intervention sociologique en organisation », dans Pichault, Liselin, Rondeaux et Xhaufclair *La recherche-intervention peut-elle être socialement responsable*, AGRH – Vuibert, Paris, 2008.
- Méchoulan, Eric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, 2003, pp. 9-27.
- Müller, Jürgen, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, pp. 105-134.
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- Nora, Pierre, « La mémoire collective », dans R. Chartier, J. Le Goff et J. Revel (dir.), *La Nouvelle histoire*, Paris, 1978, pp. 398-401.
- Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1993.
- Olick, Jeffrey K., « Collective memory : A memoir and prospect » dans *Memory Studies*, Vol 1(1), Los angeles, New Dehli and Singapore, 2008, pp. 23-29.
- Pédauque, Roger T., *Le document à la lumière du numérique*, C&F éditions, 2006.
- Pinel, Vincent, *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*, Larousse, Paris, 2000.
- Prévost, Paul et Roy, Mario, « La recherche-action : origines, caractéristiques et implications de son utilisation dans les sciences de gestion », *Recherches qualitatives*, vol. 32, n° 2, 2013, pp. 129-151.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, vol. 3., Paris, Editions du Seuil, 1978.
- Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, 2000.
- Roediger, Henry, Wertsch, James, « Creating a new discipline of Memory Studies », dans *Memory Studies*, Vol 1(1), Los angeles, New Dehli and Singapore, 2008, pp. 9-22.
- Rothberg, Michael, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009.
- Rozencrantz, Jonathan, « Colourful Claims: Towards a Theory of Animated Documentary », *Film International*, 2011. <http://filmint.nu/?p=1809> (En ligne.) Consulté le 01-06-2017.
- Schaeffer, Jean-Marie, *L'image précaire, Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1987.
- Stuber, Dorian, "Review of Marianne Hirsch, The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust.," *Bryn Mawr Review of Comparative Literature*: Vol. 10, n° 2, 2013.
- Tomasovic, Dick, « Ré-animer l'histoire du cinéma (quand l'animatographe explore le cinématographe) », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 14, n° 2-3, 2004, p. 119-141.
- Uhl, Magali, dans Uhl, Magali (Dir.), « Les montages narratifs de l'intime entre mémoire et fiction. De Stories we Tell à Vies possibles et imaginaires », dans Uhl, M. (dir.), *Les récits visuels de soi. Mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime*,

Paris, Presses universitaires de Paris ouest, 2015, pp.227-246.

Wells, Paul, "The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic", *Art and Animation*, London, Academy Editions, 1997. Pp. 40-45.

Annexe 1 : Grille d'analyse

1. Liste des films du corpus exploratoire et synopsis

Titre du film	Auteur, Durée, Année de production	Format	Synopsis
<i>Adama</i>	Simon Rouby, 1h25min, 2015	Long	Adama, 12 ans, vit dans un village isolé d'Afrique de l'Ouest. Au-delà des falaises, s'étend le Monde des Souffles. Là où règnent les Nassaras. Une nuit, Samba, son frère aîné, disparaît. Adama, bravant l'interdit des anciens, décide de partir à sa recherche. Il entame, avec la détermination sans faille d'un enfant devenant homme, une quête qui va le mener au-delà des mers, au Nord, jusqu'aux lignes de front de la première guerre mondiale. Nous sommes en 1916.
<i>BABA</i>	Joel Kefali, 3:20min, 2014	Court	A SHORT, ANIMATED COLLECTION OF MEMORIES FROM A TURKISH REFUGEE IN NEW ZEALAND.
<i>Black Heart, White men</i>	Samuel Tilman, 2x53min, 2011	Moyen	Cœur noir, hommes blancs raconte la colonisation du plus grand pays d'Afrique centrale, la République démocratique du Congo, et la manière dont elle a façonné l'histoire sanglante et hors norme de cette nation géante. En recourant à de saisissantes images d'archives, mais aussi aux scènes reconstituées et au dessin animé, cette saga couvre cinq siècles de violences et de cohabitation entre Noirs et Blancs.
<i>Cafard</i>	Jan Blutheel, 1h26min, 2015	Long	1914, Buenos Aires. Jean Mordant triomphe au championnat du Monde de lutte. Au même moment, de l'autre côté de l'Atlantique, dans une rue sombre d'Ostende en proie à l'occupation, sa fille, Mimi, se fait abuser par une patrouille de soldats allemands. De retour chez lui, Jean fait le serment de venger cette ignominie et s'engage avec son entraîneur et son neveu dans la grande guerre, au sein du mythique bataillon belge ACM. À leur grand dam, les voila embarqués pour 4 années dans une odyssée surréaliste autour du monde. Au bout du compte, malgré l'horreur de la guerre, les déchirures et les peines, Jean finira par retrouver une raison de vivre.
<i>Camouflage</i>	Jonathan Hogdson, 8:12min, 2001	Court	Camouflage explores the experience of children growing up with schizophrenic parents. Based on extensive research and personal testimony it compares a personal account with the experience of others, using interviews, drawings and animation, live action and digital composition.

<i>Deyrouth</i>	Chloé Mazlo, 17min, 2010	Court	Été 2006. Paris, France. Chloé attend patiemment le jour de son départ pour Beyrouth. Elle a décidé de célébrer le trentième anniversaire de l'arrivée de ses parents en France en partant au Liban par voie terrestre. Tout comme eux l'avaient fait pour fuir la guerre, mais dans le sens inverse. Ce voyage devait être pour elle l'occasion de découvrir ce pays et de tenter de régler ses problèmes identitaires. Ironie du sort, une nouvelle guerre éclate quelques jours avant son départ. Le projet est remis en cause, mais l'attachement irrationnel qu'elle découvre pour ce pays meurtri la pousse à partir...
<i>Grave Goods</i>	Leslie Tai, 11:37min, 2012	Court	What becomes of the personal effects we leave behind after our death? Grave Goods, the director's homage to her grandmother and a sensitive reflection on mourning and remembrance, opens with this question. Through a rigorous 'mise en scène', the filmmaker shows objects and images belonging to the departed, while giving free rein to her own recollections. An intimate cinematographic museum of the fleeting nature of existence.
<i>Irinka et Sandrinka</i>	Sandrine Stoyanov, 16:31min, 2005	Court	Cinquante ans séparent Irène et Sandrine. L'une, issue de la noblesse russe, a vécu la chute du régime, l'absence d'un père exilé, l'accueil dans une famille d'adoption. L'autre a grandi en passant son temps à recomposer dans ses jeux d'enfant le monde d'une Russie de conte de fées.
<i>J'étais une enfant de survivants de l'Holocauste</i>	Ann Marie Fleming, 15:00min, 2010	Court	Adaptation animée des mémoires illustrées de Bernice Eisenstein. Mêlant harmonieusement les dessins de Bernice Eisenstein, sa voix et une animation ingénieuse, le film entrecroise l'histoire personnelle et celle de l'humanité.
<i>Jasmine</i>	Alain Ughetto, 1h10min, 2013	Long	Dans le Téhéran de Khomeiny, mystérieux et oppressant, dans le tumulte de l'Histoire, des êtres de pâte et de sang luttent comme bien d'autres pour l'amour et la liberté. Du frémissement de la pâte modelée, surgit la plus incroyable des histoires mêlant l'amour et la révolution : France, fin des années 70, Alain rencontre Jasmine, une Iranienne ; elle change le cours de sa vie.

<i>Le fils du marchand d'olives</i>	Mathieu Zeitindjioglou, 1h17min, 2012	Long	Pour leur voyage de noce, Mathieu et Anna sont partis en Turquie. Caméra au poing, pour enquêter sur Garabed, le grand père arménien de Mathieu, qui a échappé au génocide de 1915. Un road trip à travers le pays, marqué par des rencontres, mêlant animation, film d'investigation et documentaire historique pour rapporter la vision que se font les Turcs sur la tragédie de 1915.
<i>Le journal de Mari S.</i>	Olivia Molnar, 28:00min, 2015	Moyen	Quelques années après la Révolution de 1956, Mari S. et ses deux enfants s'échappent de leur pays, la Hongrie, pour rejoindre le reste de leur famille en Italie. Des années plus tard, Mari S. est atteinte de la maladie d'Alzheimer. En feuilletant les pages des archives du régime soviétique, sa nièce cherche à reconstruire ses souvenirs perdus.
<i>Le printemps de Téhéran – Histoire d'une révolution 2.0</i>	Ali Samadi Ahadi, 1h20min, 2010	Long	Juin 2009, Azedeh et Kevah sont étudiants à Téhéran. Comme d'autres générations avant eux, à l'approche des élections présidentielles, ils commencent à rêver d'une transition démocratique possible en Iran. Ils vont être emportés par cette "vague verte" qui embrase le pays. Des premières révoltes à la répression sanglante, ils nous racontent leur combat, leur espoir, leur peur et leur souffrance. Le Printemps de Téhéran conjugue des images filmées sur le vif et relayées partout dans le monde sur les réseaux sociaux avec des témoignages et des séquences animées qui nous font pénétrer au cœur de cette révolution populaire, au plus proche de ses acteurs.
<i>Le voyage de monsieur Crulic</i>	Anca Damian, 1h13min, 2011	Long	L'histoire vraie de Crulic, un Roumain de 33 ans, absurde mort dans une prison polonaise à la suite d'une grève de la faim consécutive à une erreur judiciaire.

<i>Learned By heart</i>	Marjut Rimminen, Paivi Takala, 29:00min, 2007	Moyen	Finland emerged from WWII in a schizophrenic state. The nation had survived two wars against the Soviet Union with her independence intact, but had officially come out on the losing side. It was hard to talk about the war in the home. Fathers were back from the front, but they found it difficult to adjust to everyday life. Mothers, the heroines of the household, took control and began organizing the lives of their families. To post-war children, their parents seemed distant, authoritarian, frightening. It took the Sixties to free society from the spectre of unquestionable authority, and to open windows to the outside world. The film tells a story of a young girl, growing up in the post-war atmosphere. The film is composed around five old Lutheran hymns and their spiritual legacy. The wealth of visual imagery consists of animation, period archive materials and photographs from old family albums.
<i>Les aventuriers de l'art moderne</i>	Amélie Harrault, Pauline Gaillard, Valérie Loiseleux, 6x52:00min, 2015	Moyen	Mêlant documents d'archive et techniques d'animation traditionnelle (peinture sur verre, papiers découpés, encre, gouache...), <i>Les aventuriers de l'art moderne</i> raconte la vie intime des artistes et des intellectuels de la première moitié du XXe siècle. Par son approche audacieuse, novatrice et visuellement splendide, la série révolutionne le documentaire d'art : les peintures en mouvement, les dessins, les archives animées servent le propos, ajoutant une émotion visuelle à celle de l'histoire. Scandales, célébrations, tragédies et triomphes : sous le pinceau, le documentaire se transforme en tableau vivant. À travers ces photos animées et ces peintures mouvantes, Picasso, Apollinaire, Soutine, Breton et les autres aventuriers de l'art moderne ressuscitent, d'une manière troublante et magnifique.
<i>Libronero</i>	Daniela De Felice, 19:00 min, 2007	Court	A travers le portrait de son grand-père et plus encore de sa mère dont elle assume l'histoire, Daniela de Felice compose un essai personnel sur le fascisme tel qu'il imprègne l'enfance et contamine le quotidien.
<i>Mémoire fossile</i>	Anne-Laure Totaro et Arnaud Demuynck, 10:00min, 2011	Court	Un jeune garçon découvre la vie de son grand-père mineur par le biais d'un stéthoscope. Depuis la maison où le vieil homme meurt de la silicose, l'enfant fait un voyage sonore et visuel en remontant le temps. C'est pour lui une expérience initiatique d'où émergeront la conscience de l'Histoire et le désir de mémoire.

<i>O' Galop</i>	Marc Faye, 2009, 52min	Moyen	Tout le monde connaît le Bibendum Michelin mais peu connaissent l'artiste qui se cache derrière ce logo mondialement connu. Marius Rossillon, dit « O'Galop », affichiste, aquarelliste et illustrateur pour la presse satirique, promène sa plume dans les rues du Paris du début du XXème siècle. Il croque ses contemporains avec malice et pose un regard vif et tendre sur la Dordogne où il trouve refuge à la fin de sa vie. Toujours en quête d'inventions, il joue avec les images et devient l'un des pionniers du cinéma d'animation. Arrière-petit-fils d'O'Galop, Marc Faye nous invite au cœur d'une œuvre foisonnante et relativement méconnue.
<i>Ode to joy</i>	Vivien Halas, 2014, 3:52min	Court	An introduction to the life and work of Joy Batchelor on the hundredth anniversary of her birth. Joy was a director, animator, producer and designer and one half of the Halas & Batchelor Cartoons Studio, which made the UK's first animated feature film, <i>Animal Farm</i>, in 1954. Although a crucial figure in British animation, she has for years been unfairly passed over for recognition. This short film made in her honour seeks to redress that balance and to introduce Joy's work to a wider audience.
<i>Paperbox</i>	Zbigniew Czapla, 9:00min, 2011	Court	In May 2010, after record rainfall, flash flood broke embankments of the Vistula near Wilkow. Catastrophic flooding deprived thousands of people of all their possessions as well as the roof over their heads. A few weeks later in my family house ravaged by the element, I found a box of old photographs. The only left family memento es were destroyed by water, mud and mold. Rapid documentation enabled to stop progressing decay just for a brief moment, leaving in my memory the image of excruciating emptiness. What was left, were only some fragments of compositions, shreds of portraits and silhouettes hard to identify. Photographs touched by dampness blurred, went into pieces leaving rich structure of marks, stains and chips. This film is a desperate attempt to keep memories, reconstruct people and events of the past. An impression on the transitory nature of memory, inevitability of fading and the destructive force of elements.

<i>Persépolis</i>	Marjane Sartapi, Vincent Paronnaud, 1h36min, 2007	Long	Téhéran 1978 : Marjane, huit ans, songe à l'avenir et se rêve en prophète sauvant le monde. Choyée par des parents modernes et cultivés, particulièrement liée à sa grand-mère, elle suit avec exaltation les événements qui vont mener à la révolution et provoquer la chute du régime du Chah. Avec l'instauration de la République islamique débute le temps des "commissaires de la révolution" qui contrôlent tenues et comportements. Marjane qui doit porter le voile, se rêve désormais en révolutionnaire. Bientôt, la guerre contre l'Irak entraîne bombardements, privations, et disparitions de proches. La répression intérieure devient chaque jour plus sévère. Dans un contexte de plus en plus pénible, sa langue bien pendue et ses positions rebelles deviennent problématiques. Ses parents décident alors de l'envoyer en Autriche pour la protéger. A Vienne, Marjane vit à quatorze ans sa deuxième révolution : l'adolescence, la liberté, les vertiges de l'amour mais aussi l'exil, la solitude et la différence.
<i>Places other people have lived</i>	Laura Yilmaz, 6:52min, 2011	Court	'Places Other People Have Lived' is a mixed media exploration of the relationship between memory and place, as examined through the sale of a childhood home. Using old photographs, recorded interviews with family members, and multiple animation techniques, the film deconstructs room-by-room a house that was a family home for more than 25 years. What begins as a biography of a house, told through bittersweet and sometimes humorous personal anecdotes, ultimately raises larger questions about the emotional content of physical spaces, and what happens to our histories when we leave those places behind.
<i>Puzzle</i>	Tom Kless, 1:32min, 2012	Court	A very personal Animated Documentary piece depicting my Mother's thoughts on my parents' divorce Originally released as part of a Documentary project called "Drawing the Line" created at Sapir Academic College

<i>Silence</i>	Sylvie Bringas, Orly Yadin, 11:00min, 1998	Court	Silence is 11 minutes long but manages to pack 20 years of a little girl's experience. Using stark black and white animation and vivid colour animation, the story is told from a little girl's point of view. We follow the silences that were imposed on her first in Terezin (Theresienstadt) concentration camp and then in post-WWII Sweden, where her relatives don't ask any questions and don't permit them either. This is the true story of Tana, who has learned to keep silent and who finally, 50 years later, breaks her silence by narrating this short film. The film was adapted from a tone poem performed by Tana in Stockholm during an event commemorating the 50th anniversary of the end of the war.
<i>Tirana</i>	Alexander Schellow, 26:00min, 2011	Moyen	Après des décennies de dictature, l'Albanie est à un moment-clé de son histoire. Pourtant, dans l'imaginaire collectif, "l'Albanie n'existe pas". Face à ce défaut d'images, Alexander Schellow utilise sa technique de reconstruction mémorielle par le dessin et multiplie les approches : prises de vues réelles, interviews, images satellites, voix-off... Et questionne ainsi les critères qui fondent une société civile au moment-même où elle est en train de naître.
<i>Une vie</i>	Emmanuel Bellegrade, 1:52, 2009	Court	Une histoire toute en bouts de scotch
<i>Vice-versa</i>	Pete Docter, Ronaldo Del Carmen, 1h35min, 2015	Long	Au Quartier Général, le centre de contrôle situé dans la tête de la petite Riley, 11 ans, cinq Émotions sont au travail. À leur tête, Joie, débordante d'optimisme et de bonne humeur, veille à ce que Riley soit heureuse. Peur se charge de la sécurité, Colère s'assure que la justice règne, et Dégoût empêche Riley de se faire empoisonner la vie – au sens propre comme au figuré. Quant à Tristesse, elle n'est pas très sûre de son rôle. Les autres non plus, d'ailleurs... Lorsque la famille de Riley emménage dans une grande ville, avec tout ce que cela peut avoir d'effrayant, les Émotions ont fort à faire pour guider la jeune fille durant cette difficile transition. Mais quand Joie et Tristesse se perdent accidentellement dans les recoins les plus éloignés de l'esprit de Riley, emportant avec elles certains souvenirs essentiels, Peur, Colère et Dégoût sont bien obligés de prendre le relais. Joie et Tristesse vont devoir s'aventurer dans des endroits très inhabituels comme la Mémoire à long terme, le Pays de l'Imagination, la Pensée Abstraite, ou la Production des Rêves, pour tenter de retrouver le chemin du Quartier Général afin que Riley puisse passer ce cap et avancer dans la vie...

<i>Waltz with bashir</i>	Ari Folman, 1h30min, 2008	Long	Valse avec Bachir est un film autobiographique. Ari Folman, metteur en scène israélien, a rendez-vous en pleine nuit dans un bar avec un ami en proie à des cauchemars récurrents, au cours desquels il se retrouve systématiquement pourchassé par une meute de 26 chiens. 26, exactement le nombre de chiens qu'il a dû tuer au cours de la guerre du Liban, au début des années 80 ! Le lendemain, Ari, pour la première fois, retrouve un souvenir de cette période de sa vie. Une image muette, lancinante : lui-même, jeune soldat, se baigne devant Beyrouth avec deux camarades. Il éprouve alors un besoin vital de découvrir la vérité à propos de cette fraction d'Histoire et de lui-même et décide, pour y parvenir, d'aller interviewer à travers le monde quelques-uns de ses anciens compagnons d'armes. Plus Ari s'enfoncera à l'intérieur de sa mémoire, plus les images oubliées referont surface.
<i>Zarafa</i>	Rémi Bezançon, Jean-Christophe Lie, 1h18min, 2012	Long	Sous un baobab, un vieil homme raconte aux enfants qui l'entourent, une histoire : celle de l'amitié indéfectible entre Maki, un enfant de 10 ans, et Zarafa, une girafe orpheline, cadeau du Pacha d'Egypte au Roi de France Charles X. Hassan, prince du désert, est chargé par le Pacha de conduire Zarafa jusqu'en France mais Maki, bien décidé à tout faire pour contrarier cette mission et ramener la girafe sur sa terre natale, va les suivre au péril de sa vie. Au cours de ce long périple qui les mènera du Soudan à Paris, en passant par Alexandrie, Marseille et les Alpes enneigées, ils vont vivre mille péripéties et croiser la route de l'aéronaute Malaterre, des étranges vaches Mounh et Sounh et de la pirate Bouboulina...

2. Grille d'analyse

Titre du film	Auteur, Durée, Année de production	Format	Rapport à la mémoire			Auto-biographie		Intermédialité		Ressources				Animation	Réception du film / diffusion	
			Durée de la séparation avec les auteurs (généralités)	Type de lien	Rupture dans la mémoire collective et type	Période historique concernée	Dimension autobiographique	Manquiers autobiographiques	Dimension intermédiale	Degré d'intermédialité (co-présence)	Objets	Présence de documents	Documents	Témoins	Diffusion	Retombées médiatiques
											Présence d'objets	Configuration au sein du film	Présence de documents	Type(s) de témoignage(s)		
<i>Adama</i>	Simon Ruby, 1h25mn, 2015	Long	3 à 4	Associatif	Guerre, Non-dit, exil	1ère guerre mondiale	Non	-	Non	-	non	-	-	-	Sales et dvd	Nominations Car 2015 et Anney 2015
<i>BABA</i>	Joel Kéfi, 3:20mn, 2014	Court	2	Familial	Exil, guerre	Années 50 à 60	Oui	Titre, présence vocale, présence au générique	Oui	Faible	Oui	non	-	Familial	Festivals, internet	Moyennes
<i>Black Heart, White men</i>	Samuel Tintin, 2:55mn, 2011	Moyen	2 à 4	Associatif	Guerre, régime, non-dit	Colonisation et indépendance du Congo	Non	-	Oui	Faible	Oui	Oui	Institutionnels, Familiaux	Institutionnels (fictifs)	Festivals, RTBF, arts, internet	Moyennes
<i>Cafard</i>	Jan Blüthel, 1h25mn, 2015	Long	3 à 4	Associatif	Guerre	1ère guerre mondiale	Non	-	Oui	Faible	non	-	Oui	-	Sales, Télévision et dvd	-
<i>Camouflage</i>	Jonathan Hodgson, 8:12mn, 2001	Court	1	Associatif	Maladie	Aucune	Non	-	Oui	Forte	Oui	non	-	Personnel	Festivals, 2002 First prize, Tough Eye Turku, Finland, 2002	Moyennes
<i>Dayzouth</i>	Chloé Mazo, 17mn, 2010	Court	1 à 2	Familial	Guerre, Exil, Non-dit	Guerre civile au Liban, 1982-2006	Oui	Présence vocale, présence physique, présence graphique, présence au générique	Oui	Forte	Oui	Oui	Institutionnels, Familiaux, Personnels, Tiers et Orphelins	Personnel, Tiers	Festivals, festival internet, vod AllenMed (Avignon, France)	Moyennes
<i>Grave Goods</i>	Leslie Tai, 11:37mn, 2012	Court	1 à 2	Familial	Dictature, Non-dit	Dictature chinoise sous Mao	Oui	Présence vocale, présence physique, présence graphique, présence au générique	Oui	Moyenne	Oui	Oui	Personnels, Familiaux	-	Festivals, internet	Petites
<i>Inika et Sandrika</i>	Sardine Stoyanov, 16:31mn, 2005	Court	2 à 4	Familial	Guerre, Exil, Dictature, Non-dit	Chute du régime des Balkans, 2ème guerre mondiale, Communisme	Oui	Présence vocale, présence graphique, présence au générique	Oui	Forte	Oui	Oui	Institutionnels, Personnels, Tiers et Orphelins	Personnel, Familial	Festivals, internet, vod, Télévision	Moyennes
<i>J'étais une orfante survivante d'Holocauste</i>	Ann Marie Fleming, 15:00mn, 2010	Court	2	Associatif	Guerre	2ème guerre mondiale	Non	-	Non	-	non	-	-	-	Festivals, internet, vod, Télévision	Moyennes
<i>Jasmine</i>	Aïna Upelto, 1h19mn, 2013	Long	1	Personnel	Guerre, Exil	Révolution iranienne	Oui	Présence vocale, présence physique, présence graphique, présence au générique	Oui	Faible	Oui	Oui	Personnels, Institutionnels	-	Sales, Festivals et dvd	Moyennes
<i>Le fil du marchand d'olives</i>	Mathieu Zeindilopou, 1h17mn, 2012	Long	2	Familial	Génocide	Génocide arménien	Oui	Présence vocale, présence physique, présence graphique, présence au générique	Oui	Moyenne	Oui	Oui	Institutionnels, Familiaux, Personnels, Tiers et Orphelins	Tiers, familiaux, institutionnels, personnes	Sales, DVD, Mention d'Or du Festival de Los Angeles Film Festival	Moyennes
<i>Le journal de Mari S.</i>	Olivia Moïnar, 28:00mn, 2015	Moyen	2	Familial	Exil, non-dit, régime instauré	Régime communiste en Hongrie, Révolution de 1956, chute du mur de Berlin	Oui	Présence vocale, présence physique, présence textuelle, présence graphique, présence au générique	Oui	Forte	Oui	Oui	Institutionnels, Familiaux, Personnels, Tiers et Orphelins	-	2D Stop Motion	Petites
<i>Le printemps de Téhéran - Histoire d'une révolution 2.0</i>	Al Samad Abadi, 1h22mn, 2016	Long	1	Associatif	Révolution	Printemps arabe en Iran	Non	-	Oui	Moyenne	non	-	Institutionnels et orphelins	Tiers	Sales, DVD, Télévision, vod, Festivals 2011, Prix du Public, Festival du Film	Moyennes
<i>Le voyage de monsieur Catic</i>	Arca Damjan, 1h12mn, 2011	Long	1	Associatif	Erreur Judiciaire	Epoque contemporaine	Non	-	Oui	Forte	Oui	Oui	Institutionnels, Familiaux, Tiers et Orphelins	Tiers, institutionnels	Sales, DVD d'Animation, Télévision, vod, Festivals 2012, Cristal du long métrage	Moyennes
<i>Learned By heart</i>	Marja Rimmen, 29:00mn, 2007	Moyen	1 à 2	Associatif, Familial	Guerre, Exil, Non-dit	2ème guerre mondiale	Oui	-	Oui	Forte	-	Oui	-	-	Festivals, Télévision, DVD	Petites

Titre du film	Auteur, Durée, Année de production	Format	Rapport à la mémoire				Auto-biographie		Intermédialité		Ressources				Animation		Réception du film / diffusion	
			Durée de la séparation avec les souvenirs traités (génération)	Type de lien	Rupture dans la mémoire communicative et type	Période historique concernée	Dénotation autobiographique	Marqueurs autobiographiques	Dénotation intermédiale	Degré d'intermédialité (ex-présence)	Objets	Présence de documents	Documents	Témoin	Type d'animation	Diffusion	Prix reçus	Retombées médiatiques
<i>Les aventuriers de l'art moderne</i>	Annie Hérault, Marine Gallard, Nicolas Gaudin, 86:52,00min, 2015	Moyen	2 à 4	Affiliatif	Guerre, Exil, Non-dit, Temps	Le 20ème siècle d'après	Non	-	Oui	Forte	Oui	Photographies et dessins	Institutionnels, Familiaux, Tiers et Orphelins	non	2D Divers	Télévision, DVD, vod	-	Moyennes
<i>Libanero</i>	Daniela De Felice, 19:00 min, 2007	Court	2	Familial	Guerre, régime violences familiales, non dit	2ème guerre mondiale, Italie Fasciste	Oui	Présence vocale, présence physique, présence graphique, présence au générique	Oui	Forte	Oui	Oui	Familiaux, Personnels, Orphelins	Oui	Aucun	Festivals, Internet, DVD	PRIX DU PAVILLON au Festival de Cannes	Petites
<i>Mémoire fossile</i>	Anne-Laure Toano Denuynck, 10:00min, 2011	Court	2	Affiliatif	Non-dit, violence moderne	Emigration, violence au 19ème siècle	Non	-	Non	-	non	non	-	non	2D Divers	Festivals, Internet, DVD, Télévision	Mors, prix du meilleur scénario au Festival de télévision	Petites
<i>O' Galop</i>	Marc Faye, 2009, 52min	Moyen	2	Familial	Guerre, Temps	Première moitié du 20ème siècle en France	Oui	Nom au générique	Oui	Forte	non	Oui	Institutionnels, familiaux et orphelins	non	2D Divers	Festivals, DVD, Télévision	Mémoires de la Scam 2009 à Shanghai et à La Rochelle	Petites
<i>Ode to joy</i>	Wiven Haiax, 2014, 3:52min	Court	2	Affiliatif, Familial	Temps, Soixième	Première moitié du 20ème siècle	Oui	Nom au générique	Oui	Moyenne	non	Oui	Institutionnels, familiaux et orphelins	non	Aucun	Internet, Festivals	-	Petites
<i>Papieroux</i>	Zbigniew Czajla, 9:00min, 2011	Court	1 à 2	Familial	Catastrophe naturelle	20ème siècle à aujourd'hui en Pologne	Oui	Présence physique, présence vocale, présence graphique, présence au générique	Oui	Moyenne	Oui	Oui	Familiaux	non	Stop Motion	Festivals, Télévision, Internet	- "Special award for an innovative approach to filmmaking"	Petites
<i>Paraspolis</i>	Majane Sartapi, Vincent Paronnaud, 11:30min, 2007	Long	1 à 2	Affiliatif, Familial	Revolution, Exil, Dictature	Revolution Iranienne 1978	Oui	Présence graphique, présence au générique	Non	-	Oui	non	-	non	2D Divers	Salles, DVD, Télévision, vod, Festivals	2007, Grand prix du meilleur film au Festival de la critique	Grandes
<i>Pieces other people have lived</i>	Laura Vlnaz, 6:52min, 2011	Court	1 à 2	Familial	Temps, démenagement	Epoque contemporaine	Oui	Présence vocale, présence graphique, présence au générique	Oui	Moyenne	Oui	Oui	Personnels, familiaux et orphelins	Oui	2D Divers, Stop Motion	Festivals, DVD, Internet, vod	Festival "Best Experimental Film" 2012 Build Film Festival	Moyennes
<i>Puzzle</i>	Tom Klass, 1:32min, 2012	Court	1	Familial	Non dit, violence conjugale	Epoque contemporaine	Oui	Présence vocale, présence au générique, présence graphique	Oui	Moyenne	non	non	-	?	2D Divers	Internet, Festivals	-	Petites
<i>Silence</i>	Shale Burgess, Chy Yuen, 11:00min, 1998	Court	2	Affiliatif	Guerre, Non-dits, exil, génocide	2ème guerre mondiale	Non	-	Oui	Moyenne	Oui	Oui	Institutionnels, Familiaux	Oui	2D Divers	Festivals, DVD, Internet, vod, Télévision	Animated Short 1998 Chicago International Film Festival	Moyennes
<i>Trena</i>	Alexander Schellow, 26:00min, 2011	Moyen	1 à 2	Affiliatif	Didactique, Non-dit	Autorité Albanais, 1945-1991	Oui	Présence textuelle, présence au générique, présence graphique	Oui	Forte	Oui	Oui	Personnels, institutionnels	Oui	2D Divers	Festivals, Internet, vod, Télévision	-	Petites
<i>Une vie</i>	Emmanuel Beleguad, 1:52, 10:00min, 2009	Court	1	Familial	Non-dit, maladie, mort	Epoque contemporaine	Oui	Présence textuelle, présence vocale, présence au générique, présence graphique	Non	-	non	non	-	non	Stop Motion	Festivals, internet	Clermont-Ferrand (France 2010)	Petites
<i>Vies-versa</i>	Pete Docter, Peter Dinklage, Carmen, 11:35min, 2015	Long	1	Affiliatif	Adolescence	Epoque contemporaine	Non	-	Non	-	Oui	Animés	-	non	3D	Salles, DVD, Télévision, vod, Festivals	Prix d'animation au festival d'Annecy 2016, Meilleur film étranger	Grandes
<i>Waltz with bashir</i>	Ari Folman, 11:30min, 2008	Long	1	Personnel	Guerre, Non-dits, exil, amnésie	Guerre Entre Israël et le Liban en 1982	Oui	Présence vocale, présence au générique, présence graphique	Oui	Faible	Oui	Oui	Institutionnels	Oui	2D	Salles, DVD, Télévision, vod, Festivals	Meilleur film étranger Prix des auteurs au festival de Locarno	Grandes
<i>Zarafa</i>	Rémi Bezançon, Jean-Christophe Lie, 11:18min, 2012	Long	8	Affiliatif	Guerre, temp. non-dit, colonialisme, exil	Régime de Charles 10	Non	-	Non	-	Oui	Desinés	-	non	2D	Salles, DVD, Télévision, vod, Festivals	-	Grandes

Partie B

**Approche relationnelle des mémoires animées :
le processus de création comme espace de médiation**

Table des matières

1. INTRODUCTION.....	4
1.1. <i>Constats préliminaires et manques à combler</i>	4
1.2. <i>Objectifs</i>	4
1.3. <i>Ancrage disciplinaire</i>	5
1.4. <i>Présentation de la structure</i>	6
2. SOCLE THÉORIQUE SPÉCIFIQUE : APPORT DE L'ACTEUR-RÉSEAU.....	8
2.1. MÉMOIRES ANIMÉES, MILIEU ET MISES EN RELATION : APPROCHE LATOURIENNE.....	8
2.1.1. <i>Pas une théorie de plus</i>	8
2.1.2. <i>Accorder une place au non-humain.....</i>	9
2.1.3. <i>Prise en compte des moyens pratiques en contexte mémoriel</i>	9
2.2. CONCEPTS MOBILISÉS ET PRÉCAUTIONS ÉPISTÉMOLOGIQUES	10
2.2.1. <i>Heuristique de la description et intelligibilité</i>	10
2.2.2. <i>La question du milieu</i>	12
2.2.3. <i>Une certaine conception de la médiation.....</i>	14
2.2.4. <i>Actant, agent, acteur</i>	14
2.2.5. <i>Rendre sensible l'action des objets.....</i>	15
2.2.6. <i>Une attention portée à la mise en réseaux</i>	17
3. MÉTHODOLOGIE ET OUTILS	19
3.1. CORPUS ET ENTRETIENS	20
3.2. SCHÉMA HEURISTIQUE	21
3.2.1. <i>Introduction et présentation</i>	21
3.2.2. <i>Description du schéma et de ses composantes</i>	23
1° L'artiste	23
2° La production artistique	24
3° La sphère du privé	25
4° La sphère des mondes de l'art	26
5° La sphère du public	27
6° L'environnement social	29
4. ANALYSE DES CARTOGRAPHIES.....	31
4.1. INTRODUCTION.....	31
4.2. OLIVIA MOLNAR : OBSERVATIONS.....	32
4.2.1. <i>Introduction.....</i>	33
4.2.2. <i>Notes sur l'environnement social</i>	34
4.2.3. <i>Notes sur la sphère du privé</i>	35
4.2.4. <i>Notes sur la relation aux mondes de l'art</i>	36
4.2.5. <i>Notes sur la production artistique</i>	37
4.2.6. <i>Sphère du public</i>	38
4.2.7. <i>Relations entre les pôles et transformations.....</i>	39
a) Actants au statut variable, migrations provoquées par le film	39
b) Échanges entre sphère des mondes de l'art et sphère du privé	40
4.2.8. <i>En conclusion.....</i>	43
4.3. CHLOÉ MASZLO : OBSERVATIONS.....	46
4.3.1. <i>Introduction.....</i>	47
4.3.2. <i>Notes sur l'environnement social</i>	48
4.3.3. <i>Notes sur la production artistique.....</i>	49
4.3.4. <i>Notes concernant la sphère du privé.....</i>	50
4.3.5. <i>Mondes de l'art</i>	51

4.3.6.	<i>Sphère du public</i>	53
4.3.7.	<i>Focus sur la triangulation sphère du privé/artiste/production artistique</i>	54
4.3.8.	<i>Triangulation entre l'artiste, les mondes de l'art et la production artistique</i>	56
4.3.9.	<i>En conclusion</i>	58
4.4.	ALEXANDER SCHELLOW : OBSERVATIONS	61
4.4.1.	<i>Introduction</i>	62
4.4.2.	<i>Notes sur le rapport à l'environnement social</i>	63
4.4.3.	<i>La production artistique au cœur de la médiation entre l'artiste et les mondes de l'art</i>	65
4.4.4.	<i>Focus sur l'axe artiste-production-public</i>	69
4.4.5.	<i>En conclusion</i>	70
4.5.	DANIELA DE FELICE : OBSERVATIONS	72
4.5.1.	<i>Introduction</i>	73
4.5.2.	<i>Trajectoire de la production artistique et perspectives relationnelles</i>	74
4.5.3.	<i>Triangulation artiste/sphère familiale/production artistique</i>	75
4.5.4.	<i>Triangulation entre l'artiste, le film et les mondes de l'art</i>	78
4.5.5.	<i>Rapport au public</i>	80
4.5.6.	<i>En conclusion</i>	81
4.6.	MARC FAYE : OBSERVATIONS	82
4.6.1.	<i>Introduction</i>	83
4.6.2.	<i>Structure triangulaire, la production du film entre la sphère privée et les mondes de l'art</i>	84
4.6.3.	<i>Focus sur la triangulation sphère du privé/film/artiste</i>	86
4.6.4.	<i>Focus sur la triangulation sphère des mondes de l'art/film/artiste, vers de nouveaux réseaux</i> ...	88
4.6.5.	<i>Notes sur la diffusion et le rapport au public</i>	90
4.6.6.	<i>En conclusion</i>	90
4.7.	SANDRINE STOYANOV : OBSERVATIONS	92
4.7.1.	<i>Introduction</i>	93
4.7.2.	<i>Notes préliminaires sur l'évolution de la production artistique</i>	94
4.7.3.	<i>Actants de la sphère du privé et interactions avec l'environnement social</i>	97
4.7.4.	<i>Liens avec les mondes de l'art : un minimum acceptable sous le contrôle de l'artiste</i>	101
4.7.5.	<i>En conclusion</i>	103
4.8.	MATHIEU Z. : OBSERVATIONS	106
4.8.1.	<i>Introduction</i>	107
4.8.2.	<i>Contexte d'émergence de la production du film</i>	108
4.8.3.	<i>Interactions dans le contexte du film entre l'artiste, la sphère du privé et son environnement social : Confrontation physique et repli intime</i>	109
4.8.4.	<i>Lien aux mondes de l'art : Réinventer une relation</i>	112
4.8.5.	<i>La sphère du public ou l'échange qui repositionne</i>	114
4.8.6.	<i>Conclusion</i>	115
5.	CONCLUSION DES ANALYSES	116
5.1.	RETOUR SUR LE SCHÉMA HEURISTIQUE	116
5.2.	RETOUR AUX MÉMOIRES ANIMÉES	119
5.3.	LE PROCESSUS DE PRODUCTION DU FILM COMME MILIEU INTERMÉDIAIRE	121
5.3.1.	<i>Contours du milieu intermédiaire</i>	121
5.3.2.	<i>Force centripète du milieu intermédiaire</i>	125
a)	Le film comme lieu d'accueil d'actants de l'environnement social	126
b)	Le film comme lieu d'attraction des actants de la sphère du privé	129
c)	Le film comme lieu d'altération de l'artiste	130
d)	Le film comme lieu d'accueil d'actants des mondes de l'art	131
e)	Le film comme lieu d'attraction des pratiques antérieures et de remédiation	132
5.3.3.	<i>Force centrifuge du milieu intermédiaire</i>	135
a)	Influence des mémoires animées sur l'environnement social	135
b)	Influence des mémoires animées sur la sphère du privé	136

c)	Influence des mémoires animées sur la sphère des mondes de l'art	137
d)	Influence des mémoires animées sur la sphère du public	137
e)	Influence des mémoires animées sur l'artiste	138
5.3.4.	<i>Une dynamique d'échanges au service d'une solidification</i>	138
5.4.	PAYSAGE INTERACTIONNEL DES MÉMOIRES ANIMÉES	140
5.4.1.	<i>Importance du contexte de réception des mémoires animées</i>	140
5.5.	VERS UNE MEILLEURE COMPRÉHENSION DES MONDES DE L'ART	141
5.5.1.	<i>Les réseaux liés à la formation artistique</i>	143
5.5.2.	<i>Les réseaux propres aux films d'animation</i>	144
5.5.3.	<i>Les réseaux propres au cinéma documentaire</i>	145
5.6.	REDÉFINITION DES MÉMOIRES ANIMÉES	147
6.	BIBLIOGRAPHIE	149

1. Introduction

1.1. Constats préliminaires et manques à combler

Cette partie de la thèse a comme vocation d'aborder le corpus des mémoires animées en apportant une attention toute particulière à son aspect relationnel. Elle se base tout d'abord sur une double constatation, née du travail d'exploration théorique réalisé en amont.¹

1° Les mémoires animées ont été, jusqu'à présent, sous-théorisées ; il s'agit d'un corpus méconnu et encore fragile malgré la multiplicité d'œuvres qui existent et qui peuvent à notre sens y être rattachées. Ce regroupement peut potentiellement permettre de dessiner une tendance générale, et amener à de nouvelles clés de compréhension des processus de médiation et de transmission de la mémoire par l'entremise de productions culturelles en général, et plus particulièrement de films d'animation.

2° Afin de comprendre les mémoires animées, mais surtout, dans une optique plus globale, afin d'aborder des objets culturels au regard de leur dynamique médiatrice, la seule analyse de contenu ne suffit pas. Il devient primordial d'aller au-delà d'une recherche *a posteriori* et de s'immerger à l'intérieur des processus créatifs, au contact des artistes, ou en se mettant soi-même en position de praticien. Dans le contexte de la thèse, nous avons d'une part réalisé une mémoire animée², et d'autre part nous sommes allé au contact de réalisateurs, que nous avons rencontrés et avec lesquels nous nous sommes longuement entretenus.

1.2. Objectifs

Bien que nous ne formulions pas d'hypothèses préalables et que nous laisserons celles-ci apparaître au fur et à mesure du développement de nos analyses, nous avons toutefois un triple objectif, qui se déploiera tout au long de cette partie.

¹ A ce sujet, voir la partie A de la thèse.

² Nous effectuerons un retour sur cette expérience et ses apports dans la partie C de la thèse.

- 1) Nous voulons situer les mémoires animées dans un milieu précis, en dressant de manière intelligible un contexte interactionnel en phase de création.
- 2) Nous voulons comprendre, dans cette optique, ce qui fonde « en propre » les mémoires animées d'un point de vue relationnel, de manière à pouvoir définir clairement leur spécificité.
- 3) Une fois que les relations à l'intérieur d'un milieu auront été comprises, elles pourront être articulées avec le contenu du film. Nous serons dès lors à même d'établir des liens entre la médiation des souvenirs opérée pendant la phase de création et celle qui se joue à l'écran.

1.3. Ancrage disciplinaire

Cette partie s'inscrit donc à la fois dans le prolongement de théories déjà existantes à propos du cinéma d'animation (notamment en prolongation du travail d'Annabelle Honess Roe), en convergence avec le champ pluridisciplinaire des *Cultural Memory Studies*. Sa structure globale est héritée des études intermédiales, qui nous permettent divers degrés de focalisation et donc de compréhension des films d'animation mémoriels.

Dans ce contexte, le film d'animation gagne à être défini comme un média³ au sens que lui donne Rémy Besson et qui permet d'accorder « une égale importance au contenu de l'artefact analysé – production de sens – et à la manière dont celui-ci est mise en forme sur un support donné – production de présence »⁴. Au sein de cette partie de la thèse⁵, c'est le média au sens du troisième référent de Besson qui occupe notre attention, à savoir « un moyen nécessaire à une mise en relation inscrite dans un milieu »⁶.

Si nous nous inscrivons dans cette perspective intermédiaire et que nous désirons approcher le milieu de création des mémoires animées, nous devons adapter notre

³ À ce sujet, voir le chapitre qui est consacré à l'approche intermédiaire et qui se situe dans la partie C de cette thèse.

⁴ « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Cinémadoc. Images animées, archives visuelles et dispositifs*, Avril 2014, <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/>, p.2. (consultation le 14 mai 2019)

⁵ La question du média comme production culturelle (qui implique selon Besson de prendre en charge la *coprésence* et le *transfert*) ainsi que celle du média comme série culturelle (qui implique de considérer l'*émergence*), sont abordées dans l'introduction de la partie C de cette thèse.

⁶ *Ibidem*. p.3.

méthodologie et notre cadre théorique pour pouvoir aborder une situation à priori complexe.

Pour reprendre les termes de Besson :

« Il n'est plus question de mettre en relation des éléments étant potentiellement séparés, mais d'appréhender des agencements, des systèmes complexes de relations, qui sont constitutifs d'un ensemble »⁷.

Reste que la question du milieu est, par essence, dotée d'une double signification. Le milieu peut définir ce qui est *au milieu*, qui se trouve entre différents éléments. Mais ce terme peut tout à la fois définir ce qui est de l'ordre d'un environnement, d'un réseau d'interactions, et s'envisager dans une dimension globalisante. Gardons pour l'instant à l'esprit cette polysémie, avant de revenir au chapitre 2 sur la définition de cette notion en l'enrichissant de conceptions théoriques adaptées et notamment héritées de la sociologie.

1.4. Présentation de la structure

Dans le but de donner une assise suffisante à l'approche relationnelle que nous souhaitons proposer des mémoires animées, nous nous attarderons premièrement sur la théorie de l'acteur-réseau de Bruno Latour. Nous comprendrons en quoi les concepts et méthodes qu'elle apporte nous seront utiles, tout en dessinant les contours de la boîte à outils méthodologique que nous avons constituée.

Deuxièmement, nous introduirons le corpus d'entretiens sur lequel nous avons travaillé, et qui est constitué d'enregistrements de rencontres avec des réalisateurs et réalisatrices de mémoires animées⁸. Nous présenterons alors la manière dont nous analyserons ces entretiens. Dans ce cadre, nous avons mis en place un schéma à vocation heuristique qui nous permettra de cartographier et de décrire le paysage interactionnel des mémoires animées, et de faire remonter un certain nombre d'observations.

Troisièmement, nous analyserons successivement le processus de création de chacune des sept mémoires animées qui composent notre corpus. D'abord systématiques, nos

⁷ *Ibidem.* p.9.

⁸ Ces entretiens se trouvent par ailleurs retranscrits dans leur intégralité en annexe.

analyses entreront progressivement dans la singularité de chacune des démarches, dans le but d'enrichir le propos et d'éviter toute forme de redondance.

Enfin, dans notre conclusion, nous reviendrons sur notre méthodologie, avant de regrouper les observations des différentes analyses sous forme d'un portrait du milieu interactionnel dans lequel sont produites⁹ les mémoires animées. Nous défendrons alors l'idée que ce milieu de production est à considérer comme un espace de médiation dont nous définirons les contours avant d'en décrire le rôle et le fonctionnement.

⁹ Nous utiliserons abondamment la notion de « production » ou de « processus de production ». Il est à comprendre non pas comme ce qui relève de l'aspect uniquement productionnel de l'œuvre lié à sa réalisation concrète (budget, décors, prises de vues, etc.) mais englobe l'ensemble du processus créatif. Nous considérons donc que l'espace de production des mémoires animées pris dans une approche relationnelle couvre la totalité des interactions liées à la création du film, et s'étend dès lors du travail préparatoire jusqu'à sa réception par un public.

2. Socle théorique spécifique : Apport de l'acteur-réseau

2.1. Mémoires animées, milieu et mises en relation : approche latourienne

Comme nous venons de l'énoncer, dès lors que nous avons pour intention d'aborder les mémoires animées en tant que moyen nécessaire à une mise en relation inscrite dans un milieu¹⁰, il nous faut développer une méthodologie adaptée. Celle-ci doit être à même de nous aider à rendre intelligibles les échanges qui se produisent durant le processus de production, mais aussi nous permettre de les situer dans le cadre plus large de leur milieu interactionnel. En ce sens, nous suivrons une perspective inspirée du travail de Bruno Latour, et nous aurons recours à un certain nombre de concepts et de procédés qui en sont issus. L'outil que constitue la théorie de l'acteur-réseau nous permettra de mettre en œuvre une méthodologie appropriée à l'approche des processus de production, et ce pour plusieurs raisons.

2.1.1. Pas une théorie de plus

N'étant pas sociologue, nous ne cherchons pas à introduire de nouveaux concepts théoriques¹¹ mais plutôt à structurer notre approche des procédés de production, afin d'être à même d'offrir un éclairage singulier sur les processus de médiation à l'œuvre au sein des mémoires animées. La conception que propose Latour du social non pas comme socle disciplinaire mais comme « un type de connexion entre des choses qui ne sont pas elles-mêmes sociales »¹² se situe pleinement dans cette perspective. La théorie de l'acteur-réseau nous intéresse en cela qu'elle « est une théorie [...] mais une théorie qui porte sur la façon d'étudier les choses ou, mieux, sur la façon de ne pas les étudier. Ou encore sur la façon de laisser aux acteurs un certain espace pour s'exprimer »¹³. Cette théorie de la méthode nous donnera l'occasion d'observer et de retracer les diverses associations qui interviennent durant la phase de création des mémoires animées. Nous emprunterons donc à Latour un certain

¹⁰ Cet aspect, pour rappel, se base sur une conception intermédiaire et correspond à l'une des trois définitions du média qu'en donne Rémy Besson, détaillées dans l'introduction de la partie C de la thèse.

¹¹ En ce qui concerne les socles théoriques sur lesquels se base la thèse, voir la partie qui lui est consacrée.

¹² Bruno Latour, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006, p.13.

¹³ Latour, 2006, p.206.

nombre de concepts, mais surtout une manière d'entrer en contact avec notre sujet d'observation, et les préoccupations épistémologiques qui en découlent.

2.1.2. Accorder une place au non-humain

Les mémoires animées sont des films où des artistes questionnent, redessinent, déplacent à l'écran des documents, des photographies, des films d'archives, où ils animent, filment, et mobilisent des objets. Cela se traduit également, même si cela n'est pas toujours perceptible à l'écran, par une conséquente collecte de documents et d'archives, un important travail de documentation. Dès lors, il nous apparaît crucial que la méthodologie d'observation et d'analyse que nous mettons en œuvre puisse donner une place à ces composantes matérielles.

Pour le dire autrement, vu la profusion, à tous les niveaux de la production des mémoires animées, de ressources matérielles et médiatisées, il est primordial que nous accordions une place, dans nos observations, tant aux composantes humaines que non-humaines. C'est exactement ce que se propose de faire Bruno Latour, puisque ce qui caractérise cette approche est avant tout « le rôle précis assigné aux non-humains. Ils doivent être des *acteurs* et pas simplement les supports malheureux de projections symboliques »¹⁴.

2.1.3. Prise en compte des moyens pratiques en contexte mémoriel

Prendre en charge les acteurs non-humains dans notre analyse s'avère d'autant plus nécessaire que ceux-ci sont associés à une démarche mémorielle. Comme l'écrivent Erll et Rigney, le passé est toujours médiatisé¹⁵. Pour les auteurs de mémoires animées, repartir sur la trace du passé nécessite de se confronter à divers types de médias, mais aussi d'en produire de nouveaux afin de combler les manques et de renégocier ce passé par l'entremise de leur action artistique. Il s'agit non seulement de se tourner vers le passé mais aussi de pérenniser les formes nouvelles qu'on lui aura donné, par le processus créatif que constituent les

¹⁴ Latour, 2006, p.20.

¹⁵ Erll et Rigney citées par Brunow dans Dagmar Brunow, *Remediating Transcultural Memory*, Germany, Degruyter, 2015, p. 3.

mémoires animées. Or, cela doit nécessairement passer par des moyens concrets, et, pour reprendre les termes de Bruno Latour, « à chaque fois que nous voudrions expliquer l’extension dans le temps et dans l’espace d’une interaction quelconque, il va nous falloir en détecter les *moyens* pratiques »¹⁶. Cette question de l’extension dans le temps et dans l’espace d’une interaction – voire d’un ensemble d’interactions - se retrouve pleinement dans la démarche des mémoires animées, et dès lors les moyens pratiques de cette exécution doivent être mis au centre de nos préoccupations.

2.2. Concepts mobilisés et précautions épistémologiques

Nous allons maintenant préciser les outils conceptuels que nous emprunterons à la sociologie, essentiellement au travail de Bruno Latour, afin que leur définition soit claire et que leur pertinence dans le contexte de notre recherche soit avérée. Cela nous offrira l’opportunité de nous orienter vers une approche descriptive où la mise en réseaux mènera à une proposition complexe et intelligible.

2.2.1. Heuristique de la description et intelligibilité

Tout d’abord, soyons clair avec les ambitions de cette première partie. L’objectif étant de comprendre la médiation opérée par les mémoires animées à l’intérieur d’un milieu, nous devons tout d’abord comprendre celui-ci et les interactions qui s’y jouent. Dès lors, la méthode que nous privilégierons est celle de la description, et tout l’enjeu de cette entreprise est d’avoir accès à une situation à laquelle nous n’avons pas assisté directement, à savoir les processus de production des mémoires animées. En ce sens, nous nous baserons sur des entretiens que nous avons réalisés avec les réalisateurs et réalisatrices, ainsi que sur notre expérience d’artiste, afin de proposer une description de cet environnement interactionnel. Nous reviendrons avec plus de précision sur notre méthodologie au point 3, mais puisque nous développons dans ce chapitre l’assise épistémologique qui est la nôtre, il est important en à ce stade d’insister sur la portée heuristique et productrice de savoir de la description.

¹⁶ Latour, 2006, p.95.

Lorsque Latour s'intéresse à la description, sous la forme plutôt ludique d'un dialogue entre un doctorant et un professeur, il fait dire à ce dernier la phrase suivante :

« Pensez-vous que décrire, c'est facile ? Vous devez confondre description et succession de clichés. [...] Décrire, être attentif aux états de choses concrets, trouver le seul compte rendu adéquat d'une situation donnée – j'ai toujours trouvé cela incroyablement exigeant »¹⁷. Et d'ajouter que, au jour d'aujourd'hui, « nous manquons toujours tragiquement de descriptions »¹⁸.

Notre enjeu sera donc de rendre notre description « épaisse », comme le suggère Latour, et nous y insisterons sur « le labeur, le mouvement, le flux et les changements »¹⁹. Nous veillerons également à reconstruire au mieux les interactions en ne perdant pas de vue leur caractère éminemment complexe et les forces multidirectionnelles qui les régissent. Notre travail de description cherchera donc à rendre intelligibles des situations qui sont jusqu'à présent absentes de la littérature scientifique. Pour ce faire, nous devons clarifier, distinguer, hiérarchiser, sélectionner des éléments d'ordre et de certitude, et pour reprendre les termes d'Edgard Morin, nous devons « remettre de l'ordre dans les phénomènes en refoulant le désordre »²⁰. Or, comme il l'ajoute, « De telles opérations, nécessaires à l'intelligibilité, risquent de rendre aveugle » si elles ne vont pas de pair avec la recherche d'une forme de complexité. Nous serons donc, comme l'incitent les pensées de Morin et de Latour, attentif aux principes de distinction, de conjonction et d'implication. Il s'agira dès lors non plus seulement de disjoindre la cause de l'effet, mais de montrer comment l'effet revient sur la cause et, par rétroaction, produit ce qui le produit. Nous serons particulièrement attentif à ce type de mouvement, en tentant de distinguer et de joindre en même temps, ce qui aura pour effet que « l'Un ne se dissoudra pas dans le Multiple et le Multiple fera quand même partie de l'Un »²¹.

¹⁷ Latour, 2006, p.210.

¹⁸ *Ibidem.* p.20.

¹⁹ *Ibidem.* p.208.

²⁰ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Ed. Du Seuil, 1990, p.21.

²¹ *Ibidem.* p.104.

2.2.2. La question du milieu

Nous l'avons déjà mentionné lors de notre introduction, mais la question du milieu, centrale dans cette partie de la recherche et héritée du troisième référent de Besson²², reste à définir pleinement. Ce terme nous semble caractérisé par une polysémie conséquente, qui dans notre cas se polarise autour de deux acceptations divergentes. Il y aurait, pour le résumer ainsi, d'un côté le milieu comme « partie à égale distance des extrémités », et de l'autre le milieu comme « entourage matériel et moral d'une personne ou d'un groupe »²³. Prise dans un étau sémantique qui désigne à la fois une dimension localisatrice (le milieu serait au centre de quelque chose) et globalisatrice (le milieu serait ce qui se trouve autour), cette notion de milieu gagne à notre sens à être clarifiée par ce qu'en dit Bruno Latour.

Dans son ouvrage *Nous n'avons jamais été modernes*, Latour défend cette idée que « tout se passe au milieu, tout transite entre les deux, tout se fait par médiation, par traduction et par réseaux, mais cet emplacement n'existe pas, n'a pas lieu. C'est l'impensé, l'impensable des modernes ». Selon lui, l'opposition récurrente opérée par les modernes entre nature et culture est un obstacle à la compréhension de phénomènes hybrides, qui combinent ces deux aspects. Cette opposition, pour reprendre les termes de Sébastien Fevry, « est trompeuse et laisse penser qu'il existe quelque part des formes pures qu'il suffirait de décliner en paliers successifs pour atteindre la réalité intermédiaire des objets mixtes »²⁴. Or, si l'on s'en réfère à Latour, c'est plutôt par un renversement de la perspective qu'il faut passer afin de saisir la signification et le rôle joué par ces objets hybrides.

Comme le dit Latour :

« Si nous cherchons à déployer l'Empire du milieu pour lui-même, nous sommes obligés d'inverser la forme générale des explications. Le point de clivage et de rencontre devient le point de départ. Les explications ne vont plus des formes pures aux phénomènes, mais du centre vers les extrêmes »²⁵.

²² Besson propose, pour rappel, d'approcher le média comme « moyen de mise en relation dans un milieu. » Cfr. Besson, 2014, p.3.

²³ Définitions puisées auprès du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), *définition du milieu*, à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/milieu> (consulté le 10 Juin 2019).

²⁴ Sébastien Fevry, « Vers une approche relationnelle de la culture européenne. Le cas de Mons 2015 et des Capitales européennes de la culture », *Lingue Culture Mediazioni – Languages Cultures Mediation (LCM Journal)*, vol. 2, n° 2, 2015, p.94.

²⁵ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991, p.106.

Si l'on suit la pensée de Latour, un lien singulier se dessine dès lors entre ce qui se situerait au milieu et le milieu lui-même. Il s'agirait donc d'aller puiser ce qui se trouve au centre afin de comprendre ce qu'il y a autour, de partir du local afin de comprendre le global.

Plutôt que de partir des extrémités par lesquelles on descend ou on remonte, en renversant la perspective et en plaçant comme nous allons le faire les mémoires animées au milieu, nous apercevrons la capacité d'une œuvre, tout au long de son processus de création (de ses prémisses à sa diffusion, en passant par sa conception) à faire médiation entre de nombreux actants et réseaux d'actants différents, entre différentes institutions (écoles, maisons de production, organisations étatiques) et différents registres (professionnels et amateurs, privés et publics, auteurisant et mainstream, local et global).

Comme le dit Fevry à propos de Latour, « plus qu'une topographie, la perspective latourienne débouche sur une véritable cartographie »²⁶. C'est donc bien à un travail de cartographie que nous entendons nous livrer. Partant des chaînes de médiation qui composent la production du film, nous serons progressivement en mesure de comprendre le milieu interactionnel et les réseaux dans lequel elle s'inscrit. Dans ce type d'approche, comme le souligne Sébastien Fevry, la compréhension du rôle des médiateurs est déterminante, puisqu'ils « permettent progressivement de remonter vers les extrêmes, ceux-ci étant considérés non comme des absolus, mais comme des résultats partiels et provisoires, seulement atteignables par les différents opérateurs du réseau »²⁷.

L'observation du processus de médiation prend donc une place centrale, puisqu'il va être la piste à suivre, qui nous permettra de dresser un portrait relationnel des mémoires animées avec l'ampleur et la distance qu'elles impliquent. Il s'agit dès lors de bien clarifier cette notion de médiation afin d'envisager au mieux son approche.

²⁶ Fevry, 2015, p.95

²⁷ *Idem*.

2.2.3. Une certaine conception de la médiation

Nous avons insisté sur l'attention que nous souhaitons porter aux médiations se produisant à l'intérieur d'un milieu ainsi qu'à la capacité médiatrice du film. Il est utile dans ce contexte de préciser ce que nous entendons par médiation et de définir ce que nous désignerons par le terme de médiateur en le distinguant d'un intermédiaire. Sur ce point, nous rejoignons une fois encore la pensée de Latour, pour qui « un intermédiaire désigne [...] ce qui véhicule du sens ou de la force sans transformation. Les médiateurs transforment, traduisent, distordent et modifient le sens ou les éléments qu'ils sont censés transporter »²⁸. Nous situerons donc la médiation avant tout comme un acte qui provoquera un changement, ou aura dans tous les cas un impact sur le sens ou le contenu véhiculé. Ce principe nous permettra aussi d'évaluer la dimension active des actants non-humains, qui ont bien trop souvent tendance à passer « du statut de médiateurs à celui d'intermédiaires »²⁹.

2.2.4. Actant, agent, acteur

Il nous semble utile de nous accorder sur les termes exacts que nous utiliserons lorsque nous nommerons les parties prenantes aux interactions décrites. Trois termes émergent de l'approche latourienne, à savoir les notions d'acteur, d'agent et d'actant.

Selon Latour, « toute chose qui vient modifier une situation donnée en y introduisant une différence devient un acteur »³⁰. Dès lors, aussi bien les humains que les non-humains peuvent répondre à ce type d'appellation, même si de manière générale la littérature attribue plutôt ce type de dénomination à des individus. D'ailleurs, Latour lui-même introduit la notion d'actant afin de mettre l'emphasis sur la place des objets dans les dynamiques sociales. Il fait cela dans une recherche de symétrie dans les actions et les déterminations que les acteurs (ou actants) entraînent par leurs inscriptions dans des situations, par leurs participations aux processus.

Si la notion d'actant est inspirée du modèle sémiologique de Greimas, nous retiendrons que Latour la définit essentiellement par sa faculté « à agir, à avoir un poids, une

²⁸ Latour, 2006, p.58.

²⁹ *Ibidem.* p.113.

³⁰ *Ibidem.* p.103.

intensité dans le déroulement de l'action »³¹. Il peut s'agir aussi bien d'acteurs que d'organisations, d'objets ou d'entités métaphysiques. La notion d'actant permet ainsi à la sociologie d'englober les humains et les non-humains en une seule et même entité. Pour reprendre ce qu'écrit à ce sujet Clément Ruffier, l'actant que décrit Latour est doté d'« un statut intermédiaire entre objet et acteur, c'est un acteur non-sujet, c'est-à-dire qu'il a un rôle dans l'action sans en être le principal auteur »³².

La notion d'agent, parce qu'elle nous semble peu productive dans le cadre de cette analyse, et qu'elle nécessite une exploration particulièrement poussée d'autant plus qu'elle existe sous une pluralité de formes dans la littérature scientifique et s'accompagne d'une certaine d'opacité³³, sera donc laissée de côté. Si nous l'employons à l'occasion, ce sera comme synonyme d'actant ou d'acteur.

2.2.5. Rendre sensible l'action des objets

Comme nous l'avons dit, précédemment, nous souhaitons laisser une place importante dans nos descriptions aux documents, objets, archives de toute sorte qui composent les films de notre corpus. Il nous paraît dès lors utile d'approfondir la notion d'objet. Celle-ci est omniprésente chez Latour, et, à première vue, peut prendre en charge ces matériaux que nous venons d'évoquer. Toutefois, avant de la mobiliser dans les analyses une explication du terme et des précautions méthodologiques que nécessite son approche, s'impose.

Le sens que revêt la notion d'objet, chez Latour, est volontairement large. Comme le précise Louis Quéré, « Latour parle indistinctement d'objets, de choses, d'entités, d'êtres, voire de modes d'existence ou de régimes d'énonciation – ce qui représente une catégorie très extensive »³⁴. Par ailleurs, Latour ajoute que « ce que ces différentes choses ont en commun, selon lui, c'est de faire agir : un objet c'est ce qui fait agir les gens »³⁵.

³¹ *Ibidem*. p.103.

³² Clément Ruffier, « Acté, acteur ou actant? Le statut des objets techniques en sociologie », en cours, *publication de working paper de l'ERT transfert de techniques et d'organisations*, 2006, 1 (1), p38.

³³ A ce sujet, voir Claude Dubar, « Les sociologues face au langage et à l'individu », *Langage et société*, vol. 121-122, no. 3, 2007, pp. 29-43. Ou Mark Hunyadi, « Acteur ou agent : les usages de la règle », *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], XXXIX-121 | 2001, mis en ligne le 11 décembre 2009, consulté le 16 mai 2019.

³⁴ Louis Quéré, « Retour sur l'agentivité des objets », *Occasional Paper* 25, Paris, Institut Marcel Mauss – CEMS, avril 2015.

³⁵ Latour cité par Quéré, *Ibidem*. p.3.

Dans la description, la question de la manière dont rendre visible l'action des objets se posera rapidement. Latour propose plusieurs pistes dans son ouvrage *Changer de société - Refaire de la sociologie*³⁶, et plusieurs d'entre elles sont directement transposables dans notre recherche. Pour Latour :

« La première solution consiste à étudier les *innovations* dans l'atelier de l'artisan, dans l'unité de conception de l'ingénieur, dans le laboratoire du scientifiques [...] Sur ces sites, il est facile de voir que les objets mènent une vie multiple et complexe [...] l'étude des innovations et des controverses est l'un des lieux privilégiés où les objets peuvent être maintenus plus longtemps dans leur rôle de médiateurs visibles, distribués et formalisés dans des comptes-rendus avant de devenir des intermédiaires apparemment invisibles et asociaux »³⁷.

Bien que nous ne soyons pas en mesure de nous rendre sur les sites de films d'animation mémoriels déjà réalisés, nous reviendrons sur les conditions de leurs tournages lors des entretiens avec leurs auteurs. Nous aurons aussi recours à une autre proposition de Latour, qui consiste à se tourner vers « des archives, des documents, des mémoires, des collections de musée, etc., afin de reproduire artificiellement, comme à travers le compte rendu des historiens, l'état de crise qui a présidé à la naissance » de ce qui est étudié.³⁸ En ce sens, tout type de document en relation avec les œuvres étudiées sera pris en considération, au même titre que les œuvres elles-mêmes, étant donné que les mémoires animées sont à la fois une performance qui se joue à l'écran et les traces d'une performance passée.³⁹

Par ailleurs, le fait de mener, parallèlement à ces prospections théoriques, une expérience pratique de réalisation d'une mémoire animée (nous y reviendrons dans la troisième partie de cette thèse), participe également d'une ouverture à l'action des actants non-humains dans le processus de production.

D'autre part, nous demeurerons attentif à cette dernière proposition de Latour pour approcher l'agentivité des objets : « lorsque tout le reste a échoué, la fiction constitue une ressource susceptible de ramener les objets solides d'aujourd'hui aux états fluides dans lesquels leurs liens aux humains redeviennent, sinon visibles, du moins pensables et

³⁶ Latour, 2006.

³⁷ *Ibidem*. p.115.

³⁸ *Ibidem*. p.116.

³⁹ A ce sujet, voir l'article que nous avons copublié avec Sébastien Fevry dans la revue *Intermédiatités* : Sébastien Fevry & Nicolas Wouters « Rejouer l'archive par l'animation : la performance du geste graphique comme appropriation mémorielle. » *Intermédiatités / Intermediality*, (28-29), 2016.

<https://doi.org/10.7202/1041078ar>

imaginables »⁴⁰. Comme nous le verrons par la suite, cette perspective nous permettra de mieux comprendre le travail post-mémoriel de reconstruction auquel s'adonnent les réalisateurs de mémoire animée. Ceux-ci entretiennent en effet un lien fort avec la fiction, malgré l'aspect généralement documentaire de leur démarche. Ce rapport pourra dès lors s'expliquer par une volonté de rendre à nouveau signifiants les objets du passé à leur disposition, de les réinvestir de leur portée actantielle.

Enfin, un reproche qui peut être fait à l'ontologie des objets décrits par Latour serait que celle-ci les réduit à « des êtres de discours, et ses connexions actantielles ne sont que des connexions narratives »⁴¹. Nous garderons dès lors à l'esprit la critique qu'adresse Tim Ingold aux objets de Latour, à savoir qu'il les considère comme inanimés ou inertes, qu'ils sont dépourvus de devenir et qu'ils ne sont pas considérés en tant que choses qui adviennent dans des processus, des flux et des transformations.⁴² « Ce qui les met ensemble, ce ne sont pas des mouvements ou un développement, ou des séquences de perception et de réponse, mais des effets interactifs dans un réseau d'effets qui s'étend à tout le champ d'action »⁴³. C'est ce qui pousse Quéré à écrire que « l'écologie de Latour est en fait dépourvue d'énergies et de matériaux »⁴⁴. Nous porterons dès lors notre attention à la matérialité des objets ainsi qu'à leurs transformations.

2.2.6. Une attention portée à la mise en réseaux

Nous terminerons cette partie épistémologique en nous attardant sur la notion de réseau, chère à Bruno Latour, et au cœur de la théorie de l'acteur-réseau. Il est important à nos yeux, dans cette partie épistémologique, d'insister sur la dynamique globale qui sous-tend l'entreprise descriptive que nous nous apprêtons à mettre en œuvre.

Lorsqu'il écrit au sujet d'une approche en réseau, Latour insiste sur le fait que :

⁴⁰ Latour, 2006, p.116.

⁴¹ Louis Quéré, 2015.

⁴² Tim Ingold, "Toward an Ecology of Materials". *Annual Review of Anthropology*, 41, 427-442.
<https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-081309-145920>

⁴³ Ingold T., 2012, « Towards an Ecology of Materials », *Annual Review of Anthropology*, 41, p. 436, traduit par Louis Quéré, 2015, p.6.

⁴⁴ Louis Quéré, 2015, p.6.

« un réseau n'est pas *ce qui* est représenté dans le texte, mais ce qui prépare le texte à prendre le relais des acteurs considérés comme des médiateurs. C'est pourquoi il est très possible de rendre compte en termes d'acteur-réseau de sujets qui n'ont aucunement la forme d'un réseau au sens technique du terme »⁴⁵.

L'approche en réseau est donc à prendre comme une manière d'aborder les situations décrites, en tant que faisant partie d'« une chaîne d'actions où chaque participant est traité à tous les égards comme un médiateur »⁴⁶, où « le réseau est un outil qui aide à décrire quelque chose, et non ce qui est décrit »⁴⁷.

A ce stade, notre entreprise descriptive entrera en concordance avec les recommandations de Bruno Latour, que la citation suivante résume pleinement :

« un bon compte rendu, dans notre optique, est un récit, une description ou une proposition dans lesquels tous les acteurs font quelque chose au lieu, si j'ose dire, de rester assis à ne rien faire, de transporter des effets sans les transformer. Chaque maillon du texte peut devenir une bifurcation, un événement, ou l'origine d'une nouvelle traduction. Dès que les acteurs sont traités non plus comme des intermédiaires, mais comme des médiateurs, ils rendent le mouvement du social visible aux yeux du lecteur »⁴⁸.

Cette orientation générale vers une analyse « en réseaux » nécessitera en outre de bien distinguer la nature de notre approche, et son objet. Celui-ci est justement la constitution d'une cartographie, d'un réseau. Il reviendra donc à notre dynamique d'écriture de mettre l'accent sur « le labeur, le mouvement, le flux et les changements »⁴⁹.

⁴⁵ Latour, 2006, p.191.

⁴⁶ *Ibidem.* p.189.

⁴⁷ *Ibidem.* p.191.

⁴⁸ *Ibidem.* p.189.

⁴⁹ *Ibidem.* p.208.

3. Méthodologie et outils

Si la théorie de l'acteur-réseau rend compte de la manière d'aborder notre sujet d'étude, il nous reste, toutefois, à l'opérationnaliser. Le déploiement d'une méthodologie apte à situer les mémoires animées dans un contexte interactionnel pose en ce sens deux questions fondamentales.

Premièrement se pose la question de l'accès. Dans la mesure où les mémoires animées forment un corpus émergeant, qu'il n'existe pas de manière fixe et délimitée (pas de lieux de production récurrents, ni d'espaces de diffusion attitrés), il est peu aisé de se plonger en temps réel dans leurs actes de création. Nous avons dès lors choisi, comme méthode d'accès, d'entrer en contact avec des auteurs de productions que nous avons identifiées comme pouvant potentiellement entrer dans le cadre de cette appellation⁵⁰ et de les interviewer. Parallèlement à cela, et nous y reviendrons lors de la troisième partie de cette thèse, nous avons nous-même entrepris de réaliser une mémoire animée. Cet aller-retour entre l'écriture et l'animation a donc permis de dévoiler certains axes de pertinence, de faire naître des questionnements que nous avons alors confrontés aux animateurs rencontrés.

Deuxièmement, une question qui s'est imposée à nous est celle de la structuration de nos observations. Comment, en effet, aborder un système complexe d'interrelations sans y imposer une superstructure, ou introduire une notion de structure sociale qui irait à l'encontre des paradigmes épistémologiques desquels nous partons ? Comment éviter d'imposer une forme à ce réseau de relations que nous souhaitons observer ? Tout l'enjeu est donc d'être apte à décrire le plus justement possible, tout en disposant d'une méthode qui soit à la fois solide et ouverte aux nuances, aux flux, aux reconfigurations.

Nous allons dès lors présenter les outils que nous avons développés pour répondre à ces deux interrogations majeures. D'une part, nous introduirons notre corpus d'entretiens, pour ensuite proposer un schéma heuristique qui servira de guide aux analyses qui suivront.

⁵⁰ Cette phase a été réalisée en amont de celle-ci et se retrouve explicitée dans la partie de la thèse qui porte sur le cadre théorique.

3.1. Corpus et entretiens

Lors de la phase prospective qui a présidé à la réalisation de cette partie, nous avons fait émerger un corpus de films, que des analyses de contenu avaient permis d'apparenter aux mémoires animées, ou en tout cas de situer dans une forme de proximité⁵¹. Aux réalisateurs de ces onze mémoires animées, nous avons tout d'abord fait parvenir un questionnaire, qui a permis de prendre contact avec eux, et de cibler plus précisément nos questionnements. Une fois un certain nombre d'axes de pertinence choisis, nous les avons recontactés et, décembre 2016 et de janvier 2017, nous avons réalisé, avec huit d'entre eux, des entretiens que nous avons enregistrés⁵². Il s'agit d'entretiens semi-directifs, réalisés à partir d'un questionnaire dont le contenu est disponible en annexe, et qui reflètent les axes dégagés lors de la partie théorique exploratoire. En fonction des interactions, les entretiens ont duré entre 1h30 et 2h30.

Les films sur lesquels portent les entretiens sont les suivants⁵³ :

- *Le dossier de Mari S.*, d'Olivia Molnar, 28min, 2015
- *Irinka et Sandrinka*, de Sandrine Stoyanov, 16min, 2005
- *Libronero*, de Daniela De Felice, 19min, 2007
- *Deyrouth*, de Chloé Mazlo, 17min, 2010
- *Tirana* d'Alexander Schellow, 26min, 2011
- *Le fils du marchand d'olives*, Mathieu Zeitindjioglou, 1h17min, 2012
- *O'Galop* de Marc Faye, 2009, 52min

Une fois les entretiens menés, nous les avons retranscrits, puis les avons parcourus à plusieurs reprises afin de dégager différents points d'intérêts et de nous familiariser avec ceux-ci avant d'entrer dans le vif des analyses.

⁵¹ A ce sujet, voir la partie A de la thèse qui expose notre cadre théorique général.

⁵² Ces entretiens ont été menés le plus souvent par *Skype*, ou, quand la situation le permettait, lors d'une rencontre en personne. Sur ces huit entretiens, nous en avons conservé sept, estimant que la manière expéditive dont s'était déroulée l'un d'entre eux et à cause de contingences extérieures, mettait en péril sa pertinence.

⁵³ Les films de ce corpus sont visibles sur la clé USB qui vous a été remise avec la thèse.

3.2. Schéma heuristique

3.2.1. Introduction et présentation

Après avoir réalisé les entretiens, s'est posée la question de comment faire émerger de ceux-ci un portrait du milieu interactionnel dans lequel les films ont été produits. C'est ainsi qu'est née l'idée de réaliser, pour chaque film, une cartographie complète des différents actants et réseaux d'actants impliqués. Afin d'accéder à un certain degré de clarté, nous les avons parfois regroupés sous certaines appellations communes. Plusieurs versions se sont succédé avant que nous aboutissions à un schéma qui soit à la fois structurant et ouvert.

Notons que la portée de ce schéma est avant tout heuristique. Son but est de rendre possible certains rapprochements, de permettre de prendre de la distance vis-à-vis des événements décrits par les artistes en vue de produire de la connaissance. Il est donc à prendre non pas comme une conceptualisation de la réalité, mais comme un outil, une grille de lecture qui pourra être adaptée en fonction des nécessités, dans une perspective constructiviste d'accès à une forme d'intelligibilité. Une fois que nous l'aurons mis à l'épreuve de nos analyses, nous reviendrons d'ailleurs sur son apport et ses limites lors de la partie conclusive.

Il nous semblait contre-productif de cartographier l'ensemble du processus de création à l'aide d'un seul schéma. Entre les prémisses du film, sa réalisation et sa diffusion, le paysage relationnel dans lequel celui-ci s'inscrit peut énormément varier. Ces variations traduisent les changements que le processus de production a pu provoquer. Si nous condenseons ces différentes variations en une seule cartographie, nous risquons en quelque sorte d'aplatir notre description et de perdre de vue la complexité de la dynamique médiatrice qui accompagne le film. Nous avons dès lors entrepris d'appliquer cette cartographie à trois moments distincts. Ces moments correspondent à trois périodes du processus de création : en amont du film (avant la mise en route et la préparation de la mémoire animée étudiée), pendant la réalisation du film et une fois celui-ci achevé. Cela permet de comprendre le rôle joué par les différents actants, les structures dans lesquelles ils se situent et les modifications éventuelles que la production du film provoquera. Les relations entre différents actants et

leurs influences sur les réseaux qui prennent part au monde social⁵⁴ étant plurielles et multidirectionnelles, nous explorerons à chaque fois les différentes dynamiques à l'œuvre, dresserons des constantes et verrons de quelles manières elles peuvent être comprises à plusieurs échelles. Elles peuvent aller de l'individu aux groupes locaux, en passant par leur environnement.

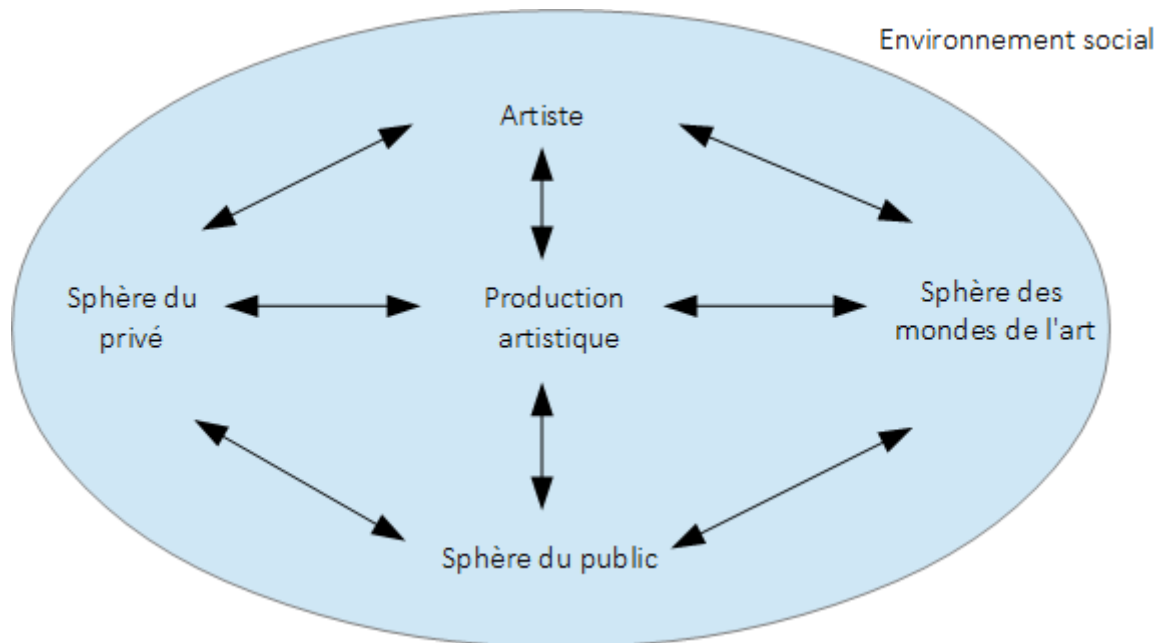
Dans le schéma que nous proposons d'utiliser dans le cadre de cette cartographie, nous distinguons six éléments principaux. Le choix majeur de cette schématisation est de placer l'objet culturel, à savoir la mémoire animée, au centre. Comme nous l'avons écrit au point 2.2, nous nous proposons de partir du milieu - la mémoire animée, qui se situe « au milieu » - afin de décrire le milieu dans lequel elle s'inscrit. Cela reflète notre volonté de comprendre la place du média dans son environnement relationnel, d'observer sa capacité médiatrice et donc transformatrice, et dès lors de retracer les différentes chaînes de médiation qui ont participé à sa mise en œuvre afin d'en donner un aperçu plus global.

Les différents pôles que nous avons désignés sont autant de structures comportant pour la plupart une pluralité d'actants, qu'il s'agira d'identifier et de comprendre. Comme nous le verrons les frontières entre ces pôles sont poreuses. Ils sont susceptibles de se transformer et de migrer. Nous serons particulièrement attentif à cette mobilité.

⁵⁴ La notion de « monde social » peut poser question, d'autant plus si l'on se situe dans la lignée de la pensée de Bruno Latour pour qui celui-ci ne constitue pas un agrégat donné et fixe. Par monde social, nous entendons ici l'univers interactionnel, le contexte, que nous nommerons, et nous y reviendrons, environnement social.

3.2.2. Description du schéma et de ses composantes

Notre schématisation prend la forme suivante :



Afin de le rendre le plus compréhensible possible, nous allons détailler et définir chacun des éléments qui le composent.

1° L'artiste

L'artiste est pris en tant qu'entité individuelle, il est le réalisateur du film, en relation avec son milieu et sa création. Il est à prendre autant comme acteur du monde artistique que comme individu agissant dans son environnement. Etant donné que nous défendons l'idée que l'artiste et la personne, à savoir celui qui crée et celui qui vit, au quotidien, sont indissociables et sont à penser de concert, l'acceptation du terme artiste prend en compte cette dualité.

Aussi, en fonction du moment où l'on se place, la définition de ce qu'est l'artiste pourra varier. Il n'est pas tant caractérisé par la nature technique de son travail (dessin, vidéo, installation, performeur, acteur) que par la nature du rapport à son environnement. L'artiste a vocation à produire de l'art et à trouver une place dans les mondes de l'art, une quête qui est indissociable de la volonté d'occuper une place dans un espace social. Par exemple, réaliser une œuvre c'est aussi se donner la possibilité d'en produire d'autres dans le futur, d'établir

des liens qui vont lui permettre de se professionnaliser et de subvenir à ses besoins. Il cherche à se construire une structure agissante qui va l'ancrer dans l'environnement comme artiste, en cherchant une légitimité dans son champ, et communique en permanence avec d'autres mondes.

Dans son travail sur les mondes de l'art, Becker décrit les « artistes comme des travailleurs très peu différents des autres, singulièrement très différents de ces autres travailleurs qui participent à la réalisation des œuvres d'art »⁵⁵. Nous conserverons sa distinction entre le statut d'un artiste, et celui de quelqu'un qui participe à la réalisation d'une œuvre d'art. Cette distinction nous permettra notamment d'observer si la médiation provoquée par la production artistique participe ou non d'un glissement de l'un vers l'autre, et nous donnera en tout état de cause une perception plus précise du positionnement occupé par le sujet étudié (un artiste peut à la fois être considéré comme tel par exemple, et en parallèle participer à la création d'œuvres d'art).

2° La production artistique

La production artistique est tout travail qui présente comme vocation d'exister comme tel et produit intégralement ou en partie par l'artiste. Si l'artiste est en phase d'apprentissage (en école d'art ou qu'il n'a pas encore agi comme tel à un niveau professionnel), cela implique de considérer des travaux qui auront une diffusion limitée, parfois confidentielle, ou des participations dans des projets collectifs ou à moindre responsabilité. Si l'artiste a un parcours qui l'a amené dans le passé ou qui le pousse en parallèle à avoir des activités issues d'autres disciplines, il est important de les prendre en compte également, car elles peuvent entrer en interaction directe avec la matière des films qui composent notre corpus. Par exemple, un artiste qui s'intéressera à une période historique, participera à l'édition d'un magazine d'histoire ou réalisera un traité de documentation sur ce sujet, sera influencé par ces pratiques au moment de passer à la réalisation d'un film qui traitera justement du rapport au passé et à la transmission de souvenirs⁵⁶.

⁵⁵ Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1999, p.21.

⁵⁶ C'est le cas, par exemple, de Marc Faye, « documentaliste avant d'être documentariste » selon ses propres termes.

Dans les trois temps que nous observerons, nous prêterons une attention à la diversité des productions en présence, en distinguant toutefois le degré de familiarité entre l'œuvre principale que nous étudions (le film d'animation mémoriel) et les œuvres périphériques. Certaines de celles-ci peuvent entretenir un lien direct avec le film étudié (proximité thématique, proximité temporelle voire synchronie, proximité plastique) et retiendront particulièrement notre attention.

3° La sphère du privé

Par sphère du privé, nous entendons les actants qui participent de la vie privée de l'artiste. On distinguera par exemple la structure familiale des liens amicaux. A l'intérieur de la structure familiale, nous différencierons, si cela s'avère pertinent, divers niveaux (famille proche ou éloignée, conjoints, parents, enfants, etc.). À nouveau, il se peut que certains actants de la sphère du privé puissent occuper un rôle dans la sphère des mondes de l'art (cf. *supra*) ou qu'un glissement de l'un à l'autre survienne, mais nous y reviendrons.

Les actants que nous observerons sont, comme nous l'avons dit, caractérisés, dans une perspective latourienne, par leur faculté à agir, à avoir un poids, une intensité dans le déroulement de l'action.⁵⁷ En cela, ils peuvent donc être tout aussi bien humains que non-humains. Les actants non-humains de la sphère du privé peuvent donc tant être des documents, des photographies, des objets, ou toute autre archive familiale, mais aussi des objets ou des lieux qui composent le quotidien des artistes. Le lieu de vie et le matériel personnel de l'artiste sont par exemple à considérer comme des actants non-humains issus de la sphère du privé. Cela permettra, notamment, d'observer comment le film fait transiter des actants non-humains de la sphère du privé, par la médiation du film, vers les mondes de l'art.

⁵⁷ Latour, 2006.

4° La sphère des mondes de l'art

La sphère des mondes de l'art est constituée des actants qui sont considérés comme impliqués dans le champ artistique. Pour reprendre la définition de Becker, à laquelle nous faisons directement référence, les mondes de l'art sont « un réseau de coopération au sein duquel les mêmes personnes coopèrent de manière régulière et qui relie donc les participants selon un ordre établi. Un monde de l'art est fait de l'activité même de toutes ces personnes qui coopèrent »⁵⁸. Howard S. Becker engage à comprendre l'art comme « le produit d'une action collective »⁵⁹, dont les acteurs partagent « des présupposés communs, les conventions, qui leur permettent de coordonner ces activités efficacement et sans difficultés »⁶⁰. Elle est dès lors composée de tous les actants qui prennent part aux échanges et relations qui fondent l'art comme pratique sociale. Il s'agit par exemple d'autres artistes, de professeurs d'art, de producteurs ou d'acteurs socio-culturels, de festivals, de diffuseurs, de techniciens, de tout le matériel également (studio, caméras, outils...), des outils, des structures de soutien, etc.

Nous serons attentif à prendre en compte quelles portions de ce réseau sont mobilisées, en gardant en tête que les réseaux des mondes de l'art sont mouvants, complexes et sujets à des changements répétés et continus. Ce faisant, nous pourrions voir en quoi la production de l'artiste l'amènera à s'intégrer à des réseaux existants, à modifier des réseaux déjà en place ou au contraire à en faire exister de nouveaux. Pour reprendre les termes de Becker, il est crucial de garder à l'esprit que « les mondes de l'art connaissent des transformations incessantes, graduelles ou brutales. De nouveaux mondes de l'art voient le jour, d'autres vieillissent et disparaissent. Aucun monde de l'art ne peut se protéger longtemps ou complètement contre les forces de changement, qu'elles proviennent de l'extérieur ou de tensions internes »⁶¹. En ce sens, il n'est pas à négliger que les productions que nous observons peuvent s'inscrire dans l'émergence d'un nouveau monde de l'art ou d'une transformation majeure dont nous devons dès lors faire sens.

Nous insistons enfin sur le fait que Becker n'envisage pas les mondes de l'art « comme des institutions au sens sociologique du terme, c'est-à-dire comme des dispositifs structurels

⁵⁸ Howard Becker, *Propos sur l'art*. Paris, L'Harmattan, 1999, p.99.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Becker, 1988, p.301.

qui garantissent, en tant que tels, la prévisibilité des comportements et des relations entre acteurs [...], parce que “les mondes de l'art n'ont qu'une ‘fonctionnalité locale ou limitée’ et leur structure n'est pas déterminée a priori” .»⁶² Il nous importera d'aller à la rencontre de cette affirmation, et d'éprouver par l'analyse à quel point justement leur fonctionnalité est locale, limitée. Cela nous permettra d'observer de quelle manière les mondes de l'art, par l'entremise de la production d'une mémoire animée, peuvent avoir une influence -directe ou indirecte- sur d'autres réseaux d'acteurs, qu'ils fassent ou non partie d'une institution.

5° La sphère du public

Si l'on s'en tient à la définition de Becker, le public « n'est pas une simple audience, il est d'abord un ensemble d'acteurs différenciés (critiques d'art, directeurs de musée, collectionneurs, spectateurs, amateurs éclairés, ...) qui pèsent chacun de façon spécifique sur la production artistique »⁶³. Il intègre d'ailleurs pleinement cette notion à son étude des mondes de l'art. Etant donné que le pôle des mondes de l'art figure déjà dans notre cartographie, on peut dès lors légitimement se poser la question de la pertinence de voir y figurer une entrée intitulée « sphère du public ». En réalité, la question que nous posons en soulevant ce point est plutôt celle de comment et où faire apparaître dans notre schéma le processus interactionnel qui entoure la réception d'une mémoire animée.

Il paraît évident que le spectateur peut avoir une influence directe ou indirecte sur le travail de l'artiste (par anticipation ou d'une œuvre à l'autre par exemple), mais il peut aussi avoir un impact sur la sphère du privé de l'artiste et de manière globale sur l'ensemble de son environnement social. Cela pose la question de la réception, et nous pousse à envisager les modalités de sa présence dans notre schéma.

La notion de réception dans les mondes de l'art participe d'une triangulation entre interaction, création et diffusion qui, comme le précise Sylvia Girel, semble être le mode d'approche « le plus approprié, parce qu'il ne focalise pas son attention sur le face-à-face

⁶² Pierre-Jean Benghozi, « Becker Howard S., Les mondes de l'art. » *Revue française de sociologie*, 1990, 31-1. pp. 133-139.

⁶³ *Ibidem*.

entre l'œuvre et le spectateur »⁶⁴. Les théories sur les modes d'approche et de définition des acteurs de la réception sont vastes et abondantes⁶⁵, et il n'est pas question ici de rentrer dans un débat sur les questions de public, de non-public, ou d'adresse pour ne citer qu'elles. Notre objectif n'est pas non plus d'entrer dans une étude de la réception des œuvres, qui ferait l'objet d'une tout autre démarche et nécessiterait une méthodologie adaptée.

Soyons clair à ce niveau, la réception par un public nous intéresse uniquement dans la perspective où elle complète le paysage interactionnel à l'œuvre, et qu'elle nous semble trop importante, dans le cadre de cette cartographie précise, pour être absorbée par ce que nous nommons sphère des mondes de l'art (qui pourrait, si l'on tient compte du fait que tout ce que nous étudions ici est de l'art, tout recouvrir). Notre schéma a donc vocation à rendre visible ce mouvement entre interaction, création et diffusion, afin de comprendre entre quels acteurs le film peut être un médiateur.

Ce pôle de sphère du public prend donc en charge le spectateur, à titre individuel, afin de voir comment le lien et surtout une interaction (dans le sens d'une transformation mutuelle) s'établit entre celui-ci et l'œuvre, les mondes de l'art, la sphère du privé et l'environnement social en général, et ce avant, pendant et après la réalisation de la mémoire animée. Cela permettra de situer le spectateur non seulement en contact de l'œuvre mais aussi en tant qu'il fait partie d'un réseau beaucoup plus vaste. En effet, et pour reprendre les mots de Sylvia Griel,

« l'expérience de l'art ne peut être seulement perçue comme une relation (lien d'interdépendance entre deux phénomènes, deux choses), mais pour être appréhendée dans sa diversité actuelle et complexité, doit être envisagée comme une interaction, dans le sens conféré à ce concept par l'interactionnisme symbolique (un processus où s'entrelacent continûment perceptions, interprétations, présentation et adaptation mutuelles) d'une part, et simultanément dans le sens conféré par Bruno Latour, qui considère que l'interaction est

⁶⁴ Sylvia Griel. « Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception. » *Les Non-publics de l'art*, 2004.

⁶⁵ A ce sujet, voir Gerber Nathalie, Thévenot Pauline, « Repères interdisciplinaires sur les notions de public(s) et non-public(s) en sciences de l'homme et de la société », *Interrogations ?*, N°24. *Public, non-public : questions de méthodologie*, juin 2017 [en ligne], <https://www.revue-interrogations.org/Reperes-interdisciplinaires-sur> (Consulté le 19 mai 2019), ou Ghebaour Cosmina, « Enquêter sur les non-publics de la culture : quelle posture de recherche pour quel dispositif méthodologique ? », *Interrogations ?*, N°24. *Public, non-public : questions de méthodologie*, juin 2017 [en ligne], <http://www.revue-interrogations.org/Enqueter-sur-les-non-publics-de-la> (Consulté le 19 mai 2019).

façonnée par de multiples éléments humains et non-humains, jouant chacun d'un poids différent mais dont la présence ne peut être ignorée »⁶⁶.

Le lien qui s'établit entre les différents acteurs de la production du film et le spectateur nous paraît important. Ce lien implique de situer le spectateur dans un environnement interactionnel, et cette inscription participera d'une première approche de la réception des mémoires animées, qui pourra être suivie par d'autres au moyen d'approches méthodologiques qui y seront plus directement dévolues (comme études statistiques et des entretiens avec des spectateurs par exemple).

6° L'environnement social

Tous les acteurs ou réseaux d'acteurs que nous venons de décrire sont le fruit d'un regroupement et d'un choix. Nous avons pris l'initiative dans ce schéma d'en mettre certains en évidence, au détriment d'autres. A première vue, ils jouent un rôle premier dans la mise en œuvre d'une mémoire animée, et nous souhaitons porter vers eux notre attention, leur laisser l'espace de devenir signifiants. Mais dans un monde social mouvant et en perpétuelle reconfiguration, où des contacts inattendus et des rapprochements surprenants peuvent se produire, nous devons demeurer ouvert à la possibilité de voir un actant issu d'une autre catégorie agir dans le contexte du film.

Les différents pôles de notre schéma se situent donc dans un environnement plus large, que nous avons appelé environnement social. Le social n'existant pas à priori, nous userons de ce terme pour désigner tous les acteurs qui constituent le réel et les relations qui se nouent entre eux. La notion d'environnement social, que nous avons préférée à celle de contexte social et de milieu social, nous paraît plus large et inclusive. Lorsque nous l'utiliserons, elle déterminera tous les acteurs concernés par le social, donc pouvant entrer en relation, et connectés avec les actions liées à la mise en œuvre du film. C'est en fonction du contenu des entretiens que nous pourrions ou non faire remonter un certain nombre d'actants du contexte social.

⁶⁶ Sylvia Girel, 2004.

Conceptualiser visuellement l'environnement social comme un espace qui contient tous les autres est légèrement trompeur, et il s'agit plutôt de voir un ensemble duquel nous aurions fait émerger certains acteurs et surtout certaines relations au détriment d'autres. En réalité, cet environnement devrait plus prendre l'apparence d'un tissage complexe à partir duquel nous aurions prélevé et reproduit certains éléments, tout en conservant à l'esprit la complexité du maillage original.

Puisqu'il nous paraît utile de maintenir le discernement entre les actants humains et non-humains qui interviennent dans les interactions, nous serons amenés à parler majoritairement d'environnement social interpersonnel pour ce qui concerne les interactions interpersonnelles (entre humains, en personne donc), et d'environnement médiatique lorsqu'il s'agira d'évoquer des relations avec des objets médiatisés (photographies, documents, vidéos, archives, etc.).

4. Analyse des cartographies

4.1. Introduction

Avant de nous lancer dans l'analyse des cartographies réalisées, quelques mots encore sur la manière dont nous avons procédé.

A partir de chaque entretien et des informations dont nous disposons au sujet des processus de production des différentes mémoires animées, nous avons réalisé un schéma général qui puisse accueillir la richesse et la complexité des paysages interactionnels qui les accompagnent. Ensuite, nous nous en sommes servi pour analyser la singularité de chacune des situations de productions et leurs transformations aux différentes étapes du processus. Etant donné que nous avons réalisé sept analyses, notre approche du schéma a évolué en cours de route.

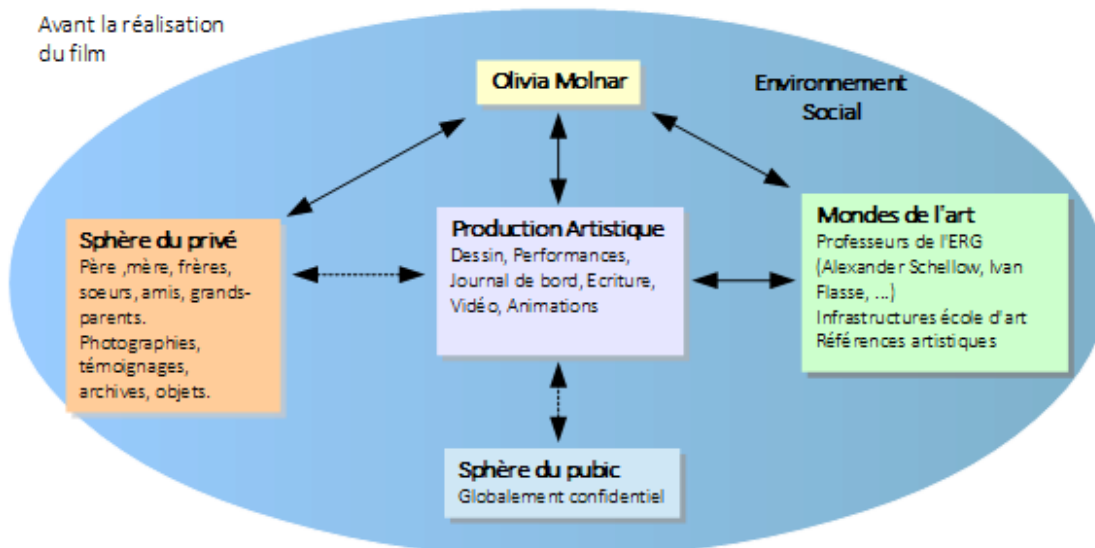
L'ordre dans lequel nous avons placé les analyses est l'ordre dans lequel nous les avons menées, choisissant à chaque fois la suivante de manière intuitive, parce qu'elle nous semblait s'inscrire dans une dynamique de continuation et de diversification. Nous avons délibérément choisi de laisser notre tâtonnement apparent, car nous le pensons signifiant, et d'une analyse à l'autre des éléments se regrouperont, s'interrogeront, se complèteront. Nous avons intentionnellement débuté avec les analyses portant sur les œuvres d'artistes que nous connaissions mieux, pour les avoir rencontrés en personne ou pour avoir déjà travaillé sur leur œuvre.

Afin d'éviter un trop grand systématisme ou une encombrante redondance, chaque analyse sera l'occasion de développer un ou plusieurs axes originaux qui accompagneront la singularité de l'œuvre tout en enrichissant la description des mémoires animées.

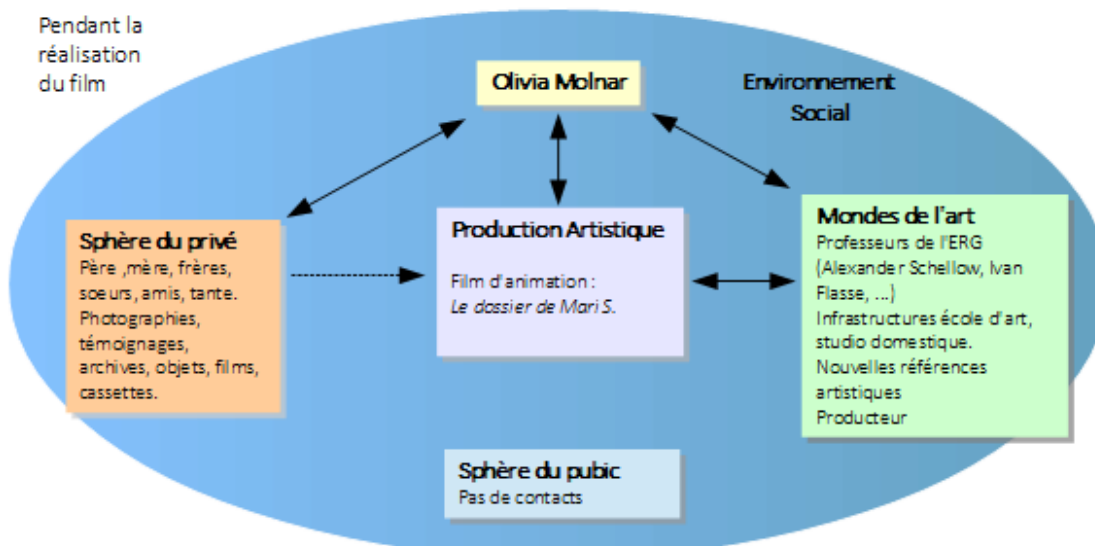
A l'issue des analyses, nous reviendrons sur notre méthodologie et dresserons des conclusions plus générales lors du cinquième chapitre de cette partie.

4.2. Olivia Molnar : Observations

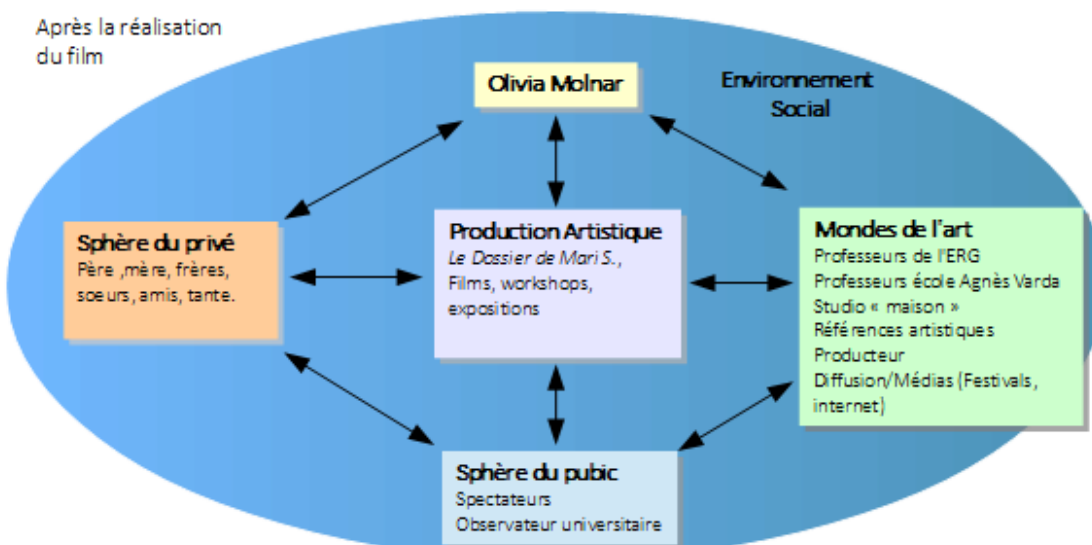
Avant la réalisation
du film



Pendant la
réalisation
du film



Après la réalisation
du film



4.2.1. Introduction

Le dossier de Mari S. est le premier film d'Olivia Molnar, qu'elle débute lors de sa deuxième année de Master à l'Erg (Ecole de recherche graphique – Bruxelles) en 2014 et termine de produire une fois diplômée, en 2015. Dans ce film, la réalisatrice part sur les traces de sa tante hongroise, Mari, atteinte très tôt de la maladie d'Alzheimer et avec laquelle elle n'a jamais pu dialoguer. Elle invente alors un dossier d'espionnage du régime communiste, qui décrit les faits et gestes de sa tante, et s'en sert de base pour retracer son histoire. Le film présente un grand mélange de techniques à l'écran, que tantôt elle alterne et tantôt elle combine entre elles. On observe dès lors du stop-motion, de l'animation dessinée image par image, des passages filmés, des dessins fixes, des archives télévisées, des photographies et des films familiaux.

Olivia a 28 ans au moment où nous écrivons ces lignes, elle en avait 24 lorsqu'elle a débuté la préparation de son film. Elle a un parcours d'étudiante en arts, a grandi en Italie mais a aussi des origines hongroises. Elle a d'abord effectué un bachelier en arts visuels et du spectacle à l'université IUAV de Venise, puis elle est venue à Bruxelles pour faire son Master. C'est à l'Erg que nous avons rencontré Olivia dès le début de la mise en œuvre de notre thèse, lorsqu'elle était présente en tant qu'ancienne étudiante pour montrer son travail. Le visionnage de son film a été un moment clé dans l'élaboration des problématiques qui s'y trouvent. Nous avons beaucoup discuté avec elle, à différentes étapes du processus. L'interview que nous avons menée, après deux ans d'échanges, présente une profondeur particulière puisque nous nous connaissions bien et avons pu aller rapidement, en toute confiance, dans le détail de chaque aspect de son processus créatif.

Le dossier de Mari S. nous semble emblématique d'un passage des études vers la professionnalisation, mais est aussi caractéristique d'une quête identitaire transnationale où des enjeux intimes et collectifs s'entremêlent. La grande richesse de ce travail au regard des questions qui nous animent et la connaissance approfondie de son parcours de création nous invitent à placer cette analyse en ouverture de cette série. Nous nous attarderons dès lors sur les différents « pôles » de notre schéma, avant d'envisager leurs interactions et d'isoler l'une ou l'autre partie tandis que des éléments pertinents apparaîtront. Nous concluons enfin sur les enseignements que nous aura apportés cette première analyse.

4.2.2. Notes sur l'environnement social

L'environnement social d'Olivia est caractérisé par le statut d'étudiante qui est le sien avant de commencer son film. Elle évolue dans un milieu relativement précaire, dépendante de petits boulots, en situation fragilisée par une arrivée récente en Belgique. Elle produit de l'art avec les moyens du bord, vit en colocation à Bruxelles et se déplace à vélo.

Pendant la réalisation de son film, ses rapports avec son environnement social, interpersonnel et médiatique, changent. Elle met à profit ses espaces de vie pour les transformer en lieu de travail, et les structures mises en place depuis son arrivée en Belgique tendent à se consolider. Elle transforme par exemple sa chambre en atelier, aménage chez elle un banc-titre. Au fur et à mesure que le film se fait, Olivia voyage, se documente, s'intéresse aux thématiques mémorielles par le biais d'acteurs humains qui viennent faire leur apparition dans son environnement social, mais aussi par le biais de son environnement médiatique, qui s'élargit. C'est par exemple l'élargissement de son environnement médiatique, lié à son histoire familiale mais qu'elle ne connaissait pas, qui l'amènera à découvrir les Mundka Dossiers, un actant important de son film :

« La deuxième année alors je suis partie pour ce voyage à Budapest et ça, ça a été déterminant pour l'évolution du projet parce que je me suis confrontée à des informations plus concrètes, des choses qui ne m'appartenaient pas mais que c'étaient des informations des récits d'autres personnes, il y avait aussi une archive que j'ai été consulter là-bas. C'était... Oui là aussi j'ai découvert l'existence des *Mundka dossier* et de là je me suis dit que ça pouvait être un bon dispositif pour commencer ».

Après la réalisation du film, les échanges avec son environnement social se sont encore renforcés davantage. Elle recommence des études en cours du soir cette fois, ce qui modifie son rythme et ses habitudes. Néanmoins, et c'est une piste que nous explorerons par la suite, il semble que l'accroissement des interactions avec cet environnement social, interpersonnel et médiatique, en phase de production du film, ont participé à un développement général, ou pour le dire autrement à l'expansion et à la stabilisation de réseaux qui étaient plutôt fragiles lors de son arrivée en Belgique (éloignement de la famille, peu d'amis déjà présents, quotidien à composer, peu d'alliés dans l'environnement social.)

4.2.3. Notes sur la sphère du privé

Olivia a un père qui est artiste performeur en arts de la scène, avec qui elle a de nombreux contacts. Son père la motive beaucoup à se lancer sur la piste de sa mémoire privée. Avant le film, elle parle régulièrement avec lui et le cite en référence. Pendant le film, il voudra participer à la réalisation, avant qu'elle ne le mette à distance.

« J'avais besoin de ouais j'avais besoin de trouver ma place pour mes... Mhm... Pour me refaire l'histoire que venait de me raconter mon père sinon je n'avais, je n'aimais pas l'idée d'aller interviewer mon père ou quelqu'un [...]. Je trouvais ça ennuyant en fait. Un enregistreur et sa voix qui dit « ah on a fait ça, on a fait ça ». En fait on s'en fout. Hahaha. Ce n'est pas vraiment intéressant ».

Après le film, les contacts perdurent et on remarque que leurs échanges portent moins sur le travail artistique d'Olivia. Elle est aussi en contact avec le reste de sa famille, mais ils semblent avoir pris moins de place pendant la réalisation du film, dans la mesure où elle ne les évoque pas.

Olivia ne travaille sur le passé de sa tante qu'après avoir déjà commencé à explorer l'histoire de sa famille et son rapport à ses langues maternelles et à son identité double (italienne et hongroise), qu'elle voulait approfondir depuis longtemps.

« Je ne connaissais rien du passé de la famille de mon père, la communication avec eux était difficile à cause de la langue, mes grands-parents sont morts très tôt et on allait très rarement à Budapest. Ma tante Mari était la seule avec qui j'avais un vrai rapport de dialogue. Je n'ai pas vu grand-chose de sa maladie et je n'ai pas été à son enterrement. Je pense je me sentais coupable pour ça ».

Dans sa sphère privée, si certains actants humains vont prendre des rôles nouveaux (comme son père qui va dans un premier temps vouloir l'aider notamment dans le travail préparatoire de documentation) ou vont interagir avec Olivia dans le contexte de son film (ce qui a un impact sur les configurations préexistantes), c'est surtout du côté des actants non-humains que le changement est le plus notable. Si sa tante Mari est décédée au moment où elle commence le film, de nombreux actants non-humains qui lui sont liés vont apparaître (photographies, objets personnels, films...). De manière générale, avant le film, Olivia mobilise progressivement de plus en plus d'actants en lien avec sa sphère du privé (photographies, documents, témoignages). La phase de réalisation du film est une période de forte interaction

avec ces actants familiaux non-humains, et notamment des films de famille, des dessins d'enfants, de vieilles cassettes audio.

« J'avais toutes ces vidéos de famille que mon père aussi m'a filées. « Tiens si tu veux regarder » comme ça. J'ai regardé et putain c'était super chiant. C'était. Que des gens qui mangent, et elle n'était jamais là quoi, elle n'était jamais là. Putain j'ai cherché parce que je n'avais pas des images d'elle ».

Après la réalisation du film, ces actants, qui sont pour beaucoup présents à l'intérieur du film, sont moins mobilisés, voire plus du tout.

4.2.4. Notes sur la relation aux mondes de l'art

Olivia est étudiante à l'Erg à Bruxelles avant de démarrer son projet de film, qui sera son film de fin d'études. Pendant toute la préparation du projet et sa préparation, la relation avec les mondes de l'art se modifie dans le sens où elle s'enrichit de nouvelles références, et d'un approfondissement des contacts avec les professeurs. Elle s'en sert de plus en plus comme d'un outil qu'elle met au service de la réalisation de son film. A la fin de la réalisation du film apparaît un nouvel acteur d'importance, à savoir un producteur qui l'aide en phase de montage et de post-production.

« Le soutien pendant la production a été surtout un appui théorique de la part des profs et des autres étudiantes. J'ai travaillé bien sûr sans aucun budget, dans ma chambre, avec une table d'animation improvisée. Suite à mon jury j'ai reçu le soutien de la maison de production Spectre pour la post-production en vue de la présentation aux festivals ».

Tous ces acteurs vont être présents après la réalisation du film, même si les professeurs de la première heure vont jouer un rôle moins prépondérant, et que d'autres vont prendre une place plus importante. Alexander Schellow par exemple, son professeur d'animation et dont nous analyserons la mémoire animée *Tirana*, continuera à travailler avec elle et à la faire intervenir dans son cours. Après la réalisation du film, elle collabore avec d'autres acteurs professionnels, comme par exemple les membres du studio Graphoui à Bruxelles, spécialisé dans l'animation documentaire, et avec lesquels elle donne des workshops rémunérés.

En termes d'actants non-humains, on voit certaines pratiques se normaliser et des usages d'actants qui étaient jusqu'alors amateurs vont devenir professionnels. Par exemple, l'atelier artisanal d'Olivia, qui était généralement dévolu à des pratiques n'ayant pas vocation

à apparaître dans les réseaux professionnels des mondes de l'art, s'est professionnalisé au fur et à mesure que le film prenait de l'ampleur et se dirigeait vers une diffusion hors du cadre purement scolaire. Cela signifie que parfois, l'artiste a changé d'outils (en achetant un meilleur appareil photo par exemple), mais que souvent c'est surtout l'usage qui a été affiné jusqu'à ce qu'il puisse être considéré comme faisant partie d'une démarche professionnelle. Par ailleurs, le fait que des moyens amateurs et artisanaux se mettent au service d'un film qui acquiert une légitimité dans les mondes de l'art, avec notamment l'obtention d'un prix au festival de Locarno, tend à changer leur statut. Pour le dire autrement, une fois consacrés par des institutions légitimantes, comme un télédiffuseur ou un festival de renom, certaines pratiques amateurs, ou certains matériaux médiatiques ne faisant pas partie des réseaux professionnels des mondes de l'art (comme du dessin, ou des films d'archives familiaux) vont ainsi y trouver une place.

Par ailleurs, après que son film ait développé ses liens avec des réseaux professionnels des mondes de l'art, Olivia a eu accès à de nouvelles infrastructures, de nouvelles pistes de financement, et a aussi pu s'acheter un appareil photo de niveau professionnel.

4.2.5. Notes sur la production artistique

Avant de se lancer dans la réalisation de son film, Olivia a une pratique pluridisciplinaire, exploratoire et expérimentale. Avant de commencer à travailler sur le passé de sa tante, elle explore déjà son passé familial de diverses manières (essentiellement par le biais de performances qui mélangent dessin, archives et projection). Lorsqu'elle commence à travailler sur son film, elle continue la plupart de ces techniques mais abandonne la performance au profit de l'animation.

« Je me revendique faisant partie du cinéma d'animation parce que c'est le seul domaine dans lequel mes vocations éclectiques trouvent un apaisement. [...] l'animation me permet de 'mettre tout ensemble' : dessin, performance, théâtre, narration, vidéo... ».

Une fois le film terminé, ses productions continuent à explorer le sillon creusé par ce type animation. A cela viennent s'ajouter des tâches d'enseignement et d'encadrement de workshops. Dans le cadre de cours du soir en cinéma qu'elle a débutés en 2018, soit trois ans après avoir terminé son film, elle effectue de nouveaux travaux audio-visuels et continue de

se former à différentes pratiques audio-visuelles (montage, scénario, script, etc.). Elle mène aussi de nouveaux projets de moyens métrages en tant que réalisatrice et hors du cadre scolaire, pour l'instant sans soutien d'institutions des mondes de l'art (pas de maison de production par exemple) mais avec comme perspective de s'inscrire dans les réseaux professionnels des mondes de l'art.

4.2.6. Sphère du public

On observe que dans un premier temps, avant de réaliser son film, Olivia montre ses productions à un public, mais celui-ci est très restreint et reste cantonné aux sphères privées (amis, famille) et aux réseaux des mondes de l'art liés aux études (étudiants, professeurs, personnel, et occasionnellement des intervenants extérieurs).

Pendant la réalisation du film, elle cesse de se produire en public et ce sont des acteurs de la sphère du privé et des mondes de l'art qui sont ses premiers spectateurs. C'est dans le contexte scolaire qu'elle obtient les premiers retours sur son travail, auprès des professeurs mais aussi des autres étudiants. On observe donc une fermeture d'un lien qui était fragile vers la sphère du public, avant une réouverture une fois le film produit et diffusé. Sur notre schéma, cela se traduit par des flèches qui disparaissent pendant la réalisation du film, avant de les voir réapparaître par la suite, au moment où le film sera diffusé et rencontrera un public qu'Olivia ne connaît pas personnellement.

Le fait que nous travaillons sur le film d'Olivia nous intègre aussi à son public, et nos travaux nous ont amené à diffuser le film dans des contextes plus éloignés des mondes de l'art et plus proches du monde académique. Par exemple nous avons analysé son film et en avons montré des extraits lors de colloques à Toulouse, Lyon, Bruxelles, Angoulême, Montpellier, et nous avons organisé une projection-débat dans la médiathèque de la ville de Louvain-La-Neuve. Nous reviendrons sur les relations entre les différentes sphères, mais de manière générale cela participe d'un élargissement de la portée de transmission et de partage du film, et du travail d'Olivia en général.

4.2.7. Relations entre les pôles et transformations

Nous ne passerons pas en revue de manière systématique toutes les relations entre les différents pôles d'actants, mais allons plutôt nous focaliser sur les dynamiques qui nous semblent les plus pertinentes et les développer.

a) Actants au statut variable, migrations provoquées par le film

Il est intéressant d'observer qu'un actant qui est à l'origine issu d'une sphère voit son pôle d'appartenance changer à travers le temps. La trajectoire du père d'Olivia, par exemple, est intéressante. Au départ, son père fait à la fois partie du milieu professionnel et de la sphère du privé. En effet, celui-ci est aussi performer, acteur, joue un rôle de consultant d'abord, et prendra, comme nous l'avons dit, une place importante dans le film avant de retrouver un statut plus strictement lié à la famille. On observe une volonté de la part d'Olivia de ne pas trop mélanger ces sphères, ou en tout cas de laisser les actants voyager de l'une à l'autre en conservant une dominante.

Si l'on observe les actants non-humains, on peut aussi observer que la réalisation du film fait passer certains actants à priori issus de la sphère du privé, comme des photographies ou des documents, vers la sphère des mondes de l'art. En effet, une photo, un objet ou un document privé, vont d'une part être utilisés dans le cadre d'une pratique professionnelle. D'autre part, étant donné que dans les mémoires animées ces documents sont présents en tant que tels à l'image, ils vont circuler, à l'intérieur du film et lors de sa diffusion, dans les mondes de l'art et vers le public.

Dans ce contexte, on peut souligner l'intérêt heuristique de notre schématisation, qui montre bien comment le film est le point d'ancrage de ces migrations d'actants, et le lieu de leur transformation avant leur intégration dans un autre pôle. Il s'agira dès lors d'observer comment cela apparaît dans les analyses qui suivront, mais les pistes qui apparaissent ici sont prometteuses.

b) Échanges entre sphère des mondes de l'art et sphère du privé

Dans le cas d'Olivia Molnar, on observe qu'il y a un lien étroit entre la sphère du privé et les mondes de l'art. D'une part, le contexte de formation semble inciter directement ou non les étudiants à travailler sur leur passé. Comme le dit Olivia :

« J'ai l'impression qu'à un moment tout le monde a fait comme une espèce de poussée pour trouver quelque chose de très important et de très fort. Tout le monde est retourné dans son passé en essayant de trouver quelque chose de profond, de fort. De l'autre côté j'ai l'impression que c'était l'occasion parce que j'avais toujours rêvé d'essayer de découvrir quelque chose plus sur cette partie de ma famille ».

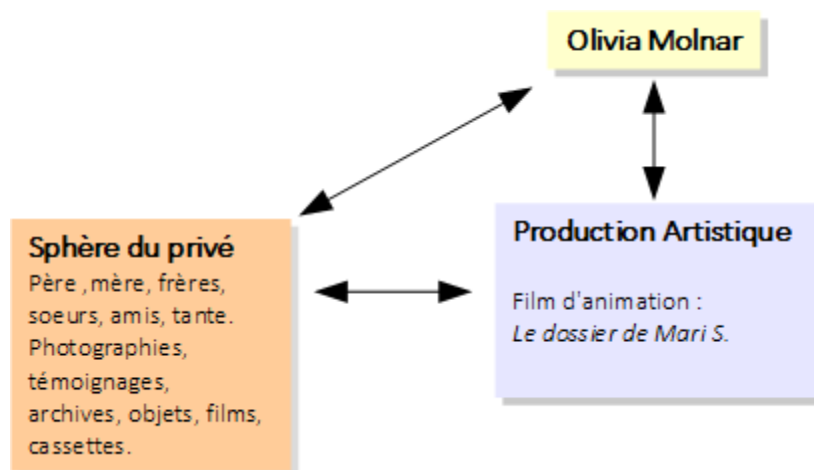
D'autre part, on observe que ce qui se passe dans la sphère du privé incite également à travailler sur le film, sans que ce soit volontaire. Un évènement peut se produire dans la sphère du privé, ou dans le vécu de l'artiste, qui le rapproche de son vécu familial.

« Quand ma grand-mère maternelle est morte en 2014 (j'ai vécu de près ses dernières années par contre) le thème de la maladie a commencé à apparaître dans mon travail de performance et je l'ai poursuivi dans le film ».

Pour le dire autrement, la sphère du privé est autant un répertoire d'inspirations qu'un contexte mouvant qui influe sur les besoins et les choix de l'artiste.

Si l'on prolonge ce qui vient d'être dit, l'on remarque toutefois que, si les sphères s'influencent mutuellement, deux triangulations peuvent néanmoins être isolées : entre la sphère des mondes de l'art, la production artistique et l'artiste d'une part et entre la sphère du privé, l'artiste et la production artistique d'autre part. Il ne s'agit pas ici de prétendre qu'elles ont une quelconque autonomie désolidarisée du réseau d'ensemble, mais ce focus plus resserré peut nous donner à voir des configurations inédites. Cette proposition est, à nouveau, à prendre dans une optique expérimentale et exploratoire.

Prenons par exemple une première triangulation, pendant la réalisation du film :



Cette triangulation nous donne l'occasion d'observer l'influence mutuelle de ces trois pôles, qui évoluent comme toujours dans un environnement social. Vue de cette manière, la sphère du privé a un impact sur l'artiste, qui y puise de l'inspiration pour réaliser son film. L'artiste influence sa sphère du privé en travaillant sur le film puisqu'elle mobilise de nouveaux actants, modifie le rapport avec certains, et peut provoquer des changements. Si l'artiste provoque une discussion en allant par exemple exhumer un passé familial douloureux, cela peut entraîner des reconfigurations significatives. Des liens peuvent se modifier ou se détruire, voire se reconstruire.

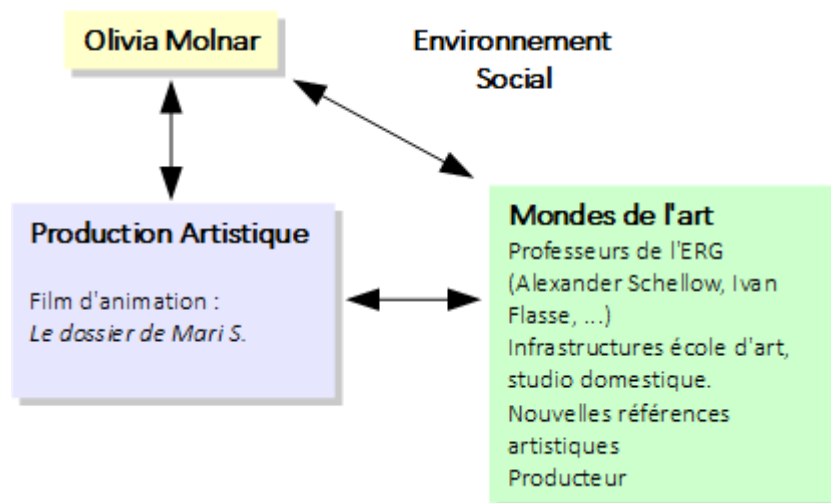
Des actants humains (parent, proche qui témoigne, etc.) ou non-humains (photographies, objets, documents, etc.) de la sphère du privé peuvent en outre entrer directement dans le film, s'y retrouver présents à l'image ou simplement participer au travail préparatoire et être majoritairement hors-champ. La production artistique une fois terminée pourra aussi avoir un impact direct sur la sphère du privé, et même l'intégrer (le film pouvant ainsi faire partie des actants du privé au même titre que ceux qui lui préexistaient). Notons que des étapes intermédiaires peuvent aussi déjà avoir cet effet sur la sphère du privé (rushes, préprojets, extraits, etc.). Cette triangulation est à voir non pas comme un système où un élément impacte un seul autre à la fois, mais plutôt comme un réseau complexe de circulation d'actants et d'interactions. Cet aspect est d'ailleurs amplifié par les échanges avec l'environnement social, qui à chaque fois vient impacter la dynamique à l'œuvre.

On remarque toutefois que les actants humains de la sphère du privé influencent moins volontairement la relation entre l'artiste et sa production en phase de production, ce qui semble dû à un besoin de l'artiste de prendre certaines distances à un moment donné.

Cela explique que dans notre schéma du *Dossier de Mari S.* la structure et la directionnalité des flèches changent en fonction des moments. Dans ce travail d'Olivia, on observe à ce niveau une grande activité avant le film, une certaine mise en veille ou en tout cas une limitation des interactions entre les acteurs humains de la sphère du privé et les films (là où la relation avec les acteurs non-humains est maintenue voire intensifiée), puis une normalisation des échanges une fois le film terminé.

Le rapport entre l'artiste et son film a également une influence sur cette triangulation, et si l'action que l'artiste a sur le film est facilement compréhensible (il agit directement, physiquement), l'inverse est à comprendre en termes de relation. La réalisation du film est un processus et s'inscrit comme médiateur dans une dynamique interactionnelle, il laisse des traces sur l'artiste qui sortira changé de ce processus. Chagné sans doute intérieurement, mais pas seulement, puisque comme nous l'avons vu toute sa structure interactionnelle et le rapport à son environnement social seront modifiés.

Prenons maintenant l'autre triangulation :



Celle-ci nous permet d'envisager premièrement de quelle manière l'artiste est influencée par les mondes de l'art auxquels elle appartient, et essentiellement dans le cas d'Olivia par les réseaux liés au contexte de sa formation. L'artiste se construit au contact des mondes de l'art, les fréquente personnellement, ils participent à structurer, à développer son identité et ses activités.

Deuxièmement, on observe que l'artiste a une influence sur ces mondes de l'art. Les professeurs par exemple peuvent être influencés par le travail d'un ou d'une élève, cela peut leur donner des envies de collaborer ou d'intégrer l'étudiante à leurs activités, comme cela a été le cas avec Olivia, qui a travaillé avec son professeur Alexander Schellow à de nombreuses reprises après avoir fini son film. Cela s'étend aussi aux actants non-humains, puisque les demandes d'un élève peuvent faire évoluer les structures, modifier l'espace (si une étudiante a un besoin particulier), changer la manière de faire. Par exemple, et comme nous avons pu l'observer au sein du département d'animation de l'Erg à Bruxelles, les salles d'animation sont en perpétuelle reconfiguration. On y trouve ainsi un banc-titre qui a été conçu par un étudiant pour les besoins de son film, puis qui y est resté, et a ensuite été mis à profit par d'autres étudiants dans le cadre de leurs productions personnelles. Ce cas de figure s'observe aussi pour des éclairages, des dispositifs sonores, du matériel informatique (écran, scanner, tour de pc).

Troisièmement, la production artistique a aussi une influence sur les mondes de l'art, et même en phase de production, puisque les autres étudiants et les professeurs vont être amenés à la visionner, à y participer parfois, et cela a un impact sur leurs propres réseaux.

Quatrièmement, les étudiants ou professeurs qui participeront à la production artistique influenceront celle-ci directement ou indirectement. Il suffit d'ailleurs par exemple de regarder le générique des films en question pour voir qu'ils sont presque systématiquement cités au générique.

Enfin, l'artiste qui travaille sur le film y développe ses compétences, son savoir-faire technique et réflexif. Cela implique donc une influence mutuelle entre l'artiste et son œuvre.

4.2.8. En conclusion

Dans le cas d'Olivia, on peut se demander si on n'est pas en présence d'un schéma tout d'abord fragile qui se consolide avec le temps, et qui voit les rapports et les liens entre les sphères se tisser, s'enrichir et se pérenniser. On peut se demander si ce type d'observation n'est pas symptomatique d'une situation typique où la réalisation d'un film de fin d'études symbolise le passage d'un artiste vers des réseaux professionnels des mondes de l'art. Chez

Olivia, cela se caractérise aussi par une autonomie forte et des rapports très riches avec son environnement social, qui se développe tant au niveau interpersonnel que médiatique. Par ailleurs, le processus de création de son film a amené Olivia à faire beaucoup de choses de manière artisanale. A ce sujet, elle dit ceci : « Je savais non plus le prendre comme un film de cinéma. Parce que c'était tellement bricolé que je n'imaginais pas que ça pouvait avoir un milieu où ça pouvait être accueilli ». Et il s'avère que cette capacité de bricolage et de débrouillardise l'a menée jusqu'à des réseaux développés et professionnalisés des mondes de l'art (comme au festival de Locarno, ou dans sa maison de production *Spectre*), qui ont accepté son film comme une œuvre digne d'y avoir sa place.

On remarque également que si notre schéma nous permet de mettre en évidence un certain nombre de mécanismes interactionnels, il présente aussi des limites, en termes de complexité notamment. La principale difficulté que met en exergue l'analyse de la production du film d'Olivia réside dans les imbrications entre la production du film et les différents acteurs des mondes de l'art. Regroupé en un seule pôle de notre schéma, celui-ci comprend des entités très variées qui interagissent selon des modalités complexes. Le lien qui existe entre les écoles d'art et les milieux professionnels par exemple mérite d'être décrit minutieusement. Si l'institution elle-même a des contacts avec différents espaces et milieux artistiques, et qu'elle dispose de sa propre galerie, il apparaît que les médiateurs privilégiés entre les étudiants et les réseaux professionnels des mondes de l'art sont les professeurs de ces écoles. Dans le cas d'Olivia, c'est son professeur d'animation, Alexander Schellow, qui l'a mise en contact, une fois le film présenté au jury de fin d'études, avec son producteur, qu'il connaissait pour avoir personnellement collaboré avec lui.

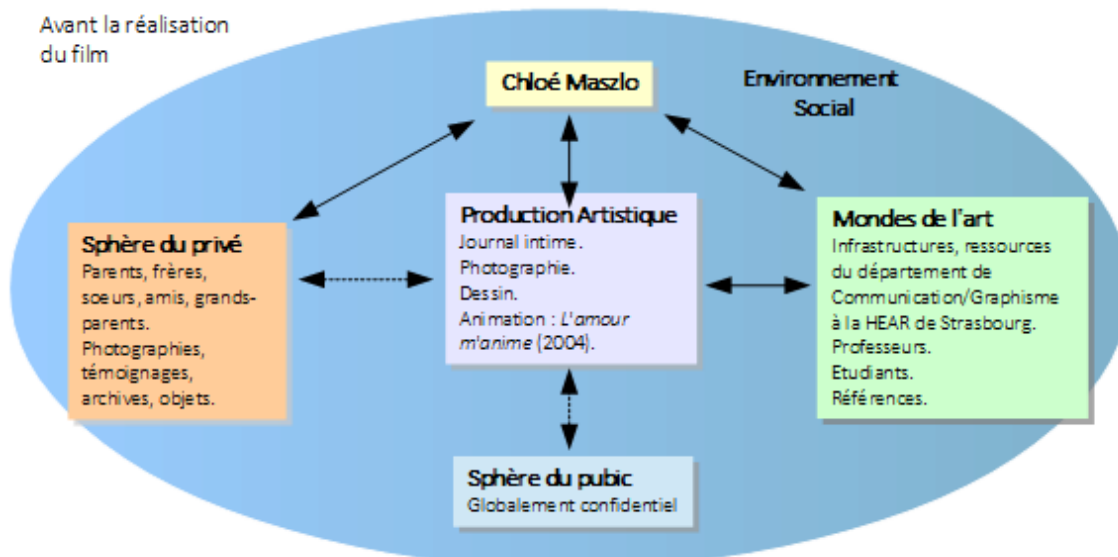
De la même manière, il existe plusieurs types d'écoles d'animation, et l'Erg, où a étudié Olivia, est une école de recherche graphique, dont les relations nombreuses avec certains réseaux des mondes de l'art permettent aux étudiants d'œuvrer dans certains types de lieux, liés à une vision de l'art qui est de l'ordre de la recherche, de l'avant-garde ou de l'expérimentation. Le département d'animation de l'Erg fonctionne sans doute différemment qu'une école qui a plutôt vocation à collaborer avec des réseaux plus industriels, voire plus « grands public », comme l'école de *La Cambre*, à Bruxelles, qui dispose aussi d'un département d'animation mais en propose une approche plus conventionnelle.

De plus, à l'intérieur même d'une école peuvent apparaître de fortes divergences, qui là aussi semblent être liées à la médiation opérée par les professeurs. Olivia avait débuté son master dans une autre option, en vidéo, avant de rencontrer Alexander qui propose une approche décroisonnée de l'animation, et n'attend pas de ses étudiants des prérequis techniques. Cette rencontre a donc été cruciale dans la direction qu'a pris le film, tant sur le plan esthétique que sur le plan de la diffusion.

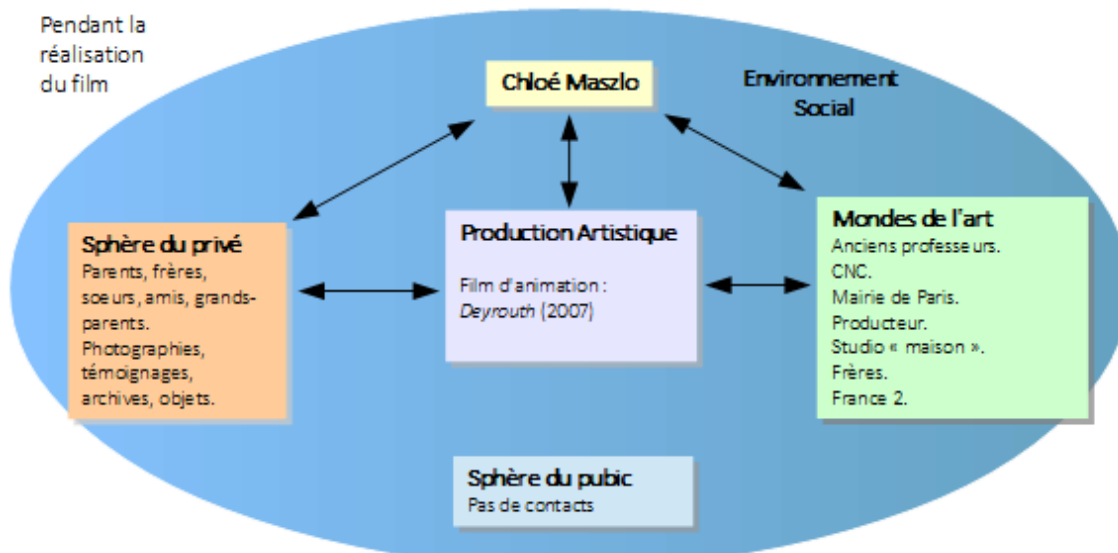
Il paraît néanmoins difficile de proposer en l'état un nouveau schéma plus apte à prendre en charge ces problématiques, vu qu'elles ne se posent pas nécessairement de la même manière dans chaque mémoire animée. Nous décrirons donc dans les autres analyses avec le plus de détails possibles ce pôle des mondes de l'art, pour en explorer la diversité, et ensuite, lors de la conclusion, nous proposerons un nouveau schéma, adapté aux observations tirées de l'ensemble des mémoires animées de notre corpus.

4.3. Chloé Maszlo : Observations

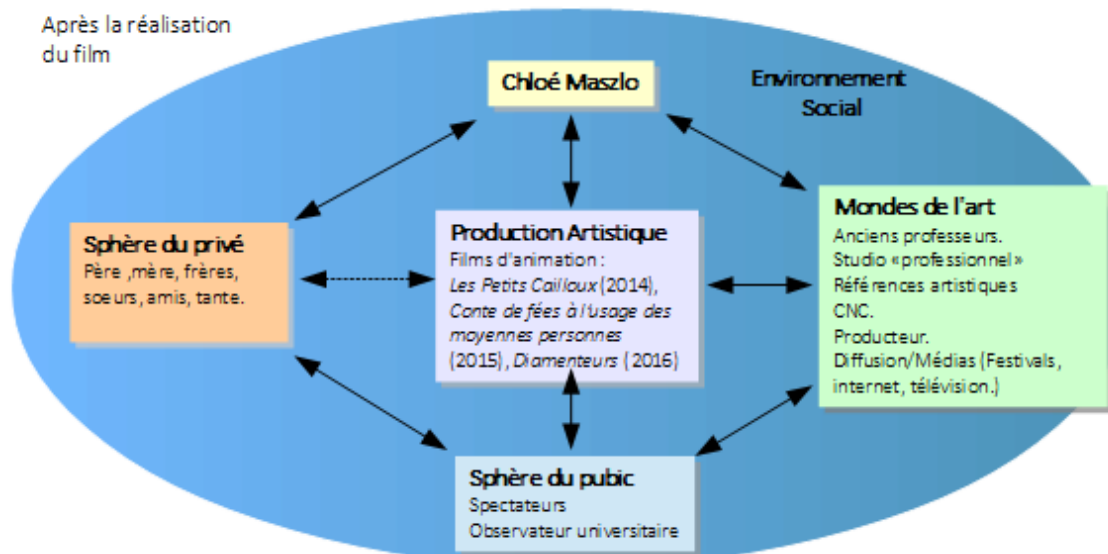
Avant la réalisation
du film



Pendant la
réalisation
du film



Après la réalisation
du film



4.3.1. Introduction

Le profil de Chloé Maszlo est assez proche de celui d'Olivia, mais sa situation présente l'avantage de se situer plus en amont dans le temps, dans la mesure où l'artiste a débuté la réalisation de son premier film après ses études, en 2008, et que près d'une décennie s'est écoulée depuis. Cela nous autorise à ainsi poser la question de ce qui vient après une mémoire animée, et de comment un tel travail peut s'inscrire dans un parcours durable.

Dans *Deyrouth*, qui est sorti en 2010, soit deux ans après la fin de ses études, le spectateur suit une jeune femme, la réalisatrice elle-même, qui entreprend de partir au Liban. Elle réalise ainsi le trajet inverse à celui de ses parents qui avaient fui la guerre cinquante ans plus tôt. Elle a en effet décidé de célébrer le trentième anniversaire de l'arrivée de ses parents en France en partant au Liban. Tout comme eux l'avaient fait pour fuir la guerre, mais en sens inverse. Ce voyage devait être pour elle l'occasion de découvrir ce pays et de tenter de régler ses problèmes identitaires. Ironie du sort, une nouvelle guerre éclate quelques jours avant son départ.

Tout comme nous l'avons fait dans le cas d'Olivia Molnar, nous parcourrons tout d'abord les divers éléments de notre cartographie. Nous prendrons ainsi l'opportunité que nous offre *Deyrouth* de nous pencher sur l'importance des contacts avec l'environnement social, que nous avons évoqué mais pas encore approfondi. Nous observerons aussi le caractère pluridisciplinaire du travail de Chloé avant son film et de la manière dont ses divers travaux ont mené jusqu'à l'animation mémorielle. Son travail a un aspect particulièrement artisanal, et nous verrons ce que cela implique au niveau de la sphère du privé, des mondes de l'art, et des liens construits avec le public. Enfin, nous nous pencherons sur les deux triangulations évoquées lors de l'analyse du *Dossier de Mari S.* afin de voir si les observations que nous pouvons faire vont dans la même direction ou non. Parallèlement à cela, nous allons progressivement comprendre en quoi nos observations sont propres aux mémoires animées, et nous rapprocher de leur spécificité en termes relationnels, en tant que médias évoluant dans un milieu. Enfin, nous conclurons cette analyse en revenant sur les pistes nouvelles qui auront été ouvertes.

4.3.2. Notes sur l'environnement social

Les échanges entre l'artiste et son environnement social, de même que ceux entre ce même environnement social et chaque pôle étudié, sont aussi complexes qu'instructifs. De manière globale, on remarque chez Chloé Maszlo que les diverses transformations dans l'organisation générale du schéma et les structures intrinsèques de chaque pôle sont tout d'abord à mettre en parallèle avec des échanges inédits entre l'artiste et son environnement social, et en premier lieu les interactions personnelles avec différents acteurs. Comme elle le dit, Chloé décide de travailler sur son voyage au Liban après que celui-ci se soit déroulé de manière inattendue.

« Le jour où on parlait du sujet de diplôme moi je viens avec des photos que j'avais faites pendant le voyage. Et en fait les photos que j'avais c'étaient des photos de paysage, de la nourriture, des trucs comme ça. Quand je suis allée j'ai très peu vu de trucs. Les gens avec qui j'étais ne m'emmenaient pas. Quand je suis arrivée j'ai cru que tout était bombardé mais très peu avait été bombardé. Il y avait juste quelques ponts, quelques routes. Mais dans les quartiers où j'étais ce n'était pas détruit, c'était plutôt bourgeois. [...] Moi par pudeur j'ai pas du tout voulu prendre en photo les trucs détruits. [...] J'arrive à l'école avec les photos et les profs disent c'est quoi ces photos. T'étais en vacances ou quoi ? Moi je dis c'est ce que j'ai vu, c'est ce qu'on m'a montré et c'est ce que j'ai ramené ».

Cela implique que pour des raisons d'abord liées à sa sphère du privé, elle est partie au Liban explorer ses racines, motivée aussi par la perspective de pouvoir en faire son travail de diplôme. C'est-à-dire que sa production artistique, son cadre privé, son contexte de formation, l'ont poussée à voyager. Mais ce contact avec un nouveau milieu, cet élargissement de son environnement social direct, a eu des effets surprenants. Face à une difficulté de répondre aux attentes qu'elle avait à l'origine, elle a fait de ce voyage un matériau artistique. Elle l'a ainsi travaillé d'abord sous forme d'un journal puis par après comme un film. Elle souhaitait

« Savoir qu'est-ce que je voulais apporter en plus avec ce film. [...] De dire que j'étais partie pour comprendre quelque chose mais qu'au final j'avais rien compris mais que ce n'était pas grave, que c'était comme ça, qu'il fallait pas... Oui, voilà, que parfois on partait en quête de quelque chose avec des questions mais que le cheminement vers ces questions suffisait comme réponse ».

En ce sens, un voyage est très important, il permet une intensité d'échanges et crée des bouleversements qui viennent faire se télescoper l'environnement social préexistant avec un environnement totalement nouveau. Chloé, qui vit son quotidien d'étudiante dans un

environnement social relativement connu et serein, vit visiblement ce voyage comme un changement profond, et si les choses ne se passent pas comme prévu, l'expérience prime. La valeur expérientielle des échanges avec l'environnement social paraît dès lors, dans le cas présent, être autant provoquée par la production artistique que moteur de celle-ci, dans une logique d'enrichissement mutuel.

4.3.3. Notes sur la production artistique

La production artistique de Chloé Maszlo avant la réalisation du film est pluridisciplinaire. Dans le cadre de ses études artistiques aux arts décoratifs de Strasbourg qu'elle entame en 2003, elle pratique en parallèle de la photographie, du dessin, de l'écriture à l'intérieur d'un journal de bord, de l'animation aussi.

« En diplôme on devait faire un projet papier et un projet écran. Le projet papier c'était le journal avec du dessin et le journal de mon périple jusqu'au Liban, et le projet écran j'avais fait le film *L'amour m'anime*⁶⁷ ».

Lorsqu'elle commence à produire son film *Deyrouth*, en 2008, et qui sortira en 2010, ces pratiques ne disparaissent pas mais sont mobilisées à l'intérieur du film d'animation. Elle anime ses dessins, ses textes, ses photographies pour le film. On remarque alors que ses pratiques antérieures s'unissent, s'adaptent et se transforment sans disparaître complètement.

Par après, Chloé réalise d'autres films qui s'ancrent dans la même veine que *Deyrouth*. Si l'animation continue d'être la « média-synthèse » de ses autres pratiques, celle-ci se développe et se complexifie. Par exemple, dans le cadre du film *Diamenteurs* (2016), Chloé utilise la technique du papier découpé, déjà présente dès le départ dans ses expérimentations animées, mais poussée à un niveau de complexité et d'attention encore inédit.

En parallèle, Chloé publie des dessins personnels sur son site internet⁶⁸. Le dessin est une pratique qu'elle met en avant au même titre que l'animation, puisqu'il s'agit des deux catégories principales présentes sur sa page.

⁶⁷ *L'amour m'anime* a été réalisé pendant ses études, en 2007

⁶⁸ <http://www.chloemazlo.com/courts-metrage>

Il apparaît donc que *Deyrouth* ait été un film-charnière dans le sens où il marque un tournant dans sa pratique artistique, dont le cap est maintenu par la suite. S'il n'est pas son premier film d'animation, ses pratiques pluridisciplinaires cessent globalement d'exister de manière isolée (elle n'exposera plus des photographies, ne réalisera plus un journal de bord en vue qu'il soit une œuvre en propre) mais trouveront une place à l'intérieur de son travail d'animation. Cela se confirme notamment avec *Les petits cailloux*, qui sort quatre ans après *Deyrouth*, en 2014, pour lequel elle reçoit le César du meilleur court-métrage d'animation. Seul le dessin, quant à lui, échappe à cette règle et se revendique comme une discipline à part entière et non totalement remédiée par l'animation.

4.3.4. Notes concernant la sphère du privé

En cours de projet, la sphère du privé se reconfigure, dans le sens où des actants nouveaux apparaissent et que des relations nouvelles se créent. Par exemple, en cours de film, chez Chloé, un nouveau proche apparaît, qui sera important dans le cadre de la réalisation du film. Comme elle nous l'a dit : « J'avais été hébergée par un Français et j'avais envie de le revoir, c'est lui qui fait la voix de l'ours, il était encore au Liban à ce moment-là, et je me suis dit on va pouvoir continuer à discuter du Liban ».

De manière générale, et sans encore envisager les relations entre les différents pôles, on remarque des transformations dans le cadre de la structure de la sphère du privé, où de nouveaux actants arrivent, où des actants existants prennent plus de place et voient leurs liens se renforcer (Chloé a par exemple fait travailler ses frères avec elle sur ses films). On note en outre la volonté de l'artiste d'utiliser le capital humain mais aussi et surtout non-humain déjà en sa possession pour réaliser un film. D'une certaine manière, l'artiste capitalise sur les expériences déjà réalisées et les choses vécues de manière personnelle pour se lancer dans la réalisation du projet. Lorsqu'elle parle de l'animation, Chloé affirme dès lors que ça « permettait de réaliser un court-métrage sans avoir besoin de plus de matière que celle [qu'elle avait] déjà ».

4.3.5. Mondes de l'art

Les réseaux des mondes de l'art qui se retrouvent mobilisés à l'intérieur de notre cartographie se modifient sensiblement entre le moment où Chloé prépare son film et le moment où il se termine et qu'elle entame d'autres productions artistiques. De nouveaux acteurs apparaissent, d'autres prennent moins d'importance ou disparaissent. Pendant la réalisation de *Deyrouth*, des acteurs de la sphère du privé de l'artiste (les frères de Chloé), deviennent acteurs du monde des arts puisqu'ils participent à son film en tant que techniciens. Comme elle nous l'a confié, « j'ai travaillé en équipe assez réduite : deux personnes sont venues m'aider ponctuellement pour le tournage. Il y a eu cinq acteurs (dont mes trois frères) pour quelques scènes ».

De manière générale toutefois, les actants qui apparaissent tant au niveau humain (producteurs, télédiffuseurs, soutiens) que non-humain (matériel, studio, etc.) sont affiliés à des réseaux professionnels. Par contre, on remarque qu'au niveau non-humain des actants très « artisanaux » trouvent droit de cité dans une structure environnante plus classique en termes de professionnalisme. Ainsi, un matériel et des dispositifs peu coûteux, artisanaux voire amateurs, vont trouver leur place dans une structure où les autres actants sont d'un registre plus professionnel. Comme le dit Chloé : « Il y a un truc un peu d'amateur. [...] Mon premier film (*L'amour m'anime*) je l'ai fait vraiment dans ma chambre avec la lampe pourrie de bureau, dans la cuisine de ma coloc ».

Par ailleurs, bien que Chloé ait débuté *Deyrouth* après son parcours de formation à l'HEAR (Haute École des Arts du Rhin) à Strasbourg, en 2008, la genèse du film est, comme nous l'avons dit, liée à ce cursus. L'HEAR, qui peut être considérée comme un acteur des mondes de l'art, joue un rôle tout à fait déterminant dans le parcours professionnel et créatif de Chloé. Tout comme l'Erg avait servi d'étape-clé entre les études d'Olivia et son entrée dans des réseaux professionnels des mondes de l'art, l'HEAR semble avoir donné à Chloé les cartes nécessaires afin de poursuivre son parcours. Si l'on prête attention au programme de cette école, ainsi qu'à son projet pédagogique, on perçoit très nettement l'apport de l'institution scolaire dans le projet de Chloé. Le master en communication graphique qu'elle a suivi est décrit comme suit :

« L'atelier Communication graphique vise la formation de personnalités singulières dans le domaine du graphisme pris au sens large du terme. Il mène aux différentes professions des disciplines liées au graphisme contemporain et encourage la pratique de la photographie, de la vidéo et des univers multimédias. Les différents enseignements permettent à l'étudiant de se situer progressivement par rapport aux métiers, sans cesse en évolution, auxquels il sera confronté à la sortie de l'école ».⁶⁹

Même si elle fait partie d'un cursus en arts plastiques, la dimension professionnalisante de cette orientation ressort, tout comme l'aspect multi-médial des approches artistiques proposées. La politique de l'école consiste donc très clairement à se connecter aux réseaux professionnels des mondes de l'art. Si l'on pousse plus loin encore la compréhension de la fonction médiatrice de l'école, on perçoit également une forme de continuité avec la réalisation d'une mémoire animée. En effet, il est précisé dans le programme de l'école que :

« L'enseignement envisage ainsi tout le spectre des postures qui vont de celle d'auteur à celle de passeur. Comme « auteur », ce sont ses capacités d'expression et ses facultés à répondre de manière innovante à ses commanditaires. Comme « passeur », ce sont ses qualités d'investigation, d'analyse des domaines traités et de médiation qui seront mises en œuvre. Si le graphisme est bien revendiqué comme discipline des arts appliqués, une pratique expérimentale et créative est également encouragée ; le lieu pédagogique est aussi un laboratoire grand ouvert sur la société contemporaine et conscient de ses enjeux sociaux, culturels, politiques et artistiques ».

Ce descriptif est tout à fait éloquent dans le contexte des mémoires animées, dans le sens où il insiste sur de nombreux éléments qui sont caractéristiques de celles-ci. On trouve tout d'abord des capacités d'expression singulières, couplées avec des qualités d'investigation (les mémoires animées sont pratiquement toujours présentées comme des enquêtes) et de médiation. La dimension expérimentale est aussi présente, de même que l'ouverture à l'extérieur. Au regard du positionnement de l'école, son rôle en tant qu'acteur des mondes de l'art encourage la démarche même des mémoires animées, tout en ayant en ligne de mire une ouverture à d'autres pôles (vie politique, société contemporaine), ainsi que vers d'autres acteurs des mondes de l'art.

On peut se demander si certains de ces aspects (professionnalisation, ouverture, développement de la créativité) ne sont pas le fait de toute école d'art, et on aura sans doute raison (quelle école d'art prétendrait fermer des portes, isoler et limiter le développement

⁶⁹ Descriptif retranscrit depuis le site officiel de l'HEAR à l'adresse <http://www.hear.fr/arts-/p/lastiques/communication-graphique/>, consulté le 07/06/2019

artistique). Néanmoins, les dimensions multi-médiales, expérimentales, la notion d'investigation et surtout de médiation sont tout à fait cruciales tant on sent qu'elles ont eu une influence sur la direction prise par Chloé dans *Deyrouth*. Ce constat doit être confronté avec l'analyse des autres mémoires animées, mais on ne saurait en tout cas faire l'impasse sur l'importance de la formation dans le paysage interactionnel des mémoires animées, et sa position au sein des mondes de l'art.

Ces observations enrichiront la nouvelle schématisation que nous proposerons dans la conclusion. Celle-ci dressera un panorama global mais suffisamment détaillé, et proposera un plus grand focus que ce premier schéma sur le fonctionnement des mondes de l'art.

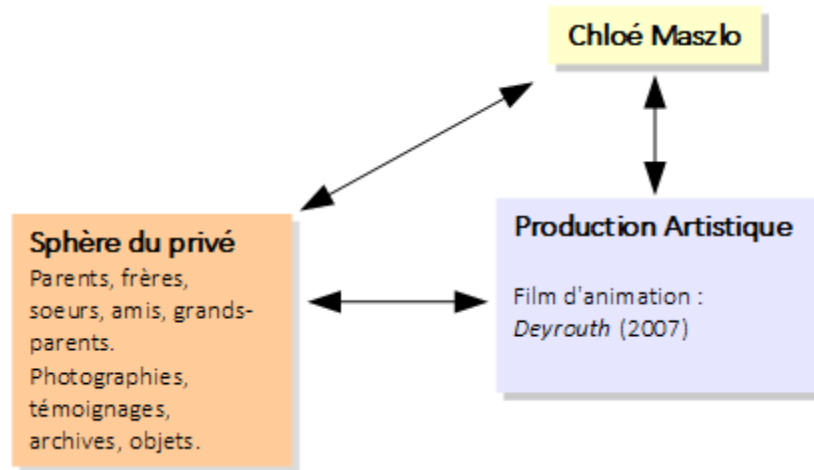
4.3.6. Sphère du public

La modification de la structure dans la sphère du public est caractérisée par une transition vers une ouverture progressive. Avant la réalisation de *Deyrouth* et jusqu'à sa diffusion, les actants de cette sphère sont composés d'actants d'autres sphères. « Je me suis dit ' je le fais, mon producteur va le voir, ma famille. ' [...] Ça ne me dérange pas que des inconnus me voient, mais quand on est en tournage j'ai besoin que ce soient des gens un peu liés à ma famille ».

Après le film, on assiste à une diversification et une ouverture de la sphère du public, qui se développe considérablement. Cela ira pour Chloé jusqu'à l'obtention d'un César du meilleur court-métrage en 2014 et la réception publique que le prix engendre.

4.3.7. Focus sur la triangulation sphère du privé/artiste/production artistique

Si l'on s'intéresse à la triangulation qui opère entre la sphère du privé, le film et l'artiste, diverses relations sont à mettre en évidence.



Tout d'abord, la sphère du privé a un impact sur l'artiste en tant qu'individu mais aussi en tant qu'artiste, et ce parfois, comme dans le cas de Chloé, de manière assez directe. Cela se ressent notamment lorsqu'elle évoque les raisons qui l'ont poussée à réaliser son premier film d'animation : « J'avais commencé à faire l'animation, j'avais vécu une rupture amoureuse difficile ». La réalisation de *Deyrouth* semble être la cristallisation d'une impulsion déjà présente auparavant. Chloé confie avoir été stimulée par sa « quête d'identité, de savoir qui j'étais, si j'étais libanaise ou française, il y a aussi du suisse dans ma famille ». Et elle ajoute que « ça faisait quelque temps, depuis hyper jeune en fait, depuis la troisième il y avait à chaque fois le Liban qui revenait dans mes projets ».

C'est donc une configuration familiale déjà présente qui a nourri un terreau fertile à la réalisation du film, mais cet état de fait est indissociable d'interactions particulières entre l'artiste et sa sphère du privé. Comme on l'observe chez Chloé Maszlo, le travail sur son film a été motivé par une situation singulière, d'ordre symbolique, et qui a favorisé l'entrée en interaction de ces trois pôles : « En 2006 ça faisait 30 ans que mes parents avaient quitté le Liban, et j'avais le même âge que ma mère quand elle est partie ». Il semble donc que les éléments déclencheurs de cette triangulation étaient présents en germe, et qu'une situation particulière en a accéléré la mise en œuvre. On observe dès lors une influence directe de la sphère du privé sur l'artiste, qui se répercute sur le film.

Dans le cas de Chloé, l'influence de sa sphère du privé ne s'arrête pas là, puisque comme nous l'avons dit, sa famille participe directement au film, comme lorsque ses frères sont tour à tour techniciens, acteurs, soutiens. On observe aussi des transferts au niveau non-humain, comme c'est le cas pour des lettres que Chloé retrouvera et qui vont, elles aussi, influencer directement le contenu de son film, bien qu'elles ne soient pas présentes à l'écran : « Ma mère elle m'a filé toute la correspondance que sa mère lui envoyait ».

Notons donc que ces interactions peuvent être visibles dans le film (lorsqu'elle inclut une image du mariage de ses parents dans le film par exemple), mais peuvent aussi fonctionner par retrait, ou par une non-présence. Dans le cas de *Deyrouth*, cela s'incarne par exemple de cette manière : « J'ai enlevé beaucoup d'éléments. J'étais parti avec mon frère. J'ai enlevé mon frère, il y a plein de trucs qui se sont passés et que je n'ai pas pu mettre ». L'apport des échanges et des interactions doit donc être pensé comme une production de présence de certains éléments dans le film terminé, mais aussi comme une production d'absences. Ces absences sont toutes aussi fondatrices de ce qui sera montré au public, en définitive. Chez Chloé, le fait que son frère soit absent dans le film alors qu'il était présent lors de l'écriture du journal a un impact aussi significatif. Cette absence est ici à comprendre par la triangulation, qui implique que l'artiste a dû faire des choix qui se sont incarnés de la sorte.

Ensuite, on remarque que le film influence la relation entre l'artiste et la sphère du privé, et inversement. Par exemple, l'attitude de la mère de Chloé par rapport à une situation qui faisait partie de la réalisation du film a eu de l'impact sur elle et sur leur relation. Comme elle le dit, « il y a des moments j'étais en Turquie, je ne savais pas si je devais aller au Liban, j'avais peur et tout, et ma mère m'a encouragé à y aller. Elle m'a dit ' oh tu sais, tu peux aller n'importe où. ' »

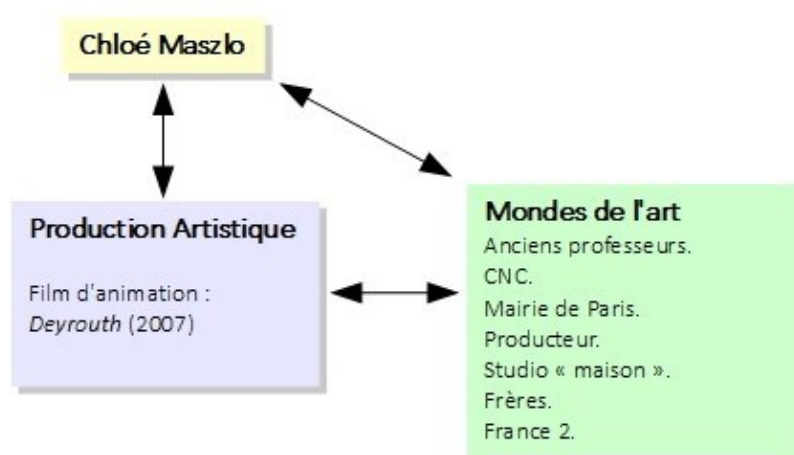
On peut aussi tout à fait imaginer que la collaboration avec ses frères pour le film a développé leurs liens, qu'il les a consolidés ou au contraire affaiblis (nous n'avons pas d'information précise à ce sujet).

On remarque également que des nouveaux acteurs qui sont entrés dans la sphère du privé par le truchement du processus de production du film ont aussi eu un impact sur celui-ci en même temps qu'ils acquéraient un nouveau rôle. Cela semble être le cas du Français

dont parle Chloé dans notre entretien, et qui en plus d'être devenu un proche, un personnage du film, a fait transiter des actants non-humains qui se sont retrouvés dans le film.

« Le Français que j'ai rencontré là-bas, lui m'a envoyé tous les mails qu'il avait envoyés pendant que lui était resté pendant la guerre, il avait fait une sorte de mailing-list, il avait envoyé aux gens proches de lui un résumé de la situation. Je me suis basée sur ça pour faire le journal ».

4.3.8. Triangulation entre l'artiste, les mondes de l'art et la production artistique



On observe une forte interaction en cours de projet entre la production artistique et les mondes de l'art. Au fur et la mesure de la réalisation de *Deyrouth*, les acteurs du monde de l'art avec lesquels Chloé Maszlo était en contact changent progressivement, et les actants qui étaient plutôt issus du monde de la formation artistique tendent à être supplantés par des actants plus professionnels. On note ainsi l'apparition, pour le film, d'un producteur, d'un télédiffuseur, de bourses de financement. Le film a donc un impact sur la configuration des mondes de l'art dans lequel évolue Chloé.

Notons aussi que, chez Chloé, c'est l'existence d'un film précédent⁷⁰ qui a amené un producteur à accompagner son projet *Deyrouth*. On remarque ainsi l'importance d'une ou de plusieurs œuvres préexistantes, en l'occurrence une œuvre scolaire qui a un peu tourné dans

⁷⁰ *L'amour m'anime* (2007).

des festivals, dans le renforcement d'une pratique artistique et de son ancrage dans les réseaux professionnels des mondes de l'art.

« J'avais envoyé mon film (*L'amour m'anime*) dans des festivals et là il y a un producteur qui l'a vu. Et je lui ai parlé de ce voyage en fait. Je ne sais pas comment dans la conversation on en est venu à parler de ça ».

En dehors d'un changement de configuration dans la sphère des mondes de l'art, où des acteurs préexistants du monde de l'art se manifestent et collaborent, on peut observer aussi des changements dans le chef des acteurs existants. En effet, ceux-ci se transforment et s'adaptent à un film qui sort des carcans et oblige à penser différemment la manière dont ils travaillaient par le passé. On remarque par exemple que la manière, très artisanale, dont Chloé travaille, peut amener des acteurs à revoir leurs pratiques ou leurs conceptions.

« Je vois maintenant en côtoyant des gens qui font que ça, qui l'ont étudié, tout le monde me dit mon dernier film, mais c'est quelle technique. La première chose on me dit c'est quelle technique. Moi je m'en fous, la technique c'est pas le plus important, mais il y a un truc quand on fait l'animation de manière professionnelle on va se spécialiser dans une technique ».

Dans ces propos semble aussi exister une certaine notion de ce qu'est, ou devrait être, une animation « professionnelle ». On peut se demander ce qui caractérise, pour nous, une démarche professionnelle d'un point de vue relationnel. C'est-à-dire qu'une démarche peut être considérée comme professionnelle lorsqu'elle existe dans des circuits professionnels des mondes de l'art. On remarque toutefois que dans l'expression de Chloé, la définition prend une autre teneur, et renvoie plutôt à la manière dont l'animation aurait été apprise, ce qui est tout à fait intéressant. Quelqu'un de professionnel est quelqu'un qui aurait été formé à une certaine technique. Cela renvoie donc plus à la formation reçue, à des connaissances techniques, qu'à une reconnaissance dans un certain milieu. La définition de ce qui est professionnel se situe plutôt dans une combinaison de ces deux pôles. Avoir une connaissance technique approfondie, souvent dispensée par une école, d'une part, et d'autre part le fait d'être en activité dans le milieu professionnel, et donc reconnu comme tel par les réseaux des mondes de l'art. Cela met, de fait, des auteures de mémoires animées comme Olivia et Chloé dans une posture particulière, dans le sens où justement elles n'ont pas été formées spécifiquement à l'animation, mais plutôt à des démarches plus transversales.

Par ailleurs, on observe également que certains acteurs impliqués dans le financement et la diffusion, comme par exemple le télédiffuseur, influencent peu directement le film. Comme le dit Chloé : « On a eu un préachat de France 2, il est venu au montage et il a fait quelques retours, mais pas du tout... il m'a laissé complètement libre ». Il semble toutefois que l'influence du télédiffuseur se ressente sur l'attitude de l'artiste, qui pourra être plus confortable et détendu dans sa réalisation de la production artistique du fait qu'il sera soutenu. Cette dynamique de (léger) confort se sentira forcément dans le film, mais dépend avant tout de la relation entre l'artiste et sa création. Certains artistes apprécient de travailler dans une atmosphère de travail précaire et supportent bien la pression. D'autres, au contraire, produisent mieux s'ils se sentent soutenus et n'ont pas à se soucier de l'aspect financier.

4.3.9. En conclusion

L'observation des échanges pendant l'entièreté du processus de production de *Deyrouth* s'avère éclairant à bien des niveaux.

Tout d'abord, il s'avère que les relations entre l'ensemble des pôles d'actants que nous avons répertoriés et l'environnement social soient tout à fait déterminantes. Deux éléments ressortent particulièrement en ce sens au moment d'initier le projet. D'une part, il semble qu'un terreau fertile, qui trouve essentiellement son origine dans la triangulation entre la sphère privée, l'artiste et le film, préexiste. En plus de cela, on observe qu'une situation d'interaction spécifique avec l'environnement social, et plus particulièrement des interactions interpersonnelles, apparaît et précipite la mise en œuvre du projet. Elle peut être autant d'origine involontaire (Chloé qui a le même âge que sa mère à un moment précis), que volontaire (partir faire un voyage). On notera que cette expérience du voyage, dans le cas de Chloé, précède la réalisation du film.

Ensuite, on remarque que, comme c'était le cas pour Olivia, des pratiques artistiques propres à l'artiste et en lien avec les thématiques du film préexistent au projet. Ces expériences du passé sont à voir comme des moments d'échanges qui vont influencer ceux qui vont suivre.

Mais, particulièrement chez Chloé, à ces pratiques artistiques antérieures, des moments d'échanges ou situations interactionnelles passées (comme son voyage), vont venir s'ajouter et tous vont se rencontrer dans un autre lieu : un studio d'animation. L'atelier d'artiste où se construit le film d'animation mémoriel est donc dans ce cas précis le lieu où ces échanges se reproduisent, en présence du capital d'actants disponible à ce moment-là. En l'occurrence, celui-ci est composé de beaucoup d'actants non-humains, et de quelques actants humains issus de la sphère du privé de l'artiste (et donc très proches). A l'environnement social interpersonnel auquel l'artiste s'était originellement confrontée se substitue alors un environnement médiatique, fait d'actants non-humains collectés pour la plupart durant son voyage, voire glanés ou bricolés pour l'occasion.

Si l'on s'en tient à la situation de *Deyrouth* et à la perspective interactionnelle, l'animation paraît être le lieu le plus indiqué pour pouvoir réinventer les échanges précédents en les hybridant justement avec les pratiques artistiques préexistantes. Elle permet en effet de mélanger les techniques, de recréer des échanges sans forcément devoir mobiliser des actants « réels » comme des acteurs ou des décors, et en se contentant d'actants non-humains, familiaux, qui n'impliquent pas une dynamique d'échange trop complexe ou trop étendue en termes de moyens. Cela transparaît fortement lorsque Chloé décrit la situation suivante :

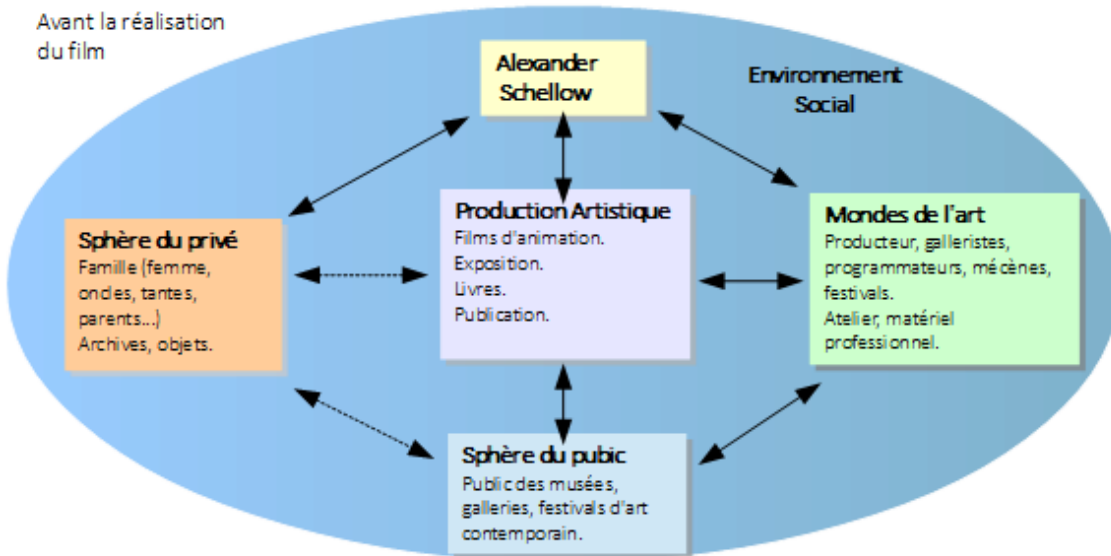
« A un moment le producteur lit l'espèce de début de scénario. Il dit : ' mais tes parents sont venus en Renault 150 '. Il a dit : ' On ne va pas savoir faire ça c'est super cher '. J'ai dit non on prend l'image sur internet, on découpe. Il a dit ' ha '. J'espère toujours que ça se ressent, dans tous mes films je me suis dit qu'il fallait faire comme ça. [...] il faut garder l'authenticité du truc [...] Et avec la technique que j'emploie aussi. Et c'est pour ça que j'aime bien tout faire ».

Dans ces rapports complexes, Chloé développe en tout état de cause des comportements d'une grande polyvalence. Dans un contexte où elle se professionnalise tout en conservant le côté artisanal de ses travaux d'étudiante et qu'elle quitte progressivement les réseaux liés à la formation artistique, elle développe une identité artistique reconnaissable. Cette « identité » est liée à l'esthétique particulière de son film et à sa manière de faire de l'animation, et fait en sorte que le travail de Chloé devient aisément identifiable et différent des autres artistes. Ce qui la porte vers une forme de singularité, ou en tout cas perçue comme telle par les acteurs avec lesquels elle est en contact.

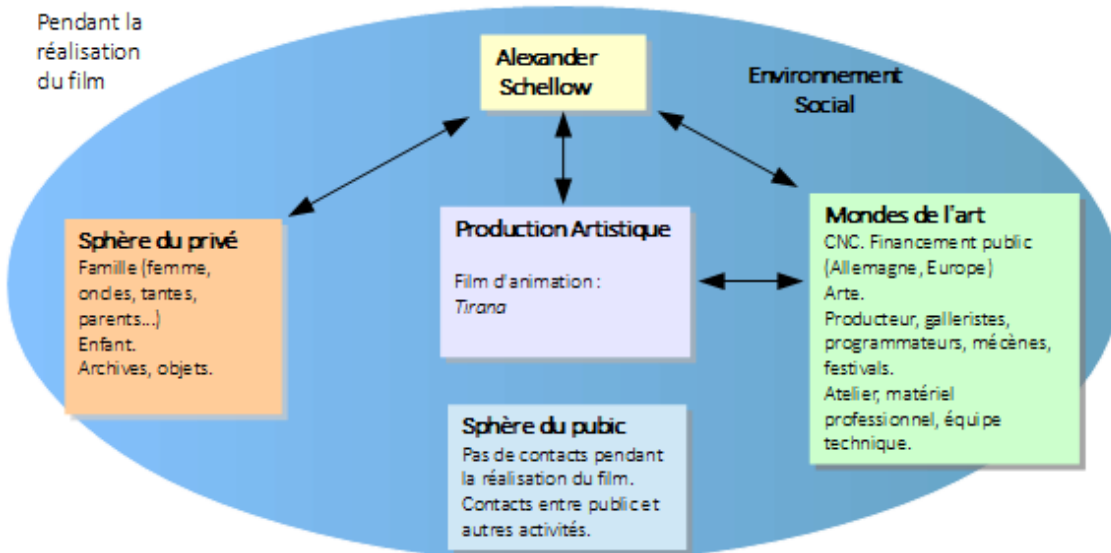
Par ailleurs, tandis qu'elle évolue sur le plan artistique, Chloé part également sur les traces de son identité intime, privée, familiale, qui elle aussi se développe avec la production du film. De ce que nous avons pu observer, les deux sont intimement liés et paraissent indissociables, puisque l'approche identitaire est au cœur même de la dynamique du film, que la perméabilité que nous avons observée entre les différents pôles d'actants fait qu'il devient difficile de dissocier les deux. Sphère du privé et publique, travail amateur et professionnel, identité artistique et personnelle se recouvrent alors, et évoluent de concert au sein d'un projet devenu englobant, « total ».

4.4. Alexander Schellow : Observations

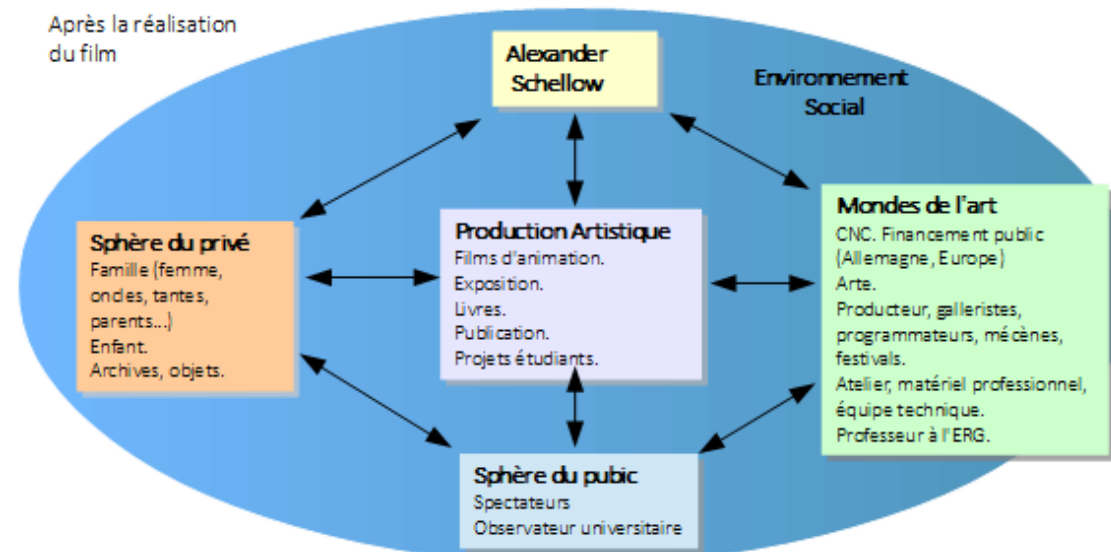
Avant la réalisation
du film



Pendant la
réalisation
du film



Après la réalisation
du film



4.4.1. Introduction

" L'Albanie n'existe pas ". Partant de cette provocation, le film d'animation documentaire *Tirana* (2011) dessine la cartographie fictive d'un pays qui, dans la mémoire collective occidentale, semble être devenu l'archétype d'une surface de projection du fait des décennies d'isolement de la dictature de Hoxha.

Précisons tout d'abord qu'Alexander Schellow, au moment où il entame son film, a déjà une carrière d'artiste assez longue, qui compte une dizaine d'années d'activité pendant lesquelles il a développé des rapports forts avec les mondes de l'art, et dans des réseaux professionnels qui gravitent autour des arts contemporains. Il expose dans des galeries renommées, participe à de nombreux festivals, enseigne de manière ponctuelle dans différentes universités.⁷¹

Son cas est dès lors assez différent de celui d'Olivia Molnar et de Chloé Maszlo, et son analyse nous offrira l'opportunité d'observer une animation mémorielle qui s'inscrit dans un parcours professionnel conséquent. Nous observerons dès lors l'impact et la place qu'a pu jouer y *Tirana*, si le film a induit des changements conséquents, et si des analogies peuvent être observées entre sa cartographie et celles déjà analysées.

Notons aussi que, tout comme Olivia Molnar, Alexander Schellow a joué un rôle important dans la construction de cette thèse. Il en est le copromoteur, et en tant que professeur au département d'animation de l'Erg, il a été un allié précieux dans notre travail de recherche. Nous avons souhaité le rencontrer non pas en tant que professeur mais bien comme réalisateur de mémoire animée. Même si, bien entendu, son statut et notre connaissance mutuelle ont influé sur le déroulement de l'échange, et l'ont amené rapidement vers des approfondissements.

⁷¹ Ses dessins, ses travaux d'animation, ses installations, lectures, performances et écrits ont été menés, notamment, en collaboration avec des institutions internationales telles que: NGBK Berlin / Kunstmuseum Stuttgart / Städtische Museen Zwickau / KIT Kunsthalle Düsseldorf / Mousonturm / Sophiensæle (GE) ; Storefront for Art and Architecture (US) ; the first Thessaloniki Biennale of Contemporary Art (GR); Tabacalera (SP); Museion Bolzano, MAXXI Rome (IT); VitaKuben (SE); CAT/MAK Wien / Tanzquartier Wien / BRUT / Steirischer Herbst (AU); T.I.C.A.B. – Tirana International Contemporary Art Biennale (AL); DeApple Artcenter (NL); KAAI / Sarma (BE); Centre Georges Pompidou (Paris and Metz) / 11th Lyon Biennale / Le Fresnoy / FID / Khiasma.

Nous nous concentrerons sur les différentes triangulations à l'œuvre dans l'évolution du schéma, en nous concentrant sur la sphère des mondes de l'art, qui joue dans son cas une place prépondérante, avant de conclure en faisant ressortir les pistes qui auront émergé et qui orienteront les analyses suivantes.

4.4.2. Notes sur le rapport à l'environnement social

Avant d'entamer la production du film *Tirana*, Alexander Schellow est déjà dans une situation d'échanges soutenus avec son environnement social, au sens le plus large du terme. Cela s'explique notamment par son profil artistique qui l'amène à répondre à des appels à candidature, à se déplacer et à s'inscrire dans des programmes de festivals notamment. Ces déplacements et ces appels orientent l'artiste dans des directions parfois nouvelles, souvent ouvertes sur le monde et vers des préoccupations localisées dans des réseaux qu'il ne connaît ou ne fréquente peut-être pas directement. C'est ce type de disposition à l'ouverture et au développement de son environnement social (médiatique et interpersonnel), qui le conduit à développer le projet de *Tirana*, dans le cadre d'une biennale d'art contemporain qui se déroule dans la capitale albanaise et à laquelle il a été invité. Comme le dit Alexander Schellow, "I had the invitation of the Tirana Biennale to propose a project."

Dans ce cas, il se retrouve face à une situation socio-culturelle qui lui est inconnue et de laquelle il tentera de tirer un projet artistique :

« [...] which at the beginning was more a research project on the settlements on the north of Tirana. The interesting question, in fact to a certain degree, being non-prepared and having nothing to do with it, became a big part of this object, a big part of the reflexion of the project. This kind sort of not-unrelatedness. When I had the question first time, Albania, my mind was a blank page, there were few news, things with the 90s and stuff but there was a kind of nothingness that was kind of significant."

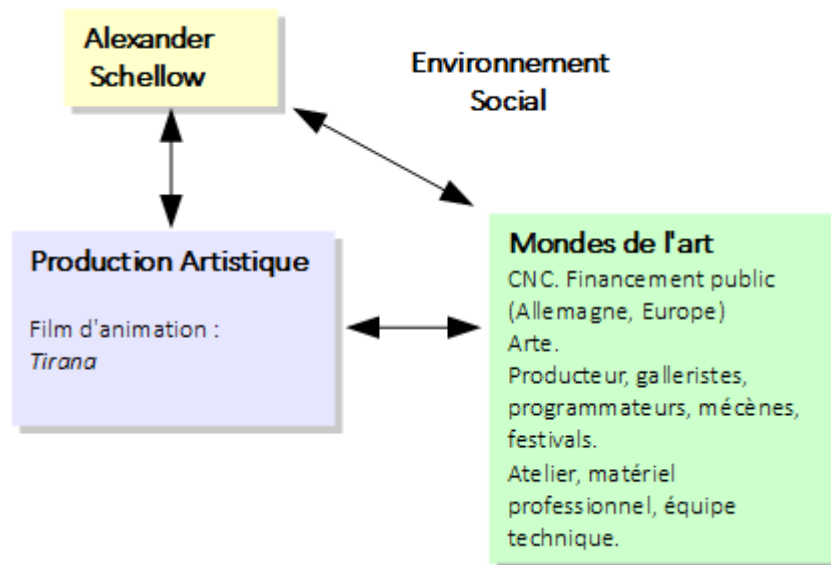
Dans ce cas précis, la sphère du privé entre assez peu en relation avec le projet de film en lui-même (aucune mémoire familiale n'est engagée par exemple), et de fait ce sont d'autres réseaux d'actants, issus de son environnement social, qui entrent le plus en relation avec l'ensemble des réseaux impliqués dans la production. C'est vrai pour des actants tant non-humains (documents, archives, objets, lieux, infrastructures) qu'humains (témoignages, contacts sur place, hébergeurs, interlocuteurs en vue de se documenter). Si l'on prend

l'exemple des cartes satellites utilisées dans le film, on comprend par l'explication de l'auteur que celles-ci sont le fruit d'un échange avec des actants issus de rencontres interpersonnelles qui se sont produites pendant le processus de création du film : "There are the maps, [...] I got from the OCE, the organisation of the guy I did the interview with."

On remarque que l'auteur prolonge ses pratiques antérieures, les fait évoluer. Il les mobilise comme outil de questionnement et de mise en relation avec des problématiques liées à des réseaux de l'environnement social jusqu'alors inconnus, distants culturellement et géographiquement : "The first project was a kind of try to use my practice of memory reconstruction as a tool to reflect on a learning process of how to enter these areas for someone who has nothing to do with it".

En ce sens, on peut dire que le film *Tirana* caractérise le travail d'un auteur qui, s'il travaille généralement sur des problématiques liées avec sa sphère du privé (lorsqu'il évoque notamment le cas de sa grand-mère, atteinte d'Alzheimer, ou qu'il se remémore en animation des épisodes de son passé familial), sont indissociables d'une ouverture permanente à des problématiques politiques, culturelles, sociales, plus vastes.

4.4.3. La production artistique au cœur de la médiation entre l'artiste et les mondes de l'art



Afin de bien comprendre les relations entre le film, l'artiste et les mondes de l'art, nous nous focaliserons sur cet aspect du schéma et son évolution à travers le temps.

On observe d'une part, sur le temps que dure la réalisation du film, une modification des pratiques de l'artiste et de sa manière de fonctionner. Cela se caractérise par exemple par l'apparition de nouveaux actants non-humains issus des mondes de l'art, comme c'est le cas du storyboard de son film *Tirana* :

"It's the only film of mine where I worked with a storyboard. It was a very detailed storyboard. I remember when I talked with the production of this other project, I remember I was talking of what it is for me, it was very clear and they didn't understand anything. There were like: "what the hell are you talking about". It was my way to talk, but it was kind of enduring for me."

C'est vrai pour le storyboard, mais aussi pour différents aspects du film, qui l'amènent à travailler différemment qu'auparavant, ce qui est notamment dû aux mutations dans les mondes de l'art avec lesquels il interagit.

Comme nous l'avons dit, l'artiste entretient, avant de débiter le film *Tirana*, des rapports avec des réseaux professionnels et diversifiés des mondes de l'art. Cela témoigne notamment de dix années d'expérience artistique (entre 1999 et 2009), c'est-à-dire quasi exclusivement à la réalisation d'œuvres d'art en tant qu'auteur, à titre individuel ou collectif. Dans les réseaux des mondes de l'art avec lesquels il est en contact, on dénombre donc des

producteurs, des galeristes, des programmeurs, des mécènes, des contacts avec des festivals ou des biennales, et des outils et infrastructures professionnels.

Néanmoins, la mise en œuvre de *Tirana* vient modifier cette structure déjà établie, puisqu'il s'agit pour Alexander de son premier film, ou en tout cas comme il le dit :

« It's also the most film related thing that I ever did in terms of production issues. [...] I really produced it like you produce a film, for this kind of film it's a large budget, something like 130000 euros, for this kind of film it is a lot. It was produced on a context of film production, on all levels, including the shooting, the post-production, a certain professionalism of the production, including the framework, storyboard. »

Cette citation met en exergue un élément déjà présent chez Olivia Molnar ainsi que chez Chloé Maszlo, à savoir la question de la professionnalisation. Cela peut paraître étonnant qu'un artiste comme Alexander Schellow, qui a déjà plus de dix ans de pratique artistique reconnue lorsqu'il entame son film (entre 1999, lorsqu'il achève sa formation et en 2011 lorsqu'il termine *Tirana*), parle d'un professionnalisme qu'il n'avait jusqu'alors pas connu. Cela laisse entrevoir un portrait des mondes de l'art bien plus nuancé et complexe qu'il n'y paraît, puisque cela dévoile que sous l'appellation de « réseaux professionnels de mondes de l'art », que nous avons utilisée abondamment jusqu'ici, se trouvent une multitude de configurations très différentes les unes des autres. Certains réseaux vont être perçus comme plus ou moins professionnels en fonction des points de vue, et il s'agira, lorsque nous y reviendrons dans la conclusion de cette partie, de les distinguer et surtout de les cerner au mieux.

Dans le cas d'Alexander Schellow, la professionnalisation prend son ancrage dans les méthodes de travail de ses collaborateurs et soutiens. Il ne s'agit plus comme chez Chloé Maszlo de ses compétences techniques personnelles, ou comme chez Olivia Molnar d'une reconnaissance par certains milieux, mais bien du professionnalisme des structures qui l'accompagnent. Cela enrichit déjà considérablement la conception que l'on peut avoir de ce concept, du fonctionnement des relations avec les mondes de l'art et de la structuration de ceux-ci.

Il est à noter que l'entrée du film dans les mondes de l'art dès sa phase de préproduction, ont surpris non seulement l'artiste, mais aussi son producteur. Le film a trouvé un écho inattendu qui semble avoir dépassé les attentes et les projections.

« In a very short time we had all the funding we applied for, it was much more than what we expected to have, it was regional funding in France, Germany, national funding in France, Germany, even TV. It was new for me at the time, and also new for the production that never had CNC funding for example before. So that was good of course, and it was also quite a problem because there was suddenly a lot of formal restrictions, questions that I was not used to deal with and they were also not used to deal with, to this amount.”

Cette situation met bien en évidence le statut d’actant à part entière du film, qui peut véritablement avoir un impact sur les acteurs en présence, y compris l’artiste. Dans cette optique, les expériences fructueuses sont à mettre en avant, mais également les refus ou critiques. Dans le cas de *Tirana*, Alexander Schellow nous explique:

« It was interesting that the film was preselected for Cannes, for the premiere, I had an excited e-mail from the directress. And there was one person that absolutely rejected it because he said identification is absolutely impossible in this film, you cannot identify. For him it was a no-go, if I can’t identify. For him it was also a political question, but in another way. He says ok if this film passes, I go out of the jury, so the film didn’t go there.”

Outre la dynamique du refus, qui a affecté la diffusion du film sans toutefois freiner outre mesure sa circulation ni ses abondants soutiens, c’est l’impact de ce retour sur le rapport entre l’artiste et la production qui est à observer. En effet, le motif du refus a généré une remise en question qui impacte ses choix actuels. Ce type de dynamique joue un rôle important dans le parcours de toute œuvre médiatique, et peut avoir des conséquences parfois plus substantielles sur le contenu et l’impact d’un projet qu’une absence d’opposition ou de conflit. Comme le dit Alexander:

« It’s interesting because in a way he was right, what the person observed was the constant act of distancing that for me is pointing to the constructiveness of the experience, you know. [...] And some of the issue questions that we work on here are coming from this experience also, and they transform afterwards my work for sure. Even if they don’t lead back, I couldn’t say I’m going back to the place where Tirana happens and make it other or find different solutions but it transforms the work into an entirety in a way. Within my work it was very important step in a sense of destabilization.”

En résumé, la transformation induite par le film dans son rapport entre l’artiste et les mondes de l’art implique trois choses :

a) De nouveaux actants apparaissent (diffuseur TV, subsides internationaux, matériel et infrastructures professionnelles)

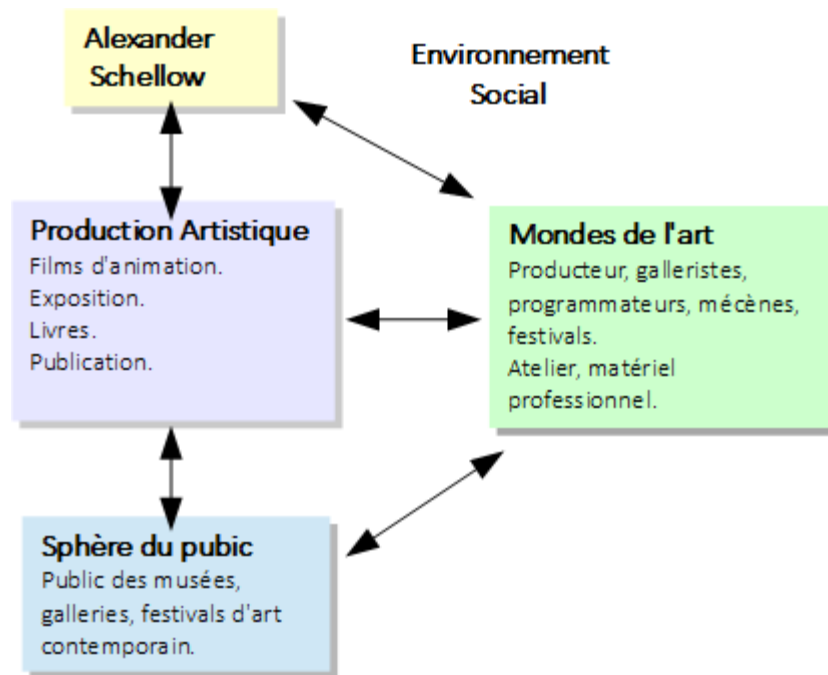
b) Des actants existants changent, comme sa maison de production qui travaille de manière inédite : « At the time the production was not at all focused on animation films, they produced other people. At the time they were focused on exploring experimental documentaries. So, at the time I was the first person in that frame ». Comme nous l'avons dit, même l'artiste lui-même en arrive à travailler autrement.

c) D'autres actants disparaissent, au moins temporairement, comme des galeristes, ou les organisateurs de la biennale de Tirana qui étaient pourtant à l'origine de la création du film.

Si l'on observe les transformations de la sphère des mondes de l'art telle qu'elle est présente avant, pendant et après la réalisation du film, on remarque, de manière générale, une grande diversification, une ouverture et, au final, un nouveau modèle qui semble avoir perduré jusqu'à aujourd'hui. Il semble y avoir un lien entre la production de *Tirana* et la structure actuelle des réseaux des mondes de l'art que fréquente Alexander Schellow, et en particulier la place qu'y joue l'enseignement. Comme le dit l'artiste:

"it's interesting because after this experience and a lot of mental struggling with this experience I started to take the position (teacher at the ERG), so for me it was also that to take the position here was part of the answer on the questions that Tirana left behind for me. And some of the issue questions that we work on here are coming from this experience also, and they transform afterwards my work for sure."

4.4.4. Focus sur l'axe artiste-production-public



Le schéma général de la cartographie du projet *Tirana* fait ressortir le fait que le film n'est pas la première production de l'artiste qui traite de ce sujet. Alexander Schellow, dans le cadre de la biennale d'art contemporain de Tirana, avait tout d'abord proposé un autre type de média, plutôt une constellation de médias. Comme il le décrit, l'oeuvre qu'il a proposée pour la biennale "was not a movie or an animation, but it was a kind of archive of ten books and some animation parts, and drawings". Ces oeuvres médiatiquement différentes du film qui en découlera, ont la spécificité d'avoir été montrées en contexte d'exposition, et par conséquent, vues par un large public. C'est cette confrontation qui a fait naître une réflexion, que l'artiste explicite comme suit: "As that the work really worked in the context of Tirana, because people would relate it to different places, they could do the animation by themselves, but I had the feeling I couldn't show the project out of Tirana or out of Albania. So, it was a big potential".

En fonction de cette prise de conscience, l'artiste a affiné son projet et sa mise en oeuvre a influencé les réseaux des mondes de l'art avec lesquels il était en contact, comme nous l'avons exposé au point précédent. Ceux-ci ont amené le film à dépasser les attentes initiales et à être très soutenu. Cela a ensuite influencé le contenu du film.

En ce sens, on peut se poser la question de l'importance de ces œuvres préliminaires, et de la possibilité qu'elles offrent en termes de retours et d'interactions avec un premier public. Cela va à l'encontre d'une certaine conceptualisation du film comme un lieu clos où les échanges avec l'extérieur ont lieu une fois le film produit et terminé. En ce sens, une performance, l'exposition d'une séquence, paraissent pouvoir faire office de premier « test » de confrontation entre une production et l'extérieur, et susciter des questions qui vont servir à la réalisation du film. Aussi, un élément important à relever ici est que selon l'artiste le dispositif filmique lui paraissait plus à même de toucher un public « décontextualisé », et donc lui donner accès à une plus grande universalité. Malgré tout, si l'intention initiale était telle, de son propre aveu, le résultat n'était pas tout à fait conforme à ses attentes :

“Compared to the other films that I did, this film has never really found a place, also, as a final result. For me it's foreign here and it's foreign there, as a film, and for example people who follow my practice for a long time, many of them said ok but you got a bit corrupted by this systematic of the cinema. On the other side of the cinema you had people who didn't know my practice and who came and said, identification is impossible. The film was a bit between the chairs so to speak. [...] for me it wasn't entirely unpainful, because for example the film was shown on Arte, [...] and for me it didn't fit at all. It was really something that was fundamentally not working, that was problematic on a personal feeling, but then if I step back from this personal feeling, it was part of this game. In the sense it was an interesting experience”.

Cette citation confirme la nécessité de cartographier de manière plus détaillée les réseaux des mondes de l'art en jeu et les nuances qui les composent. Cela se retrouvera, comme nous l'avons dit, dans la conclusion de cette partie, lorsque nous aurons enrichi ces premiers constats des observations des autres mémoires animées.

4.4.5. En conclusion

Pour conclure, notons que les réflexions mais aussi le rayonnement d'un tel film ont achevé de transformer les interactions entre différents pôles d'actants et ont mené l'artiste à changer de configuration artistique et professionnelle, en devenant professeur et artiste, et de ce fait en devant vivre loin de sa famille, ce qui implique des aller-retours réguliers entre différents pays.

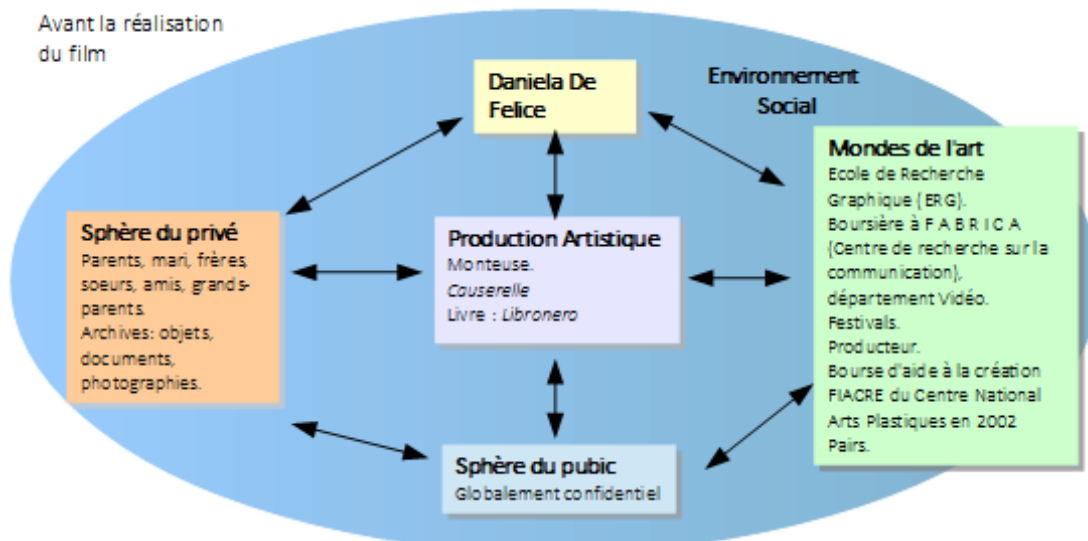
On observe donc que les changements que le film provoque vont bien au-delà de simples reconfigurations, mais peuvent aussi ouvrir des voies tout à fait inédites.

En ce sens, la médiation opérée par le film, comme vecteur d'échanges et de transformations, est productrice de changements substantiels. Dans le cas d'Alexander et bien qu'il ait déjà auparavant une pratique artistique bien ancrée, elle a un impact sur chaque aspect du schéma. On remarque toutefois que la sphère du privé est moins touchée, du moins de manière moins directe et volontaire. Cela peut être expliqué par le fait que, contrairement à ses pratiques antérieures et postérieures, Tirana ne constitue pas pour le réalisateur le lieu d'une exploration de sa mémoire familiale. De fait, si influence sur la sphère du privé il y a, elle est plutôt une conséquence indirecte du processus de production du film. Cela se caractérise par une reconfiguration structurelle des rapports familiaux (davantage de trajets, et dès lors une altération des rapports familiaux préexistants) ou par un retour à ces thématiques, enrichie par l'expérience du film (Alexander a, par exemple, achevé un projet de longue haleine sur la maladie d'Alzheimer dont souffre sa tante, *SIE*, après la production de *Tirana*).

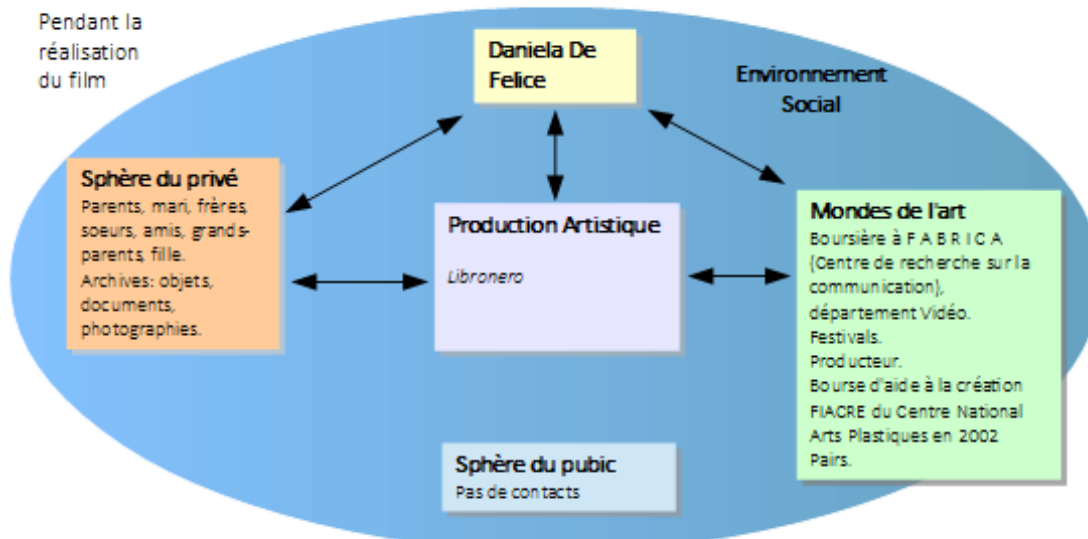
Dans les analyses qui suivront, nous prêterons une attention particulière à ces interactions afin de comprendre si des tendances peuvent être observées et mises en rapport avec divers éléments comme l'état du parcours de l'artiste, le type d'animation mémorielle ou encore le type de relation entretenu avec les mondes de l'art. Par exemple, on pourrait supposer qu'un artiste confirmé aurait déjà passé une phase où il se centre sur sa sphère du privé et s'ouvre ensuite plus au milieu qui l'entoure comme sujet principal de ses pratiques. On pourrait aussi formuler l'hypothèse que la sphère du privé est moins mobilisée dans les cas où plus de réseaux professionnels de mondes de l'art sont mobilisés, ce qui soutiendrait l'idée qu'au plus une démarche est intime, individuelle et artisanale, plus les réseaux fréquentés seront marginaux et moins ils seront étendus. Cela reste bien entendu à confirmer, mais il sera important de garder ces constats à l'esprit dans le futur.

4.5. Daniela De Felice : Observations

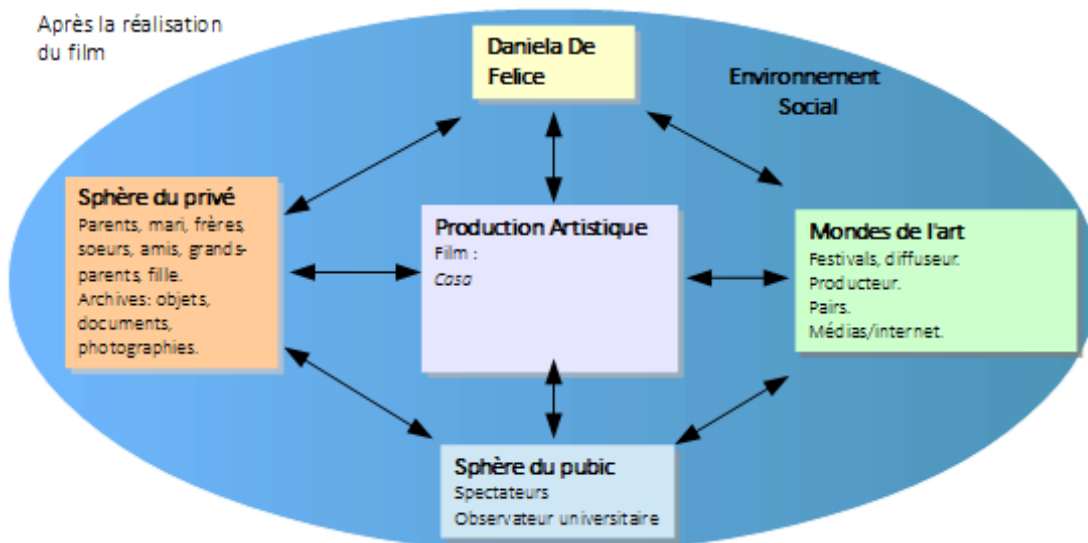
Avant la réalisation
du film



Pendant la
réalisation
du film



Après la réalisation
du film



4.5.1. Introduction

A la disparition de son grand-père, Daniela De Felice ouvre le *Libro Nero* (2007) – le « livre noir », qui est en fait marron – d'un grand-père dont la tyrannie a fortement affecté sa grand-mère et sa mère. La voix de la cinéaste, les fragments du livre, quelques objets et images vidéo, ainsi que des aquarelles tissent un récit où se répercutent les échos d'une mémoire familiale douloureuse.

Le film *Libronero*, dans sa dynamique de production et sa gestation, s'inscrit dans une trajectoire complexe et une temporalité large (six ans entre le moment où Daniela a commencé à travailler sur cette thématique et la sortie du film, entre 2001 et 2007 donc). Il ne s'agit pas du premier film de son auteure, qui avait déjà réalisé un moyen-métrage au sortir de ses études, *Coserelle* (1999), et qui portait sur l'histoire de son père. En ce sens, le cas de Daniela peut être inclus dans un questionnement sur « l'après » premier film, et sur la poursuite d'une œuvre. Son premier film a lancé une orientation artistique, puisqu'il a enclenché ce qui sera une trilogie centrée sur son passé familial (composé de *Coserelle* donc, de *Libronero* et de *Casa* (2013)). Comme le dit Daniela, « mon film de fin d'études à l'Erg, sur la mort de mon père, il s'est fait comme ça, je n'étais pas cinéaste. Ce film m'a placée en tant que cinéaste dans ma vie mais aussi en tant que cinéaste de famille ». Le travail de Daniela est aussi caractérisé par son fort ancrage familial et autobiographique, et par son activité à la lisière de différentes traditions cinématographiques. Si *Libronero* n'est pas constitué de séquences d'animation à proprement parler, son caractère hybride, la présence de nombreux dessins, et le film *Casa* qui lui a succédé et qui en est composé, justifient de l'inclure à notre corpus.

Dans un premier temps, nous prêterons attention à la manière dont le film s'est construit en tenant compte de la trajectoire des œuvres qui lui ont donné naissance. Ensuite, nous aborderons la question de la triangulation entre l'artiste, l'œuvre et sa sphère du privé, et plus particulièrement dans la mesure où cette dynamique joue une place prépondérante dans le travail de l'auteure. Enfin, nous observerons la fonction médiatrice qu'occupent les œuvres de l'artiste entre celle-ci et les mondes de l'art. Nous ne développerons que très peu son rapport à l'environnement social, non pas qu'il soit inexistant mais plutôt du fait qu'il ne soit

pas prépondérant dans la démarche de Daniela De Felice, qui dans ce film concentre beaucoup d'enjeux avant tout privés et professionnels.

4.5.2. Trajectoire de la production artistique et perspectives relationnelles

Comme nous venons de l'évoquer, le temps de gestation du film a été long et il est intéressant d'observer qu'au départ il ne s'agissait pas d'un projet audio-visuel. Daniela nous en a dit plus sur la manière dont est née son œuvre :

« En fait mon grand-père vers 99 il a un peu perdu la tête, il est entré en maison de retraite, il a confié ce dossier noir à chacun de ses enfants. Et ma mère dans ce truc de placement où c'était moi la personne de la famille qui s'occupait de ça, elle m'a donné et elle l'a même pas lu. En gros c'est un peu comme une sorte de tuyau bureaucratique, où ça arrivait sur mon bureau [...] parce que c'est moi qui s'occupe du sens dans la famille, à ce point de vue-là en tout cas. C'est pas du tout moi qui suis allée chercher ça, j'ai eu dans mes mains ces choses ».

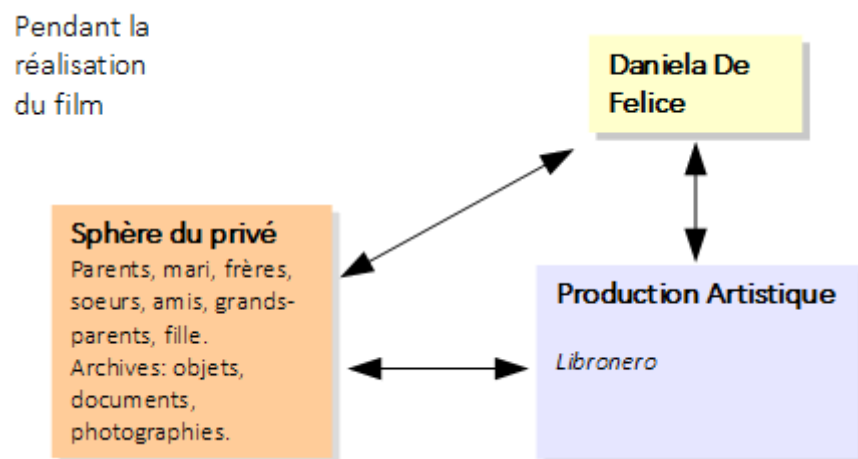
D'une part, on constate que l'œuvre précédente de l'artiste a influencé l'œuvre à venir, et a favorisé la rencontre entre Daniela et la matière de son film. Nous reviendrons au point suivant sur les questions que cela soulève en termes de circulation d'actants non-humains (en l'occurrence, ce « dossier noir ») au sein de la sphère familiale, mais observons tout d'abord l'évolution de la production artistique en elle-même.

Avant d'être un film, *Libronero* est un recueil d'archives familiales, le « livre noir », confectionné par son grand-père avant sa naissance. Lorsqu'elle le reçoit, Daniela ne s'y confronte pas tout de suite : « Je sentais qu'il y avait de l'ordre à remettre là-dedans mais j'étais incapable de le faire ». Ce recueil est déjà une construction hétérogène et, comme elle le dit, « le dossier même est un herbier, c'est tellement hétéroclite que tout est possible ».

L'artiste obtient ensuite un soutien de la FIACRE et réalise un livre à partir du document de son grand-père. Elle ne parvient pas à le faire éditer, et comme elle le dit : « j'ai même proposé à des éditeurs qui m'ont dit que c'était très bien mais que c'était un peu un ovni ». Le projet demeurera quelque temps en veille, avant qu'un contact avec la programmatrice d'un festival ne vienne réactiver le projet. « C'est un programmateur à Caen qui s'appelle Transalp media, il m'a demandé de faire quelque chose pour les arènes, 10 minutes. J'ai dit oui, j'ai quelque chose, mais je n'avais rien. En une semaine j'ai monté *Libronero* à partir de ce que j'avais ».

Daniela réalise alors une première mouture de son film, d'après ce qu'elle avait mis en place dans le contexte du livre : « Le film c'est vraiment le livre lu mais avec de la vidéo, avec du ton, avec la voix. En fait c'est là que je me suis dit mon travail c'est être cinéaste mais pas écrivain. J'ai pu développer une troisième dimension qui est celle du regard, de la caméra, de l'archive ». Outre le fait l'évolution vers un travail filmique transparaît dans cette phrase, cette dynamique évolutive et circulatoire mobilise des réseaux d'actants différents, à des moments particuliers, et ne peut être comprise que si l'on se penche sur les triangulations à l'œuvre, ce à quoi nous allons dès à présent nous atteler.

4.5.3. Triangulation artiste/sphère familiale/production artistique



Dans la sphère familiale, on constate donc que le fait d'avoir fait un premier film à consonance autobiographique sur l'histoire de son père l'a mise dans un rôle qui a facilité par la suite les transferts entre elle et sa sphère du privé autour d'œuvres audio-visuelles. C'est par exemple ainsi que le « livre noir », actant non-humain de la sphère du privé, a atterri dans les mains de Daniela sans que sa mère ne l'ait même ouvert. Daniela n'a pas été volontairement vers cet actant, qui a ensuite constitué le propos principal du film. Comme elle le dit, « c'est pas du tout moi qui suis allée chercher ça, j'ai eu dans mes mains ces choses, ce truc un peu rempli de haine ». La trajectoire du « livre noir » est à ce titre intéressante. Cet objet est né d'un travail du grand-père de Daniela qui, une fois décédé, l'a confié à sa mère, qui l'a elle-même confiée à sa fille sans le regarder, cette fille qui aujourd'hui se dit « qu'un jour j'irai le mettre à l'eau ».

Mais si l'on s'en tient à cette stricte circulation d'actants non-humains, on constate que le livre noir, tout en étant un document à part entière, est un patchwork d'autres photographies, archives, articles de presses qui ont chacun leur propre circulation. C'est-à-dire que non seulement ce carnet noir circule d'un pôle à l'autre, mais qu'il fait aussi circuler avec lui tous les documents qu'il contient.

A cela viennent s'ajouter les archives filmiques de la réalisatrice elle-même, qu'elle a réalisées tout d'abord dans un cadre non directement professionnel. On remarque en ce sens une grande porosité de la frontière entre les documents produits dans le cadre du film à l'intérieur de la sphère du privé, et les documents produits dans cette même sphère mais n'ayant pas directement vocation à être diffusés ou à se retrouver dans une œuvre. Daniela filme beaucoup, sans toujours savoir ce qu'elle utilisera pour un film. Les pratiques habituelles de photographie familiale, de captation vidéo, de journal de bord donnent ainsi l'impression qu'elles peuvent à tout moment transiter, par une production artistique, du pôle privé vers celui des mondes de l'art.

On remarque aussi que les actants non-humains issus de la sphère du privé sont de véritables acteurs de transformations et d'échanges. Le carnet noir, par exemple, incitera non seulement Daniela à faire un film, mais en influencera également la forme et le contenu : « Mon grand-père il m'a quand même vachement décomplexée là-dedans, le dossier même est un herbier, c'est tellement hétéroclite que tout est possible ».

De la même manière, une image en particulier peut jouer un rôle important dans le rapport entre l'artiste et son film, comme par exemple lorsque Daniela nous dit que :

« Ce qui s'est passé c'est que pour moi je suis tombée sur cette image où ma mère sert des petites choses et me montre, je me suis dit, le film se conduit jusqu'au moment où je peux mettre cette image, où cette femme peut avoir un visage, parce qu'elle est à nouveau... Elle a recouvert une dignité qui lui était enlevée ».

Cette archive familiale, une fois médiatisée par l'artiste, influence en retour la sphère du privé. Comme le dit Daniela : « mon frère n'a jamais voulu voir ce film parce que tout d'un coup dans l'arbre généalogique il est juste à côté de moi. Il dit : ' j'ai peur que, si je le vois, je détesterai à tout jamais grand-père '. Moi je ne pense pas. Et ma cousine, la fille du frère de ma mère, elle l'a vu et ça l'a bouleversée parce qu'elle a vécu les mêmes choses ».

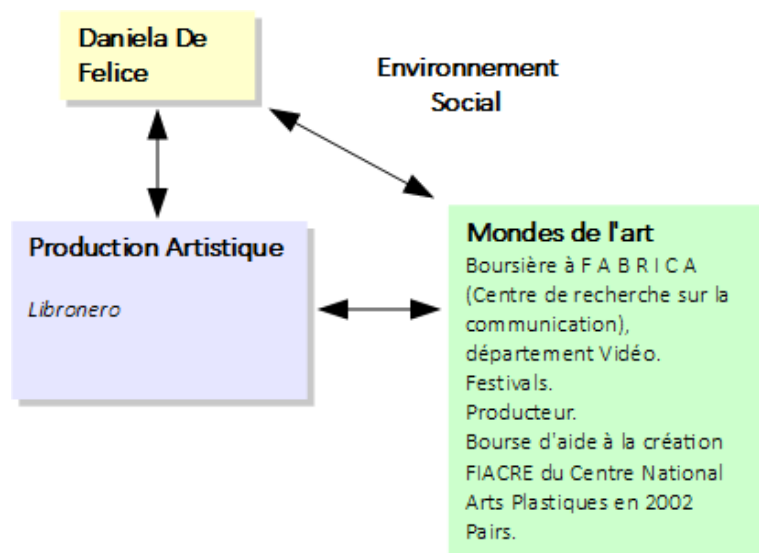
On observe dès lors que cette circulation d'actants non-humains issus de la sphère du privé, le rôle qu'ils jouent dans le processus de création, se reflète à l'intérieur du cinéma d'animation mémorielle. Le fait qu'ils puissent être contenus comme tels ou en tout cas photographiés, scannés, filmés leur permet de poursuivre cette circulation tout en étant réagencés par l'artiste (pour les aspects agentiels, voir la partie 2 de la thèse).

Enfin, remarquons également qu'il y a une certaine résonance entre des événements issus de la vie personnelle de l'auteure, et la mise en route d'un projet de film :

« Un jour je tombe enceinte, j'avais vingt-quatre ans, j'allais être maman d'une petite fille, et là tout d'un coup en fait cette espèce de chose où il fallait mettre de l'ordre, c'était nécessaire, pas thérapeutique, mais il fallait que cette parole soit donnée et c'est venu finalement assez vite ».

Les actants humains et non-humains de la sphère du privé de Daniela n'agissent donc pas seuls, et c'est plutôt une convergence au sein d'une situation plurifactorielle (stimulée ici par l'arrivée d'un nouvel actant et de nouvelles interactions avec l'environnement social) qui déclenche la production de l'œuvre à proprement parler.

Bien entendu, cette triangulation que nous venons d'observer est indissociable des interactions entre l'artiste et les mondes de l'art où le film joue ici aussi un rôle de médiation.



4.5.4. Triangulation entre l'artiste, le film et les mondes de l'art

Daniela passe de réseaux de mondes de l'art plutôt liés à sa formation artistique vers des réseaux plus professionnels suite à la production et à la circulation de son film de fin d'études, *Coserelle* en 1999. Après avoir terminé ses études, elle travaille notamment comme bénévole à l'AJC (Atelier de Jeunes Cinéastes de Bruxelles) puis dans des réseaux plus périphériques des mondes de l'art comme boursière à FABRICA en 2000, un centre de recherche sur la communication à Trévise en Italie. En 2006, elle co-réalise *(G)rêve général(e)*, avec Matthieu Chatellier, son compagnon. Les réseaux avec lesquels elle est en contact sont donc plutôt fragiles, dans la mesure où elle travaille sans rémunération ou dans le cadre d'une bourse temporaire, qu'elle est amenée à déménager fréquemment et à changer de zone géographique à plusieurs reprises. On constate que dans les années qui suivent, sa relation avec les mondes de l'art s'épanouit et se consolide hors des circuits industriels⁷². Parallèlement à son travail personnel, elle participe aussi à des œuvres d'autres artistes, comme monteuse ou assistante à la production (en 2009, pour *Voir ce que devient l'ombre* de Matthieu Chatellier, ou en 2011 pour *Doux-Amer* du même réalisateur) des compétences qui ont été approfondies et professionnalisées notamment lors de ses engagements comme bénévole et boursière.

Comme nous l'avons dit, son compagnon fréquente également les mondes de l'art et ils collaborent régulièrement. Daniela travaille sur ses films et lui sur les siens, surtout au montage et à la production. *Libronero* lui fait passer un cap en matière de reconnaissance, dans le sens où il reçoit des prix, circule beaucoup dans divers festivals, essentiellement liés au cinéma documentaire, et reçoit le soutien d'une figure renommée dans les mondes de l'art, à savoir Alain Cavalier. Comme elle le dit, « Alain Cavalier et Françoise Widhoff sont présents dans ma création avec des conseils avisés et précieux. Mais cela depuis *Libronero*, film qui nous a permis de nous rencontrer ».

⁷² Au sujet des distinctions entre différents axes de productions animées, voir le travail de Sébastien Denis qui différencie notamment le cinéma d'animation industriel « un cinéma très proche [...] dans les modalités économiques et pratiques d'écriture et de production, du cinéma de studio en PVR » et une animation d'auteur « proche du cinéma expérimental, plus ou moins déconnectée des préoccupations uniquement financières et visant à innover, aux frontières des arts plastiques, en dehors d'un système qui contraindrait l'imaginaire du réalisateur. » Dans Denis, Sébastien. *Le cinéma d'animation*. Paris : Armand Colin, 2014, chapitre 4.

L'aspect relationnel et interpersonnel avec des actants issus des mondes de l'art semble être important pour Daniela, en termes de discipline personnelle et d'échéances notamment. Comme elle le déclare lorsqu'elle évoque la place qu'a jouée la productrice de Transalp média, qui la sollicitait dans le cadre d'un festival dans la ville où elle habite, à Caen : « J'ai promis un truc il faut que je le fasse, le film existe alors que j'ai pris quatre ans pour ça ».

Par contre, on sent de la part de Daniela une volonté de conserver une certaine distance vis-à-vis de structures de production plus dotées financièrement mais sans doute aussi trop contraignantes, et de se tenir à l'écart de la pression qu'elles pourraient susciter. On observe, lorsqu'elle en parle, une tension entre le désir d'accéder à des sources de financement importantes et l'importance de conserver une fluidité dans son processus créatif. Lorsqu'elle évoque par exemple l'aspect budgétaire d'une production, voici ce qu'elle affirme du fait d'avoir été abondamment financée : « Ça j'ai vécu par exemple sur *Casa*, d'avoir de l'argent public, tout d'un coup je me suis dit je dois faire le film pas à ma façon, et j'ai été bloquée plusieurs années à cause de ça ». Quand bien même, Daniela ne se passerait pas d'interlocuteurs des mondes de l'art. Comme elle le dit, « Quand même, c'est toujours bien de travailler avec un producteur ou avec un programmeur de festival qui disent, t'es en train de faire quoi, ça m'intéresse »

Son film *Libronero*, sa thématique, sa réalisation hybride aussi, semblent l'ancrer dans des réseaux indépendants et spécifiques des mondes de l'art. La présence même d'Alain Cavalier, figure de proue d'un cinéma autobiographique, artisanal et indépendant, en est un bon exemple. Il ne s'agit pas de réseaux amateurs⁷³, mais plutôt de pratiques professionnelles qui se trouvent à la marge, puisqu'elles s'adressent à un public restreint, disposent de peu de moyens, circulent dans des réseaux de diffusion moins amples (télédiffuseurs « alternatifs » ou plates-formes de streaming, festivals spécialisés, ...). Le positionnement de Daniela dans ce type de structure semble être le fruit d'un choix, et c'est sans doute en grande partie pour conserver sa capacité de choisir qu'elle a mis en place une société de production. Cela lui permet de produire entre autres ses propres films. Ce choix va dans le sens d'une

⁷³ Pour reprendre les termes d'Olivier Donnat, « dans le domaine culturel, l'expression « pratique amateur » désigne toute activité artistique et culturelle exercée en dehors de toute contrainte scolaire ou professionnelle, individuellement ou en groupe, dans le cadre des loisirs. » Donnat, Olivier. *Les Amateurs*, Paris, La Documentation française, 1996. Dans le cas présent, les travaux d'Olivia étaient liés tout d'abord à un cadre scolaire, avant d'être inscrits dans un parcours professionnel.

professionnalisation sans toutefois se fondre dans un schéma de plus grande ampleur (mobilisant plus d'actants humains et non-humains des mondes de l'art, plus de budget, et plus de public) et ouvre donc la voie d'une professionnalisation qui n'est pas forcément synonyme d'inclusion à une dynamique de production de masse. Et ce pour plusieurs raisons, comme le choix de l'indépendance, le caractère autonome, individuel et intime, l'aspect artisanal revendiqué, la dimension auteuriste.

4.5.5. Rapport au public

Pour terminer, il nous reste à examiner le rapport qu'entretient Daniela avec le public de ses films, et le rôle qu'il peut jouer dans sa création. On observe qu'en phase de production elle travaille assez peu en pensant à un spectateur autre que des membres de la sphère du privé ou des mondes de l'art. Si elle parle assez peu des membres de sa famille lorsqu'elle évoque les possibles spectateurs de son film, la naissance de *Libronero* en tant que film et sa prise en compte d'un possible public sont très liées à la relation qu'elle a eue avec la productrice que nous avons déjà mentionnée précédemment :

« Là il y avait cette fille de Transalp vidéo. Quand j'ai monté le film, c'était pour elle, parce qu'il fallait qu'il y ait un petit truc, un petit film. Le montage du film, c'était à ce moment-là. Je trouve ça très écrasant de se dire qu'on va faire un film pour 200 personnes ou dans une salle du centre Pompidou. Ça c'est toujours un tue l'amour, et c'est vraiment des choses très crispantes ».

Par contre, cette prise en compte du public semble être un déclencheur important dans la décision de faire sortir un travail du cadre privé. Comme l'exprime Daniela : « je pense aussi que le moment était venu de plus toucher un public, et ça c'est important pour les films de famille, cet objet pouvait devenir universel et c'était plus du tout une trace d'une souffrance ou d'un règlement de compte ». En tout état de cause, le public, qu'il soit réel ou imaginaire, prend une place importante et différente durant les différentes étapes du processus de création, et notamment, comme le dit Daniela, en fin de parcours : « Le spectateur est bénéfique et thérapeutique, même si ça ne doit pas être l'objectif, mais le récit il devient plus grand que toi, il te dépasse et t'es obligé de le laisser partir ».

4.5.6. En conclusion

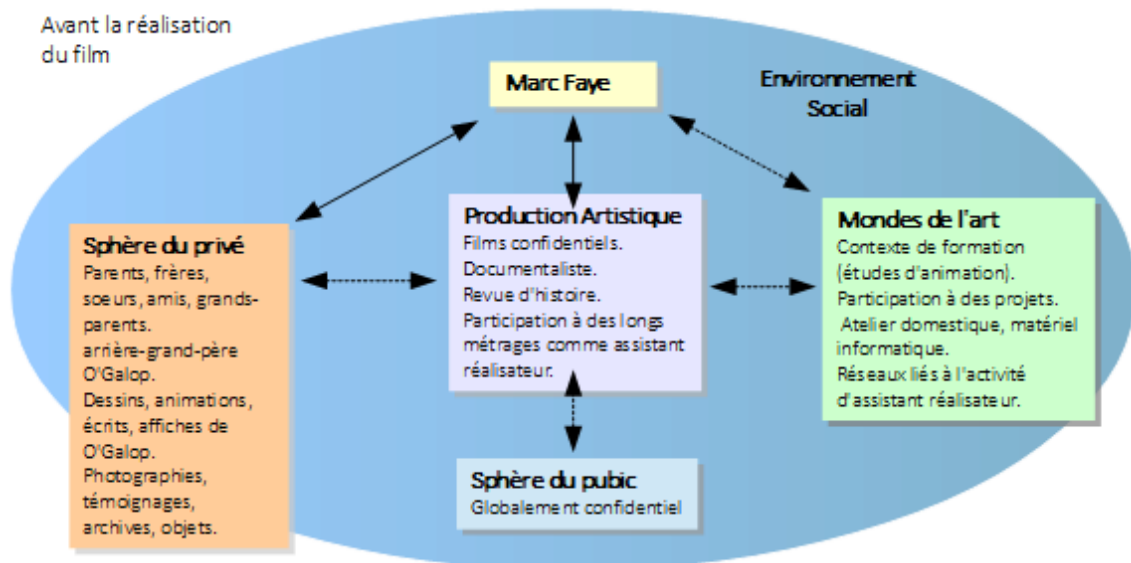
Si nous envisageons *Libronero* comme élément médiateur et central à l'intérieur d'un milieu, nous constatons qu'il est une étape charnière dans le parcours de son auteure.

Premièrement, le film accompagne une transformation de la sphère du privé (l'arrivée d'un enfant) et la volonté de mettre de l'ordre dans une situation déséquilibrée voire douloureuse. Il reconfigure les rapports entre les actants humains comme non-humains qui la composent (essentiellement centrés autour de Daniela, de sa mère et de son grand-père).

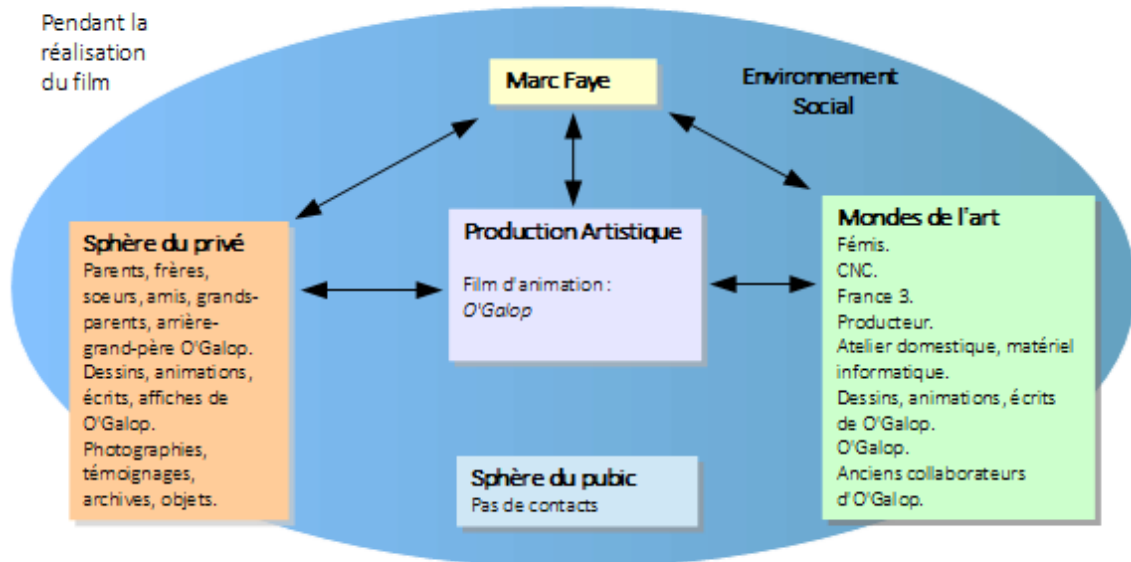
Ensuite, le film accompagne parallèlement le placement de l'artiste au sein des mondes de l'art, en lui permettant d'explorer de nouveaux réseaux, de s'en construire d'autres, et finalement d'être adoptée par des pairs et de solidifier les liens qui mèneront à la réalisation de son film suivant. Enfin, il contribue aussi à définir le rapport entre l'artiste et ses œuvres en développant et en ancrant ses pratiques de cinéaste, qui vont contenir et englober ses pratiques périphériques d'écriture et de dessin notamment. De la même manière, par le truchement du film un lien se construira avec un public.

4.6. Marc Faye : observations

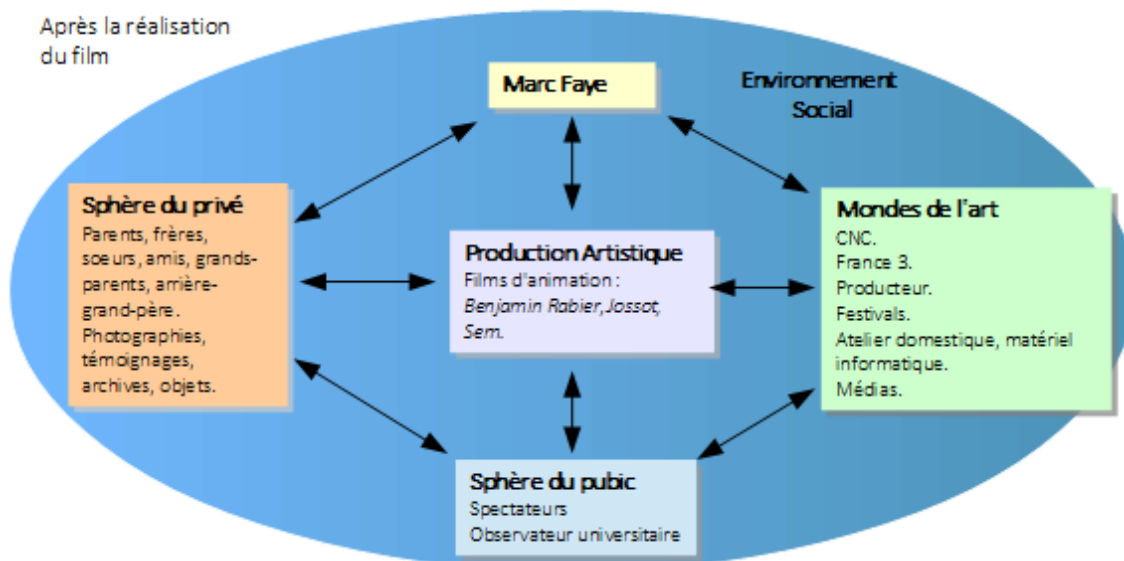
Avant la réalisation du film



Pendant la réalisation du film



Après la réalisation du film



4.6.1. Introduction

O'Galop (2009) raconte l'histoire de l'artiste éponyme, arrière-grand-père du réalisateur du film, créateur du logotype de Michelin, dessinateur, affichiste et pionnier du cinéma d'animation. Ce film se situe à un moment particulier du parcours de son auteur, Marc Faye. En effet, celui-ci ne le réalise pas directement au sortir de ses études de cinéma à Bordeaux mais plusieurs années plus tard, après avoir mené une première carrière d'assistant réalisateur auprès de nombreux professionnels. Comme le dit Marc,

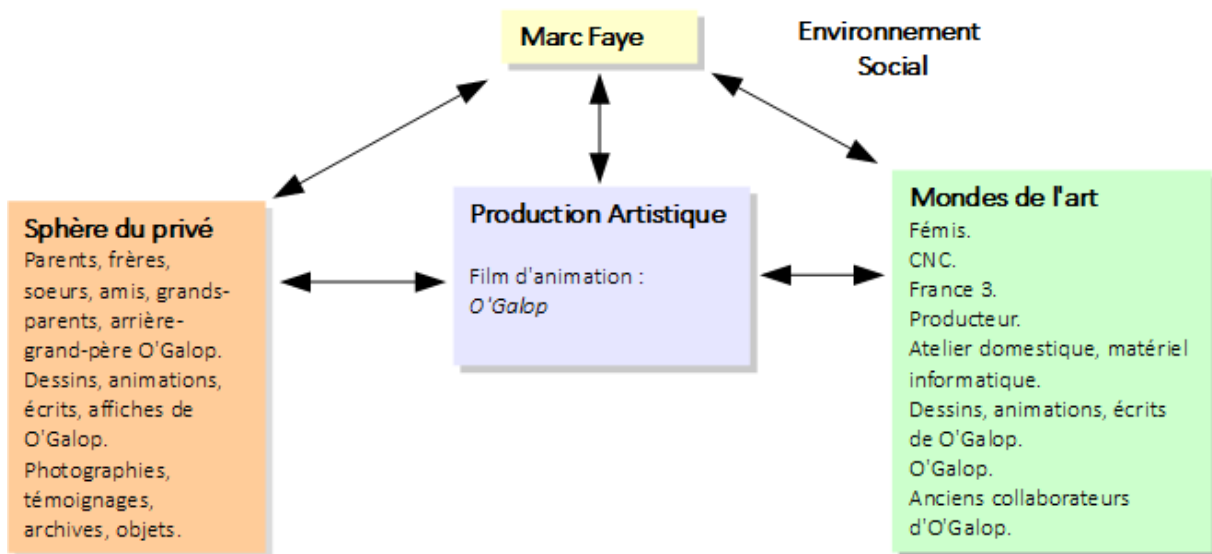
« avant, j'avais fait quelques films mais qui n'étaient pas dans la forme que j'ai souhaitée vraiment quoi. Qui sont constitutifs aussi de la façon dont j'ai voulu aussi mon approche du médium mais concrètement c'est un film qui est important parce que c'est un film qui m'a permis d'en faire d'autres, m'a permis d'affirmer quelque part mon style ».

Ce film ouvre une voie pour son metteur en scène, puisqu'il le fera entrer dans le monde de l'animation, et que de nombreux autres films vont suivre (ceux-ci portent sur le travail d'autres artistes comme *Benjamin Rabier* (2012), *Jossot* (2013), *Sem* (2016). Le film marque aussi la création de sa société de production, *Novanima*, qui produira de nombreux films documentaires, et notamment le film *Casa* (2013) de Daniela De Felice.

En ce sens, *O'Galop* est un film qui s'inscrit plutôt dans une mutation à l'intérieur de la carrière de l'artiste, et qui se caractérise par les échanges qu'il opère entre sa sphère du privé (en l'occurrence familiale) et les mondes de l'art. De fait, ce sujet vient mobiliser des enjeux à la fois privés et liés aux mondes de l'art, puisque *O'Galop* en était une figure importante au siècle dernier.

Dans un premier temps, nous observerons le caractère particulier d'une démarche qui vise à réintégrer aux mondes de l'art - et dès lors à réactiver - une production artistique qui en faisait autrefois partie, tout en l'harmonisant avec des enjeux affectifs privés et artistiques. Nous resserrerons ensuite le focus pour comprendre d'une part les interactions entre actants à l'œuvre au sein de la triangulation Artiste/Sphère du privé/Film et d'autre part dans le rapport entre l'auteur, la production artistique et les mondes de l'art. Enfin nous aborderons brièvement le parcours de l'artiste et l'influence qu'a eu sur lui le film, avant de conclure.

4.6.2. Structure triangulaire, la production du film entre la sphère privée et les mondes de l'art



Pour commencer, il convient de se pencher sur la structure toute particulière des interactions à l'œuvre durant la production du film *O'Galop*. Si l'on confronte la situation interactionnelle du film à notre schéma, ce qui marque d'emblée est la grande porosité dans le statut des actants humains et non-humains qui la composent. Le travail de l'artiste O'Galop, et surtout son logotype du bibendum de Michelin, fait partie des mondes de l'art et est connu du grand public à travers le monde. Cette frontière floue entre les univers privé et public est constitutive du travail de Marc Faye. Il nous dit à ce sujet que

« O'Galop c'est mon arrière-grand-père, donc depuis mon enfance j'en ai toujours entendu parler, par l'intermédiaire de ma grand-mère notamment. J'ai toujours eu dans mon champ visuel une aquarelle ou une affiche, ou en ouvrant un tiroir un petit scénarimage de ses dessins animés et bien entendu le bibendum faisait partie un petit peu de la mythologie entre guillemets, de l'inconscient collectif de tout le monde ».

Le film *O'Galop* se situe donc à la croisée des chemins, et on observe une volonté de la part de Marc d'entrer avec son travail artistique en résonance et en dialogue avec son arrière-grand-père disparu depuis bien longtemps. Comme il l'évoque :

« Son logotype est mondialement connu, il a été élu en 2000 le logotype le plus connu du siècle, plus connu que la Joconde, qu'on peut retrouver dans n'importe quel coin de la planète. J'ai eu à un moment envie de consacrer un documentaire à mon arrière-grand-père en sachant que moi aussi je suis passionné du cinéma d'animation, et c'est une manière d'utiliser le bibendum comme cheval de Troie vers une œuvre protéiforme et vers d'autres médiums ».

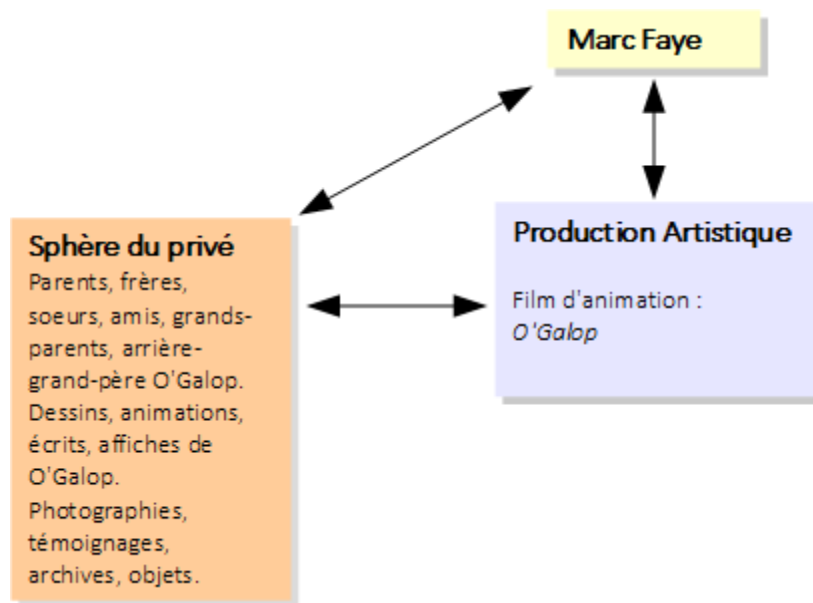
Mais ce qui motive également Marc Faye est le fait que l'œuvre de son arrière-grand-père, outre le logotype, est de plus en plus méconnue. En ce sens, l'auteur mobilisera cet actant non-humain, le bibendum, pour faciliter des transitions vers une multitude de travaux artistiques antérieurs de son arrière-grand-père à travers le film en vue de les réintégrer aux mondes de l'art et de les rendre visibles.

« J'avais pas mal de matière et d'archives de mon arrière-grand-père, que ce soit un matériel assez hétéroclite, des jouets jusqu'à des bouts de correspondance, des textes théoriques sur sa pratique d'affichiste ou de réalisateur de dessins animés, euh voilà ses caricatures dans la presse illustrée de la belle époque, des plaques de verre aux lanternes magiques, des films d'animation ».

On remarque donc que dans la sphère du privé de Marc Faye, de nombreux actants non-humains liés au travail de *O'Galop* ont déjà ce double statut d'être à la fois liés au cadre familial, et présents dans les mondes de l'art. Marc Faye, avant même la réalisation de son film, interagit déjà avec ces actants et pas uniquement dans le cadre d'une production artistique. En effet, le réalisateur mène, parallèlement à son travail de documentariste, un travail de chercheur documentaliste, qui comme il le dit « est apparu par la suite d'une revue qui s'appelle *1885*, la revue des chercheurs de l'histoire du cinéma en lien avec la Cinémathèque Française ». Ce travail de documentaliste le met en relation avec ces actants mais, comme nous le verrons, son travail artistique, par le biais de l'animation mémorielle, est d'une tout autre ambition.

4.6.3. Focus sur la triangulation sphère du privé/film/artiste

Maintenant que nous avons une vue d'ensemble des échanges lors du travail sur *O'Galop*, resserrons quelque peu le focus pour comprendre la nature des interactions à l'œuvre entre le film, la sphère du privé et l'artiste.



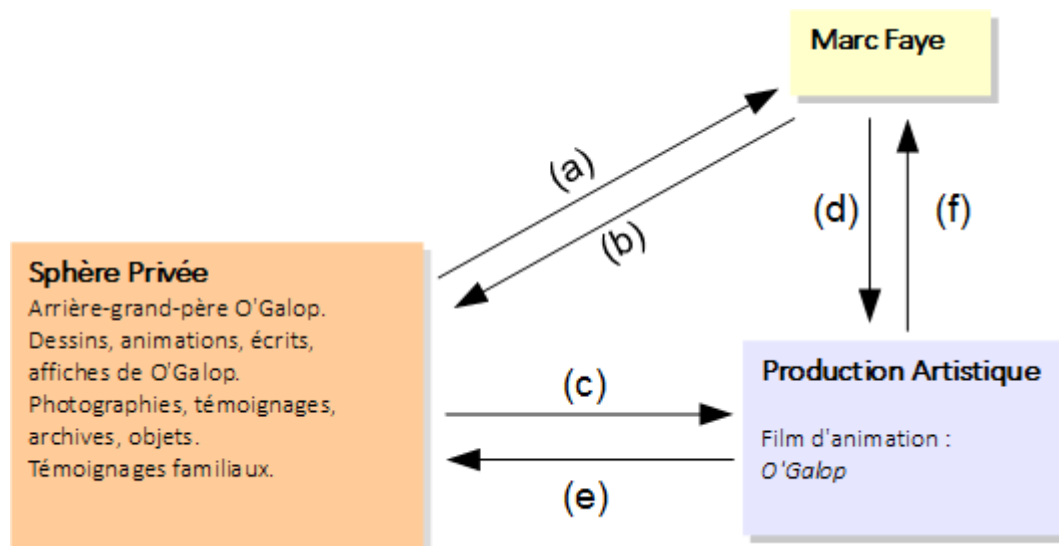
Tout d'abord, on observe que la dimension documentaliste de la réalisation d'une mémoire animée est particulièrement saillante lorsque l'on s'intéresse au travail de Marc Faye. Il y a d'abord un travail d'archivage qui influencera directement le film, ce qui transparaît par exemple lorsque Marc Faye explique que :

« Les archives sont un matériau vivant, encore aujourd'hui je trouve de nouvelles archives consacrées à mon arrière-grand-père. Pendant le tournage, à quelques semaines du bouclage j'ai trouvé un ensemble de corpus de films d'animation qui étaient des films d'animation de lanterne magique cinématographe qui ont bousculé un peu la narration du film et ont fait naître de nouvelles séquences d'animation ».

Mais cette influence du travail d'archivage fonctionne dans les deux sens et la réalisation du film aura aussi une influence sur celui-ci, puisque des besoins particuliers liés à la réalisation du film vont faire émerger l'un ou l'autre document.

Ensuite, au niveau de la structure de la sphère du privé, l'évolution majeure que le film produit est, par ce travail sur les actants non-humains, l'établissement d'un lien entre un absent et un présent, une relation entre deux artistes qui ne se sont jamais rencontrés mais

qui font partie de la même famille. Il est intéressant en ce sens de prêter une attention toute particulière aux relations qui se jouent entre l'œuvre, l'artiste et ce réseau d'actants humains et non-humains qui, à l'intérieur de la sphère du privé, sont liés à la figure de l'arrière-grand-père de Marc Faye. Tentons de le schématiser.



Prenons chaque relation, symbolisée par une flèche, séparément. On peut ainsi observer les éléments suivants :

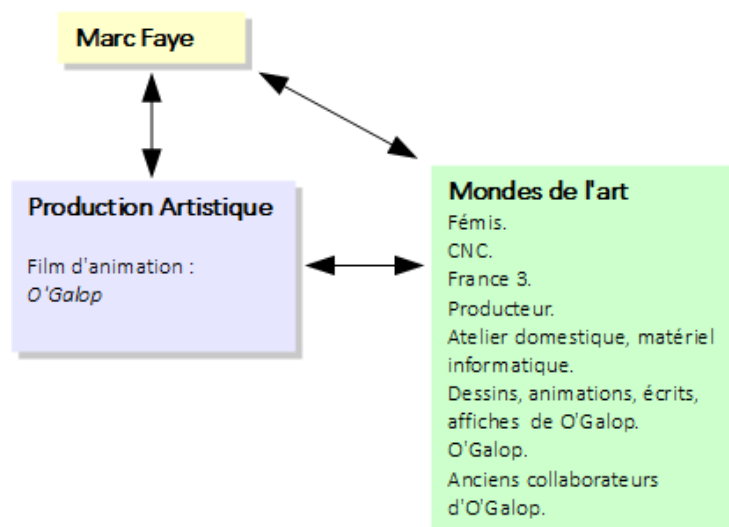
Le réseau d'actants privés liés à O'Galop sont déjà présents avant le film, ils ont une influence sur Marc, essentiellement comme source d'inspiration et vecteurs d'identification. Ils transmettent des valeurs, des centres d'intérêts, de l'information aussi (a). L'échange est assez limité dans cette interaction, puisque les actions de Marc vont essentiellement consister à consulter l'un ou l'autre actant, à le sortir de l'archive où il demeurerait, à l'évoquer avec des actants humains encore présents, ce qui peut avoir un impact modéré sur la structure relationnelle familiale (b).

Dans ce contexte, c'est le pôle de la production artistique qui sera le lieu d'un véritable échange. D'une part, les actants non-humains de la sphère du privé vont y transiter et vont être accueillis par le film d'animation mémoriel. (c) Dans le cadre de cette production artistique, au sein de la réalisation du film, l'artiste agit sur ces actants, les mélange à d'autres, les reconfigure, les transforme (les modalités de cet aspect agentiel sont l'objet de la deuxième partie de la thèse, nous n'entrerons donc pas dans les détails de leur fonctionnement ici) (d). Cet échange dans le contexte du film a alors un impact sur le réseau

d'actants de la sphère du privé qui connaîtra un véritable changement, notamment puisque le film en fera désormais partie (e). L'impact se ressentira également sur l'artiste, qui aura évolué dans ses pratiques d'une part, et dans sa relation à ces actants d'autre part. Cela s'incarne dans le travail effectué qui, comme il le dit, consistait à « faire en sorte que le film soit un hommage sur le fond et sur la forme de mon arrière-grand-père » (f).

Poser les choses de cette manière revient à dire que la figure de l'arrière-grand-père est réintégrée dans sa famille dans toute sa complexité, mais aussi que Marc se positionnera en tant qu'artiste en dialogue avec cet actant humain du passé et ses traces, à l'intérieur de son film. On est ici dans un cas complexe où l'absent est questionné par le biais des actants non-humains qu'il a laissés derrière lui. Ces actants transitent par le film qui sera le lieu privilégié de ce qui est à la fois une médiation, un échange ou un dialogue.

4.6.4. Focus sur la triangulation sphère des mondes de l'art/film/artiste, vers de nouveaux réseaux



Comme nous l'avons dit dans l'introduction, Marc Faye avait déjà des contacts avec certains réseaux des mondes de l'art avant de débiter *O'Galop*. D'une part, les actants liés à son grand-père lui étaient familiers et, d'autre part, en tant qu'assistant réalisateur ou en tant que chercheur documentaliste notamment, il fréquentait déjà certains cercles professionnels.

On observe que la place qu'il occupait dans les mondes de l'art ne lui convenait pas tout à fait, et la réalisation du film lui a permis de modifier cela. « Avant, j'avais fait quelques films mais qui n'étaient pas dans la forme voilà que j'ai souhaité vraiment ». Cette

modification est passé dans son travail par le choix d'un sujet puis par la nécessité d'être accompagné par le biais d'un soutien à l'écriture. Comme le dit Marc Faye, « le point de départ de cette histoire c'était l'opportunité d'insérer ce projet dans le cadre d'un atelier d'écriture fédéré par la Fémis. Grâce au soutien de la région de l'Aquitaine, j'ai pu insérer cet atelier d'écriture sur trois semaines et donner corps au projet [...] Ça s'appelle *Archidoc* ». De cette manière, son réseau professionnel s'est vu modifié et ce nouveau réseau a eu un impact sur le film.

Le film, lui, a eu une influence sur les mondes de l'art puisque les œuvres d'*O'Galop* y sont revenues et ont à nouveau circulé.

Par ailleurs, de nouveaux rapports se sont établis entre l'auteur et les mondes de l'art. Marc a pu collaborer avec un diffuseur TV notamment, dans un contexte de travail qui lui a laissé une grande liberté : « j'ai eu la chance d'avoir un chargé de programme que j'ai vu à la fin pour un visionnage très rapide, il m'a dit ok. Je n'ai vraiment pas été embêté sur mes choix artistiques ». Mais ces réseaux des mondes de l'art se sont également transformés puisqu'un nouvel actant, *Novanima*, une maison de production créée pour l'occasion par Marc Faye, a vu le jour. Cet actant est devenu important au fil des années, et particulièrement dans le champ que nous étudions, puisqu'il a produit de nombreux documentaires animés, et notamment le troisième film de Daniela De Felice, *Casa*.

En ce sens, le positionnement qu'a permis la réalisation d'*O'Galop* a mis son réalisateur à la lisière de plusieurs genres cinématographiques (documentaire, film d'auteur, animation) mais aussi de plusieurs mondes. Ni complètement marginal (puisque diffusé par Canal+, France 3, soutenu par le CNC), ni plus « grand public » comme c'était le cas des films sur lesquels il avait travaillé en tant qu'assistant-réalisateur.

Ce type de relation aux mondes de l'art semble représentatif et caractéristique des mémoires animées, qui prises sous cet angle sont à une charnière entre des réseaux propres à l'animation plutôt expérimentale et ceux du cinéma d'auteur documentaire. Cette hybridation des réseaux peut être une des raisons qui explique son potentiel transformateur. Un potentiel qui va jusqu'aux pratiques de l'artiste lui-même, qui y trouvera un « juste » positionnement. Cela se ressent totalement dans le discours de Marc lorsqu'il nous dit : « ce que je crois avoir mis en place avec ce film, comment dire, ma spécificité de langage c'est cette

histoire de plan-séquence animé, c'est une façon, une forme de... L'impression d'être en harmonie avec moi-même ». Cette configuration complexe sera développée lors de notre conclusion générale, enrichie des observations que nous aurons faits à partir des autres films.

4.6.5. Notes sur la diffusion et le rapport au public

Quelques mots enfin pour évoquer la place prise par la sphère du public dans le schéma de médiation du film dans son milieu. Nous observons que les films de Marc Faye depuis *O'Galop* ont un public dont la présence est garantie par les réseaux qu'il côtoie. On retrouvera donc le film programmé dans de nombreux festivals, il sera diffusé à l'étranger et, de fait, sous-titré. Ce rapport important au public peut avoir des effets considérables sur le film, puisque, dans le cas d'*O'Galop*, en vue de toucher le nombre le plus large possible de spectateurs, le metteur en scène a fait deux versions de son film. Comme le dit Marc Faye,

« Moi j'ai fait deux versions du film, une version beaucoup plus courte et une version de 50 minutes là, et du coup les deux me vont très bien, cette façon d'appréhender le film. La question du télédiffuseur est importante parce que c'est la clé de voute du financement du film, que ce soit pour le cinéma de fiction, le documentaire en animation, mais c'est comment tu sais ce que tu veux raconter, si tu es en capacité de défendre ton point de vue en fait ».

Cette considération va dans le sens de la volonté que nous évoquions précédemment de positionner le film à la lisière des genres existants sans se marginaliser, c'est-à-dire de mener une démarche intime, autobiographique tout en ayant une conscience du public, d'être prêt à s'y adapter.

4.6.6. En conclusion

De manière générale, l'analyse d'*O'Galop* est un bon exemple d'une mémoire animée qui provoque de grands changements autour d'elle. Elle porte tout d'abord une volonté de réorientation professionnelle, tout en incarnant la recherche d'un juste positionnement de la part d'un artiste héritier d'un grand nom des mondes de l'art. Cette recherche de réajustement personnel trouve totalement son écho dans la reconfiguration des structures interactionnelles que le film opère. Au point que l'on peut établir un parallèle entre l'équilibre

interne recherché par Marc Faye (être plus qu'un documentaliste mais ne pas se départir du passé créatif familial) et l'équilibre que le film installe au niveau de notre schéma.

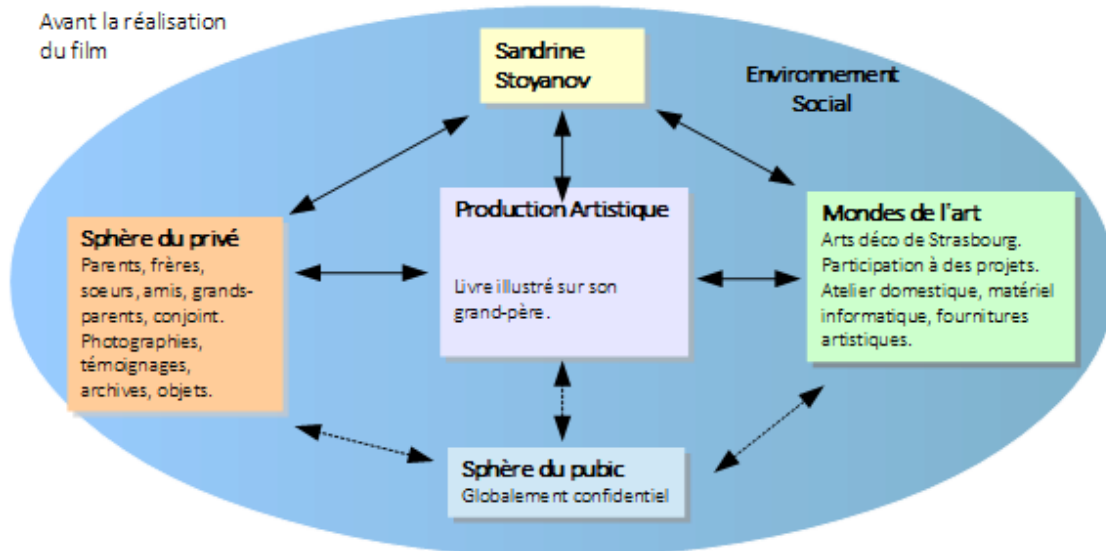
Le procédé que nous pourrions décrire comme étant une solidification des relations entre les différents pôles d'actants est particulièrement à l'œuvre dans le cas présent. Il l'est tellement qu'en plus de positionner Marc Faye en tant qu'artiste dans les mondes de l'art, il participe à le placer en tant qu'acteur qui permettra à d'autres acteurs de trouver leur place. Son rôle deviendra pour le moins influent, et il atteint même de hautes responsabilités comme par exemple lorsque sa structure fait partie de la commission documentaire du CNC. A nouveau, cette analyse nous permettra de mieux conceptualiser ce que nous avons nommé « mondes de l'art » et, lors des conclusions, de les complexifier en détaillant leur fonctionnement.

On remarquera aussi que le film *O'Galop*, s'il traite de problématiques liées à la sphère du privé, concentre moins son attention sur ce sujet. Le lien intime à son arrière-grand-père est fondateur, mais la quête d'identité de l'artiste s'incarne plutôt dans la forme à trouver, ainsi que dans la négociation entre sa propre pratique créative et celle d'un autre.

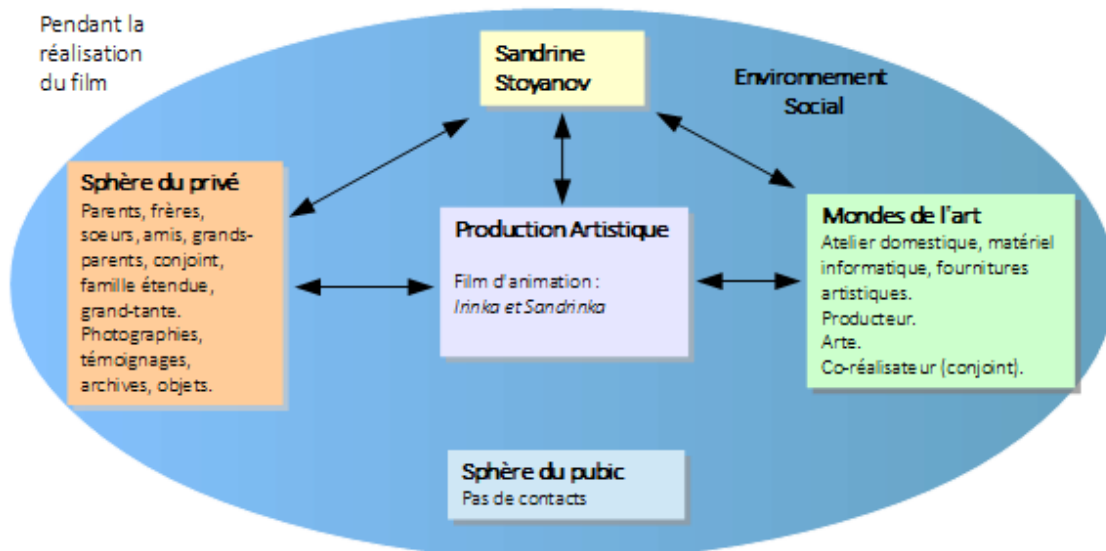
Pour terminer, on soulignera dès lors la propension du film à créer du lien. Cela se joue entre l'artiste son grand-père, mais également, dans un sens plus large, entre le travail d'O'Galop et le public.

4.7. Sandrine Stoyanov : Observations

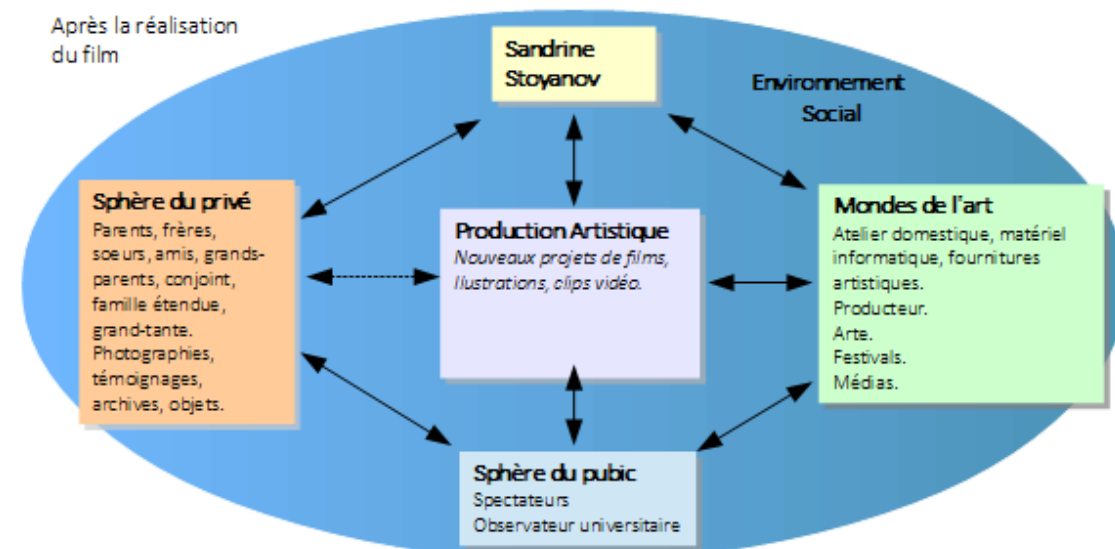
Avant la réalisation du film



Pendant la réalisation du film



Après la réalisation du film



4.7.1. Introduction

Irinka et Sandrinka (2007) raconte l'histoire de Sandrine et Irène, deux femmes d'origine russe, qui se connaissent à peine malgré leurs liens familiaux et qu'un demi-siècle sépare. Elles échangent leurs souvenirs devant une tasse de thé et des liasses de photos anciennes.

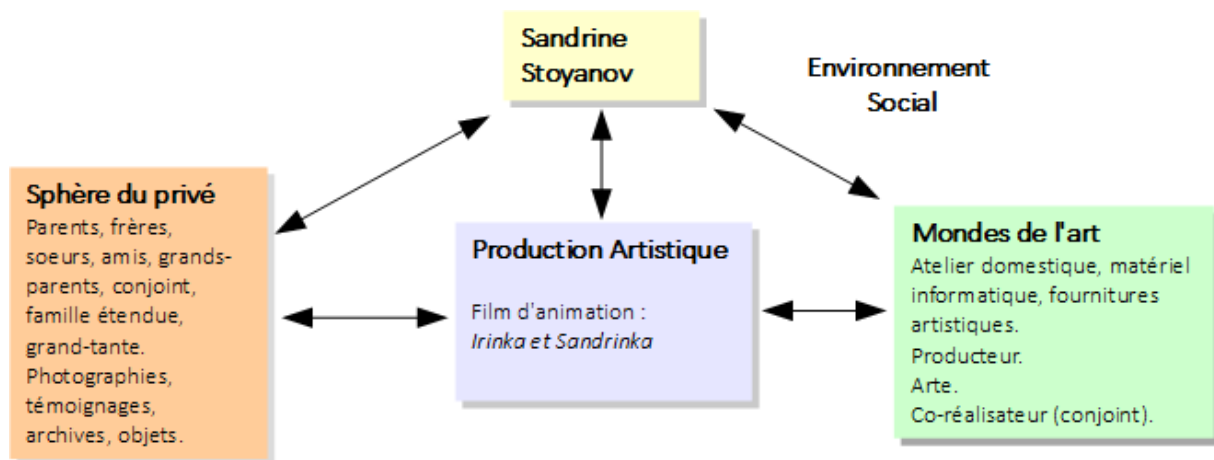
La situation de production d'*Irinka et Sandrinka* rappelle celle d'autres artistes qui font partie de notre corpus. Il s'agit d'un film qui marque l'entrée de son auteure dans l'univers professionnel, un premier film qui se consacre à des problématiques de transmission familiale. Cette analogie avec ses pairs se retrouve aussi dans le parcours pluridisciplinaire de Sandrine Stoyanov (qui a étudié aux Beaux-Arts). On observe qu'à un moment donné, son expression artistique s'est concentrée sur le cinéma d'animation, où l'ensemble de ses pratiques ont pu s'exprimer et se développer.

Nous émettrons tout d'abord quelques considérations préliminaires sur la situation interactionnelle dans laquelle s'est construit le film et sur les échanges antérieurs à sa production en tant que telle. Nous ferons ceci dans le but de comprendre plus en détail le caractère charnière du film en prêtant une attention particulière à cette transition que nous évoquons d'une pratique pluridisciplinaire éparse vers les mémoires animées.

Ensuite, nous examinerons les interactions entre les actants de la sphère du privé et l'artiste à travers le film, en nous intéressant plus précisément au rôle que joue dans cette triangulation l'environnement social. Dans le cas d'*Irinka et Sandrinka*, Sandrine Stoyanov propose une réflexion qui entrelace ses projections personnelles, le passé de sa famille et des préoccupations encore plus collectives lorsqu'elle donne un éclairage sur des événements historiques, comme par exemple la révolution d'octobre en Russie. C'est cette configuration que nous souhaitons mieux comprendre en l'envisageant sous le prisme de notre schéma et des échanges et relations entre actants.

Enfin, nous observerons le lien entre l'artiste, le film et les mondes de l'art. Nous défendrons l'idée que le film est le lieu d'un positionnement vis-à-vis des mondes de l'art qui a la fois met l'auteure en contact avec des réseaux professionnels, mais qui en même temps la protège de toute forme d'interventionnisme et garantit une autonomie voire une autosuffisance créative.

4.7.2. Notes préliminaires sur l'évolution de la production artistique



Il semble que la dynamique relationnelle générale à l'œuvre entre la sphère du privé, les mondes de l'art et l'artiste dans le cadre de *Irinka et Sandrinka* ait été initiée lors du parcours d'études de l'artiste. A ce moment, Sandrine commence à travailler sur des matériaux intimes et fréquente des mondes de l'art qui se limitent à des réseaux de professionnalisation (matériel semi-professionnel, professeurs, soutien des étudiants...) Comme le dit Sandrine lorsqu'elle évoque sa période d'études :

« A l'époque des Beaux-Arts j'avais du temps et je me suis dit, j'avais un travail à faire sur des gens, c'est le moment de poser des questions sur ces origines. C'est un travail qui pouvait être classique sur les origines. C'était une manière d'aller vers un grand-père que je ne connaissais pas. A la recherche d'une histoire mais aussi à la recherche d'une paternité, voilà. J'ai fait mon diplôme de beaux-arts sur mon grand-père, en fait c'étaient les prémisses du film ».

De cette manière, *Irinka et Sandrinka* se positionne en continuation du parcours d'études, et l'on retrouve des caractéristiques que nous avons également pu observer chez Chloé Maszlo, Olivia Molnar ou chez Daniela De Felice notamment. Premièrement, comme nous venons de le suggérer, il y a ce focus sur les histoires intimes et familiales comme moteur du travail artistique et encouragé par le parcours de formation.

Deuxièmement, on constate une évolution qui va d'une multitude de pratiques artistiques vers l'animation comme lieu de synthèse et de continuation des pratiques antérieures. C'est-à-dire qu'en termes relationnels, non seulement le film cristallise des échanges avec des actants issus de différents pôles, mais il est aussi impacté par sa relation

avec d'autres propositions artistiques antérieures de la même auteure. Dans le cas de Sandrine Stoyanov, il s'agit de la réalisation d'un livre. Comme elle le dit :

« J'ai fait une sorte de livre matriochka⁷⁴. Un livre qui fonctionne un peu comme le film, c'était une sorte de quête personnelle où j'allais à la recherche des objets qui étaient emblématiques de mon grand-père, comme le porte cigarette, ou le piano, la poupée russe. J'allais à la recherche d'une identité russe par le biais des objets de mon grand-père ».

Nous remarquons que si la dynamique de réalisation de ce livre a impacté la future réalisation d'*Irinka et Sandrinka*, on est loin de se retrouver dans un cas d'adaptation d'une œuvre d'un support à l'autre. Pour le dire autrement, *Irinka et Sandrinka* n'est pas une transposition du livre, mais bien un nouveau projet influencé par le processus de production de l'ouvrage. En effet, c'est la mobilisation d'un actant humain en vue de mener à bien un travail de documentation dans le cadre de ce livre qui procurera la matière principale du film d'animation.

« Pour connaître mon grand-père j'ai été voir tous ses enfants, je les ai interrogés sur ce qu'ils savaient de mon grand-père. De tous les enregistrements, celui qui m'a le plus intéressé, c'est celui d'Irène, ma tante, qui est dans le film »

Le fichier audio que constitue l'interview de sa tante Irène, qui ne sera plus présente dans le processus de création que par le biais de cet actant non-humain, deviendra la base de la réalisation du film, au point d'en conditionner le storyboard. « On est partis du son de l'enregistrement et on a monté par rapport à cette interview, on a monté le film pour réussir à raconter l'histoire sans avoir à réenregistrer ». Comme nous y reviendrons, l'ensemble du film est construit autour de ce témoignage enregistré. Le livre réalisé en amont a donc eu une influence en termes de langage graphique et de thématiques certes, mais c'est aussi sa perspective interactionnelle et la mise en relation qu'il a provoquée (entre Irène et sa tante) qui a donné naissance au film. Il est également important d'ajouter que la voix de sa tante, dont la qualité sonore était inutilisable en l'état, a été réenregistrée par une actrice relativement célèbre, Lucienne Hamon.

La pratique de Sandrine Stoyanov est très riche, et, en dehors de ce travail en tant qu'auteure à la tête de projets, elle travaille également comme animatrice/dessinatrice dans la production d'animation de séries et la publicité. Elle collabore de ce fait à de très

⁷⁴ Ce livre est un exemplaire unique, réalisé dans le cadre de ses études et jamais publié par un éditeur.

nombreuses productions animées. Parmi elles, on notera par exemple une activité de « clean anim perso » sur le film *Persépolis* (Sartapi et Paronneau, en 2003), d'assistante à l'animation pour *Lacrimas Negras* (pilote) (Finck et David, en 2003). Elle est en charge du travail sur le programme *After Effect* pour des courts-métrages comme *Beau Matin* (Avédikian, 2004), *Lamimila* (Topsi, 2007) ou *Wiffle & Fuzzle* (pour Disney, en 2007)⁷⁵. Toutes ces pratiques parallèles ont, de fait, nourri le savoir-faire qu'elle a développé pour *Irinka et Sandrinka*. On remarque en ce sens que sa pratique au service de projets qu'elle ne dirige pas, comme celle du programme d'animation *After Effects* et de logiciels comme *Flash*, sont aussi présents dans son film.

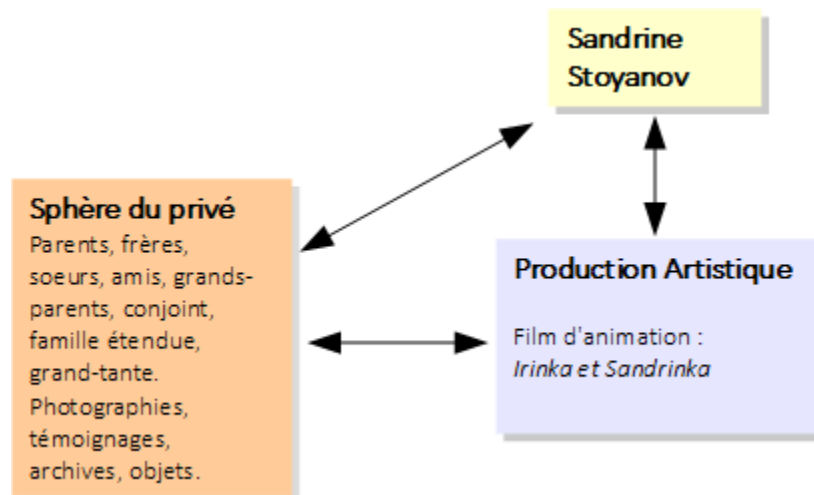
Dans le cas présent, il semble pertinent de parler de pratiques, voire d'usages, qui vont migrer d'un projet à l'autre, et qui vont avoir une influence sur la manière d'interagir avec les actants non-humains présents dans son film. En ce sens, il est important de ne pas désolidariser les actants-non-humains, voire les objets pour reprendre les termes de Latour, des pratiques et comportements qu'ils impliquent, et qui ouvrent à une pleine compréhension de la place qu'ils occupent. S'ils font office de médiateurs de manière synchronique, au moment où ils sont impliqués, ils opèrent également de manière diachronique. Dans le cas de Sandrine Stoyanov, cela implique qu'avant *Irinka et Sandrinka* et lorsqu'elle travaille sur des projets dirigés par d'autres personnes, les programmes informatiques mobilisés (*Flash* et *After Effects*), les dessins produits, les travaux de composition et de collage d'images vont avoir une influence conséquente sur son travail.

Pour conclure, nous pouvons affirmer qu'une observation détaillée des échanges avant et pendant le film révèle une configuration tout à fait singulière. Elle nous oblige à penser l'œuvre comme un lieu de migration où circulent des actants de nature et d'origine différents, mais aussi de convergence où des échanges vont pouvoir avoir lieu. En effet, si l'on revient sur ce que Sandrine disait, en parlant de ce premier film comme une exploration du passé de son grand-père et de ses objets, on remarque que dans *Irinka et Sandrinka*, ces actants qui avaient déjà été mobilisés dans le livre sont, eux aussi, à nouveau présents. Ils dialoguent alors avec d'autres actants, sous une autre configuration, influencés par ses travaux en tant que

⁷⁵ L'ensemble de ses collaborations, ainsi que des travaux préparatoires au film *Irinka et Sandrinka* sont consultables sur le blog qui lui est dédié, en ligne, à l'adresse suivante : <http://irinkaetsandrinka.blogspot.com/> consulté le 13/06/2019

collaboratrice, et cette fois non plus pour parler de son grand-père mais pour nous raconter l'histoire de sa tante.

4.7.3. Actants de la sphère du privé et interactions avec l'environnement social



Comme nous l'avons suggéré, les actants de la sphère du privé jouent un rôle important dans la dynamique créative de Sandrine Stoyanov. L'élément déclencheur que l'artiste évoque lorsque le sujet des raisons qui l'ont poussée à faire le film est abordé, est la question du nom. A ce sujet, elle nous explique :

« C'est un nom d'origine russe et j'avais aucune enfin j'avais eu aucune possibilité jusqu'à ce moment de me poser des questions sur d'où venait mon identité russe. A l'école on me disait : « vous avez un nom russe, d'où ça vient ? » et j'étais incapable de répondre. D'avoir cette nationalité sans avoir la culture est étrange même si c'est agréable parce que ce n'est pas un nom commun. C'est parti de là, c'est parti du fait d'avoir un nom dont je ne connaissais pas les origines ».

Le nom de famille est lié à la sphère du privé, et si l'on observe ce qu'elle nous en dit, on réalise que c'est l'interaction entre ce nom et un environnement social, à la fois interpersonnel (des rencontres, des réactions, des témoignages) et médiatique (des photographies, des films, des objets), qui en fait un sujet de préoccupation. Des interactions soutenues au fil des années à propos de l'origine de son nom ont finalement amené Sandrine vers d'autres échanges, qui visent à priori à effectuer une reconnexion entre son identité personnelle et son passé familial. On est donc typiquement dans le cadre d'un échange entre un artiste, sa sphère intime (en l'occurrence familiale) et un environnement fait d'interactions humaines et non-humaines, qui enclenche un projet artistique.

Une fois le projet démarré, on constate que cette dynamique relationnelle s'intensifie. L'artiste, au fur et à mesure qu'elle approfondit sa relation à sa sphère du privé (pas uniquement par le biais son nom mais aussi au travers d'autres actants comme son grand père, ses objets, etc.), multiplie les échanges hors du cadre strictement familial. En ce sens, une dynamique qui est de l'ordre d'un travail d'archivage familial prend progressivement la forme d'une documentation au sens plus large du terme. Cette observation se retrouve dans le discours de l'artiste, lorsqu'elle nous dit ceci :

« Je suis partie, à la base quand j'ai fait mon travail des beaux-arts, je suis partie du cv de mon grand-père, il expliquait où il avait fait la guerre, c'était des étapes assez précises de son cheminement, du coup je me suis intéressée à l'histoire de la Russie pour pas dire trop de bêtises non plus, j'ai suivi historiquement son parcours, c'est là que j'ai compris plus de choses que ce que j'avais compris à l'école ».

Ces échanges qu'explore l'artiste et les allers-retours constants entre des actants de la sphère du privé et des actants, tant humains que non-humains, qui y sont extérieurs, permettent à l'artiste de développer son rapport au monde, de le rendre intelligible mais aussi d'y exercer une influence.

« Il y a plein d'histoires qui se seraient pas passées de la même manière si les frontières n'avaient pas bougé, si les mouvements politiques étaient différents. C'est justement en s'interrogeant sur la vie d'une personne qu'on se rend compte que toute vie est impliquée dans un environnement, un contexte, et qu'il est nécessaire pour expliquer la vie des gens ».

Il nous est en outre possible d'approfondir un peu plus la manière dont opère cette triangulation entre l'artiste, sa sphère du privé et l'extérieur dans le contexte de réalisation du film. Si l'on s'en tient au parcours des actants qui se retrouvent dans le film et que l'on observe la forme qu'ils prennent, on se rend compte que même si l'aspect privé est dominant, beaucoup de documents, d'archives (notamment des vidéos et des photographies), sont extérieurs à la sphère du privé. En effet, Sandrine éprouve comme nous l'avons dit le besoin de faire dialoguer l'intime et le collectif, mais elle dispose finalement d'assez peu d'images intimes. Par son approche artistique, elle en produit dès lors elle-même. Pour ce faire, elle développe son environnement médiatique, en l'élargissant considérablement au contact de nouvelles ressources, pour se réapproprier en les modifiant ou en les combinant entre eux les actants non-humains qui le composent.

« C'est par les bouquins, des photos de copains, des livres américains, tout ce qui pouvait faire vieillot ; j'ai pris partout ce que je trouvais. Tout en ayant l'angoisse qu'on reconnaisse la photo. Je les floutais, je les travaillais pour que oui, pour qu'on ne puisse pas me taxer de vol. Le fait de recomposer des images, c'est le but, je ne pouvais pas travailler avec mes propres photos. Je me suis assez réapproprié le média pour que ça devienne mes propres images ».

Ces archives jouent par ailleurs un rôle actif dans la réalisation du film, elles ne sont pas des actants neutres. Il serait regrettable de les voir comme inanimées et de prendre cela comme une absence de capacité d'agir. Au contraire, leurs caractéristiques intrinsèques, leur matérialité, leur capacité à se combiner, influencent par exemple le storyboard du film et ne lui sont en aucun cas totalement assujettis :

« De ces archives j'ai dû faire un tri et recomposer des images. Le storyboard était fait mais à chaque plan je recomposais les images. Par rapport aux archives que j'avais trouvées comment je pouvais les agencer dans l'image. Ça s'est un peu imposé comme des tableaux peints successifs. Il y avait une structure de base qui était le storyboard, mais à l'intérieur du storyboard ça a beaucoup évolué au travers du film ».

Dans la même optique, on observe que les actants puisés dans ce nouvel environnement médiatique ne sont pas des entités neutres, ou ils ne font pas partie d'un répertoire dans lequel il s'agirait de se servir. Bien au contraire, ces actants dépendent de réseaux et leur accès ne peut parfois être obtenu que via des échanges avec des institutions ou des actants humains qui en sont responsables. Dans de tels cas, la tension que cela induit influence la production du film. Une bonne illustration de ce phénomène se retrouve dans le problème des droits d'auteur. Si, pour les photographies et comme nous venons de le lire, l'artiste pouvait trouver des stratégies de contournement, les archives vidéo ont quant à elles posé un peu plus question :

« j'ai travaillé pendant quatre ans sur des archives sans savoir si j'aurais les droits à l'arrivée. [...] si je me souviens bien, c'était six cent euros la seconde, c'est hors budget. [...] on a eu de chance que le film lui plaise, elle s'est rendu compte que tout avait été remonté, que je n'utilisais quasiment jamais les images en tant que telles ».

Néanmoins, et c'est particulièrement intéressant à constater, si la démarche artistique et toute la dynamique de fonctionnement de la production du film consiste en un échange entre l'artiste, sa sphère du privé et son environnement social, la majorité des interactions ont lieu à l'intérieur de l'espace de production du film, la présence presque exclusive d'actants non-humains et donc issus de l'environnement médiatique de l'auteure. Dans le cas de

Sandrine Stoyanov, la perspective relationnelle où s'inscrit son film ne consiste pas à aller en confrontation avec le monde de manière individuelle, mais bien à substituer à un environnement social interpersonnel (où des acteurs humains sont impliqués en personne), un environnement médiatique composé d'actants non-humains. Elle peut alors y organiser une confrontation dans le cadre de son travail artistique.

Il y a toutefois un aspect paradoxal à cela, que l'artiste souligne :

« Moi, d'avoir un travail artistique, c'est une manière de me tenir à distance du monde, mais c'est une manière de prendre de la distance lorsque le monde tel qu'il est me paraît très abrupte. J'ai passé un peu ma vie à le fuir dans le dessin ou dans l'expression artistique, et c'est une manière à la fois de le vivre et d'en prendre une certaine distance en fait. C'est une manière de recul en fait ».

C'est ainsi que dans cette configuration, le pôle de l'artiste et de sa construction identitaire prend une place prépondérante. Il ne s'agit pas seulement d'un dialogue entre son intimité et celle d'autres individus, mais aussi de l'arbitrage de ce dialogue par une subjectivité, un individu qui agit comme un actant et fait des choix dans le contexte protégé et rassurant de la production artistique. En définitive, ces échanges relèvent d'une quête identitaire, et c'est cette quête qui coordonne les allées et venues d'actants au sein du film, leur forme, leur fonction. Comme le dit Sandrine Stoyanov :

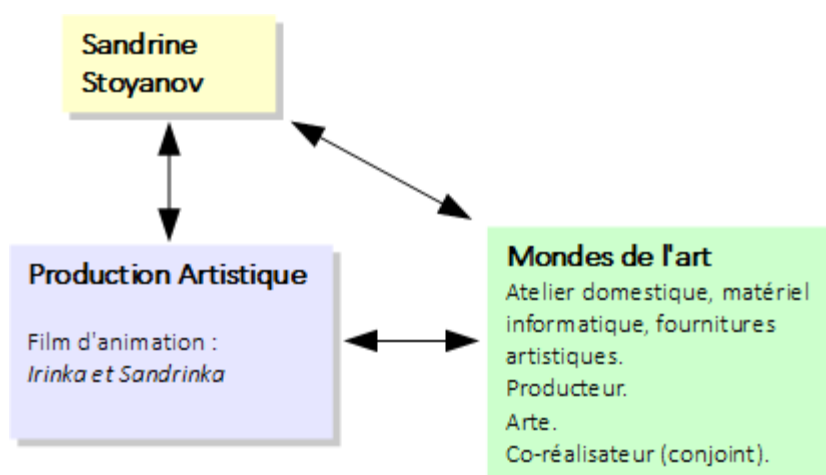
« Ce qui m'intéresse, c'est de savoir ce dont je suis vraiment capable et qu'est-ce qui sort de moi, c'est une manière d'être au plus juste de ce que mon corps, mon âme et mon esprit sont capables de retranscrire de ce que j'ai à l'intérieur de moi. C'est une forme de quête. C'était une manière d'apprendre à se connaître ».

Nous venons d'évoquer, de manière générale, les dynamiques d'échange entre les différents pôles avant et pendant la réalisation du film, mais il en reste toutefois une que nous n'avons pas abordée et qu'il convient de mentionner. Il s'agit de l'effet-retour, qui se produit une fois le film terminé, et qui voit le film devenir un objet artistique fini et relativement autonome. Outre le fait qu'à ce moment le film peut avoir un impact sur son environnement social par le biais de sa réception par un public, il a aussi un impact sur la sphère du privé. C'est ce qui ressort des paroles de Sandrine Stoyanov, lorsqu'elle nous dit notamment que :

« Ce qui m'impressionnait une fois qu'il était fini, c'est qu'Irène a pris ce film comme sa vie. C'est que du photomontage, le personnage dessiné dans les images fixes vibrantes ne lui ressemblent pas, et quand elle a vu le film, elle n'arrêtait pas de dire à mon père : ' tu vois c'est vrai, c'est la réalité c'est ce que ça raconte ' ».

Elle ajoute également : « j'ai des gens de ma famille qui le regardent encore, qui m'ont dit qu'ils le voyaient souvent », ce qui nous montre bien comment le film une fois terminé peut devenir vecteur de changement et de transformation.

4.7.4. Liens avec les mondes de l'art : un minimum acceptable sous le contrôle de l'artiste



Notons tout d'abord que même si la sphère du privé est absente de la triangulation que nous nous proposons d'analyser maintenant, elle est prépondérante à l'échelle globale. Elle s'incarne notamment dans le fait que des actants humains de la sphère du privé de l'auteure vont aussi être des actants importants de la sphère des mondes de l'art. En première place, on retrouve le compagnon de Sandrine, qui n'est autre que le coréalisateur de son film : « En sortant des Gobelins j'ai rencontré mon compagnon qui était réalisateur dans le dessin animé, qui m'a fait rencontrer un producteur ». C'est-à-dire que si un mouvement est présent qui va des mondes de l'art vers la sphère du privé (comme lorsque des professeurs invitent les étudiants à travailler sur leur passé familial), une rencontre dans un contexte privé peut aussi provoquer un mouvement dans l'autre sens.

Par ailleurs, Sandrine est soutenue, dès la mise en route de son film, par un producteur. Cela s'explique sans doute par l'expérience déjà acquise en tant que collaboratrice dans certains réseaux professionnels des mondes de l'art.⁷⁶ Cette situation est néanmoins

⁷⁶ Cfr. *Infra*, 4.7.2. Notes préliminaires sur l'évolution de la production artistique.

ambivalente. Le producteur entre dans les échanges qui vont construire le film, mais une certaine opacité qui entoure le projet, et surtout la confiance dans la démarche de l'auteure, vont faire en sorte que cet actant donne surtout l'impression d'exister en creux. Sa présence, notamment financière, est indispensable et sa confiance aussi. Mais sa vocation principale paraît être de laisser à l'auteure sa liberté tout en lui permettant de trouver une place dans des réseaux professionnels des mondes de l'art :

« A partir du moment où le producteur s'est intéressé à notre travail, du coup on a écrit le scénario, on a monté le dossier, à partir du moment où il a accepté, le producteur nous a produit en fait, même s'il aurait préféré un truc moins artistique, il aurait aimé quelque chose de plus fictionnel, mais comme il avait dit oui à la base il ne s'est pas démenti. [...] la grande force que j'ai eue c'est que les producteurs, comme ce n'était pas trop leur habitude, qu'ils nous aient pris par sympathie, qu'ils trouvaient qu'il y avait un potentiel sans trop le comprendre, ils nous ont laissé une liberté totale. C'est au bout de quatre ans qu'ils se sont rendus compte que ça ressemblait à quelque chose ».

Ce « raccrochage » aux mondes de l'art s'est aussi fait avec l'aide d'un diffuseur important, Arte, qui a accepté de participer au projet une fois que celui-ci était achevé. « On n'a eu Arte que quatre ans après, parce que le film était difficile à faire comprendre en fait visuellement tant qu'il était pas... Les gens avaient du mal à se rendre compte de ce que ça allait donner à l'arrivée ».

Les réseaux des mondes de l'art que Sandrine fréquente sont donc professionnels bien qu'ils soient peu étendus. De nos observations se dégage le sentiment que l'artiste cherche à affirmer une place qui soit reconnue, mais à nouveau qui ne l'expose pas trop à des échanges qu'elle n'apprécie guère. D'une part, Sandrine cherche à avoir un contrôle très grand sur son film : « j'ai fait les trois quarts du film seule en termes d'images, anim, décors, compositing des plans ». D'autre part, les raisons qui la poussent à aménager les choses de cette manière sont résident dans l'investissement intime qui est le sien, et dans le fait que la triangulation au sein de l'environnement social que nous avons évoquée au point précédent soit très prégnante. « Je voulais être l'actrice de mon film, je voulais que mes émotions soient dans l'animation, dans le trait. Il y avait une nécessité d'absolu personnel qui était presque un peu trop jusqu'au-boutiste. Et qui me permettait une autonomie ».

Par contre, cela n'empêche pas l'artiste de jouer le jeu des contingences et d'accepter de s'adapter aux interlocuteurs des mondes de l'art avec lesquels elle choisit d'entrer en

relation. Mais, même là, on sent l'importance de penser avant tout à la production artistique et de laisser le moins possible les réseaux des mondes de l'art dicter leurs prérogatives : « Le film a beaucoup bougé, les producteurs voulaient que ce soient quinze minutes, et on n'a jamais réussi à le faire tenir. C'étaient dix-huit minutes, après on rentre dans des histoires de diffusion, de possibilités de diffusion. Donc il y a aussi des contingences de ce niveau-là, aussi Arte aurait aimé que ce soit plus court ».

Nous terminerons avec un point qui nous paraît particulièrement intéressant, et qui se situe tout à fait dans la logique de ce qui vient d'être évoqué. L'échange le plus intense, régulier et important que Sandrine connaisse durant le film avec un actant de la sphère des mondes de l'art se produit avec un actant non-humain. Dans sa quête d'autonomie et de liberté, son plus précieux allié dans les mondes de l'art n'est autre qu'*After Effects*, un programme infographique qui permet notamment de produire seul ou en équipe réduite une animation composite avec un rendu qui pourra trouver une place dans les réseaux professionnels des mondes de l'art. Comme le dit Sandrine Stoyanov,

« *After Effects* était idéal, il permettait la juxtaposition d'anim, de vidéos, de photos, tout en étant d'un abord assez simple en termes de fabrication. Ça me permettait de faire des marionnettes qui me permettaient d'animer des photos. Donc oui c'était assez évident et à l'époque il n'y avait pas tant de logiciels pour ça ».

On constate donc qu'*Irinka et Sandrinka*, où les actants non-humains de la sphère du privé et de l'environnement social entrent en interaction de manière très intense, a émergé dans un contexte de production où l'auteure elle-même a été plus confrontée à des actants non-humains qu'à des humains. Les contacts humains se sont résumés à leur plus simple expression ou se sont inscrits dans le cadre bienveillant de la sphère du privé.

4.7.5. En conclusion

On remarque, de manière générale, que ce type de démarche limite les échanges avec les mondes de l'art en faveur de la liberté dont l'auteure a besoin. Celle-ci lui permet d'évoluer à distance des exigences habituelles qui peuvent parfois être trop contraignantes. Dans le cas de projets qui fonctionnent en autonomie, le processus de production est central bien qu'il puisse être potentiellement insécurisant pour un producteur. Cela ne veut pas dire que l'auteure se prive des réseaux professionnels des mondes de l'art ou se coupe de tout

potentiel de diffusion ou de rémunération. Cette situation fragile et ambivalente correspond plutôt au chemin autonome, autosuffisant, individuel, que le film préconise.

Chez Sandrine Stoyanov, la quête identitaire est au cœur du processus, et elle transparaît dans les interactions qui jalonnent tout le parcours de production de son film. Pour le dire autrement, le pôle de l'artiste est important. Pour elle, progresser au niveau artistique revient à progresser autant dans sa sphère intime que dans les mondes de l'art. Dans ce sens, les mots de Sandrine résonnent tout particulièrement.

« Ça m'a donné une maturité artistique, ça m'a prouvé à moi-même mes aptitudes et mes capacités artistiques. Et que je pouvais avoir un retentissement sur les autres, le film a eu une belle vie. Il ne m'a pas prouvé que j'étais une bonne animatrice, il a été peu pris dans des festivals de films d'animation, mais il a été pris comme un film à part entière ».

Dans ce cas de figure, la place que joue l'animation mémorielle est à considérer sous plusieurs aspects. Tout d'abord, elle est ce lieu où l'auteure peut mobiliser des actants non-humains pour évoquer la rencontre entre passé et quête identitaire et intime au présent. Deuxièmement, l'animation permet de faire intervenir des actants non-humains de l'environnement social ou de la sphère du privé, mais aussi de tirer parti des ressources non-humaines des mondes de l'art. En cela, l'animation mémorielle permet de travailler avec des outils infographiques professionnels qui octroient une autonomie totale. Troisièmement, ces films semblent jouir d'un intérêt de la part des producteurs et des diffuseurs, et ce malgré le fait qu'ils se situent à la croisée des genres et peuvent paraître, comme dans le cas de Sandrine, peu compréhensibles en amont. Il semble donc que le positionnement de l'animation mémorielle dans les mondes de l'art et l'aura positive qui entoure l'animation en général créent un contexte favorable pour qu'elle trouve une place, pas dans le monde de l'animation, mais plutôt dans le monde du cinéma. Cette aura favorable de l'animation est sans doute à comprendre par les habituelles connotations du terme, qui renvoient à des productions ludiques et accessibles, mais aussi par le peu de moyens que de telles productions semblent demander.

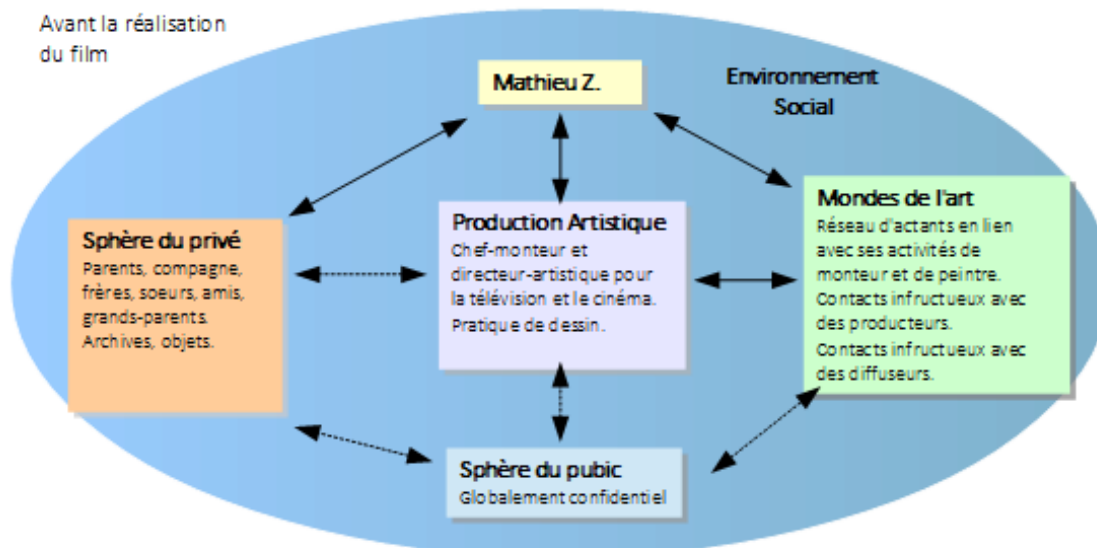
Aussi, il convient de s'interroger sur la formulation de Sandrine lorsqu'elle parle de « film à part entière ». Cela semble dévoiler un déficit de légitimité dont disposent les productions animées. Puisque nous essayons de donner un éclairage relationnel à ce type de situation, nous pouvons rattacher ce constat, en dehors de préoccupations esthétiques (qui

jouent certainement aussi un rôle), au positionnement du film dans certains types de réseaux. Qu'il s'agisse de réseaux de production, qui leur affecteraient le même traitement, les mêmes égards qu'à un film en prises de vues réelles (documentaire ou film de fiction), ou qu'il s'agisse de réseaux de diffusion. C'est d'ailleurs plutôt à cela que Sandrine fait référence dans la citation que nous venons d'employer. Elle se réfère de fait à la manière dont le film a été reçu par ceux qui programment les festivals, et ceux qui l'ont visionné. Nous y reviendrons dans la conclusion générale, mais cela va nous permettre de complexifier la manière de conceptualiser les mondes de l'art en relation avec les mémoires animées. Nous nous interrogerons ainsi sur la légitimité particulière que cette relation engendre, qui semble liée à une mise en réseaux tout à fait singulière.

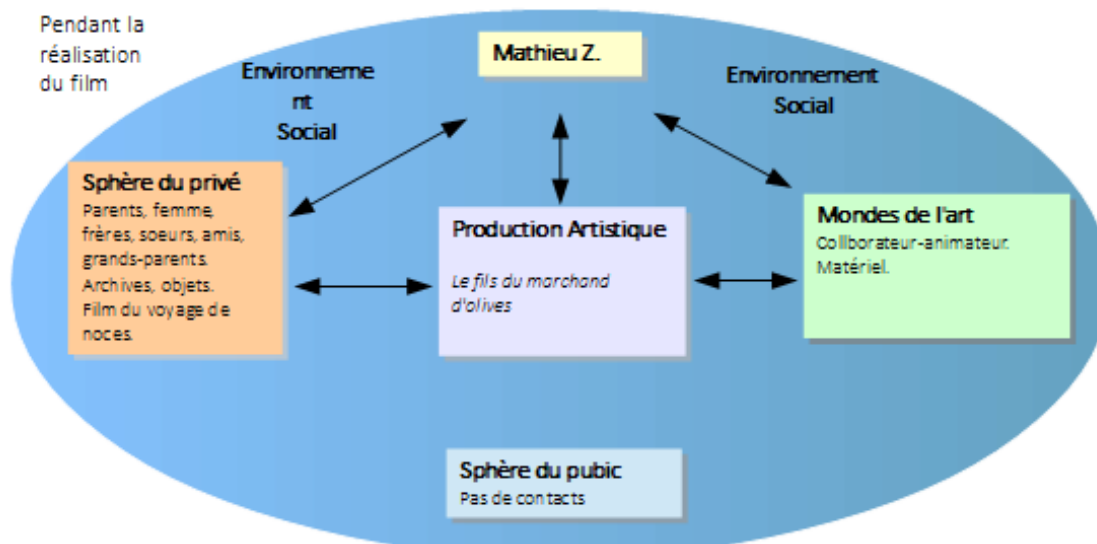
Enfin, dans le contexte d'*Irinka et Sndrinka*, animation et mémoire paraissent bien s'accommoder l'une de l'autre. D'une part, parce que l'aspect mémoriel du travail de l'auteure requiert une forme d'autonomie, d'autosuffisance, que l'animation lui permet. Comme nous l'avons dit, cette autosuffisance s'incarne dans la capacité à mobiliser en phase de production des actants non-humains et à organiser leur hybridation et leur rencontre à l'intérieur du film. D'autre part, parce que l'animation envisagée de manière artisanale se prête bien à une rencontre des pratiques artistiques et des actants non-humains.

4.8. Mathieu Z. : Observations

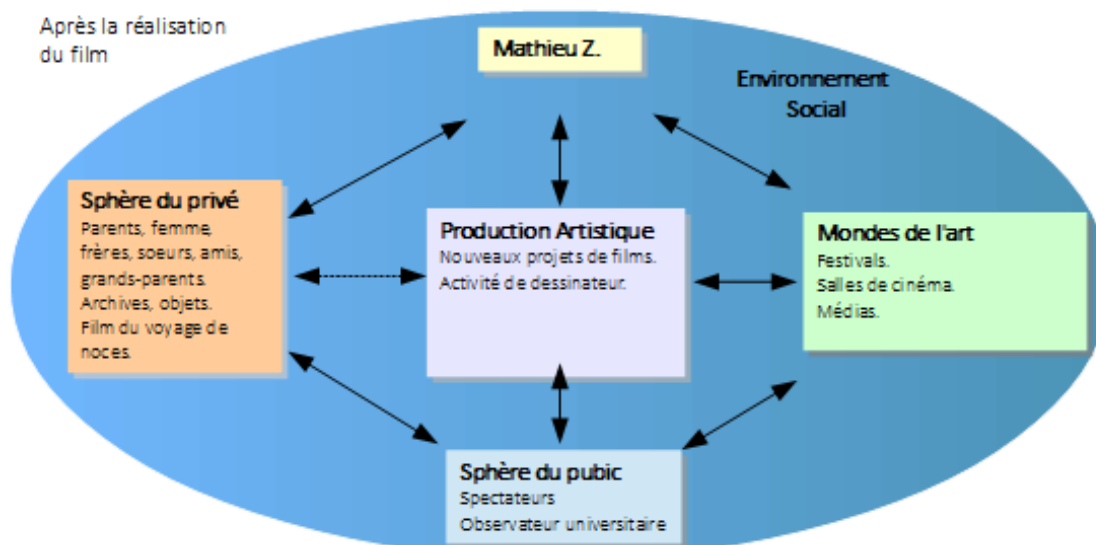
Avant la réalisation
du film



Pendant la
réalisation
du film



Après la réalisation
du film



4.8.1. Introduction

Le film *Le fils du marchand d'olives* (2012) a cela de particulier qu'il s'agit d'un long métrage, contrairement aux autres films de notre corpus qui sont tous des courts ou des moyens métrages. Le film est un documentaire en prises de vues réelles, mais de nombreuses parties sont réalisées en animation. Il raconte le voyage de noces de Mathieu, le réalisateur, et de sa femme, à travers la Turquie. Ce voyage est l'occasion d'aborder la problématique des racines arméniennes de Mathieu, et de la négation par tout un peuple du génocide arménien.

Si l'on observe la situation de production du film en confrontation avec notre schéma, on constate que cette œuvre s'inscrit à un tournant de la carrière du réalisateur, qui ne sort pas de ses études mais qui au contraire a déjà un parcours conséquent au moment de produire le film. En cela, sa situation le rapproche plus du profil de Marc Faye ou d'Alexander Schellow.

Afin d'éviter une trop grande redondance avec les analyses précédentes, nous nous axerons sur les éléments saillants du contexte interactionnel du film, en mettant le focus sur des problématiques déjà évoquées que nous approfondirons.

Premièrement, nous nous concentrerons sur le contexte d'émergence de la production du film. Cela nous permettra de mieux comprendre les échanges qui donnent lieu à la mise en route du projet en dehors d'un parcours d'apprentissage. En l'occurrence, le film de Mathieu Z. naît d'une configuration à la fois privée et professionnelle qui s'avère fondatrice.

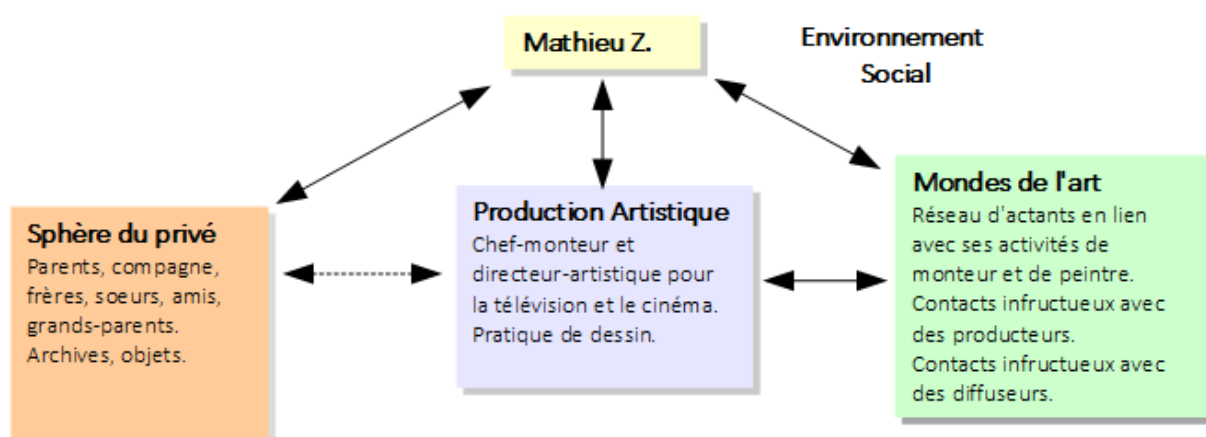
Deuxièmement sera abordée la configuration particulière des interactions dans le contexte du film entre l'artiste, la sphère du privé et son environnement social. *Le fils du marchand d'olives* est caractérisé comme nous le verrons par la place prépondérante des actants de la sphère du privé et ses très intenses échanges avec l'environnement social. Contrairement aux observations que nous avons pu faire à partir du travail de Sandrine Stoyanov, ce qui transparaît dans le cas présent est un besoin non pas de repli réflexif, mais de très forte confrontation, que la sphère intime viendra toutefois canaliser voire protéger.

Troisièmement, nous aborderons la question des mondes de l'art et le positionnement très particulier de Mathieu Z., qui a pris le parti de se libérer du système de production français tout en parvenant à projeter et à faire circuler son film largement et internationalement.

Quatrièmement, nous saisissons l'opportunité que les observations de la production du film nous offrent de réfléchir à la place de la sphère du public, encore assez peu abordée jusqu'ici. Cette problématique a été abondamment abordée lors des entretiens notamment, et la perspective d'approfondir ce sujet nous pousse à y consacrer un point.

Enfin, nous terminerons cette analyse par une synthèse de nos observations et réflexions jusqu'ici.

4.8.2. Contexte d'émergence de la production du film



Tout comme c'était le cas pour Sandrine Stoyanov, Mathieu part sur les traces de son passé familial, qui se trouve lié au génocide arménien. Cette démarche est consécutive à des échanges que provoquent un actant de la sphère du privé -son nom de famille arménien turquifié- avec son environnement social. Pour l'artiste, ces échanges stimulent un questionnement identitaire. Comme il nous l'explique :

« Je n'avais pas vraiment droit à une identité française à cause de mon nom, je n'avais pas non plus une identité arménienne de la part de la communauté arménienne. Du coup souvent quand j'étais étudiant et après chaque fois qu'on demandait mon nom j'étais obligé d'expliquer alors que je ne connaissais rien ».

Ce questionnement, ne s'est toutefois imposé qu'une fois que Mathieu a été confronté à une configuration privée singulière :

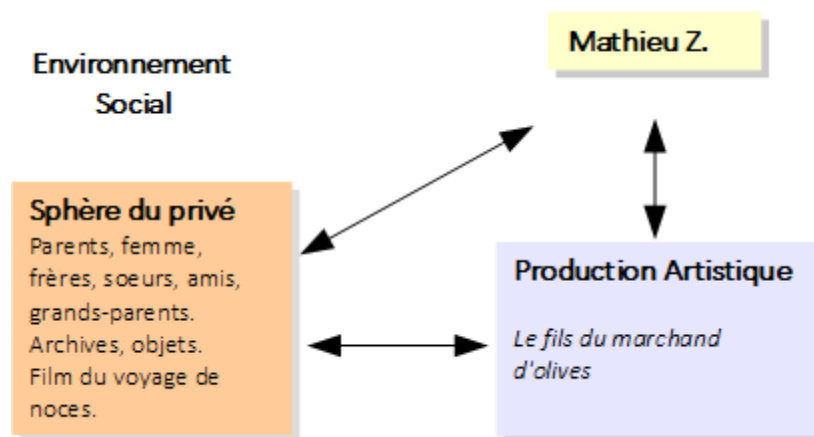
« Après le mariage avec ma femme, qui trouvait que mon nom était très joli et quand elle a appris que c'était un nom arménien turquifié elle a voulu en savoir plus, et en fait depuis quelques années

je pensais que j'aimerais bien faire un documentaire sur le génocide arménien, parce qu'il n'y avait pas beaucoup de choses de faites, je me disais que ce serait intéressant »

Ce constat n'est bien entendu compréhensible que si l'on convoque également la sphère des mondes de l'art à laquelle le réalisateur appartient. En effet, il officie depuis plus de dix ans comme monteur professionnel, mène une pratique de dessin, et c'est également cette disposition qui fait émerger la mise en œuvre d'une production artistique. C'est-à-dire que l'artiste est, au départ, déjà présent dans les mondes de l'art. Mais, et nous y reviendrons, il l'est de manière partielle et assez peu comme artiste au sens où Becker l'entend, c'est-à-dire plutôt en tant que collaborateur que comme maître d'œuvre.

Nous allons maintenant, pour plus d'intelligibilité, nous pencher d'une part sur la triangulation particulière entre la phase de production du *Fils du marchand d'olives*, l'artiste et sa sphère du privé en relation avec l'environnement social. Dans un second temps, nous mettrons notre analyse en perspective en envisageant ces interactions en rapport avec les mondes de l'art.

4.8.3. Interactions dans le contexte du film entre l'artiste, la sphère du privé et son environnement social : Confrontation physique et repli intime



Nous l'avons dit, la démarche de Mathieu, qui est très liée avec des éléments de l'histoire commune, en l'occurrence le génocide arménien, ouvre le monde du film sur son environnement social. La production artistique devient alors le lieu d'échanges entre cet environnement social, la sphère du privé et le réalisateur. Par contre, si dans le cas de Sandrine Stoyanov, le monde du film était un univers perméable mais plutôt clos sur lui-même, c'est

l'opposé qui se produit dans le cas de Mathieu. C'est en grande partie lié au fait que celui-ci privilégiera des échanges en personne avec des acteurs humains de l'environnement social, là où comme nous l'avons vu Sandrine Stoyanov y substituait un environnement médiatique choisi. Comme il nous le dit :

« Utiliser cette histoire personnelle pour parler différemment d'un événement historique, c'est bien, mais il y a un moment où je ne voulais pas non plus rentrer trop dans le détail du récit privé par rapport à ma famille [...] Le film s'est construit, en fait, c'est un peu une méthode que j'ai développée, c'est un peu du cinéma du réel, le film se construit après. [...] Je n'ai pas fait beaucoup de recherches ».

Toutefois, il semble que la sphère du privé joue tout de même un rôle de garde-fou, qui protège l'artiste dans sa démarche. Et cela même lorsqu'il se confrontera, en tant que filmeur, à ces échanges. Un actant de la sphère du privé, en l'occurrence sa femme, jouera le rôle de médiateur entre le film, l'artiste et l'environnement social. La femme de Mathieu est très présente au film, elle mène les interviews. Comme le dit Mathieu,

« Par rapport à la problématique du génocide, à celle du fait que je n'ai pas vraiment d'identité au final, que la question de mes origines est toujours quelque chose qui est problématique dans ma construction psychique, sociale, émotionnelle, et que finalement oui après l'histoire politique dans le sens où j'ai la chance de trouver une femme qui me pousse à aller affronter ça. [...] »

Aussi, et nous y reviendrons, l'anticipation d'un spectateur potentiel est importante dans le contexte du film. En outre, il transparaît que cet actant que constitue sa femme soit primordial pour trouver un positionnement qui lui convienne et pour éviter des jugements ultérieurs :

« Qu'on ne me voie pas et que ce soit ma femme qui porte mon histoire familiale, c'est à la fois la volonté de montrer un personnage qui est en rejet de la réalité qu'il subit et puis aussi la réalité en Turquie, c'est à dire de la négation, et c'est aussi pour que le spectateur qui ne soit pas un arménien, qu'il ne se dise pas que c'est un arménien qui parle de ça et qu'il n'est pas objectif ».

C'est donc en introduisant un actant de la sphère du privé dans le film, qui lui est lié sans toutefois requérir de lui qu'il se confronte directement aux échanges, qui lui permettra de trouver une situation interactionnelle qui lui corresponde. On observe donc un repli par un recours à un actant privé, mais de nature différente que chez Sandrine Stoyanov.

Il est en outre intéressant de constater que, dans le film, les passages animés quant à eux sont plus proches de ce que l'on a pu observer chez les autres artistes, et notamment chez Sandrine Stoyanov, il s'agit d'un travail en compositing avec le programme After Effects. Ces passages sont ceux qui consacrent une vision plus intime et personnelle de Mathieu, qui n'est plus en situation de documentariste au contact direct d'un environnement social élargi. Il y raconte une histoire personnelle, un récit structuré qui s'apparente à un conte où son environnement, sa personne, des éléments de son vécu familial, sont représentés par des actants non-humains, majoritairement des photographies ou des dessins. Ces passages sont réalisés avant ou après le film, de manière autonome, artisanale, et en collaboration avec un actant professionnel des mondes de l'art mais qui est très proche de Mathieu, « c'est quelqu'un avec qui je travaille sur d'autres films. Qui aime bien mon univers ».

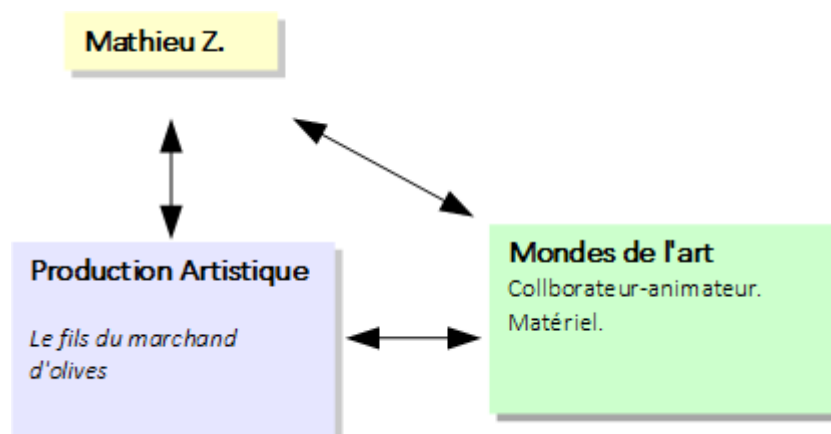
Ce constat est très intéressant car nous touchons ici à ce qui fait peut-être la spécificité de l'animation en contexte mémoriel. Si l'on s'en tient à la perspective interactionnelle qui rythme ces parties animées, son contexte de production, où le film devient un lieu isolé du monde et où viennent interagir des actants non-humains, lui confère apparemment une portée plus personnelle, plus affective aussi. Comme le dit Mathieu : « Sans les animations (le film) aurait beaucoup moins de sens et de portée émotionnelle ».

L'animation mémorielle paraît dès lors trouver plutôt son sens dans une démarche comme celle de Sandrine Stoyanov, au moment où l'artiste importe les échanges entre actants à l'intérieur du film, et où comme nous l'avons dit ces actants sont majoritairement non-humains. En ce sens, l'artiste y joue un rôle important vu qu'il arbitre ces échanges et y imprègne sa subjectivité. Comme nous l'avons déjà abondamment commenté, ces actants non-humains vont aussi impacter directement le film et le réalisateur, imposer un rythme, une forme. Comme le précise Mathieu, « dans mon histoire il y a un masque de loup, c'était vraiment un théâtre en papier, donc j'ai plutôt cherché à faire ressortir cet effet-là, de théâtre de papier donc. Du coup les photos découpées sont justifiées dans un théâtre de papier ».

Pour le dire autrement, si les échanges avec l'environnement social (qu'il soit composé d'humains avec des rencontres interpersonnelles ou non-humains avec un développement de l'environnement médiatique) sont prépondérants, si l'intention est de mettre l'emphasis sur le pôle de ce qui se trouve à l'extérieur de la sphère du privé, on se situera plutôt dans une

approche de captation du réel, de collecte de témoignages, de prises de vues réelles. A contrario, lorsque l'on se centre sur le pôle de la sphère du privé, que l'on mobilise les actants qui lui appartiennent et la portée émotionnelle et subjective qui leur est attachée, on se retrouve plutôt dans une situation propice à l'animation. Cela explique aussi que dans une situation post-mémorielle, où les actants de l'environnement social sont insuffisants et où l'investissement imaginaire et subjectif de l'artiste est plus marqué, l'animation trouve une place importante. Cela n'empêche bien évidemment pas que l'une et l'autre cohabitent dans un film, comme c'est le cas chez Mathieu. Que ce soit dans une démarche d'animation où des actants de l'environnement médiatique apparaissent, ou dans une démarche en prises de vues réelles lorsque des actants du privé sont présents à l'écran.

4.8.4. Lien aux mondes de l'art : Réinventer une relation



Ce qui frappe au premier abord lorsque l'on observe les échanges entre l'artiste, sa production et les mondes de l'art, c'est le peu d'actants des mondes de l'art qui ont été mobilisés pendant la réalisation du film. Mathieu travaille sans producteur, sa femme l'aide à réaliser le film, il est derrière la caméra, fait le montage. Les actants du monde de l'art les plus présents sont essentiellement non-humains, et consistent en un matériel qui peut trouver sa place dans des réseaux professionnels mais qui est accessible à un artiste qui travaille sans budget, de manière autonome. On remarque seulement la présence d'un animateur, qui vient aider Mathieu comme technicien, et comme il le dit : « Moi je travaille avec un animateur, je fais les dessins, je scanne, je découpe, et j'ai un animateur qui finalise tout ».

Cette absence relative de liens avec les mondes de l'art est fondatrice de la démarche de Mathieu, mais elle est aussi influencée par celle-ci. Elle s'explique d'une part par les échanges qui ont eu lieu en amont de la réalisation du film et où le projet a suscité peu d'intérêt auprès des producteurs. Cette situation participe d'une suite d'interactions difficiles entre Mathieu en tant qu'artiste et les réseaux existants des mondes de l'art. A ce sujet, l'artiste nous explique :

« À un moment j'en avais marre que les diffuseurs, que les producteurs trouvent des excuses pour ne pas me laisser faire les choses que j'avais envie de faire. J'ai signé des projets de longs métrages mais qui n'ont jamais réussi à se faire, parce qu'il y avait toujours un jugement sur ma manière d'aborder les choses ou ce que je voulais faire, ce qui me dépassait ».

D'autre part, ce peu d'échange s'explique aussi par le caractère artisanal du film qui ne nécessite pas l'intervention de beaucoup d'actants des mondes de l'art. La dynamique interactionnelle s'apparente dès lors à une co-construction, où la production influence les rapports avec les mondes de l'art, et les rapports avec les mondes de l'art influencent la production. Mathieu propose des films qui ne trouvent pas leur place, ce qui provoque une configuration où il officie surtout comme assistant réalisateur. Par ailleurs, cette difficulté à se faire une place en tant qu'auteur-réalisateur et le caractère relativement fermé des réseaux auxquels il a accès, l'ont poussé à produire son film autrement, avec d'autres moyens. Nous sommes donc bien dans une co-construction, et dans un échange très important par le nombre réduit d'actants. En ce sens, nous pouvons dire que même s'ils ne sont pas mobilisés directement, les actants des mondes de l'art, par leur présence hors champ ou leur défaut, sont aussi constitutifs des échanges.

Dès lors, la réalisation du film a provoqué une transformation dans les échanges en place avant sa mise en chantier. En effet, elle a permis à l'auteur de trouver d'autres réseaux, et participe aussi à la construction d'un autre type de modèle. De cette façon, l'artiste en est devenu véritablement un. Il est parvenu, par ce qui s'apparente à un combat, à trouver une place :

« Je me suis complètement affranchi du système de production français, à tel point je me rends compte qu'il n'y a pas vraiment de productions indépendantes en France, que toutes les productions indépendantes c'est une foire d'empoignes, que les gens cherchent plus des excuses pour jeter les projets que ce qu'il peut y avoir d'intéressant. A un moment quand on a envie de créer il faut se donner les moyens coûte que coûte et finalement ce film c'est vraiment ça quoi. »

Ce constat va dans le sens des autres observations que nous avons pu faire, selon lesquelles le film qui se compose d'animation mémorielle se situe dans une zone marginale des mondes de l'art existants. Cette zone semble aussi difficile à installer que salvatrice lorsqu'il s'agit de le faire en accord avec une vision d'artiste plutôt radicale et autonome.

4.8.5. La sphère du public ou l'échange qui repositionne

Quelques mots, pour terminer, sur la place que joue la sphère du public dans l'ensemble des interactions qui entourent la réalisation du film. Si l'on constate que Mathieu a peu accès au public avant et pendant la réalisation du film, la sortie internationale de celui-ci vient changer la donne. Le film est alors le lieu d'échanges, qui vont participer de la quête identitaire de l'auteur. On constate en ce sens que si l'obtention d'un effet recherché par le film peut avoir une influence sur l'artiste, ces situations d'échange vont aussi amener Mathieu à se repositionner vis-à-vis de ses questionnements initiaux. Le film lui a permis d'aller au bout d'une démarche identitaire qui est autant d'ordre privé que professionnel. Pour autant, si comme nous l'avons vu il cherche à poursuivre la voie que le film a initiée en termes de modèle de production, il entend s'en écarter au niveau thématique. Comme il le dit :

« Comme j'avais l'impression qu'on avait rejeté un peu cette identité arménienne, tout d'un coup j'étais propulsé comme porteur de l'identité arménienne, ce qui m'a aussi dérangé tout autant que contraint. Je me rends compte en tant qu'artiste j'ai des... C'était un peu traumatisant d'avoir cette espèce d'identité étouffante qui essaye de vous attraper, de faire un fils de l'Arménie, surtout que l'Arménie actuelle est pas celle de mon grand-père, je n'avais pas envie de rentrer dedans. Finalement ça m'a un peu ... J'ai tenté de calmer le jeu et de prendre de la distance ».

Il sera intéressant de prêter attention à la suite du parcours de l'artiste, qui donne l'impression de poursuivre sur la voie qu'a ouverte l'animation dans son parcours. Comme il l'exprime, « je travaille sur la suite du *marchand d'olives*, et c'est un voyage en Inde, il y a aussi de l'animation, un peu plus poussée je crois ».

4.8.6. Conclusion

En conclusion, nous pouvons dire que le parcours du *Fils du marchand d'olives* est proche des parcours des films de Marc Faye et d'Alexander Schellow, dans le sens où ils constituent une charnière dans un parcours professionnel déjà engagé. Le film participe d'un changement, il confère à son réalisateur une légitimité nouvelle en tant qu'artiste dans des réseaux professionnels des mondes de l'art.

Mais, plus encore, comme nous l'avons déjà remarqué dans le cas d'autres mémoires animées, on observe pour l'ensemble du schéma initial une structure fragile. Mathieu, en tant qu'artiste, a peu d'échanges et d'interactions avec les différents pôles. Progressivement, tandis que le film se construit, des échanges se produisent. La plupart se jouent d'ailleurs à l'intérieur du dispositif filmique. Puis, comme nous l'avons dit, avec les mondes de l'art. Finalement, c'est avec le public que Mathieu a beaucoup d'échanges, lorsqu'il parcourra le monde pour projeter son film.

De fait, nous assistons à ce qui peut être qualifié de solidification des rapports entre chaque pôle de notre schéma. Solidification dans le sens où, auparavant, les contacts étaient fragiles, précaires parfois, voire insatisfaisants. De fait, la production du film a provoqué des interactions, des échanges, qui ont renforcé tous les liens en présence, en ont créé de nouveaux, en ont fait disparaître qui n'étaient pas constructifs. Il s'agit de solidité dans la mesure où, une fois le film réalisé, Mathieu est apte à en faire d'autres, a trouvé les bons réseaux, les bonnes interactions, les bonnes dynamiques de circulation d'actants, d'échanges. De fait, d'après ce qu'il nous a confié, son prochain film se fondera sur la base solide de ce qu'a proposé *Le fils du marchand d'olives*.

5. Conclusion des analyses

Comme nous l'avons énoncé d'emblée en introduction de cette partie, le schéma que nous avons mis en place et qui a servi de base aux cartographies puis aux analyses était heuristique et exploratoire. En l'occurrence, il nous donnait la possibilité de placer le film au centre de nos préoccupations, de réinventer notre regard, nous menant vers de nouvelles pistes d'intelligibilité et de compréhension. Cela nous a permis de donner de la visibilité aux aspects médiatiques des mémoires animées, et d'observer le milieu dans lequel elles évoluent.

Avant de tirer des conclusions des réflexions qui ont animé nos analyses et d'identifier des tendances générales, revenons dans un premier temps sur les enseignements mais aussi les limites de notre schématisation.

5.1. Retour sur le schéma heuristique

Premièrement, il convient de ne pas revendiquer une quelconque neutralité du schéma que nous avons mobilisé pour mener à bien les cartographies et leurs analyses. Ce schéma est orienté, dans le sens où nous avons posé le choix, en mettant la production artistique au centre, de saisir la place centrale qu'il pouvait occuper. Cette visibilité ne devrait en tout état de cause pas se substituer à une autre : c'est une manière de concevoir les choses. Elle prend le contre-pied des analyses habituelles, qui s'attachent strictement au contenu, et qui ont souvent tendance à concevoir l'œuvre comme figée dans le temps, ou désolidarisée de son contexte mais aussi de son processus de production.

Comme c'est le cas pour tout type de schématisation, il convient de garder à l'esprit l'impact que peut avoir une structure sur les résultats obtenus, et il nous incombe d'être attentif aux effets de sens qui en découlent. Notons tout de même que ce schéma est né d'une première prise de contact avec la matière en présence et qu'il est le fruit d'une intuition, d'une sensibilité qui a été développée et objectivée par une confrontation avec les questionnaires, les rencontres et les enseignements que nous tirons de notre travail artistique personnel.

Deuxièmement, ce schéma n'est intéressant que si nous prenons en compte le caractère mouvant, en perpétuelle reconfiguration, du milieu qu'il décrit. Chaque pôle que

nous avons mis en avant est composé d'actants organisés en réseaux, qui eux-mêmes échangent et se transforment sans cesse. Les réseaux se chevauchent, s'interconnectent, et nombre d'entre eux apparaissent et disparaissent à travers le temps. En ce sens, vouloir étudier le schéma dans sa totalité et à un instant précis permet de faire émerger des tendances générales certes, mais elle tend à faire perdre de vue la complexité de certaines dynamiques, ainsi que leur évolution. Nous remarquons donc que l'analyse du schéma donne lieu à des résultats plus pertinents lorsqu'un focus est mis sur certains éléments et leurs interactions. C'est de cette manière que dans nos analyses est apparue la nécessité de parler de triangulations. A elles seules, elles n'expliquent pas tout, mais elles permettent de faire valoir l'importance de certains systèmes d'échanges et rendre visible des phénomènes qui, sans cela, n'auraient pu être approchés.

Troisièmement, la problématique de la place occupée par l'environnement social a émergé progressivement lors de la mise en œuvre du schéma. Pour rappel, nous avons défini cet environnement social comme englobant tous les acteurs concernés par le social, pouvant entrer en relation, et connectés avec les actions liées à la mise en œuvre du film. Néanmoins, le fait qu'il soit si englobant peut poser des problèmes au moment de mettre en œuvre les analyses. Son absence en termes visuels dans le schéma, comme un pôle visible et organisé, pourrait amener à le représenter de manière anecdotique. C'est un véritable problème lorsque, dans le cas de certains films, les éléments de compréhension les plus saillants du processus de création ne se situent pas forcément au sein des pôles des mondes de l'art ou de la sphère du privé. A l'inverse, si l'on voulait le représenter de manière efficiente à chaque fois, nous nous retrouverions vite avec un nuage d'éléments « sortis » du milieu et avec un nombre incalculable de flèches, ce qui porterait fortement préjudice à la lisibilité de l'ensemble. Par ailleurs, les différentes « sphères » ou « pôles d'actants » comme nous les avons nommés, sont issus de cet environnement social. Il s'agit donc d'éléments que nous avons délibérément fait ressortir dans le schéma, au détriment d'autres.

Au fur et la mesure que nous avons avancé dans nos analyses, nous avons toutefois fait émerger de plus en plus d'actants ou de réseaux d'actants issus de l'environnement social. L'analyse d'une triangulation, par exemple, ne fait totalement sens que si elle est confrontée à l'environnement social dans lequel elle s'inscrit, et en ce sens il est nécessaire de mentionner

les actants qui l'incarnent. La distinction la plus productive que nous avons pu faire, au regard de l'environnement social, a été de différencier l'environnement social interpersonnel (composé d'actants humains donc) et l'environnement médiatique (composé d'actants médiatisés). Cette distinction, qui nous a permis d'affiner nos observations, ne saurait toutefois masquer certains questionnements, qui mériteraient d'être approfondis. Est-ce qu'un actant non-humain est toujours médiatisé ? Quid d'un artiste qui enregistre un témoignage en amont du film puis interagit avec cet élément médiatisé ? Est-il en présence d'un humain ou d'un non-humain ? Et quelle est la part « humaine » derrière l'actant non-humain, et en quoi celle-ci influence-t-elle la relation mise en place (le potier derrière la poterie, le photographe derrière la photographie, etc.) ?

De fait, si cette notion d'environnement social est complexe, il importe dans tous les cas de ne pas la perdre de vue lors des analyses, mais de ne pas non plus s'y perdre, en n'en faisant émerger que certaines composantes ciblées et pertinentes dans un cas précis.

Quatrièmement, un certain flou entoure la question de la sphère du public. Tout d'abord, celle-ci est, comme nous l'avons vu dans nos réflexions préliminaires, difficile à définir. Des actants de la sphère du privé et des mondes de l'art peuvent s'y trouver ; la question des festivals, notamment, peut poser question (sont-ils dans les mondes de l'art ou dans la sphère du public ?). Il en va de même avec les dispositifs de diffusion, de manière générale, que nous n'avons que très peu pris en compte en dehors de la sphère des mondes de l'art. Ensuite, il nous faut admettre que nos observations ne s'inscrivent pas dans une analyse de la réception. Si c'était le cas, il nous aurait fallu nous donner les moyens de comprendre la pragmatique de ces films en interrogeant le public, et en observant les impacts sur le milieu qu'ils médiatiseraient. Si un individu, par exemple, assiste à la projection d'un film, que ce film induit chez lui une envie qui le met sur la voie de nouvelles pratiques professionnelles, celui-ci joue un impact direct sur son milieu, et possiblement sur les mondes de l'art. Ce type de configuration pourrait certes avoir sa place dans notre description, en cela qu'il est un effet collatéral du film, mais il lui est lié à un degré plus distant. Bien sûr, il ne faut pas aller aussi loin pour appréhender les effets de la réception sur notre schéma. Une inspiration, une influence, est déjà suffisante pour être associée à un réseau facilitateur de changement.

De nombreuses pistes d'exploration en matière de réception et donc de prise en charge de la sphère du public apparaissent donc, mais la manière dont nous avons procédé et les moyens que nous avons mis en œuvre ont focalisé notre attention sur leur relation dans la proximité du film et de son processus de production.

Cela nous mène vers notre dernière remarque, qui prolonge d'une certaine manière ce qui vient d'être dit. Le choix d'avoir placé le film au centre de notre schéma donne l'impression que le film est un médiateur obligatoire et que, de fait, aucun contact direct, qui ne soit pas médiatisé par le film, puisse avoir lieu entre les différents pôles. Que par exemple un actant de la sphère du privé puisse interagir directement avec un actant des mondes de l'art, ou que l'artiste puisse entrer, sans la médiation du film, en contact avec le public. Cela ne veut pas dire qu'il est toujours central, mais nous avons voulu comprendre dans quelles situations et de quelle manière il pouvait l'être, partir de ce qui est au milieu afin de dessiner ce milieu.

5.2. Retour aux mémoires animées

Au vu des analyses que nous venons de mener, la pertinence du schéma pour comprendre comment se joue la phase de production d'un film, en termes d'interactions, nous semble avérée. Néanmoins, l'enjeu de cette recherche n'est pas uniquement d'aller à la rencontre d'un processus de production de manière générale, mais surtout de mieux cerner les mémoires animées. Si nous avons déjà mis en valeur lors de nos analyses la pertinence d'une attention portée à la différenciation des mémoires animées du point de vue relationnel⁷⁷, nous prendrons l'occasion de cette conclusion pour développer pleinement cette idée.

Afin de définir les mémoires animées d'un point de vue relationnel, nous devons décrire de quelle manière elles fonctionnent en tant que milieu et de quelle manière la production du film joue en ce sens une fonction médiatrice. Pour reprendre les termes que nous utilisions précédemment, nous sommes partis de ce qui est au milieu, pour comprendre

⁷⁷ Cet aspect fait l'objet de cette partie de la thèse, mais est bien entendu à mettre en perspective avec les parties C et D.

ce qu'il y a autour. À partir de cette observation, nous pouvons différencier différentes zones d'influence du film, que nous définirons au point 5.2. Nous y aborderons le concept d'espace de production du film comme milieu intermédiaire, et nous le schématiserons.

Ensuite, nous étendrons notre compréhension vers le milieu à un niveau plus large, pour remonter, comme le suggérait Latour, vers des structures plus amples qui se trouvent autour de l'objet de notre observation. Comme nous l'avons abondamment abordé lors de nos analyses, il est nécessaire de complexifier la manière de concevoir les liens avec les mondes de l'art, et c'est surtout cette direction qui sera privilégiée. Cela se traduira alors par une schématisation, une conceptualisation générale du positionnement des mémoires animées dans un milieu plus vaste, spécialement eu égard aux mondes de l'art donc. Nous la présenterons au point 5.3.

Nous serons ainsi en mesure de défendre, au point 5.4, l'idée que l'animation mémorielle est caractérisée par sa place dans un milieu et la nature de ses interactions et des échanges qu'elle engendre, qui sont indissociables de son contenu. Nous nous proposerons dès lors d'inscrire cette perspective relationnelle au cœur même de la définition des mémoires animées. Cette proposition viendra clore cette partie de la thèse.

5.3. Le processus de production du film comme milieu intermédiaire

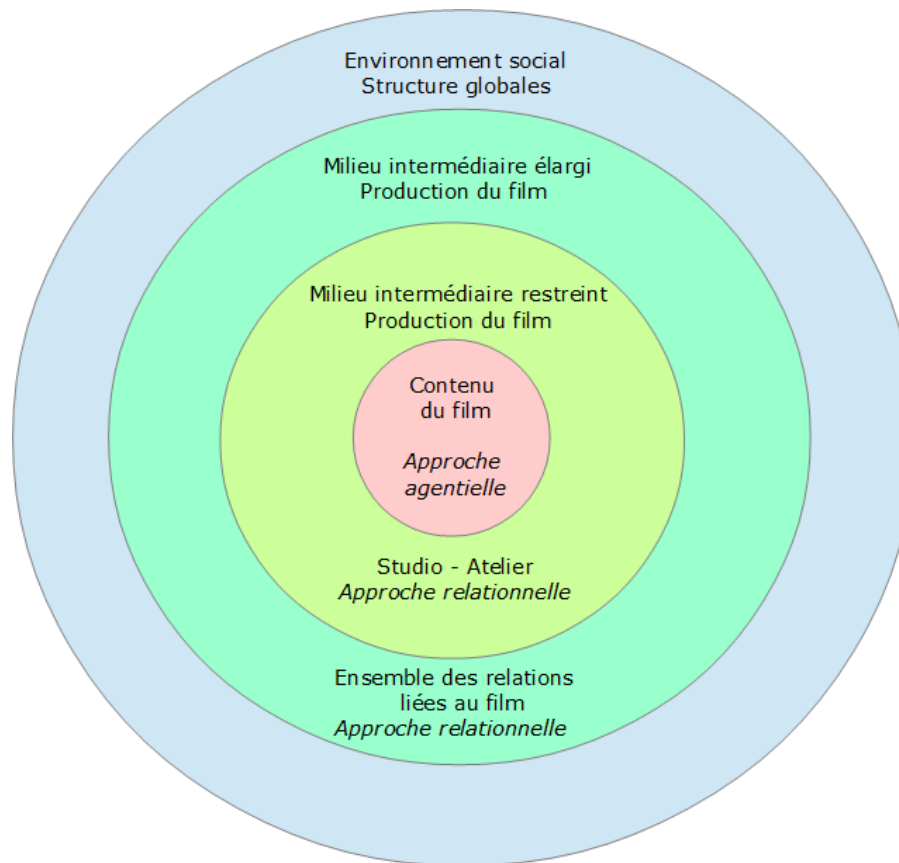
5.3.1. Contours du milieu intermédiaire

Comme nous l'avons vu au long de nos analyses, les films étudiés participent tous, sans exception, d'une étape charnière dans le parcours de leurs auteurs respectifs. Deux tendances peuvent toutefois être dégagées. L'une consacre des films de fin d'études ou réalisés au sortir des études. C'est le cas d'Olivia Molnar, de Sandrine Stoyanov, de Chloé Maszlo. L'autre tendance est caractérisée par des films qui sont au cœur d'une dynamique de réorientation de leurs auteurs, ou dans tous les cas qui transforment leurs trajectoires personnelles et professionnelles de manière significative. Les auteurs de ces films évoluent tous dans le monde des arts, mais la position qu'ils y occupent change radicalement lors de la production du film. C'est le cas d'Alexander Schellow, de Marc Faye, de Daniela de Felice et de Mathieu Z. Bien que ces deux types de situation soient différents, ils témoignent du potentiel transformateur du film. Et lorsque nous parlons du film, nous ne parlons pas seulement de son impact une fois terminé, mais de l'influence de toutes les interactions qui accompagnent l'ensemble de sa mise en œuvre, de ses prémisses jusqu'à sa diffusion.

En ce sens, nous souhaitons développer l'idée que l'espace de production du film peut être considéré comme un milieu intermédiaire, où opère une certaine forme d'échanges et d'interactions. Ce milieu interactionnel est un espace à part, puisqu'il n'est pas assimilable à l'environnement de l'artiste avant la mise en route du film, et que s'il est reflété dans le contenu du film terminé, ce n'est le cas que partiellement. Or, ce sont l'ensemble des échanges et des interactions qui se produisent dans ce milieu intermédiaire qui vont pouvoir expliquer d'une part le film en tant que produit fini, mais aussi les transformations et changements qu'ils induisent dans le parcours de leurs auteurs et auprès de nombreux réseaux d'actants.

Il est toutefois important de bien comprendre ce dont on parle lorsqu'on évoque ce milieu intermédiaire. Quelles formes prend-il ? Est-il un espace métaphorique, ou s'incarne-t-il dans la réalité sous la forme d'un espace précis ? Peut-on dès lors distinguer différentes échelles de milieu, en tenant compte de la polysémie inhérente au terme ?

Afin de cerner ce que nous allons nommer milieu intermédiaire, de montrer où nous le situons exactement et en quoi les analyses réalisées vont nous permettre de le conceptualiser, nous avons effectué le schéma suivant :



Ce schéma est à comprendre avant tout en termes de focale et d'échelle. Comme nous l'avons écrit à plusieurs reprises, afin de comprendre les mémoires animées eu égard à leur processus de création, il convient de s'intéresser à ce qui est visible à l'écran et qui renvoie à ce processus, mais aussi de comprendre ce qui n'est pas directement présent dans le résultat final. Ainsi, nous partons du principe que ce schéma peut s'appliquer à l'ensemble de la production de la mémoire animée. Il nous permet de montrer où commence et où se termine notre approche relationnelle.

Premièrement, en bleu, nous avons l'environnement social, qui regroupe tous les réseaux d'actants et au milieu duquel va se développer la mémoire animée. C'est-à-dire que le milieu intermédiaire de la production y est contenu en totalité mais ne s'arrête pas à ses contours : il est susceptible de prendre en charge tout type de relation et tout type d'actant. Nous utilisons à dessein le terme « global » afin de revenir sur l'ancrage théorique qui ouvrirait

cette partie et proposait, sur les traces de Latour, de partir de ce qu'il y a au milieu pour comprendre le milieu, et d'aller du local vers le global. Dans le cas qui nous occupe, nous effectuerons de nombreux allers-retours entre ces différentes échelles, afin qu'elles s'éclairent mutuellement.

Deuxièmement, en vert, nous avons deux ensembles, que nous avons choisi de différencier, mais qui font tous les deux parties de ce que nous appelons milieu intermédiaire. Nous distinguons donc :

- 1) Le milieu intermédiaire élargi, qui désigne un espace très vaste et qui s'étend à chaque interaction, à chaque réseau d'actants qui a un impact ou est impacté, directement ou indirectement, par le film. Ce milieu est avant tout théorique et n'a pas de terrain géographique privilégié. Il connaît de nombreuses ramifications, occupe autant de territoires et prend autant de formes qu'il y a d'actants impliqués.

Dans le cas des mémoires animées, il est impliqué dans des réseaux ou des sphères d'actants privilégiés, essentiellement la sphère du privé et les mondes de l'art, et permet de remonter jusqu'à elles pour en éclairer le fonctionnement.

A l'intérieur du milieu intermédiaire élargi, l'approche relationnelle consiste alors à prêter une attention particulière à tout le champ d'action du processus de production, et tout autant ce qui vient nourrir le processus créatif que les influences provoquées. En d'autres termes, cet espace correspond à la zone d'influence du film et dessine les limites de sa disposition à impacter les échanges et les contenus qui s'y situent.

- 2) Par ailleurs, on observe que le milieu intermédiaire prend bien souvent, dans le cadre des mémoires animées, une forme concrète et s'incarne généralement dans un lieu qui s'apparente à un studio, un atelier d'animation, où l'artiste réalise son film. C'est ce que nous avons appelé milieu intermédiaire restreint, qui occupe donc un espace physique précis.

Si l'on compare le cas des différents artistes avec lesquels nous nous sommes entretenu, une tendance apparaît assez clairement. La quasi-totalité d'entre eux

ont tourné, animé, enregistré, illustré la majeure partie de leurs films dans un studio artisanal qui se trouve à la jonction entre la sphère du privé et les mondes de l'art. En effet, mis à part Alexander Schellow, les artistes travaillent dans un atelier qu'ils ont aménagé chez eux (cas le plus fréquent), ou qu'ils louent parfois en dehors de leur lieu de vie. Dans aucun cas les artistes ne travaillent dans un studio professionnel (du moins pas au moment de la réalisation de la mémoire animée que nous étudions ici), et ils n'en ont fréquenté que pour certaines tâches ciblées de la post-production.

Pris sous cet angle, le lieu de production est un environnement à part entière, qui donne une dimension concrète au milieu intermédiaire. Si le milieu intermédiaire restreint n'est pas le lieu où se passe toute la production du film, il est en tout cas celui où se joue la totalité de l'animation. Cette distinction permet donc, en termes relationnels, de comprendre les échanges qui vont se produire à l'intérieur de l'atelier notamment au moment d'animer des séquences, et de faire le lien entre les échanges dans le milieu intermédiaire élargi et le film achevé.

Troisièmement et comme nous l'avons déjà écrit, le film achevé, en tant que contenu (en rouge sur le schéma), peut être défini comme un milieu. Dans ce milieu, sous l'égide d'un geste graphique, les documents, photographies, dessins, images filmées, interagissent entre eux. C'est un espace qui n'est constitué que de ce qui est visible à l'écran et de ce à quoi ces éléments visibles (ou audibles) renvoient. Cette approche du film comme milieu se réfère donc à la dynamique agentielle qui a présidé à sa constitution. Elle renvoie au premier référentiel de Besson⁷⁸ et fait l'objet de la partie B de cette thèse.

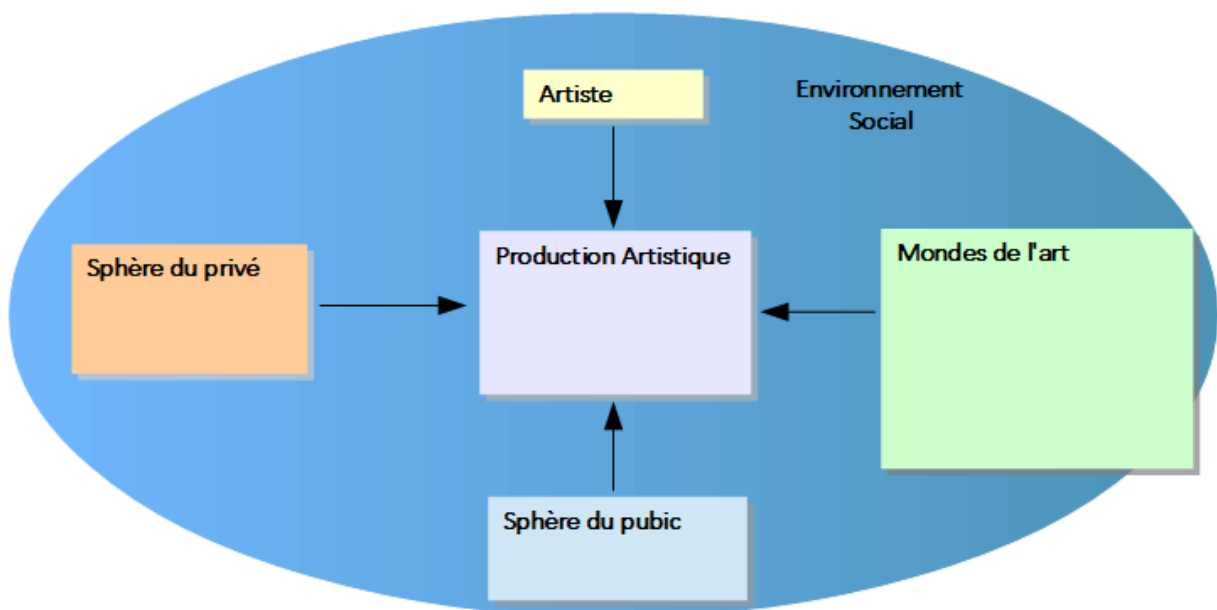
Nous nous concentrerons désormais sur ce milieu intermédiaire, dans sa double acceptation. Il va s'agir avant tout de comprendre le fonctionnement de sa dimension médiatrice. En effet, cet espace intermédiaire est un espace de médiation qui va transformer les actants qui y transitent. Si l'on tente de synthétiser la fonction qu'il joue en relation avec

⁷⁸ Pour rappel, Besson propose d'approcher le média en tant que production culturelle, en mettant à profit des analyses qui sont de l'ordre de la co-présence et du transfert.

son milieu et que l'on conserve la volonté de partir de ce qu'il y a au centre pour atteindre ce qu'il y a autour, on remarque qu'il est animé d'une double force.

Il est animé d'une énergie centripète, d'une part, par laquelle le milieu intermédiaire attire à lui des actants, humains et non-humains, généralement issus de la sphère du privé et des mondes de l'art. Puis une énergie centrifuge, d'autre part, qui pourrait être décrite comme l'influence, le rayonnement et l'impact qu'il a sur les différentes sphères avec lesquelles il est en contact. Pris sous cet angle, le milieu intermédiaire joue un rôle qui peut paraître paradoxal, puisqu'il attire à lui et agit sur son environnement dans des dispositions que nous nous emploierons à décrire, et qui, *in fine*, définiront en grande partie sa fonction médiatrice.

5.3.2. Force centripète du milieu intermédiaire



a) Le film comme lieu d'accueil d'actants de l'environnement social

Au fil de nos analyses, nous avons constaté que le milieu de la production du film attirait à lui de nombreux actants issus de l'environnement social. Cela implique presque toujours un contact préalable de l'artiste avec un aspect méconnu de son environnement, par exemple lors d'un voyage (comme c'est le cas de Chloé Maszlo, Olivia Molnar, Alexander Schellow ou Mathieu Z.), ou suite à un travail de documentation (comme c'est le cas de Marc Faye ou de Sandrine Stoyanov).

En ce sens, des actants extérieurs à la sphère privée ou aux mondes de l'art sont pratiquement toujours mobilisés à l'intérieur du processus de production. On remarque toutefois une propension, une fois passé du milieu intermédiaire élargi au milieu intermédiaire restreint, à une transition d'échanges avec des acteurs humains vers des interactions avec un environnement essentiellement médiatique, composé d'actants non-humains. Ceux-ci sont visibles à l'écran, soit modifiés, transformés, combinés, soit simplement présentés à l'image, filmés, photographiés ou scannés.

Le cas de Chloé Maszlo en est un bon exemple. Après son voyage durant lequel elle a collecté, parfois sans but apparent divers médias (témoignages, dessins, photographies, journal de bord), elle s'isole dans un studio « bricolé » pour rejouer son voyage en se servant uniquement des matériaux disponibles. On retrouve aussi ce cas de figure chez Sandrine Stoyanov. Une fois qu'elle est allée au contact d'horizons nouveaux par un déplacement physique, celle-ci privilégie le milieu intermédiaire restreint (dans son studio personnel et à l'intérieur du film), en tant qu'espace d'interactions avec des actants non-humains. Cette transition ne signifie par contre pas un arrêt de son processus de collecte et de prospection, puisque celui-ci continue de manière très active au contact d'un actant non-humain qui occupe une place centrale : son ordinateur (elle collecte ainsi notamment sur internet beaucoup de photographies, de documents, d'archives vidéo, ...)

Cette articulation entre une phase de collecte et une phase combinatoire des documents collectés rattache donc ainsi les mémoires animées à la tradition documentaire. La singularité de ces mémoires animées se situe dans le fait que le lieu de la collecte de documents et de la production d'une grande part de la matière audiovisuelle qui composera le film est identique à celui du montage. C'est donc dans ce que nous avons nommé milieu intermédiaire restreint

que l'artiste poursuit ses recherches, au contact d'actants non-humains et en présence d'un vaste environnement dès lors essentiellement médiatique. Les échanges avec ces actants sont performés et enregistrés par des procédés d'animation et pourront être présents à l'image lors du résultat final. En fonction de la technique d'animation privilégiée (stop-motion, dessin image par image, animation par ordinateur), la matérialité de ce lieu changera.

Une des caractéristiques essentielles des mémoires animées se trouverait alors dans ce phénomène qui voit, à un stade précoce du processus de création du documentaire, le milieu intermédiaire restreint se substituer au milieu intermédiaire élargi. Lorsque l'on pense les mémoires animées de cette manière, la différence apparaît alors entre un documentaire en prises de vues réelles et une mémoire animée :

- Dans le contexte d'un documentaire en prises de vues réelles, le milieu intermédiaire élargi prend une part majoritaire du processus, et le milieu intermédiaire restreint s'apparente essentiellement à un espace de réflexion et de montage.⁷⁹
- Dans le contexte d'une mémoire animée, le milieu intermédiaire restreint est privilégié, au détriment du milieu intermédiaire élargi, avec comme conséquence la mise en œuvre d'une structure interactionnelle qui repose plus sur des actants non-humains (et un environnement médiatique hypertrophié) attirés à l'intérieur du milieu intermédiaire restreint, au détriment des acteurs humains.

De cette manière, les documents présents dans les mémoires animées ne nécessitent pas tant d'être collectés (puisqu'ils sont facilement accessibles dans l'environnement médiatique) ou d'être contextualisés (par l'intervention de tiers), que d'être hybridés, recomposés, ou questionnés par l'auteur. C'est là que se joue d'ailleurs la part la plus grande de la composition et de l'enregistrement des séquences des mémoires animées. De nombreux

⁷⁹ Cette observation est bien entendu à nuancer étant donné la grande diversité d'œuvres qui composent le genre documentaire. Certains films documentaires reposent par exemple uniquement sur la collecte d'archives et leur montage, et peuvent en cela s'apparenter aux mémoires animées. Dans ce type de cas, les mémoires animées se distinguent toutefois par le fait qu'elles produisent effectivement de nouvelles images dans le lieu où, en documentaire en prises de vues réelles, s'opérerait uniquement le montage.

actants de l'environnement social sont donc accueillis à l'intérieur du milieu intermédiaire restreint, avant d'être transformés pour les besoins du film.

Une des caractéristiques saillantes de ce milieu intermédiaire restreint n'est autre que son caractère relativement fermé et dès lors coupé des contingences de l'environnement social.

Le studio d'animation où travaille l'artiste, de manière autonome et majoritairement solitaire, est un espace préservé des assauts de l'extérieur. En ce sens, ce cadre ne dépend pratiquement « plus que » de l'artiste. Et puisqu'à un certain point ce dernier ne mobilise plus que des actants non-humains avec lesquels il entre en interaction, cela le met dans une position tout à fait singulière. L'auteur se retrouve dans une posture d'énonciation où la relation entre lui et ces actants, mais aussi entre ces actants eux-mêmes, est au centre du dispositif. La relation qui peut s'établir avec ces actants non-humains est caractérisée par une grande liberté, tempérée toutefois par la résistance matérielle des ressources en sa possession.

Par exemple, prenons le cas des photographies utilisées dans le film de Sandrine Stoyanov. Une photographie d'archive peut être animée, découpée, modifiée, combinée, et l'artiste peut en théorie lui faire faire pratiquement ce qu'elle souhaite. Néanmoins, l'attitude de la réalisatrice sera complètement différente en fonction de la photographie en question. Certaines photographies trouvées sur internet, comme des images anonymes collectées avec le moteur de recherche Google, seront totalement démembrées. Parfois, seulement un seul élément sera extrait.

A contrario, une photographie familiale de l'arrière-grand-père sera traitée avec beaucoup plus d'égards. Cette image sera parfois porteuse d'une plus grande valeur sentimentale, ou comportera des éléments trop importants dans leur ensemble que pour être désolidarisés. Sous cet angle, on considèrera que les relations entre l'auteur et ces éléments non-humains sont variables, et qu'il est difficile de ne les voir que comme le fait d'un processus conscient et contrôlé de l'artiste. De fait, ce type d'échange présente plutôt les caractéristiques d'une interaction, où l'un ou l'autre média opposerait une résistance différente, ou impliquerait des modes relationnels différents. Ces médias tirés de

l'environnement social seraient donc attirés vers le milieu intermédiaire de la création du film en vue d'y entrer en relation avec des médias d'origine privée.

b) Le film comme lieu d'attraction des actants de la sphère du privé

Tout comme elle amène vers elle des actants issus du milieu, la mémoire animée attire aussi dans son périmètre des acteurs privés, humains et non-humains. Par rapport à l'ensemble des productions analysées, on remarque d'ailleurs que même si l'environnement social joue un rôle important, dans les cas des mémoires animées, la sphère du privé occupe beaucoup d'espace. En phase de préparation déjà, le film attire à lui de nombreux actants, qu'il s'agisse de proches ou de documents divers. En phase active de production, une fois les préparatifs achevés, les actants humains vont avoir tendance à disparaître, et l'artiste interagit essentiellement, dans le milieu intermédiaire restreint, avec des actants non-humains. Tout comme nous venons de le voir avec les actants de l'environnement social, les actants non-humains de la sphère du privé vont être mobilisés par l'artiste, et vont intervenir sous son contrôle, ou dans tous les cas en communication avec lui, dans l'espace du studio d'animation.

On peut citer le cas d'Olivia Molnar, qui sollicite tout d'abord son père, lequel sera toutefois progressivement écarté au profit de matériaux non-humains. La surabondance d'actants non-humains du privé se confirme si l'on observe les cas de Marc Faye, qui utilise ses collections artistiques familiales, de Sandrine Stoyanov, qui mobilise photos et objets de famille ou de Daniela De Felice et de Chloé Maszlo, dont les films sont peuplés d'actants non-humains du privé (photographies de famille, films de famille, journaux intimes, etc...)

À nouveau, et au regard de la sphère du privé, le milieu intermédiaire de la création du film est particulier. Premièrement, il n'est pas tout à fait du ressort de l'artiste seul, puisque même lorsqu'il est au contact d'actants non-humains, généralement médiatisés, ceux-ci opposent une résistance matérielle qui, comme nous l'avons exposé au point précédent, induit une mise en relation. Deuxièmement, il n'est pas tout à fait privé, parce qu'il a vocation à s'adresser à un public. Troisièmement, il n'est pas non plus totalement apparenté aux mondes de l'art, puisqu'il est fortement ancré dans l'intimité et la vie privée de l'artiste (avec des méthodes artisanales, produit dans un studio qui est souvent dans le domicile de l'artiste,

en dehors des circuits habituels). On se retrouve dès lors dans un lieu-tiers, un lieu de médiation que, pour s'en tenir à la sphère du privé, l'artiste peut mobiliser pour poser des questions intimes et souvent délicates sans trop s'exposer. Un lieu à l'extérieur de la famille, de la sphère du privé, mais qui lui est néanmoins connecté. Cet espace de renégociation qui ne subit plus tout à fait les mêmes règles interactionnelles que les réseaux d'actants du privé.

Dans le processus de production du film, l'artiste peut choisir d'isoler certains éléments, de donner la parole à des actants non-humains, de solliciter ou non des actants humains, et, *in fine*, d'interagir dans un milieu où il participe à édicter les règles. Notons tout de même que le but de ces artistes n'est pas de s'affranchir de la sphère du privé, mais plutôt d'en renégocier la donne, d'inventer de nouvelles perspectives interactionnelles. Parce qu'elles sont jusque-là inexistantes, ou parce qu'elles sont insatisfaisantes.

c) Le film comme lieu d'altération de l'artiste

Nous avons également observé, dans nos analyses, que l'artiste lui-même était aimanté par le milieu du film, et subissait lui aussi cette force centripète. C'est-à-dire qu'à l'intérieur du film, puisqu'il doit faire interagir ces actants d'horizons diversifiés, l'artiste ne peut pas faire ce qu'il souhaite. Ou plutôt, il est investi d'une forme de responsabilité qui fait qu'il doit arbitrer tous les actants que la production du film a aimantés. En ce sens, l'artiste à l'intérieur du film est amené à jouer un rôle qui diffère de celui qu'il occupe dans ses sphères habituelles.

Il n'est plus un membre d'une famille ou membre des mondes de l'art. A l'intérieur du lieu film, du lieu de production, l'artiste est certes un producteur d'art, mais il est aussi un médiateur qui doit arbitrer tous ces actants de registres et d'origines divers. Il doit dès lors développer des qualités relationnelles, qu'elles soient avec des humains ou des non-humains, qui dépassent ses attributions habituelles.

Nous assistons aussi à un effet d'entraînement, qui fait que plus le film amène vers lui des actants de diverse nature, plus le travail de médiation est important. Être artiste à l'intérieur d'une mémoire animée paraît sous cet angle relationnel être une expérience totale, et c'est ce qui est ressorti des analyses. Olivia, Chloé, Alexander, Marc, Sandrine, Mathieu, Daniela, tous et toutes nous ont confié être devenu(e)s des artistes plus complèt(e)s une fois ce film

réalisé. A l'intérieur du film, l'artiste investit toujours une part de son intimité. Il devient un tiers médiateur, il doit se positionner et arbitrer les échanges, il n'est pas uniquement une subjectivité.

d) Le film comme lieu d'accueil d'actants des mondes de l'art

Etant donné que l'espace de production du film, et encore plus sa forme concrète, est un milieu à part entière, relativement clos et opaque pour des regards extérieurs, il s'inscrit rarement dans les infrastructures des mondes de l'art, et joue aussi assez peu avec ses règles habituelles. Dès lors, la configuration dominante que nous avons observée met en lumière des mémoires animées qui attirent vers elles des actants des mondes de l'art plutôt qu'elles ne se déplacent dans leur direction.

Par exemple, Sandrine Stoyanov nous confie que son producteur accepte de la suivre, selon ses règles à elle, sans trop comprendre ce qu'il est en train de produire. Ce cas de figure s'observe aussi chez Chloé Maszlo. Chez Marc Faye, cela se traduit par une très large marge de manœuvre et une quasi absence d'ingérence d'un quelconque producteur ou diffuseur télévisuel. Il semble que les mondes de l'art acceptent d'aller vers le milieu du film, et ne tentent pas de l'attirer à eux. Même dans le cas d'Olivia, qui produit son film en totale autonomie, on a le sentiment qu'une fois celui-ci terminé, les mondes de l'art se tournent vers elle. Un producteur vient la chercher, et elle reçoit un prix qu'elle n'attendait absolument pas. Alexander Schellow, dès la préproduction de son film est déjà en relation avec des actants des mondes de l'art. On constate qu'il bénéficie d'un soutien beaucoup plus important que ce qui était attendu. Le film attire de plus en plus de partenaires, et ceux déjà impliqués, comme son producteur, doivent s'adapter à cette situation et à faire face à des configurations inhabituelles.

Si ce constat est valable dans le cas des acteurs humains, il l'est aussi pour des actants non-humains des mondes de l'art. Progressivement, au fur et à mesure que la production de la mémoire animée avance et que des partenaires nouveaux interviennent, de nouveaux moyens sont mis à disposition des artistes. Il peut s'agir d'outils techniques (matériel informatique, appareil photo, éclairage), d'argent, de lieux notamment.

e) Le film comme lieu d'attraction des pratiques antérieures et de remédiation

Un dernier point que nous souhaiterions développer à propos de ce milieu de production du film concerne la diversité des pratiques artistiques des auteurs. On constate que quelles que soient les productions artistiques antérieures des auteurs que nous avons questionnés, elles trouvent une place à l'intérieur du milieu de production du film. C'est aussi le cas pour les pratiques annexes et les savoir-faire associés à une production culturelle mais qui ne sont pas artistiques à proprement parler (comme effectuer un traité de documentation, avoir une activité de monteuse, avoir des compétences de bricolage).

De manière générale, nous pouvons affirmer que le film d'animation mémoriel attire à lui toute sorte de pratiques, et une grande variété de disciplines artistiques s'y voient accueillies. Prenons le cas d'Olivia Molnar. Avant de se lancer dans la réalisation du film, Olivia a tout d'abord exploré son passé familial, et pas nécessairement l'histoire de sa tante, par le biais de divers travaux. Parmi ces productions antérieures, on dénombre par exemple une série de performances. Ces performances ont joué un rôle de deux manières différentes. Premièrement, elles ont facilité l'émergence et une première circulation de documents, et notamment des photographies, que l'on retrouvera par la suite dans le film. Deuxièmement, elles ont été le lieu de création de nouveaux documents. Dans la plupart des cas ces documents produits lors des performances n'apparaîtront pas tels quels dans *Le dossier de Mari S.*, mais on constate que leur mode de production y sera reproduit. C'est-à-dire que la dynamique interactionnelle à l'œuvre pendant la performance, lorsqu'Olivia hybridait face à un public les documents en sa possession, a été un moteur dans la manière dont elle a pensé son film.

Mais cela ne s'arrête pas au cas d'Olivia, il peut s'agir de l'écriture d'un livre comme chez Daniela De Felice, d'un travail d'illustration sur papier chez Sandrine Stoyanov, d'un travail de plasticien dans le cas de Mathieu Z., ou encore d'un travail d'historien pour Marc Faye. Souvent, il ne s'agit pas d'une seule pratique, mais bien d'une pluralité de pratiques. Toutes vont trouver une place dans le contexte du film d'animation mémoriel.

On remarque donc, si l'on s'en tient à la dimension interactionnelle, que le film est un lieu où ces pratiques préexistantes conditionnent les modes d'accès aux actants présents, et se transforment de fait dans le contexte du film d'animation. Ces pratiques nourriront la manière

de penser et de faire de l'animation, mais seront également questionnées, modifiées, parfois oubliées. Ce constat rejoint par ailleurs les critiques que Tim Ingold a émises à propos de la conception des objets de Bruno Latour, et que nous évoquions lors du point 2.2. Pour rappel, Ingold précise que « ce qui met ensemble (les objets) ce ne sont pas des mouvements ou un développement, ou des séquences de perception et de réponse, mais des effets interactifs dans un réseau d'effets qui s'étend à tout le champ d'action »⁸⁰. C'est ce qui pousse d'ailleurs Quéré à écrire que « l'écologie de Latour est en fait dépourvue d'énergies et de matériaux ».⁸¹

De fait, ce constat nous engage à prendre en compte les transformations opérées et subies par ces actants non-humains d'une part, mais aussi la dimension centrale des pratiques et usages qu'ils induisent. Ceux-ci sont à prendre comme porteurs d'une énergie particulière, provoquant, sur la durée et par la répétition, une dynamique relationnelle qui ne peut être comprise que si elle ne se focalise pas uniquement sur le moment de l'interaction en lui-même, que s'ils ne sont pas pris uniquement comme des êtres de discours. Au contraire, ils doivent être envisagées, pour reprendre une fois encore les mots d'Ingold, « en tant que choses qui adviennent dans des processus, des flux et des transformations »⁸².

D'autre part et vu sous cet angle, l'espace de création du film est dès lors autant un lieu d'échanges qu'une proposition artistique influencée, notamment, par une dynamique qui peut s'apparenter à de la remédiation. La remédiation est un procédé qui a été théorisé à la fin des années 90 par Jay David Bolter et Richard Grusin⁸³, et que nous abordons en détail dans la partie C de cette thèse. Elle désigne le fait qu'il n'existe jamais de nouveau média, mais qu'au contraire un média est toujours issu d'un média antérieur, dont il modifie certains aspects et usages. Dans leur ouvrage, les auteurs insistent sur le fait que l'émergence d'un « nouveau » média conduit également à une transformation de la forme prise par les médias existants.

Si l'on choisit de se situer dans la perspective de l'auteur qui travaille sur une mémoire animée, et étant donné que ce type de production est, comme nous l'avons vu, assez récent, on remarque plusieurs choses. Premièrement, l'auteur dont c'est en général la première

⁸⁰ Tim Ingold, 2012, p. 436.

⁸¹ Louis Quéré, 2015.

⁸² Ingold T. *Ibidem*

⁸³ Bolter, Jay David et Grusin, Richard, *Remediation: Understanding new media*, Cambridge, MA, 2000.

œuvre de ce type (en animation ou avec ce type d'animation), est en situation d'invention, qui va de pair avec une forme d'audace et de recherche créative. Deuxièmement, l'auteur se situe dans un milieu artistique qui est, comme nous l'avons vu, très peu normé, peu contraignant, et où les mémoires animées sont généralement méconnues. Ils entrent donc dans la réalisation du film sans éléments de comparaison. Troisièmement, la réalisation se situe dans un parcours artistique qui, bien que souvent émergent, est riche et protéiforme.

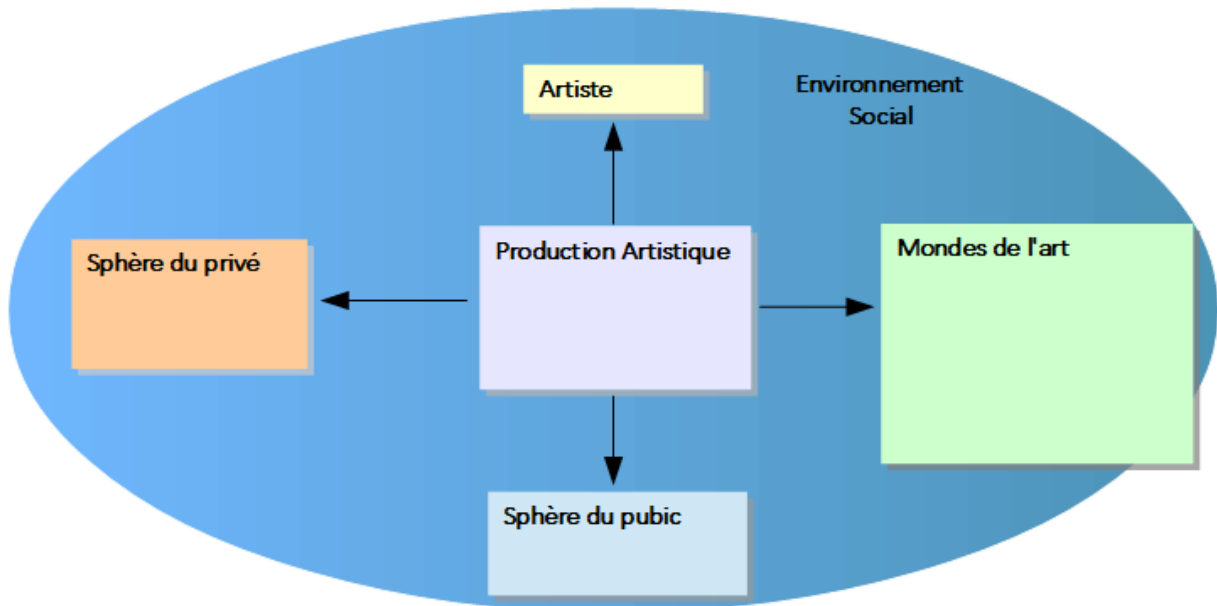
Dès lors, une fois entamé ce processus d'animation, l'artiste l'envisage totalement comme un nouveau média, un saut dans l'inconnu, où tout est à inventer voire parfois, sans le savoir, à réinventer. Ce constat est très souvent ressorti dans les questionnaires que nous avons fait remplir par les auteurs notamment, qui citent des références mais ne connaissent en général personne qui travaille de la même manière qu'eux en animation. On retrouve donc une situation propice aux procédés de remédiation, où l'artiste est particulièrement influencé par ses pratiques parallèles et antérieures. Cette remédiation abondante fait aussi en sorte que l'artiste délaisse progressivement une pratique isolée des disciplines explorées précédemment pour la continuer à l'intérieur du dispositif de l'animation, qui devient leur lieu d'expression principal. En ce sens, il est intéressant de constater que si des médias sont remédiés par l'animation, il est plus pertinent de parler, dans le contexte relationnel qui nous occupe, de procédés qui vont être rejoués.

C'est-à-dire que ce ne sont pas seulement les modes d'expression des anciens médias qui vont être remédiés, mais aussi leurs dynamiques interactionnelles. Cela concerne donc non seulement ce qui est fait, mais aussi la manière dont cela est fait. Cela fait sens dans la mesure où nous sommes en présence d'artistes qui sont dans un processus de recherche artistique et qui sont peu attentifs à conserver une certaine frontière entre les disciplines. Ce constat s'inscrit aussi dans un environnement artistique qui porte les artistes vers la polyvalence. Les écoles artistiques sont de moins en moins cloisonnées, l'accès à certains outils techniques se fait d'une manière de plus en plus fluide⁸⁴, et cela participe d'une tendance sociétale de décroisement des disciplines. Cette perspective de remédiation sera prolongée dans la

⁸⁴ On le voit par exemple avec les programmes informatiques de la suite *Adobe*, qui bien qu'appartenant à des disciplines différentes (retouche photo pour *Photoshop*, animation pour *After Effects*, montage pour *Première*, mise en page pour *Indesign*), mobilisent des modes opératoires et des interfaces très proches, qui facilitent les rapprochements et les passages de l'un à l'autre.

deuxième partie de la thèse, qui nous amènera à voir comment elle se traduit en termes agentiels, et à examiner ses répercussions sur la performance graphique des auteurs de mémoires animées.

5.3.3. Force centrifuge du milieu intermédiaire



Si le milieu de production du film est doté, comme nous venons de le voir, d'une force centripète, qui attire vers lui un nombre important d'actants de registres diversifiés, il est tout à la fois doté d'une importante portée centrifuge. Nous avons en effet constaté, tout au long de nos analyses, que le film avait un impact considérable sur l'ensemble des pôles d'actants qui l'entouraient. Nous les regrouperons et reviendrons sur les mouvements majeurs dont il imprègne ceux-ci.

a) Influence des mémoires animées sur l'environnement social

Nous avons tout d'abord pu observer que la mémoire animée avait un impact important sur l'environnement social dans lequel elle était produite. Le fait qu'elle mette en mouvement l'artiste provoque des modifications, des changements là où celui-ci agit. Alexander Schellow, Marc Faye, Chloé Maszlo, par leurs voyages et leur action sur le terrain, provoquent forcément

des changements, de nouvelles configurations, de nouveaux échanges. Mais comme nous l'avons dit, pendant la réalisation du film, les échanges « en personne » sont très restreints.

C'est dès lors après la phase de production, et au moment de la diffusion du film, que celui-ci aura le plus d'impact sur son milieu, notamment par le biais de sa réception par un public. Notons toutefois, et nous y reviendrons, que le film n'a alors pas un impact direct sur le milieu, mais que c'est bien une dynamique relationnelle, dépendante des divers pôles d'actants, qui sera productrice de changement.

b) Influence des mémoires animées sur la sphère du privé

Comme nous avons pu le mettre en évidence dans nos cartographies, en phase de réalisation et dès sa préparation, le film a un impact sur les réseaux de la sphère du privé. Toutefois, cet impact se produit essentiellement par triangulation. C'est essentiellement l'artiste qui, dans le cadre de la réalisation du film, viendra poser des questions, tisser du lien, faire émerger des actants disparus, ce qui sera forcément vecteur de changement auprès des réseaux en place. Par contre, les actants non-humains de la sphère du privé vont quant à eux être impactés par l'ensemble de la production du film. La manière de les percevoir changera, ils seront réorganisés, réintégrés aux réseaux. L'action de ces actants à l'intérieur du film a un impact direct et transformateur sur la place qu'ils occupent dans la sphère du privé, ainsi que sur leur pertinence. Certains vont retrouver un sens, une place, comme par exemple les animations de l'arrière-grand-père de Marc Faye ou les objets du grand-père de Daniela De Felice.

Il est fréquent, comme chez Sandrine Stoyanov, Daniela de Felice, Choé Maszlo ou Olivia Molnar, que des actants humains de la sphère du privé travaillent directement sur le film. Qu'ils soient coproducteurs, techniciens, acteurs, ceux-ci vont certes avoir un impact sur la production finale, mais celle-ci a également un impact sur eux. On peut imaginer que la relation mi-intime, mi-professionnelle qu'elle engendre donne aussi lieu à d'autres types de liens.

Les plus grands changements que le film provoque sur les actants humains, et ce de manière directe, ont plutôt lieu une fois celui-ci terminé. Comme c'est le cas chez Sandrine

Stoyanov, chez Olivia Molnar ou encore chez Daniela De Felice, des membres de la famille vont s'approprier le film et même l'intégrer à leur identité personnelle.

c) Influence des mémoires animées sur la sphère des mondes de l'art

Nous l'avons déjà quelque peu abordé, mais les mémoires animées ont un impact considérable sur les mondes de l'art, et ce à toutes les étapes de la réalisation du film. De manière générale, on remarque qu'elles modifient les pratiques existantes, transforment des réseaux, en créent d'autres, s'affranchissent de certains. Des maisons de production sont amenées à travailler différemment, à varier leurs pratiques et leurs attentes. Des festivals doivent redéfinir leur politique de programmation. Des diffuseurs doivent accepter les contingences et la liberté qu'implique ce type de productions. Elles propulsent également de nouveaux actants, humains (des membres de la famille deviennent acteurs, des actants privés apparaissent dans les mondes de l'art) et non-humains, à l'intérieur de réseaux professionnels des mondes de l'art.

On remarque également que le film suscite de nouvelles manières de faire, et intègre aux mondes de l'art des types de matériaux qui y sont peu présents dans les réseaux sollicités (super 8, dv, dessins), des pratiques artisanales qui trouvent leur place dans les interstices. Son auteur, aussi, trouve toujours une place, ou prend une nouvelle envergure.

d) Influence des mémoires animées sur la sphère du public

L'influence de ce type de production sur le public, essentiellement une fois le film réalisé, est importante. La mémoire animée apporte au public de nouvelles manières de voir les choses, de nouveaux sujets. Elle les interpelle, provoque du débat. Le public qui voit une mémoire animée est questionné sur des problématiques autant intimes que collectives. Il est aussi confronté à un objet filmique difficilement identifiable, ce qui le contraint à élargir son horizon référentiel et le contour des genres tel qu'il le percevait auparavant.

Notons que la compréhension de l'influence des mémoires animées sur le public devrait faire l'objet d'une étude de réception à part entière, et pourrait être une perspective

éclairante, notamment quant à l'influence de ces travaux mémoriels sur leur environnement une fois le processus créatif achevé.

e) Influence des mémoires animées sur l'artiste

La quasi-totalité des témoignages que nous avons pu recueillir décrivent la mémoire animée si pas comme l'affirmation d'une identité artistique, en tout cas comme un cap important dans une construction individuelle. C'est bien entendu dans toutes les relations que le film engendre qu'il a un tel impact sur l'artiste, et nous y reviendrons, mais pour en rester à son unique force centrifuge, la mémoire animée influence l'artiste puisqu'elle implique chez lui ou elle de travailler autrement, d'endosser un nouveau rôle. Le fait de devoir être un médiateur à l'intérieur du film change l'artiste, lui donne une forme de maturité et dans certains cas affecte aussi le rôle qu'il joue au sein de sa famille.

5.3.4. Une dynamique d'échanges au service d'une solidification

De manière générale, et pour exprimer différemment ce que nous avons dit au sujet du caractère charnière du film, on constate ce que nous souhaiterions présenter comme une solidification. Selon nous, toute la dynamique interactionnelle des mémoires animées aboutit à une plus grande stabilité ainsi qu'à un renforcement du schéma que nous avons mis en œuvre, et des réseaux qui le sous-tendent.

Il est à nos yeux pertinent de parler de solidité dans le sens où, avant la mise en œuvre du film, les contacts avec les divers pôles d'actants sont généralement fragiles. La filiation, particulièrement entre les femmes, est compliquée chez Daniela De Felice ; la tante d'Olivia Molnar est inexistante dans son histoire familiale ; Marc Faye voit l'œuvre de son arrière-grand-père être victime d'oubli et il aimerait trouver une place dans les mondes de l'art en tant qu'artiste ; idem pour Mathieu Z., qui ne parvient pas à faire les films qu'il voudrait faute de confiance suffisante (et de réseaux suffisamment solides) de la part des producteurs ; Alexander Schellow évolue dans des réseaux tout autres que celui du cinéma d'animation documentaire, à ce niveau ses réseaux sont fragiles voire inexistants ; Chloé Maszlo veut transformer son rapport à son milieu, à ses racines familiales, et ce faisant elle tisse des liens

avec les mondes de l'art. Nous parlions au début de cette conclusion d'un moment-charnière que le film accompagne à chaque fois. Vu sous cet angle, ce constat peut être expliqué par le fait que c'est tout un réseau qui s'est construit, dans chacun des cas au long de la réalisation du film.

A tous les niveaux de notre schéma heuristique, à chaque double-flèche, correspondent des échanges que le film semble normaliser, affirmer, consolider. Là où il n'y avait pas d'échanges, avec le public notamment, une relation se crée. Là où une dynamique familiale problématique préexistait vient se substituer un nouveau type d'échanges, souvent plus fonctionnel que le précédent. Là où les réseaux professionnels des mondes de l'art n'étaient pas sollicités, des actants qui en font partie (producteurs, diffuseurs, matériel), apparaissent. La grande circulation d'actants, les forces centripètes, centrifuges et interactionnelles du film, donnent à toutes les dynamiques relationnelles à l'œuvre une véritable assise.

De fait, la production du film a provoqué des interactions, des échanges, qui ont renforcé tous les liens en présence. Elle en a créé de nouveaux, en a fait disparaître certains. Nous souhaitons dès lors parler de solidité dans la mesure où, une fois le film réalisé, les artistes que nous avons observés se sentent prêts à poursuivre leur parcours de création, à trouver les bons réseaux, les bonnes interactions, les bonnes dynamiques de circulation d'actants, d'échanges, pour continuer dans une voie, professionnelle mais aussi intime, satisfaisante, fonctionnelle et productive.

5.4. Paysage interactionnel des mémoires animées

Maintenant que nous comprenons et conceptualisons mieux le milieu de production des mémoires animées, il nous semble possible d'élargir notre analyse afin de remonter vers les structures d'actants environnantes. Etant donné que ce milieu intermédiaire est en contact permanent avec d'autres réseaux, ceux-ci deviennent progressivement lisibles au fur et à mesure que l'on retrace les chaînes d'actants qui les relient à notre objet d'étude. En ce sens, nous pouvons décrire le fonctionnement des mondes de l'art, dont la conception parfois trop monolithique ou uniforme nécessite d'être complexifiée.

5.4.1. Importance du contexte de réception des mémoires animées

En guise de préambule, notons que le propre de ces mémoires animées est de jouer un rôle différent en fonction des réseaux avec lesquels elles vont entrer en relation. C'est-à-dire que si le processus demeure le même, l'usage qui en est fait au sein des différents réseaux varie.

Auprès du **réalisateur**, le film agit comme un facteur d'identité, de développement, et lui donne l'assise nécessaire pour continuer son parcours d'artiste. La mémoire animée opère comme la synthèse d'un savoir-faire tant thématique que technique, relationnel, conceptuel et plastique. En cela il est bien souvent un agent qui favorise l'assurance et la maturité de l'artiste.

Auprès de la **sphère du privé**, la mémoire animée est la plupart du temps considérée comme un élément qui vient s'ajouter aux archives familiales et s'y intègre pleinement. Les membres de la famille doivent se positionner par rapport à cette nouvelle donne, et on assiste fréquemment à une substitution des souvenirs anciens par la mémoire animée, ou au contraire à une ferme opposition.

Auprès du **public**, le film est pris comme une proposition artistique singulière, qui le renvoie à son propre rapport au passé et lui donne à voir de nouvelles formes narratives. Le public découvre un objet filmique original, expérimental mais avec lequel une certaine proximité opère tout de même.

C'est auprès des **mondes de l'art** que la situation est la plus complexe. Le film s'intègre généralement à des réseaux que dans cette partie nous nous sommes employés à désigner comme étant professionnels. Toutefois, en parlant de réseaux professionnels, on dit à la fois tout et pas grand-chose. A partir de quel moment un réseau est-il professionnel ? Est-ce que cette distinction est suffisante pour comprendre les forces en présence au sein des mondes de l'art ? Si cette distinction était utile au moment d'esquisser le milieu interactionnel de notre média, elle paraît désormais bien trop floue et nécessite d'être précisée.

Considérer les mondes de l'art comme un ensemble masque mal l'immense disparité dont ils peuvent faire l'objet et la complexité que cette appellation recouvre. Nous nous emploierons dès lors dans ce présent point à approfondir mais surtout à différencier les divers réseaux des mondes de l'art, en partant des mémoires animées, mais aussi pour en donner un aperçu plus large et mieux circonstancié.

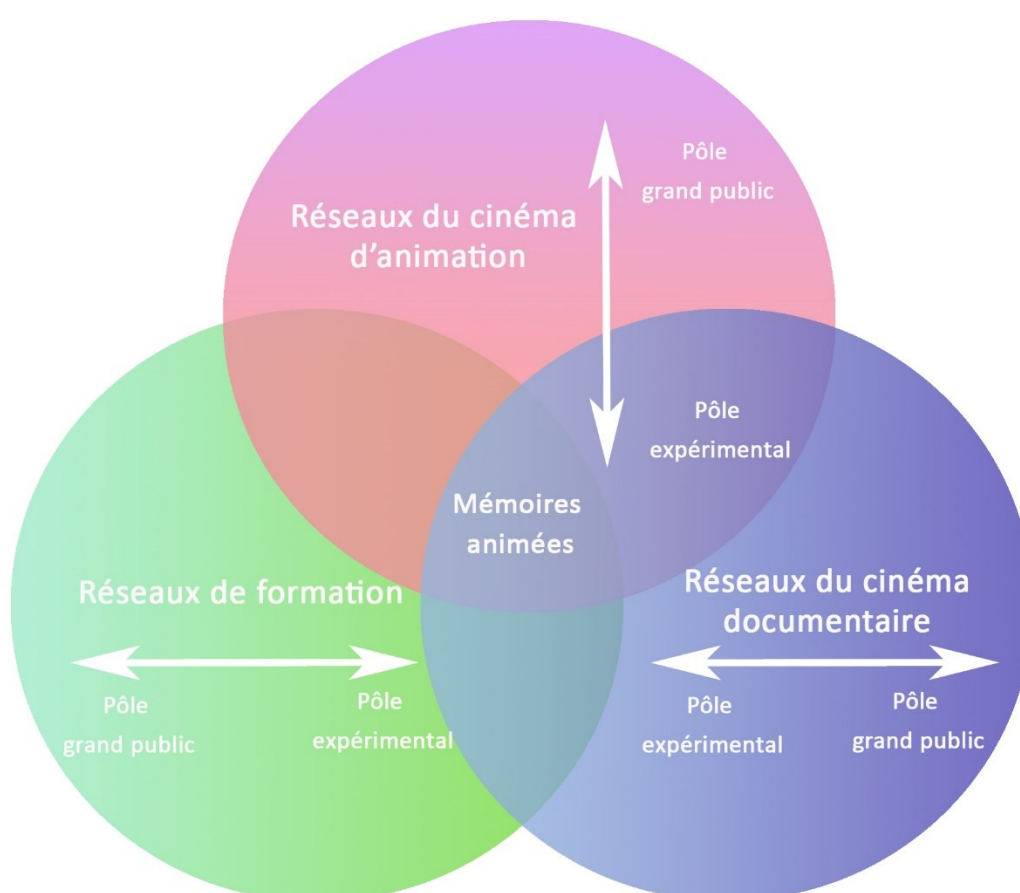
5.5. Vers une meilleure compréhension des mondes de l'art

Les mémoires animées connaissent beaucoup de ramifications au sein de l'environnement social et le fait qu'elles agissent en permanence au contact de différents réseaux d'actants ne rend pas aisée la traçabilité de leurs interactions. Elles se placent au croisement des mondes du privé et des mondes de l'art, dans une posture ambiguë entre une forme de repli et une ouverture, à cheval entre une pratique artisanale et une pratique professionnelle.

Au vu de cette esthétique généralement radicale et d'une circulation plutôt marginale, il n'est pas toujours aisé de localiser ces mémoires animées, voire de les positionner de manière convaincante dans les mondes de l'art. Cela est aussi dû au fait que les mondes de l'art n'existent pas de manière fixe, et qu'ils gagnent à être perpétuellement redéfinis. C'est ainsi que nous sommes partis à leur rencontre au début de cette partie comme s'il s'agissait d'une donnée abstraite à comprendre et à dessiner au fur et à mesure (et non comme existant à priori).

Néanmoins, au fur et à mesure qu'on regroupe les mémoires animées et observe leurs trajectoires relationnelles, des tendances se distinguent et laissent entrevoir un instantané du fonctionnement de réseaux identifiables des mondes de l'art. Ce panorama élargi se compose de réseaux donc, qui sont amenés à participer ou non à la création des mémoires animées et qui nous permettent d'aller au-delà des spécificités de notre objet de recherche et d'explorer la rencontre de structures plus amples.

Si l'on tente de remonter des mémoires animées vers les mondes de l'art, la situation peut être conceptualisée comme suit :



Partant des mémoires animées dans leur ensemble, on réalise qu'elles sont généralement en contact avec trois types distincts de réseaux d'actants issus des mondes de l'art. Des réseaux liés à la formation, d'autres au cinéma d'animation, d'autres enfin liés au cinéma documentaire.

Bien évidemment, cette distinction est générale mais on remarque que ces types de réseaux apparaissent malgré tout clairement lorsque l'on s'intéresse aux processus de production. Même si cela reste schématique, on réalise que chaque type de réseaux, que nous avons réunis sous la bannière de déterminations communes, peut lui-même être décrit comme comportant deux pôles majeurs. En effet, les réseaux d'un même type vont varier en fonction de deux tendances majeures.

La première est une orientation plutôt libre et expérimentale, généralement moins dotée financièrement et qui favorise des démarches exploratoires, orientation que nous avons appelée le pôle expérimental. Celui-ci, par son originalité et son écart par rapport à des codes préexistants, s'adresse généralement à un nombre limité de spectateurs, et à des structures de soutien moins dotées financièrement.

La seconde prend la forme d'un pôle que nous avons nommé « grand public », et qui désigne des démarches moins audacieuses qui s'insèrent mieux dans le paysage des productions préexistantes. La dénomination « mainstream » pourrait également participer de cette différenciation.

Prenons maintenant chaque ensemble de réseaux séparément pour mieux les situer à partir des mémoires animées.

5.5.1. Les réseaux liés à la formation artistique

Comme nous l'avons dit, les mémoires animées sont fortement liées à des contextes de formation. Au sein des contextes de formation, ces productions apparaissent généralement dans le cadre de cursus ou de parcours pluridisciplinaires. Qu'il s'agisse de Chloé Maszlo, d'Olivia Molnar, de Sandrine Stoyanov pour ne citer qu'elles, on remarque qu'elles évoluent dans des établissements de formation artistique qui favorisent la transversalité dans les pratiques et les médias et ne tournent jamais entièrement autour de l'animation. Qu'il s'agisse de l'Erg à Bruxelles (autour desquels gravitent aussi Alexander Schellow et Daniela De Felice) ou de l'HEAR à Strasbourg, ce sont des contextes de formation qui mettent l'accent sur des pratiques autonomes, avec un investissement identitaire, et surtout décomplexées en termes de processus et de finalité.

Par ailleurs, les réseaux des écoles communiquent avec d'autres, et notamment ceux du cinéma documentaire ou du cinéma d'animation. Souvent, ce sont les professeurs qui font le pont entre ces deux ensembles, et vont stimuler le repérage du travail d'un étudiant par des acteurs qui sont hors du cadre de formation. Ces derniers vont le soutenir, en aidant à post-produire le film ou en l'encourageant à démarrer une collaboration sur un nouveau projet. Parfois aussi, la formation implique de participer à des projets en dehors de l'école, sous forme de stages d'immersion ou de partenariats. Ce type d'expérience peut déboucher sur de futures collaborations, et développer les réseaux de contacts des étudiants.

On remarque aussi dans le cas des mémoires animées que les structures de formation qui les encouragent ont bien souvent tendance à se ramifier plutôt auprès des réseaux liés au cinéma documentaire que auprès de ceux liés au strict cadre des films d'animation. Cela s'explique sans doute par le fait que les mémoires animées ou l'animation en général ne sont généralement pas représentatives de l'orientation dans laquelle l'étudiant s'est inscrit. Par exemple, le département d'animation de l'Erg à Bruxelles, spécialement en master, est connu pour accueillir des étudiants d'horizons totalement divers (vidéo, performance, installation). L'animation y est d'ailleurs plus développée comme un concept que comme une technique, et de nombreux étudiants terminent ce cursus en animation sans jamais avoir pratiqué de « technique » d'animation à proprement parler. Même Marc Faye, qui évolue hors d'un cadre de formation comme l'Erg et pratique l'animation, suit une formation auprès de la Fémis en écriture documentaire, et non pas en écriture pour l'animation. Cet état de fait a comme conséquence de déconnecter les mémoires animées des réseaux habituels de l'animation, que nous allons aborder maintenant.

5.5.2. Les réseaux propres aux films d'animation

Comme nous venons de l'annoncer, les mémoires animées peuvent bien entendu s'inscrire en relation avec des réseaux propres au cinéma d'animation. Toutefois, le plus frappant est l'immense disparité des techniques d'animation, et de fait aussi des réseaux que regroupe cette appellation. Même si l'on oppose comme nous l'avons fait un pôle plus « grand public » et des démarches plus expérimentales, on remarque que ces réseaux fonctionnent assez peu en cohésion. Surtout, comme on va l'observer au point c), on a le sentiment que de

l'appellation de cinéma documentaire au regard des mémoires animées est une distinction beaucoup plus pertinente. Ces réseaux, bien plus ancrés, qui se structurent encore autour de genres cinématographiques fédérateurs, paraissent plus aptes à accueillir des démarches en animation aussi radicales. Il n'est pas étonnant que ce soit le monde du cinéma, à savoir l'académie des César, qui a récompensé Chloé Maszlo pour son travail, qu'Olivia Molnar ait reçu un prix au festival du film de Locarno et n'ait été diffusé dans pratiquement aucun festival d'animation. Le constat est le même pour Sandrine Stoyanov, qui nous a avoué avoir été surprise du fait que son film semblait s'épanouir en dehors de structures liées à l'animation au sens strict.

Les réseaux de l'animation apparaissent donc fragmentés, peinent à former un tout et de fait à accueillir des démarches « limite » comme celles des mémoires animées. Bien entendu, c'est une tendance générale et nous ne parlons pas d'une absence de relations. Nous remarquons plutôt une intensité de relations plus grande entre les mémoires animées et les réseaux du cinéma documentaire.

Notons aussi qu'une disparité énorme existe entre diverses démarches d'animation et leurs instances de diffusion. Cela peut aller d'un festival comme Annecy, qui va proposer des films très produits, relativement bien dotés, à des festivals plus expérimentaux qui vont toucher un public beaucoup plus restreint. Entre ces deux types de lieux de diffusion, il semblerait que ces films ont bien peu de chances de se croiser. Et si cela est vrai en termes de diffusion, c'est aussi le cas en termes de production où nous n'avons par exemple pas vu de société de production d'animation traditionnelle soutenir des mémoires animées. Cela témoigne sans doute aussi d'une certaine fragilité dans la définition de ce que peut être l'animation, qui ressortait déjà dans la partie A de cette thèse.⁸⁵

5.5.3. Les réseaux propres au cinéma documentaire

Même si cela mériterait d'être approfondi, notre recherche nous indique que les réseaux du cinéma documentaire, peut-être parce qu'ils se sont formés depuis plus longtemps ou bénéficient d'une assise plus grande auprès du public, peuvent accueillir une plus grande

⁸⁵ Cfr. notre introduction sur les difficultés de définir l'animation dans la partie A de la thèse.

disparité de démarches. En effet, on observe que la quasi-totalité des structures de production qui accompagnent les mémoires animées, ou des festivals où elles sont diffusées, se rattachent clairement à une démarche documentaire. Cela situe aussi le cinéma d'animation documentaire dans une plus grande proximité avec le documentaire qu'avec l'animation à proprement parler.

Cet état de fait explique par ailleurs l'ampleur que peut prendre la renommée de certaines mémoires animées, et que l'on aurait difficilement imaginé dans le cadre de démarches expérimentales cantonnées aux réseaux de l'animation. C'est dans un festival de cinéma documentaire que Daniela De Felice a rencontré Alain Cavalier, et c'est en s'orientant vers le format documentaire tout en valorisant l'apport de l'animation que Mathieu Z. s'est trouvé une place dans un monde du cinéma qui lui avait toujours fermé les portes. Sans doute parce qu'il est constitué de réseaux plus stables, mieux organisés, voire mieux dotés, l'univers du cinéma documentaire fait plus qu'accueillir les mémoires animées. Il y trouve aussi le loisir de se renouveler, de s'ouvrir, de proposer une diversification qui ne risque pas de le déformer, mais le fait au contraire évoluer.

Cela démontre aussi qu'il peut y avoir des gradations dans la marginalité et la radicalité des démarches, et que ces gradations sont aussi liées au contexte interactionnel dans lequel elles s'ancrent. Une marginalité qui sera facteur d'isolement dans un type de réseau pourra être facteur d'inclusion dans un autre, en fonction notamment de son ampleur et de son état de fonctionnement à un moment donné. Ce type de relations entre différents réseaux des mondes de l'art nous paraît intéressant à souligner, puisqu'il relativise ce que pourrait être une lecture d'ensemble en termes de polarité « mainstream » - expérimental, et nous ouvre à une vision plus nuancée.

Soyons toutefois vigilant lorsque l'on parle de réseaux documentaires : ceux-ci ne sont pas forcément tous liés ou organisés en un ensemble, même s'ils semblent plus connectés que dans le monde du cinéma d'animation. Celui-ci connaît des disparités encore plus grandes et des démarches opposées, comme nous l'avons dit, s'y croisent relativement peu. Ce qui paraît le plus lier ces trois types de réseaux est toutefois de l'ordre de la diffusion. Ce sont dans les lieux de diffusion que ces trois structures vont le plus interagir, que des films d'étudiants vont

avoir une place aux côtés d'œuvres plus achevées, et où la frontière entre animation et documentaire va devenir moins opérante.

5.6. Redéfinition des mémoires animées

Comme nous venons de le voir, le processus créatif des mémoires animées insuffle une force à la fois centripète et centrifuge auprès des acteurs et actants qu'il implique. Ce double mouvement est à comprendre comme le mode opératoire d'une dynamique plus générale, plus englobante, de médiation.

Si l'on revient à la définition proposée par Bruno Latour, et qui ouvrirait cette partie, « les médiateurs transforment, traduisent, distordent et modifient le sens ou les éléments qu'ils sont censés transporter ». En ce sens, le milieu de la production de la mémoire animée a une fonction médiatrice, puisqu'elle est un espace où tous les éléments qui vont y être sollicités afin d'être transmis, comme nous l'avons vu, vont être sujets à un changement.

On comprend bien ici l'apport de notre approche relationnelle, qui rend sensible de quelle manière la création du film a un impact sur un environnement social et tout particulièrement sur certains réseaux et certains acteurs qui le composent. Selon nous, en dehors du fait de proposer un contenu mémoriel particulier, les mémoires animées sont caractérisées par cette dimension médiatrice particulièrement prononcée et qui n'est pas uniquement adossée à la performance artistique en tant que telle. Bien entendu, on peut soutenir que n'importe quel film, n'importe quel livre, n'importe quelle peinture a une fonction médiatrice. Mais il nous apparaît que, dans le cas des mémoires animées, la fonction médiatrice n'est pas comme ailleurs une conséquence d'un acte de création, ou une condition suffisante, mais bel et bien l'objet même du projet, au centre des préoccupations.

La fonction médiatrice des mémoires animées est selon nous beaucoup plus centrale qu'ailleurs. Elle est ce qui est recherché, le moteur même du film. Comme nous l'avons vu, l'explication de cet état de fait trouve son explication dans une pluralité de facteurs (dimension mémorielle voire post-mémorielle, place dans le parcours de l'artiste, tendance interdisciplinaire généralisée, grande diversité et ouverture du cinéma d'animation, ...). Mais cela nous amène à pousser notre raisonnement plus loin encore.

Si nous pensons que l'objet même du film est de provoquer ce type de changement, et que cette fonction est indissociable de l'identité des mémoires animées, elle doit participer, nous semble-t-il, d'une redéfinition de ce type de production. C'est-à-dire que selon nous, l'animation mémorielle doit être définie non seulement par ses procédés graphiques, narratifs et sa matérialité intrinsèque, mais aussi par la dynamique interactionnelle qu'elle induit autour du film.

Si l'on reprend la définition des mémoires animées que propose Anabelle Honess Roe, celle-ci nous dit que :

« L'animation est utilisée par le réalisateur comme un outil archéologique qui lui permet d'explorer son passé personnel ». Selon elle, « ces films ont pour vocation de retrouver une proximité avec des éléments distants dans le temps, en permettant aux réalisateurs de se déplacer esthétiquement dans ce passé. Les mémoires animées ont la particularité d'être entièrement racontées et conçues à la première personne »⁸⁶.

Nous plaçons dès lors en faveur de l'introduction, dans cette définition, d'une prise en compte du processus ainsi que du contexte interactionnel de sa création, et qui pourrait être formulée comme suit :

« Les mémoires animées sont caractérisées par un processus créatif qui fait office d'espace de médiation entre différents acteurs et actants de l'environnement social de l'artiste. En plus de produire un contenu culturel singulier, les mémoires animées ont vocation à transformer l'environnement interactionnel dans lequel elles s'inscrivent en vue, selon les cas et souvent de manière cumulative, de favoriser un développement identitaire personnel et artistique, de rééquilibrer une mémoire privée instable ou lacunaire, et de s'intégrer aux réseaux professionnels des mondes de l'art afin d'y obtenir une forme de reconnaissance ».

⁸⁶ Honess Roe, Annabelle, *Animated Documentary*, New York, Palgrave Macmillan, 2013. (Nous traduisons).

6. Bibliographie

- Becker, Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- Becker, Howard, *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Benghozi, Pierre-Jean, « Becker Howard S., Les mondes de l'art. » *Revue française de sociologie*, 31-1, 1990, pp. 133-139.
- Besson, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Cinémadoc. Images animées, archives visuelles et dispositifs*, Avril 2014, <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/> (consultation le 14 mai 2019).
- Bolter, Jay David et Grusin, Richard, *Remediation: Understanding new media*, Cambridge, MA, 2000.
- Brunow, Dagmar, *Remediating transcultural memory*, Germany, Degruyter, 2015.
- Denis, Sébastien, *Le cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, 2014.
- Donnat, Olivier, *Les Amateurs*, Paris, La Documentation française, 1996.
- Dubar, Claude, « Les sociologues face au langage et à l'individu », *Langage et société*, vol. 121-122, no. 3, 2007, pp. 29-43.
- Fevry, Sébastien, « Vers une approche relationnelle de la culture européenne. Le cas de Mons 2015 et des Capitales européennes de la culture », *Lingue Culture Mediazioni – Languages Cultures Mediation (LCM Journal)*, vol. 2, n° 2, 2015, pp. 85-104.
- Fevry, Sébastien & Wouters, Nicolas « Rejouer l'archive par l'animation : la performance du geste graphique comme appropriation mémorielle. » *Intermédialités / Intermediality*, (28-29), 2016.
- Gerber, Nathalie & Thévenot, Pauline, « Repères interdisciplinaires sur les notions de public(s) et non-public(s) en sciences de l'homme et de la société », dans la revue *Interrogations ?*, n°24, *Public, non-public : questions de méthodologie*, juin 2017 [en ligne], <https://www.revue-interrogations.org/Reperes-interdisciplinaires-sur> (Consulté le 19 mai 2019).
- Ghebaour, Cosmina, « Enquêter sur les non-publics de la culture : quelle posture de recherche pour quel dispositif méthodologique ? », dans la revue *Interrogations ?*, N°24, *Public, non-public : questions de méthodologie*, juin 2017 [en ligne], <http://www.revue-interrogations.org/Enqueter-sur-les-non-publics-de-la> (Consulté le 19 mai 2019).
- Girel, Sylvia. « Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception. » *Les Non-publics de l'art*, 2004.

Hunyadi, Marc, « Acteur ou agent : les usages de la règle », *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], XXXIX-121 | 2001, mis en ligne le 11 décembre 2009, consulté le 16 mai 2019.

Ingold, Tim, "Toward an Ecology of Materials". *Annual Review of Anthropology*, 41, 427-442.

Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

Latour, Bruno, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006.

Morin, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Ed. Du Seuil, 1990.

Quéré, Louis, « Retour sur l'agentivité des objets », *Occasional Paper 25*, Paris, Institut Marcel Mauss – CEMS, avril 2015.

Ruffier, Clément, « Acté, acteur ou actant? Le statut des objets techniques en sociologie », en cours, *publication de working paper de l'ERT transfert de techniques et d'organisations*, 1 (1), 2006.

Partie C

Les mémoires animées comme pratiques de remédiation médiatique

Table des matières

1. INTRODUCTION.....	3
1.1. Du milieu aux médiations médiatiques.....	3
1.2. Une articulation intermédiaire	4
1.3. Animation et geste graphique.....	4
1.4. Animation et remédiation.....	5
1.5. Questions mémorielles.....	6
1.6. Corpus et entretiens.....	6
2. APPROCHE INTERMÉDIALE DES MÉMOIRES ANIMÉES.....	8
2.1. Le champ des études intermédiales	8
2.2. Les distinctions bessoniennes	10
1° Média et milieu	10
2° Média et production culturelle singulière.....	11
3° Le média comme série culturelle.....	13
4° Tableau récapitulatif.....	14
3. LA COPRÉSENCE EN SITUATION D'ANIMATION	16
3.1. PERFORMANCE DU GESTE GRAPHIQUE ET ARCHIVES.....	16
3.1.1. Mémoires animées et performance	16
3.1.2. Parler d'archives.....	17
3.1.3. Spécificité du geste graphique en animation	18
3.1.4. Dimension corporelle de la performance et perspective sémantique	20
3.2. ANALYSES.....	22
a) <i>Irinka et Sandrinka</i> : le geste graphique pour épuiser les formes de l'archive	22
b) <i>Le dossier de Mari S.</i> ou l'élargissement du geste graphique	27
c) O'Galop, approche spatiale de la performance graphique.....	30
3.3. RETOUR SUR LE GESTE GRAPHIQUE	38
3.4. DE LA COPRÉSENCE AU TRANSFERT.....	40
4. MÉMOIRES ANIMÉES ET TRANSFERT.....	42
4.1. RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES	42
4.2. UN GESTE GRAPHIQUE SANS TRANSFERT ?	44
4.2.1. Média, médium, médiatisation	44
4.2.2. Dessin et transfert.....	45
4.2.3. Dessiner le passé : l'importance des archives	48
4.2.4. Transfert et performance : Olivia Molnar	51
4.2.5. Transfert en contexte infographique: Sandrine Stoyanov et de Marc Faye	53
4.2.6. Animation et approfondissement du geste processuel.....	56
4.2.7. Conclusion et prolongements	56
5. LES MÉMOIRES ANIMÉES COMME PRATIQUES DE REMÉDIATION.....	58
5.1. LA QUESTION DE LA REMÉDIATION	58
5.2. LES MÉMOIRES ANIMÉES COMME REMÉDIATION DU JOURNAL INTIME.....	61
5.2.1. Introduction.....	61
5.2.2. La remédiation du journal intime par l'animation	62
5.2.3. Le journal comme espace intermédiaire.....	66
5.2.4. Remédiation de la matérialité du support	67
5.2.5. Le journal comme espace et relai transgénérationnel.....	69
5.2.6. Conclusion	72

5.3.	LES MÉMOIRES ANIMÉES COMME REMÉDIATION DE L'ALBUM PHOTO	73
5.3.1.	Introduction	73
5.3.2.	Travail de mémoire et performativité de l'album.....	77
5.3.3.	Performance de l'album remédié.....	79
5.3.4.	Remédiation et réparation.....	82
5.3.5.	Auto-inscription et plus-value de la performance animée.....	83
5.3.6.	Limites de l'album remédié.....	84
5.3.7.	Retour sur l'album remédié	85
6.	EN CONCLUSION : REMÉDIATION, « INTERMÉDIATION » ET TRAVAIL DE MÉMOIRE	87
6.1.	LES MÉMOIRES ANIMÉES COMME ESPACE DE REMÉDIATION MÉDIATIQUE	87
6.2.	L'INTERMÉDIATEUR COMME INSTANCE ÉNONCIATRICE	88
6.3.	INTERMÉDIATION ET DÉMARCHE POST-MÉMORIELLE	92
6.3.1.	Préambule	92
6.3.2.	Le choix de l'intermédiation dans ma pratique artistique.....	93
a)	Les archives comme actants	95
b)	Animer en ventriloque.....	96
6.3.3.	L'intermédiation comme langage graphique avec l'archive.....	97
7.	BIBLIOGRAPHIE	98

1. Introduction

1.1. Du milieu aux médiations médiatiques

Cette partie de la thèse s'inscrit en directe complémentarité avec la partie B, qui propose une approche relationnelle des mémoires animées. Dans cette dernière, nous avons en effet étudié le média comme moyen de mise en relation dans un milieu, où la médiation est envisagée dans une perspective inspirée des travaux de Latour.

Nous proposons dans cette partie C une autre focalisation sur les mémoires animées, ciblée sur une conception plus matérielle du média. Nous ne nous intéresserons ainsi non plus aux médiations relationnelles dans un milieu, mais nous privilégierons une étude des médiations opérées en situation d'animation entre différents médias. Les mémoires animées sont en effet caractérisées par leur esthétique hétérogène. Leur dimension mémorielle favorise l'utilisation et la présence d'une diversité importante d'archives (photographie, vidéo, documents, ...). Le travail en animation sur ces archives (qui, comme nous le verrons, sont autant de médias), sous diverses formes et dans de multiples configurations, nous offre l'opportunité d'aborder ces relations médiatiques avec des outils conceptuels hérités des études intermédiales.

Si nous comprenons mieux la médiation médiatique des souvenirs opérée à l'intérieur du film en phase d'animation, qui comme nous l'aurons compris est l'objet de cette partie, nous pourrions la mettre en relation avec la médiation relationnelle au sein d'un milieu qui opère lors de la phase de production de la mémoire animée, et qui est l'objet de la partie B. Cette double approche nous offrira alors l'opportunité d'envisager les mémoires animées dans une perspective médiatique globale. Ce faisant, nous cheminerons vers une meilleure compréhension des mécanismes de transmission de la mémoire par la production d'objets médiatiques.¹

Nous reviendrons alors sur l'une des idées majeures de notre recherche, qui soutient que les mémoires animées ne représentent pas le passé comme tel mais rendent sensibles les

¹ Comme nous l'explorons dans la partie D de la thèse, cette réflexion globale est également un mode d'approche privilégié afin de revenir sur notre propre pratique artistique. D'autre part, l'apport expérientiel de notre démarche artistique nous permet également d'y nuancer les principes qui guident cette approche.

conditions d'échange et de médiation qui ont permis à ce passé d'être partagé par les acteurs concernés.

Nous allons tout d'abord présenter le plan de cette partie, en insistant sur le déroulement réflexif qui l'anime.

1.2. Une articulation intermédiaire

Les mémoires animées sont caractérisées, comme nous venons de le rappeler, par leur dimension intermédiaire prononcée et notamment par un régime de coprésence² omniprésent, qui voit se combiner, à l'écran, différentes ressources médiatiques (photographies, documents, films d'archives, dessin, etc.).

Penser les mémoires animées en termes d'intermédialité permet, comme nous le verrons, de structurer l'ensemble de cette thèse autour de l'étude des relations médiatiques qui y opèrent. Cela implique de mieux clarifier cette jonction que nous effectuons entre l'étude du média dans un milieu et l'étude du média comme lieu d'interactions médiatiques. Cela implique aussi de mieux saisir ce que nous entendons par « relations » et « interactions médiatiques ». Celles-ci peuvent se produire sur plusieurs plans, dans diverse configurations qui impliquent différentes approches. Nous débuterons ainsi notre réflexion au point 2.1 par un passage théorique qui abordera la question intermédiaire et les outils conceptuels qui en découlent. Les régimes de coprésence et de transfert, qui y seront définis, fondent comme nous le verrons la dynamique épistémologie de cette partie.

1.3. Animation et geste graphique

Étant donné que nous souhaitons inscrire l'entièreté de cette thèse dans une approche résolument tournée vers les processus de création, il nous paraît primordial d'envisager ces questions de relations médiatiques sous l'angle du *faire*. Pour y parvenir, nous proposerons de saisir les médiations médiatiques qui se produisent à l'intérieur des mémoires animées et prennent la forme d'une coprésence, par le biais du geste graphique qui préside à leur

² Pour une définition de la coprésence, voir *infra* au point 2.1.

constitution. Nous partirons du principe qu'un travail artistique à partir de matériaux médiatiques préexistants, comme c'est le cas avec les mémoires animées, nécessite un geste graphique adapté, présentant une forte dimension performative. De cette manière, nous pensons que saisir nos questionnements intermédiaires à partir de ce geste graphique va nous permettre d'accéder à une nouvelle forme de compréhension des mémoires animées.

En d'autres termes, il s'agira d'examiner les relations entre ce geste graphique et les différents médias présents dans le film (films, photographies...), pour mieux appréhender ce qui fait la spécificité des mémoires animées. Dans ce sens, le geste graphique diffère de celui posé dans d'autres pratiques artistiques, et nous le penserons premièrement en termes théoriques, au point 3.1, en distinction avec d'autres disciplines, (la bande dessinée d'une part, et l'animation dessinée d'autre part), avant d'entamer au point 3.2 une analyse des films de notre corpus. Pour ce faire, nous opérerons une réécriture de l'article « rejouer l'archive par l'animation : la performance du geste graphique comme appropriation mémorielle » réalisé en co-écriture avec Sébastien Fevry pour la revue *Intermédiatités*³.

1.4. Animation et remédiation

Une fois que nous aurons mieux saisi les relations médiatiques sous l'impulsion du geste graphique, nous prendrons un léger recul afin d'envisager les relations médiatiques à l'œuvre dans les mémoires animées sous une perspective non plus synchronique mais bien diachronique. Les médias présents à l'écran connaissent des trajectoires migratoires. Leur passage vers l'animation implique des transformations et des contraintes en termes d'expression graphique, qui peuvent être envisagées comme des médiations. Nous y prêterons attention en posant ainsi la question du transfert⁴.

Mais nous irons encore plus loin, afin de comprendre comment, au-delà de la circulation de ressources médiatiques d'un support à un autre, des dispositifs entiers peuvent être partiellement ou totalement rejoués par l'animation. Nous envisagerons dès lors les mémoires animées au regard d'autres pratiques médiatiques à vocation mémorielle telles que

³ Sébastien Fevry & Nicolas Wouters, « Rejouer l'archive par l'animation : la performance du geste graphique comme appropriation mémorielle ». *Intermédiatités / Intermediality*, (28-29), 2016.

⁴ Cette notion est définie en détail au point 2.1.

le journal de bord ou l'album de photographie. Cette démarche nous poussera à poser la question de la remédiation, au sens que lui donnent Bolter et Grusin⁵, et nous aidera à mieux cerner ce qui fait la spécificité des mémoires animées.

Sur la base de cette réflexion, nous proposerons une redéfinition des mémoires animées en tant que pratique de remédiation, où la performance du geste graphique trouve justement sa spécificité dans une dimension avant tout intermédiaire.

1.5. Questions mémorielles

Au fil de nos analyses, nous garderons à l'esprit la dimension mémorielle de nos réflexions. Nous souhaitons mobiliser l'approche intermédiaire afin de porter un autre regard sur la question de la mémoire.

En procédant de la sorte, nous nous référons à l'intermédialité, en convergence avec la suggestion de Sébastien Fervy⁶, comme une catégorie critique apte à participer à « identifier certaines orientations à l'œuvre ou potentiellement en devenir au sein des *Memory Studies* »⁷, et en particulier au regard de la question de la *postmemory* définie par Marianne Hirsch. Cette notion, qui reviendra régulièrement au gré de nos réflexions, est développée de manière détaillée dans la partie A de cette thèse.

1.6. Corpus et entretiens

Avant de clore cette introduction, précisons le corpus que nous avons mobilisé afin de mener à bien l'analyse et les réflexions qui composent ce chapitre. Au sein de la partie théorique exploratoire de cette thèse, nous avons fait émerger un corpus de films que des analyses de contenu avaient permis d'apparenter aux mémoires animées, ou en tout cas de situer dans une forme de proximité⁸ avec cette catégorie. Dans cette partie, nous avons

⁵ Bolter, Jay David et Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA, 2000.

⁶ Fervy, S. (2017). Le geste intermédiaire dans une cartographie des études mémorielles. *Intermédialités / Intermediality*, (30-31). <https://doi.org/10.7202/1049948ar>

⁷ *Ibidem*. p. 25.

⁸ Cfr. partie A de la thèse.

mobilisé le corpus de films de la partie A, duquel nous avons cependant choisi d'écarter *Le fils du marchand d'olives* (Mathieu Zeitindjioglou, 2012) et *Tirana* (Alexander Schellow, 2011).

Nous avons opéré ce choix car ces films, bien qu'entrant à certains égards dans une proximité très forte avec les mémoires animées, sont comme nous l'avons écrit précédemment⁹ formellement et thématiquement plus éloignés de notre définition, et présentent surtout des portions animées qui restent. Autrement dit, s'ils posent la question des contours de ce que sont les mémoires animées, les procédés visuels de ces films qui relèvent d'une mémoire animée apparaissent de manière plus discrète et, de fait, s'avèrent moins pertinents à observer. Notons aussi que nous partirons de la matérialité des films comme matière première de nos analyses.

Les films que nous analyserons sont donc les suivants¹⁰ :

- *Le dossier de Mari S.*, d'Olivia Molnar, 28min, 2015
- *Irinka et Sandrinka*, de Sandrine Stoyanov, 16min, 2005
- *Libronero*, de Daniela De Felice, 19min, 2007
- *Deyrouth*, de Chloé Mazlo, 17min, 2010
- *O'Galop* de Marc Faye, 2009, 52min

⁹ Voir définition du corpus dans la partie A de la thèse

¹⁰ Les films de ce corpus sont visibles sur la clé USB qui vous a été remise avec la thèse.

2. Approche intermédiaire des mémoires animées

Etant donné la place que prend l'intermédialité dans la jonction qui s'opère entre les parties B et C de cette thèse, il nous semble que le bref passage que nous avons consacré à cette question dans notre cadre théorique (partie A) nécessite d'être développé et complété afin d'approfondir nos réflexions. Afin de bien saisir la complémentarité entre une approche relationnelle latourienne des mémoires animées et les interactions médiatiques qui caractérisent les mémoires animées, nous allons dans un premier temps réexaminer la définition de l'intermédialité. Ainsi, nous nous baserons abondamment sur les distinctions de Rémy Besson¹¹ et sur les outils conceptuels qu'il propose. Nous insisterons par ailleurs sur les notions de transfert et de coprésence qui vont être centrales lors de nos analyses.

2.1. Le champ des études intermédiales

Au milieu des années 90, le développement théorique et conceptuel autour de l'intermédialité naît d'une volonté de considérer les relations entre les médias comme objet d'étude. Pour reprendre la définition qu'en fait Éric Méchoulan,

« Le préfixe inter vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles ».¹²

Comme le précise Rémy Besson, cette approche se caractérise par son enjeu épistémologique et constitue une double réponse stratégique aux études qui étaient menées jusqu'alors sur les objets culturels. D'une part l'intermédialité permet de sortir de « l'hyperspécialisation des disciplines dans le domaine des humanités »¹³ où, comme l'explique Jürgen E. Muller, les œuvres d'art et les textes médiatiques étaient regardés « comme des phénomènes isolés, qui doivent être analysés séparément »¹⁴. Il s'agit dès lors de prendre en

¹¹ Besson, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Cinémadoc. Images animées, archives visuelles et dispositifs*, Avril 2014, <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/> (consultation le 14 mai 2019)

¹² Méchoulan cité par Besson, 2014.

¹³ Besson, 2014.

¹⁴ Muller cité par Besson, 2014.

compte l'environnement culturel et social dans lequel nous évoluons, ouvrant la porte à une prise en considération des médias dans leur pluralité, et de privilégier des approches pluridisciplinaires. D'autre part, l'intermédialité est aussi « une réponse stratégique à la très grande centralité occupée par l'analyse du contenu des textes écrits ».¹⁵

Si la notion de texte renvoie aux origines littéraires des disciplines et de leurs champs de préoccupation, qui ont ouvert la voie de ce type d'approche, notre concept de base sera plutôt celui de média, proposé par Rémy Besson, qui permet d'accorder « une égale importance au contenu de l'artefact analysé – production de sens – et à la manière dont celui-ci est mis en forme sur un support donné – production de présence ».¹⁶

L'intermédialité est bien entendu plus qu'une caractéristique esthétique, il s'agit d'une démarche épistémologique qui, comme nous venons de le voir, place les relations médiatiques au centre des préoccupations. Dans le cadre de cette thèse, cet aspect relationnel (couplé à une approche productionnelle, nous y reviendrons au point 2.2) est le moteur principal de nos réflexions. En d'autres termes, notre approche est intermédiaire puisqu'elle est axée sur les différentes relations médiatiques à l'œuvre dans le champ des mémoires animées, avec différents axes de focalisation qui dépendent des différentes définitions de ce que nous considérons comme « faisant » média.

En ce sens, les distinctions qu'opère Rémy Besson dans son article *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité* nous donnent un cadre où inscrire nos réflexions, où positionner notre focus, et nous aident à situer pleinement l'articulation entre l'approche latourienne de la partie A (et la définition de la médiation qui en découle), et celle qui nous occupe dans cette partie.

¹⁵ Besson, 2014.

¹⁶ *Ibidem*.

2.2. Les distinctions bessoniennes

Comme l'écrit Besson, « il n'y a pas de consensus chez les chercheurs qui font usage du terme intermédialité, sur une acception du terme média »¹⁷. Néanmoins, dans une vocation simplificatrice, Besson identifie trois référents distincts, comme autant de définitions possibles : 1) le média comme mise en relation dans un milieu, 2) le média comme production culturelle singulière, et enfin 3) le média comme série culturelle. Partant de chaque référent, Besson propose quatre acceptions différentes du champ d'application de l'intermédialité, en introduisant quatre notions : le milieu, la coprésence, le transfert et l'émergence.

Nous allons les détailler afin de situer clairement les raisonnements et l'approche qui nous occuperont tout au long de cette partie.

1° Média et milieu

Dans le contexte de ce premier référent, « un média correspond au moyen nécessaire à une mise en relation inscrite dans un milieu ¹⁸ ». Comme l'écrit Éric Méchoulan, dans cette acception du terme, le média est à la fois un dispositif sensible et un milieu dans lequel les échanges ont lieu. C'est cette définition du média qui est fondatrice de la partie B de cette thèse.¹⁹

Pour approcher la question des relations inscrites dans un milieu et qui se nouent autour des mémoires animées, nous privilégions une approche relationnelle, inspirée de la théorie de l'acteur-réseau propre à Bruno Latour. Nous partons en ce sens d'une prise en compte des processus de production des mémoires animées afin de retracer les chaînes et réseaux d'actants qui interviennent dans leur mise en œuvre.

Une observation des divers actants, tant humains que non-humains, qui participent à la création de l'œuvre, ainsi que leurs interactions, nous permet ainsi de dresser « le milieu au milieu » duquel évolue la mémoire animée, et de remonter de structures locales vers une

¹⁷ Besson, 2014.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Pour plus de détails concernant cette approche, cfr. le point 2 de la partie B : « Socle théorique spécifique : Apport de l'acteur-réseau ».

compréhension plus globale de ce phénomène. La médiation que nous observons alors est avant tout relationnelle, et implique une observation des échanges entre actants dans le contexte de la création et de la diffusion du film, échanges qui « transforment, traduisent, distordent et modifient le sens ou les éléments qu'ils sont censés transporter ».²⁰ L'axe d'approche dans le cas présent peut être qualifié de topographique, dans la mesure où il consiste à situer, à dresser la configuration d'un terrain, d'un milieu d'échanges.

2° Média et production culturelle singulière

Dans un second temps, Besson définit le média comme « une production culturelle singulière (celle-ci peut alors être considérée ou non comme étant une œuvre d'art) »²¹. Cette définition prend en compte, si on l'applique à notre corpus, chaque film qui le constitue, en tant que production culturelle. Dans cette acception du média, les relations médiatiques ne comprennent plus les actants qui agissent dans le contexte de création et de diffusion du film, mais bien l'intérieur de la production culturelle elle-même. Besson propose donc d'envisager ces relations médiatiques de deux manières différentes :

- a) **La coprésence.** Comme l'écrit Besson, si un média est une production culturelle singulière, « l'intermédialité peut se donner comme objet d'étudier ce qui se joue entre les différents médias qui constituent cette forme singulière ».²² Cette coprésence envisage des relations entre des formes « relevant, au départ, de médias différents »²³. Une lecture intermédiaire implique dès lors, dans ce contexte, qu'une attention soit portée aux différents types de relations proposées entre les médias mis dans une situation de coprésence. Sa spécificité réside de fait notamment dans l'attention portée aux relations entre les formes médiatiques coprésentes et leur matérialité. Il s'agit d'une approche synchronique, et tous les

²⁰ Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991, p.58.

²¹ Besson, 2014.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

films de notre corpus présentent comme nous l'avons dit un régime interne de coprésence.

Cette distinction ouvre la voie à une analyse intermédiaire, en termes de coprésence, des films qui composent notre corpus. Bien que nous n'entrerons pas dans les détails de certaines précisions proposées par Besson, nous retiendrons toutefois deux concepts que nous pourrions mobiliser par la suite. En effet, interroger la coprésence, c'est réfléchir sur « la forme prise par ce contenu sur un support donné (soit une approche médiatique) ». En ce sens, elle permet, en corollaire, de poser la question de la médiativité. Celle-ci serait

« cette capacité propre de représenter – et de communiquer cette représentation – qu'un média donné possède par définition. Cette capacité est régie par les possibilités techniques de ce média, par les configurations sémiotiques internes qu'il sollicite et par les dispositifs communicationnels et relationnels qu'il est capable de mettre en place ».²⁴

b) **Le transfert.** Si un média est une production culturelle, l'intermédiarité peut, comme le préconise Besson, également tenter de « saisir la manière dont une forme singulière est liée à d'autres formes qui lui sont contemporaines ou antérieures ».²⁵ Il s'agit d'une approche diachronique. Besson insiste sur le fait que :

« le transfert [qui] est un concept nodal de la culture contemporaine, est entendu ici comme transport de matériaux ou de technologies d'une culture à une autre, d'un média à un autre. Le matériau et la technologie transférés se transforment dans le processus puisque leur identité et leur sens sont fonction d'une relation à un contexte ».²⁶

Cette notion nous permettra de penser les médiations médiatiques des mémoires animées non plus seulement en termes de relations entre des médias présents à l'image, mais en envisageant leur circulation. Cela implique notamment une compréhension des mécanismes de passage d'un média à un autre. Nous serons assez proches dans le cas présent d'une approche génétique, où « la production culturelle (ou artistique) est analysée à partir d'éléments antérieurs ou contemporains susceptibles d'être entrés en jeu (consciemment ou non) lors de la conception de celle-ci ».²⁷

²⁴ Besson, 2014.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ Besson, 2014.

Nous retiendrons aussi la question de la résistance médiatique, qui met en exergue le fait que « le passage d'un média à un autre induit des transformations, des pertes, des impossibilités, qui sont consubstantielles à ce type de processus ».²⁸

Ces notions de coprésence et de transfert, nous l'aurons compris, sont les approches que nous privilégierons afin d'envisager les relations médiatiques à l'œuvre à l'intérieur des mémoires animées en tant que productions culturelles singulières. Avant de clore ce discours préliminaire sur la notion d'intermédiarité, un dernier mot toutefois sur le dernier référent de Besson, qui propose d'envisager un média comme une série culturelle.

3° Le média comme série culturelle

Besson propose, dans cette troisième acception du terme, de définir le média comme « une série culturelle qui a acquis un certain degré d'autonomie ».²⁹ Pour étayer sa définition, il se base sur les conceptions d'André Gaudreault, selon lesquelles un média, pour exister, est supposé remplir trois critères. Premièrement, une « régulation, régularisation et consolidation des rapports entre les intervenants »³⁰ qui lui donnent une certaine stabilité. Deuxièmement, le média dans ce contexte suppose une « élection de pratiques qui appartiendraient en propre au média en question, le différenciant des autres médias ».³¹ Troisièmement, un média suppose l'instauration de discours et de mécanismes sanctionnant lesdits rapports et pratiques. Dans ce contexte, l'intermédiarité « peut se donner comme objet de comprendre ces dynamiques de distinctions entre médias »³², où la notion-clé est alors l'émergence. Cette émergence s'aborde alors sous un axe historique, qui vise à observer la constitution d'un nouveau média.

Etant donné que l'objet de notre recherche n'est pas d'affirmer que les mémoires animées sont, au regard de ce troisième référent, un média à part entière, nous n'aborderons pas cette question de l'émergence. Nous pourrions toutefois, au vu des analyses de cette partie mais également de celles de la partie B, rapprocher entre elles les différentes mémoires

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

animées qui composent notre corpus. Cela aura comme effet de nous amener à les considérer, si pas comme une série culturelle (ce terme fait d'ailleurs polémique dans le monde académique³³), du moins comme une communauté de pratiques.

Cela nous permettra notamment d'intégrer à nos réflexions la question de la remédiation telle qu'envisagée par Bolter et Grusin³⁴, ce qui nous incitera à envisager les mémoires animées au regard de pratiques médiatiques plus anciennes. Afin de ne pas surcharger ce cadre théorique déjà bien fourni, nous reviendrons sur cette théorie et sa pertinence le moment venu.

4° Tableau récapitulatif

Avec comme objectif d'avoir une vue d'ensemble de ces notions et de mieux y situer nos réflexions, nous avons réalisé un tableau qui reprend les éléments-clé des distinctions de Rémy Besson :

³³ A ce sujet, voir notamment Jan Baetens et al. « Transformations médiatiques : quelques réflexions sur la notion de 'série culturelle' chez André Gaudreault et Philippe Marion », *Recherches en communication*, n° 41, 2013. <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/view/9973/7573> (consulté le 15 juin 2019.)

³⁴ Ces théories font valoir qu'un nouveau média est toujours issu d'un média antérieur, dont il modifie certains aspects et usages. A ce sujet, voir le point 5.1 de cette partie ou Bolter, Jay David et Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA, 2000.

Référents du terme média	Type d'approche intermédiaire	Axes	Manifestations
Mise en relation dans un milieu	Relationnelle, Latourienne	Topographique	Echange, interaction qui se noue autour du processus de production
Production culturelle singulière	Coprésence	Synchrone	Relation médiatique à l'écran, cohabitation, combinaison, reconfiguration
	Transfert	Diachronique	Adaptation, migration, recyclage, réemploi
Série culturelle	Emergence	Historique	Remédiation, devenir média, stabilisation, singularisation

Par rapport aux notions qui ressortent des distinctions de Besson, nos analyses qui vont suivre vont porter en premier lieu sur une prise en charge des mémoires animées comme productions culturelles singulières. Le point 3 nous verra aborder la question de la coprésence. Nous nous y focaliserons sur une approche synchrone de notre corpus dans la mesure où nous prendrons en compte les relations médiatiques qui se produisent à l'écran sous l'angle du processus créatif et donc de la performance du geste graphique qui engendre cette coprésence. Nous poserons ensuite la question du transfert, pour envisager une approche diachronique des mémoires animées. Cette réflexion sera l'occasion d'approfondir et de nuancer la notion de transfert, en la reliant au geste graphique. Nous verrons comment la pratique des réalisateurs que nous étudions prend sa source dans un ensemble de transferts et de manifestations concrètes telles que l'adaptation, le réemploi, le recyclage ou le *re-jeu*.

Dans un second temps, et tandis que nous rapprocherons les uns des autres les films de notre corpus afin de les considérer comme une communauté de productions, nous nous interrogerons sur le lien entre l'animation mémorielle et d'autres dispositifs médiatiques. Plutôt que de nous tourner vers d'autres pratiques artistiques, notre regard se portera vers d'autres dispositifs mémoriels. Nous en aborderons deux, à savoir le journal intime et l'album de photographies.

3. La coprésence en situation d'animation

3.1. Performance du geste graphique et archives

3.1.1. Mémoires animées et performance

Nous avons choisi de positionner l'ensemble de cette thèse du côté des processus créatifs³⁵. En ce sens, nous souhaitons dans cette partie rejoindre la proposition d'Aline Caillet qui incite à sortir d'une approche objectale des productions culturelles³⁶. Elle cite ainsi Susy Gablik en affirmant que

« distinguer un objet fini, séparé du processus qui l'a fait advenir revient à déplacer l'art de la *poiésis* vers la *praxis* – au sens aristotélicien d'acte mettant œuvre une volonté [...] – et à privilégier une conception instrumentale de l'œuvre [...] dans laquelle les moyens ne sont pas pensés solidairement à la finalité qu'ils servent ». ³⁷

Nous souhaitons ainsi nous détacher d'une vision de l'œuvre comme « produit d'une volonté, [...] comme résultat », et au contraire étudier « le socle performatif et processuel qui la gouverne ». ³⁸

Pour ce faire, nous allons interroger le travail plastique des auteurs de mémoires animées à partir de son action vis-à-vis des différentes ressources médiatiques, qui sont pour la plupart des traces du passé. Dans cette optique, nous allons déployer dans ce chapitre une étude de la coprésence en nous concentrant sur le travail graphique qui participe à sa mise en œuvre. Nous allons défendre l'idée que l'animation mémorielle³⁹ peut être envisagée sous l'angle de la performance dans le sens où l'actualisation de traces du passé comporte une dimension performative qu'il s'agit de comprendre et d'analyser.

La question que nous nous poserons est donc substantiellement la suivante : en quoi une prise en charge de la performance artistique qui préside au travail de médiation médiatique rend-elle plus intelligible le fonctionnement des mémoires animées ?

³⁵ Cfr. partie A de la thèse.

³⁶ Aline Caillet, *Quelle critique artistique ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Harmattan, Paris, 2008.

³⁷ Gablik citée par Caillet dans *Ibidem*. p. 40.

³⁸ Caillet, 2008, p. 40.

³⁹ Nous usons de cette dénomination afin de désigner, dans le contexte de cette partie, l'animation à l'œuvre dans notre corpus de mémoires animées.

Il est important de rappeler que les réflexions qui animent ce chapitre s'inscrivent dans le prolongement de l'article que nous avons coécrit avec Sébastien Fevry pour la revue *intermédialités*⁴⁰, que nous avons réagencé et partiellement réécrit.

3.1.2. Parler d'archives

Nous parlerons d'archives lorsqu'il s'agira d'évoquer les traces du passé, toujours médiatisées, qui sont réactualisées par le travail graphique en animation. Nous ne souhaitons toutefois pas entrer dans un questionnement quant à la définition de l'archive, une notion qui a été abondamment commentée et nuancée depuis les travaux fondateurs en la matière de Foucault et Derrida, pour ne citer qu'eux.⁴¹

Sous la catégorie d'archives', nous entendons, à l'instar de François Niney, un large « spectre de documents [...] dont aucun classement ne s'avère vraiment opérant a priori »⁴². Nous considérerons donc comme archives aussi bien des documents ressortant des mémoires familiales des auteurs que des images relevant d'institutions officielles (bande d'actualités, film d'entreprise...) et renvoyant davantage au registre de la mémoire collective. Comme le souligne Niney, ce ne sont pas « les états du stock qui organisent une mémoire ; ce sont les questions actuelles du documentariste qui vont en rechercher et raviver certains pans, les reproduire pour les confronter, les réinterpréter sous un nouveau jour ».⁴³

Les relations médiatiques à l'intérieur des mémoires animées ne s'opèrent pas *ex-nihilo*, elles sont provoquées par un geste graphique que nous définissons pour l'instant comme une écriture graphique en mouvement, c'est-à-dire une action visible à l'écran qui peut être celle de dessiner, de tracer des lettres ou d'agencer des documents en un geste suivant une technique de collage... Concrètement, il s'agira donc d'examiner les relations

⁴⁰ Fevry & Wouters, 2016.

⁴¹ A ce sujet, voir notamment Jacques DERRIDA, *Mal d'archive*, Galilée, 1995 et Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, mais aussi l'excellent article de Dietmar Schenk traduit par Philippe Forget et qui y retrace l'évolution de ces débats et leur place dans les sciences humaines : Dietmar Schenk, « Pouvoir de l'archive et vérité historique », *Écrire l'histoire* [En ligne], 13-14 | 2014, mis en ligne le 10 octobre 2017, consulté le 19 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/elh/463>.

⁴² François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe documentaire*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2002, p. 254.

⁴³ Niney, 2002, p.254.

entre ce geste graphique, qui est pour nous synonyme de mouvement, et les archives visuelles (films, photographies...)

3.1.3. Spécificité du geste graphique en animation

Si l'on se place dans la perspective d'envisager plus précisément la fonction du geste graphique et sa performativité, la question de la performance permet, comme le suggère Aline Caillet lorsqu'elle parle de *re-enactment*, de se situer sous l'égide d'une véritable praxis. Dans cette optique, nous ne percevons plus le film d'animation comme un produit fini, mais comme une représentation en train de se constituer sous l'impulsion d'un geste graphique en acte.

A cet égard, le geste graphique englobe davantage d'activités que le simple fait de dessiner, même si on peut comprendre celui-ci selon la définition élargie qu'en donne Birgitta Hosea dans son article « Drawing animation ». Pour l'auteure, l'acte de dessiner ne se réduit pas à appliquer un crayon sur une feuille de papier, mais constitue « a process in which linear marks are created on a background »⁴⁴, ce qui élargit considérablement la portée médiatique du dessin et la compréhension de son utilisation dans le champ de l'image animée. Pourtant, bien que le dessin reste au cœur des procédés d'animation (y compris sur le mode digital)⁴⁵, nous voulons faire valoir qu'il existe d'autres activités qui relèvent du geste graphique comme le collage, le découpage, le décalquage, le déplacement voire l'agencement d'une ou de plusieurs formes via la souris de l'ordinateur.

Dans notre perspective, et en l'état, il importe peu que ces actions soient produites par une main réelle ou réalisées à l'aide d'interfaces graphiques ; l'important est qu'elles manifestent l'expression d'une écriture en acte attribuable à une individualité humaine, sachant que l'animation ne peut de toute façon se départir d'une mécanisation inhérente à sa captation, qu'il s'agisse de l'appareil photo qui capture le dessin image par image pour le mettre en mouvement ou de l'interface numérique qui automatise la mise en œuvre d'une intervention graphique par ordinateur. C'est pourquoi nous désignerons comme geste

⁴⁴ Birgitta Hosea, « Drawing Animation », *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 5 (3), 2010, p. 365.

⁴⁵ Pour Hosea, « digital technology has changed the material basis of animation, and yet the activity of drawing remains at the very core of the animation process, whether the outcome is in a classically drawn or digital form ». *Ibidem*.

graphique l'ensemble des actions conduisant à la production et à l'agencement de signes, relevant d'un savoir-faire manuel (ou perçu comme tel) et rendant manifeste la présence d'un énonciateur dans la constitution de l'image elle-même.

Sous ce dernier aspect, notre conception du geste graphique est donc proche de celle que Philippe Marion énonce dans son ouvrage consacré à la bande dessinée *Traces en case*. Pour Marion, le trait graphique renvoie toujours au geste qui l'a produit et constitue la marque d'un sujet graphiateur⁴⁶. Une fois déposée sur le papier, cette trace graphique se trouve activée par le spectateur qui revit la performance du geste initial : « tel est peut-être l'enjeu fondamental de la trace : elle manifeste par nature une *performance*, elle 'métonymise' un geste d'expression ». ⁴⁷

Dans le champ de l'animation, la principale différence réside dans le fait que le geste graphique n'est pas seulement une trace résiduelle rendant sensible l'accomplissement d'un geste déjà effectué. En tant qu'art en mouvement, le film d'animation rend visible l'effectuation du geste graphique, qu'il s'agisse du déroulement d'un tracé ou du rapprochement de deux photographies qui convergent l'une vers l'autre comme sous l'effet d'une main invisible. En même temps, le film animé constitue aussi l'enregistrement du mouvement en train de s'accomplir. Le phénomène de trace est donc également opérant, sauf qu'il s'agit de l'enregistrement d'une trace en mouvement, pouvant se rejouer un nombre infini de fois devant le spectateur. Comme le résume Hosea, « an animation can represent performance, but it can also be seen as a record of a performance ». ⁴⁸

Cette double dimension du geste graphique, à la fois trace et performance, permet d'être plus précis quant au mode d'action des mémoires animées et de mieux envisager la performativité du geste graphique à l'égard de l'archive.

⁴⁶ En animation, la position de Marion a été nuancée par Paul Atkinson pour qui la marque de l'artiste n'est réellement perçue que lorsque le mouvement se délie d'une animation fonctionnelle répondant aux besoins du récit et aux actions des personnages. Pour Atkinson, les mouvements « only acquire an identity of their own in those rare moments when the speed of succession is sufficiently slowed so that the trace of the artist appears ». Paul Atkinson, « Movements within Movements: Following the Line in Animation and Comic Books », *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 4 (3), 2009, p. 279.

⁴⁷ Philippe Marion, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)*, Louvain-la-neuve, Éditions Academia, 1993, p. 91.

⁴⁸ Hosea, 2010, pp. 365-366.

3.1.4. Dimension corporelle de la performance et perspective sémantique

Cette compréhension du geste ouvre une nouvelle piste d'intelligibilité des mémoires animées, qui peut être nourrie notamment par l'apport de notions issues des *Performances Studies*. Parmi ces notions, nous souhaitons mettre en exergue la distinction émise par une de ses plus éminentes représentantes, Diana Taylor, entre les catégories du répertoire et de l'archive⁴⁹. Selon Taylor, le répertoire se différencie de l'archive dans la mesure où il implique une mémoire corporelle dont les actes sont rejoués de génération en génération, sans s'appuyer sur la matérialité prétendument durable d'archives constituées. Autrement dit, il y aurait une différence « between the *archive* of supposedly enduring materials (i.e., texts, documents, buildings, bones) and the so-called ephemeral *repertoire* of embodied practice/knowledge (i.e., spoken language, dance, sports, ritual) »⁵⁰. Même si Taylor reconnaît volontiers que cette séparation entre l'archive et le répertoire n'est pas strictement étanche, il nous semble que le geste graphique présent dans ces films d'animation à vocation mémorielle vient ébranler cette distinction en introduisant une dimension corporelle dans la manipulation des archives dont la conception est elle-même sujette à redéfinition à l'heure du numérique⁵¹.

S'il est difficile de soutenir que le geste graphique est le fruit d'une transmission qui s'effectuerait de génération en génération, il n'en reste pas moins que la dimension gestuelle est au cœur du cinéma d'animation, particulièrement dans sa dimension mémorielle. C'est d'ailleurs à ce niveau qu'il convient de souligner que l'apparition des mémoires animées dépend d'un contexte technologique favorisant ce type de productions. La numérisation et l'accessibilité toujours plus grande des archives en ligne, couplées à la vulgarisation de logiciels d'animation comme *After Effects*, permettent à des auteurs comme Marc Faye, Sandrine Stoyanov, Olivia Molnar, Daniela De Felice ou Chloé Maszlo, venus d'horizons artistiques divers (illustration, bande dessinée, peinture, performance, vidéo...), de rejouer leur histoire familiale et de joindre le geste graphique à l'archive, sans pour autant être des animateurs à part entière. Autrement dit, le numérique dessine un espace technologique commun où se

⁴⁹ Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 19.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Sur ce sujet, voir notamment Eric Méchoulan (dir.), *Intermédialités. Archiver/Archiving*, n° 18, automne 2011.

rencontrent de nouveaux modes d'appropriation graphique et des archives produites (ou stockées) sous une forme dématérialisée, de plus en plus accessibles comme sources d'inspiration.

A l'intérieur des films, la distinction entre le répertoire et l'archive se trouve également affaiblie par la mise en tension de deux matières d'expression de statut différent. En confrontant le dessin à l'archive photographique (ou filmique), les mémoires animées réduisent la distance entre les matériaux déjà constitués de l'histoire (officielle ou familiale) et la part personnelle et imageante d'un geste graphique en acte. Comme le soulignait déjà Philippe Marion pour la bande dessinée, le trait graphique renvoie toujours à l'énonciateur et au présent de son élaboration :

« Pour le dessin, la force d'extension métonymique est dirigée, par trace graphique interposée, vers le sujet graphiateur. Dans le dessin, il n'y a pas de 'prise' ou de captation préalable. L'acte graphique est inscrit dans l'image, dans l'épaisseur spatio-temporelle de sa gestation⁵² ».

La photographie, en revanche, renvoie davantage à son référent, au *ça a été* barthésien ; elle n'active pas nécessairement dans l'image la présence d'un énonciateur et « le spectateur n'est pas obligé d'en percevoir la trace ni de réactiver le geste d'un sujet énonciateur pour accéder à la monstration ». ⁵³

En raison de cette différence sémio-pragmatique, les films d'animation à vocation mémorielle entraînent presque automatiquement un rapport décalé à l'archive. Le terme de 'jeu', que l'on retrouve dans la notion de *re-jeu*, est à double entente: il ne renvoie pas seulement à l'action de manipuler l'archive, mais à un battement plus fondamental. Il y a en quelque sorte du jeu entre le dessin et la photographie, entre le 'je' de l'animateur-graphiateur et le 'on' relativement indifférencié des documents d'archives ; du jeu aussi entre le présent de l'acte graphique et le *ça a été* auquel renvoient les images photographiques. Dès lors, tout l'enjeu du geste graphique en mouvement sera de faciliter la transition entre ces différents pôles, d'intégrer l'énonciation impersonnelle à une énonciation singulière, de convertir une trace du passé en une pulsion graphique qui s'exprime au présent, bref de faire

⁵² Marion, 1993, p.119.

⁵³ *Idem.*

jouer l'archive dans un répertoire de pratiques configuratrices où la main de l'animateur joue un rôle central.

3.2. Analyses

Voyons les implications concrètes de ces réflexions en nous penchant sur trois films de notre corpus : *Irinka et Sandrinka* (Stoyanov, 2007), *Le dossier de Mari S.* (Molnar, 2015) et *O'galop* (Faye, 2009) ⁵⁴. Le film de Stoyanov donnera l'occasion de montrer en quoi le geste graphique reconfigure l'archive sous des formes parfois extrêmes afin d'en saisir tout le potentiel mémoriel. Dans un second temps, sur la base de l'analyse du film d'Olivia Molnar, nous soulignerons que l'autre fonction du geste graphique vise plutôt la mise en relation d'une multiplicité d'archives. Enfin, dans un troisième temps, l'analyse du film de Marc Faye élargira encore notre conception du geste graphique et envisagera sa capacité à situer ces deux premières fonctions dans un espace, où le geste graphique se mutera alors en regard.

a) *Irinka et Sandrinka* : le geste graphique pour épuiser les formes de l'archive

Dans *Irinka et Sandrinka*, Sandrine Stoyanov construit son récit sur la base d'une interview réalisée avec sa tante Irène. Cette dernière raconte son enfance dans la noblesse russe, la chute du régime, l'absence du père, tandis que la réalisatrice recompose visuellement ses souvenirs en tentant d'établir un lien entre sa propre identité, son imaginaire d'enfant baigné dans une Russie de contes de fées et un vécu familial distant et fragmenté. Le film mobilise une quantité considérable de procédés graphiques et d'archives, qu'il s'agisse de photographies (familiales ou autres), de vidéos, d'articles de journaux ou encore de représentations graphiques de l'époque⁵⁵. Sandrine Stoyanov a réalisé son film avec Jean-Charles Finck, qui a dessiné et réalisé certaines séquences, et a participé notamment à la réalisation du story-board, au son, au montage et à la narration.

⁵⁴ Les films de Sandrine Stoyanov, Olivia Molnar et Marc Faye sont disponibles en annexe.

⁵⁵ Dans *Animated Documentary*, Annabelle Honess Roe propose une analyse du film de Stoyanov et constate surtout l'hétérogénéité des matériaux en présence, leur adéquation avec la quête mémorielle de la réalisatrice, sans toutefois se confronter en profondeur aux diverses modalités de la performance graphique. Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 146-155.

Afin de mieux percevoir la portée du geste graphique et de comprendre ses modalités performatives au sein d'une démarche mémorielle, il semble nécessaire de prendre en compte les trois dynamiques à l'œuvre dans le film : présent, passé et imaginaire.



Illustration 1. Sandrine Stoyanov et Jean-Charles Finck, *Irinka et Sandrinka*, 2007.

La séquence d'ouverture (cfr. illustration 1) montre une table ronde sur laquelle sont posés un magnétophone, divers objets ainsi que des photographies. Au sein d'un même plan, une double intervention se manifeste. La première consiste à animer un lieu par le biais du dessin. Cet espace renvoie directement à une situation réelle par la facture d'un dessin très proche du travail d'observation (ombrages, normes académiques, proportions...). Toutefois, l'animation du dessin image par image donne à ce plan fixe un effet de vibration qui renvoie à la performance graphique à l'œuvre lors de son énonciation. Dans une ampleur certes encore faible, le plan est imprégné de la personnalité de l'auteure et de son activité lors de la production de ces images. La seconde intervention porte sur les archives, dans le cas présent des photographies. Celles-ci ne vibrent pas, elles sont en noir et blanc et affirment leur hétérogénéité à l'intérieur du plan. Toutefois, elles portent la marque d'un geste graphique qui les a déformées de manière à s'adapter à l'espace dessiné. Ces photographies

revendiquent donc leur statut de trace indicielle, tout en s'inscrivant en même temps, par une transformation légère mais intentionnelle, dans un espace dominé par le dessin.

Ce type d'intervention graphique est récurrent lorsque Stoyanov évoque le temps présent. Dans cette dimension temporelle, on assiste surtout à une première activation des images d'archives qui sont encore relativement peu déformées par le geste graphique.



Illustration 2. Sandrine Stoyanov et Jean-Charles Finck, *Irinka et Sandrinka*, 2007.

La deuxième dimension apparaît lorsque Stoyanov reconstitue des scènes du passé d'après le témoignage de sa tante. On observe alors une nette évolution des modalités de performance du geste graphique (*cfr.* illustration 2). Les plans deviennent composites en ce sens qu'ils sont « formés d'éléments différents, parfois disparates [...] auxquels viennent s'ajouter des prises de vue réelles »⁵⁶. L'action graphique est ici multiple : dessin, peinture, mais surtout une intervention plus appuyée sur les matériaux d'archives.

Alors que ceux-ci conservaient une relative intégrité physique au temps présent, ils font désormais l'objet d'actes de reconfiguration dont la modalité la plus significative est le détournage, une pratique exemplaire du monde numérique, liée à l'utilisation de logiciels comme *Adobe Photoshop*. Le détournage consiste à ne retenir d'une illustration qu'une partie, en séparant l'objet et le fond, après avoir délimité le contour de l'objet. Une fois détournée,

⁵⁶ Jean Marcel, « L'image composite, une histoire de mutations », *24 Images*, n°125, décembre 2005 - janvier 2006, p. 11-13.

une image peut facilement être traitée dans un logiciel comme *After Effects*, qui permet justement de mettre en mouvement des images détournées, de créer un effet tridimensionnel dans des photographies ou de créer des marionnettes que l'on va pouvoir animer image par image sur base de ces morceaux découpés.

De nombreux plans de *Irinka et Sandrinka* sont composés avec *After Effects*⁵⁷. Dans ces images, un bâtiment, un lampadaire, une partie de chaussée, sont autant d'éléments prélevés dans des archives par le truchement de ce geste de détournage, des éléments qui sont ensuite intégrés au sein d'espaces composites semblables à des collages en mouvement.



Illustration 3. Sandrine Stoyanov, *Irinka et Sandrinka*, 2007.

⁵⁷ Stoyanov ne cache pas la place primordiale que prend l'utilisation de ce programme dans la conception de son film. Elle en fait d'ailleurs longuement état dans la note d'intention rédigée en faveur du CNC, visible sur son blog à l'adresse <http://irinkaetsandrinka.blogspot.be/> (consultation le 14 sept. 2016).

Toujours dans la sphère du passé, une corrélation semble exister entre le caractère proche ou distant du souvenir et la teneur des interventions graphiques performées. Les épisodes situés dans un passé plus lointain, un passé où la tante n'était pas présente, ne sont plus dessinés mais composés à partir d'archives illustrées ou photographiques (cfr. illustration 3). L'usage du dessin cède la place à des pratiques graphiques relevant davantage du découpage et de l'agencement. Il peut même arriver que certaines images d'archives soient (dés)articulées de sorte que les personnages qui y sont représentés apparaissent comme des marionnettes sur lesquelles un animateur tirerait des fils invisibles.



Illustrations 4 et 5. Sandrine Stoyanov et Jean-Charles Finck, *Irinka et Sandrinka*, 2007.

La troisième dimension sollicitée par Stoyanov est de l'ordre de l'imaginaire. Dans la partie intitulée « Fairy Tales », la réalisatrice confronte ses propres projections mentales au récit que lui fait sa tante. Le dessin prend alors à nouveau une place dominante, allant jusqu'à structurer à lui seul un espace fantasmé. L'archive est de nouveau assujettie au dessin, comme c'était le cas au temps présent, mais avec cette fois un éloignement délibéré d'une représentation 'académique' du réel et la constitution d'un espace aux perspectives faussées ou exagérées. C'est dans cet univers imaginaire que les archives les plus inaccessibles (celles figurant un ancêtre lointain par exemple) s'émancipent de leur gangue photographique pour prendre corps sous une forme animée. Ainsi, dans un couloir improbable où sont suspendus des portraits, une figure photographique se transforme en personnage dessiné qui interagit avec la protagoniste, dessinée elle aussi (cf. illustration 4). Cette transformation saisissante illustre le besoin qu'a l'auteure de passer d'un geste graphique à l'autre pour permettre une transaction à l'intérieur de son dispositif. Il en va de même lorsque Stoyanov fait entrer en interaction la représentation dessinée de sa tante enfant avec le cadavre de la mère de celle-ci (cf. illustration 5).

Dans ces espaces fantasmatiques, l'hybridation permet un véritable point de contact entre le dessin et l'archive, entre la part imaginante de l'auteure et la trace lointaine et impersonnelle du passé. C'est sans doute aussi à travers ce type de plans que la dimension post-mémorielle⁵⁸ se fait le plus ressentir, puisque Stoïnaov puise dans son propre répertoire de souvenirs et de rêves pour combler les failles d'un passé qu'elle n'a pas connu et qu'il lui faut sans cesse rejouer.

Étonnamment pourtant, le film se dénoue en dessin animé sur fond blanc, dans une séquence épurée montrant la rencontre des avatars enfantins d'Irène et de Sandrine. Cette conclusion, qui rompt avec l'hétérogénéité des plans précédents, laisse penser que le film constitue comme un processus de transactions et de dialogues mémoriels permettant d'aboutir à une forme graphique dépouillée, renvoyant à la simplicité de l'intention première. Ce dénouement donne aussi le sentiment qu'une fois l'archive totalement épuisée, mise à l'épreuve par une pléthore de gestes graphiques, seul le dessin subsiste pour clore le récit et réconcilier les deux destins au présent.

b) *Le dossier de Mari S.* ou l'élargissement du geste graphique

L'analyse précédente pose la question de l'importance de la trace graphique dessinée qui ouvre et clôt le récit de Stoyanov. En effet, même si l'hybridité du film est grande, nous avons pu observer que le dessin était un matériau privilégié dans lequel vient baigner l'ensemble des langages graphiques mis en œuvre comme le décalque ou le détournage. Dans le cas de *Irinka et Sandrinka*, ceci s'explique sans doute par le fait que Stoyanov a été formée à l'animation en partant du dessin.

Cependant, nous pensons que le dessin ne constitue qu'une modalité du geste graphique, sans doute la plus visible, et que d'autres procédés peuvent se manifester lors du re-jeu de l'archive en mode animé. C'est pourquoi nous souhaitons nous pencher sur le travail

⁵⁸ Pour rappel, la question de la *post-memory* ainsi que ses fondements théoriques sont développés dans la partie A de la thèse.

d'une autre cinéaste ne venant pas directement de l'animation ou du dessin : Olivia Molnar. Lors de ses études à l'Erg à Bruxelles, celle-ci a étudié la vidéo avant de parvenir à l'animation.

Dans son film *Le dossier de Mari S.*, l'auteure part sur les traces de son passé familial et plus précisément celui de sa tante, Mari S., qui a fui la Hongrie après la révolution de 1956 et a abouti en Italie. Atteinte de la maladie d'Alzheimer, Mari S. n'a jamais pu témoigner de son passé auprès de sa nièce et celle-ci tente de recomposer cette mémoire en ruines. L'élément principal du dispositif d'animation est un dossier d'archives en provenance du régime communiste hongrois recensant les observations faites autour de Mari par la police secrète de l'époque. Même si cela n'est pas spécifié dans le film, ce dossier est une invention de l'auteure⁵⁹ qui lui permet d'investir le passé de sa tante par un imaginaire emprunté à certains films d'espionnage. Ce dossier a aussi une utilité plus spécifique, puisqu'il constitue une première surface où disposer différents documents d'archives, bien réels ceux-là.

Au début du film, le dossier secret apparaît sur un fond noir puis s'ouvre dans un mouvement qui est reconstitué image par image. Tandis que la voix d'Olivia Molnar lit ce qu'il contient (le passé de Mari S. dans ce qu'il a de plus précis et descriptif), une main, animée elle aussi image par image, vient poser une photographie sur l'une des pages du dossier (cf. illustration 6). Puis une autre. Ensuite, des dessins (animés) apparaissent. Une silhouette sort de dessous une photo et tire avec une catapulte sur une fenêtre présente sur l'autre page. Celle-ci éclate en lambeaux de papier qui sont autant de débris de verre...



Illustration 6. Olivia Molnar, *Le dossier de Mari S.*, 2015.

⁵⁹ Entretien réalisé avec l'artiste en novembre 2015.

De telles séquences sont intéressantes à observer en raison tout d'abord de la place prise par le dessin. Le trait dessiné est bien présent dans le film d'Olivia Molnar, mais il se donne surtout à voir comme en train de s'inscrire. La lenteur liée à ce dispositif nous amène à ressentir, de manière sans doute plus prégnante que chez Stoyanov, la performance du geste graphique qui en est à l'origine. Dans *Le dossier de Mari S.*, le trait dessiné possède aussi une fonction structurante, permettant par exemple de relier différents documents entre eux, alors que, dans *Irinka et Sandrinka*, il répondait surtout à des fins figuratives et à la mise en place d'un certain degré d'illusion référentielle. Cela ne veut pas dire qu'Olivia Molnar renonce à représenter par le dessin, mais la figuration est toujours montrée comme le résultat d'un processus tâtonnant qui finit par déboucher sur une forme identifiable, comme s'il importait plus à la réalisatrice de nous faire ressentir le geste d'appropriation graphique de tel souvenir que le résultat final du dessin.

L'autre point important à observer dans ces séquences n'est plus le dessin, mais le geste qui préside à la disposition des documents sur les pages du dossier secret, puis sur une simple surface noire dans la deuxième partie du film. Tout au long du récit est mis en valeur un geste sans outil, où une main, supposément celle de l'artiste, vient placer des pièces d'archives sous notre regard. Des documents (des photographies familiales, mais aussi des illustrations ou des films d'époque) sont posés au fur et à mesure, tandis que dans un second temps le dessin s'exécute sous nos yeux (*cf.* illustration 7). De manière significative, l'accent est toujours mis sur l'acte configuratif : autant la main qui dispose se voit, autant celle qui dessine reste évoquée mais jamais visible dans le plan lui-même.



Illustration 7. Olivia Molnar, *Le dossier de Mari S.*, 2015.

Par cette analyse, on perçoit le rôle de configuration que peut jouer le geste graphique. Par un geste d'agencement et de positionnement d'une ressource par rapport à une autre, couplé à un éventuel geste qui trace (mais pas nécessairement), l'auteure parvient à réactiver l'archive familiale en la réintroduisant dans un réseau d'autres documents, familiaux ou ressortant de la mémoire collective, et plus largement dans un tissu de significations qui la rendent à nouveau signifiante.

c) O'Galop, approche spatiale de la performance graphique

Dans ce troisième film choisi pour étayer nos analyses, le réalisateur Marc Faye part sur les traces de son arrière-grand-père, *O'Galop* pseudonyme de l'artiste Marius Mossillon. Le réalisateur, qui prête d'ailleurs sa voix au narrateur, y explore la diversité du travail artistique d'O'Galop, dont la notoriété perdue encore de nos jours par le biais de sa création graphique la plus célèbre : le *Bibendum* de Michelin. L'objectif du réalisateur est double : il souhaite, d'une part, réhabiliter le travail de son arrière-grand-père dans toute sa diversité (le bibendum n'étant qu'une part d'une œuvre gigantesque, protéiforme mais qui tombe progressivement dans l'oubli). D'autre part, il entend ainsi trouver une forme de proximité avec cet arrière-grand-père qu'il n'a jamais connu mais avec lequel il partage une passion pour le graphisme et, surtout, l'animation.

Le film se distingue par un régime de coprésence presque constant, où des archives de nature différente sont mobilisées. L'entièreté de l'oeuvre n'est pas composée que d'animation, même si celle-ci occupe, à l'écran, le plus de temps (30 minutes environ sur les 50 que compte le film). Le film est constitué de quatre types de séquences différentes. Le premier consiste en un montage d'images, de vidéos et d'animations réalisées par O'Galop. Le deuxième est composé d'une reconstitution, avec un acteur, du personnage d'O'Galop, lors desquelles apparaissent, en surimpression, des dessins animés. Le troisième est composé d'interviews. Le quatrième type est celui qui attirera le plus notre attention, dans le sens où il vient compléter nos raisonnements à propos du geste graphique et y apporter une distinction nouvelle. Dans ces séquences, l'action se déroule dans des plans composites réalisés exclusivement à partir d'images ou d'animations détournées et prélevées, qui recomposent différents lieux (les rue de paris, le Moulin Rouge, puis, à la fin du film, la ville de Lyon).

La première de ces séquences nous montre une photographie, qui est en réalité composée de plusieurs images, fixes ou en mouvement, qui ont été combinées et prennent la forme d'une reconstitution. On observe un grand nombre de modalités du geste graphique telles qu'énoncées précédemment. Un travail de détournage, de découpe d'une part, mais aussi un travail de recomposition qui s'apparente à un collage en mouvement, comme on le voit sur l'illustration 8.



Illustration 8. Marc Faye, *O'Galop*, 2015.

Ces séquences font beaucoup penser à celles qui évoquaient un passé lointain chez Stoyanov, dans le sens où le dessin en trait y est absent et où la performance graphique se noue autour des archives. Celles-ci ont été découpées puis mises en relation afin de recréer le tableau d'un passé distant. Toutefois, contrairement à ce qui était le cas chez Sandrine Stoyanov, l'accent, dans ces séquences, n'est pas mis sur le geste de dessin, ou sur des gestes graphiques qui lui seraient liés. Les photographies sont découpées mais on ne voit par exemple pas cette découpe s'accomplir. Ces archives composent la quasi-totalité des plans, et ne sont pas complétées par des dessins de l'auteur. Marc Faye a une connaissance de l'animation, mais sa compétence du dessin ne paraît pas être aussi centrale dans ses pratiques artistiques.

L'un des aspects les plus saillants du travail effectué par le geste graphique est de fait le collage. Celui-ci s'opère toujours dans une forme d'harmonie plastique, qui va créer un sentiment de cohabitation, là où chez Sandrine Stoianov, par exemple, ce genre de procédé graphique apparaissait sous la forme d'un contraste spectaculaire, où l'hétérogénéité donnait l'impression d'avoir été poussée à son paroxysme. En ce sens, on observe donc une diminution dans la présence de la trace énonciative.

Mais ce qui frappe surtout dans ces séquences, c'est l'impression d'une grande automatisation du geste graphique, qui rend peu visible, selon les modalités évoquées dans les deux analyses précédentes, la présence d'un énonciateur graphique. Les décors apparaissent, disparaissent, les personnages se déplacent comme si tous étaient placés sur des rails invisibles. Leurs déplacements, réguliers, constants et linéaires ne renvoient ainsi pas directement à un geste humain. Lorsqu'Olivia Molnar, par exemple, déplace en stop-motion une photographie, et même si la main de l'animatrice est absente de l'image, l'irrégularité et une forme de résistance matérielle (lumières changeantes, trajectoire tremblante, changements de brillance de l'image) renvoient à la présence de ce geste avant tout corporel qui a présidé à cet acte de configuration ou de mise en relation. Chez Stoyanov, la corporalité du geste se logeait comme nous l'avons dit dans la présence du dessin ou dans des interventions visibles. De fait, le travail graphique avec les archives dans ces séquences d'*O'Galop*, si l'on ne s'en tient qu'à ces observations, renvoie à cet aspect mécanisé, où la dimension corporelle du geste graphique semble tout bonnement absente.

En réalité le geste graphique, chez Faye, vient se loger dans une dimension tout à fait autre, et que nous n'avions jusqu'ici pas évoquée. Elle va en effet s'incarner dans le déplacement effectué à travers les espaces recomposés, et par un mouvement non plus lié essentiellement aux archives, reconfigurées ou transformées, mais bien au regard qui va se déplacer dans leur proximité et qui peut s'apparenter à un mouvement de caméra.



Illustration 9. Marc Faye, *O'Galop*, 2015.

Là où chez Sandrine Stoyanov et chez Olivia Molnar les plans étaient généralement fixes, ou comportaient de légers travellings relativement sobres, l'approche dans *O'Galop* est différente, comme nous pouvons l'observer sur l'illustration n°9.

Dans cette séquence, où des photographies découpées recomposent les rues de Montmartre à la fin du 19^e siècle, le mouvement imprégné à l'image est celui d'un travelling latéral, qui va de la gauche vers la droite. Pourtant, subitement, la caméra s'arrête, une fois en face du célèbre Moulin Rouge. Le mouvement change, et l'on plonge, à grande vitesse, vers le bâtiment. Des jambes, animées, apparaissent et dansent le *French cancan*, dans le ciel des feux d'artifice éclatent, et voilà le spectateur plongé dans une profondeur de champ qui provoque un effet spectaculaire. Là où les mouvements donnés aux archives paraissaient peu porter la trace graphique de l'auteur, cette apparition de la profondeur dans un contexte où l'on était avant tout au contact de surfaces planes, traduit autre chose. Si le geste graphique passe en effet par l'ordinateur, ce changement qui trompe les attentes renvoie à une forme de présence de l'énonciateur graphique, qui va intervenir pour imprégner un autre type

de mouvement à une caméra : elle qui, jusque-là, relevait d'une dynamique plutôt automatique, devient ainsi un regard. Pour le dire en d'autres termes et reprendre la typologie proposée par François Jost⁶⁰ nous passons dès lors d'une ocularisation zéro, où la caméra est censée être placée en dehors de la vision d'un personnage, à une ocularisation interne, marquée par la présence d'un personnage (qui n'est autre que le réalisateur lui-même), qui assiste à la scène.

Parler de caméra peut paraître étonnant dans les mémoires animées, où le dispositif de captation est généralement fixe, mais cette distinction apparaît avec l'usage de techniques infographiques, et notamment le programme *After Effects*, qui permet de recréer un espace virtuel dans lequel on va pouvoir placer une caméra. Comme nous l'a expliqué Marc Faye lors de notre interview de février 2017 :

« C'est une caméra virtuelle qui est placée dans un environnement reconstitué. On appelle ça de l'animation 2D mais en fait c'est de l'animation 2D et demie. C'est-à-dire que c'est de la fausse 3D. La caméra avance, et quand elle passe à côté d'une maison enfin ou d'un cabaret d'époque, on reconstitue dans un espace 2D des cubes, des formes géométriques ».

Les gestes graphiques de l'auteur sont donc à comprendre à l'intérieur de cet espace virtuel. L'agencement des archives dans cet espace virtuel participe d'une performance graphique réelle, mais le filtre de la technique renvoie difficilement ce qui est visible à l'écran à son procédé d'énonciation. Ce constat est imputable d'une part à la technique qui médiatise le geste graphique et le rend moins lisible. D'autre part, comme nous l'avons déjà évoqué, cela relève aussi d'une intention du metteur en scène qui n'attire pas l'attention sur l'aspect processuel de ses interventions graphiques. La performance intervient à partir du moment où un regard humain semble s'inviter dans ces reconstitutions, et effectue un mouvement de profondeur presque impossible.

⁶⁰ François Jost, *L'oeil-caméra : Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. Regards et Ecoutes, 1987, 2^e édition, 1989, p. 22.

L'analyse d'*O'Galop* introduit ainsi une distinction qui jusqu'ici absente de nos analyses, et intègre la dimension de la spatialité dans la question du geste graphique. Il ne s'agit plus uniquement de configurer des archives dans un espace plane, mais d'intégrer la distance qui sépare l'énonciateur graphique de ces archives reconfigurées. La caméra devient alors un outil que l'on peut déplacer par une intervention graphique, comme on déplacerait son regard, et le geste graphique devient donc un regard.



Illustration 10. Marc Faye, *O'Galop*, 2015.

Mais ne nous y trompons pas, même si nous sommes face à un geste graphique qui provoque un déplacement du regard dans une forme de profondeur, cette profondeur n'a pas vocation à rendre crédible un espace, ou à le reconstituer de manière réaliste. La performance graphique équivaut ici à se déplacer dans un espace avant tout mental, imaginaire, au regard de différentes surfaces mais pas à travers elles. Paradoxalement, malgré l'introduction d'une profondeur de champ, les photographies conservent leur platitude, les surfaces ne deviennent pas subitement des volumes. Il n'existe pas de réelle profondeur de champ, puisque cet espace virtuel procède comme une boîte, où l'horizon est une illusion, un effet de perspective et non une perspective réelle ; elle n'a d'ailleurs aucune vocation à se présenter comme telle. Cette profondeur permet simplement d'effectuer une distinction parmi les archives, qui implique l'espace dans lequel se produit l'intervention graphique, et le regard qui y est porté. Ce geste graphique s'apparenterait alors à celui, dans la réalité, qui viendrait saisir un élément dans une multitude d'archives, et le sortirait de cet espace où elles sont indifférenciées, pour le mettre, littéralement, au premier plan.

De fait, ce constat peut aussi s'appliquer aux films de Molnar et de Stoyanov, même si ce rapport est plus discret. On retrouve cette même dimension qui vise à penser l'animation sur une surface plane avant tout (chez Faye on est simplement dans une succession de surfaces, comme nous l'avons dit, et non pas dans un réel univers en trois dimensions). Néanmoins, l'analyse d'*O'Galop nous* fait prendre conscience de l'importance du jeu qu'il peut y avoir entre les archives, toujours plates, et l'environnement spatial dans lequel l'artiste interagit avec elles, qu'il soit réel ou virtuel. Positionner les archives dans une logique de profondeur de champ, positionner le regard, relève dès lors également d'une performance graphique, tout aussi signifiante. Ici, par exemple, elle consiste à déplacer une caméra virtuelle comme s'il s'agissait du regard de quelqu'un se déplaçant dans un espace.

Dans le cas de Marc Faye, ce procédé de distinction est aussi saillant dans la mesure où il occupe une place centrale de sa démarche mémorielle. L'auteur est face à un nombre incalculable d'archives, fruit d'un très abondant travail de documentation. L'enjeu principal est donc d'extraire de cette masse collectée et relativement indifférenciée des éléments pertinents, aptes à incarner cette mémoire en recomposition. Le geste graphique dans cette configuration va permettre de rendre sensible ce phénomène de distinction, de décollement. Cette action permet alors de faire ressortir un élément pour le porter, plus qu'un autre à l'attention. Il rejoue en quelque sorte, de manière performative, un travail que l'on pourrait qualifier de « désarchivage ». Comme le dit Marc Faye,

« C'est une façon de quelque part, en même temps que je désarchive les archives en faisant ce travail de documentaliste, ça me permet moi de hiérarchiser moi des informations et puis de construire la séquence de fin de mon film [...] et quand je dis désarchiver, c'est un travail au préalable de documentaliste mais aussi d'analyse en profondeur, ce qu'il y a dans l'image [...]. Du coup c'est un travail de décryptage et de mise en perspective ».



Illustration 11. Marc Faye, *O'Galop*, 2015.

En ce sens, le dernier plan de son film, que l'on voit sur l'illustration 11, va tout à fait dans cette direction. Sur une table reconstituée par ordinateur, où se trouvent une multitude de documents, le regard s'arrête sur une photographie. Celle-ci se découpe subitement, puis la silhouette de l'homme se détache, se décolle et se redresse pour se mettre au premier plan. Une fois non seulement découpée, mais aussi avancée (elle produit d'ailleurs une ombre sur la table), cette photographie s'anime alors. L'homme sur la photo, *O'Galop*, prend vie, et se met, de manière presque magique, en mouvement (il ne s'agissait en réalité pas d'une photographie mais bien d'une capture d'écran d'une vidéo).

Dans ce cas, le geste graphique a permis non seulement d'isoler, de transformer, mais aussi véritablement de faire ressortir un élément, de le faire émerger par rapport à d'autres, dans le regard de celui qui le scrute. Un premier mouvement, qui s'inscrit de manière performative avant tout dans une dynamique spatiale donc, et qui en préfigure un autre : celui d'une mise en mouvement du contenu de l'archive elle-même. Comme si l'enjeu du regard était ce geste premier, indispensable à toute mise en mouvement, et rendu sensible par un geste graphique où la main de l'animateur déplace une caméra dans une interface virtuelle.

3.3. Retour sur le geste graphique

A travers l'analyse de ces trois productions animées, il apparaît que le positionnement du geste graphique à l'égard de l'archive peut se résumer à trois grandes fonctions.

La première fonction consiste à épuiser une archive spécifique : l'activité graphique se concentre autour d'un seul document et prend des formes aussi variées que décalquer, détourer, prolonger par le dessin, entourer, etc. Par ces opérations, l'enjeu principal pour l'animateur est d'apposer sa marque à un document à l'énonciation incertaine, témoignant d'un temps révolu. Se joue ici un processus de subjectivation/hybridation consistant à animer une archive par une pulsion graphique qui renvoie au présent de l'énonciateur. C'est au niveau de cette fonction que le dessin constitue le geste central en regroupant aussi des opérations comme le découpage ou le détournage, des opérations qui témoignent d'un premier prélèvement visuel au sein d'un document donné. Cependant, le dessin, par son implication corporelle, est peut-être le plus apte à rendre sensible cette opération d'appropriation, aussi bien pour l'animateur que pour le spectateur. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que la fonction d'approfondissement se manifeste principalement autour de documents renvoyant à un passé d'ordre privé, comme si le dessin exprimait sa pleine puissance d'appropriation lorsqu'il se trouve en charge de rejouer les actions de personnes appartenant au roman familial de l'auteur.

La seconde fonction est davantage une fonction de mise en relation qui agence au sein d'un même plan différents documents visuels. Particulièrement visible dans *Le dossier de Mari S.*, le geste graphique témoigne d'un acte de composition, l'animation venant glisser sous nos yeux les différentes pièces d'un puzzle mémoriel en train de s'accomplir à l'intérieur d'un plan donné. Si le dessin peut jouer un rôle au sein de cette fonction, en établissant par exemple un tracé entre deux documents, il semblerait que cette fonction relève davantage du collage et d'un ensemble de gestes visant à disposer différents documents sur une surface plane. Le potentiel mémoriel de la mise en relation s'exprime au plus haut point lorsque l'animateur vient faire coexister des archives provenant de sources différentes, relevant aussi bien d'institutions officielles que privées, ce qui permet d'établir au sein du plan une relation entre des éléments appartenant à la grande histoire et à la petite histoire. Le résultat d'un tel processus ne consiste pas tellement à hybrider une archive donnée par une composante

graphique, mais à agencer l'archive dans une composition plus vaste qui renvoie à l'activité configuratrice de l'animateur.

La troisième fonction consiste à se situer par rapport à ces archives « épuisées » et mises en relation. Il s'agit dès lors de ne pas intégrer uniquement la surface plane où se produisent les reconfigurations, mais aussi de négocier l'espace entre le dispositif de captation et cette surface mémorielle. Qu'il s'agisse de stop-motion, de dessin animé sur le banc-titre ou via un programme comme *After Effects*, l'espace est une donnée toujours présente sur laquelle le geste graphique peut influencer. Ce constat est d'autant plus saillant lorsque l'utilisation de programmes informatiques permet de générer des outils, comme une caméra virtuelle, qu'il va s'agir de déplacer comme on déplacerait une véritable caméra. Se pose ainsi la question du lieu, de l'espace, mais aussi de la distance vis-à-vis des archives où prend place ce travail mémoriel. La relation entre ces surfaces où se jouent les deux premières fonctions que nous venons de décrire et le regard qui les capte, est en réalité partie prenante de cette interaction avec les archives, et liée elle aussi à l'intervention du geste graphique.

Voilà donc trois fonctions principales du geste graphique qui sont non seulement complémentaires, mais qui se déroulent souvent de manière simultanée au sein des mémoires animées. Au-delà de chacune de ces fonctions, on voit nettement apparaître la spécificité de l'animation comme geste d'utilisation du matériel archiviste. En effet, ce à quoi l'animation rend sensible, par une sorte d'effet retour sur l'archive elle-même, c'est à une dimension matérielle et tactile de l'archive qui peut se trouver décalquée, détournée ou déplacée par la main de l'animateur. A la différence de films de montage plus traditionnels comme *Of Time and the City* (2008) de Terence Davies où les archives s'enchaînent de manière séquentielle, sans que leur contenu ne soit questionné autrement que par la voix de l'auteur ou par des jeux de ralenti, l'archive en régime animé devient sujet et matière d'inscription, support à déplacer, périmètre à détourner, surface à positionner et à regarder dans un espace.

C'est pour cette raison sans doute que le geste graphique trouve pleinement à s'exprimer lorsqu'il se trouve aux prises avec des documents ressortant d'une mémoire familiale. La proximité émotionnelle de l'auteur vis-à-vis de son passé se trouve en effet comme redoublée à l'écran par la tactilité et la proximité de l'archive auxquelles rend sensible le geste d'animation. Une proximité qui se communique ensuite aux spectateurs. Autrement dit,

l'animation ne consiste pas simplement à introduire le corps dans l'archive, mais à rejouer celle-ci de sorte qu'elle devienne à son tour plus 'corporelle' ; c'est-à-dire qu'elle s'intègre pleinement au mouvement de la main qui dessine, au geste de la main qui colle ou découpe...

3.4. De la coprésence au transfert

De manière générale, on peut commencer par observer que le geste graphique s'empare de l'archive dans ce qu'il convient d'appeler des espaces de transfert ou des aires transitionnelles, selon que l'on reprenne la terminologie de Freud ou de Winnicott⁶¹. En effet, que ce soit dans *Irinka et Sandrinka* ou dans *Le Dossier de Mari S.*, la manipulation de l'archive survient toujours en un lieu intermédiaire entre le moi et le monde, entre l'imaginaire de l'animateur et les souvenirs d'un passé qui n'a pas été directement vécu et/ou qui se présente de façon partielle et incomplète. Chez Sandrine Stoyanov, la plus grande liberté à l'égard de l'archive se manifeste dans une partie du film qui se présente explicitement dans le registre du conte de fées. Dans le film d'Olivia Molnar, le dispositif est plus concret en apparence, puisque les documents visuels s'agencent sur le fond d'un dossier classé secret, sauf que ce dossier est une pure invention de l'auteure et que son premier mérite est de fournir un lieu où faire dialoguer ces différents documents. Chez Marc Faye, l'enjeu est de constituer un lieu qui soit à mi-chemin entre la mémoire d'O'Galop et la fantasmagorie de l'auteur. La scène où le metteur en scène reconstitue une ville de Lyon imaginaire est celle qui comporte le plus d'inventivité, et le plus haut degré de coprésence.

⁶¹ Pour Winnicott, « cette aire intermédiaire d'expériences, qui n'est pas mise en question quant à son appartenance à la réalité intérieure ou extérieure (partagée), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation intense [et non "interne" comme l'indique la traduction] qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique ». Dans D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, p. 25. Comme le dit Michèle Montreuil à propos de Freud, « en créant dans cet espace transitionnel, l'enfant et l'adulte s'octroient un compromis entre la réalité interne et la réalité externe. Ce compromis permet au sujet de s'adapter aux conditions imposées par le monde extérieur. Ce point a été initialement développé par Freud à travers les concepts de principe de plaisir et principe de réalité. » Freud, Sigmund, « au-delà du principe de plaisir ». Dans *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 1968, cité par Michèle Montreuil dans « espace psychique, aire de créativité : rôle des relations précoces mère-enfant dans la constitution de soi », *Spirale. Revue de recherches en éducation*, n°17, 1996. Les médiations éducatives. pp. 45-56. Au sujet de l'aire transitionnelle telle que développée par Winnicott, voir aussi, entre autres, Aubourg, Frédérick. « Winnicott et la créativité », *Le Coq-héron*, vol. n° 173, no. 2, 2003, pp. 21-30.

Très certainement, la constitution de ces espaces intermédiaires est à relier à l'expression d'une post-mémoire dont ces films sont les vecteurs. Comme le soulignait Marianne Hirsch, la post-mémoire ne constitue pas un acte de remémoration à proprement parler, mais plutôt un acte de création visant à combler les failles d'un passé lacunaire dont il ne reste souvent que des images muettes et orphelines. Dans son ouvrage *Prosthetic Memory*, Alison Landsberg suit un raisonnement similaire en observant que des bandes dessinées comme *Maus* (Spiegelman, 1986-1991) mettent en place des espaces de transfert permettant à des personnes de s'approprier des souvenirs qu'ils n'ont pas vécus. Pour Landsberg, ces espaces sont quelque peu différents de ceux mis en œuvre dans la thérapie freudienne dans la mesure où ils visent d'abord à opérer des échanges de mémoire : « it is neither 'therapy' nor 'cure' that occurs in a transference space but the transfer of memory and affect from one person, or situation, to another »⁶².

Une telle définition est particulièrement précieuse, car elle met l'accent sur l'aspect dynamique de ces espaces, leur dimension processuelle pourrait-on dire. Des productions comme *Irinka et Sandrinka* ou *Le dossier de Mari S.* rendent visible la constitution de cet espace et les échanges qui s'y produisent. En ce sens, les trois grandes fonctions du geste graphique décrites précédemment sont bien à concevoir comme des fonctions mémorielles qui participent au transfert d'une mémoire à une autre. Elles n'apparaissent pas dans un espace qui serait présenté comme réel, mais dans un espace éloigné de la réalité, un éloignement qui les autorise précisément à opérer comme des gestes de mémoire. Autrement dit, le geste graphique n'acquiert sa valeur mémorielle qu'à partir du moment où il opère dans ce troisième espace, sur cette scène virtuelle qui lui permet de réunir la part subjective de l'auteur et la matérialité brute de documents en provenance du passé.

C'est d'ailleurs dans ces espaces de transaction que s'observe le plus nettement la nature intermédiaire des productions animées, puisque c'est à ce niveau que coexistent des matériaux médiatiques de provenance hétérogène et de composition variée (film, dessin, photographie...). Si nous concevons l'intermédialité non plus seulement sous une perspective synchronique, mais diachronique⁶³, ces espaces nous indiquent aussi comment les

⁶² Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004, p.120.

⁶³ Besson, 2014.

productions animées remédient⁶⁴ d'autres dispositifs de remémoration qui leur sont contemporains ou antérieurs.

Nous allons donc poursuivre notre raisonnement en explorant au point suivant cette approche diachronique. Nous envisagerons la question du transfert puis, progressivement, celle de la remédiation. Nous verrons ainsi en quoi cette démarche d'envisager les mémoires animées dans leur filiation avec d'autres médias mémoriels peut offrir de nouvelles pistes d'intelligibilité quant à leur fonctionnement et à leur résonance contemporaine.

4. Mémoires animées et transfert

4.1. Réflexions préliminaires

Nous nous pencherons à présent sur les relations médiatiques à l'œuvre dans les mémoires animées sous la perspective du transfert. Poser cette question du transfert, c'est avant tout la définir de manière plus précise. Qu'englobe-t-elle exactement ? Dans le vocabulaire de Besson, le transfert revient à envisager « la manière dont une forme singulière est liée à d'autres formes qui lui sont contemporaines ou antérieures ».⁶⁵

Généralement envisagée en termes d'adaptation, de migration, ou de recyclage, le transfert porte sur le « transport de matériaux ou de technologies d'une culture à une autre, d'un média à un autre ».⁶⁶ La question du transfert se pose dès lors généralement plus en termes de matériaux qu'en termes de pratiques. Or, si l'on observe le cas des réalisateurs de mémoires animées, on remarque que les différentes pratiques qui relèvent du transfert, qu'il s'agisse d'adaptations, de recyclage ou de réemploi, portent avant tout sur des matériaux qui ont été produits par ces réalisateurs eux-mêmes. Elles s'inscrivent dans un processus créatif complexe et diversifié, qu'il s'agit de comprendre.

Olivia Molnar reprend par exemple des éléments de performances qu'elle a réalisées dans le passé pour mettre en œuvre le dispositif de captation du *Dossier de Mari S.*, Daniela

⁶⁴ Nous reviendrons sur la question de la remédiation et la définirons plus en détail au point 5.1.

⁶⁵ Besson, 2014.

⁶⁶ *Ibidem*.

De Felice adapte dans *Libronero* un livre qu'elle a écrit elle-même, Chloé Maszlo adapte dans *Deyrouth* un journal de bord qu'elle a effectué pendant son voyage au Liban, Marc Faye repart pour *O'Galop* d'un travail de documentaliste pour bâtir son documentaire et Sandrine Stoyanov se lance dans *Irinka et Sandrinka* sur les bases d'un livre d'illustrations qu'elle a réalisé pendant ses études.

Nous suggérons dès lors de distinguer axes de transferts possibles :

1) Un axe lié au travail d'un artiste pris dans sa continuité, où le transfert procède d'une succession de gestes graphiques en relation avec des productions et des matériaux variés. Le transfert peut alors être envisagé à l'intérieur du processus créatif de l'auteur, dans lequel un geste graphique au contact d'un matériau n'existe jamais seul, mais toujours en lien avec d'autres, qui l'ont précédé. Le transfert peut alors porter sur des contenus déjà pratiqués (un artiste qui adapte son livre en film) ou au contraire sur des contenus encore non-pratiqués (un artiste qui adapte un livre dont il n'est pas l'auteur en bande dessinée par exemple). L'approche est dès lors plutôt généalogique, où il s'agit de comprendre la filiation, les embranchements, les évolutions, les transmissions relatives à la pratique du geste graphique au sein du processus créatif d'un artiste.

2) Un axe centré sur l'œuvre en elle-même, et qui met en relation une production artistique avec une autre, une pratique avec une autre, ou un dispositif médiatique avec un autre. Le transfert peut alors être envisagé aussi bien en termes de contenus qu'en termes de pratiques, où la performance du geste graphique de l'artiste, voire d'une communauté d'artistes, peut être mise en relation avec d'autres (où l'on met en relation les pratiques de réalisateurs de mémoires animées et ceux de performeurs par exemple). Cette axe mène vers une approche, comme le suggère Besson, qui est généralement « de type génétique [...] La production culturelle (ou artistique) est analysée à partir d'éléments antérieurs ou contemporains susceptibles d'être entrés en jeu (consciemment ou non) lors de la conception de celle-ci ». ⁶⁷

Au regard de ces distinctions, nous nous proposons de prendre en charge la question du transfert de la manière suivante :

⁶⁷ Besson, 2014.

Tout d'abord, si nous nous situons sur l'axe d'une pratique individuelle, il nous paraît intéressant de comprendre comment les formes culturelles étudiées (et en l'occurrence les mémoires animées) sont toujours liées à des gestes graphiques, qui sont eux-mêmes toujours liés à d'autres matériaux. Nous allons dès lors nous poser la question de savoir si le geste graphique existe toujours au regard d'un média, et sous quels modes de fonctionnement. Il s'agira alors de comprendre la part inhérente du transfert dans toute pratique artistique, et sa spécificité dans le contexte des mémoires animées.

Ensuite, nous nous situerons sur un autre axe en considérant les mémoires animées comme une communauté de productions et donc de pratiques, qui peuvent être mises en relation avec d'autres. Nous mobiliserons alors la question de la remédiation afin de saisir de quelle manière les mémoires animées sont liées avec des médias plus anciens. Comme nous le verrons, plutôt que de lier les mémoires animées avec des médias dont la filiation plastique semble évidente (le cinéma en prises de vues réelles, la bande dessinée, l'illustration), nous les lierons plutôt avec des dispositifs mémoriels antérieurs. Nous envisagerons ainsi les mémoires animées comme procédé de remédiation du journal intime, puis de l'album de photographies.

4.2. Un geste graphique sans transfert ?

Avant d'aller plus en avant dans nos réflexions, il nous paraît donc primordial de clarifier la part de transfert inhérente au geste graphique d'un artiste donné. Nous souhaitons dès lors nous poser la question de savoir si le geste, dans le chef de la pratique d'un artiste, existe toujours au regard d'un média, et sous quels modes de fonctionnement.

4.2.1. Média, médium, médiatisation

Nous comprenons ici le média comme la rencontre, par l'acte de médiatisation, entre une action graphique et un médium.⁶⁸ En parlant de médium, nous considérons ainsi « des

⁶⁸ Ce terme de médium, emprunté à Daniel Peraya, désigne « l'intermédiaire obligé qui rend la communication entre les interlocuteurs possible ». Daniel Peraya, « Un regard critique sur les concepts de médiatisation et

« documents imprimés ou électroniques, images et textes, des pages écran ou des pages Web, des séquences télévisuelles ou filmiques, etc. donc, des représentations matérielles produites et affichées à travers des artefacts, des outils sémiocognitifs qui supposent un processus de médiation ».⁶⁹ La rencontre entre le contenu et le médium est alors exprimée « dans le langage caractéristique d'un média donné »⁷⁰ et donne lieu à un contenu médiatisé. C'est ce contenu médiatisé que nous nommons, dans ce raisonnement, média.

4.2.2. Dessin et transfert

Pour plus de clarté, nous partons tout d'abord du dessin comme geste graphique de référence. Nous élargirons ensuite cette question de la pratique du geste graphique afin de l'envisager eu égard à d'autres actions émanant de la main de l'artiste.

A minima, le dessin existe comme un geste de médiatisation, puisqu'il produit sur un médium, par exemple une feuille de papier, un certain nombre de traces. Une fois ces traces posées sur un papier, celui-ci existe donc en tant que contenu médiatisé. L'hypothèse que nous émettons ici est dès lors la suivante : à partir du moment où un individu a effectué sa première trace dessinée, tout contenu médiatisé de façon analogue et qui lui succède s'inscrit en relation avec celle-ci, et avec toutes celles qu'il a produites entre-temps.

Pour le dire autrement, si nous admettons que ce dessin dont nous parlions était le premier de son auteur, tout dessin qui suivra cet acte originel s'inscrira en relation avec ce dessin originel, et avec tous les autres réalisés depuis. Ces premières traces dessinées auront été connues et expérimentées par leur dessinateur, ce qui impliquera nécessairement leur existence et leur implication, même inconscientes, dans les traces à suivre.

L'exemple est abstrait, certes, mais il montre en tout cas déjà bien que la relation au média est indissociable du geste graphique dessiné, puisque, d'une certaine manière, chaque trace dessinée sur un support devient substantiellement un média.

médiation. Nouvelles pratiques, nouvelle modélisation » , *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, n°09/2, 2008, consulté le vendredi 20 septembre 2019, [en ligne] URL : <https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/2008/supplement-a/12-un-regard-critique-sur-les-concepts-de-mediatisation-et-mediation-nouvelles-pratiques-nouvelle-modelisation>

⁶⁹ Daniel Peraya, 2008.

⁷⁰ *Ibidem*.

Pour autant, si l'on envisage le dessin avant tout comme une performance graphique, exécutée par la main de son auteur, ce n'est pas tant la matérialité de cette médiatisation antérieure qui intervient dans la question du transfert, c'est plutôt la mémoire corporelle du geste en lui-même.⁷¹ C'est d'ailleurs ce qui pousse Harun Farocki à écrire que « chaque geste affleure de sa préhistoire »⁷², proposant que chaque geste existe dans une longue chaîne d'actes performatifs, qui dans leur succession, leur répétition, leur intériorisation, s'inscrivent chacun en relation les uns par rapport aux autres. Comme l'écrit Adrien Genoudet, « les dessinateurs [...] dessinent très souvent à mains voilées, c'est-à-dire les mains recouvertes de multiples couches d'appropriations d'images existantes ».⁷³

Nous avons tout d'abord parlé du rapport entre le geste graphique et les précédentes médiatisations de ce geste, mais il s'agit bien entendu d'aller plus loin, en pensant le rapport à d'autres médias que ceux produits par l'auteur lui-même. Genoudet parle ici d'image, et en ce sens il est important de comprendre que la pratique du dessin se constitue et s'entretient, grandement au contact de différents médias, d'autres représentations et sur une grande diversité de supports. S'il est difficile d'imaginer un dessin sans référent naturel⁷⁴, il est tout aussi difficile d'imaginer un dessin sans relation à l'image. A partir du moment où l'on s'intéresse à la généalogie des pratiques graphiques, on réalise qu'un dessin qui serait en seule relation avec d'autres dessins issus de la même main ou avec l'observable de la nature, est particulièrement rare, voire inexistant.

Nous n'entrerons toutefois pas dans les détails d'une étude qui viserait à étayer la place des représentations dans la constitution et le développement du dessin – ce n'est pas l'objectif de la présente réflexion. Nous acterons simplement, au même titre que Genoudet, que « de la reproduction par la main du réel de la nature à la copie d'une image existante –

⁷¹ Même si cette dimension est présente, un artiste peut par exemple porter un regard sur ses dessins déjà réalisés et ainsi envisager ses réalisations futures.

⁷² Farocki cité par Genoudet dans Adrien Genoudet, *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Graphein », 2015, p.62.

⁷³ Genoudet, 2015, p.62.

⁷⁴ Nous écartons ainsi délibérément une réflexion sur un dessin dont le lien avec le réel reposerait sur d'autres composantes que sa dimension visuelle, et de ses « cas limites » (comme le dessin d'un aveugle de naissance par exemple), bien que cette proposition puisse faire l'objet d'un approfondissement.

faire une image d'image – en passant par l'éthique ou encore l'aura, la pensée antique, classique et contemporaine a développé de larges considérations et réflexions »⁷⁵.

En ce sens et dans la quasi-totalité des cas, la pratique du geste graphique repose en grande partie sur des images, qu'elles aient été recopiées, partiellement ou totalement, qu'elles aient infusé dans la perception du dessinateur, ou qu'elles aient été intégrées à leur processus créatif par le dessinateur. Comme l'écrit Genoudet, « une part importante de la biographie d'un dessinateur est occupée par le geste de reproduire, de copier, de saisir par le trait ce que l'on a devant les yeux ».⁷⁶ Si cet élément présent devant les yeux n'est pas toujours médiatisé, force est de reconnaître qu'à l'époque contemporaine la profusion d'images, aidée par une accessibilité de plus en plus grande, a eu tôt fait de peupler les pratiques graphiques des dessinateurs, qui navigueront entre le pôle du dessin d'observation et celui du dessin d'après diverses représentations (dessin, peinture, photographie, captures d'écran de vidéos, etc.).

En termes de transfert, on peut dire qu'étant donné que le geste graphique dessiné repose toujours quelque part sur une relation à un média, sur d'autres images. Nous parlons bien ici d'intermédialité et non d'intericonicité, dans la mesure où parlons bien d'images sans les désolidariser de leur dimension médiatique. Cette interaction médiatique sera intégrée au répertoire de gestes et aura toujours une influence, plus ou moins grande, sur la performance à venir. Cela nous permet de soutenir l'idée selon laquelle la question du geste graphique peut pratiquement toujours être envisagée dans une logique intermédiaire de transfert. La question à se poser est plutôt la suivante : quels transferts sont plus sensibles que les autres, et comment rendre cette distinction pertinente sans s'adonner à un mouvement de pensée infini qui consisterait à se perdre dans un labyrinthe de gestes, d'images, de réappropriations et de renvois les uns aux autres ?

⁷⁵ Genoudet, 2015, p. 65. A ce sujet, voir aussi l'exploration par l'auteur de méthodes de dessin et de peinture anciennes et contemporaines, qui démontrent bien la place de référents médiatisés dans l'apprentissage du dessin.

⁷⁶ Genoudet, 2015, p.64.

4.2.3. Dessiner le passé : l'importance des archives

Si l'on glisse progressivement sur le terrain du passé, la présence d'archives en tant que traces d'une temporalité antérieure prend une place tout à fait centrale, et permet de penser plus précisément le transfert inhérent au geste graphique dessiné. Comme l'écrit Genoudet, « les dessinateurs ont toujours entretenu un rapport direct et intime avec la collecte et l'utilisation d'images comme support au dessin ».⁷⁷ Le dessinateur qui souhaite questionner le passé, doit généralement faire face à une même question : « comment représenter, redonner à voir une époque par définition invisible et disparue ? »⁷⁸. En ce sens, on peut dire que le dessinateur produit du passé une « image », si l'on entend ce terme de deux manières, selon deux fonctions qu'Adrien Genoudet met bien en évidence. La première serait de donner un effet de vraisemblance au passé représenté, les images seraient alors présentes pour leur caractère indexical, qui servirait de charpente à un dessin qui en serait imprégné.

La deuxième relève plutôt d'une entrée en relation avec le passé. Il ne s'agit pas tant de le représenter tel quel, puisque l'ensemble des facteurs qui faisaient l'actualité de sa réalité ont, par essence, disparu. L'enjeu est plutôt de négocier avec une distance entre les traces existantes et une part d'invisible qui est à réinventer. Ce concept d'appropriation graphique décrit dès lors le phénomène par lequel, avec le dessin, le dessinateur approche, fait sienne une forme. L'image n'est ainsi pas ici à concevoir en tant que représentation, mais bien en tant qu'instance de médiation avec le passé. C'est au cœur de ce processus d'appropriation que se loge le lien entre le geste graphique dessiné et l'archive. Le geste graphique dessiné vise à s'approprier ces traces du passé, et cette appropriation doit être lue dans une optique performative. Comme le dit Genoudet, « l'entièreté des phénomènes d'appropriation passent à travers des ensembles sensitifs qui se retrouvent comme traduits par le biais de la main du dessinateur ».

Nous voyons donc comment le geste graphique dessiné procède en permanence d'une dynamique de transfert, où la relation aux archives visuelles se fait omniprésente lorsqu'il s'agit de plonger dans le passé. Ces procédés d'appropriation sont certes contenus dans

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Genoudet, 2015, p.62.

l'image dessinée, cependant la trace graphique dessinée renvoie directement à son processus d'énonciation, par métonymie comme le dirait Philippe Marion, elle ne renvoie pas de manière explicite aux dynamiques de transfert qui y ont participé. Le travail de Genoudet montre bien, par ses études de cas, comment un dessinateur comme Vandermeulen par exemple, dans le cadre de ses albums de bande dessinée *Fritz Haber* (2005-2014), travaille dans une logique de collecte, d'assemblage puis de recomposition d'images. Au point d'utiliser un programme infographique comme *Photoshop* afin de réaliser des photomontages qu'il redessinera ensuite.⁷⁹

A partir du moment où l'on conçoit ce type de situation en fonction du transfert, on remarque que le geste graphique s'approprie les documents préexistants en les dessinant et les intègre à la singularité d'un graphisme que d'autres performances graphiques, en relation avec d'autres archives, ont permis de stabiliser. En ce sens, ces documents disparaissent matériellement de la représentation finale, ils sont intégrés à l'épaisseur de l'image. Mais un spectateur non averti aurait bien du mal, au-delà d'une sensation étrange de jeu au photoréalisme, à accéder à ces procédés de production. Le phénomène de transfert est dès lors masqué sous les couches de la réappropriation et l'on ne peut réellement y accéder que par une approche généalogique, comme celle d'Adrien Genoudet.

Si nous explicitons cette situation, c'est bien entendu pour mieux la mettre en relation avec les mémoires animées. Même si le geste graphique y est plus large que la simple intervention du dessin, il fonctionne globalement dans ce cas selon les mêmes principes, surtout si l'on prend en charge les gestes graphiques qui accompagnent un travail de dessin.⁸⁰ Si l'on revient à l'exemple de *Fritz Haber*, on se retrouve, peu ou prou, avec les diverses modalités du geste graphique que nous avons répertoriées dans le cas des mémoires animées. Notons cependant qu'elles apparaissent hors champ, et qu'elles sont dans le cas de

⁷⁹ Voir le chapitre qui y est consacré chez Genoudet, 2015.

⁸⁰ On pourra simplement se demander si chaque geste graphique ne procède pas d'une part médiatisée, comme c'est le cas avec le dessin. Il nous semble que les autres modalités du geste graphique que nous avons mises en évidence se produisent toujours sur un support médiatique, et de ce fait présentent, à peu de choses près, les mêmes caractéristiques. La question se pose toutefois de façon plus problématique pour la performance, mais cela nous ferait entrer dans une toute autre réflexion que nous n'aborderons pas ici.

l'album de BD non plus le fait d'une coprésence, mais bien d'un transfert. Elles sont passées littéralement d'un média à l'autre.

Nous touchons bien ici à ce qui fait le cœur de cette ambiguïté initiale. Si l'on acte que le transfert est inhérent à toute forme de geste graphique, la frontière établie avec la coprésence devient floue. La question que l'on est en droit de se poser est plutôt de se demander si la performance graphique pointe, ou non, vers le transfert dont elle est, obligatoirement, l'objet. Et si elle le fait, ne cesse-t-elle pas instantanément de mettre en oeuvre un acte de coprésence ?

Ce que nous avons analysé comme des actes de coprésence peuvent être envisagés de la sorte parce qu'ils sont visibles à l'image. Néanmoins, dans un autre contexte, celui de la bande dessinée par exemple, ils seraient considérés comme des actes de passage, de transition, des actes de transfert. Ce que nous voulons dire ici, c'est que les mémoires animées se situent clairement à la jonction de ces deux notions, et trouvent une part de leur singularité dans le flou conceptuel qu'implique une représentation graphique en train de se constituer.

En bande dessinée, on dirait qu'un dessin s'est réapproprié une image lorsqu'il l'a totalement intégrée à son dispositif plastique. Dans une mémoire animée, ce qui compte est justement ce processus d'appropriation, que l'on voit se construire, et qui n'ira jamais jusqu'au recouvrement par un seul procédé graphique de tous les actes de transfert qui l'ont précédé. Les mémoires animées se situent au beau milieu de ce qui pourrait être un acte de transfert et y élisent domicile; elles sont en un sens une appropriation qui a vocation à être inachevée, un geste graphique qui a vocation à se dévoiler, un processus qui demande à être perçu comme tel. Il ne s'agit pas d'une absence de réappropriation, même si celle-ci semble fonctionner de manière différente.

Si l'on inscrit ce constat au regard du fonctionnement de la post-mémoire, que nous avons déjà évoquée, celui-ci opère comme un aveu : les souvenirs que la démarche post-mémorielle consacre ne sont jamais totalement accessibles, et les archives jamais pleinement satisfaisantes en elles-mêmes, ce qui pousse le sujet post-mémoriel à retrouver une proximité avec ce passé par le biais d'un processus d'appropriation où l'investissement imaginaire tient une place importante. Les mémoires animées sont en ce sens condamnées à être des processus jamais totalement achevés, des souvenirs qu'on aurait voulu transférer mais qui

n'avaient en réalité pas vocation à arriver à une quelconque destination, préférant mettre l'accent sur le voyage, sur le processus de mise en mouvement.

Toutefois, cette conclusion se pose sur un geste graphique au regard d'une pratique de dessin. Or, si l'on observe le parcours des auteurs de mémoires animées, on remarque que si le dessin a certes une place privilégiée dans leur démarche, de nombreux autres gestes entrent en ligne de compte. Il nous semble pertinent dès lors de confronter nos questionnements à des situations concrètes, afin de poursuivre notre réflexion.

4.2.4. Transfert et performance : Olivia Molnar

Avant de réaliser son film, le geste graphique d'Olivia s'est développé dans plusieurs directions différentes. On remarque tout d'abord un geste de dessin, qu'elle a appris en autodidacte et qui s'exprime essentiellement dans des carnets. Cette pratique fait directement référence à celle qui va apparaître dans les pages du dossier qui se trouvent dans son film. De fait, on peut imaginer que ces gestes qui consistent à animer ses dessins s'inscrivent dans une forme de continuité avec ceux du carnet. La différence majeure réside dans un aménagement de ce geste, puisqu'à chaque tracé succédera une captation de l'image, qui implique qu'elle retire ses mains, puis qu'elle reprenne une photo. En ce sens, l'animation découpe ce geste initial en une série de gestes et rejoue la répétition qui se jouait d'un dessin à un autre.

Un autre geste majeur que nous pouvons observer dans le film d'Olivia, comme nous l'avons vu, est celui qui vise à reconfigurer à l'image différentes sources médiatiques les unes par rapport aux autres. Le geste qui configure est visible à l'image, et les mains d'Olivia apparaissent abondamment. Si l'on s'intéresse au parcours créatif de l'artiste, ces gestes renvoient directement à son parcours artistique, influencé par une pratique de la performance. Olivia trouve son inspiration, comme elle nous l'a confié, dans le théâtre d'objets. Son père, artiste performeur, est une figure importante de cette discipline en Italie et il a même écrit un livre sur le sujet.

Cette proximité avec le théâtre d'objets et la pratique d'actes performatifs a motivé Olivia à mener, avant son film, diverses prestations⁸¹. Parmi elles se situe celle représentée sur l'image ci-dessous. Dans celle-ci, Olivia partage une expérience personnelle avec le public en écrivant sur une table rétro-éclairée, qui diffuse derrière elle l'enregistrement de son geste, en transparence et en lien avec les objets qui composent la table. Si l'on observe le transfert qui s'est opéré entre cette gamme de gestes graphiques et ceux proposés dans le cadre de son film, la proximité est grande. De manière générale, ce geste performatif, au contact de matériaux divers (une fourchette, du papier, divers objets), s'est adapté au matériel archivistique du film, comme nous le voyons sur l'illustration.



Illustration 12. Olivia Molnar, performance sans titre, 2014.

Les modes opératoires de cette performance n'ont pas été repris à l'identique, mais l'idée de la captation du geste, la présence des mains, et l'enregistrement de cette mise en relation sont très similaires. Dans la performance, la caméra est sous la table, dans son studio d'animation, elle se retrouve au-dessus. Dans *Le dossier de Mari S.*, l'animation s'interrompt d'ailleurs parfois pour laisser place à une captation en vidéo de la main qui pose une image ou écrit devant la caméra. Dans ce cas, le transfert opéré est une quasi-transposition d'une pratique à une autre. Lorsqu'elle passe à l'animation toutefois, ce geste doit être interrompu puis repris, puisqu'Olivia doit à chaque fois déplacer légèrement sa main puis prendre une

⁸¹ Ces performances se sont déroulées pour la plupart entre 2013 et 2014, soit un an avant l'entrée en production de son film.

photo afin de pouvoir, ensuite, créer l'illusion d'un mouvement en mettant ces photographies les unes à la suite des autres. Il ne s'agit donc plus uniquement de rejouer le geste performatif, mais de le disséquer, de le décomposer avant qu'il ne soit rejoué par le procédé d'animation.

4.2.5. Transfert en contexte infographique: Sandrine Stoyanov et de Marc Faye

Dans le cas de Sandrine Stoyanov, on observe que ses pratiques artistiques antérieures la lient à l'animation (elle a étudié aux Gobelins, à Strasbourg, et a participé à de nombreux films d'animation avant *Irinka et Sandrinka*). De fait, elle a développé une multitude de gestes qui se retrouvent dans son film. Il s'agit de gestes de dessin, mais aussi de gestes liés à l'interface informatique, qu'elle utilise beaucoup. Par ailleurs, sa pratique de l'animation dessinée est différente de celle d'Olivia. Là où Olivia entrecoupe ses tracés de captation par une caméra, afin de dévoiler progressivement le dessin, ce geste d'enregistrement a lieu, chez Sandrine Stoyanov, entre chaque dessin. La question du transfert peut éclairer cette distinction. En effet, là où la pratique du dessin de Sandrine Stoyanov est particulièrement ancrée, et où le geste est sûr et déjà totalement apprivoisé par la main de l'artiste, il aura plus de facilité à aller au terme d'une représentation avant d'être enregistré. Dans ce type de situation, le geste d'Olivia, plus tâtonnant, aura tendance à s'interrompre en cours de route, avant d'être enregistré, puis repris, comme pour traduire une incertitude liée à la pratique d'un geste encore en développement.

Si l'on prête attention à la relation entre ces gestes et le matériel archivistique, la même tendance se confirme. Pour bien la comprendre, il faut développer un autre aspect de la généalogie du geste de Sandrine Stoyanov. Avant d'explorer son passé familial dans *Irinka et Sandrinka*, l'artiste avait réalisé un premier ouvrage, un « livre Matriochka » comme elle l'explique. Dans ce livre, dont il n'existe qu'un seul exemplaire, elle procède par collage de différents dessins et photographies d'archives.

Cette dynamique d'exploration par le geste graphique au contact de matériaux physiques se confirme lorsque l'on se penche sur les carnets préparatoires au film, dont un montage se trouve ci-dessous. On y observe une pratique graphique antérieure, voire parallèle au film, qui procède d'une vaste exploration de mises en relation, de reconfigurations

et d'essais. En cela, les gestes graphiques auxquels ces essais renvoient sont étonnamment semblables à ceux que nous avons décrits au point précédent.



Illustration 13. Sandrine Stoyanov, Travail préparatoire sur le film *Irinka et Sandrinka*, 2003.

Cela nous porte à proposer que ces gestes relationnels n'apparaissent pas au contact du procédé d'animation lui-même, puisqu'ils sont déjà présents antérieurement. En ce sens, il convient de se demander ce qu'apporte réellement le passage à l'animation, et ce qu'il implique en termes de transfert du geste.

Ce qu'il nous semble primordial de bien comprendre ici, c'est que les gestes de coprésence que nous avons décrits, et qui se produisent en effet à l'écran, sont des gestes, chez Sandrine Stoyanov, qui sont totalement rejoués dans une interface infographique. C'est-à-dire que la mise en mouvement, la découpe, le déplacement, les gestes de configuration, renvoient en réalité plus à ce travail exploratoire qu'aux véritables gestes que l'artiste a dû fournir en situation d'animation pour les donner à voir. Les gestes auxquels l'artiste a procédé dans le cadre de son film, devant son ordinateur, reviennent certes à des gestes de dessin pour une part, mais la quasi-totalité des gestes liés aux archives passent par le glissement d'une souris, le clic d'un stylet sur une tablette graphique, des touches de clavier pressées... Seules restent les logiques compositionnelles, qui trouvent en grande partie leur origine dans les carnets, la réalisation du livre, et des manipulations effectivement physiques.

Alors que le geste graphique était mouvement (découpe, collage, combinatoire) lors de la réalisation du livre-matriochka et des carnets préparatoires, sa transition vers une interface virtuelle l'a en quelque sorte réduit, puisqu'il s'est essentiellement traduit par des gestes plus statiques, inscrits dans une temporalité plus dilatée. Le passage vers le mouvement demande, en ce sens, une transformation dans la corporalité du geste afin de le rendre sensible à l'image, qui semble aller dans la direction opposée à l'effet qu'il entend produire à l'image.

Prenons l'exemple du travail de Marc Faye, qui lui aussi fait rejouer à l'animation un geste qui, comme nous l'avons dit, trouve son origine dans une approche plutôt documentaliste. Ce passage de l'animation nécessite chez lui d'entrer, par le biais de son utilisation d'*After Effects*, vers une pensée non plus par le mouvement au contact des archives, mais bien sur ce même mouvement. Il suffit dès lors de se pencher sur certaines captures d'écran du travail sur son film *O'Galop* pour prendre conscience de ce qui se joue en termes de compréhension et d'approfondissement de ces gestes. Cette capture d'écran, réalisée depuis son ordinateur, nous montre de quelle manière ce programme permet d'avoir une vue simultanée de tous les mouvements programmés dans l'espace-plan reconstitué. En ce sens, l'appropriation du geste ici valorisée n'opère plus par répétition et transition, comme décrit auparavant, mais consiste aussi à faire passer ce geste dans une interface graphique qui le rend, d'une certaine manière, lisible, cartographiable. (Voir illustration 14).

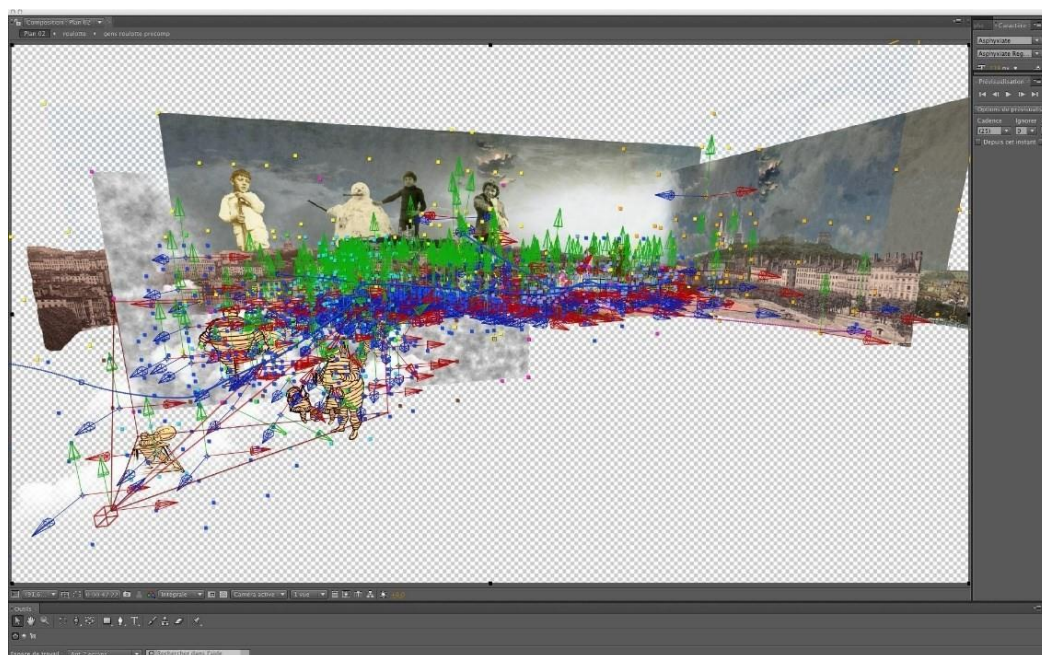


Illustration 14. Marc Faye, Travail d'animation sur le film *O'Galop*, 2008.

4.2.6. Animation et approfondissement du geste processuel

On peut se demander si cet état de fait est uniquement imputable à l'animation par ordinateur. En ce sens, nous pouvons le comparer à la situation d'Olivia Molnar. Dans son cas, bien qu'elle n'ait quasiment pas eu recours au programme *After Effects*, comme c'était le cas de Sandrine Stoyanov, elle a utilisé un programme de capture d'images en vue d'une animation, appelé *Dragon Frame*. Ce programme permet de connecter l'ordinateur à une caméra, et de déclencher la prise d'images par le biais du clavier ou d'un dispositif de captation qui lui est lié. Ensuite, le programme permet de mettre les images en chaîne, de les déplacer, de créer éventuellement des boucles, puis de les exporter sous forme de vidéo. En cela, le geste performatif est, comme nous l'avons dit, entrecoupé de moments de captation, et d'un passage par des gestes sur l'ordinateur qui visent essentiellement à influencer sur le rythme d'enchaînement des images, à en enlever certaines, à en allonger d'autres.

Même si nous nous trouvons face à deux procédés totalement différents, l'animation procède dans les deux cas, en termes de gestes graphiques, et par rapport aux gestes dans le réel, d'un ralentissement, d'une réduction d'ampleur et de vitalité des gestes qui l'avaient précédé. Ils en augmentent la richesse et la diversité, mais de manière étonnante, afin de rendre compte de leur vitalité, ils nécessitent la pratique d'un geste en quelque sorte dévitalisé.

La question qu'on peut se poser est de savoir ce qu'apporte, dans le processus de développement, d'apprentissage et d'évolution du geste graphique, le passage à l'animation. Qu'est-ce qui se gagne ou s'obtient par ce transfert, et que ce transfert nous dit-il, en fin de compte, de ces mémoires animées ?

4.2.7. Conclusion et prolongements

Il ressort de notre analyse que l'animation telle qu'elle est présente dans les mémoires animées n'est pas seulement l'enregistrement de la performance d'un geste ou la performance du geste en lui-même, comme nous l'avons énoncé précédemment, mais aussi et avant tout l'approfondissement d'un geste et des documents qui lui sont liés. Pour être rejoué, le geste combinatoire, configuratif, qui a déjà été exploré en dehors de l'animation, doit être divisé, disséqué, analysé, compris. Il s'agit dès lors moins d'une intellectualisation,

que d'une assimilation dans un procédé de dilatation, de focalisation sur sa reconstruction. Ce geste se distingue ainsi d'une captation en prises de vues réelles, où il serait capté dans sa fluidité, au moment où il se produit.

Si l'on revient aux effets que produisent ces mécanismes de transfert, on comprend que les gestes graphiques propres à la mise en mouvement image par image, et donc à l'animation, apportent un approfondissement d'un certain nombre de pratiques du geste graphique qui se produisent dans d'autres dispositifs. La mise en relation de gestes purement physiques et de gestes mécanisés, soit de gestes saisis dans l'impulsion de l'instant et d'autres, plus hachés, qui consistent à le rejouer, font entrer le réalisateur dans une proximité plus grande et plus diverse avec le geste lui-même. Cet approfondissement, qui passe donc par une bien plus grande dilatation, nécessite aussi de rejouer le geste un nombre tellement élevé de fois qu'il s'intègre totalement au répertoire de gestes de son auteur. Cette maîtrise, cette incorporation du geste de l'auteur participe d'une appropriation totale d'un geste graphique qu'il apprend à connaître par la performance.

Nous évoquions précédemment le lien entretenu entre l'animation et le dessin en bande dessinée. Nous avons attribué en ce sens l'animation à une forme d'incomplétude liée au fait qu'elle n'allait jamais vers un recouvrement de l'archive par une volonté de représentation, comme le ferait le dessin. Il est vrai que vue sous cet angle de la représentation comme modèle de réappropriation, l'animation se situe hors des cases. Néanmoins, comme nous venons de le voir, le procédé d'appropriation qui participe de l'animation peut se situer dans une relation aux gestes performatifs eux-mêmes, où le transfert vers l'animation développe notamment une proximité vis-à-vis de leurs modes de fonctionnement et des médias qui les accompagnent. Il ne s'agit plus dès lors de s'approprier seulement une forme, mais bien tout le mode de conception et de transmission de cette forme, lequel fait partie intégrante d'un travail de mémoire qui passe par l'expérience du média lui-même.

Ainsi, si l'animation équivaut à une réappropriation par un transfert de gestes autres que le dessin, on sent bien qu'elle peut entretenir des liens avec des gestes très divers, et que sa filiation n'est pas forcément à interpréter uniquement en termes d'arts de la représentation, mais bien en termes de véritables pratiques ou dispositifs visuels.

Nous pourrions mieux saisir la portée de cette réappropriation si on la lisait au regard d'autres enjeux, liés à d'autres pratiques culturelles et à d'autres dispositifs mémoriels. En ce sens, nous allons envisager la question de la remédiation, qui nous permettra d'ancrer ces raisonnements dans un sillon théorique méritant d'être creusé.

5. Les mémoires animées comme pratiques de remédiation

5.1. La question de la remédiation

Dans les deux points qui vont suivre, nous envisagerons les mémoires animées en tant que communauté de pratiques de manière diachronique, en nous centrant non plus sur un axe de transfert d'un geste graphique à un autre dans le chef de l'auteur, mais bien sur le lien que ces gestes peuvent entretenir avec d'autres dispositifs mémoriels. En ce sens, nous allons parler de remédiation, en lien avec le travail des théoriciens américains David Bolter et Jay Grusin dans leur ouvrage *Remediation, Understanding New Media*⁸².

Les auteurs ont développé cette notion de remédiation (que l'on pourrait aussi traduire en français par *remédiatisation*⁸³) pour désigner la manière dont chaque nouveau média se déploie en imitant les formes du média auquel il succède. Jay Bolter et David Grusin percevaient dans cette relation intermédiaire la manière dont les médias évoluaient⁸⁴. En ce sens, le concept de remédiation pointe en premier lieu vers une forme de répétition, à savoir la trace d'un ancien média dans un nouveau.

Mais au-delà de ce phénomène de répétition, deux autres notions caractérisent ce concept, à savoir la proximité au réel et la transparence. Dans le chef de Bolter et Grusin,

⁸² Bolter, Jay David et Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA, 2000.

⁸³ Comme l'écrit Jan Baetens, « la traduction initiale de 'remediation' par 'remédiation' a sûrement eu le tort de mettre un trop grand accent sur cette idée d'amélioration d'un média par l'autre ». Selon lui, « 'remédiatisation' par contre est un terme plus neutre ». Dans Jan Baetens, « Remédiatisation / Remediation », *Glossaire du RéNaF*, mis en ligne le 19 septembre 2018, URL: <http://wp.unil.ch/narratologie/2018/09/remediatisation-remediation/> (consulté le 10 Juin 2019).

⁸⁴ Cette théorie a depuis été abondamment mobilisée mais aussi nuancée, voir notamment à ce sujet Jan Baetens, 2018 mais aussi Rajewsky, I. O. (2005). « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermedialités / Intermediality*, (6), 43–64. Ou encore Dobson, Stephen, "Remediation. Understanding New Media—Revisiting a Classic". *Seminar. Net-International journal of media, technology and lifelong learning*. Vol. 5. N° 2. 2009.

lorsqu'une nouvelle représentation du monde est créée, chaque nouveau média prétend offrir un accès plus direct au réel. Les auteurs parlent d'alors de transparence, dans la mesure où le nouveau média tend à se faire oublier, et d'immédiateté (*immediacy*) dans le sens où le nouveau média tente de faire oublier les procédés de médiation qui le constituent afin de mettre le spectateur dans un contact le plus direct possible avec le réel.⁸⁵

Ce constat présente comme paradoxe majeur qu'un média ne parvient jamais à se faire totalement oublier, et que cette remédiation se produit généralement dans une logique intermédiaire « hypermédiatique » (*hypermediacy*) qui attire l'attention sur la matérialité du média en rendant apparent son travail de médiation et sa trace à l'écran. Ainsi, par exemple, une page internet attirera l'attention par le caractère hétérogène de son contenu et l'accumulation, à l'image, de différentes ressources médiatiques (texte, photographies, vidéos, graphisme). Comme le souligne Jan Baetens, cette logique d'*hypermediacy* tend à « retenir l'attention en mettant l'accent sur les particularités du média même, qui fascine *parce que* neuf »⁸⁶. Cette double logique, d'*immediacy* et d'*hypermediacy*, participent d'un processus dans lequel, selon Bolter et Grusin, l'évolution d'un média est toujours caractérisée par l'effacement de son dispositif.

Le concept de remédiation nous semble tout à fait utile à mobiliser dans le cadre des mémoires animées, dans la mesure où il permet d'offrir, sur la question mémorielle, de nouvelles pistes d'intelligibilité. Comme le souligne Sébastien Fevry, de nombreux travaux dans le champ des *Memory Studies* ont fait entrer dans leurs réflexions cette notion de remédiation.⁸⁷ Il cite notamment le travail d'Astrid Erll et Ann Rigney en 2009, qui sont les premières à intégrer ces théories de Bolter et Grusin au sein des études de mémoire, dans leur ouvrage *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*.

Dans cet travail, elles défendent l'intérêt de cette notion pour mieux comprendre certains procédés de réappropriation qui se produisent dans le sillage des phénomènes mémoriels. Comme elles l'écrivent, «just as there is no cultural memory prior to mediation, there is no mediation without remediation: all representations of the past draw on available

⁸⁵ Bolter et Grusin, 2000.

⁸⁶ Baetens, 2018.

⁸⁷ Fevry, 2017, p.8.

media technologies, on existent media products, on patterns of representation and medial aesthetics». ⁸⁸ Sébastien Fevry expose bien de quelle manière le travail d’Erll et Rigney fait entrer les notions de Bolter et Grusin dans le champ des études sur la mémoire, en mobilisant par exemple les notions « *d’immediacy* ou *d’hypermediacy* qu’un média entretient à l’égard de la représentation du passé ». ⁸⁹

Néanmoins, comme le décrit Sébastien Fevry, le concept de la remédiation mémorielle tel que développé au sein des *Memory Studies* « ne recouvre pas totalement celle de la remédiation médiatique. Il s’agit d’un sens plus restreint, puisque la remédiation est surtout envisagée en termes d’adaptation, et non en termes d’émergence⁹⁰, ce qui était pourtant l’idée de base de Bolter et Grusin lorsqu’ils évoquaient l’apparition de nouveaux médias et la remédiation de formes médiatiques anciennes ». ⁹¹ Les études réalisées autour de la remédiation dans le champ des *memory studies* s’inscrivent ainsi généralement dans la logique du transfert, et des modes de passage d’un type de média à un autre. Avec comme vocation, comme le précise Dagmar Brunow, «to acknowledge both the diachronic aspect and the intermedial dynamics at play in the construction of cultural memory»⁹².

Par rapport à ces travaux, nous nous positionnerons pour notre part dans une optique diachronique de transfert qui vise à envisager la manière dont les mémoires animées réactualisent des dispositifs mémoriels plus anciens. Pour ce faire, nous en avons choisi deux, qui nous semblent pertinents et dégagent justement les mémoires animées de médias auxquels on aurait spontanément tendance à les rattacher, par analogie dans les techniques ou les traditions (comme par exemple la bande dessinée ou le roman). Nous allons ainsi envisager, successivement, les mémoires animées comme remédiation du journal intime, puis comme remédiation de l’album de photographies.

Cela nous permettra alors, en guise de conclusion, d’envisager les pistes de compréhension qui découlent d’une prise en charge de l’animation comme dispositif

⁸⁸ Erll et Rigney, 2012, p. 4. Cité par Fevry, 2017, p.9.

⁸⁹ Fevry, 2017, p.9.

⁹⁰ Sébastien Fevry fait ici référence au travail de Remy Besson sur l’intermédialité. La question de l’émergence conduit à « placer au centre le média en tant que tel (et non telle ou telle forme particulière). Plus précisément les études intermédiales s’intéressent alors à la formation de nouveaux médias ». Dans Besson, 2014.

⁹¹ Fevry, 2017, p.9.

⁹² Dagmar Brunow, 2015, p. 46 Cité par Fevry, 2017, p.9.

mémoriel de remédiation, et les enseignements que nous pourrions en tirer au regard des questions mémorielles.

5.2. Les mémoires animées comme remédiation du journal intime

5.2.1. Introduction

Nous pensons que le prisme du journal intime peut offrir une nouvelle compréhension des processus de création des mémoires animées. Cette approche a été développée en collaboration avec Sébastien Fevry, lors d'une communication dans le cadre d'un colloque international à Toulouse⁹³, puis d'une autre à Nimègue dans le contexte du colloque *Animation and Memory*.⁹⁴

Le concept de « journal » que nous allons poser ici est assez vaste. Il s'agit d'un terme qui vise à accueillir différents types de productions, comme les journaux intimes, les carnets de notes ou les carnets de voyage.

Deux types majeurs d'auto-narration peuvent en ce sens être distingués, comme le suggère Galichon⁹⁵ : ceux qui relèvent d'une inscription *hic et nunc*, qui s'écrit au fur et à mesure, et l'inscription à postériori, qui relève de l'autobiographie au sens classique du terme. De cette manière, le premier type d'auto-narration est contemporain des événements qui se produisent, là où le second vise à embrasser l'entièreté d'une existence une fois que celle-ci atteint, progressivement, sa conclusion. De manière assez claire, le journal intime s'inscrit dans cette deuxième distinction. Quelles qu'en soient les variantes, le journal intime a cette particularité d'être écrit au présent, et de retranscrire les expériences personnelles de son auteur, au fur et à mesure qu'elles se produisent.

Sur la base des questionnaires que nous avons soumis aux réalisateurs des mémoires animées qui composent notre corpus et des interviews menées avec eux, nous développerons notre argumentation à l'aune de deux perspectives majeures :

⁹³ Colloque international *Récits en images de soi* à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès du 17 au 19 novembre 2016.

⁹⁴ Colloque international *Animation and Memory* à la Radboud University de Nimègue du 22 au 23 juin 2017.

⁹⁵ Isabelle Galichon, « Récit de soi », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 117, 2014.

- 1) Premièrement, nous placerons notre réflexion, tout comme celle qui suivra au sujet de l'album de photographies, dans une perspective qui considère l'animation comme une pratique de remédiation, c'est-à-dire qui combine et reconfigure des documents à l'intérieur d'un espace intermédial.
- 2) Deuxièmement, le journal animé sera envisagé comme un espace trans-générationnel, qui permet à de jeunes artistes d'adopter un positionnement spécifique vis-à-vis du passé. Ce positionnement tient, comme nous le verrons, dans un jeu d'échos entre différentes générations par l'entremise de médias interposés.

Afin de développer ces questions, nous allons focaliser notre attention sur trois films :

- *Libronero*, de Daniela De Felice, 19min, 2007
- *Deyrouth*, de Chloé Mazlo, 17min, 2010
- *Le dossier de Mari S.*, d'Olivia Molnar, 28min, 2015

Notons qu'il s'agit de films issus de notre corpus mais que d'autres films d'animation mémoriels pourraient participer de cette tendance et de cette réflexion, comme *Lipsett Diaries* (Ushev, 2010), *Le fils du marchand d'Olives* (Zeitindjioglou, 2012) ou *Jasmine* (Ughetto, 2013). Bien entendu, le journal intime n'est pas le seul dispositif qui est réactualisé dans les films que nous analyserons. En ce sens, nous aborderons par la suite d'autres complicités médiatiques possibles.

5.2.2. La remédiation du journal intime par l'animation

Comme nous l'avons précisé en guise de préambule à ce chapitre, la pensée de Bolter et Grusin vis-à-vis de la remédiation défend l'idée selon laquelle il n'y a pas de nouveaux médias, mais que les médias émergents visent toujours à réorganiser et à réhabiliter des médias préexistants. À partir de ce point de vue, l'animation peut être considérée comme une pratique de remédiation qui investit de plus anciennes productions, comme le journal intime ou le carnet de voyage, d'un pouvoir nouveau. C'est pourquoi l'animation gagne à ne pas être considérée sous le point de vue d'une technique particulière, ou contrainte par une définition trop restrictive. De notre point de vue, comme nous en avons déjà démontré la pertinence,

l'animation peut être comprise comme la performance d'un geste graphique, qui dans ce cas permet à son auteur de revisiter d'anciennes formes médiatiques. La question que nous allons dès lors poser est la suivante : de quelle manière les journaux intimes sont-ils revisités par la pratique de l'animation ?



Illustration 15. *Libronero*, Daniela De Felice, 2007.

Dans les mémoires animées, la relation au journal peut apparaître de plusieurs manières différentes. La manière la plus évidente dont elle se manifeste consiste en l'apparition d'un ancien journal de bord à l'intérieur du film. Par exemple, dans *Libronero*, Daniela de Felice redécouvre ce « dossier noir » hérité de son grand-père (illustration 15). Ce fichier inclut le journal de sa propre mère, qui, bien des années plus tôt, avait tenté de se suicider en ingérant une forte dose de barbituriques. Daniela De Felice interroge ainsi, depuis le présent, les pages du journal intime de sa mère, qu'elle lit d'ailleurs à de multiples reprises dans le film.

Très souvent, le journal est davantage lié au temps présent, dévoilant par exemple l'expérience de l'artiste lui-même. Dans son film *Deyrouth*, Chloé Maszlo procède de la sorte lorsqu'elle porte à l'écran le journal de bord de son voyage au Liban. Quelques années plus tôt, la réalisatrice était ainsi partie faire le trajet inverse à celui que ses parents avaient accompli cinquante ans auparavant.



Illustration 16. *Deyrouth*, Chloé Mazlo, 2010.

La filiation entre *Deyrouth* et la forme du journal intime est renforcée par les propos de l’auteure elle-même. Lorsqu’elle nous décrit la genèse de ce projet, Chloé Maszlo évoque spontanément sa relation au journal intime : pour elle, le journal « paraissait adapté pour parler de (sa) quête identitaire ». Tandis qu’elle voyageait au Liban, Chloé a tenu un journal de bord, même si de son propre aveu elle n’avait pas l’intention, à ce moment-là, d’en faire un film. Pourtant, comme elle nous l’a expliqué, il est par la suite devenu la fondation sur laquelle elle allait bâtir sa mémoire animée.

Dans le film d’Olivia Molnar, *Le dossier de Mari S.*, la relation au journal apparaît de manière moins immédiate. Lorsqu’Olivia part à la recherche de sa tante hongroise Mari, victime de la maladie d’Alzheimer, avec laquelle elle n’a jamais pu dialoguer, elle se confronte

rapidement à un dossier d'espionnage du régime communiste. Celui-ci décrit en détail les actions de sa tante.



Illustration 17. *Le dossier de Mari S*, Olivia Molnar, 2015

Ce dossier apparaît sous la forme d'un journal de bord que les citoyens communistes devaient tenir en vue de décrire les comportements de leurs voisins, et de veiller ainsi à ce qu'ils soient conformes aux attentes du régime en place. Si ces journaux intimes ont été inventés par l'auteur, Olivia nous a expliqué avoir été inspirée par de « vrais » journaux qui étaient tenus à cette époque. Mais en plus de cela, le recours au journal de bord est pour Olivia une manière de s'inscrire dans la prolongation d'une tradition familiale. Comme elle nous l'a expliqué en interview, son père et son arrière-grand-père tenaient chacun un journal, en hongrois, et qu'elle n'a jamais pu lire (elle ne parle pas cette langue). Ces objets sont ainsi toujours demeurés mystérieux à ses yeux et le film peut être vu comme une tentative, en retour, de produire son propre journal.

Que ce soit dans *Libronero*, dans *Deyrout* ou dans *Le dossier de Mari S.*, le journal est présent dès la genèse du projet, ce qui renforce ainsi l'idée selon laquelle l'animation contribue à donner une valeur ajoutée médiatique à une stratégie d'écriture qui pourrait exister sans le recours à l'animation. Plus encore, aucune de ces mémoires animées n'efface sa proximité avec ce mode d'écriture, étant donné que les références au journal apparaissent explicitement dans le film. Cela trouve un écho avec l'affirmation de Bolter et Grusin selon

laquelle chaque acte de remédiation se produit de manière telle que la présence du média préexistant n'est jamais effacée.⁹⁶

5.2.3. Le journal comme espace intermédial

Si nous venons d'expliciter de quelle manière la pratique du journal intime était remédiée, il est important de nous demander ce que l'animation apporte justement au journal intime, quelle « valeur ajoutée », pour le dire ainsi, ou quelles spécificités viennent ici s'implanter.

Pour commencer, il est crucial de bien comprendre pourquoi le journal constitue un support intéressant pour un film d'animation. Nous pouvons premièrement souligner que, au contraire d'une autobiographie classique, le journal n'est pas nécessairement confiné à un seul mode d'expression, comme par exemple le langage verbal. Comme le pointe Philippe Lejeune, le carnet dans lequel le journal est tenu à « une structure de page significative et contient bien souvent d'autres éléments que de l'écriture, c'est un monde de signes graphiques, de documents, de reliques ». En d'autres termes, le journal contient dès le départ une dimension intermédiaire et peut être perçu comme une structure d'accueil permettant d'attirer à elle des documents de nature différente. Un carnet de notes, par exemple, peut contenir du texte, mélangé avec des dessins, mais peut aussi inclure d'autres formes d'expression comme des schémas, des photographies, des textes manuscrits prélevés dans d'autres sources, et tous peuvent être assemblés sous la forme d'un collage ou disposés sans modification particulière.

L'aspect intermédiaire du journal est présent dans chacun des films que nous examinons ici. *Libronero*, *Deyrout* ou *Le dossier de Mari S.* offrent une grande hétérogénéité en termes de documents visuels : des photographies, des dessins, des captures d'écran de vidéos. Mais ces films intègrent également des documents audio ou audiovisuels tels que des extraits d'entretiens audios ou des extraits de films, qui ne pourraient trouver leur place dans la matérialité d'un journal de bord. Le texte n'est pas non plus absent de l'écran, parfois il est accompagné par une lecture, ou parfois il apparaît au fur et à mesure comme s'il s'écrivait

⁹⁶ Bolter et Grusin, 2000, p.47.

devant nos yeux. Au regard de ces considérations, nous pouvons donc affirmer que les mémoires animées amplifient les caractéristiques intermédiales du journallequel accueille en son sein une large gamme de médias.

5.2.4. Remédiation de la matérialité du support

Néanmoins, au contraire de ce qu'affirment Bolter et Grusin, la remédiation ne cherche pas ici à accroître la transparence du médium. En tant que spectateur, nous nous retrouvons plutôt dans une logique hypermédiatique qui nous rend sensible à la matérialité et à la coprésence des différents documents à l'écran. Comme nous l'avions signalé au moment d'envisager le lien entretenu entre le geste graphique et l'archive, l'animation réanime les documents du passé en les prolongeant grâce à des actions graphiques, et les positionnant les uns vis-à-vis des autres. A aucun moment l'animation ne cherche à fusionner les différents médias en présence. Par exemple, dans *Deyrouth*, on voit des photographies se déchirer, se déplacer, sous l'action d'une main invisible. Comme nous l'avions vu, dans *Le dossier de Mari S.*, les photographies sont prolongées par des dessins en mouvement, qui mènent vers d'autres photographies. Le geste graphique, en ce sens, est un geste avant tout relationnel qui permet à différents types de documents de coexister et des'interconnecter.

Dans ces films, l'opération d'interrelation prend place sur le niveau du « plan » conçu comme une surface de composition. La remédiation débute au niveau de la page, qui est la plus petite unité d'échelle du journal, et qui est transposée à l'intérieur de l'espace du film. Par exemple, dans le cas de Chloé Maszlo, des lettres écrites à la main sont imprimées sur la page qui se trouve à l'écran. On note aussi des références directes au journal en tant qu'objet, quand on entend notamment le bruit de pages qui se tournent entre les différents chapitres du film. Plus généralement, dans le cas de ces trois films, les mouvements induits par le geste graphique sont des mouvements de surface, qui ont pour but de lier entre eux des documents.

En d'autres termes, le mouvement s'aventure rarement dans les profondeurs de l'image. Il ne mène pas non plus d'un plan à un autre par un effet de connexion ou pour soutenir la continuité entre différentes images. En conséquence, le plan devient bien souvent le réceptacle mouvant d'archives qui donnent l'impression d'être des fenêtres ouvertes dans l'image principale. Ce principe de composition est par exemple perceptible dans *Le Dossier de*

Mari S. d'Olivia Molnar. Dans sa mémoire animée, elle filme le carnet qui se trouve sur une table parmi d'autres matériaux, avant de commencer à l'animer. Ensuite, sur l'écran, le document s'ouvre. Tandis que les pages se tournent, des photographies apparaissent, accompagnées de dessins et d'interventions au crayon sur le texte, qui réagissent les uns aux autres et se déplacent tandis que l'auteure lit le contenu du carnet.



Illustration 18. Le dossier de Mari S, Olivia Molnar, 2015.

En ce sens, on a le sentiment que ce n'est pas uniquement le journal qui est remédié dans ces productions, mais aussi, selon un déplacement métonymique plus large, la table elle-même. Une table où est ouvert le journal, et qui constitue une surface transitionnelle où les documents sont disposés avant d'être manipulés et recomposés. En d'autres termes, il nous semble qu'à travers ces films, un travail de composition est performé, qui rejoue, développe et met en exergue le travail de mise en page qui s'opère dans le cadre du journal.

Toutefois, la remédiation, dans le cadre des mémoires animées, va au-delà du niveau strictement formel. Nous pouvons ainsi imaginer une remédiation plus fondamentale que l'on pourrait qualifier de « remédiation mémorielle ». Le journal animé est ainsi aussi un instrument de lutte contre l'oubli et un moyen qui va permettre aux réalisateurs d'avoir un meilleur accès aux générations qui les ont précédées, spécifiquement dans un contexte post-mémoriel où les liens avec les générations précédentes ont été brisés. Cette observation nous conduit vers le second point de cette réflexion, où nous considérerons le journal animé comme un espace de relai transgénérationnel.

5.2.5. Le journal comme espace et relai transgénérationnel

La pertinence du concept d'espace transgénérationnel est facile à comprendre, si l'on prend en compte la versatilité générationnelle du journal. Le journal est une production associée à tous les âges de la vie. Le journal n'est pas dédié uniquement aux adultes, et peut aussi être écrit par un enfant ou un adolescent. Plus encore, le journal participe souvent d'une quête identitaire, au cours de périodes charnières durant lesquelles les individus tentent de donner sens aux événements qui jalonnent leur existence. En temps normal, les différents âges ne sont pas juxtaposés dans le carnet. Même si le carnet est écrit par une personne à travers les années, il tend à évoluer de manière linéaire, de l'enfance à l'âge adulte.

Mais l'animation dérange cette succession linéaire en permettant aux réalisateurs de venir combiner différents états générationnels sur la page qui se trouve à l'écran. Dans *Libronero*, par exemple, Daniela de Felice fait interagir les pages du journal de sa mère avec ses propres dessins, qui nous font directement penser à des dessins qu'un enfant réaliserait dans son journal. Le même procédé apparaît dans *Le dossier de Mari S.* d'Olivia Molnar. Olivia a eu très peu de contacts avec sa tante et le film est l'occasion pour elle de tenter un rapprochement, en plaçant ses propres dessins d'enfance -en surimpression- sur des vidéos de famille d'où sa tante est déjà absente à cause de sa maladie.

A chaque fois, l'objectif est de construire une transmission mémorielle à l'intérieur de l'espace du film, une transmission qui n'a pas pu se produire dans la réalité. Le journal animé engage de cette manière un dialogue, non pas entre deux personnes, mais entre deux traces, qui renvoient à des états générationnels spécifiques : photographies, dessins, ou même un simple trait de contour qui résulterait du décalque d'une photographie.

Dans cette perspective, le journal animé ne fonctionne pas uniquement comme un espace, mais comme un relais intergénérationnel. Cela revient à dire que ce procédé autorise de jeunes réalisateurs à adopter une posture d'écriture similaire à celle de leurs aînés en vue de créer une continuité dans l'espace et le temps. Afin de comprendre cet aspect, nous devons revenir à la spécificité temporelle du journal. Comme l'écrit Philippe Lejeune, l'écriture du journal « avance sur le front mouvant de la vie [...], toujours sur le rebord tranchant du

temps ».⁹⁷ Cela veut dire que celui ou celle qui tient le journal ne sait pas ce que réserve le futur. Il ou elle écrit jour après jour, conservant une trace de moments éphémères et de réflexions qui ponctuent sa vie quotidienne. Au contraire des auto-narrations à postériori, le journal n'a pas d'aspect rétrospectif.

Cette perspective temporelle ressort dans les trois films que nous considérons ici. Les réalisateurs mettent en scène leurs réflexions, ils partagent leurs doutes. Chaque film est le journal de bord d'une enquête qui renvoie à un passé incomplet et mystérieux. Dans les journaux animés, la narration est proche de la logique de découverte de l'historien, telle que décrite par Carlo Ginzburg et qui apparaît dans un certain nombre d'auto-narrations⁹⁸ : la narration suit le progrès, les limites et les déceptions d'une enquête en train d'être menée.

La structure temporelle a un impact sur la manière dont le passé est représenté. Le passé n'est pas une donnée déjà établie, mais il devient l'objet d'un processus de construction. D'une certaine manière, il y a un parallélisme à établir entre les achoppements des enquêtes au présent, et celles qu'ont vécu les individus dans le passé. Olivia Molnar et Daniela De Felice dressent ainsi le portrait des membres de leurs familles comme des individus en activité, avec des projets et des doutes. En d'autres termes, le sujet qui tente de se souvenir et celui dont on tente de se souvenir se trouvent dans la même position de doute vis-à-vis de leur futur. Des incertitudes similaires apparaissent ainsi dans le passé et dans le présent.

Le journal, remédié par l'animation, apparaît comme la structure idéale afin de lier ces deux positions. Le journal permet d'adopter une posture d'écriture similaire à travers le temps. Ce n'est certainement pas par hasard que des auteurs comme Chloé Maszlo, Olivia Molnar ou Daniela De Felice tiennent leur propre journal tandis qu'elles se focalisent sur des écritures intimes issues d'une période qui a précédé leur naissance. Par exemple, dans *Libronero*, Daniela De Felice superpose sa propre interrogation et le journal, matériel et physique, de sa mère. Ce type d'écriture leur donne l'opportunité d'expérimenter le même processus d'écriture que celui que leurs aïeux avaient pratiqué en leur temps. Comme le décrivent Bolter et Grusin, « l'expérience du médium est, en soi, une expérience du réel ».⁹⁹

⁹⁷ Lejeune, Philippe. « Le journal comme 'antifiction' », *Poétique*, vol. 149, no. 1, 2007, p.9.

⁹⁸ Uhl Magali. ed., *Les Récits visuels de soi. Mises en récit artistiques et nouvelles scénéographiques de l'intime*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015, p.240.

⁹⁹ Bolter et Grusin, 2000, p.71.

Dans ce cas, nous pourrions plutôt dire : l'expérience du médium mémoriel est, en soi, une expérience de la mémoire.

Les interviews que nous avons menées avec les réalisateurs et réalisatrices à propos de ces mémoires animées, ainsi que le travail réalisé dans la partie B de la thèse concernant le paysage relationnel des mémoires animées, renforcent cette idée. Ceux-ci produisent en quelque sorte leurs films au même âge, dans un contexte identique de questionnement identitaire lié à leur arrivée dans le monde des adultes. Leurs mémoires animées portent sur des membres de leurs familles qui, de plus, avaient le même âge qu'eux, et qui étaient eux aussi à un tournant de leur existence. Lorsque l'histoire débute, la tante Mari a vingt ans, plus ou moins le même âge qu'Olivia lorsqu'elle entame la production du film. Chloé Maszlo a aussi le même âge que ses parents au moment où ils ont quitté le Liban afin de rejoindre la France. Le journal animé joue un rôle déterminant dans ces échos générationnels, en cela qu'il favorise un dialogue avec l'expression intime d'un autre, que cette expression soit réelle ou imaginaire. Il semble aussi que, plus que la simple question de l'âge et des habituelles préoccupations relatives à l'identité qui sont propres à des récits qui accompagnent un processus de passage à l'âge adulte, ces films se produisent également à un moment singulier de l'expérience de vie de leurs auteurs.

Comme autre exemple, Daniela De Felice écrit que « le film naît au moment où j'attendais un enfant. Quand j'ai su que c'était une fille, j'ai eu la nécessité de mettre de l'ordre dans cette histoire familiale, de bien clarifier la lignée féminine qui se formait entre ma mère, moi et ma fille ».

Presque à chaque fois, les journaux intimes ainsi remédiés sont une opportunité pour les artistes d'aller à la rencontre de l'expérience d'un des membres de leur famille. Tandis qu'ils enquêtent à propos d'une transformation que ces personnes ont vécue mais qu'ils n'ont pas expérimentée directement, ils prennent en charge leur propre transition, qui y paraît étroitement liée. Olivia Molnar cherche à y voir plus clair dans la complexité d'une identité multiculturelle, et c'est l'histoire de sa tante, qui a dû faire face aux mêmes types de problématiques des dizaines d'années plus tôt, qui l'accompagne. Chloé connecte directement son voyage de la France vers le Liban, avec le déplacement inverse que ses parents ont fait par le passé. Par sa distance vis-à-vis du présent et parce qu'il est tombé dans

l'oubli, ce passé permet une projection très libre, et laisse un espace conséquent à un investissement imaginaire. L'animation, perçue sous cet angle, rend dès lors possible une affirmation sur un parcours artistique, en le reliant avec celui que leurs proches ont expérimenté dans le passé, tout en le rejouant de manière performative.

5.2.6. Conclusion

En conclusion, ces explorations nous laissent donc à penser que le journal animé fonctionne comme un facilitateur intergénérationnel. Divers documents entrent en dialogue sur la surface de la page présente à l'écran tandis que l'auteur poursuit symboliquement au présent un journal commencé des années auparavant et dans lequel il essaie de combler les blancs.

Cette analyse nous donne également à comprendre la pertinence d'envisager les mémoires animées sous cet angle de la remédiation. Elle éclaire d'une lumière nouvelle leur dimension hybride et composite d'une part mais aussi le lien qu'elles entretiennent avec des dispositifs que l'on n'envisage pas directement lorsqu'il s'agit d'aborder le cinéma d'animation.

Il est enfin important de souligner que le but de la remédiation est après tout une lutte contre l'oubli. Cette lutte ne concerne pas les seules mémoires, mais s'étend jusqu'au média qui a transmis et transporté ces mémoires et dont la nature matérielle est parfois fragile et précaire. Etant donné la fragilité des journaux intimes des générations passées, l'objectif de l'animation n'est pas uniquement de proposer une expérience mémorielle autour de ces documents. Elle vise aussi à garder une trace de cette expérience, et de devenir la mémoire d'une mémoire, le journal d'un journal, anticipant ainsi, peut-être, sa propre remédiation.

5.3. Les mémoires animées comme remédiation de l'album photo

5.3.1. Introduction

Depuis son apparition consécutive à l'invention de la photographie et suite à sa démocratisation dans le cadre privé au tournant du vingtième siècle, l'album de photographie est demeuré un dispositif mémoriel particulièrement populaire et répandu¹⁰⁰. La pertinence d'envisager sa remédiation au sein des mémoires animées part de plusieurs constats, qu'il convient, en guise de préliminaire, de préciser.

Afin de nous soutenir dans cette entreprise, nous convoquerons essentiellement trois films de notre corpus, à savoir *Le dossier de Mari S.*, d'Olivia Molnar (2015), *Irinka et Sandrinka* de Sandrine Stoyanov (2005) et *O'galop* de Marc Faye (2009). Nous ne détaillerons plus les synopsis de ces films, que nous avons déjà abordés à plusieurs reprises mais nous insisterons sur les points utiles à nos analyses.

Avant toute chose, il convient de souligner l'omniprésence de photographies au sein des mémoires animées. Celles-ci peuvent apparaître sous différentes formes : comme nous l'avons vu, elles peuvent-être disposées telles quelles à l'écran, seules ou en séries au sein d'un même plan. Elles sont la matière première de collages en mouvements, et sont de manière générale un matériau d'expression privilégié lors du travail graphique. Ces photographies sont pour la plupart collectées dans la sphère familiale, glanées sur les marchés, sur internet, voire réalisées pour les besoins du film. Cette centralité du matériau photographique constitue donc un premier point de convergence entre l'album et les mémoires animées.

Au-delà de photographies prises séparément, leur existence au sein d'une entité matérielle, à savoir un album, se retrouve également dans ces films. Dans le cas d'Olivia Molnar, le dossier qui sert de support à l'animation, et qui se présente sous la forme d'un carnet, prend régulièrement des allures d'album. L'auteure en tourne les pages tandis que des images photographiques sont disposées sur ses pages, accompagnées d'annotations, de dessins, qui rappellent fortement le mode de présentation qui est celui de l'album. Dans le cas

¹⁰⁰ A ce sujet, voir notamment : Joschke, Christian. « Aux origines des usages sociaux de la photographie. La photographie amateur en Allemagne entre 1890 et 1910 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 154, n° 4, 2004, pp. 53-65.

de Marc Faye, les photographies apparaissent et se déplient comme si elles étaient collées à des pages invisibles qui s'ouvriraient sous nos yeux. Bien qu'aucun album ne soit directement présent à l'écran, c'est comme si celui-ci avait laissé son empreinte et conditionnait la manière de présenter les photographies à l'image. Dans le cas de Sandrine Stoyanov, si le mode de présentation des photographies, dans son film, rappelle moins l'album, une observation de la genèse de son projet ne laisse planer aucun doute sur la place prise par l'album dans sa démarche.



Illustration 19. Sandrine Stoyanov, *Livre Matriochka*, 2002.

En effet, avant de passer à la réalisation de son film, Sandrine Stoyanov avait d'abord réalisé, lors de son diplôme aux Arts Décoratifs de Strasbourg, un livre-matriochka dont la matérialité évoque pour beaucoup l'album de photographies. Ce travail qui a véritablement été adapté en animation, porte matériellement des traces de sa filiation avec l'album : même type de format, une reliure qui rappelle l'album, la mise en page de photographies, accompagnées d'annotations.

La matérialité de l'album de photographies semble donc trouver un écho tout à fait sensible au sein des mémoires animées. On retrouve ainsi des analogies entre ces deux dispositifs, notamment dans la manière de présenter les photographies ou dans la place jouée par les albums au long du processus créatif. Mais on note également une grande proximité

dans la fonction de tri et de mise en ordre de photographies qu'occupent les albums ainsi que ces productions animées.

De manière assez troublante, on remarque par exemple dans ces trois films un plan au moins où des photographies sont présentées, de manière désorganisée, sur une surface (un mur chez Olivia Molnar, une table chez Sandrine Stoyanov, un plancher chez Marc Faye).



Illustration 20. *O'Galop*, Marc Faye, 2009.

Chacun de ces plans fonctionne en relation avec d'autres, qui généralement leur succèdent et où ces images indifférenciées, mélangées et non encore organisées sont mises en mouvement et disposées à l'image. Ce mécanisme rappelle le procédé de sélection, d'agencement, de hiérarchisation qui accompagne la réalisation d'un album. Même si l'album n'est pas montré, les mémoires animées rejouent ainsi sa fonction vis-à-vis des photographies, rendant sensible à l'écran le passage de celles-ci d'un état dormant et désorganisé à une présentation ordonnée.

Toutefois, les recherches menées par Martha Langford¹⁰¹ à propos de l'album de photographies attirent l'attention sur le fait que la pratique de l'album de photos ne peut être résumé au simple fait de disposer des images photographiques dans un album. Elle implique aussi, et ce de manière récurrente à travers le temps, un jeu entre diverses formes

¹⁰¹ Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001, p.41.

d'expression où l'on trouve également des mélanges de textes, des dessins et des photographies issues non seulement du cadre familial mais pas uniquement. Ainsi, une dimension intermédiaire de l'album de photographies s'observe de manière particulièrement saillante dans ce que Langford nomme l'« album-collection », et qui est une catégorie très vaste, « evoking not a theme but a way of life that can manifest itself through the accumulation of any kind of object »¹⁰². Ce type d'album de photographies prend parfois des allures de *scrapbook*, et est caractérisé par un travail de collecte de matériaux divers, qui viennent s'ajouter à des pratiques d'écriture ou de commentaire. Cette nature hybride de l'album participe dès lors également de sa filiation avec les mémoires animées, qui consacrent des procédés similaires ou en tout cas qui s'inscrivent dans une matérialité très proche.

Pourtant, si l'on s'arrêtait à ces analogies de forme, nous perdriions de vue la réelle pertinence d'une analyse en termes de remédiation. Lorsqu'ils développent leur théorie de la remédiation, Bolter et Grusin mettent celle-ci en résonance avec la notion de mimésis chez Derrida¹⁰³. Ils expliquent que celle-ci ne désigne pas une ressemblance entre une représentation et son objet mais plutôt, de manière intersubjective, la production d'un sentiment d'imitation dans le chef de celui qui la perçoit. De cette manière la mimésis n'est pas la représentation d'une chose par une autre, la mise en relation de deux produits, mais bien celle de deux productions. C'est dans cette optique que la remédiation envisagée en termes de production attirera notre attention. Nous soutiendrons en ce sens que ce n'est pas uniquement formellement que l'album de photos est pris en charge par le film d'animation, mais que c'est une grande partie de ses fonctions mémorielles qui vont être remédiées. Parmi elles, l'aspect performatif de l'album retiendra tout particulièrement notre attention.

¹⁰² Langford, 2001, p.41.

¹⁰³ Bolter et Grusin, 2000.

5.3.2. Travail de mémoire et performativité de l'album

Pour bien comprendre ce qui peut se jouer entre l'album de photographies et les mémoires animées, leur proximité mais aussi ce qui va être transformé, perdu ou au contraire développé au contact de l'animation, il est important de saisir l'album dans sa dimension mémorielle. En ce sens, l'album gagne à être considéré comme un travail de mémoire, au sens que lui donne Annette Kuhn :

“ Memory work is an active practice of remembering that takes an inquiring attitude towards the past and the activity of its (re)construction through memory. Memory work undercuts assumptions about the transparency or the authenticity of what is remembered, taking it not as ‘truth’ but as evidence of a particular sort: material for interpretation, to be interrogated, mined, for its meanings and its possibilities. Memory work is a conscious and purposeful staging of memory.”¹⁰⁴

Selon Kuhn, dans le cadre de l'album de photographies, ce travail de mémoire se noue non seulement lors de la production de l'album, de sa conception, mais est indissociable de sa dimension performative. L'historienne et curatrice Martha Langford, qui a abondamment travaillé la question de l'album de photographies, le présente d'ailleurs de cette manière, laissant apparaître ses deux fonctions principales : « A photographic album is a repository of memory. A photographic album is an instrument of social performance ».¹⁰⁵ Sa distinction rend ainsi lisible ce caractère double de l'album. Il s'agit d'un dispositif matériel où un individu va venir déposer des photographies, comme autant de souvenirs. Mais cette activité est indissociable d'une phase performative durant laquelle l'album va être présenté, discuté, va servir de base à des interactions, des échanges. Si la phase de configuration est importante afin de constituer un réceptacle à des contenus mémoriels, elle l'est surtout en vue de mettre ceux-ci en question, de les négocier, de les interroger, pour les intégrer à un véritable travail de mémoire.

Pour reprendre les termes d'Annette Kuhn:

“[...] While family photos and albums can function prosthetically as substitutes for remembering, they are also used by their compilers and owners as prompts for performances of memory in private, interactive, collective, and sometimes even public, contexts. The performance or enactment of memory in these instances takes place *with* (as opposed to *in*)

¹⁰⁴ Annette Kuhn, “Memory texts and memory work: Performances of memory in and with visual media”, *Memory Studies*, n°3, 2010, p.186.

¹⁰⁵ Martha Langford, “Speaking the Album: An Application of the Oral–Photographic Framework” dans Annette Kuhn and K. E. McAllister (eds.) *Locating Memory: Photographic Acts*, Oxford: Berghahn Books., 2006, p.223.

the photographs and albums. As with all performances of memory, this is an interactive, even a dynamic, activity.”¹⁰⁶

Cette distinction implique donc de distinguer deux temporalités dans le fonctionnement de l’album. La première consiste en une composition de l’album, sa préparation, et la seconde prend place lors de son activation performative en présence d’autres personnes.

Comme l’écrit Langford, le moment de la constitution de l’album de photographies est influencé par l’usage interactionnel qui en sera fait, en prévision d’une performance future. Cela favorise l’émergence d’un mode de présentation et d’une structure qui vont offrir une grande liberté en termes de narration, d’appropriation, de construction de sens. Comme le précise Kuhn, « as instruments of performance, their contingency and flexibility as to meaning is made more apparent given the potential interactivity and contextual variability of the performance situation.”¹⁰⁷ Toutefois, cette phase de conception de l’album est une part importante du travail de mémoire, qui, comme l’expose Langford, traduit « the compiler’s ‘expression of autobiographical and collective memory through image selection, annotation and organisation’ »¹⁰⁸.

Les albums de photographies sont régis par certaines règles, ou se constituent sous l’égide de récurrences formelles dans la pratique individu à l’autre, voire d’une famille à une autre. Ils n’en demeurent pas moins des outils qui doivent permettre, au moment de leur activation dans un contexte social, de mener à bien un travail de mémoire qui ne prend sa pleine mesure qu’en situation de performance. L’album fonctionne dès lors dans une logique d’interaction constante entre ces deux pôles, où la phase de configuration visera à préparer la phase performative en vue de lui donner un cadre, sans toutefois en déterminer le contenu ou le déroulé. Ceux-ci pourront en effet toujours varier en fonction du moment, des interlocuteurs, ainsi que du contexte de présentation.

¹⁰⁶ Kuhn, 2010, p.3.

¹⁰⁷ *Ibidem.* p.7.

¹⁰⁸ Langford, 2006, p.227.

5.3.3. Performance de l'album remédié

Comme nous l'avons déjà évoqué, les mémoires animées présentent elles aussi une dimension performative. Toutefois, pour bien saisir ce dont il s'agit lorsque nous parlons de performance et afin de mettre en relation la performance opérée dans l'album avec celle qui se développe autour des mémoires animées, il s'agit de clarifier notre utilisation du terme. La notion de performance a été abondamment abordée dans le champ académique, par le biais de diverses théories, allant des actes performatifs d'Austin à la construction du genre de Butler, en passant par la déconstruction de Derrida. Sans entrer dans un débat sur la définition de la performance¹⁰⁹, nous l'entendons ici comme l'accomplissement d'un acte en contexte, qui suppose la présence d'un corps agissant et consiste, comme le propose Andrée Martin, en « un acte au présent, une expérience corporelle concrète, un agir dans l'immédiateté de l'œuvre en train de se faire »¹¹⁰.

A cette théorie préexistante s'ajoute la proximité qui existe entre les mémoires animées et la question du *reenactment*, proximité que nous avons développé avec Sébastien Fevry dans l'article « Rejouer l'archive par l'animation : La performance du geste graphique comme appropriation mémorielle »¹¹¹. Dans les parallèles que nous y dressons entre les mémoires animées et le concept de *reenactment*¹¹², nous mettons en évidence de quelle manière la dimension performative qui y est à l'œuvre est transposable à celle du geste graphique qui accompagne les mémoires animées¹¹³. Ce phénomène sera particulièrement saillant lors de l'actualisation de certaines traces du passé.

Si l'on met en perspective le fonctionnement performatif de l'album et celui de l'animation mémorielle, on remarque que la part performative se déroule à deux moments distincts, dans deux contextes différents. Dans le cadre de l'album, la performance se produit

¹⁰⁹ A ce sujet, voir le travail du groupe de l'Uqam :

<https://effetsdepresence.uqam.ca/publications/definitions/performativite.html#ren%C3%A9-bourassa>

¹¹⁰ Andrée Martin, *Ibidem*.

¹¹¹ Fevry & Wouters, 2016.

¹¹² La plupart des auteurs travaillant sur le *reenactment* s'accordent pour avancer que celui-ci est d'abord associé à la production de spectacles vivants et aux arts de la performance. Par exemple, pour Rebecca Schneider, « 'reenactment' is a term that has entered into increased circulation in late twentieth- and early twenty-first-century art, theatre, and performance circles. The practice of re-playing or re-doing a precedent event, artwork, or act has exploded in performance-based art alongside the burgeoning of historical reenactment and 'living history' in various history museums, theme parks, and preservation societies ». Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London/New York, Routledge, 2011, p. 2.

¹¹³ Cfr. *Infra*, chapitre 3.

en présence d'autres personnes, où l'album sert de support, d'outil, en vue de mener à bien le travail de mémoire.

En ce sens, l'acte configuratif de constitution de l'album prépare la performance en amont. Dans le cadre de l'animation mémorielle, la performance se produit au contraire en phase de configuration, puisqu'à l'écran on voit la remédiation de l'album se constituer en acte, tandis qu'elle est « enregistrée » par l'animation. Cela revient à dire que dans le cas des mémoires animées, le moment performatif se produit en majeure partie avant son partage avec une audience, là où dans le cadre de l'album celui-ci a lieu en direct dans un contexte social. Plutôt que de vivre la performance directement, les spectateurs du film d'animation assisteront donc à l'enregistrement de cette performance. Bien que cette diffusion présente un aspect performatif (l'impact produit par le film sur le spectateur, ou comme nous l'avons vu dans la partie B, son influence sur son environnement social), le « corps » de la performance se sera joué en amont.

Cette distinction est selon nous particulièrement intéressante à interroger, et nous apporte des réponses à la question de savoir ce qui pousse les réalisateurs de mémoires animées à mobiliser ce type de dispositif mémoriel plutôt qu'un autre, à produire des films plutôt que leurs propres albums de photographies. Nous pensons que ce déplacement dans le moment et la nature de la performance fondent en grande part la spécificité de la démarche artistique des mémoires animées.

Tout d'abord, nous remarquons que ces albums remédiés, comme nous pourrions appeler les mémoires animées, ne représentent pas seulement la constitution d'un album, mais qu'ils se situent pour beaucoup après d'autres albums de photographies. Etant donné que nous sommes en présence de démarches post-mémorielles, la remédiation de l'album par l'animation permet de reprendre un album existant en se le réappropriant ou de constituer un album de famille qui aurait dû exister mais que le temps ou les circonstances ont empêché d'être. Olivia Molnar, par exemple, l'artiste dispose d'albums familiaux qu'elle aurait pu mobiliser à l'intérieur de son film. Pourtant, sa tante y est absente, tout comme elle est absente des films de famille censés jouer un rôle proche de celui de l'album. Dès lors, Olivia réunit les rares photos dont elle dispose, en ajoute de nouvelles, et crée ainsi sa propre version d'un album. Quant à Sandrine Stoyanov, elle a grandi dans l'absence d'un album qui aurait pu

servir de base à une narration. Marc Faye, enfin, n'a jamais connu son arrière-grand-père, et la succession des générations a entravé une transmission par le biais d'un album : tous les documents, les archives, sont désorganisés, ils tombent dans l'oubli, plus aucune performance ne vient les réactiver.

Nous retrouvons en ce sens ce que nous évoquions dans nos analyses du journal intime à propos d'une dynamique transgénérationnelle qui opérerait afin de permettre à l'auteur de s'inscrire vis-à-vis d'un dispositif, d'un mode d'inscription passé, qu'il soit incomplet ou inexistant. Cela, bien entendu, en vue de produire un rapprochement, une réintégration et une forme de dialogue avec la personne qui lui est liée, absente au moment d'entamer ce travail de mémoire.

L'album de photographies est toujours rattaché à une personne, à un corps qui le performe, à celui qui s'en sert afin de transmettre et de travailler la mémoire. Dans le cas de la post-mémoire, cette personne est généralement absente, ou hors de mesure de mener à bien ce travail. En ce sens, le rôle qu'endosse le réalisateur de la mémoire animée est double. D'une part, il va devoir reconstituer un album et recomposer, reconfigurer des souvenirs qui ne sont pas entièrement les siens, et d'autre part il va reprendre en charge une performance qui n'a pas eu lieu. La performance visible à l'écran de la constitution de l'album permet la rencontre des deux logiques constitutives de l'album (les photographies en tant que souvenirs et la performance en tant que dynamique d'activation) qui étaient jusque-là désolidarisées. En endossant le rôle du performeur, sur base de l'album qu'il a lui-même constitué, le réalisateur reprend à son compte et « répare » ainsi un dispositif qui avait cessé d'être fonctionnel ou qui n'avait jamais existé comme tel.

5.3.4. Remédiation et réparation

Cet acte de réparation par la mémoire animée pourrait être apparenté à l'art japonais du *Kintsugi*¹¹⁴, une méthode traditionnelle de réparation des porcelaines ou céramiques brisées au moyen de laque saupoudrée de poudre d'or, dont l'appellation est utilisée en psychologie notamment comme métaphore de la résilience¹¹⁵. Cet art, qui consiste à mettre en avant les cicatrices consécutives à une brisure, tout en les ornant de motifs venant compléter l'œuvre originale, laisse entrevoir en quoi peut consister le travail réalisé par ces albums remédiés. Ainsi, ces mémoires animées se positionnent vis-à-vis d'une des dimensions principales de l'album de photographies, à savoir une forme de fragilité qui y est inhérente.

Puisque l'album originel a perdu sa valeur lorsque le fil entre la performance et l'objet a été rompu ou rendu inopérant, on a le sentiment que les artistes vont s'efforcer de combler une carence qui est à la fois matérielle et performative.

Dans le film d'Olivia Molnar par exemple, sa tante Mari, atteinte d'Alzheimer, ne peut plus performer d'album, et plus personne dans son environnement n'est capable de le faire à sa place puisqu'au fil des années sa présence s'est progressivement effacée de la mémoire familiale. L'auteure répond donc à cette fragilité en proposant une œuvre qui va réhabiliter la figure de sa tante. Elle y consacre un documentaire qui réintègre non seulement son image, mais développe le contenu de cette brèche pour aussi développer son histoire, son évolution, ses états d'âme.

Sandrine Stoyanov a vraisemblablement souffert de l'absence d'une transmission autour d'un album qui aurait fait le lien entre son présent en France et ses origines russes, elle met donc en place elle-même cet album, dans un premier temps sous forme de livre, avant d'en faire un film qui touchera un plus large public.

114 (金継ぎ?, « jointure en or ») ou kintsukuroi (金繕い?, « réparation en or ») « "Kintsugi, l'art de la résilience" : ce que nous avons pensé du livre de Céline Santini » [archive], sur europe1.fr, 17 avril 2018 (consulté le 18 avril 2018) : « Cet art (de "kin" qui signifie l'or et "tsugi", les jointures) est pratiqué au Japon depuis le XVe siècle. Il consiste à réparer les objets brisés avec une laque (issue du laquier) recouverte de poudre d'or pour que les cicatrices restent apparentes. Une philosophie de l'acceptation de l'imperfection qui incite à aborder les échecs, blessures et autres maux de la vie d'une nouvelle manière, comme le détaille Céline Santini dans son ouvrage *Kintsugi, l'art de la résilience* ».

¹¹⁵ A ce sujet, voir notamment Céline Santini, *Kintsugi, l'art de la résilience*, Paris, Editions First, avril 2018.

Marc Faye, n'a pas tant voulu faire un album qu'en refaire un. Après trois générations, son arrière-grand-père, jadis connu, tombe dans l'oubli. Face à ce sentiment inexorable d'effacement progressif, le réalisateur remédie alors l'album pour faire en sorte qu'il demeure vivant dans les mémoires.

En ce sens, l'album remédié consiste en une tentative de prendre à lui seul en charge les dimensions à la fois matérielles et performatives de l'album non-remédié. En d'autres termes, la remédiation de l'album permet de ne plus dépendre, dans la poursuite du travail de mémoire, de la présence d'une personne apte à le mobiliser, de la présence physique du performeur. Cette stratégie a pour but d'assurer au nouveau dispositif d'être toujours porteur de sens, et ce même une fois que son auteur aura disparu.

5.3.5. Auto-inscription et plus-value de la performance animée

Pour parvenir à un tel résultat, l'auteur va mobiliser la remédiation de manière à s'intégrer lui-même à l'intérieur du dispositif. Pour ce faire, l'artiste multiplie les modalités de sa présence dans l'album remédié, et de cette manière ces récits sont pratiquement toujours racontés à la première personne, du point de vue de l'auteur. Cette version médiatisée du réalisateur semble être en mesure de mener à bien de futures transmissions, en épousant le fonctionnement originel de l'album de photographies. De fait, l'artiste médiatisé qui joue la performance à l'intérieur du dispositif médiatique n'en sera jamais séparé, et ce faisant, l'album remédié acquiert une forme d'autonomie que l'album photographique n'avait pas. Ce gain d'autonomie va toutefois de pair avec une fragilité paradoxalement plus grande du support. Le film d'animation se trouve sous forme dématérialisée sur un support qui dépend d'une technologie de lecture pouvant facilement devenir obsolète. Si on le compare au format de l'album papier, celui-ci paraît ainsi être plus équipé pour faire face à l'usure du temps.

Mais prenons encore le temps de regarder de plus près cette performance à l'œuvre dans les mémoires animées afin de la comparer à celle de l'album photo. Cette présence, en plus d'être narrative, est aussi hautement corporelle. Qu'il s'agisse des mains chez Olivia Molnar, ou de la voix chez Sandrine Stoyanov et Marc Faye, le corps qui performe est omniprésent.

Toutefois, l'auteur ne se contente pas uniquement de performer au sein de cet album remédié, il y intègre aussi des représentations de lui. C'est par exemple le cas d'Olivia Molnar, qui va dévoiler des vidéos d'elle alors qu'elle n'est qu'un nouveau-né, ou de Sandrine Stoyanov qui va se créer un avatar dessiné d'elle enfant.

L'auteur occupe dès lors dans son œuvre les deux fonctions décrites précédemment : il dépose ses propres souvenirs, en même temps qu'il performe un travail de mémoire. L'album remédié présente en cela une dimension synthétique. En faisant la jonction entre ces deux médias, il va aussi faire la jonction entre deux temporalités : celle du passé jusqu'alors inaccessible et celle du présent de la performance de l'album.

La performance ainsi proposée est d'une part plus complète que dans le cas de l'album, puisqu'elle intègre une diversité et une richesse plus grandes de ressources mémorielles. Elle est également une réponse aux nécessités actuelles de permettre la rencontre médiatique de nombreux médias (plus uniquement de la photographie et du texte mais aussi du son et de la vidéo). La remédiation de l'album que propose l'animation est aussi une forme de réponse aux autres albums remédiés, que ce soit des albums en lignes, stockés dans le cloud, des blogs de photographies ou encore des sites qui permettent de faire ses propres albums.

5.3.6. Limites de l'album remédié

Les mémoires animées remédient ainsi l'album en réparant certaines de ses fragilités tout en lui empruntant sa puissance mémorielle pour l'amplifier et lui permettre de dépasser la difficulté de la transmission à travers le temps. En dehors du paradoxe lié à la fragilité matérielle du dispositif, on constate également que, lors de cette remédiation, certains aspects disparaissent et qu'une perte peut s'opérer. Le fait que la performance soit inscrite dans le média lui-même lui fait perdre une des caractéristiques premières de l'album, qui est que la mémoire se remet en jeu autant de fois que celui-ci est performé. Ici, la performance est toujours identique, puisqu'elle a été enregistrée. Cela appauvrit d'une certaine manière la richesse de l'échange tout en lui faisant gagner en efficacité et aussi en rayonnement.

Par ailleurs, la remédiation fait également perdre à la performance de l'album de photographies une part de sa corporalité, puisqu'on n'est plus face à une présence physique

qui incarne la performance, mais bien à son enregistrement. La performance, corporelle donc, de celui qui partage à d'autres son album de photographies et travaille ainsi sa mémoire, se mue par le travail d'animation en un album remédié qui se rejouera face à des publics différents. L'absence de cette dimension peut participer à expliquer le recours à l'animation dans la mesure où celle-ci va justement, comme nous l'avons vu, permettre d'insuffler une forme de corporalité au film et au travail sur les archives, comme pour compenser la perte qu'implique ce passage vers une forme enregistrée.

5.3.7. Retour sur l'album remédié

Pour conclure à propos des albums remédiés, nous observons que ceux-ci situent le travail de mémoire, suivant la lignée des albums photographiques, dans une approche performative qui repose sur l'acte de construction et non sur l'unique transmission d'un contenu mémoriel. De l'album de photographies, l'album remédié reprend donc cette performativité, tout en développant la phase de configuration, de construction du support. Le plus étonnant semble résider dans la perte considérable que constitue le passage d'une performance qui interagit avec son public, à celle d'une performance enregistrée et invariable quel que soit son public.

L'une des fonctions essentielles de l'album de photographies est, selon Langford, de maintenir une communauté vivante¹¹⁶. Comme elle le précise, "the past must be viable in the present, for the purpose of storytelling is to keep the community alive. What this means for the album is a shift from the absolute solidity of material culture to a state of in-between, fully realisable only in performance."¹¹⁷ Cet entre-deux qu'évoque Langford se retrouve selon nous également dans les mémoires animées, mais n'est perceptible que si l'on porte une attention particulière aux processus de production. Comme nous l'avons vu dans la partie B, le film crée en phase de production une forme de communauté, un réseau d'interactions qui gravite autour du projet. Durant tout le parcours créatif de l'auteur, les images sont discutées, le passé est négocié, les échanges, tâtonnements et aller-retours sont nombreux. Comme nous l'avons vu, le résultat final, la matérialité de l'objet qui en découle, s'inscrit en prolongement

¹¹⁶ Langford, 2006, p.226.

¹¹⁷ *Idem.*

mais est aussi un reflet de ce processus. La production du film, et cela avant même sa diffusion, a déjà, d'une certaine manière, performé la mémoire, elle a déjà « fait » communauté. Il suffit de se référer à nos conclusions de la partie B de cette thèse pour s'en convaincre.

La dimension sociale, cette question communautaire, n'est donc pas absente des mémoires animées, mais procède plutôt d'un déplacement, que vient compléter la circulation du film terminé dans un espace social et les interactions qui s'ensuivront¹¹⁸. Dans le cas des mémoires animées, le spectateur assiste à la dynamique sociale qui voit l'auteur voyager, interviewer, questionner, enquêter, elle fonde d'ailleurs dans la totalité des cas la structure narrative des films. En ce sens, s'il ne vit pas directement ces échanges et s'il ne peut influencer sur le contenu du film, il est amené à y assister et y est, à un certain degré, inclus.

De cette manière, la remédiation de l'album par l'animation nous ouvre vers de nouvelles pistes de compréhension d'une démarche mémorielle de seconde génération. Autour des mémoires animées, une communauté de « souvenirs » se dessine. Il ne s'agit plus simplement de faire communauté autour des souvenirs, d'une mémoire supposée collective, mais bien autour de la remémoration en elle-même, qui prend ici la forme construite d'un ensemble d'actes de médiation. Face aux carences des dispositifs antérieurs et à la fragilité de la transmission de la mémoire à travers les générations, le procédé de remédiation offre ainsi une forme de réponse. Celle-ci présente toutefois des limites et des transformations qui posent de véritables questions quant aux mutations dans notre rapport au passé que ce type de phénomène produira à long terme.

¹¹⁸ Les mémoires animées circulent abondamment dans des festivals et des réseaux de diffusion qui impliquent une invitation de son auteur et souvent des moments d'échanges avec le public.

6. En conclusion : Remédiation, « intermédiation » et travail de mémoire

6.1. Les mémoires animées comme espace de remédiation médiatique

En synthèse des analyses qui ont émaillé cette partie de la thèse, nous aimerions défendre l'idée selon laquelle l'animation, dans le contexte des mémoires animées, peut être définie comme un espace de remédiation médiatique, fonctionnant selon des dynamiques intermédiaires de coprésence et de transfert.

Cet espace permet aux réalisateurs d'effectuer ainsi un travail de mémoire, qui implique une triple définition du concept de remédiation médiatique :

- Premièrement, la remédiation peut être envisagée dans le sens d'un travail graphique au sein d'un espace intermédiaire, où les médias en tant que traces matérielles vont transiter et être reconfigurées dans une logique synchrone de coprésence.
- Deuxièmement, cet espace de remédiation est un lieu de convergence de pratiques de médiation (graphiques ou qui impliquent simplement un geste de tri ou d'organisation) propres à l'artiste, qui vont y être combinées et approfondies par le procédé d'animation.
- Troisièmement, la remédiation consiste à rejouer d'autres dispositifs mémoriels, dans une logique diachronique de transfert qui met cet espace en relation autant avec la matérialité qu'avec les modes opératoires de production de sens d'autres médias.

Cette notion d'espace de remédiation est également soutenue par la grande diversité de formes que peut emprunter le cinéma d'animation. Si la remédiation n'est jamais propre à une seule forme médiatique, les théories de Bolter et Grusin, en mettant en place une perspective linéaire dans la succession des médias, laissent à penser qu'un média prend toujours la place d'un autre, ou se situe toujours en réaction vis-à-vis de celui-ci. Dans la plupart des situations, il est perçu comme une amélioration du média auquel il succède. Or, dans le cas des mémoires animées, la situation est bien plus complexe. Comme nous l'avons

vu, les mémoires animées s'inscrivent dans une logique de remédiation vis-à-vis de dispositifs antérieurs, mais pas tant selon une évolution qui serait de l'ordre d'une *immediacy* que dans une forme d'*hypermediacy*.

6.2. L'intermédiaireur comme instance énonciatrice

Le geste graphique qui préside à ce procédé de remédiation s'ancre dans une grande diversité de pratiques artistiques, qui implique le développement de compétences graphiques extrêmement variées. Les gestes graphiques propres aux techniques dites « traditionnelles » de l'animation, qui consistent à créer du mouvement par un traitement image par image, accompagnent comme nous l'avons vu d'autres pratiques artistiques (influencées par le dessin, la performance, l'écriture, le théâtre d'objets, etc.) mais aussi d'autres performances du geste liées à des dispositifs mémoriels (combinaison, configuration, agencement). En ce sens, nous ferons dès à présent valoir que cet espace de remédiation est avant tout à percevoir comme un espace de rencontre entre différents médias ou dispositifs médiatiques et, de fait, entre les pratiques, artistiques ou non, qui en découlent. Ce que nous entendons mettre ainsi en avant réside dans l'idée que la mise en œuvre de ces rencontres n'est pas de l'ordre de compétences résiduelles qui viennent s'ajouter à des pratiques déjà existantes, mais constitue bel et bien une pratique en elle-même.

Afin de mieux saisir la nature de ces rencontres, nous avons fait appel à deux concepts issus des études intermédiales, à savoir la coprésence et le transfert. Comme nous l'avons vu, le geste graphique dans les mémoires animées participe d'un travail de coprésence : l'épuisement d'une archive par le geste graphique, une combinaison à l'image de divers médias et finalement une dimension spatiale permettant d'intégrer le regard en tant que geste. Nous avons aussi vu que ces gestes graphiques existaient au sein d'un parcours artistique pluridisciplinaire où le transfert s'opérait d'un geste graphique à un autre, et donc d'une pratique artistique à une autre. Cela nous permet dès lors d'affirmer que dans les espaces de remédiation que nous venons de mettre en évidence, ces deux dimensions du geste graphique jouent une place centrale, qui nous laisse entrevoir une pratique créative structurée autour de l'intermédialité.

Nous pensons ainsi pertinent de faire valoir l'existence d'une véritable pratique artistique intermédiaire et fondatrice de la démarche artistique des mémoires animées. C'est-à-dire que l'intermédialité ne serait plus, comme le suggère Besson, uniquement « un outil pour considérer les relations entre les médias comme un objet d'étude à part entière »¹¹⁹ mais bien une pratique artistique, que les mémoires animées rendent particulièrement saillante. La présence dominante de ces actes graphiques intermédiaires nous invite ainsi à ne plus voir l'action de l'artiste uniquement comme un créateur, ou comme un médiateur, mais bien comme un intermédiaire.

Pour rappel, Latour définit le médiateur en l'opposant à l'intermédiaire. Il écrit ainsi :

« Un intermédiaire désigne [...] ce qui véhicule du sens ou de la force sans transformation : définir ses entrées, ses inputs suffit à définir ses sorties, ses outputs. [...] Les médiateurs transforment, traduisent, distordent et modifient le sens ou les éléments qu'ils sont censés transporter ». ¹²⁰

L'intermédiaire quant à lui se situerait, par un recours à des pratiques intermédiaires, entre l'intermédiaire et le médiateur. Il procéderait ainsi à des transformations en ayant recours à la coprésence et au transfert, tout en conservant une part irréductible des propriétés des médias qu'il remédie. C'est-à-dire que l'intermédiation consiste entre une médiation non pas entre des contenus mais bien entre des médias, dont la présence ainsi conservée l'empêcherait d'être dissoute lors du procédé de médiation. Il y a dès lors une différence de degré qui est introduite dans l'acte de médiation, où celle-ci rend plus ou moins visible sa part d'intermédiaire.

Les mémoires animées, comme nous l'avons vu, procèdent d'un acte de médiation. Néanmoins, en tant qu'espace et pratique de remédiation, elles rendent sensibles la présence d'autres médias (qu'ils soient convoqués de manière synchronique ou diachronique), qui sont mobilisés comme tels, en respectant une part de leur matérialité originelle, de sorte à ne pas transformer certaines propriétés dont ils sont les porteurs.

L'intermédiation est, de fait, liée à cette idée de remédiation. Elle clame qu'une première médiation a déjà eu lieu et qu'il est dès lors important d'en conserver les traces lors

¹¹⁹ Besson, 2014.

¹²⁰ Bruno Latour, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006, p.58.

de la remédiation. Ce type d'approche est alors mise en œuvre, comme dans le cas des mémoires animées, par une intervention artistique que nous qualifions d'intermédiation.

Cette pratique d'intermédiation nous porte dès lors à suggérer l'existence d'un énonciateur intermédiaire, dont la présence serait rendue sensible par les actes intermédiaires qu'il met en œuvre : l'intermédiaire. L'intermédiaire serait donc à concevoir de la même manière que le graphiateur, ce concept que Philippe Marion définissait pour parler de l'énonciateur en bande dessinée : « à côté de l'énonciateur verbal ou narrateur au sens classique du terme, il est possible de postuler aussi l'existence d'un énonciateur graphique, que l'on a proposé de nommer « graphiateur » ». ¹²¹

Étant donné que l'intermédialité en tant que pratique, ou l'intermédiation, suppose un savoir-faire performatif qui procède en premier lieu d'une mise en relation entre des médias sous l'égide d'un geste graphique en acte, nous parlerons d'intermédiaire afin de désigner l'instance énonciatrice qui le met en place. Ainsi, nous déclarons qu'à côté de l'énonciateur verbal et de l'énonciateur graphique se situe un autre type d'énonciateur, dont l'action se caractérise par une expression intermédiaire, que l'on a proposé de nommer *Intermédiaire*.

L'intermédiaire se manifeste donc par cette trace graphique intermédiaire, présente dans les mémoires animées, et qui renvoie, par métonymie, aux actes de coprésence et de transferts qui ont présidé à leur constitution. Elle peut se combiner avec d'autres formes d'énonciation graphique mais celles-ci ne sauraient masquer la dominance, dans des productions hautement intermédiaires comme les mémoires animées, du procédé d'intermédiation.

Cette intermédiation est à différencier de la remédiation, dans la mesure où, d'une part, la remédiation n'est pas forcément envisagée sous la forme d'une pratique. D'autre part, et si la remédiation est envisagée en tant que pratique, on parlera d'intermédiation lorsque la remédiation sera rendue plus sensible, comme dans des cas non pas d'*immediacy* mais bien d'*hypermediacy*. Dans une démarche hypermédiatique, l'intermédiation joue dès lors une

¹²¹ Baetens, Jan, « Autobiographies et bandes dessinées », dans *Belphégor*, vol. 4, n° 1, novembre 2004, (http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr.html) (en ligne), consulté le 10/07/2019.

place centrale, puisqu'elle est la pratique qui permet de mettre en œuvre l'*hypermediacy*. A contrario, lorsque la remédiation fonctionnera plutôt sur un régime d'*immediacy*, l'intermédiation tendra plutôt à être absente ou en tout cas s'exprimera avant tout par son absence.

Cette notion d'intermédiation est une proposition qui émerge des analyses que nous avons menées tout au long de cette partie de la thèse et mériterait d'être croisée avec d'autres pratiques intermédiaires que les mémoires animées. Cela suppose comme nous l'avons dit d'envisager l'intermédialité comme une pratique, mais aussi comme un langage, qui fonctionnerait donc avec les régimes de transfert et de coprésence que nous avons décrit précédemment. Notre proposition relève ainsi d'un déplacement épistémologique, qui ne consiste plus uniquement à lire des productions culturelles en termes d'intermédialité, mais de revendiquer l'existence d'une pratique de l'intermédialité. Il s'agit ici d'un jalon posé en vue d'envisager autrement les pratiques artistiques contemporaines, un jalon particulièrement saillant dans le cadre de pratiques mémorielles, et qui pourrait s'avérer grandement constructif face à la recrudescence, dans la sphère culturelle, de démarches intermédiaires.

6.3. Intermédiation et démarche post-mémorielle

6.3.1. Préambule

Nous souhaitons clore cette partie en insistant sur l'aspect mémoriel de nos réflexions. Sans revenir dans les détails des apports de l'intermédiation aux processus mémoriels qui ont été discutés tout au long de nos analyses, il semble pertinent de souligner la place importante jouée par l'intermédiation au sein d'une démarche post-mémorielle.

Il nous incombe dès lors d'aller au-delà des propositions de Hirsch, qui soutient que « Le rapport de la post-mémoire avec le passé est en vérité assuré par la médiation non pas de souvenirs, mais de projections, de créations et d'investissements imaginatifs ».¹²² D'après ce que nous avons pu observer dans le cas des mémoires animées, la démarche post-mémorielle s'accompagne d'actes d'intermédiation, qui intègrent à l'équation de Hirsch la part matérielle et médiatisée des souvenirs, des créations et des investissements imaginatifs en présence.

La post-mémoire consiste à cet égard en un travail qui nécessite de composer avec des ressources médiatiques issues du passé. Cela ne veut pas dire que toute démarche post-mémorielle mettra forcément en œuvre une dynamique de coprésence, mais il paraît difficile de l'imaginer, au moins, sans transfert. Si une œuvre post-mémorielle n'affiche pas ouvertement son caractère intermédial¹²³, on pourra parler d'intermédialité discrète, et il pourra être utile de questionner la part de l'intermédiation dans les étapes qui ont jalonné son processus créatif. Une telle démarche peut être rapprochée du travail de Genoudet par exemple, qui met en avant, sans toutefois l'explicitier comme tel, la part de transfert inhérente au travail sur le passé en bande dessinée. Si, comme c'est le cas dans les mémoires animées, l'intermédialité est ostentatoire, l'intermédiation pourra être envisagée comme nous l'avons proposé afin de mieux comprendre à la fois la performance à l'œuvre lors du processus créatif dans son ensemble (en incluant les étapes préparatoires), mais aussi par rapport au résultat final.

¹²² Marianne Hirsch, « Post-mémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n°118, 2014, p.205.

¹²³ Comme c'est le cas avec *Maus*, d'Art Spiegelman (1980), qui propose une hétérogénéité médiatique modérée, et où pratiquement tout le travail intermédial est recouvert par une graphiation.

Nous souhaiterions terminer en prenant l'exemple de notre propre processus créatif lors de la réalisation de notre film *La mémoire de Nelly* (2019). Nous allons ici revenir sur la décision que nous avons prise de basculer de la graphiation vers l'intermédiation, afin de mieux saisir le fonctionnement et la place que peut jouer celle-ci dans une démarche mémorielle. Exceptionnellement, nous nous exprimerons en je, une forme d'expression qui fait le lien avec le contenu de la partie D, et prépare, d'une certaine manière, les réflexions qui s'y nouent.

6.3.2. Le choix de l'intermédiation dans ma pratique artistique

Mon travail plastique sur les documents d'archives familiales (récupérées chez ma mère, mon oncle et ma tante) a démarré avec la réalisation d'une bande dessinée petit format de 20 pages qui a été publiée par la Fédération Wallonie-Bruxelles dans le cadre de *La fureur de lire*. Dans ce travail, je cherchais une première approche des documents à ma disposition et de la narration que je souhaitais emprunter. Je me suis donc interrogé sur le rôle et l'expérience de la femme coloniale en explorant le vécu de ma grand-mère. De là, plusieurs problématiques émergeaient : post-colonialisme, féminisme, domination classiste, et de nombreuses perspectives intersectionnelles naissant de leur combinatoire. Un inventaire de problématiques comme autant de premières pistes.

J'ai opté pour une technique de fusain avec laquelle je suis familier, qui m'a permis d'harmoniser entre eux les différents documents visuels dont je disposais tout en maintenant une légère tension. Cela m'a permis de faire coexister au sein d'une même suite d'images des captures d'écran d'une vidéo, des photographies familiales, des images inventées, glanées, et de les mettre sur un même plan. Ainsi, elles sont soumises aux mêmes contraintes de mise en forme et présentent un caractère homogène et linéaire qui facilite la lecture et l'entrée pour des lecteurs de tout âge (*La fureur de lire* a vocation à être diffusée dans toutes les écoles de la fédération Wallonie Bruxelles.)

En phase de production, j'ai constaté que plusieurs mécanismes avaient opéré, qui m'avaient finalement posé question et qui dévoilaient les limites de mon approche. Le problème principal réside dans le fait que le travail du dessin et ma trace graphique ont recouvert et filtré presque intégralement tous les registres d'images et de documents préexistants. Le sentiment d'homogénéité que dégagent les planches, par l'usage d'une même

technique mais également dans la mise en séquence et en narration, donnent une impression de finitude, ou en tout cas d'unité. Or, ce qui me semble caractériser ma démarche mémorielle tient justement dans l'impossibilité de faire totalement cohabiter les différents éléments à ma disposition. Où sont les documents que je n'ai pas gardés ? Où est l'oubli, constitutif de tout souvenir ? Comment donner une place à la matérialité des archives dont je dispose ? Où est l'incertitude ?

Si la trace graphique peut être comprise, comme le suggère Philippe Marion, comme la métonymie d'un geste qui a présidé à sa constitution¹²⁴, celle que j'ai produite par le dessin me semble ne pas renvoyer suffisamment au contexte et à ma situation d'énonciation pour réellement mettre en exergue les problématiques que soulève ma quête mémorielle. Face à une mémoire en perpétuelle reconfiguration, fragmentée, disruptive, subjective, incomplète, le travail effectué m'apparaissait soudain comme un simulacre d'homogénéité et d'apaisement.

A la fin de la séquence de bande dessinée, une photographie apparaît, que je n'ai pas pu dessiner. Je ne l'ai pas fait car je ne voulais pas la filtrer, et provoquer ainsi une mise en relation entre le réel photographique et celui provoqué par des images dessinées. Cette tension était nécessaire en fin de livre, mais méritait d'être explorée. J'ai donc vécu cette expérience comme une étape vers l'animation, pour voir si justement, ce que le dessin avait fondu, filtré et représenté, l'animation pouvait le rendre perceptible. De fait, l'approche théorique mise en place me portait également dans cette direction. Et c'est ce sur quoi je vais insister maintenant.

Ma première idée a été de me centrer sur les archives elles-mêmes. Je voulais qu'on puisse les voir à l'écran, et le premier problème qui s'est posé à moi a été la manière les présenter. J'aurais pu les faire défiler comme s'il s'agissait d'un montage, mais ce qui m'intéressait était de permettre un accès pour le spectateur à leur matérialité. Aussi, je n'ai pas pu, dans un premier temps, couper dans ces documents, ou les modifier. Pour des raisons techniques et éthiques d'une part (je ne vais pas rendre à ma tante ses photos d'enfance découpées), mais aussi pour des motifs que je relierais à une puissance intrinsèque qu'il s'agirait de réveiller

¹²⁴ Marion, 1993

plutôt que d'altérer. Ces documents m'impressionnaient beaucoup. En manipulant ces archives, j'ai toujours eu le sentiment qu'elles étaient porteuses d'une force, d'un potentiel sémantique, mais que celui-ci avait été perdu lorsque plus personne n'était en mesure de les commenter directement, ou de les utiliser pour raconter une histoire. Je me suis imaginé que ces archives étaient dormantes, inanimées, parce que, d'une certaine manière, elles n'étaient plus médiatrices de rien, qu'elles ne facilitaient plus aucun lien, qu'elles n'occupaient plus leur fonction originelle, et presque plus aucune fonction du tout. L'animation m'a permis alors de figurer ce potentiel, et la réactivation de ce que l'on pourrait qualifier de véritable anima, au sens de la racine latine du terme et qui signifie « souffle, âme ».

a) Les archives comme actants

Lorsque je me suis confronté à ces archives, j'ai été frappé non seulement par leur attrait plastique intrinsèque, mais aussi et surtout par le fait que j'étais face à des documents qui avaient déjà circulé, et qui avaient rempli dans le passé une fonction. Lorsque je me confronte à l'album photo de ma grand-mère, par exemple, je me retrouve face à une véritable impossibilité de faire totalement sens. La personne qui l'a réalisé n'est plus là pour le présenter, et si je peux identifier des séquences, quelques visages, quelques lieux, il me paraît globalement étranger. De plus, des éléments ont été retirés, sans qu'on puisse savoir très bien s'il s'agit d'une conséquence de l'usure qui aurait décollé des photographies ou l'action de quelqu'un qui aurait souhaité extraire l'un ou l'autre élément, pour un usage difficile à retracer aujourd'hui. Ce qui devait être un terrain privilégié de la transmission mémorielle est devenu un véritable palimpseste, et il m'est très difficile de me l'approprier tel quel. Par contre, cet état de fait me paraissait quant à lui très intéressant à montrer, puisqu'il me semble qu'il nous interroge sur le fonctionnement de nos mémoires et leurs dispositifs de médiation.

De manière plus générale, si l'on peut retenir cette observation pour l'album de photographies, le problème se pose aussi pour d'autres archives que j'ai retrouvées. Par exemple, lorsque je lisais les lettres que mes grands-parents avaient envoyées et reçues (ils s'étaient débrouillés pour les récupérer à leur retour), il n'était pas rare que je retrouve dans l'enveloppe une, voire plusieurs photographies. De même que les lettres possédaient déjà une

notation au crayon rouge ou bleu lorsque je les ai récupérées, il semblerait que ces archives aient abondamment circulé. Cette attention portée sur les usages et la circulation des archives est d'autant plus saillante que, dans la majeure partie des cas, leur contenu s'avère anecdotique. Les photographies tendent à toutes se ressembler et ne montrent que des moments d'un quotidien tout à fait vide de tensions, un constat qui se retrouve aussi dans les lettres dont le trait le plus marquant est sans aucun doute la banalité.

Un contenu générique donc, et qui me semble peu productif s'il est désolidarisé du réseau d'interactions dans lequel il s'inscrivait. L'animation, dans ce contexte, permet de montrer ces archives comme de véritables actants au sens que leur donne le sociologue Bruno Latour. En ce sens, l'animation m'a permis de solliciter ces actants en ne les réduisant pas à leur contenu mais en re-jouant à l'écran le processus interactionnel qui leur donne sens.

b) Animer en ventriloque

La posture que j'ai été amené à adopter en tant que réalisateur/animateur du film est particulière. Pendant toute la durée du travail d'animation sur cette partie du film, j'ai eu le sentiment de travailler avec les archives comme avec des acteurs. Cela se traduit notamment par le processus, qui a consisté à mettre l'archive face à moi, sur cette table recouverte d'un tissu noir, et à observer de quelle manière elle allait se comporter en animation, ce qu'elle allait vouloir dire, comment elle allait essayer de se connecter à d'autres, comment elle allait bouger. Là où dans mes observations théoriques j'avais l'impression de voir un animateur passer à la moulinette de son geste graphique toute une série de documents, je me suis retrouvé dans une forme d'épure à tenter de dresser des fauves.

Si une figure exprime bien l'expérience que j'ai pu ressentir, c'est celle du ventriloque. Si bien entendu l'objet inanimé, une marionnette dans le cas de la ventriloquie, est intégralement mis en mouvement et en interaction par le ventriloque. Celui-ci doit, me semble-t-il, faire face à une forme de résistance qui va être constitutive de ce qu'il peut faire dire ou faire à son compagnon. Comme si l'objet avait une volonté propre, une intégrité, à laquelle l'artiste participe mais dont la matérialité empêche de faire n'importe quoi sous peine de la rendre inacceptable aux yeux du spectateur. Dans cet exercice de ventriloquie avec les

archives, j'ai aussi pu constater que la nature de mon geste graphique changeait et que, plus que d'épuiser l'archive ou de la mettre en relation avec des éléments composites, il s'agissait de la mettre en situation de redevenir signifiante, en respectant le plus possible son intégrité matérielle.

6.3.3. L'intermédiation comme langage graphique avec l'archive

En définitive, je pense que l'épuisement des formes de l'archive par le geste graphique et leur reconfiguration sont une part importante du procédé qui fonde une réappropriation ainsi qu'une construction mémorielle. Mais j'insiste sur le fait qu'il faut bien prendre en considération la place de ces archives à l'intérieur du processus de création : elles ne sont pas qu'un simple répertoire dans lequel puiser mais s'inscrivent toujours dans une chaîne d'usages, de transformations, de mises en relations, qu'elles sont des actants qui nous disent au moins autant sur la mémoire dont elles peuvent être constitutives que leur seul contenu.

Dès lors, l'intermédiation semble d'une part une manière de procéder afin de respecter cette part matérielle et médiatisée du passé, et d'autre part elle est une des clés de compréhension de la démarche post-mémorielle. Elle est en mesure de nous éclairer quant à son fonctionnement dans un univers contemporain où les sources et les registres médiatiques sur lesquels se fonde la remémoration n'ont jamais été aussi abondants et diversifiés.

7. Bibliographie

- Atkinson, Paul, « Movements within Movements: Following the Line in Animation and Comic Books », *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 4 (3), 2009.
- Aubourg, Frédérick. « Winnicott et la créativité », *Le Coq-héron*, vol. n° 173, n° 2, 2003, pp. 21-30.
- Baetens, Jan, « Autobiographies et bandes dessinées », *Belphegor*, vol. 4, n°1, novembre 2004,
http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr.html
(consulté le 10/07/2019).
- Baetens, Jan et al. « Transformations médiatiques : quelques réflexions sur la notion de 'série culturelle' chez André Gaudreault et Philippe Marion », *Recherches en communication*, n°41, 2013.
<http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/view/9973/7573> (consulté le 15 juin 2019).
- Baetens, Jan, « Remédiatisation / Remediation », *Glossaire du RéNaF*, mis en ligne le 19 septembre 2018, URL: <http://wp.unil.ch/narratologie/2018/09/remediatisation-remediation/> (consulté le 10 Juin 2019).
- Besson, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Cinémadoc. Images animées, archives visuelles et dispositifs*, Avril 2014, <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/> (consulté le 14 mai 2019).
- Bolter, Jay David et Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA, 2000.
- Caillet, Aline, *Quelle critique artistique ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Harmattan, Paris, 2008.
- Dobson, Stephen, "Remediation. Understanding New Media—Revisiting a Classic". *Seminar. net-International journal of media, technology and lifelong learning*. Vol. 5. N° 2. 2009.
- Fevry, Sébastien & Wouters, Nicolas « Rejouer l'archive par l'animation : la performance du geste graphique comme appropriation mémorielle ». *Intermédialités / Intermediality*, (28-29), 2016.
- Fevry, Sébastien, « Le geste intermédial dans une cartographie des études mémorielles ». *Intermédialités / Intermediality*, (30-31), 2017.
- Freud, Sigmund, « au-delà du principe de plaisir ». Dans *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 1968.
- Galichon, Isabelle, « Récit de soi », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 117, 2014.

- Genoudet, Adrien, *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Graphein », 2015.
- Honess Roe, Annabelle, *Animated Documentary*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Hosea, Birgitta, « Drawing Animation », *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 5 (3), 2010.
- Joschke, Christian. « Aux origines des usages sociaux de la photographie. La photographie amateur en Allemagne entre 1890 et 1910 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. n° 154, n° 4, 2004, pp. 53-65.
- Jost, François, *L'oeil-caméra : Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. Regards et Ecoutes, 1987, 2^e édition, 1989.
- Kuhn, Annette, "Memory texts and memory work: performances of memory in and with visual media", *Memory Studies*, n°3.
- Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004.
- Langford, Martha, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001.
- Langford, Martha, "Speaking the Album: An Application of the Oral-Photographic Framework", Annette Kuhn et K. E. McAllister (eds.) *Locating Memory: Photographic Acts*, Oxford: Berghahn Books., 2006, pp. 223-46.
- Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.
- Latour, Bruno, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006.
- Lejeune, Philippe. « Le journal comme 'antifiction' », *Poétique*, vol. 149, n° 1, 2007, pp. 3-14.
- Marcel, Jean, « L'image composite, une histoire de mutations », *24 Images*, n°125, décembre 2005- janvier 2006, p. 11-13.
- Marion, Philippe, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)*, Louvain-la-neuve, Éditions Academia, 1993.
- Méchoulan, Eric (dir.), *Intermédialités. Archiver/Archiving*, n° 18, automne 2011.
- Montreuil, Michèle, « espace psychique, aire de créativité : rôle des relations précoces mère-enfant dans la constitution de soi », *Spirale. Revue de recherches en éducation*, n°17, 1996.
- Niney, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe documentaire*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2002.

- Peraya Daniel, « Un regard critique sur les concepts de médiatisation et médiation. Nouvelles pratiques, nouvelle modélisation », *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, n°09/2, 2008.
- Rajewsky, I. O. (2005). « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédiatités / Intermediality*, (6), p.43–64.
- Santini, Céline, *Kintsugi, l'art de la résilience*, Paris, Editions First, avril 2018.
- Schenk, Dietmar, « Pouvoir de l'archive et vérité historique », *Écrire l'histoire* [En ligne], 13-14, 2014. URL : <http://journals.openedition.org/elh/463> (Consultation le 19 septembre 2019).
- Schneider, Rebecca, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London/New York, Routledge, 2011.
- Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003.
- Uhl, Magali, ed., *Les Récits visuels de soi. Mises en récit artistiques et nouvelles scénéographies de l'intime*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015, p.240.
- Winnicott, D.W., *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975.

Partie D
Approche autoréflexive

Table des matières

1.	INTRODUCTION	2
2.	APPROCHE RELATIONNELLE DE LA THÈSE	6
2.1.	SCHÉMA RELATIONNEL ET ANALYSES	6
1°	Sphère du privé	7
2°	Production artistique	8
3°	Les mondes de l'art	9
4°	Le monde académique	11
5°	Relations entre l'artiste, les mondes de l'art et le monde académique.....	14
6°	Schématiser la thèse en art et sciences de l'art	15
2.2.	ESPACE INTERMÉDIAIRE DE LA THÈSE EN ART ET SCIENCES DE L'ART	17
2.2.1.	<i>Espace centripète et centrifuge</i>	<i>17</i>
1°	Force centripète	18
2°	Force centrifuge	18
2.2.2.	<i>Le rôle de l'artiste-chercheur</i>	<i>19</i>
2.2.3.	<i>Une dynamique d'apprentissage</i>	<i>20</i>
2.2.4.	<i>Fonction d'hybridation.....</i>	<i>21</i>
2.3.	CARTOGRAPHIER LA THÈSE EN ARTS ET SCIENCES DE L'ART DANS UN PAYSAGE INTERACTIONNEL ÉTENDU	24
3.	L'INTERMÉDIATION EN CONTEXTE POSTCOLONIAL	27
3.1.	INTRODUCTION	27
3.2.	DÉMARCHE ARTISTIQUE ET POSTCOLONIALISME	28
3.2.1.	<i>Genèse du projet et intérêt progressif pour la question postcoloniale</i>	<i>28</i>
3.2.2.	<i>Distinguer la réflexion écrite de la réflexion artistique</i>	<i>29</i>
3.3.	PLACE DES MÉDIAS DANS MA DÉMARCHE ARTISTIQUE	30
3.3.1.	<i>Contexte culturel et émergence progressive de ma démarche</i>	<i>30</i>
3.3.2.	<i>Choix artistiques et place des archives familiales</i>	<i>33</i>
3.3.3.	<i>Réflexions sur la dimension médiatique de la colonisation belge au Congo</i>	<i>35</i>
3.3.4.	<i>Médias coloniaux et question du genre</i>	<i>39</i>
3.4.	L'INTERMÉDIATION AU SERVICE D'UNE DÉMARCHE POSTCOLONIALE	41
3.4.1.	<i>Coprésence.....</i>	<i>41</i>
3.4.2.	<i>Transfert</i>	<i>48</i>
3.4.3.	<i>Faciliter les échanges dans un milieu</i>	<i>54</i>
3.5.	TRAVAIL POSTCOLONIAL ET ÉTHIQUE DE L'ARTISTE	55
4.	ART ET SCIENCES DE L'ART : EN QUOI PENSE-T-ON ?	59
4.1.	<i>Retour sur l'approche autoréflexive</i>	<i>59</i>
4.2.	<i>Penser en art ou penser en sciences de l'art ?.....</i>	<i>60</i>
4.3.	<i>Production en art et sciences de l'art, entre indifférenciation et différenciation</i>	<i>62</i>
4.4.	<i>Dimension relationnelle des registres de savoir</i>	<i>63</i>
4.5.	<i>Objet(s) de notre thèse en art et sciences de l'art</i>	<i>65</i>
4.6.	<i>Un intérêt avant tout pédagogique ?.....</i>	<i>66</i>
5.	BIBLIOGRAPHIE	68
6.	ANNEXE : INTERVIEW DE L'ARTISTE.....	69

1. Introduction

Nous allons ici examiner les liens entre la rédaction de cette thèse et les recherches spécifiques à son écriture, et la réalisation de notre film d'animation *La mémoire de Nelly*. Nous souhaitons tout d'abord décrire, mais aussi penser l'articulation entre deux pôles de production - une rédaction théorique et une réalisation « artistique » - qui est *a priori* attendue d'une thèse en art et sciences de l'art¹. Après quatre années passées à explorer, en actes, cette forme double de production, nous sommes en mesure d'une part d'examiner de quelle manière nous avons fonctionné, à titre individuel, mais aussi de partir de cette expérience pour réfléchir à la nature même de cette distinction.

En guise de préambule, il s'agit de s'interroger tout d'abord sur ces termes de théorie et de pratique qu'on distingue, voire qu'on oppose souvent, comme c'est le cas dans le descriptif de la thèse en art et sciences de l'art. La notion de théorie, si l'on s'en tient à sa stricte définition dans le dictionnaire, désigne un « ensemble relativement organisé d'idées, de concepts se rapportant à un domaine déterminé »², là où la pratique désigne « ce qui s'intéresse ou est relatif à l'application d'une discipline, d'une connaissance, ou qui vise directement à l'action concrète, par opposition »³. Nous serions dès lors en présence de deux approches, l'une centrée sur la création de concepts et sur la réflexivité, opposée à une autre liée à des actions concrètes. Or, ces deux registres sont bien entendu difficiles à séparer.

Si nous partons de notre propre expérience, nous pouvons témoigner de la part réflexive et argumentée d'un travail artistique. A l'Erg, une école destinée à former à la pratique de l'art, les étudiants sont ainsi incités à parler de leur travail, à réfléchir en tant qu'artiste, à se nourrir d'auteurs qui sortent du champ strict de leur discipline. A l'université, où l'accent est mis sur un axe théorique, les étudiants mais aussi les académiciens posent beaucoup d'actes

¹ C'est, notamment, de cette manière dont le doctorat ED20 est présenté sur le site internet de l'UCLouvain : « Le doctorat en art et sciences de l'art se compose d'une réalisation artistique [...] et d'un travail théorique conduits en étroite corrélation. Le but de ce doctorat est de mener un projet de thèse original et personnel, basé sur l'interaction entre la production artistique la réflexion théorique ». Sur le site de l'UCLouvain : <https://uclouvain.be/fr/facultes/fial/doctorat-art-et-sciences-de-l-art.html> (en ligne), consulté le 20/10/2019.

² Définition du dictionnaire Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/th%C3%A9orie/77735> (en ligne), consulté le 18/10/2019.

³ Définition du dictionnaire Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pratique/63256> (en ligne), consulté le 18/10/2019.

concrets. Cela va d'enquêtes menées sur le terrain à l'acte d'écriture, en passant par des présentations orales comme des communications lors de colloques.

Etant donné que nous ne souhaitons pas entrer dans un trop vaste débat épistémologique sur la distinction entre théorie et pratique (qui pourrait être l'objet d'une autre thèse), nous allons plutôt nous inscrire dans le prolongement des réflexions de Gilles Deleuze, en nous interrogeant sur la différence qui peut exister entre l'art et la science, et dès lors sur la posture de l'artiste-chercheur. Ce doctorat est bien une thèse en art et sciences de l'art, et dans ce contexte la séparation entre théorie et pratique est liée à l'idée selon laquelle le scientifique s'ancre dans la théorie et l'artiste dans la pratique. Or, Deleuze nous dit que l'artiste et le scientifique, au même titre que le philosophe, sont liés par une même dynamique créatrice. Deleuze parle de cette indistinction en ces termes :

« je ne vois pas tellement d'opposition entre les sciences, les arts (...) Si je demande à un savant : qu'est-ce qu'il fait ? Là aussi, il invente, il ne découvre pas, un savant ou du moins la découverte ça existe, mais ça en fait partie, mais ce n'est pas par là que l'on définit une actualité scientifique en tant que telle. Un savant, il a inventé, il crée autant qu'un artiste »⁴.

Dans la pensée de Deleuze, cette différence entre l'artiste et le scientifique se situe dans l'objet de leur action. Selon Deleuze, « le véritable objet de la science, c'est de créer des fonctions, le véritable objet de l'art, c'est de créer des agrégats sensibles »⁵, ajoutant que l'objet de la philosophie est, quant à elle, de créer des concepts. Toujours d'après Deleuze, chaque idée, qu'il s'agisse d'une idée en art, ou d'une idée en science, est déjà engagée dans un domaine en particulier. C'est-à-dire que l'art et la science seraient par leur objet, par leur domaine, « sur des lignes complètement différentes, avec des rythmes et des mouvements de production complètement différents »⁶.

Au regard de ces distinctions deleuziennes, cette thèse se situerait donc dans un jeu de résonance entre des « lignes mélodiques étrangères les unes aux autres et qui ne cessent pas d'interférer. »⁷ Nous proposons ainsi de partir de ces considérations afin de proposer un axe réflexif qui orientera cette partie en nous interrogeant sur cette distinction, en termes de registres d'idées, entre l'art et la science. Il nous semble intéressant de comprendre

⁴ Conférence donnée par Gilles Deleuze dans le cadre des mardis de la fondation Femis – 17/05/1987. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw> (consulté le 20/10/2019), retranscrit par nous-même.

⁵ Gilles Deleuze, *Pourparlers* 12, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

comment, dans une thèse comme celle-ci, il est encore possible d'imaginer une distinction entre des idées « en art » et des idées « en science » dans la mesure où elles participent du même processus et s'entrecroisent sans cesse. En d'autres termes, il s'agira de nous demander si, au regard de notre expérience, cette division est opérante ou si au contraire elle nécessite d'être nuancée.

Pour ce faire, nous allons tenter de comprendre cette double posture par un rapprochement entre les deux volets de notre thèse : notre production réflexive écrite et notre création artistique. Nous aborderons donc cette réflexion de fond en croisant des outils conceptuels hérités des études intermédiaires et développés dans les parties B et C de la présente rédaction, ainsi que notre expérience de la réalisation d'un film. Cette proposition se déclinera sous la forme de deux volets distincts.

D'une part, nous développerons une approche relationnelle de notre film, comme nous l'avons fait des mémoires animées, afin de décrire le processus interactionnel dans lequel s'est inscrite la thèse. Cette articulation entre science et art y est bien évidemment centrale, et nous serons ainsi à-même de mieux comprendre sa dimension sociale. Cette méthode nous permettra alors de questionner la pertinence d'une différenciation des registres non seulement en des termes substantiels d'objets, mais également en des termes plus structurels de mises en relation.

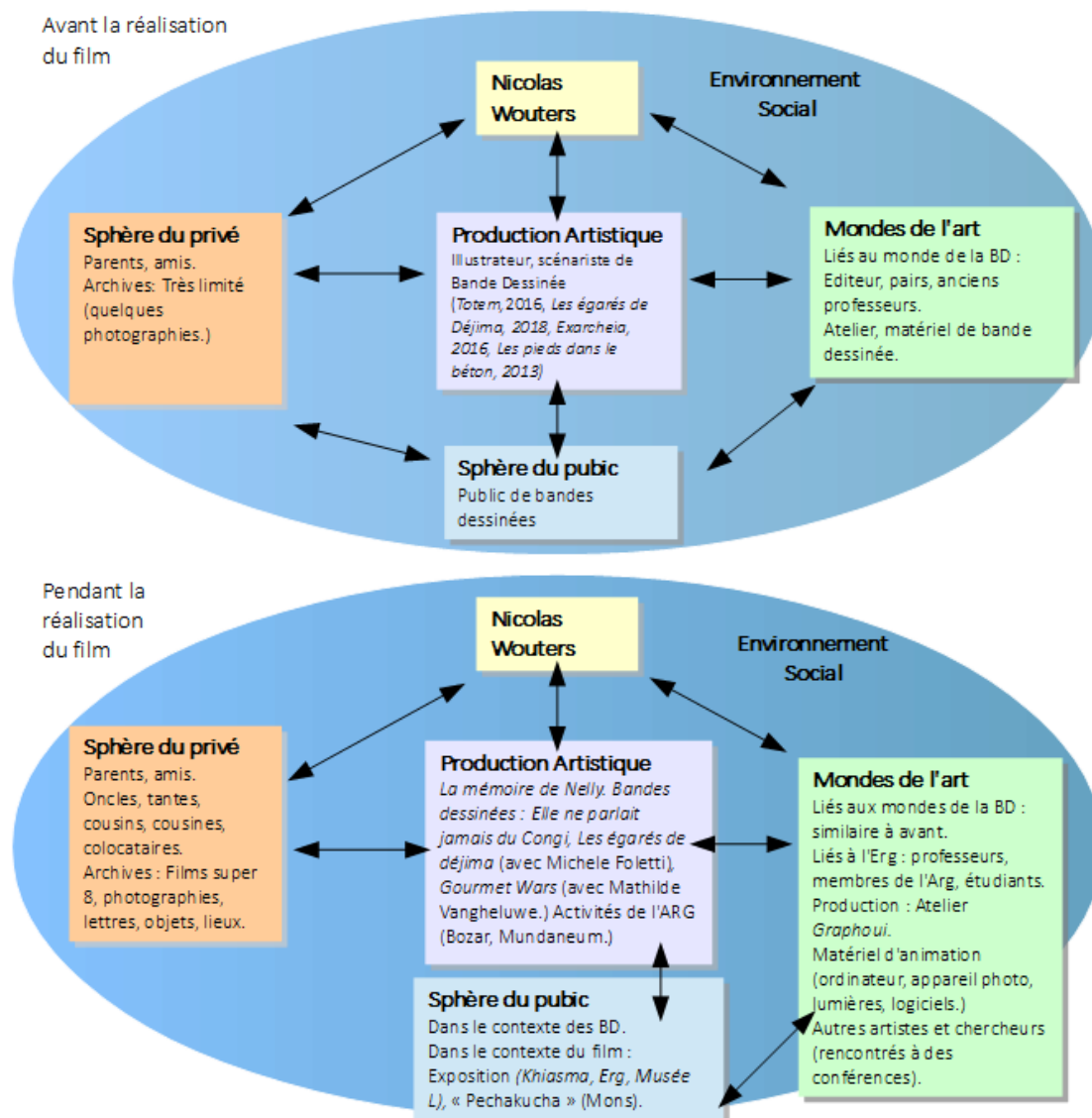
D'autre part, nous analyserons un registre d'idées que nous avons développé, en acte, dans le contexte de notre film mais que nous n'avons jusqu'ici pas mobilisé dans cette partie écrite de la thèse, à savoir la question du postcolonialisme. A cette occasion, nous expérimenterons une autre forme de rencontre entre les deux productions principales de la thèse. Nous nous demanderons ainsi ce qu'une approche intermédiaire et les concepts de coprésence et de transfert qui en découlent peuvent nous apprendre de notre création artistique qui traite de questions postcoloniales.

Nous accompagnerons cet entremêlement de registres par des postures énonciatives différentes. Celles-ci s'incarneront en premier lieu dans l'usage de pronoms différents en fonction des situations qui auront comme vocation de marquer une scission entre nos approches. Lors du volet actantiel, nous parlerons ainsi en « nous » tout en usant du « il » pour nous envisager en tant qu'actant prenant part à divers réseaux d'interactions. Lorsque

nous nous exprimerons en tant qu'artiste aux prises avec des questions postcoloniales, nous utiliserons le « je ». Nous serons ainsi en mesure, à postériori, de nous interroger sur la performativité de ces registres discursifs, en nous interrogeant sur ce qu'ils auront permis, mais également sur ce qu'ils auront d'une certaine manière déterminé. Cela nous mènera vers une conclusion où nous reviendrons sur notre posture d'artiste-chercheur, et sur son objet tel que nous l'avons envisagé dans cette thèse.

2. Approche relationnelle de la thèse

2.1. Schéma relationnel et analyses



Avant de nous lancer dans l'analyse relationnelle de la production du film de Nicolas Wouters, nous commencerons avec un double préalable, relatif à sa situation de production particulière. Premièrement, Nicolas a mené son projet de film dans le cadre d'une thèse en Arts et Science de l'Art, et, de fait, son projet de film semble intimement lié à son projet de thèse. Il faudra donc tenir compte de ce lien étroit entre le film et la recherche dans laquelle il s'inscrit, qui implique le présent travail d'écriture mais aussi diverses activités liées au champ académique (communications, publications, travail d'assistant). Nous allons donc progressivement aménager le schéma ci-dessus afin qu'il colle le mieux possible à la réalité

interactionnelle du travail de son auteur. De cette manière, nous y introduirons notamment un autre réseau d'actants, lié au contexte universitaire.

Deuxièmement, il est à noter que le film de Nicolas n'est pas encore terminé au moment où nous écrivons ces lignes. Il nous est donc difficile d'évaluer les transformations opérées par le film sur son environnement une fois le processus de production achevé. Nous nous en tiendrons donc à une analyse qui comparera la période qui précède son moyen-métrage et celle de sa mise en œuvre.

Dans son film, Nicolas part sur les traces de Nelly, sa grand-mère, décédée lorsqu'il avait 16 ans. La découverte d'une enveloppe et de photographies d'un passé qu'il ignorait l'engagent dans une enquête qui vise à élucider un double mystère : celui de la personnalité de Nelly d'abord, à qui aujourd'hui tout le monde semble en vouloir sans qu'il en comprenne la raison. Mais aussi celui relatif à la colonisation belge au Congo, où ses grands-parents ont passé douze années et dont personne, à l'école, dans sa famille ou dans son entourage, ne lui a parlé.

Nous débuterons comme nous l'avons fait dans le cadre des autres mémoires aimées avec une brève description des transformations qui s'opèrent dans les différentes sphères. Nous nous tournerons ensuite vers de possibles triangulations entre ces pôles d'actants ainsi que vers leurs relations.

1° Sphère du privé

La sphère du privé de Nicolas est caractérisée, avant la mise en œuvre de son film, par la présence d'acteurs humains qui occupent également une place importante dans d'autres pôles d'actants. Beaucoup de ses amis sont artistes, auteurs de bande dessinée, et ils appartiennent à la fois à la sphère des mondes de l'art ainsi qu'à la sphère privée de l'auteur. Il en va de même pour la mère de Nicolas, artiste sculpteuse, avec qui il partage un atelier en compagnie de deux amis dessinateurs avec qui il a réalisé des livres en tant que scénariste.

Ces acteurs appartenant à plusieurs sphères sont, avant le film, essentiellement liés à des réseaux des mondes de l'art qui concernent en premier lieu la bande dessinée. La mise en production du film provoque l'apparition de nouveaux acteurs, qui seront à la fois des pairs

et des amis. La majorité de ceux-ci appartiennent à des réseaux connectés à l'Erg à Bruxelles, et à son département d'animation, où l'artiste réalise sa thèse (en co-promotion avec l'UCLouvain.) C'est par exemple le cas d'Olivia Molnar, ancienne étudiante de l'Erg et réalisatrice d'une mémoire animée, avec qui il mène des interviews qui ont comme vocation de nourrir la rédaction de sa thèse. Au fur et à mesure de ces rencontres puis d'une collaboration artistique en présence d'autres acteurs liés au département d'animation de cette école, celle-ci intégrera progressivement son cercle d'amis.

Par ailleurs, de nombreux acteurs familiaux prennent plus d'importance dans sa sphère privée, comme ses tantes, son oncle, ou ses cousines. En cela, on constate la présence d'une dynamique que nous avons régulièrement observée dans le contexte des mémoires animées. Lorsqu'un artiste engage un film qui comporte des implications familiales, sa sphère privée et particulièrement sa part liée à la famille se diversifie et les échanges déjà présents s'intensifient. Ce développement comprend aussi l'apparition de très nombreux actants non-humains. Dans le cas de Nicolas, il s'agit essentiellement d'archives familiales, qui transitent jusqu'à l'artiste par le biais de certains membres de sa famille. On dénombre ici notamment l'apparition de photographies, de films super 8 et de lettres.

2° Production artistique

Les pratiques artistiques de Nicolas se transforment au fur et à mesure qu'il met en œuvre son film. Avant de réaliser celui-ci, Nicolas pratique majoritairement l'illustration, la bande dessinée et l'écriture de scénarios. Une fois la production démarrée, Nicolas participe à des performances et s'adonne à des présentations intermédiaires de son film (et notamment une, au format *Pechakucha* à Mons en 2017). Il anime également des ateliers créatifs audiovisuels à Bozar à Bruxelles, ce qui est nouveau pour lui. Notons que la plupart de ces activités sont menées en collaboration avec d'autres artistes, comme les sept membres de l'Animation Research Group (ARG), un groupe de recherche en animation organisé autour d'actuels mais surtout d'anciens étudiants d'animation de l'Erg à Bruxelles et du professeur responsable du département, Alexander Schellow, également co-promoteur de la thèse de Nicolas.

Ce renouvellement dans la nature de ses productions artistiques s'incarne avant tout dans l'apparition de l'animation, d'abord sous forme d'expérimentations qui s'expriment dans des techniques très diverses (stop-motion, dessin animé, grattage sur pellicule, *AfterEffects*). Après un an de recherche, Nicolas entame le travail sur son film, et un certain nombre de techniques sont alors privilégiées (pratique du stop-motion à l'aide d'un appareil photo et de l'animation dessinée sur ordinateur avec le programme *TvPaint*).

Notons aussi que ses activités de dessin et de scénario perdurent. Nicolas réalise une bande dessinée pour sa thèse, *Elle ne parlait jamais du Congo*, (2017)⁸ et poursuit en parallèle son travail de scénariste avec la parution de trois bandes dessinées (*Totem* et *Exarcheia*, 2016, *Les égarés de Déjima*, 2018) auxquelles viennent s'ajouter la signature d'un contrat pour trois livres auprès de l'éditeur Sarbacane en 2019.

De manière générale donc, sa production artistique se développe, se diversifie, et Nicolas engage des collaborations avec des réseaux très divers tout en prolongeant ses activités artistiques déjà existantes.

3° Les mondes de l'art

La sphère des mondes de l'art qui accompagne le développement de *La mémoire de Nelly* modifie le paysage interactionnel existant. Cela se manifeste par une modification aussi bien des réseaux professionnels que de ceux apparentés à la formation artistique.

D'une part, les réseaux professionnels liés à l'activité d'auteur de bande dessinée de Nicolas perdurent. On ne note pas à cet égard de relation entre les réseaux liés à la bande dessinée et ceux liés à la thèse de doctorat, qui présentent ainsi une forme d'imperméabilité.

D'autre part, de nouveaux réseaux professionnels liés à l'animation émergent. Parmi eux, le plus important est l'*atelier Graphoui*, maison de production basée à Bruxelles et spécialisée dans les documentaires animés. Celle-ci apparaît pourtant relativement tard, lors de la quatrième année de mise en chantier du film, lorsque le projet est déjà bien avancé. L'*atelier Graphoui* soutient Nicolas, qui leur a fait une demande d'aide à la post-production au moyen d'un dossier remis au mois de novembre 2018. Plutôt que de produire le travail de

⁸ Cette bande dessinée est disponible en annexe.

Nicolas, *Graphoui* lui propose de l'accompagner pendant un an et de mettre à sa disposition des ressources humaines en la personne de Ellen et Cyril, qui le rencontrent 5 fois sur l'année et lui font des retours afin de l'aider à mener à bien son film. Ces actants professionnels des mondes de l'art sont donc essentiellement humains.

A cela s'ajoute un réseau important lié à l'école d'Art où Nicolas effectue sa thèse en copromotion : l'Erg. L'apparition de l'Erg introduit énormément d'actants dans les réseaux des mondes de l'art que Nicolas fréquente. L'influence de l'Erg passe beaucoup par la présence Alexander Schellow, co-promoteur de la thèse et enseignant au département d'animation. Il s'agit d'un actant-clé dans la mesure où c'est lui qui va mettre Nicolas en contact avec pratiquement tous les actants qu'il sera amené à fréquenter à l'intérieur de l'Erg.

Durant sa première année de thèse, Nicolas suit des ateliers avec des étudiants de l'Erg puis entre dans l'ARG. Avec l'ARG, ils mènent différents projets artistiques. Ces projets, ainsi que tout ce réseau d'actants, sont caractérisés par un positionnement entre des réseaux de formation et des réseaux professionnels. La moitié du groupe est encore active à l'Erg, tandis que l'autre effectue des activités artistiques professionnelles (essentiellement la vidéo et l'animation.) De même, les activités de ce groupe sont liées à la fois à l'école d'art et aux institutions professionnelles des mondes de l'art qui se situent en dehors du cadre scolaire. Parmi elles, on notera une résidence d'un an au Mundaneum à Mons dans le cadre d'un projet de l'ASBL A/R (un programme d'art et de recherche) de la communauté Française, qui déboucha sur la réalisation d'un site internet et de plusieurs expositions et conférences. A cela viendront s'ajouter une résidence à l'espace Khiasma à Paris (centre d'art contemporain) ou une résidence de trois mois à Bozar dans le cadre d'une exposition sur Chris Marker, intitulée « Ce que Chris Marker nous fait faire ».

L'activité de Nicolas au sein de ce groupe provoque aussi des relations avec des actants non-humains, puisque l'artiste entre en contact avec de nouvelles références, du nouveau matériel, de nouveaux médiums.

Par ailleurs, les contacts avec les réseaux de formation des mondes de l'art ne s'arrêtent pas là. Nicolas dispense à l'Erg un séminaire de seize heures, à la demande d'Alexander Schellow, auprès d'étudiants en BAC 1 d'animation. L'atelier est tout d'abord théorique et porte sur l'animation et la mémoire, puis ensuite pratique, en partenariat avec

Olivia Molnar. Il débouche sur une exposition lors de la journée porte ouverte de l'Erg au mois de Juin 2017.

Notons enfin que si l'on envisage les mondes de l'art sous l'angle des actants non-humains, on remarque que Nicolas occupe un atelier qui connaît quelques modifications suite à l'entrée en production du film. L'atelier qui lui servait à travailler sur ses projets de bande dessinée devient donc son atelier d'animation, où il réalise la quasi-totalité des séquences du film. Cela implique l'apparition de nouveaux actants non-humains, comme la création d'une chambre noire, l'utilisation d'un appareil photographique pour le stop-motion, ou de programmes informatiques, comme *TvPaint* ou *DragonFrame*. Toutefois, ce matériel n'est pas suffisant afin d'aller au bout de la production du film, qui pour être finalisé nécessitera l'intervention d'actants, humains et non-humains, intégralement professionnels (mixeur, monteur, studio d'enregistrement, bruiteur, compositeur, etc.).

4° Le monde académique

Un nouveau réseau d'actants apparaît dans le quotidien de Nicolas en même temps que la mise en chantier du film, et dès lors que la mise en route de la thèse. Il s'agit du monde académique. Nous définissons celui-ci comme étant composé des réseaux relatifs au champ universitaire. Dans le cas de Nicolas, ce champ s'organise autour de l'Université Catholique de Louvain, ou UCLouvain. Il s'agit d'un réseau que Nicolas a fréquenté lors de ses études de communication mais resté inactif pendant plus de 6 ans. C'est suite à une rencontre avec Sébastien Fevry, qu'il avait connu durant son cursus en cinéma à l'IAD en 2008, qu'en 2014 ce réseau a progressivement été à nouveau sollicité. Si certains actants sont restés semblables à ceux que Nicolas a connu par le passé, le fait que Sébastien soit professeur sur le campus de Mons, les changements d'effectifs et de programmes en font un réseau globalement nouveau bien que familier. Ce monde académique n'est généralement pas présent dans le paysage relationnel des mémoires animées, ou en tout cas pas de manière suffisamment importante que pour le distinguer. Or, dans le cas de Nicolas, il nous semble pertinent de le faire ressortir dans la mesure où, comme nous allons le voir, il joue un rôle très important dans la mise en œuvre du film, et impacte autant la production artistique que les mondes de l'art.

Nicolas fréquente les réseaux liés au monde académique en tant que titulaire, pendant quatre ans, entre 2015 et 2019, d'une bourse auprès de l'UCLouvain. Cette bourse est octroyée dans le cadre d'un projet FSR, sous la tutelle de Sébastien Fevry, et Nicolas est tenu de réaliser une thèse de doctorat. Cette thèse est menée en Arts et Sciences de l'Art, et implique donc une part artistique et théorique. Le monde académique est ainsi présent à l'univers de production du film de plusieurs manières différentes :

Tout d'abord, en termes d'acteurs humains, le monde académique se structure autour d'acteurs-clés, qui ont accès à de vastes réseaux. Parmi eux, le rôle de Sébastien Fevry est central. Il met Nicolas en relation avec d'autres professeurs, l'incite à donner des cours de travaux pratiques, le rencontre régulièrement afin d'organiser avec lui l'agenda de la thèse. Plus encore, Sébastien accompagne Nicolas vers certains réseaux liés au rayonnement de son travail de thèse. Par exemple, il rédige avec lui un article et une communication scientifique lors d'un colloque. Alors que Nicolas n'a encore aucune expérience dans ce domaine, cet acte de co-écriture, en plus de lui offrir la possibilité de se familiariser avec ce type d'exercice d'écriture, lui ouvre aussi les portes de nouveaux réseaux.

Nicolas a rencontré beaucoup d'acteurs lors de conférences internationales : des collègues chercheurs, mais aussi des artistes parfois, qui ont eux-mêmes formulé des propositions à Nicolas. Ainsi, on observe un croisement lors de certains types d'activités, du monde académique et de certains réseaux des mondes de l'art. Par exemple, Sébastien Denis, rencontré à Toulouse lors d'un colloque sur l'animation en 2019, a proposé à Nicolas d'assister à un festival qu'il organise une fois son film terminé. Si Sébastien Fevry intervient plus régulièrement concernant des problématiques liées au travail théorique, comme nous le verrons par la suite, le lien étroit entre théorie et pratique, la grande porosité des réseaux et son action dans la mise en œuvre du film lui donnent une place centrale également dans le processus créatif.

D'autres acteurs humains académiques jouent un rôle important dans le cadre de la thèse. On citera notamment les étudiants de communication, à qui Nicolas dispense des TP. Face à eux, il enseigne une matière universitaire (la sémiologie), mais appliquée au champ de la bande dessinée. Cela provoque des points de rencontre entre son expérience en tant qu'artiste et son statut de chercheur universitaire. Parmi ces acteurs, on retrouve des membres du personnel, et en premier lieu les membres du service informatique, qui offrent

à Nicolas des solutions logicielles et techniques pour lui permettre de réaliser son film. Les collègues de bureau de Nicolas ont un impact modéré sur le processus de réalisation du film, au même titre que les autres professeurs du département, avec qui il échange parfois et qui lui fournissent de la documentation par exemple. Enfin, le personnel administratif peut parfois être amené à avoir une implication dans le film, comme lorsqu'il s'agit par exemple de financer une aide à la production avec une partie du budget de thèse.

Ensuite, ces acteurs humains du monde académique sont indissociables d'actants non-humains, qui jouent un rôle déterminant dans la réalisation du film.

Premièrement, le salaire que Nicolas a reçu tous les mois pendant quatre ans lui a permis de dévouer du temps à la réalisation du film. Même s'il n'a pas consacré quatre années à temps plein sur le film, les spécificités du doctorat lui ont permis de libérer beaucoup de temps afin de s'y consacrer. Ce confort financier a eu plusieurs impacts sur le film, puisqu'il a aussi permis à l'artiste d'acheter du matériel qui lui a servi et lui servira encore.

Deuxièmement, son bureau à Mons, et les infrastructures matérielles qui s'y trouvent (photocopie, chauffage, téléphone) ont été mises à contribution par Nicolas afin de réaliser *La mémoire de Nelly*. Il y a régulièrement travaillé sur l'écriture ainsi que sur l'animation du film et ce lieu a souvent servi de deuxième atelier.

Troisièmement, Nicolas a abondamment eu recours au service de location de matériel de l'UCLouvain. Il a loué des microphones, des lumières, a eu accès à un appareil photo semi-professionnel pour réaliser l'animation, et a bénéficié des licences logicielles nécessaires à l'utilisation de nombreux programmes grâce à eux. Bien que n'étant pas destiné à cet usage artistique, ces ressources originellement utilisées dans un contexte pédagogique ont grandement facilité la réalisation du film. Si l'on devait ajouter ce monde académique à notre schématisation, celui-ci prendrait la forme suivante :

Monde académique

Humain :

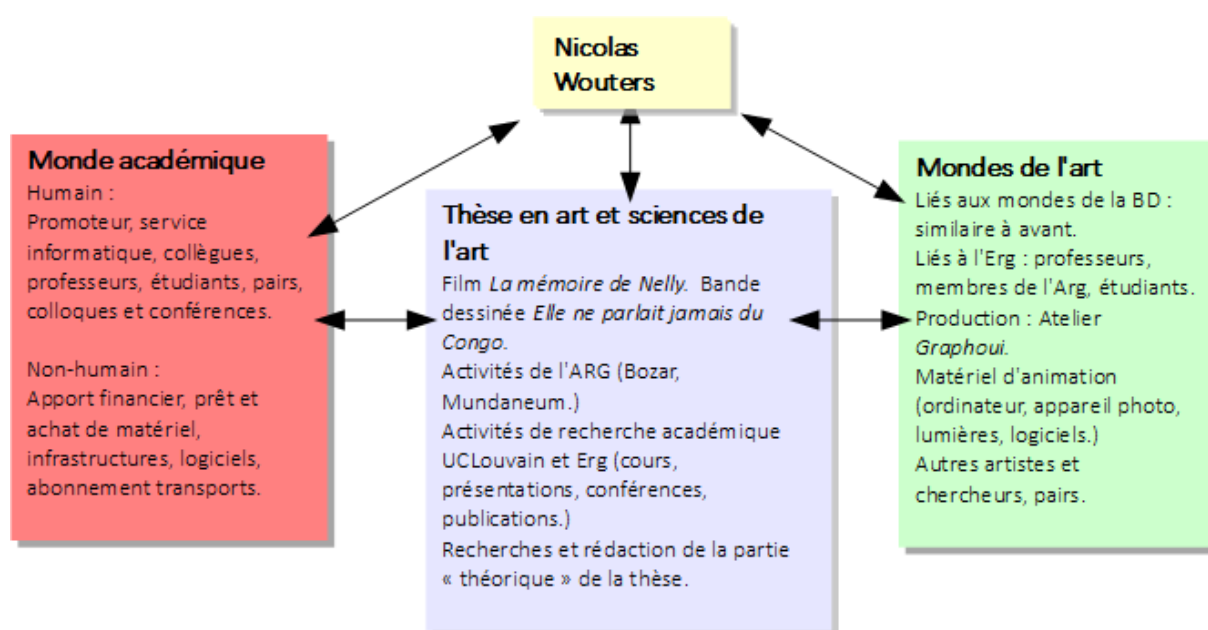
Promoteur, service informatique, collègues, professeurs, étudiants, pairs, colloques et conférences.

Non-humain :

Apport financier, prêt et achat de matériel, infrastructures, logiciels, abonnement transports.

5° Relations entre l'artiste, les mondes de l'art et le monde académique

Afin d'intégrer progressivement le champ académique à notre schéma initial, nous nous proposons d'observer les relations entre ce pôle et les mondes de l'art dans le contexte de la réalisation du film de Nicolas. Il devient de plus en plus clair qu'au même titre que le monde académique doit être présent dans notre schématisation, il semble difficile de tenir hors de celui-ci le volet « théorique » de sa thèse. Il participe en effet tout autant au paysage interactionnel que nous décrivons ici que la réalisation du film. Nous proposons donc de ne plus seulement mettre au centre de nos préoccupations la production artistique, mais bel et bien l'ensemble du travail de thèse. Nous reviendrons par la suite sur la pertinence de scinder en deux celui-ci, et nous contenterons pour l'heure de regrouper les activités qui le composent sous un même pôle :



La mise en œuvre de la thèse pousse à la collaboration entre des actants issus de ces deux pôles qui n'étaient pas en contact auparavant. Cela s'incarne au niveau humain par l'implication des deux promoteurs, qui se rencontrent et travaillent ensemble. Mais cette rencontre va plus loin qu'une simple prise de connaissance par deux professeurs d'horizons différents, puisqu'elle débouche sur des échanges, des collaborations. Par exemple, Nicolas Wouters, Alexander Schellow et Sébastien Fevry présentent ensemble trois communications qui forment un panel lors du colloque international *Animation and Memory* à Nimegue aux

Pays-Bas au mois de Juin 2017. Ils y abordent la problématique des mémoires animées sous trois axes différents, relatifs à leurs activités respectives (Alexander y parle du travail avec ses étudiants, Sébastien traite de la remédiation du journal intime par l'animation et Nicolas présente une approche générationnelle des mémoires animées).

Ces collaborations vont parfois plus loin et impliquent des réseaux plus larges, comme lorsque Alexander et Sébastien organisent ensemble un séminaire lors duquel des étudiants de master de l'UCLouvain en culture visuelle et de l'Erg en animation travaillent ensemble sur des projets qui croisent une approche plutôt universitaire et une autre de l'ordre de la pratique artistique. A cela viennent s'ajouter des cas de figures que nous avons déjà évoqués et qui voient des acteurs du monde académique (comme des membres du personnel informatique ou administratif) se mettre au service du film. De même, les interactions que Nicolas mène au sein de l'école d'art servent l'écriture de sa thèse (il y découvre des œuvres qui figurent dans son corpus, rencontre des réalisateurs, partage des réflexions).

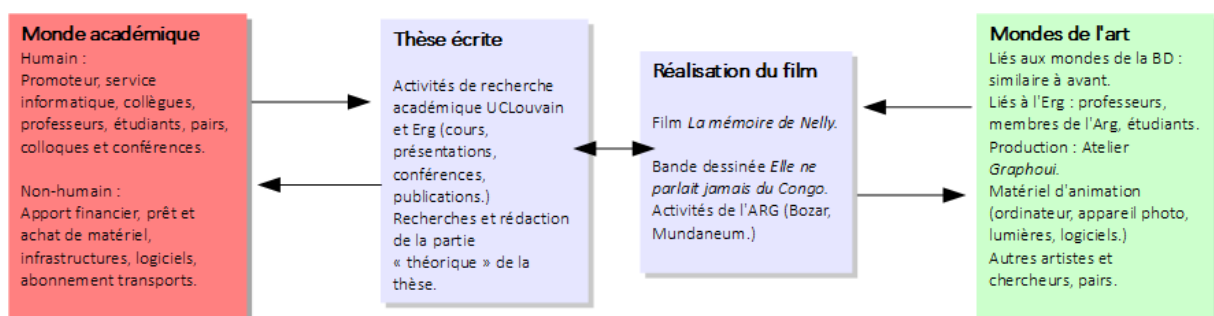
Ce qui relève de cette triangulation que nous avons mis en exergue souligne un lien très étroit, d'un point de vue relationnel, entre ce qui relèverait d'une part théorique de la thèse et, par opposition, ce que l'on apparenterait à une part artistique. La production du film est influencée par des réseaux d'interactions, qui tantôt la concernent en propre, tantôt l'impliquent au service de la part théorique, et qui très rarement ne la concernent pas. Il en va de même en ce qui concerne la part théorique, qui est toujours influencée par les interactions que l'on aurait plutôt tendance à lier au travail artistique. Les échanges entre le monde académique et les mondes de l'art se produisent ainsi autant dans le contexte du film que dans celui de la recherche théorique.

6° Schématiser la thèse en art et sciences de l'art

Au vu de ces observations, le fait de penser la thèse en Art comme un ensemble indifférencié masque une forme de polarisation qui opère entre chaque volet de la thèse et l'un ou l'autre réseau d'actants. Même si comme nous venons de le faire remarquer de nombreux échanges entre ces pôles existent, l'écriture de la thèse entretient des liens privilégiés avec le monde académique, là où la réalisation du film s'ancre avant tout dans la relation aux mondes de l'art.

Lors de l'écriture de la thèse, Nicolas a par exemple beaucoup moins échangé avec Alexander Schellow, son promoteur de l'Erg, et de la même manière il n'a eu que peu d'interactions avec Sébastien Fevry au sujet de son film. La majorité des actants qui ont participé à la réalisation du film proviennent des mondes de l'art (comme l'intervention de l'Atelier Graphoui, l'implication de l'Erg ou l'intervention de Xavier Gorgol, membre de l'Arg, sur l'animation de plusieurs séquences d'animation.) A cet égard, les ressources académiques dont il a bénéficié pour la réalisation de sa mémoire animée, bien que nécessaires, restent marginales et n'ont été rendues possibles que par l'existence de la rédaction écrite de la thèse. De la même manière, la majorité des actants qui sont intervenus directement dans l'écriture de la thèse sont académiques (pairs, collègues, services académiques) et la mobilisation de certains actants plutôt apparentés aux mondes de l'art (comme son atelier, ses pairs ou des membres du corps académique de l'Erg) n'a été possible que par la présence de la mise en œuvre de son film.

Dès lors, si nous nous centrons sur ce processus d'interaction entre les deux volets de la thèse et leurs implications vis-à-vis des réseaux du monde académique et des mondes de l'art, nous pouvons la présenter d'une manière différente. Nous en avons, pour plus de clarté, écarté la sphère du privé, qui entretient des relations avec chacun des pôles malgré une moindre intensité de ceux-ci avec le monde académique. Nous avons aussi mis à l'écart la figure de l'auteur, sur laquelle nous reviendrons au point suivant, qui est centrale dans chacune des interactions. Nous en avons enfin éliminé la notion de public, qui tient une place très marginale, voire inexistante, puisque pratiquement tous les acteurs qui la composent, en cours de production, font partie des trois grands pôles d'actants repris ci-dessous.



Maintenant que nous avons progressé dans la compréhension du paysage interactionnel de la thèse de Nicolas, et que nous avons mieux différencié l'implication et la composition des différents pôles d'actants, nous allons revenir sur les avancements réflexifs produits durant l'écriture de la thèse. Nous allons donc penser la thèse en art et sciences de l'art comme un espace intermédiaire, apte à favoriser les échanges.

2.2. Espace intermédiaire de la thèse en art et sciences de l'art

Au fil de la partie B de cette thèse, nous avons développé l'idée selon laquelle, dans le cadre des mémoires animées, l'espace de production du film peut être considéré comme un milieu intermédiaire, où opère une certaine forme d'échanges et d'interactions. Nous souhaitons ici en faire de même pour l'espace de production de la thèse de doctorat telle que nous venons de la conceptualiser, tout en soulignant ses spécificités propres. Une fois que nous aurons bien cerné le milieu qui est celui de la thèse, nous serons alors en mesure de remonter plus haut vers des structures d'actants plus amples, et de cartographier la thèse en art et sciences de l'art de Nicolas au sein d'un paysage interactionnel étendu.

2.2.1. Espace centripète et centrifuge

Comme nous l'avons vu dans la partie B, le milieu de production d'un film attire à lui un grand nombre d'actants, humains et non-humains. Ceux-ci se voient mis à contribution et participent aux échanges (témoignages, reconfiguration, réactivation, etc.) qui accompagnent le film. Cette force d'aimantation prend également une dimension centrifuge, puisque qu'en retour elle impacte les actants impliqués et produit des transformations dans les réseaux concernés. Sans revenir en détail sur ces transformations nous pouvons brièvement décrire ce double mouvement :

1° Force centripète

Comme nous venons de le voir, la thèse attire à elle un grand nombre d'actants. On y retrouve tout d'abord la présence, comme c'était le cas des autres mémoires animées, d'actants de la sphère privée. Qu'il s'agisse d'amis, de la mère de Nicolas qui est présente dans son film, partage avec lui l'atelier et participe à la relecture de la thèse par exemple. C'est aussi le cas d'actants non-humains, comme les photographies familiales, mais aussi comme des lieux, qui voient Nicolas travailler parfois sur sa thèse dans sa propre chambre. La thèse attire aussi dans son sillage des acteurs de la sphère académique. Comme nous l'avons vu, ceux qui sont impliqués dans le volet théorique se voient aussi participer au volet pratique, et la thèse provoque des échanges, des rencontres. Il en va de même pour la sphère des mondes de l'art, amenée sur le terrain de la thèse, qui voit des actants humains et non-humains de ces réseaux participer au film.

2° Force centrifuge

L'espace intermédiaire que représente le processus de production de la thèse a par ailleurs un impact sur les différents réseaux d'actants avec lesquels elle est en contact. Sur la sphère du privé tout d'abord où le fait de travailler sur ce sujet transforme les relations, renforce certains liens, en fait émerger d'autres. Sur les mondes de l'art ensuite, où les étudiants avec lesquels travaille Nicolas à l'Erg et sa structure de formation sont influencés par la présence d'un artiste-chercheur. Il ouvre ainsi l'institution à de nouveaux champs mais aussi à de nouvelles pratiques. Sur le monde académique enfin, où la thèse de Nicolas a un impact sur les structures administratives, sur les étudiants auxquels il apporte son expérience d'artiste-chercheur, et envers son promoteur qui doit envisager différemment son accompagnement et développer un savoir propre à ce type de configuration.

Vu la place prise par l'artiste-chercheur dans ces observations, nous allons revenir sur son cas, afin de mieux saisir sa relation au milieu intermédiaire de la production de la thèse, et les transformations qui l'accompagnent.

2.2.2. Le rôle de l'artiste-chercheur

Comme nous l'avons vu lors de notre dernière schématisation, il n'est pas aisé de situer l'action de l'artiste-chercheur tant il semble être présent lors de chaque interaction. La thèse s'inscrit dans beaucoup de réseaux différents, prend en charge énormément d'aspects de son quotidien. L'artiste-chercheur, en plus d'effectuer un travail de médiation similaire à celui des auteurs de mémoires animées, devient ainsi un médiateur entre les différents volets de la thèse et entre ses deux principaux réseaux d'actants : le monde académique et celui des mondes de l'art. Dès lors, il nous semble pertinent de nous poser la question des transformations qu'il subit, et d'envisager la perspective identitaire que nous avons développée dans le contexte des mémoires animées.

Premièrement, on remarque que la thèse en art et sciences de l'art occupe presque tous les aspects relationnels du chercheur. Nous avons déjà vu avec les mémoires animées que celles-ci étaient caractérisées par leur aspect « totalisant », qui voyait l'auteur être pleinement investi dans tous les aspects de la création et qui dès lors se substituait pratiquement à l'ensemble de son quotidien. Quand on observe le cas de Nicolas, on remarque une dimension similaire, voire plus forte, bien qu'elle soit à nuancer. La thèse occupe la quasi-totalité de ses actions, dans la mesure où ses temps libres sont peu abondants, ou rencontrent une forme de proximité avec son travail de recherche. La seule activité hors-thèse qui persiste est une activité elle aussi créative, de scénario et de dessin pour la bande dessinée. De cette manière, la production de la thèse recouvre pratiquement tous les aspects de la vie du chercheur. Cela signifie donc qu'elle les influence au même titre qu'elle est influencée par ceux-ci. En ce sens, la frontière devient très mince entre ce qui relève de l'environnement de travail du chercheur-artiste, et des autres aspects de son quotidien.

Deuxièmement, ne nous y trompons pas, le propre de cette thèse est de favoriser un développement autour d'un noyau commun, et ne saurait être vu comme un enfermement, bien au contraire. En même temps qu'elle recouvre plusieurs aspects du quotidien de Nicolas, la production de la thèse organise ses actions autour d'un projet commun certes, mais extrêmement diversifié. On remarque ainsi que beaucoup d'activités que mènent Nicolas ne sont pas directement liées au travail de thèse, comme toutes les activités menées avec le collectif ARG par exemple, mais qu'elles ont été rendues possibles par les médiations, les

mises en réseaux de la thèse. Ces activités ne nourrissent donc pas le travail de thèse directement, mais lui demeurent liées.

Cela nous porte à dire qu'à cet égard la thèse en art et sciences de l'art devient le lieu de médiation privilégié de l'auteur, qui va s'épanouir dans la diversité des réseaux ainsi ouverts. La thèse est en quelque sorte un centre de gravité, qui vient se substituer aux centres préexistants, mais qui ouvre à une constellation renouvelée, et autour de laquelle gravite une diversité de réseaux.

Pour en revenir à l'identité de l'artiste, on remarque que la thèse le singularise en tant qu'auteur, artiste, théoricien, doctorant, et en tant que membre d'une famille. Nous avons vu dans la partie B à quel point les mémoires animées semblent développer leurs auteurs, les inscrire dans un changement, dans un passage vers une forme d'autonomie artistique. Lorsque l'on observe la dynamique interactionnelle de Nicolas, on remarque, la même chose, combinée à des aspects qui dépassent des compétences plus propres au travail artistique. Elle diversifie, le projette dans des lieux où il devient légitime tout en présentant toujours une forme de décalage. Ces transformations que nous venons de décrire nous semblent indissociables d'une dynamique d'apprentissage, sur laquelle il est important de revenir.

2.2.3. Une dynamique d'apprentissage

Les mémoires animées se développent généralement, comme nous l'avons vu dans la partie B de cette thèse, en lien direct avec un contexte de formation et d'autonomisation. La thèse en art et sciences de l'art fait partie intégrante d'un processus de formation, puisque l'apprentissage constitue sa vocation principale. Il ne s'agit pas, pour Nicolas, de simplement produire un film, qu'il aurait pu initier en dehors de cette configuration. L'écriture d'une thèse, quant à elle, ne consiste pas uniquement en l'élaboration d'un texte scientifique, et l'insistance est mise, de la part des autorités académiques, sur l'apprentissage dont elle est l'objet.⁹ Nicolas jouit par ailleurs d'un statut d'étudiant et, bien que salarié, occupe un poste qui le situe à la jonction des études et de la vie professionnelle.

⁹ Par exemple, dans le descriptif qui est fait des thèses de doctorat à l'UCLouvain, on y insiste sur leur triple vocation : La formation, l'expérience et l'opportunité de contribuer à l'évolution de la société. Sur le site de l'UCLouvain : <https://uclouvain.be/fr/chercher/valodoc> Consulté le 01/11/2019.

Le contexte d'apprentissage doit ici être considéré comme un cadre favorisant, qui est essentiel puisque c'est lui qui rend possible et incite toutes les interactions à l'œuvre. Il donne un cadre aux demandes et aux besoins de Nicolas, tout en exigeant de lui des contreparties, puisqu'il est soumis, comme tout doctorant, à une épreuve de confirmation, à une formation doctorale, et que ses promoteurs sont à la fois présents pour le soutenir mais aussi pour évaluer la bonne tenue de sa recherche.

Bien entendu, un réalisateur qui met en œuvre un film et qui souhaite l'inscrire dans des réseaux professionnels se retrouve toujours lié à divers réseaux qui nourrissent envers lui des attentes, généralement matérialisées et objectivées par la signature d'un contrat. La thèse en art et sciences de l'art renforce cette dimension contractuelle puisqu'elle inscrit l'artiste-chercheur dans un milieu codifié (bien qu'ouvert, comme nous le verrons par la suite). En termes relationnels, cette codification implique un suivi donc, et oriente Nicolas vers un contexte interactionnel qui a comme objectif de le former.

Les deux volets de la thèse constituent un aboutissement mais pas forcément une finalité, puisque c'est surtout en termes d'apprentissage qu'il faut la lire. C'est sans doute cela qui lie avant tout les deux volets du travail doctoral et qui l'unissent dans un même mouvement. Ce mouvement renforce alors certains éléments déjà présents dans les mémoires animées, tout en l'inscrivant dans une perspective plus vaste. En cela, il est important de noter que le film n'est pas fini et a vocation à se continuer. La thèse écrite est elle aussi un marchepied vers d'autres réseaux, dans la mesure où Nicolas s'impliquera davantage dans l'enseignement à partir de 2020 en tant que maître de conférences invité à l'UCL.

2.2.4. Fonction d'hybridation

Le milieu intermédiaire de la thèse de Nicolas peut être perçu comme un espace, nous l'avons dit, qui attire à lui des réseaux d'actants très divers, habituellement peu connectés. Comme nous l'avons également dit, cet espace intermédiaire influence également ces actants en retour. Pour autant, ce qui semble caractériser cet espace est à trouver dans l'hybridation des actants et des réseaux qui y sont impliqués. Par hybridation, nous entendons nous inspirer d'une définition biologique, qui la présente comme un « croisement entre deux

variétés, deux races d'une même espèce ou entre deux espèces différentes »¹⁰. Si l'on s'en réfère aux conceptions deleuziennes évoquées en introduction de cette partie, l'hybridité supposerait donc qu'il puisse y avoir un croisement entre l'art et la science. L'idée n'est pas de dire que la thèse en art et sciences de l'art ferait de son objet un objet hybride, mais plutôt de montrer de quelle manière les actants qui y sont mobilisés subissent eux-mêmes une forme d'hybridation, où leur statut devient double, à la fois lié à la science et à l'art.

Si l'on pense les relations en termes d'hybridation, plusieurs exemples se portent à notre attention :

Dans le cadre privé, la mise en route de la thèse change le statut de la mère de Nicolas, qui est devenue une actrice du film, une partenaire d'atelier, une relectrice de la thèse, tout en continuant d'être présente lors d'interactions ayant trait au réseau familial. Ce statut hybride a aidé la mise en œuvre de la thèse, mais a aussi influé sur les rapports entre Nicolas et sa mère. Il en va de même pour la figure d'Olivia Molnar, qui est à la fois un sujet d'observation, mais est devenue une collègue de travail au sein de l'Arg et également une amie. Une fois encore, on observe une grande porosité des registres provoqué par le processus de thèse.

Le rôle des promoteurs est également devenu plus hybride, dans la mesure où ils ont dû occuper un rôle à la fois dans leur domaine de prédilection, mais également dans un autre type de registre. En tant que promoteur d'une thèse en art et sciences de l'art, leur rôle mixte, avec une dominante toutefois des réseaux qu'ils fréquentaient auparavant, les placent dans une posture singulière.

Il en va de même pour la production du film, qui doit se constituer sur base d'actants non-humains qui ont un statut trouble. A la fois liés aux réseaux privés, aux mondes de l'art, et au monde académique par leur place dans la thèse, ils sont eux aussi dans une posture mixte. Le travail plastique sur les photographies par exemple, les positionne aussi comme des objets hybrides, à la fois fictionnels et liés à la réalité d'un passé familial.

¹⁰ Définition de l'hybridation dans le dictionnaire Larousse, en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hybridation/40716> Consulté le 01/11/2019.

Le travail de thèse en lui-même est hybride, dans le sens où il doit satisfaire à des exigences de deux registres plutôt différents, sa forme est inhabituelle et nécessite des tentatives de rapprochement comme celle que nous effectuons dans la présente partie.

On remarque aussi une hybridation des lieux fréquentés par l'artiste. L'atelier d'artiste devient, comme nous l'avons dit, un espace mixte où l'on se livre à des activités très diverses. Nicolas, en tant qu'assistant, est à la fois là comme membre du corps académique, mais légèrement différent puisqu'il est aussi actif dans les mondes de l'art.

La thèse hybride également les réseaux qu'elle met en connexion. Quand l'UCLouvain et l'Erg mènent un programme de cours commun par exemple, la forme qui doit être prise change fortement par rapport aux cursus habituels. L'enjeu de ce cours était de trouver un équilibre de forme entre deux apports de registres à priori différents, afin de donner lieu à des formes qui, finalement, ne soient pas dédoublées, mais bien hybrides.

Ces exemples reflètent un processus de production d'une thèse où les mécanismes d'hybridation sont omniprésents. A ce titre, nous aurions pu d'ailleurs en citer beaucoup d'autres. Nous défendrons ainsi l'idée selon laquelle la thèse agit donc comme un facteur de décroisement, de transformation d'actants impliqués, par un double processus à la fois centripète et centrifuge, et dont l'hybridation est le mode d'action privilégié. Cette hybridation est provoquée par le contexte de la thèse, mais ne s'opère pas toujours dans sa réalisation directe. En ce sens, il est primordial de considérer la place du chercheur-artiste, qui fait office de médiateur privilégié et permet ces hybridations, tout en y étant également sujet.

2.3. Cartographier la thèse en Arts et Sciences de l'art dans un paysage interactionnel étendu

Avant de clôturer ce volet relationnel, nous souhaiterions porter un regard au-delà de la thèse de Nicolas, et envisager le fonctionnement des réseaux qui l'environnent. Tel que nous l'avons décrit, nous remarquons qu'une des caractéristiques du processus de production de la thèse est de provoquer une sorte d'hybridité dans le chef des actants mobilisés. Si cette hybridation se produit, c'est essentiellement dans la mesure où elle induit des interactions inhabituelles dans le chef des actants sollicités, qu'ils soient humains ou non-humains.

Toutefois, nous remarquons que ce constat est légèrement plus présent dans le cadre de l'institution universitaire que dans le chef de l'école d'art. Cette distinction est à notre sens liée à la fois à une différence dans leurs objets et à leur mode de fonctionnement. Dans une école d'art comme l'Erg, on remarque que le statut des actants qui s'inscrivent dans ses réseaux ont bien souvent un statut hybride ou sont habitués à ce type de configuration. Alexander Schellow intervient régulièrement dans des conférences, écrit des textes, travaille avec des philosophes. Les étudiants que Nicolas rencontre dans le cadre de ses séminaires à l'Erg sont peu déstabilisés face à un discours théorique. Les étudiants de l'UCLouvain réagissent plus fortement, avec moins d'habitude, à une démarche héritée de la pratique artistique de Nicolas. Cela tient sans doute de la philosophie des deux établissements, et pointe, selon nous, vers une forme de polyvalence consubstantielle à la pratique artistique. Celle-ci a tendance, à l'université, à être moins mobilisée, voire moins mise en avant.

Il n'en demeure pas moins que Nicolas a été financé par l'UCLouvain, et qu'en conséquence le lien qui l'unit à cette institution est plus exigeant, mais aussi plus privilégié que celui qui le lie à l'école d'art. Dès lors, les hybridations qu'il provoquera se produiront plus volontiers dans le champ académique, puisque c'est envers celui-ci qu'il formulera le plus de demandes (comme lorsqu'il mobilise par exemple le service administratif en vue du remboursement de frais de production liés au film.)

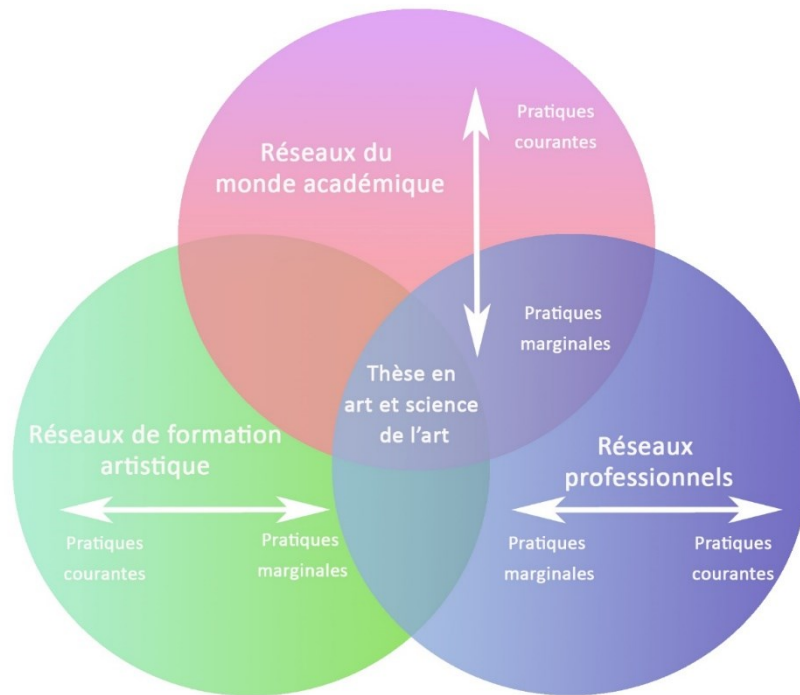
Cette polarité plus grande entre la thèse en art et sciences de l'art et le monde académique est également liée aux capacités financières d'universités, qui sont en général plus aptes à prendre matériellement en charge un programme comme celui-là. A cet égard, lors de rencontres avec d'autres doctorants dans la même discipline ne bénéficiant pas d'un

financement, nous avons à de nombreuses reprises constaté les difficultés de collègues doctorants-chercheurs à coller aux objectifs théoriques de leur thèse par manque de moyens et de soutien de la part du pôle académique. Cette question du financement se pose de manière différente dans le contexte d'une école d'art, habituée à ce type de configuration. Notons toutefois que, d'après nos observations, la direction de l'Erg, faute de moyens, décourage en général les personnes qui souhaitent mener ce type de thèse.

Il nous semble enfin devoir pointer une différence entre polyvalence, et ce que nous entendons par hybridité. Là où la polyvalence pointe vers un passage d'une discipline à l'autre, ce que la thèse engendre, elle favorise aussi une hybridité dans les fonctions et les formes, où la logique devient synchrone, et où l'on se retrouve avec des actants qui ne sont pas « un puis l'autre » mais plutôt « à la fois ». En cela, les usages et les productions qu'engendrent une recherche artistique comme celle-là se situent plutôt à la marge des pratiques habituelles des différents réseaux d'actants concernés. Marginal dans le champ universitaire, marginal dans le champ académique, mais aussi marginal dans les réseaux professionnels.

En effet, lorsque Nicolas s'est présenté auprès des réseaux professionnels du monde de l'art, à l'*atelier Graphoui*, ceux-ci ont accueilli son projet avec une forme de réticence. Ils lui ont alors formulé que pour pouvoir travailler avec eux, il lui était nécessaire d'oublier la théorie. Néanmoins, ils l'ont tout de même accompagné pendant près d'un an. Là aussi, on remarque donc la participation à des pratiques non-majoritaires qui peuvent toutefois y trouver un espace. Par contre, on observe dans cet exemple un moment de suspension de l'hybridité afin d'aboutir à un résultat dans un champ particulier. Cela pose question quant à ce statut d'artiste-chercheur, qui devra à un moment donné produire soit de l'art ou soit de la science, malgré toutes ces hybridations qui auront eu lieu. Cette idée sera développée dans notre conclusion finale.

Si l'on traduit ces réflexions sous forme de schéma, un espace se dessine alors, à la croisée des chemins, des registres. La marginalité apparente de ce type de processus s'accompagne d'un véritable espace de passage, de rencontre, de transfert entre des réseaux habituellement distincts. Cette disposition témoigne de son caractère heuristique apte à décroquer et à faire circuler les actants comme les idées.



3. L'intermédiation en contexte postcolonial

3.1. Introduction

Je viens de décrire le milieu dans lequel s'est déroulé notre thèse de doctorat, qui nous éclaire sur la singularité d'une thèse en art et sciences de l'art. D'une part, cette analyse a posteriori s'inscrit dans une volonté de montrer comment le travail d'écriture et celui de la création artistique ont communiqué dans le contexte de notre thèse. D'autre part, elle participe elle-même d'un échange, puisque nous mobilisons des outils théoriques élaborés au cours de l'écriture de la thèse pour revenir sur notre propre expérience. Nous allons poursuivre cette approche en abordant une problématique qui a été travaillée en acte sur le film, mais qui n'a pas été traitée jusqu'ici dans le travail d'écriture. Il s'agit de la question postcoloniale, thématique principale de notre film *La mémoire de Nelly* qui est à présent en passe d'être achevé.

Je vais, dans ce chapitre, tenter de comprendre ce que l'intermédialité peut nous dire d'un travail postcolonial et en quoi il peut être un opérateur de champ privilégié afin de fournir de nouvelles pistes d'intelligibilité quant à cette problématique. Pour ce faire, je vais tout d'abord présenter de quelle manière s'est présentée, dans mon film, la thématique de la colonisation belge au Congo, en plaçant progressivement les médias coloniaux¹¹ au centre de mes réflexions. J'insisterai sur ma démarche ainsi que sur les nombreuses réflexions qui l'ont émaillée, lui donnant progressivement sa forme. Je mobiliserai ensuite des outils conceptuels hérités des études intermédiales afin de réfléchir sur cette démarche.

En tentant de prendre le relais « en science » d'une thématique abordée « en art », j'entends tout d'abord produire une forme d'intelligibilité nouvelle quant à cette problématique, qui sera l'objectif principal de ce chapitre. Mais cette articulation me permettra ensuite, lors de la conclusion de cette partie D, d'alimenter une réflexion sur cette distinction entre art et science et sur la manière dont elle a été mise à l'épreuve tout au long de la thèse.

¹¹ Dans le cas présent, je définis les médias coloniaux comme étant des médias produits durant la période coloniale. Cette définition désigne prioritairement mes archives familiales, réalisés par mes grands-parents durant leur séjour au Congo.

3.2. Démarche artistique et postcolonialisme

3.2.1. Genèse du projet et intérêt progressif pour la question postcoloniale

Lors de mes années d'étudiant en bande dessinée, j'ai réalisé une narration en images sur la personnalité de mon grand-père paternel. Dans un souci d'équilibre, mais également dans la mesure où ce travail m'avait particulièrement stimulé, je me suis tourné à l'entame de cette thèse vers ma famille maternelle. La thèse et son sujet m'incitaient à un travail de mémoire en même temps que je l'avais acceptée en connaissant mon propre intérêt créatif pour cette question. Je me suis d'abord engagé dans une réflexion sur la personnalité de mon grand-père maternel, qui a rapidement accusé ses limites. Dans ma famille, mon grand-père fait figure de héros, admiré et aimé de tous, au point que mon oncle, quelques mois avant sa disparition, avait écrit un document d'une cinquantaine de pages, très documenté, au sujet de son père. Je n'y trouvais rien de potentiellement nouveau à raconter, et j'avais l'impression d'être allé de moi-même vers une forme d'impasse. Je me suis alors interrogé sur ce réflexe que j'ai eu de me tourner en premier lieu vers mon grand-père pour interroger le passé familial.

Ce réflexe premier que j'ai identifié comme un biais patriarcal, masculin, où l'on se tournerait d'abord vers la figure de l'homme afin d'interroger le passé, m'a donné l'envie, en seconde instance, de le contourner. Cela va de pair avec une relation très intime que j'ai eu avec ma grand-mère Nelly tout au long de mon enfance. Nous avons passé beaucoup de temps à deux, et elle a toujours occupé dans mes affects une place privilégiée. Lorsque j'ai entrepris un travail de recherche auprès de mes proches afin de recueillir davantage d'informations la concernant, la réalité des témoignages allait totalement à l'encontre de mes souvenirs personnels. Ma grand-mère faisait l'objet d'une forme de désamour collectif, d'une mise à distance qui m'était incompréhensible. Ce n'est que progressivement que je me suis intéressé à son passé, puis à sa part la plus mystérieuse : les douze années durant lesquelles elle avait vécu au Congo. Or, il planait sur l'histoire belge au Congo, que je connaissais très peu, une aura de mystère qui prolongeait, qui recouvrait et qui entraînait en écho avec celle qui entourait la figure de Nelly. La nécessité d'éclaircir cette zone d'ombre allait servir de moteur à tout mon travail de réalisation.

3.2.2. Distinguer la réflexion écrite de la réflexion artistique

Cette démarche sensible, incitée par le contexte de la thèse, m'a poussé à aborder des problématiques liées à la colonisation belge au Congo, et la forme qu'a prise le film l'inscrit dans une mouvance postcoloniale. J'aurais pu faire le choix d'inscrire mes réflexions écrites dans le champ académique des *Postcolonial Studies*. Pour reprendre les termes d'Emmanuelle Sibeud, l'approche postcoloniale, qui s'inscrit dans un champ transdisciplinaire, suppose que l'on vit dans une époque « libérée politiquement, économiquement et culturellement des formes coloniales de domination et de leurs éventuels avatars, mais en même temps profondément marquée par cette domination »¹². Dès lors, le postcolonialisme peut permettre de « rendre compte de la diversité des expériences historiques des ex-colonisés et des ex-colonisateurs en évitant le double écueil d'un éclatement de l'histoire en récits divergents ou, au contraire, de son enfermement dans une logique binaire qui reconduirait sempiternellement l'opposition entre « eux » et « nous »¹³.

Je n'ai pas souhaité placer l'écriture de la thèse dans cette mouvance postcoloniale pour plusieurs raisons. Premièrement j'étais employé en tant que chercheur en communication, et ma formation universitaire m'orientait plutôt vers des outils conceptuels et des réflexions qui ne relevaient pas directement de ce champ. Deuxièmement, je souhaitais éviter une redondance mais aussi une trop grande indifférenciation entre mon travail artistique et celui d'écriture. Je souhaitais qu'ils puissent dialoguer, mais je craignais de créer une forme de confusion qui m'aurait empêché de prendre une distance qui me semblait a priori nécessaire vis-à-vis de l'un comme de l'autre.

Pour le dire autrement, j'étais vigilant à ne pas instrumentaliser une partie de la thèse au service de l'autre, et j'avais ce besoin de créer deux espaces distincts qui puissent se nourrir tout en me permettant d'alterner les rythmes dans un projet de thèse dont je savais qu'il serait exigeant. Je voulais ainsi pouvoir garder une forme d'autonomie en tant qu'artiste, mais aussi en tant que chercheur. Le choix d'être artiste fait l'objet d'une véritable nécessité, et ce n'est pas sans raison qu'après six ans de cursus universitaire, j'ai commencé des études en

¹² Sibeud, Emmanuelle. « Postcolonial et Colonial Studies: enjeux et débats », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. n°51-4bis, no. 5, 2004, pp. 87-95.

¹³ Ibidem.

bande dessinée. Après sept années passées loin du monde académique à réaliser des BD, j'ai ressenti un besoin d'y retourner. Je voulais que ces deux pratiques coexistent, échangent, communiquent, mais j'ai eu l'impression que les fondre l'une dans l'autre me ferait perdre l'intérêt que j'avais pour l'une comme pour l'autre.

3.3. Place des médias dans ma démarche artistique

3.3.1. Contexte culturel et émergence progressive de ma démarche

Lorsque j'ai interrogé mon entourage familial à propos de la colonisation durant mon travail préparatoire sur le film, je me suis retrouvé face à un positionnement qui oscillait entre deux postures qui me semblaient problématiques. D'un côté, une partie de mes interlocuteurs défendaient l'entreprise poursuivie par mes grands-parents qu'ils décrivaient comme des individus bienveillants. Ils expliquaient la participation de ceux-ci à la colonisation comme étant motivée par une nécessité de trouver de l'emploi (mon grand-père sortait de ses études de droit et la Belgique d'après-guerre n'offrait que peu d'opportunités d'embauche dans ce domaine). Ils soulignaient généralement le sens moral de mes grands-parents et leur éducation catholique qui les incitaient à une posture de respect et de générosité. Certains d'entre eux remettaient en cause les critiques formulées aujourd'hui vis-à-vis de la colonisation belge au Congo. Selon eux, un changement de mentalités dans l'opinion publique se serait produit dans l'après-coup, et ils trouvaient déplacé de juger les actions des colons avec un regard contemporain. De l'autre côté, un certain nombre de mes proches émettait des réserves quant à l'objet même de la colonisation et à ses pratiques. Ceux-là toutefois avaient toujours tendance à tempérer leurs objections et à réhabiliter la figure des colons belges en différenciant les enjeux individuels d'une politique étatique vers lesquels se tournaient leurs griefs.

J'ai remis en question ces postures pour deux raisons. Premièrement, j'avais le sentiment que beaucoup de membres de ma famille nourrissaient un lien affectif avec cette question, qui leur empêchait une critique trop franche. Mes oncles et ma tante sont nés au Congo, et mon grand-père en est revenu avec une dépression liée à une surcharge de travail qui a beaucoup marqué ses proches. Ce chapitre de mon passé familial était porteur d'enjeux

sensibles et j'ai perçu cette relativisation des problématiques coloniales comme étant le fruit de la recherche d'une certaine forme d'apaisement à l'échelon familial.

Deuxièmement, il m'a semblé que mes proches, en dehors de ce lien familial, n'étaient que très peu informés sur cette question coloniale. Cette posture de défense peut ainsi être perçue comme une mise à distance, une protection de son histoire familiale ou une forme d'oubli consenti. Cela me semblait aussi aller de pair avec un contexte plus général de mise à l'écart des questions coloniales dans mon quotidien et dans mon éducation. A titre personnel, avant que j'aborde ce sujet personne dans ma famille ne l'avait évoqué en ma présence. Je n'ai pas non plus reçu dans mon éducation d'informations relatives à la colonisation belge au Congo. Ce n'est qu'une fois que je me suis tourné vers cette réflexion, à l'âge de 31 ans et à l'occasion de la réalisation de mon film de thèse, que j'ai découvert une série d'œuvres qui abordaient cette thématique.

Au contact de divers objets culturels, rencontrés au fur et à mesure que mon intérêt pour ces questions grandissait, j'ai pris conscience de l'ampleur des réflexions critiques qui avaient été menées sur le sujet. Mon approche du colonialisme est dès lors passée plutôt par le champ culturel que par celui de la recherche universitaire. En ce sens, je peux notamment citer la lecture d'ouvrages comme *Congo, une histoire*, de David Van Reybroeck (2012), de textes d'Aimé Césaire comme *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) ou *Discours sur le colonialisme* (1950), *Mon oncle du Congo* (1990) de Lieve Joris, *Voyage au Congo* (1895) d'André Gide. A cela viennent s'ajouter plusieurs bandes dessinées, comme *Kongo* (2013) de Tom Tirabosco, *Déogratias* (2000) de Jean-Philippe Stassen, *Arsène Schrauwen* (2015) d'Olivier Schrauwen, ou *Africa Dreams* (2010–2016) de Charles, et Bihel. J'ai aussi découvert bon nombre d'œuvres cinématographiques comme *Spectre*, de Sven Augustijnen (2011), *Chocolat* de Claire Denis (1988), *Afrique 50* (1950) de René Vautier, ou les films de Thierry Michel comme *Nostalgies postcoloniales* (1995), *Mobutu roi du Zaïre* (1999) ou *Congo River* (2005), pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus marquants.

Ces œuvres ont été complétées par la découverte de films coloniaux, dans le cadre d'un workshop organisé conjointement par l'Erg et la Cinematek dans ce qui allait devenir le groupe de recherche *Greyzone Zebra* en 2016. J'ai ainsi pu voir entre autres les rushes de films tournés par l'expédition Hutereau au Congo (1911-1913), *Un voyage au Congo*, du Baron Lambert (1926), *Terres brûlées* de Charles Dekeukeleire (1943), *Leopard Men of Africa* (1940)

de Paul L. Hoefler et Allyn Butterfield ainsi que des films belges de propagande institutionnelle.

Mon intérêt pour ces oeuvres m'ont fait prendre conscience de l'ampleur des réflexions critiques qui avaient été menées sur ce sujet, mais aussi du travail qui restait à effectuer. Un moment qui, je crois, à été fondateur dans cette réflexion, fut une conférence donnée à l'Erg dans le cadre d'un cycle de conférences, *Quand fondra la neige, où ira le blanc?*, en 2016. Cette conférence, qui s'intitulait *Archives coloniales, recherches en cours*, réunissait différents chercheurs et intellectuels. J'étais pour ma part aux prémices de mon intérêt pour la question postcoloniale. Cette conférence a rapidement tourné court, après une introduction du directeur du musée de l'Afrique à Tervuren et une intervention d'une chercheuse sous forme d'abécédaire qui visait à mieux cerner la colonisation Belge au Congo. Des spectateurs ont interrompu la séance. Ils s'insurgeaient contre la manière dont le panel avait été présenté, pointant entre autres du doigt une possible réitération de schémas coloniaux par ceux qui étaient censés les déconstruire. La séance s'est transformée en débat public où les personnes présentes dans la salle se positionnaient, présentaient leurs critiques, leurs attentes, exposaient leurs situations individuelles marquées par la colonisation. D'abord particulièrement houleux, le débat s'était poursuivi longuement et m'a profondément marqué.

J'ai pris conscience de la brûlante actualité de ce sujet et de l'existence, malgré toutes ces oeuvres que j'ai citées, d'un véritable manque. Celui-ci engendrait un climat extrêmement tendu, à la hauteur des attentes du public, mais aussi des exigences de ce type de problématique. Dans ce contexte, et si je voulais effectivement aborder ces questions, j'allais devoir trouver un angle pertinent et surtout soigner mon positionnement. Il fallait qu'il s'inscrive de manière constructive et légitime dans un contexte paradoxal où le besoin de travail et de contenus est chaque fois mis à mal par la tension que leur absence dans les débats publics a provoqué pendant près de soixante ans. Ne nous y trompons, pas, si j'ai cité nombre d'oeuvres qui participent d'une remise en question du colonialisme et posent la problématique du postcolonialisme, elles demeurent, à mes yeux, sous-représentées. La plupart d'entre elles ont été peu relayées par les pouvoirs et les institutions, et qu'avant de m'y intéresser sur le tard, j'avais l'impression que ce débat avait été assez peu engagé dans la sphère publique.

Toutes ces observations, ces réflexions et ces expériences m'ont donc poussé à poursuivre mon travail artistique et à penser en profondeur ma démarche.

3.3.2. Choix artistiques et place des archives familiales

Durant mon processus créatif, j'ai été amené à poser un certain nombre de choix, qui ont influencé l'identité artistique du film. En ce sens, la réflexion apparue lors de la mise en oeuvre du film, et qui l'a accompagnée jusqu'à son terme, m'apparaît centrale.

Dès l'entame de ce projet, j'ai été attentif à ne pas reproduire une logique de domination coloniale d'accaparement de la parole des Noirs. Je ne voulais pas effectuer un travail de mémoire à la place des Noirs, ou parler en leur nom. En premier lieu, je souhaitais m'adresser à mon histoire familiale et aux archives qui la composent, et réfléchir sur la mémoire des colonisateurs. Bien entendu, je souhaite que mon film puisse être vu et qu'il trouve sa place auprès des Noirs comme auprès des Blancs, mais je voulais autant que possible éviter toute reproduction de schémas coloniaux. J'aurais pu me rendre au Congo, ou aller recueillir des témoignages auprès de la communauté congolaise de Belgique, mais j'avais le sentiment que quelque chose restait à faire à l'intérieur de ce point de vue du Blanc, et surtout auprès de traces matérielles restées inactives depuis des décennies.

Lors de mes premières prospections, j'ai collecté un très grand nombre d'archives qui appartenaient à mes grands-parents (des lettres, des photographies, des documents administratifs, des films super huit), et j'ai eu le sentiment qu'il fallait absolument les interroger. En m'adressant à ces archives, j'entendais trouver des premières pistes de réponses aux questions que je me posais quant à l'absence de transmission de ce passé à l'intérieur de ma propre famille ainsi que dans mon éducation. Cela me paraissait d'autant plus surprenant que, justement, ces archives avaient été constituées afin de communiquer et de partager une expérience tout en conservant des souvenirs. Je souhaitais surtout élucider le mystère de cette mise à distance de ma grand-mère, dont je suspectais qu'elle était liée à son séjour au Congo. J'avais toujours entendu dire que ma grand-mère avait changé après le Congo, que ce voyage avait été un tournant dans son existence, sans que l'on ne sache jamais m'expliquer en quoi.

Le regard que ces archives posaient sur la colonisation devait selon moi être questionné. Elles étaient porteuses d'un sens qu'il s'agissait de comprendre et de déconstruire. Ces archives devaient ainsi être envisagées dans ma démarche à la fois pour les informations qu'elles contenaient sur ma grand-mère, mais aussi en tant qu'objets porteurs d'une idéologie colonialiste. Si je me centrais uniquement sur mon histoire familiale et que je m'intéressais à ces archives seulement pour les informations qu'elles contenaient, j'y voyais un risque d'exclure tout bonnement la présence des Noirs de la réflexion. A ne pas vouloir s'accaparer la parole de l'autre, il y a aussi un risque de l'expurger d'une histoire pourtant commune. Cette mise en garde était accentuée par une quasi-absence de la présence des Noirs, ou une vision stéréotypée de ceux-ci dans la majorité des archives familiales.

Progressivement, j'ai souhaité questionner ces archives sur ce qu'elles ne montraient pas, sur ce qu'elles choisissaient d'oublier. Au vu des œuvres culturelles que j'ai décrites ci-dessus, le regard qui transparaissait de ces archives m'est apparu comme un regard détourné vis-à-vis d'une réalité violente, raciste et dominatrice. Ces archives me semblaient être la conséquence d'un détournement du regard soutenu par l'idéologie colonialiste de l'époque. Mais selon moi ces représentations ont également activement perpétué cette idéologie en proposant comme seul modèle de transmission mémorielle un dispositif expurgé de tout regard critique. Comment, à partir d'archives qui ne montrent pas la violence, effacent la présence des Noirs et tronquent la réalité, développer une vision nuancée et critique de la colonisation ?

C'est ce qui m'a peu à peu incité à ne plus penser uniquement ces archives comme un contenu, mais bien comme des médias, avec ce que cette définition comporte de matérialité, et que Rémy Besson définirait notamment comme un moyen de « mise en relation dans un milieu ». Dans la mesure où ma grand-mère avait entretenu de nombreuses relations avec ces archives, la compréhension de son passé me semblait alors passer par la compréhension de ces médias et de sa relation avec eux.

3.3.3. Réflexions sur la dimension médiatique de la colonisation belge au Congo

Avant d'aborder le travail que j'ai mené au contact des différents médias, j'aimerais tout d'abord approfondir les réflexions que j'ai pu avoir quant à la dimension matérielle de ces médias et sur les mises en relation auxquelles ils ont pris et prennent encore part.

Tout d'abord, lors des interviews que j'ai menées avec des femmes ayant connu la colonisation, celles-ci ont régulièrement mis en avant un accès difficile à la culture, et à ses objets médiatisés. Peu de médias culturels parvenaient jusqu'à elles (peu de disques, de livres, encore moins de films), du fait, d'après elles, d'une forme d'isolement et d'une distance qui rend compliqué leur acheminement. Lors des témoignages que j'ai recueillis, on m'a parlé de l'absence de bibliothèques, de musées, et les femmes qui pratiquaient la lecture amenaient leurs propres livres dans leurs bagages depuis la Belgique. J'ai dès lors identifié l'entreprise coloniale comme un contexte où les médias sont peu abondants, et où ceux qui circulent visent en premier lieu à communiquer entre colons ou à l'extérieur des frontières. Les seules œuvres qui cheminent jusqu'à ma grand-mère sont des films américains qu'elle va voir au cinéma, quelques disques, et l'un ou l'autre livre dont les contenus sont très éloignés d'un discours critique sur leur propre situation. Si beaucoup de films de propagande sont tournés¹⁴, ils présentent également un usage idéologique favorable à la colonie, mobilisés en interne pour propager leurs messages auprès des populations locales, ou à destination de la Belgique en vue de donner une image positive de la situation.

Il est aussi à noter qu'en termes de production, les médias familiaux que j'ai pu me procurer sont inscrits dans des pratiques culturelles contrôlées par les Blancs. Leur procédé de fabrication, les dispositifs de captation (qu'il s'agisse de photographies ou de caméras), leurs usages, sont toujours une affaire de Blancs. C'est-à-dire que ces moyens médiatiques ne sont pas accessibles aux Noirs, ou en tout cas pas avec une liberté qui les délesterait du contrôle du colonisateur. Ma grand-mère tient la caméra, les membres de la famille prennent des photographies, et dans mes archives familiales, les Noirs ne semblent jamais impliqués dans la production des médias. Ils le sont par contre dans la circulation de ceux-ci, et j'ai par

¹⁴ A ce sujet, voir notamment Ramirez, Rollot, « Le cinéma colonial belge, archives d'une utopie », *Revue belge du cinéma*, no 29, 1990.

exemple trouvé dans une lettre de ma grand-mère, adressée à sa famille, un commentaire qu'elle fait à propos du courrier qu'elle envoie en Belgique. Dans sa lettre, on lit ceci :

« Chers parents, avant le souper nous sommes allés en famille chercher le courrier à la poste. Il n'y avait que la lettre du six novembre dans laquelle vous dites votre inquiétude de ne pas avoir reçu de nos nouvelles. [...] Il y a eu un trou dans la correspondance. Je me demande si le boy qui va envoyer les lettres n'empêche pas le prix des timbres sans les poster. Depuis quelque temps je le surveille. Ou peut-être aussi le type qui était au guichet et qui maintenant est au bloc. Maintenant je vais souvent moi-même à la poste. Ce type au guichet (un Noir) me timbraît toujours mes lettres pour dix francs alors que quand c'était un autre c'était six francs cinquante pour le même poids. Pour voler, les Noirs sont toujours très malins. »

Cette lettre traduit bien la suspicion qui entoure le fait de confier aux Noirs des tâches qui les impliquent dans la transmission des médias. Les familles Blanches semblent donc veiller au contrôle de leur communication et les Noirs sont les premiers à être suspectés en cas de dysfonctionnement. Ceux-ci participent au système, ici de distribution des lettres, mais dans des tâches subalternes où ils sont surveillés de près. On constate aussi que ce contrôle s'exerce du Blanc vers le Noir sur des bases avant tout raciales en dépit de toute hiérarchie propre à telle ou telle institution. La surveillance exercée sur le Noir est donc double, dans le sens où ma grand-mère, mère de famille, participe à ce climat de vigilance du colonisateur vis-à-vis du colonisé, et s'additionne au contrôle de l'employé Noir par son employeur, généralement Blanc lui aussi.

Par ailleurs, durant la préparation du film, j'ai cherché à de nombreuses reprises à mettre la main sur des médias d'époque, que mes grands-parents auraient pu côtoyer, et qui véhiculeraient une vision critique de la colonisation belge. Les œuvres que j'ai consultées et citées précédemment témoignent des atrocités de la colonisation, mais il n'est pas aisé de trouver, dans le champ intellectuel et culturel belge ou lié plus spécifiquement au Congo, des productions contemporaines à leur séjour qui porteraient une voix divergente.

Certaines archives témoignent involontairement du racisme, de la ségrégation et de la violence de la colonisation. Elles nécessitent d'être détournées de leur usage premier afin de porter un regard critique sur cette situation. Un des seuls médias ouvertement contestataires de l'époque auquel j'ai pu avoir accès dans le champ culturel contemporain n'est autre que le discours de Patrice Lumumba lors de l'indépendance du Congo le 30 Juin 1960¹⁵. Bien

¹⁵ L'intégralité du texte du discours est consultable à cette adresse : https://issuu.com/focusvif/docs/discours_lumumba/4

entendu, je ne dis pas qu'il n'y a pas eu de voix d'opposition à l'époque, mais il me semble qu'elles étaient généralement absentes des radars médiatiques durant la colonisation, et je ne suis pas, personnellement et avec mes moyens, parvenu à en trouver d'autres. Ce qui m'a encore plus étonné est une situation contemporaine où les critiques de la colonisation Belge qui existeraient sous des formes médiatiques, sont peu, voire pas valorisées dans l'espace public.

Ce constat m'est apparu particulièrement saillant dans le cas du discours de Patrice Lumumba. Ce média n'existe pas dans son intégralité, puisque les images de sa captation ont été partiellement perdues. Il est impossible de le montrer dans une forme de continuité ou sans avoir recours à des images de substitution, et la fin de son discours n'est d'ailleurs disponible que dans une version sonore d'une qualité telle qu'il est pratiquement impossible de l'intégrer à un film. Cela témoigne du peu de considération et d'égards avec lesquels a été traité, à l'époque ce discours. Ce qui est plus troublant est que ce qui s'apparente à un sabotage médiatique se prolonge au présent. Sur les plates-formes de streaming légales, il est impossible de trouver ce discours dans une qualité décente, toujours pixellisé à outrance ou doté d'une qualité sonore douteuse. Aucun site d'archives de la télévision belge ne propose en outre ce contenu vidéo, bien que le texte écrit du discours ait été rendu disponible en 2015, soit cinquante-cinq ans après son énonciation¹⁶.

J'ai donc eu le sentiment que les médias audiovisuels qui seraient porteurs d'un regard questionnant ouvertement la colonisation belge au Congo au moment où elle se produisait sont pratiquement inexistants, et ceux qui existent ont vu leur intégrité tellement malmenée qu'il est peu aisé de les mobiliser. C'est-à-dire que sur un terrain médiatique, il y avait et il y a encore peu de choses à opposer ou à confronter aux médias audiovisuels Blancs de l'époque. J'aurais pu produire de nouveaux médias, ou confronter à ces médias du passé des médias postcoloniaux, mais étant donné que je souhaitais m'interroger sur la question d'un potentiel détournement du regard de mes grands-parents, cela me paraissait déformer mon discours plus que le soutenir. Face à cela j'ai donc pris le parti de questionner mes médias

Un extrait vidéo du discours est visible sur la plateforme youtube à cette adresse :

<https://www.youtube.com/watch?v=BGB8eOSLAGE>

¹⁶ A ce sujet, voir notamment l'article du journal *Le vif l'express* :

https://www.levif.be/actualite/international/exclusif-le-discours-de-lumumba-texte-fondateur/article-normal-402789.html?cookie_check=1573382015 (en ligne). Consulté le 07/11/2019.

familiaux, de les affronter sur leur propre terrain, et de trouver une manière de les détourner de leurs usages initiaux afin de mener ma réflexion.

Mes archives familiales¹⁷ sont composées de médias réalisés par des Blancs pour d'autres Blancs, et si des traces de la présence noire existent, elles sont soit teintées de l'idéologie coloniale, soit non-intentionnelles (comme une apparition qui se ferait en arrière-plan par exemple). Dans les deux cas et concernant ma famille, elles sont extrêmement rares. Dans mes recherches, je suis toutefois parvenu à faire émerger de toutes les archives en ma possession deux éléments aptes à permettre d'envisager cette thèse du détournement de regard. Le premier est une lettre d'un professeur de philosophie qui répond à des questions de mon grand-père. Celui-ci, alors qu'il est en Afrique depuis quelques mois seulement, s'interroge sur le bien-fondé de son travail en tant que magistrat auprès de ses administrés et se demande s'il n'est pas en train de perpétuer une domination comparable à celle orchestrée par les allemands durant l'occupation de la Belgique quelques années plus tôt. Le discours du professeur est totalement transparent et ne cache pas la réalité de la pensée colonialiste. En voici un extrait :

« Le 8 mai j'ai reçu ta lettre du 8 mars où tu m'annonces pour bientôt un heureux évènement. Peut-être l'évènement a-t-il déjà eu lieu, en tout cas ce sera chose faite quand tu recevras cette lettre. Aussi je te félicite, ainsi que ta femme. Tu as été frappé par l'attitude de beaucoup de colons et tu te demandes s'il faut parler de colonisation ou d'exploitation. Evidemment les nègres se font exploiter mais je crois que toutes choses considérées ils gagnent bien des améliorations à leur sort matériel et moral. Toutes les colonies ont souffert du mal de l'exploitation : Le fort oppresse le faible, c'est presque fatal. Mais l'exploitation est autre chose, je crois, en comparaison de celle qui se pratiquait jadis, dans les siècles antérieurs. Et on a beaucoup plus de souci du relèvement de la population. Tu as l'impression d'agir comme un occupant, en envoyant au bloc les délinquants. Ce serait intolérable s'il il s'agissait de deux peuples égaux, mais avec un peuple encore enfant, il faut davantage employer des mesures sévères et leur inspirer une certaine crainte. Sinon, on n'obtient rien. Cela ne doit pas empêcher qu'on se dévoue au moins avec amour. En même temps que ton sentiment de paternité s'éveille pour ton petit enfant, il pourra s'épanouir vis-à-vis de tes administrés. »

Le deuxième élément se décline dans plusieurs lettres et démontre l'intérêt mais aussi l'inconfort de mes grands parents vis-à-vis des populations Noires qu'ils découvrent. Pourtant, après quelque mois, ces éléments disparaissent totalement de leur correspondance pour ne jamais revenir.

¹⁷ Ces archives regroupent la correspondance des lettres envoyées et reçu durant le terme de mes grands-parents (quatre cent lettres), des documents administratifs, de très nombreuses photographies (isolées ou réparties dans quatre albums) et une trentaine de minutes de film super huit.

La découverte de ces éléments m'a conforté dans l'idée que mes grands-parents ont pu avoir des pistes de remises en question, qui auraient fini par être ignorées, et m'a interrogé sur la part active qu'ils ont prise dans ce processus. Ont-ils sciemment détourné leur regard et passé sous silence les critiques qu'ils pouvaient nourrir ? Se sont-ils résignés ou ce détournement du regard s'est-il fait de manière inconsciente et spontanée ? En médiatisant leur présent colonial expurgé de toute forme de remise en question, ils en donnent une représentation lisse, transformée, et facilitent une forme d'oubli au moment de la transmission mémorielle. En ce sens, le détournement du regard de mes grands-parents prend la forme médiatique et construite d'un regard détourné, qui performe une réalité subjective où le Blanc n'a plus rien à se reprocher.

3.3.4. Médias coloniaux et question du genre

Quelques mots encore sur la question du genre qui m'apparaît centrale, elle aussi, dans ma démarche. Comme je l'ai dit, mon intérêt pour le vécu de ma grand-mère contournait certains réflexes patriarcaux et me permettait d'aborder par le flanc la colonisation, une entreprise de domination à laquelle autant des femmes que des hommes avaient pris part. Les femmes, de par leur condition à cette époque (ma grand-mère était au Congo entre 1946 et 1958), subissaient elles-mêmes une forme de domination. J'ai donc porté une attention particulière aux croisements entre cette domination et celle subie par les Noirs, elle aussi différente en fonction des hommes et des femmes. Nombre de ces interrogations ont jalonné le travail préparatoire sur le film. Elle se sont notamment incarnées dans les questions que je posais aux femmes « coloniales » : quel était leur rapport aux autres femmes coloniales ? Aux autres femmes Noires ? Y avait-il une forme de solidarité féminine ? Quel effet cela leur faisait-il de donner des ordres à un Noir, dans la personne de leur *boy* ? Ces questions rejoignent en ce sens ce que, dans le champ scientifique, l'on définirait comme une perspective intersectionnelle.¹⁸

¹⁸ Selon Sirma Bilge, l'intersectionnalité « réfute le cloisonnement et la hiérarchisation des grands axes de la différenciation sociale que sont les catégories de sexe/genre, classe, race, ethnicité, âge, handicap et orientation sexuelle. Elle propose d'appréhender 'la réalité sociale des femmes et des hommes, ainsi que les dynamiques sociales, culturelles, économiques et politiques qui s'y rattachent comme étant multiples et déterminées simultanément et de façon interactive par plusieurs axes d'organisation sociale significatifs' ».

Ces réflexions sont vastes et nécessiteraient bien sûr d'être pensées plus en profondeur que ce que j'ai été en mesure de faire jusqu'ici. Plutôt que de les mener jusqu'au bout, ce que je ferai peut-être dans des travaux artistiques ou académiques ultérieurs, j'aimerais me centrer sur la manière dont cette question du genre en relation avec le colonialisme s'est traduite en des termes médiatiques dans mon travail auprès de mes archives familiales.

Lors de mon travail sur le film, j'ai été rapidement frappé par le fait que la quasi-totalité de mes archives familiales portent la marque de ma grand-mère. C'est elle qui filme avec une caméra super huit, c'est elle qui réalise les albums photos, et prend la plupart des photographies. Les lettres écrites à la famille le sont d'abord, paritairement, par mon grand-père et ma grand-mère. Puis, progressivement, mon grand-père, sans doute accaparé par son travail, s'exprime de moins en moins et laisse le soin à sa femme de communiquer vers l'extérieur.

Dès lors, ces archives familiales demeurées dormantes au fil des décennies portent la trace de la femme qui les a constituées. A ce titre, j'ai constaté que, dans ma famille, mais c'est aussi je le pense le cas dans beaucoup d'autres, les tâches relatives à la constitution et à la conservation de la mémoire familiale incombent plutôt à la femme. Par opposition, si je cherche des traces que mon grand-père aurait produites, je remarque qu'elles n'ont pas comme vocation première de participer à un travail mémoriel (qu'il s'agisse d'archives liées à son travail, d'objets qui lui appartenaient, où de documents liés à ses diverses activités de loisirs). Lorsque mon oncle retrace l'histoire de mon grand-père, il se base certes sur des archives de celui-ci, mais il mobilise majoritairement des documents, des photographies, des lettres qui ont été produites par sa mère.

Etonnamment donc, et dans une logique intersectionnelle plutôt inattendue, lorsqu'on s'intéresse à la colonisation, dans sa dimension médiatique, envisagée par le prisme du féminin, on se retrouve face à une matière mémorielle bien plus abondante que ce que l'on aurait pu imaginer. C'est à dire que la domination que les femmes ont subi les ont plus portées vers des préoccupations liées à leur foyer et les ont menées à produire ces médias

(Stasiulis 1999 : 345) ». Bilge, Sirma. « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, vol. 225, n°1, 2009, pp. 70-88.

domestiques. Bien qu'ils aient été produits dans un contexte patriarcal, ils sont un témoignage d'une activité avant tout féminine. Ces archives familiales sont ainsi une ressource privilégiée en vue de proposer une forme de contre-discours : elles permettent de questionner l'histoire officielle au moyen de sources privées, et sont porteuses d'un regard construit par des femmes dans un contexte dominé par des hommes.

3.4. L'intermédiation au service d'une démarche postcoloniale

Maintenant que j'ai explicité comment la problématique postcoloniale s'est posée en termes médiatiques dans mon film, je vais décrire la manière dont l'intermédialité en pratique, ou l'intermédiation¹⁹, m'a permis de travailler artistiquement ces questions. Pour reprendre les concepts mobilisés dans la partie C de la thèse, j'évaluerai la question de la coprésence puis celle du transfert, avant de clôturer cette approche intermédiaire par une réflexion en termes de média comme mise en relation dans un milieu. J'explorerai alors la dimension relationnelle liée à la production du film au regard de sa dimension postcoloniale.

3.4.1. Coprésence

Tout d'abord, lorsque je suis allé à la rencontre de mes archives familiales, j'ai été frappé par leur matérialité et par l'aura²⁰ qui semblait les envelopper. Qu'il s'agisse de photographies légèrement surexposées dans un petit format, de films super huit aux bobines usées par le temps et au grain si caractéristique, en passant par les lettres où les enveloppes et les vieux timbres semblaient eux-mêmes dotés d'un attrait plastique particulier, le constat était le même. Cette aura, d'abord séduisante et apte à provoquer une forme de fascination, a induit dans les premiers temps de ma démarche artistique, une forme de respect, d'inviolabilité.

¹⁹ Pour plus d'informations au sujet de ce concept, voir la conclusion de la partie C.

²⁰ Lorsque l'on évoque la question de l'aura, on pense directement à l'usage qu'en a fait Walter Benjamin, afin d'effectuer une distinction vis-à-vis des œuvres d'art produites à l'heure de la reproductibilité technique. Je resterai dans mon cas dans une perception subjective, attaché à la définition du terme qu'en fait le dictionnaire Larousse où l'aura désigne « l'Atmosphère immatérielle qui enveloppe ou semble envelopper certains êtres » (en l'occurrence, je l'applique à des médias). Dans *Dictionnaire Larousse* (en ligne) : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/aura/6481> consulté le 17/10/2019.

L'aura que je décris est à mon sens très liée à une matérialité qui attise mon intérêt, sans doute parce qu'elle renvoie à des normes esthétiques contemporaines, qui ont tendance à valoriser la patine du temps, l'usure, la part esthétique de dispositifs anciens. Ce type de tendance s'incarne notamment dans le mouvement *rétro*, une thématique très présente dans le champ culturel contemporain.²¹

Cette dimension auratique m'a rapidement posé problème donc, dans la mesure où ces archives exerçaient un pouvoir de fascination qui d'une part détournait le regard des questions du contenu des représentations, et d'autre part parce qu'elles me mettaient d'une certaine manière à distance d'elles. Elles exerçaient sur moi une forme de domination dans le sens où j'osais à peine les toucher, les déplacer, un sentiment qui s'est d'ailleurs vu renforcé par la manière dont on me les a confiées, enveloppées dans des boîtes, en me disant de bien y prêter attention.

Au fur et à mesure que j'avancais dans le film, je me suis rendu compte que la difficulté de déconstruire une vision coloniale était directement liée au poids de la matérialité des médias du passé qui la véhiculent. Le passage du temps avait amplifié une dynamique de surplomb opérée par le média lui-même. Le média devenait intouchable, et dès lors donnait assez peu accès à une quelconque négociation des effets de sens dont il était porteur, influencé par le contexte colonial dont il était issu.

Ma démarche plastique a donc été de d'abord déconstruire matériellement, physiquement, ces archives. J'ai décollé les photographies de l'album, déroulé les bobines, mélangé les différentes sources, ouvert des lettres scellées. Cela m'a permis, en premier lieu, de me rapprocher de ces documents, de me les réapproprier. Mais, dans un second temps, cela m'a semblé déjà esquisser un positionnement vis-à-vis de la colonisation. Le simple fait de jouer avec les images, de travailler ces médias, me semblait remettre en question cette toute-puissance coloniale dont ils sont consubstantiels.

A cet égard, la coprésence, ou le fait de pouvoir présenter matériellement ces archives à l'écran, a été d'une grande aide. J'ai pu montrer ce jeu avec les archives, figurer cette tension que je décrivais. Le film m'a également permis de produire une surface (en l'occurrence, ma

²¹ A ce sujet, voir par exemple le n°46 de la revue *recherches en communication*, dir. Fevry, Sepulchre, Vanoost, <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/issue/view/723> (en ligne).

table d'animation), sur laquelle j'ai pu remettre ces archives à un niveau qui permette à la fois de les faire exister, mais aussi de les faire dialoguer. Un dialogue entre archives, mais aussi un dialogue avec d'autres matériaux médiatiques, sur un même plan. J'ai pu figurer des rencontres qui auraient pu avoir lieu, d'autres qui auraient à mon sens dû avoir lieu et certaines qui ne sont possibles qu'aujourd'hui.



Extrait de *La mémoire de Nelly* (2019)

Dans le film, j'ai par exemple pu rassembler dans un même plan une ancienne carte maritime du Congo, un faire-part de mariage, des photographies prises par mes grands-parents et une image de bateau glanée sur internet afin de recomposer leur traversée. J'ai ainsi pu donner à cet évènement un aspect très concret, ludique²², et figurer ainsi une expérience qui n'existait jusque là que de manière fragmentée voire théorique. Leur traversée me semblait dès lors devenir un souvenir tangible bien que reconstruit, auquel je pouvais m'adresser directement sans me perdre dans l'une ou l'autre image. Les médias se mettaient alors au service d'une dynamique collective dont je n'étais plus uniquement spectateur mais dans laquelle j'étais inclus, de manière active, en l'orchestrant par un recours aux techniques d'animation.

²² J'utilise le terme ludique pour désigner non pas le fait que je souhaitais renégocier le caractère sérieux des archives, mais plutôt que je souhaitais développer un registre ludique pour entrer en relation avec le spectateur. En ce sens, je pense qu'une mise à disposition ludique d'un contenu pousse le lecteur à devenir actif et, ainsi, le porte à coconstruire le sens de ce qui est figuré à l'écran. Ce registre ludique implique dès lors une forme de participation du spectateur, à laquelle j'accorde de l'importance.



Extrait de *La mémoire de Nelly* (2019)

La posture que j'ai donc développée vis-à-vis de ces médias est majoritairement celle d'un médiateur, qui arbitre des rencontres entre les médias et non à l'intérieur de ceux-ci. J'ai ainsi favorisé une démarche de cohabitation, en usant de la coprésence de plusieurs manières différentes.

- Afin de donner un contrepoint à un média dont je juge certains aspects manquants
- Afin de renforcer certains effets de sens du média pour les rendre sensibles aux yeux du spectateur.
- Afin de compléter un média que je juge incomplet, ou d'altérer un média que je juge trop complet.

Dans cette optique, l'animation prend une place tout à fait centrale. Si l'on revient sur les fonctions de l'animation décrites par Annabelle Honess Roe et que nous avons décrites dans la partie A de cette thèse, je constate que je l'ai mobilisée sur la totalité des niveaux qu'elle décrit : comme substitution mimétique, substitution non-mimétique, et comme évocation²³. A cela j'ajouterais une autre fonction, qui consiste à reconfigurer ou à combiner des représentations déjà existantes sans les départir de leur matérialité d'origine.

²³ Pour plus d'information au sujet de ces régimes d'expression de l'animation, voir le point qui y est consacré dans la partie A.

Pour aborder ma performance graphique, j'ai dû trouver un mode d'expression qui me permette de jouer tous ces différents rôles, de pouvoir à la fois coordonner ces rencontres médiatiques, mais aussi de figurer certains éléments. Ce mode d'expression, je l'ai trouvé dans la figure du fil, associé à une technique de captation en stop-motion tout d'abord, puis rejoué dans une interface informatique grâce au logiciel *TVPaint*. Mon rôle, dans ce contexte, fut surtout de donner à voir, de délier, d'exposer, de confronter, mais surtout de ne pas dématérialiser ces archives.

Par exemple, j'ai utilisé le fil afin de présenter à l'écran ces archives et de les réorganiser, comme s'il s'agissait d'un jeu de mémoire qui consiste à faire glisser différents éléments d'un puzzle pour recomposer une image. Le fil m'a offert un cadre, un moyen de travailler avec les archives, de les relier, de les mettre en relation, sans pour autant en altérer leur contenu.



Extrait de *La mémoire de Nelly* (2019)

De cette manière, l'usage de la coprésence par des moyens plastiques m'a permis de poser un acte de médiation, de montrer comment les souvenirs que j'explore se sont construits par ces ressources médiatiques. L'intermédiation me permet de le montrer tout en le mettant en perspective, de faire un pas de côté, de confronter, de modifier, mais surtout de ne pas remplacer une image par une autre.

Entre tous ces médias, ma position était souvent délicate. Capturer, relier, sans se laisser happer nécessitait de rester vigilant. Cette coprésence m'a donc permis de figurer une

tentative de juste positionnement des choses, dans un cadre où l'on puisse voir ces médias dans toute leur complexité, leur influence, et que je puisse en même temps m'y confronter.

De cette manière, j'ai le sentiment que l'animation m'a permis de lutter contre l'effet de certains médias et de cette aura presque magique qui les enveloppait. Le côté à la fois magique et construit du stop-motion, l'aspect artisanal de mon travail, m'ont permis justement de ne pas rendre ces images plus magiques, mais plutôt de me servir de l'aura de l'animation afin de tenir en respect l'aura des archives. Cela m'a alors permis de jouer avec elles, de mettre un filtre par-dessus en les captant par le procédé d'animation, et plus généralement de les désacraliser dans une mise à plat apte à favoriser la communication.

La coprésence m'a aussi permis de faire face au problème que j'ai eu à « faire des images » de la colonisation. Cette réalité étant éloignée de moi, si je construis une représentation sur base des archives, je risque de reproduire, voire de m'approprier des points de vue, des effets de sens qui m'échappent totalement ou vont à contre-sens de ma démarche. J'ai remarqué dans mon chef la tendance à substituer, en l'absence d'images suffisamment incarnées, des représentations stéréotypées de la réalité. Si je dois dessiner un village congolais par exemple, à moins d'être présent sur place et en admettant qu'il n'ait pas changé, je vais devoir inventer son aspect. Pour l'inventer, je vais devoir fonctionner par similarité, trouver des images qui entretiennent avec ce village une forme de ressemblance. Si des éléments à représenter ne se trouvent pas dans un répertoire disponible (de vécu ou de similarité), je vais substituer aux images manquantes des images stéréotypées, issues d'autres œuvres, ou facilement accessibles dans mon imaginaire. Si l'on prend en compte ce que j'ai dit auparavant, à savoir que cet univers médiatique est toujours empreint de réflexes coloniaux, on sent bien les problèmes qui peuvent se poser. Cette question du passage d'un média à un autre amorce en outre la question du transfert, que j'aborderai au point suivant.

Cet acte de construction m'interroge également dans la mesure où, lors de la création d'images, je vais mettre différents registres d'inspiration sur le même niveau, et le résultat va paraître d'une part faussement homogène et, d'autre part, va transporter des effets de sens que je ne souhaite pas. Comme on le voit sur la capture d'écran ci-dessous, je me suis notamment servi des photographies comme lieu d'émergence d'une forme animée, dont un personnage s'extraît avant de se mettre en mouvement. Cela me permet de figurer mon imagination (le personnage animé) mais aussi le contexte duquel il est issu (la photographie) sans en masquer la provenance. Cela me permettait ainsi de produire des images, d'inventer une scène, sans nier la provenance et donc l'hétérogénéité de mon procédé de reconstitution.



Extrait de *La mémoire de Nelly* (2019)

J'aimerais clôturer cette réflexion à propos de la coprésence en évoquant la musique de mon film, qui a également posé énormément question. Tous les documents dont je dispose sont muets et, de fait, j'ai dû créer un environnement sonore à partir de rien. Dans un premier temps, j'ai donc cherché des musiques ayant un rapport avec l'Afrique. De manière spontanée, j'ai réalisé que les percussions fonctionnaient très bien avec l'animation, et j'en ai abondamment utilisé. Puis j'ai monté une première version du film et je l'ai montrée autour de moi. L'aspect sonore du film a posé des problèmes à pratiquement chaque spectateur. Ils ont trouvé la musique décorative, souvent déplacée, voire porteuse d'un exotisme dérangeant. Je me range bien entendu derrière ces commentaires, et il est évident que j'avais opéré de mauvais choix.

Les archives sonores, en particulier, sont difficiles à cadrer, surtout s'il s'agit d'archives dont le support matériel, le médium donc, n'est pas visible à l'image. Je pense que c'est aussi cet aspect qui a dû choquer ceux qui ont vu cette version. Je donnais le sentiment au spectateur de m'être procuré des médias sans égard pour leur contexte d'émergence et pour le sens dont ils sont vecteurs, en dehors de leur matière sonore a priori décorative (le son du djembé, par exemple, fonctionne très bien avec une animation en stop-motion), et donc d'avoir reproduit une logique coloniale d'appropriation culturelle. Or, il en va de même pour le son que pour les autres médias : il est porteur d'un contexte, d'une matérialité qui sont significatifs.

Une solution fut donc d'introduire certains éléments en tant que médias et non uniquement en tant que contenus, soit en montrant le médium d'origine, soit en accentuant leur matérialité (mise en avant du contexte d'enregistrement, du grain du son, de la situation concrète dans laquelle il a été produit). Cela a par exemple impliqué de privilégier des bruitages ou des prises de sons en contexte à des musiques enregistrées en studio, ça m'a aussi incité à aller enregistrer moi-même des sons, des musiciens, ou à choisir des musiques, si besoin en était, qui portaient en elles ces caractéristiques matérielles. C'est-à-dire que de privilégier le média sonore comme un média, et dès lors le mettre en œuvre en situation de coprésence avec d'autres médias, m'a permis d'éviter les écueils d'une construction où il serait réduit à sa portion superficielle qui, dans une approche postcoloniale, peut poser problème.

3.4.2. Transfert

Mon travail au contact des archives n'a pas immédiatement donné des résultats convaincants. J'ai beaucoup pratiqué le jeu graphique avec ces médias du passé avant de produire des images qui sont dans le film, ou qui ont existé en marge de celui-ci. En ce sens, la notion intermédiaire de transfert a joué un rôle déterminant dans mon appropriation de ce langage artistique. Je parle ici du transfert dans la manière dont il a été envisagé dans la partie C de cette thèse. L'intermédialité peut, comme le préconise Besson, tenter de « saisir la manière dont une forme singulière est liée à d'autres formes qui lui sont contemporaines ou

antérieures »²⁴. Il s'agit d'une approche diachronique. Dans ma vision de cette notion, le transfert véhicule l'idée selon laquelle la pratique d'un média n'existe jamais seule mais toujours en relation avec d'autres. Au fil de mon travail, j'ai distingué deux manières dont ce transfert pouvait être envisagé. Tout d'abord dans une approche centrée sur le travail d'un artiste pris dans la continuité de son processus créatif. Dans ce cas, la pratique par un animateur d'autres disciplines artistiques et d'autres contextes, en marge du travail sur sa mémoire animée, influence la forme que va y prendre son geste graphique. Ensuite dans une approche centrée sur l'œuvre en elle-même, où le transfert met en relation une production artistique avec celle d'un autre, une pratique avec celle d'un autre, ou un dispositif médiatique avec un autre (comme lors d'une adaptation d'un livre au cinéma par exemple).

La pratique du transfert, dans le chef de ma propre pratique (et donc dans la lignée du premier axe décrit ci-dessus) est particulièrement utile lorsqu'il s'agit de trouver la bonne approche de ces archives coloniales. Comme je l'ai dit, celles-ci sont chargées d'un sens, d'une matérialité difficile à aborder. De fait, cette compétence de mise en coprésence a été acquise par une multitude de tentatives, que je relierai ici à cette notion de transfert. Afin de comprendre l'ampleur des problèmes qui se posaient et la profondeur sémantique de ces médias, j'ai expérimenté non seulement des techniques d'animation, mais aussi beaucoup d'autres dispositifs.

Pour citer quelques-unes de ces tentatives, je retiendrai particulièrement les expérimentations suivantes :

Le travail en bande dessinée à partir de ces archives m'a permis de prendre la pleine mesure de ce que pouvait apporter une graphiation, mais également ses limites, et m'a poussé à creuser davantage l'hétérogénéité et la matérialité des archives²⁵.

Le travail en situation de performance lors de la *Pechakucha*²⁶ sur le campus de l'UCLouvain à Mons en novembre 2017, m'a permis de travailler une autre forme de narration

²⁴ Besson, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Cinémadoc. Images animées, archives visuelles et dispositifs*, Avril 2014.

<http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/> Consulté le 14 mai 2019.

²⁴ Méchoulon cité par Besson, 2014.

²⁵ J'en parle plus longuement lors de la conclusion de la partie C.

²⁶ La vidéo de cette performance est disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=-/T2cbtQtNA8> Consulté le 17/10/2019.

avec les photographies d'archives familiales. J'y ai pris conscience de la valeur plastique de certaines photographies, mais surtout j'ai eu des retours critiques par rapport à mon champ lexical. J'ai par exemple utilisé le terme « indigènes », en référence aux Noirs, ce qui m'a été reproché à l'issue de mon intervention, à juste titre. Cela a occasionné une réflexion sur certaines fragilités dans mon discours et dans ma réflexion, que j'ai pu retravailler par la suite.

J'ai aussi effectué de nombreuses interviews performées et filmées avec des femmes coloniales, qui m'ont permis de réfléchir à mon dispositif, et de mener diverses tentatives dans un contexte éloigné d'une réception publique. J'ai par exemple mieux saisi la valeur des photographies en situation mémorielle lorsque je me suis retrouvé à prendre pratiquement part à un jeu de cartes, où celles-ci étaient remplacées par des photographies. Je confrontais le passé de ma grand-mère à celui d'autres femmes ayant connu la colonisation, elles aussi munies de leurs propres archives. Ces échanges de photographies m'ont permis d'entrer en relation avec ces femmes. A leurs photographies, je pouvais confronter les miennes, nous dialoguions avec les mêmes ressources. Mon questionnement et, parfois, ma remise en cause de cette part de leur passé, devenait en quelque sorte légitime puisque je le faisais selon leurs règles, sur bases des mêmes moyens. Ces documents en situation d'interview m'ont permis de stimuler la mémoire de ces femmes mais aussi de m'aider à questionner les souvenirs de ma grand-mère. C'est lors de ces entretiens que j'ai véritablement compris à quoi servaient ces photographies : elles avaient selon moi vocation à être utilisées, à être pratiquées, à débattre, à raconter des histoires, à partager. Cette compréhension a affecté ma manière de les mobiliser dans le film, au même titre que les informations que j'ai récoltées à ces occasions. Certains enregistrements ont d'ailleurs été directement intégrées à ma narration.



Capture d'écran d'une interview réalisée en mai 2017 avec une femme « coloniale ».

Lors d'expositions, j'ai également pu tester ces archives sur un public. Beaucoup d'idées se sont cristallisées lorsque j'assistais aux visites, j'ai pu mieux comprendre la valeur de certains médias, et plus particulièrement les films super 8, qui exerçaient un fort pouvoir de fascination et que j'ai commencé à altérer (en leur imposant un mouvement de ralenti très prononcé) lors d'une exposition à l'Erg en 2017.



Work in progress du film *"La mémoire de Nelly"*. Galerie de l'Erg, novembre 2017.

Déplacer ces médias d'un dispositif à un autre, mais aussi les confronter dans diverses situations, m'a donc permis de faire mûrir mon geste graphique, par transfert, au moment de mener le travail d'animation. En procédant de la sorte, cela me permettait d'avoir déjà pratiqué ces archives, d'en avoir exploré le potentiel au moment de les intégrer au film. Certaines performances, comme les rencontres avec les femmes coloniales, ont même été intégrées directement au film en tant que matière sonore, accompagnée à l'image de séquences d'animation. J'y ai rejoué certains gestes que j'avais performés en interview, placé certaines images à des moments précis, reproduisant certains effets de sens qui m'avaient paru intéressants lors des rencontres. De la même manière, j'ai mobilisé des séquences filmées par ma grand-mère, et notamment la captation d'une rivière, dans le film après l'avoir testée dans le cadre de l'exposition à l'Erg. Les images dessinées pour *La fureur de livre* ont aussi été intégrées au film, disposées à l'écran pour illustrer un souvenir que je raconte, en voix off.

Des spécificités liées à la réalisation d'un film me semblent appeler à un recours à d'autres pratiques, qui seront alors transférées lors de sa mise en œuvre. Durant les trois années où j'ai activement travaillé sur le film, je n'ai pu que très rarement montrer autour de moi mes avancements sur *La mémoire de Nelly*. D'une part à cause d'une absence de séquences qu'il fallait encore réaliser. D'autre part, étant donné que je souhaitais faire évoluer mes expériences graphiques et ma narration de concert, le montage final mais aussi l'écriture de la voix off n'ont été mis en place que lors des dernières semaines. Il m'était donc très difficile de confronter ce matériau en construction, tout en ne sachant jamais vraiment s'il allait ou non dans la bonne direction. En opérant par transfert, je pouvais alors tester l'un ou l'autre paramètre, l'une ou l'autre narration, l'une ou l'autre image. J'étais ainsi à-même d'expérimenter l'usage de quelques phrases, de quelques séquences, et de manière générale ma posture vis-à-vis de la colonisation, face à des publics variés et diversifiés. Sans ces expériences, le film n'aurait pu se nourrir que de l'intérieur, ce qui me semblait insuffisant en particulier dans une démarche comme la mienne qui traite d'enjeux engagés dans une dynamique sociale.

Cette pratique du transfert m'a aussi permis de me rapprocher de certaines postures énonciatives du passé, et par exemple de me mettre à la place, ou me rapprocher, de ma grand-mère. En manipulant des fils toute la journée, je pouvais me rapprocher de certaines

de ses activités de couture. En filmant, je pouvais m'affilier à sa posture de filmeuse. Cela m'a permis de trouver une forme de proximité non seulement avec ce passé mais aussi avec les modes de production de ces traces du passé, et donc de la fabrique de leur matérialité. Dans un contexte où, comme je l'ai décrit, cette matérialité est centrale pour comprendre les enjeux dont ils sont porteurs, ce type d'approche m'a permis d'éprouver par l'agir, par le faire, ce type de questionnement.

Je pense que cette pratique du transfert est d'autant plus pertinente dans le contexte postcolonial de la Belgique pour deux raisons principales :

Premièrement, j'ai pu constater de très grandes attentes vis-à-vis de cette question coloniale dans ma sphère privée, professionnelle mais aussi dans les milieux culturels que je fréquentais à Bruxelles et en Wallonie. J'ai eu le sentiment comme je l'ai dit que les blessures de cette colonisation belge au Congo étaient encore très présentes, et le sujet particulièrement sensible. De fait, les médias familiaux Blancs sont porteurs d'une idéologie qui rend difficile leur circulation dans l'espace public. Durant des décennies, ils ont cessé de circuler, leur place n'est pas définie, et ils ont un statut chargé et problématique. Pour un praticien comme moi, qui souhaitait les mobiliser, même en vue de les remettre en question, je devais apprendre à les montrer et faire preuve de délicatesse lorsque je les extrayais de cette sphère privée pour les porter vers l'extérieur. A partir du moment où j'ai pris le parti de les rendre visibles, j'ai dû les penser en profondeur et de manière critique.

Deuxièmement, cette réintégration des médias coloniaux dans une pratique artistique ne peut se construire qu'en situation de communication. Il s'agissait pour moi d'apprendre à travailler ces matériaux, de trouver la juste mesure, et de les pratiquer abondamment avant de les intégrer au film. Ce passage d'une série de pratiques artistiques à une forme filmique, que je qualifie de transfert, a chaque fois été pensé au contact d'un public. Je n'ai pu prendre la pleine mesure des effets de mon travail, de mes choix, je n'ai pu faire mûrir ma pratique que grâce aux retours obtenus lors de ces différents moments d'échanges.

J'insiste donc sur l'importance de développer cette pratique des médias coloniaux en tenant compte de leur dimension relationnelle, et non uniquement plastique. Pour questionner ces médias coloniaux, il est nécessaire de saisir la manière dont ils fonctionnent

et surtout dont ils sont perçus et reçus. Cela m'amène ainsi au point suivant, où j'aimerais aborder l'intermédialité sous sa dimension sociale.

3.4.3. Faciliter les échanges dans un milieu

La réalisation de mon film a impliqué, au niveau relationnel, la mobilisation de nombreux actants. Parmi ceux-ci se trouvent les archives, dont j'ai abondamment parlé. Mais ce constat concerne aussi des acteurs humains. Ceux que j'ai rencontré, comme les membres de ma famille, les femmes coloniales, des chercheurs universitaires, des artistes plasticiens, ont chacun partagé avec moi des éclairages très différents. Mon propre point de vue, qui était assez peu familier de ce type de réflexions à l'entame du projet, s'est formé et à évolué en fonction de ces rencontres. La mise en œuvre du film m'a amené, comme je l'ai montré au chapitre précédent, à développer mes réseaux. Elle m'a ainsi incité à m'exposer à une grande pluralité d'opinions et de regards sur cette question coloniale.

Ce qui ressortait fréquemment de ces échanges pointait vers un flagrant manque de communication autour de cette problématique. Les femmes Blanches ayant connu la colonisation se plaignaient que leurs histoires du Congo n'intéressaient pas leurs petits-enfants. Les membres de ma famille avaient des difficultés à en parler, et eux-mêmes étaient divisés, entre ceux qui adoptent une démarche critique et les autres, plus modérés voire totalement favorables. Les personnes qui ont émis des critiques vis-à-vis de mes maladresses étaient aussi dans une position d'attente, voire d'extrême vigilance vis-à-vis de ces problématiques, comme je l'ai mentionné au point précédent.

A la lumière de ces constats, il me semble que les échanges dans le contexte de mon film ont suivi une double logique :

Premièrement, j'ai eu le sentiment, durant la réalisation de mon film, de recréer une forme de dialogue, en portant la parole des uns et des autres dans divers réseaux. Cela s'est fait en phase de création, et l'objectif est de poursuivre cette action avec la diffusion du film une fois que celui-ci sera terminé.

Deuxièmement, j'ai progressivement développé une posture artistique qui se situe « entre » les différents réseaux, et de fait entre les différents registres de discours. Mon rôle

en tant qu'artiste, sur lequel je vais revenir dans la conclusion de ce chapitre, a donc été pour beaucoup de remettre en circulation ces médias, et de me servir de la réalisation de mon film afin de renouer avec ces archives laissées à l'abandon. Cet abandon dans ma famille des archives comme lieu privilégié d'une transmission mémorielle familiale a, selon moi, été provoqué à la fois par une forme d'oubli, par le Blanc, de la question coloniale, mais y a aussi participé activement.

Les médias familiaux issus de cette période sont devenus progressivement inactifs. Peu à peu, les enjeux coloniaux sont devenus implicites, ils ont été intégrés aux formes actuelles de communication. Face à cette situation, la dimension médiatique d'un film comme le mien, parce qu'il induit des relations nouvelles dans un milieu, permet de prendre le relais de cet environnement médiatique tombé dans l'oubli ou l'implicite. En le réactivant dans une portée nouvelle, il l'inscrit à la fois dans une forme de continuité, tout en permettant une remise en question.

3.5. Travail postcolonial et éthique de l'artiste

J'espère avoir pu montrer, au fil de ce chapitre, dans quelle mesure la question postcoloniale pouvait et, à mon sens, devait se poser en termes d'intermédialité. Les rapports de force liés aux médias, mais aussi le devenir médiatique de ces questions, nécessitent d'être envisagés avec des outils adéquats. Ceux-ci trouvent à cet égard dans l'intermédiation un répertoire de pratiques qui d'une part semble apte à les prendre en charge, et qui d'autre part mériterait d'être davantage exploré.

Ce travail d'intermédiation vis-à-vis des archives me semble toutefois questionner la nature même de mon travail. J'ai insisté dans ce chapitre sur ma démarche, sur mes réflexions et aussi sur les différents aspects de ma pratique artistique. Il me semble, en tant qu'artiste chercheur, devoir revenir sur le rôle qui a été le mien et sur la portée critique de mon travail. Dans ce travail d'intermédiation, j'ai été amené à prendre parti et à me positionner sur ces archives familiales, sur la figure de mes grands-parents, sur la colonisation belge au Congo, et sur les tenants et aboutissants d'une démarche postcoloniale. En ce sens, je pense que mon travail doit aussi être envisagé en termes d'éthique.

Afin de préparer cette partie, j'ai répondu moi-même à un questionnaire que j'avais originellement conçu afin d'aller à la rencontre des réalisateurs de mémoires animées²⁷. J'ai réalisé, à la relecture de celui-ci, que j'utilisais à de multiples reprises les termes de « devoir », « d'erreur », et de notions qui me semblent renvoyer à mon propre parti pris. J'y déclare ainsi par exemple que le *film a pris la forme qu'il devait prendre puisqu'il est le résultat d'un processus*.

Mon projet de film a existé tout d'abord en tant que processus, dans un milieu. Comme je l'ai indiqué précédemment j'y ai fait des tentatives, je me suis posé des questions, et j'y ai commis ce que j'appelle des erreurs. Dans mon chef, je parle d'erreur pour désigner une inadéquation entre le moyen mis en œuvre et l'effet recherché. J'estime donc que j'ai commis une erreur à partir du moment où je produis un effet qui n'est pas voulu. A cela vient s'ajouter le fait que je m'inscris dans un champ que je ne connais pas bien, dont le périmètre est peu circonscrit, et qui charrie beaucoup de questions particulièrement sensibles. De cette manière, je n'avais, à l'entame de la mise en œuvre du film, pas toujours un positionnement clair, voire un avis construit, sur ces questions. C'est véritablement dans le processus que des convictions me sont apparues, que des aprioris (sur ce qu'a pu être la colonisation par exemple) se sont ou non confirmés, et que se sont cristallisés, d'une part, ce que je pensais et, d'autre part, ce que je voulais raconter.

Par exemple, lors d'une conférence, j'ai présenté une séquence d'animation où une anecdote d'une femme coloniale est illustrée par une séquence animée de percussions. On y entend une musique de djembé. Après la présentation, on m'a fait remarquer que le son que j'avais été utilisé venait d'une percussion extérieure au Congo, et mon interlocuteur me reprochait de manière implicite un manque de connaissance de mon sujet et une maladresse problématique. Pour moi, ceci incarne bien cette notion d'erreur, liée à une maladresse qui me permet à la fois de me positionner – je ne veux pas produire ce genre d'effets – mais aussi à comprendre toute la complexité de la situation dans laquelle je me trouve.

Je pensais tout d'abord agir comme un médiateur relativement neutre, mais plus j'avancais dans mon travail, plus je réalisais à quel point cette médiation, dans mon cas,

²⁷ Ce questionnaire est disponible en annexe à cette partie, et j'invite vivement à aller le consulter, dans la mesure où il propose une exploration libre, dans un style plus léger, de mon travail artistique dans le contexte de cette thèse.

engageait ma subjectivité. Ce n'est ainsi pas parce que je mets en relation deux éléments que je ne m'y exprime pas moi aussi, à titre individuel. En ce sens, le travail de médiation transforme, altère, modifie, et il est porteur de l'intention de celui qui l'a effectué, qui prend alors parti. C'est là la manière dont je m'engage dans et vis-à-vis du média.

Mon travail artistique dans *La mémoire de Nelly* repose pour beaucoup sur la mise en relation de différents médias (à l'intérieur du film mais aussi dans un environnement social). Pourtant, il ne s'agit pas de simplement redonner une fonction à mes archives familiales, ou de provoquer des échanges. J'ai fait tout cela dans une optique de remise en cause de l'entreprise coloniale Belge au Congo. Mon projet artistique est une critique assumée vis-à-vis de l'insuffisance, à mon sens, du travail de mémoire qui a été mené jusqu'ici. J'ai intégré à ma réflexion le fait que cette colonisation était problématique, violente, inhumaine.

Lorsque je parle de devoir en parlant de la forme qu'a prise le film, je pense que cela signifie avant tout que j'ai trouvé, au fur et à mesure du processus, un équilibre entre les attentes des autres et les miennes, dans un lieu où le débat et la communication pouvaient exister. Ce sentiment de devoir résulte donc d'une recherche d'équilibre, qui est avant tout subjectif.

Par exemple, j'ai dû me positionner sur le rôle joué par ma grand-mère dans la colonisation. J'ai essayé, à travers le film, de ne pas la juger à titre individuel mais plutôt de montrer comment elle y a pris part. Je ne voulais pas rejeter sur elle une faute ou l'innocenter de quoi que ce soit, ce qui ne servirait à mon sens à rien, mais plutôt de mettre les choses à une place qui me semble juste. Cette question de justesse est évidemment délicate, et plutôt que de déclarer si telle ou telle chose était juste ou non, j'ai tenté de porter à l'attention du spectateur les éléments qui me permettaient de me positionner. J'ai abordé cette question de la justesse en termes d'idées, mais également au niveau spatial, où se positionner consistait également à trouver une juste distance vis-à-vis des médias eux-mêmes²⁸. Mon regard sur ma grand-mère reste volontairement ambigu, puisque j'essaie d'accepter à la fois le fait que je désapprouve la dynamique coloniale à laquelle elle a pris part, et en même temps

²⁸ Cette double acceptation de la notion de justice se retrouve dans la définition du terme lui-même, qui désigne ce « qui a le souci de la justice, qui respecte le droit et l'équité » mais aussi « qui fonctionne avec précision, exactitude », comme lorsque l'on use de l'expression « viser juste ». Définition du dictionnaire Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/juste/45229> (en ligne). Consulté le 10/11/2019.

j'intègre le fait qu'elle fait partie de mon histoire et restera toujours ma grand-mère. Mais il ne s'agit pas uniquement d'une réflexion de l'ordre de l'intime, dans le sens où j'ai essayé de faire de ce cheminement individuel une base de réflexion pour comprendre la manière dont nous avons fonctionné et fonctionnons encore, en tant que société.

Mon engagement vis-à-vis du sujet de la colonisation se construit donc dans ma manière de décrire une situation, dans ce que j'ai identifié comme problématique. Mais aussi dans la manière dont j'ai désigné et rendu sensibles les mécanismes qui entretiennent le racisme, la ségrégation, et la domination d'un groupe d'individus par un autre. Dans ce sens, il s'agit effectivement, comme le suggérait Deleuze, de produire du sensible. Mais ce sensible a un propos, il est une manière de connaître le monde, il est engagé et constitue une forme de savoir.

En tant qu'artiste, j'essaie autant de poser un regard sur les choses, de donner à voir, à sentir, que de rendre accessibles les conditions d'existence de cette éthique dans le but de la rendre à son tout déconstructible par l'autre. Ce n'est pas tant une volonté de transparence qu'une forme d'ouverture qui implique de rendre sensible la dimension située de mon travail. J'entends donner mon avis, partager mon regard sur le monde tout en ouvrant mon travail à la contradiction, au débat, à la mise en relation, ce qui peut s'apparenter à une éthique de travail.

L'animation, en ce sens, m'a beaucoup aidé. Elle m'a permis, en plus des aspects techniques de coprésence que j'ai déjà présentés, de trouver ce que j'estime être un juste positionnement. Elle m'a ainsi autorisé à développer un registre que j'apparente, pour beaucoup, à celui du jeu. La plupart de mes séquences animées présentent un caractère ludique, comme lorsque je reproduis un jeu de mémoire, que je fais référence à l'univers sémantique du jeu de cartes ou que je m'amuse à présenter d'une manière surprenante l'arrivée dans le plan d'une archive. Ce caractère ludique est à mon sens renforcé par l'utilisation du stop-motion qui s'apparente à une forme de bricolage de l'image. Cette image apparaît dès lors toujours comme construite et renvoie à sa situation d'énonciation. Le saut d'une image à une autre laisse souvent entrevoir ma présence dans chacun de ces interstices, et j'ai volontairement laissé apparents certains accidents qui renvoyaient directement à ma présence (comme lorsqu'un pied, un doigt, une ombre s'immiscent à l'écran).

La fascination magique que ce procédé met en œuvre, où des objets inanimés prennent vie, est à mon sens une fascination abordable, une magie qui s'affirme plus comme un art du trucage que comme une volonté de faire croire à sa propre réalité. Dans ce sens, je pense que ce type d'animation met le spectateur dans une posture de participation ludique, où il s'implique tout en étant conscient des règles implicites selon lesquelles ce jeu fonctionne. Cette magie bricolée pointe vers le caractère construit de mes images, et met en exergue le fait que, comme toute construction, elle est porteuse de l'intention de son auteur. Ce procédé encourage à oser s'adresser aux archives tout en stimulant la distance critique du spectateur. L'animation m'a donc permis de trouver un ton qui me semble juste, dans lequel je me retrouve, et qui porte des valeurs qui sont les miennes.

4. Art et sciences de l'art : en quoi pense-t-on ?

4.1. Retour sur l'approche autoréflexive

En guise de conclusion à cette partie autoréflexive, nous allons revenir à nos questionnements initiaux, énoncés lors de notre introduction. Nous nous demandons ainsi ce qui fondait la distinction entre l'art et la science et nous proposons de réfléchir sur la spécificité de la posture de l'artiste-chercheur telle que nous l'avons expérimentée.

En ce sens, nous avons croisé tout au long de cette partie le savoir produit par écrit et celui mis en œuvre à travers notre film. Afin de figurer ces croisements, nous avons tenté différents types d'énonciation, en parlant alternativement en *je*, en *nous* et en *il*.

Cette tentative peut paraître, au premier abord, superficielle. Il ne s'agit pas simplement de changer de pronom pour changer de discours, ou pour produire un savoir distinct. Néanmoins, nous avons pu observer que ces postures facilitaient notre approche de l'un ou l'autre sujet. Il nous paraît évident que ce retour réflexif, dans son ensemble, s'inscrit dans une perspective écrite de théoriser une pratique, voire de théoriser une autre production écrite. Il pourrait s'apparenter en cela à un recouvrement de l'art par la science, ou de la science par la science. Nous avons eu le sentiment, par le recours à ces pronoms, de teinter notre discours de ce qui faisait la nature des objets réalisés. Parler en *nous* revenait à une forme de distanciation objectivée d'une expérience, comme nous l'avons fait lors de la

rédaction de la partie écrite. Le fait d'utiliser le *il* nous a permis, toujours dans une logique d'objectivation, de mener une forme de *méta*-réflexion. Parler en *je*, enfin nous permettait de revendiquer l'ancrage subjectif plus prononcé de notre travail artistique. Il importe peu de savoir si ces postures sont ou non performatives, mais elles nous semblent importantes à souligner car elles mettent à chaque fois en exergue une intention différente vis-à-vis d'objets qui nous paraissent distincts.

Nous avons eu le sentiment de poser, lors de chaque volet de la thèse, un acte de création, qui menait à chaque fois à une différente forme d'intelligibilité. En cela, nous rejoignons cette proposition deleuzienne de distinction entre une pensée en art et une pensée en sciences. Toutefois, si nous avons ressenti cette nécessité de teinter ce discours scientifique des différents registres que nous avons explorés, c'est également pour mettre en avant le fait qu'il n'est pas qu'une seule chose. Notre métadiscours scientifique est intimement lié à notre travail d'écriture, à notre travail artistique, et il porte en lui une forme d'hybridité²⁹ dont nous n'avons pas souhaité le départir, et ce malgré qu'il appartienne plus à un pôle qu'à un autre. Le fait d'endosser différents points de vue, d'adopter différentes méthodes, et dès lors de s'exprimer de plusieurs manières différentes a aussi pour vocation de souligner la pluralité des postures vers lesquelles nous a porté cette thèse de doctorat.

4.2. Penser en art ou penser en sciences de l'art ?

Il nous faut ainsi mieux comprendre ce que seraient ces registres qui composent la thèse. Premièrement, le registre scientifique nous paraît défini par une méthode scientifique, où l'on attend une forme d'objectivation qui repose sur un champ disciplinaire défini. Tel que nous l'avons mobilisé, nous avons plutôt cheminé vers la création de concepts, au sens deleuzien du terme. L'intermédiation et l'espace intermédiaire de la production du film sont à ce titre deux concepts venant clore deux parties de la thèse. Deuxièmement, le registre artistique nous a porté vers la réalisation d'un film. Ce film a produit une forme de savoir dans le sens où il présente une réflexion essentiellement sensible, que nous avons toutefois objectivée en revenant sur la démarche qui a présidé à sa mise en œuvre.

²⁹ La définition que nous faisons de la notion d'hybridation se trouve au point 2.2.5. de cette partie.

Ces deux registres sont donc caractérisés par des modes de rapport au savoir, par des méthodes, mais aussi par la présence de ce que Deleuze qualifierait d'intercesseurs. Pour lui, « ce qui est essentiel, c'est les intercesseurs. La création, c'est les intercesseurs. Sans eux il n'y a pas d'œuvre »³⁰. Ces intercesseurs, qui rejoignent une définition plus latourienne de ce que pourrait être un actant, ou un médiateur, désignent ceux -ou ce- avec qui -ou avec quoi- vont penser le créateur. Ceux-ci sont différents dans le contexte de chaque volet de la thèse. Pour la partie écrite, ces intercesseurs sont composés de tous les actants humains et non humains que nous avons définis, mais aussi de Rémy Besson, de Bruno Latour, d'Annabelle Honess Roe, de Sandrine Stoyanov, d'Olivia Molnar. Les intercesseurs du volet artistique sont eux aussi des actants tels que nous les avons décrits au chapitre 2 de cette partie, mais également d'André Gide, d'Aimé Césaire, de David Van Reybrouck, de mon oncle et mes tantes, pour n'en citer que quelques-uns. A ceux-là on pourrait également ajouter des outils, des lieux, des programmes infographiques, des émotions aussi. C'est donc aussi ce recours à ces intercesseurs plutôt qu'à d'autres, et qui relèvent d'un registre plutôt que d'un autre (des intercesseurs du champ scientifique pour la thèse écrite, et des intercesseurs du champ artistique pour le film), qui ont caractérisé nos approches.

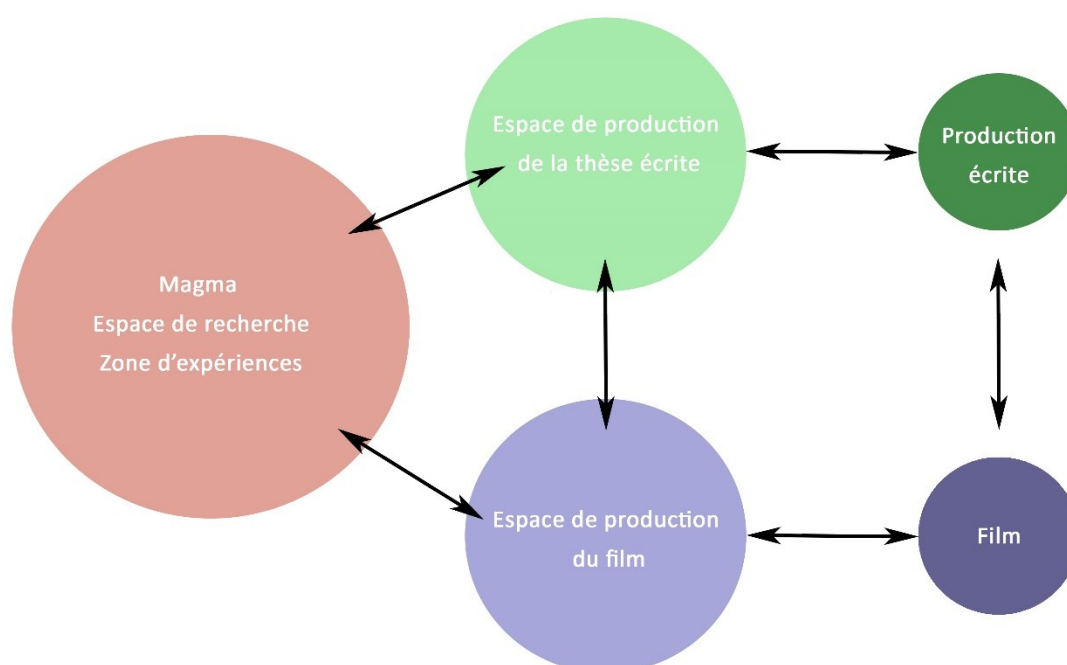
Lorsque nous parlons de postures ou d'intercesseurs différents, cela doit être compris dans le sens où chacun d'entre eux n'est jamais attaché à un seul champ, et nous précisons qu'ils sont toujours porteurs d'une certaine forme d'hybridité. De nombreux intercesseurs, comme par exemple les réalisateurs de mémoires animées, m'ont autant aidé dans un volet que dans l'autre. Il en va de même pour les auteurs que j'ai lus et qui ont influencé, directement ou indirectement, les deux volets de la thèse. Cela s'étend à un grand nombre d'actants, qui, comme nous l'avons décrit au chapitre deux de cette partie, sont souvent engagés dans plusieurs registres distincts, un phénomène que nous avons décrit comme étant constitutif d'une forme d'hybridité. Cela pointe donc vers un mouvement plus général de croisement entre les différents éléments qui ont accompagné mon processus de thèse, qui ont rendu omniprésente l'hybridation, et donc la transformation liée à la rencontre de deux registres. Cette hybridation pourtant ne m'a pas empêché de cheminer vers des formes distinctes que l'on attribuerait plutôt à l'une ou l'autre discipline, à la science ou à l'art.

³⁰ Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Editions de Minuit, 2003, p. 45.

4.3. Production en art et sciences de l'art, entre indifférenciation et différenciation

Je décrirais dès lors mon processus de thèse comme un passage progressif d'une forme d'indifférenciation, un magma de contenus où les différents registres sont sans cesse en communication, vers une phase d'émergence, puis de différenciation. Cette différenciation verrait alors apparaître des objets, teintés d'hybridité, mais néanmoins assimilés à telle ou telle discipline.

Nous pouvons schématiser le mouvement général de création des deux volets de notre thèse de cette manière :



Ainsi, en fonction des différents modes de création, dont la thèse écrite comme le film sont des cristallisations saillantes, la thèse s'est produite dans un mouvement complexe. Un champ de recherche général, en art et sciences de l'art, a été défini, et de ce fait nous avons mené des réflexions sous des formes très diverses où art et science n'ont pas encore vocation à être distingués. Cette espace comprend des discussions, la vision de films, la lecture d'ouvrages, des pratiques artistiques, des pratiques académiques, qui doit être perçu avant tout comme un répertoire d'expériences. Peu à peu, et en vue de produire un certain type

d'objet, nous avons travaillé, pour chaque création, dans un espace plus défini, à chaque fois en continuité de ce magma originel (ces deux espaces de production étant eux-mêmes liés). Finalement, de ces espaces ont émergé des objets, une thèse écrite ainsi qu'un film. Nous pourrions aussi imaginer des flèches qui lieraient la production écrite et le film au magma originel. Ces deux productions intégreraient un nouvel espace de réflexion qui lui-même mènerait vers d'autres types d'émergence. Dans cette partie autoréflexive, nous nous sommes focalisés en première instance sur ce lien, sur cette flèche qui lie la production écrite au film. Cependant, pour bien la saisir, cela a nécessité une compréhension de l'ensemble du processus dans laquelle elle était engagée.

L'émergence de l'un ou l'autre objet est lié comme nous l'avons dit, à des registres différents, à des savoirs différents, mais elle est aussi toujours liée au contexte interactionnel dans lequel elle s'inscrit. Il ne s'agit pas simplement de choisir ses intercesseurs, comme dirait Deleuze, mais d'entrer en relation avec eux. Cette relation est de l'ordre de la pensée, une pensée qui mettrait en relation, mais elle est aussi de l'ordre d'une interaction au sens physique, matériel du terme. Ces mouvements que j'ai conceptualisés par des flèches, et ceux qui opèrent à chaque niveau du schéma, sont à chaque fois accompagnés par des rencontres, des déplacements, des mises en réseaux. Ce ne sont pas simplement des réseaux d'idées, mais bel et bien des réseaux d'actants dans toute la diversité que ce terme implique.

4.4. Dimension relationnelle des registres de savoir

Le réseau interactionnel qui est celui de la thèse est en ce sens un cadre qui facilite la mobilité du chercheur, qui passe sans cesse d'un pôle à un autre, d'un réseau à un autre. Chaque réseau est caractérisé par un contexte qui lui est propre, et ces réseaux favorisent chacun l'émergence de tel ou tel type d'objet. Pour l'illustrer d'un exemple concret, nous pouvons par exemple citer le cas d'une présentation de l'état d'avancement de mon doctorat dans le musée L à Louvain-La-Neuve au mois de Septembre 2018. Nous y avons proposé une communication qui avait comme vocation secondaire, au-delà de présenter notre travail, de réfléchir sur cette différenciation entre art et science. Nous avons diffusé une partie des séquences d'animation de notre film, tout en performant, en parallèle, un discours sur notre rapport à l'archive. L'idée était de joindre théorie (le texte lu) et pratique (les images

projetées). A la suite de cette intervention Monsieur Carl Havelange, professeur à l'ULG, est intervenu en mettant en avant l'aspect déjà théorique de mes images animées. De fait, un sentiment de redondance se dégageait entre le texte et l'image, et nous avons pris conscience à cette occasion d'une dimension « théorique » potentielle de l'image, qui a éveillé chez nous de nombreuses réflexions. Avions-nous produit un art « théorique » du fait d'avoir réalisé ce film dans un contexte de thèse ? Notre écriture devait-elle devenir dès lors plus « performative » afin de contrebalancer cet effet ?

Après y avoir réfléchi, et après aussi avoir mobilisé ces images animées dans le contexte de mon film, sans que ce problème d'images théoriques ne semblent plus se poser, nous avons réalisé deux choses. D'une part, la frontière entre un registre dit « théorique » et un autre, plus « pratique », est très mince. D'autre part, une production, en fonction de son contexte d'énonciation et dès lors des outils spécifiques qui accompagnent cette mise en contexte, peuvent faciliter une forme de polarisation. Si nos images sont subitement devenues théoriques, cette conséquence est d'une part liée au contexte dans lequel elles ont été montrées (dans une salle de conférence, à la suite de communications « théoriques », en contraste avec un espace d'exposition qui se trouvait à l'extérieur de cette salle et où nous exposons d'autres images du film). D'autre part, cette perception est aussi liée au fait que ces images, qui dans le film sont accompagnées d'une narration plutôt poétique, étaient dans ce cas précis accompagnées de réflexions théoriques, qu'elles avaient directement nourri.

Cet exemple pointe à notre sens vers la complexité du processus de thèse, qui navigue sans cesse entre des formes de différenciation et d'indifférenciation, qui multiplie les liens entre les registres et rend leurs frontières poreuses. Nous pensons ainsi que quel que soit l'objet produit dans ce contexte de thèse, et malgré qu'il soit tendu vers l'un ou l'autre registre, il sera toujours porteur d'une certaine forme d'hybridité qui s'explique autant par un procédé d'échanges d'idées que par une constante migration d'un réseau à un autre.

Il nous reste encore à poser une question qui nous semble fondamentale dans cette réflexion. Si l'on suit une nouvelle fois ce que nous en dit Gilles Deleuze, pour penser en art, on pratique l'art, on produit du sensible. Pour faire de la science, on pense en science, on produit des fonctions ou des concepts. Mais lorsque l'on mêle les deux, en quoi pense-t-on en définitive ?

4.5. Objet(s) de notre thèse en art et sciences de l'art

Nous aimerions ainsi achever notre réflexion en nous interrogeant sur ce qui est pour nous l'objet de cette thèse en art et sciences de l'art, et sur ce qu'est supposé produire l'artiste-chercheur. Au regard de toutes nos expériences, et de la manière dont nous l'avons abordée, nous pensons que cette question d'art et de science a vocation à produire des objets qui portent en eux une forme d'hybridité, mais pas nécessairement des objets qui soient à la fois de l'art et de la science. En forçant le trait, l'on pourrait se trouver face à un procédé orwellien où la novlangue, cette réforme du langage à portée autoritariste, déclare que « la guerre c'est la paix », que « l'ignorance c'est la force » ou que « la liberté c'est l'esclavage ». Auquel nous pourrions ajouter, avec un peu d'impertinence, « la science, c'est l'art ».

Pour notre part, cette distinction entre art et science s'est avérée nécessaire, et sous bien des aspects. Elle nous a permis de mener à bien deux productions qui gagnent à coexister et non à se fondre l'une dans l'autre. Elles ont deux rythmes distincts, ce qui s'avère très agréable à manoeuvrer dans un processus de recherche de quatre années. Nous affectionnons de produire tantôt du sensible, tantôt des concepts, et le plaisir du lien n'est pas négligeable. Nous n'avons jamais aspiré, ou ressenti le besoin, de produire une œuvre en art et science de l'art, qui serait de manière équivalente théorique et pratique. Nous n'avons pas non plus tenté d'inverser les registres, en produisant une écriture artistique (nous sommes déjà scénariste de bandes dessinées, et n'avions pas spécialement de nécessité à écrire de cette manière). Pas moins que nous n'avons tenté de produire une œuvre d'art qui serait réflexive avant d'être sensible, même si nous avons poussé loin notre exploration de l'hybridité.

Nous défendrons ici que les spécificités d'un tel type de doctorat sont fondatrices d'une dialectique passionnante, qui doit être explorée. Ainsi, il nous semble que l'objet même de la thèse en art et science de l'art et, au même titre, cette posture d'artiste-chercheur, se situe véritablement dans ce qui lie ces termes entre eux. Dans ce « et », dans ce trait d'union, se trouve ce qui constitue un troisième lieu de réflexion, propre à ce type de démarche. C'est ce qui fonde ainsi une autre forme de création, qui serait la création de liens, où l'artiste chercheur produirait tour à tour de l'art, des concepts, des fonctions parfois, mais produirait avant tout une mise en relation. Cette étude de la relation entre l'art et la science est une entreprise complexe, et ses outils doivent à notre sens être pensés non seulement autour de,

mais également dans cet « entre ». Cette mise en relation suppose des outils scientifiques mais également des outils sensibles.

Lorsque nous nous tournons vers l'ensemble du travail effectué, nous sommes frappés par cette omniprésence de l'intérêt porté à la relation. Notre démarche artistique repose pour beaucoup sur la mise en relation de médias, de discours, de points de vue. La thèse écrite s'intéresse aux relations dans un milieu mais aussi aux relations entre les médias dans une pratique artistique. Cette partie réflexive, en dernière instance, s'interroge sur la mise en relation entre une pratique et un travail d'écriture.

Nous pensons que c'est dans cette volonté de positionner au centre des expériences cette question du lien que l'artiste et le chercheur deviennent un artiste-chercheur. Il supposerait d'être l'un puis l'autre, dans un mouvement processuel d'aller-retour, mais aussi celui qui les lie activement et qui pense leur lien, sous diverses formes (tantôt physiques, tantôt sensibles, tantôt réflexives). En ce sens, si nous avons mobilisé un *nous*, un *il* et un *je* en préambule de cette conclusion, c'est plutôt pour matérialiser ces différents intercesseurs que nous sommes devenus nous-même à l'intérieur de notre projet. Cette migration d'un objet à un autre, d'un pôle à un autre, d'un réseau à un autre, nous a contraint à nous déclinier nous-même en tant que figures presque fictionnelles. C'est au contact de différentes manifestations de nous-mêmes, en négociant une posture « entre » toutes les autres, que nous avons pu mettre en œuvre cette démarche autoréflexive.

4.6. Un intérêt avant tout pédagogique ?

Cette dynamique que nous venons de décrire nous semble participer activement d'un processus d'apprentissage. A ce stade, il nous est difficile de penser la posture d'artiste-chercheur comme étant viable en tant que posture professionnelle. A quoi s'intéresserait-il ? Et dans quel contexte, académique ou universitaire ? A quelles fins ? Si l'on perçoit l'artiste-chercheur comme un producteur de formes qui portent en elles une certaine d'hybridité, qui ouvrent les possibles et provoquent des mises en relation, ce rôle peut être porteur de sens dans un champ comme dans l'autre. Le travail de mise en relation, en lui-même, peut être mis en valeur mais il ne paraît pas pouvoir exister pour lui-même comme portant sur un champ qui lui appartient en propre. Il nous est en tout cas pour l'instant difficile de le penser

en dehors d'une thèse en art et science de l'art. S'il nous apparaît, en dehors de la thèse, être en manque d'objet, c'est aussi parce que nous évoluons dans un environnement où art et science se croisent peu, et où peu de lieux accorderaient une véritable place à ce travail du lien qui les met en relation. Sans doute qu'avec l'émergence d'autres lieux centrés sur cette relation, il trouverait alors une raison d'être. Quand verrons-nous émerger un centre d'art et sciences de l'art ?

C'est cela qui nous porte à dire que nous percevons pour l'instant plutôt la pertinence de cette question du lien, de la mise en relation, comme relevant d'un parcours de formation qui nous a permis d'enrichir considérablement notre horizon créatif, de produire des formes très variées de savoir, et de tisser des liens dans divers environnements. Cette compétence de mise en lien nous semble transversale, elle est mise en valeur dans de nombreuses disciplines tant théoriques (sociologie, études intermédiaires, etc.) que dans le champ artistique. Nul doute donc qu'elle nous sera utile. Pour l'instant, si un enrichissement majeur est à trouver dans cette dimension d'art et de recherche, c'est donc bien pour l'artiste-chercheur lui-même. Au-delà de la production de formes distinctes, c'est tout un paysage d'expériences que nous avons pu explorer, et le décroisement dont il a participé nous aura sans aucun doute permis de nous développer, dans bien des domaines, ainsi qu'entre ceux-ci.

5. Bibliographie

- Besson, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Cinémadoc. Images animées, archives visuelles et dispositifs*, Avril 2014, <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/> (consultation le 14 mai 2019).
- Bihel, Frédéric, Charles, Jean-François, *Africa dreams*, Casterman, 2010-2016.
- Bilge, Sirma. « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, vol. 225, n°1, 2009, pp. 70-88.
- Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, 1994.
- Césaire, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Présence Africaine, 2000.
- Deleuze, Gilles, *Pourparlers 12*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- Fevry, Sébastien, Sepulchre, Sarah, Vanoost, Marie, « Du néo au rétro », *Recherches en communication*, n°46, <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/issue/view/723> (en ligne).
- Gide, André, *Voyage au Congo*, Gallimard, 1995.
- Joris, Lieve, *Mon oncle du Congo*, Actes Sud, 2006.
- Ramirez, Rollot, « Le cinéma colonial belge, archives d'une utopie », *Revue belge du cinéma*, no 29, 1990.
- Sibeud, Emmanuelle. « Postcolonial et Colonial Studies: enjeux et débats », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. n°51-4bis, no. 5, 2004, pp. 87-95.
- Stassen, Jean-Philippe, *Déogratias*, Air Libre, Dupuis, 2000.
- Schrauwen, Olivier, *Arsène Schrauwen*, L'association, 2015.
- Tirabosco, Tom, *Kongo*, Futuropolis, 2013.
- Van Reybrouck, David, *Congo, une histoire*, Actes sud, 2014.

6. Annexe : Interview de l'artiste

Questionnaire : Processus de création de la mémoire animée

Nicolas Wouters, *La mémoire de Nelly*, 2019

Post-mémoire - Autobiographie :

1) Pourquoi partir sur les traces de ce passé? A quel point était-ce volontaire au début?

Je suis parti sur les traces de ce passé dans la mesure où je cherchais un sujet sur lequel travailler dans le contexte de la thèse. Cela fait longtemps que je travaille sur mon histoire familiale et intime, que ce soit en scénario de Bandes Dessinées, ou dans mon travail plastique. En 2011 j'avais déjà fait une bande dessinée de 10 pages environ sur mes rapports avec mon grand-père paternel.

Un peu avant de démarrer le doctorat, ma mère m'a confié une enveloppe, qui contenait des images familiales, elle m'a dit que c'était mon héritage. Elle avait trié des caisses, il y a des images qu'elle ne voulait plus. Parmi elles, il y avait beaucoup de photographies de ma grand-mère, et certaines d'entre elles avaient vraisemblablement été prises au Congo. Le Congo trottait un peu dans ma tête depuis quelques années, et j'ai un oncle qui travaillait beaucoup sur ce sujet, dans ses temps libres. Je voulais toujours lui poser des questions sur le Congo, surtout que j'avais l'impression que sa vision était encore très ancrée dans le passé et pas très progressiste. Malheureusement il est décédé alors que je commençais ma thèse.

Tout ça a créé comme un mystère, ses archives traînaient dans son grenier, je devais répondre moi-même aux questions que je me posais. Au départ, je ne pensais pas spécifiquement parler de ma grand-mère, ça s'est fait progressivement. J'ai réalisé que mon oncle avait déjà écrit presque un livre sur la vie de mon grand-père. Il avait retracé presque toutes les étapes de sa vie, y compris le Congo, dans une espèce de dossier entre travail scolaire et ouvrage historique. Il avait déjà abondamment plongé dans le passé, il avait digitalisé les films super 8 de ma grand-mère, lu les lettres, et s'était fait sa propre histoire,

liée à sa vie personnelle puisqu'il était lui-même né au Congo. Par contre, il n'y avait vraiment pas grand-chose sur ma grand-mère.

Je me suis dit que c'était un peu gênant d'avoir toujours une histoire racontée du côté des hommes, et puis je suis fort attaché à ma grand-mère qui s'est beaucoup occupée de moi quand j'étais petit. Il y avait un truc à résoudre parce que je sentais bien que ma mère n'aimait pas sa mère, la famille était un peu éclatée à la mort de mon oncle... Mais ça avait déjà commencé avant, à mes 12 ans une tante a fait des accusations graves contre mon autre oncle et elle a changé de nom, disparu des radars. Je ne voulais pas parler des non-dits familiaux, mais j'ai dû admettre à un moment donné que c'est aussi ça qui avait fait qu'un mystère entourait ce passé, à un niveau intime.

2) Pourquoi avoir choisi d'en faire un film? Pourquoi un court métrage?

La question du film n'était pas évidente au début. Je savais que c'était le deal de la thèse, en tout cas de faire de l'animation. J'avais étudié le scénario dans une école de cinéma, j'écris des BD, je dessine, je peins... Et j'ai toujours rêvé de faire des films... Même si au début je me disais : « ok l'animation c'est le chaînon manquant de mon parcours, mais j'aimerais vraiment faire un film moi. » Peu à peu les choses se sont mises en place, ça a pris du temps. Pendant un an j'ai pratiqué l'animation de manière libre, pour comprendre, laisser des affinités se construire, découvrir un peu par moi-même avant de penser tout de suite à un film.

Quand j'y ai vu plus clair, je me suis lancé dans le projet, même si c'était très flou au départ. C'était plutôt prospectif, expérimental. J'ai été filmer des plans dans mon quartier natal, j'avais fait 20 minutes de vidéo, puis ça a beaucoup évolué, notamment avec les rencontres avec Alexander Schellow, mon promoteur. La durée du film n'a jamais été une question en soi, là le film fait 45 minutes, j'aimerais qu'il en fasse 10 de moins, mais ce n'est pas quelque chose auquel je pense trop. Si je veux le réduire encore, c'est plus pour qu'il soit plus resserré, plus concis...

3) Comment s'est déroulé cette quête mémorielle? Comment s'est déroulé le tournage?

Les deux se sont faits au même moment ou l'un après l'autre, et dans ce cas lequel a pris place avant l'autre?

Comme je l'ai dit, tout s'est un peu fait de manière progressive, ce n'était pas quelque chose de très linéaire en tout cas. La quête avait commencé avant le film, elle se terminera après. Le tournage, ça a été une suite de moments, de tentatives. J'ai élaboré la trame au fur et à mesure, et j'ai beaucoup de séquences que j'ai faites qui ne sont pas dans le film. Les essais se sont transformés en pistes, puis ces pistes ont été mises ensemble, certaines abandonnées, d'autres refaites. Mais l'histoire s'est construite très tard. J'ai trouvé la manière de la raconter dans les 6 derniers mois du processus, quand tout s'est mis ensemble. C'était un mélange entre ce que je savais faire, ce qui était inspiré des choses déjà faites, d'improvisations.

Pendant longtemps, j'ai eu l'idée d'une structure en trois parties, mais ce n'était pas très dramaturgique, c'était organisé un peu trop en fonction de la partie théorique, qui insistait sur les actants non-humains : 1) Les photographies, 2) Les interviews, 3) Le dessin... Aussi, quand j'ai trouvé ma trame, j'ai dû forcément re-tourner quelques séquences, notamment le début et la fin, et laisser tomber beaucoup de séquences qui m'avaient parfois pris des semaines à animer, qui étaient importantes pour le processus mais n'apportaient rien au film.

Ça a vraiment été un processus d'essai-erreur, où je me suis beaucoup trompé, où j'ai abondamment écouté les retours qu'on me faisait. Un peu comme un scientifique dans un laboratoire qui pour comprendre les propriétés d'un élément va le passer à la moulinette d'une multitude d'expériences, le confronter à plusieurs milieux, l'hybrider avec plein de choses. Pour comprendre l'animation et ma quête mémorielle, j'ai un peu fait ça.

J'ai aussi saisi chaque occasion qui se présentait pour déjà montrer des choses et recueillir des avis. J'ai exposé des dessins, des séquences prises isolément, j'ai fait cette bande dessinée pour la fédération Wallonie-Bruxelles, j'ai fait une narration du film sous forme de *Pechakucha*, pour essayer, pour voir, pour récolter des avis. Il y a plein d'erreurs que j'ai faites à ces moments-là et que j'ai pu éviter de faire dans le film. Par exemple, pendant la

Pechakucha, j'ai parlé des « indigènes » pour désigner les Noirs, parce que j'avais entendu les femmes coloniales parler comme ça, et on me l'a beaucoup reproché. De la même manière que j'ai montré un premier extrait d'interviews animées au public d'un colloque universitaire, et que quelqu'un m'a fait remarquer que j'utilisais des sons de percussions qui ne venaient pas du tout du Congo, ça m'a fait prendre conscience des biais qui pouvaient exister et dont je devais me défaire en vue du film.

L'idée était vraiment de tirer le meilleur parti de l'aspect processuel pour tester, montrer, chercher le chemin en fonction des résistances, des facilités, des attentes, des évidences parfois. Ce qui a vraiment permis ça aussi c'est le financement, bien sûr. Je savais que je n'avais pas besoin de me presser trop, et puis la formation doctorale demandait de moi que je montre des choses. Je savais aussi qu'il n'y avait pas de pression d'obtenir un résultat terminé, donc j'ai vraiment pu faire les choses sans pression, en alternant des phases où je ne faisais pas d'animation pendant 6 mois, puis des périodes très intenses. Je pense que la plus intense a duré presque un an durant laquelle je n'ai presque fait que travailler sur le film.

- 4) Pourquoi avoir choisi ou non de vous inclure dans le film, et si oui pourquoi sous cette ou ces forme(s)? Comment s'est faite cette implication en cours de tournage? Avant, après, pendant?

Comme c'est une histoire personnelle, je me suis posé la question, j'ai fait des tests. Dans une première version, après 1 an et demie de travail, je testais cette voix off où c'est moi qui parle. Certains la trouvaient fragile, d'autres aimaient bien. A un moment j'ai décidé de la laisser tomber, j'ai testé d'autres choses, qui n'ont rien donné, comme d'enregistrer des entretiens pour s'en servir comme trame sonore. Mais j'aime bien raconter des histoires. Quand je fais de la bande dessinée, je n'écris pas de voix off... Sauf si c'est moi qui dessine le projet.

Je n'aime pas trop les voix off en général, je trouve que ça coupe l'herbe sous le pied du spectateur, que ça dicte un peu trop l'émotion, et puis en BD ça écrase quand même pas mal la portée signifiante de l'image en général... Pourtant quand je fais un projet durant lequel je dessine, je fais presque toujours une voix off, c'est sans doute lié au caractère

autobiographique des histoires que je raconte, et puis je n'aime pas faire trop de cases, du coup les images sont plus grandes, plus contemplatives, et le texte off se marie bien avec ça. Ici, c'était un peu la même chose. Je savais que peu de choses se passeraient à l'image, ou en tout cas pas des choses époustouflantes ou techniquement incroyables, puisque j'étais seul sur le projet. Je me disais alors que je pourrais faire des plans plus méditatifs, plus contemplatifs, et raconter une histoire en voix off.

Pour ma présence corporelle au film, ça s'est un peu fait au cas par cas. Parfois je voulais qu'on voie mes mains, quand je déplaçais une photographie ou déplaçais un papier, mais pour ce qui est des fils, je voulais qu'ils aient leur propre anima. Pourtant, j'ai gardé quelques erreurs où on sent ma présence, j'aime bien l'idée qu'on assiste à un processus magique où le pied du magicien entre parfois dans le champ.

Lorsque la narration devient plus éloignée de ma propre perception, et que je mène des interviews autour de moi, alors j'ai un peu laissé tomber la voix off, et aussi le stop-motion. Je trouve que la technique du stop-motion, comme je l'utilise, se montre fort comme un bricolage, ou un procédé entraîné de se faire. La lumière clignote, des poussières apparaissent, disparaissent, on sent le temps qui passe, le trou entre les images, et de fait comme une présence.

Après, j'ai essayé de faire une narration à la troisième personne, mais ça ne marchait pas avec les images, le « il » aurait pu fonctionner si le film avait paru moins artisanal, mais là tout à l'image crie le système d, la débrouille, de fait parler en il apportait une espèce de prétention dans la mesure où ça venait faire mentir le ressenti produit par les images. Ça m'amenait une distance dont je n'avais pas besoin en fait.

5) Comment s'est faite l'inclusion de la grande Histoire? Choix délibéré? Pourquoi?

J'ai toujours pensé que le film serait intéressant parce qu'il est à la fois une histoire familiale, d'un lien entre un petit fils et sa grand-mère, et qu'il a de ce fait une forme d'universalité transgénérationnelle, mais aussi parce qu'il parle d'une réalité très concrète, très contemporaine, politique. Je voulais faire un film politique, qui parle du monde, faire aussi ma part dans ce travail de mémoire qui a été trop peu abordé en Belgique. Le faire pour

moi, et je me disais que ça intéresserait d'autres. Tout le monde a une grand-mère, mais en Belgique beaucoup de gens ont une grand-mère ou une tante qui était partie au Congo aussi. Ca fait vraiment partie d'un passé collectif, dans les familles Blanches, de tous les milieux d'ailleurs. Je me disais que c'était une bonne manière d'aborder un enjeu plus collectif, de raconter des éléments d'histoires qu'on voit trop peu, mais aussi, à mon échelle, de m'engager dans une lutte pour la mémoire, contre l'oubli.

Par contre, à un moment, j'ai eu besoin de ramener des documents historiques, ou plutôt des documents nationaux, en la figure d'archives de l'Ina, d'un discours de Lumumba. Mais cette incursion de la grande histoire est différente pour moi. C'est plutôt que lorsque j'interrogeais les femmes coloniales, que j'écumais les archives familiales, il me semblait que ce que je cherchais, justement, était absent. On ne parlait pas des Noirs, ils étaient pratiquement absents, ou en tout cas lorsqu'on en parlait c'était dans la quasi-totalité des cas à l'intérieur d'une réalité Blanche coloniale, qui me paraissait déséquilibrée. En fait, je crois que j'étais un peu bloqué par ce choix du point de vue du Blanc. Je ne voulais pas non plus donner, ou prendre la parole, des Noirs, mais il me fallait une manière à un moment donné de mettre sur la table le fait qu'il y avait une réalité Noire, et qu'elle faisait mentir tout ce que la réalité coloniale tenait comme discours ; Il fallait que ça craque.

Mon parti pris de ne pas aller interviewer des Noirs ou d'entrer dans leurs pensées était peut-être stupide, mais en tout cas dans un premier temps je voulais vraiment l'aborder comme ça. Je voulais avoir accès à des archives, ou des documents avec lesquels les Blancs pouvaient être en relation à l'époque. Montrer que même dans leur réalité il y a quelque chose qui était visible, mais qu'ils ne voulaient pas voir. Non pas que ce n'était pas là, mais qu'ils auraient pu le regarder et qu'ils ne l'ont pas fait. Parce que tout, dans les documents, les interviews que j'ai fait, laisse penser qu'il n'y a rien qui se passe puisqu'on ne voit les choses que du point de vue de celui qui détourne le regard. Avec le discours de Lumumba, c'était l'histoire congolaise qui faisait irruption, avec un discours su et connu de tous, même des Blancs, qui ont d'ailleurs œuvré à son assassinat par la suite. Les yeux dans les yeux, frontalement.

Détourner le regard du boy qui vit à l'arrière du jardin avec sa femme et ses enfants alors que le colon Blanc vit dans sa luxueuse maison est une chose, mais ne pas voir quelqu'un qui vous regarde dans le blanc des yeux et dit « je ne vais pas oublier ce que vous avez fait, et ce que vous avez fait est honteux, inacceptable. » Bien sûr, la manière dont on traitait les boys était honteuse et insupportable, mais sur les rebellions de boys, les discussions entre des boys et les maitres Blancs, les révoltes, tout cela n'a laissé pratiquement aucune trace, je n'ai jamais rien entendu de la sorte, trouvé aucune source qui en parle, c'est aussi tout le vice du colonialisme ou de tout système de domination : il fait en sorte que les indices, les traces qui pourraient participer à sa réelle remise en cause, toute forme de preuve, est éliminée. Tout devient une question de point de vue... En fait c'est facile de dire qu'il n'y avait rien quand il n'y a pas de trace, ou que les seules traces qu'on a sont ambiguës et que c'était simplement « une autre époque. »

Ce que dit Lumumba laisse supposer une visibilité qui aurait été niée. Il y a aussi des archives où ce que l'on voit aujourd'hui nous choque, mais à l'époque ça ne choquait pas. Le discours de Lumumba, discours historique derrière lequel je me positionne, participant ainsi à sa mythologie et son actualité j'imagine, ce discours a été vu, entendu, diffusé, lu, il est cette archive historique qui est arrivée jusqu'aux Blancs. Et elle est importante parce qu'elle est très frontale, tout comme les mouvements d'indépendance en Afrique centrale, les insurrections dans certaines régions, on ne peut pas dire qu'on n'a pas vu, on peut dire qu'on n'est pas d'accord avec le contenu, mais c'est déjà dire qu'il y a un contenu. Dans tous les autres récits ou archives coloniales qui parlent des Noirs du point de vue des Blancs, c'est comme s'il n'y avait pas de contenu, qu'il n'existait pas.

- 6) Quand et comment avez-vous prêté attention à la démarche narrative du film, à sa dramaturgie, à son rythme? Avez-vous écrit un scénario? Comment s'est construite la trame narrative du film?

Comme je l'ai déjà dit, tout a été spéculatif, évolutif, fait d'aller-retours. La structure a changé jusqu'à la fin, le tout s'est fait de manière plutôt organique en fait, à force de distances et de rapprochements, de présentations et de feedback. Le film a pris la forme qu'il devait

prendre puisqu'il est le résultat d'un processus. Je me suis positionné évidemment pendant ce processus, et ce sont ces choix qui ont façonné le film, mais en aucun cas un grand plan que j'aurais échafaudé en amont et appliqué à la lettre. J'ai, je crois, appris à tâtonner dans le bon sens en fait, à faire confiance au processus, à accepter l'imperfection, les hésitations, les repentirs. Le film porte tout ça en lui je crois.

- 7) Quelle liberté avez-vous pris par rapport à la réalité ? Était-ce un parti pris dès le départ ou ces distances ont été prises en cours de tournage ? Comment se sont faits les écarts avec la réalité, quelle place avez-vous laissé à l'invention, à quel moment et pourquoi ?

Sans entrer dans un débat sur la question de ce qu'est la réalité, je pense que j'ai dû un peu tricher, simplement pour avoir un réel qui soit plus narratif que ce qu'il a été. Le film raconte un passé mais aussi un processus créatif. Même ce processus, je ne le raconte pas tout à fait dans le film tel qu'il a été. J'ai changé les dates, déplacé quelques moments, j'ai artificiellement amené cette histoire d'enveloppe qui ne s'est pas tout à fait passé comme ça, j'ai eu cette idée à la toute fin de mon processus, après les premières projections-tests.

A un moment, j'avais une version, où j'avais enfin réussi à mettre tout ensemble. Et là je me suis dit, « comment, à partir de cela, je peux faire en sorte que ça fonctionne encore plus comme une histoire ? » De là, j'ai choisi la forme du polar, qui était là en germe. J'ai alors osé changer des choses pour aller dans cette direction, pour renforcer ce qui était une dramaturgie en fait. Le réel n'est pas directement dramaturgique et l'enjeu est de mentir vrai. Cela implique de recapter des éléments sensibles, pas de raconter des choses qui soient fausses. Je n'ai pas osé toucher trop à l'histoire, même si quand on raconte une contre-histoire, ou qu'on s'intéresse à des récits peu entendus, on va à l'encontre de certains récits nationaux par exemple. La réalité est complexe, je pense avoir voulu accompagner cette complexité.

Réception:

- 1) Quelle place avez-vous donné au futur spectateur ? Avez-vous pensé à lui en faisant ce film ? Comment cela s'est-il traduit pendant le processus de création ? Est-il important pour vous que le spectateur pense que ce qu'il voit à l'écran est vrai ?

J'ai pensé au spectateur, mais pas comme une entité générique. J'ai pensé à ceux qui accompagnaient le projet, qui allaient faire des retours. Mes professeurs, des amis, des proches, des collègues, la famille. Ce sont autant de visages de spectateurs auxquels j'ai pensé. Mais en réalité je n'ai pas tant pensé à eux que je ne les ai en fait impliqués dans le projet. En leur parlant, leur montrant des choses, et en fonction de la réception de toutes ces étapes qu'on dirait intermédiaires, ils m'ont influencé. L'idée n'était pas de donner à un spectateur quelque chose qu'il voulait voir, ou que je voulais qu'il voie, c'était plus le fruit d'un dialogue multiple. Je voulais que le spectateur existe dans le processus, je fais ce film pour l'ouvrir aux autres, ouvrir le dialogue, élargir les horizons. De fait la notion de spectateur était importante. J'ai l'impression d'avoir co-construit ce film avec des spectateurs. Simplement ce sont les spectateurs de mon processus. Les autres verront le résultat du processus, et j'espère qu'ils se sentiront considérés parce que le film a été construit dans une prise en considération du regard d'autrui.

- 2) Quelle place a pris dans votre processus de création la future diffusion du film ? Avez-vous pensé à cela en faisant ce film ? Comment cela s'est-il traduit pendant le processus de création ?

La question de la diffusion n'a pas du tout occupé mon esprit jusqu'à présent ; J'ai surtout pensé au jury de thèse. Là je commence progressivement à envisager une post-production, et une diffusion. Ce processus en est à ses prémises, et j'aurais bien du mal à m'exprimer sur ce sujet au jour d'aujourd'hui.

Animation:

- 1) Pourquoi avoir choisi d'utiliser de l'animation pour ce projet? Pourquoi ce ou ces types d'animation en particulier?

J'ai choisi l'animation au départ car il s'agissait de l'objet de la thèse, et que le procédé m'intéressait dans la mesure où il s'agissait d'une jonction intéressante entre ma pratique de bande dessinée et le cinéma. Après avoir tenté beaucoup de choses, j'ai choisi ces techniques dans la mesure où elles me semblaient adaptées à ma démarche mémorielle, comme j'ai dit plus haut, et parce qu'elles me semblaient abordables de manière quasi-autonome. Je n'avais pas vraiment d'équipe, et ces deux techniques (*TVpaint* et *stop-motion*) me permettaient de produire quelque chose tout seul.

- 2) Comment et quand l'animation a-t-elle pris place dans le processus de création?

J'ai d'abord instauré une pratique d'animation libre de l'animation, sans lien direct avec mon sujet de thèse, ou en tout cas pas consciemment, afin de l'intégrer à mon langage plastique et de me l'approprier pleinement. Ensuite j'ai progressivement pensé au film et donc à un sujet. Une fois que le choix a été posé de travailler sur le passé de ma grand-mère, je me suis dirigé vers ces deux formes là. Il est évident que les films que j'avais étudié, parallèlement, dans le corpus théorique, m'avaient intéressé. Il y a certaines choses qui m'inspiraient, d'autres non, je suis allé piocher puis je suis parti de là pour explorer, pour réinventer, faire à ma manière. Aussi, j'ai appris le stop-motion par exemple dans un cadre particulier, puisque j'ai suivi des workshops avec l'Erg. On a animé un journal intime, on a gratté de la pellicule. Un groupe de recherche en animation que j'ai intégré, l'ARG, compte aussi parmi ses membres Olivia Molnar, sur les films de laquelle j'ai abondamment travaillé, et, de fait, on a travaillé ensemble. Le procédé de la table filmée de haut où l'on voit les mains vient de là, mais nous l'avons aussi explorée avec l'ARG, et avec des participants à des workshops que nous avons menés à BOZAR notamment.

L'animation m'a aussi permis de faire le film quand je voulais, puisque le studio d'animation, c'est-à-dire une pièce noire dans mon atelier, était toujours ouverte. Je pouvais tourner quand je voulais, c'est-à-dire produire des images. Je n'avais pas besoin d'organiser un tournage, de penser à la météo, j'y allais, j'animais, puis je rentrais chez moi. Et j'avais l'impression de faire le documentaire à ce moment-là. C'était une très agréable sensation de tourner un film sans contingences.

L'animation permet aussi de donner une certaine forme d'aura à l'image, elle a quelque chose qui fascine et qui donne une valeur particulière à ces images qui sinon seraient sans doutes moins fortes. Cette aura légitime en quelque sorte le fait qu'il s'agisse d'images produites presque hors du monde, ou avec peu de moyens.

J'aimais aussi ce rythme, méditatif, de l'animation, où animer quelques secondes prend une journée. Ça me laissait le temps de penser à ce que j'allais faire, ou d'écouter de la musique en me déconnectant du poids des enjeux théoriques du travail. L'animation fonctionne sur la durée, à l'usure, et de fait la fulgurance de pensées parasites ne porte pas beaucoup à conséquence face au caractère colossal de l'entreprise. Par son procédé, j'avais l'impression que l'animation imposait son propre rythme, sa propre loi, et que si des idées venaient parfois de l'application de théories, le fait d'y passer autant de temps, de devoir répéter, disséquer mes gestes, faisait que si quelque chose ne fonctionnait pas, était artificiel, superficiel ou hors sujet, je finissais, au bout de 10, 20 ou 30 heures à m'en rendre compte. Ça m'est arrivé de finir une séquence qui avait pris une semaine en me disant : « c'était une mauvaise idée, je suis allé au bout et maintenant je sais exactement ce que je veux faire. » Le temps de l'animation laisse en ce sens une véritable place au processus réflexif. Pas à la frénésie de la pensée constante, mais il laisse plutôt décanter, il élimine l'accessoire de lui-même, nous teste en permanence, notre détermination. Aussi, le processus est tellement laborieux qu'on apprend vite à aller à l'essentiel (une mauvaise idée peut coûter une semaine de travail) et à ne plus faire ce que l'on ne pense pas qui peut faire du sens. Ce n'est pas comme un dessin où on ferait des croquis avant de repasser dessus au propre. Par contre, j'ai progressivement story-boardé les séquences, chose que je ne faisais pas au début, surtout pour la fin. Mais souvent je commençais avec une petite partie d'animation, quelques secondes, et pendant la semaine que cela allait me prendre de l'animer, je pensais à la suite.

3) En quoi le recours à l'animation a-t-il favorisé votre quête mémorielle?

Je pense qu'il y a une analogie entre cette temporalité de l'animation et la présence du souvenir. Un souvenir est par essence quelque chose, une pensée disons, qui se maintient et se transforme jusqu'à l'oubli. C'est-à-dire que pour exister le souvenir a besoin de la remémoration, mais celle-ci ne cesse de varier, ou en tout cas de varier sur base d'éléments qui reviennent. Il y a de cela dans l'animation, puisqu'il s'agit d'un temps durant lequel une expression va murir, se répéter, se transformer tout en se maintenant. J'avais le sentiment, quand j'animais, de performer un travail de mémoire, à plusieurs niveaux. J'essayais de faire acte de mémoire en allant chercher des éléments dans le passé, mais j'explorais aussi mes souvenirs, en les répétant, en les passant à la moulinette de ce dispositif que je décrivais et qui est extrêmement long, introspectif, répétitif. Puis je faisais exister toutes mes prospections sur le passé de ma grand-mère dans ce temps de l'animation, et ce travail configuratif devenait un souvenir en lui-même.

Quand je parle des carnets de voyage que je réalise parallèlement à mes autres travaux plastiques, on me demande souvent ce qui me plait. Pour moi, ces carnets me font voyager autrement, puisque là où quelqu'un irait d'un endroit à un autre en, disons, prenant des photos, moi je pars le matin, puis je vais m'asseoir toute la journée dans un cimetière pour dessiner un arbre. L'après-midi, je fais la même chose avec une rivière. Et ma journée de voyage se résume à ça. En comparaison avec quelqu'un qui serait allé dans un musée, au restaurant, pris un métro pour aller au bout de la ville, serait allé voir un concert (les gens sont généralement très proactifs en voyage), ça peut paraître presque trivial. Pourtant, l'arbre que j'ai dessiné dans le cimetière, je ne l'oublierai jamais. Je me souviendrai des détails de ses couleurs, de sa forme, mais aussi des gens qui sont passés s'y recueillir, de ceux qui m'ont offert à boire, de la lumière qui a changé. De ces quelques heures passées là à dessiner, j'ai un souvenir extrêmement précis. Cela a à mon avis un lien avec la disposition dans laquelle je suis quand je dessine, au temps passé de manière immobile, au dessin que j'ai fait et que je garde dans le carnet, que je regarde souvent. De fait, le temps que l'animation me force à passer avec ces souvenirs de ma grand-mère, à déplacer des images, à redessiner des films, à donner vie à des boîtes, des albums, est assez semblable à ces dessins de mes carnets de voyage. Sauf que la trace et le souvenir que j'en garde, ne sont pas d'un lieu mais bien d'un

processus. Quand je dessine dans mon carnet, je pense un peu à la technique bien sur, mais au fur et à mesure du temps l'outil se fait oublier, et il est entre le réel et ma représentation. Ici, avec l'animation, c'est différent, puisque j'ai le sentiment que l'animation est partout, 12 fois par seconde, et que le souvenir n'est pas celui du lieu représenté dans certaines photos de ma grand-mère, même s'il y a de cela. C'est plutôt le souvenir d'un moment de travail. Dans tous les cas, je suis pleinement présent à l'animation et à tout ce qui va se situer dans cet espace, dans cette période, beaucoup plus longue qu'en bande dessinée par exemple, où je vais être en présence d'un objet, d'un fil, ou de plusieurs photographies. Or tous ces éléments participent de cette remémoration. Je n'oublierai jamais ce processus, c'est le moment où je me suis rapproché de ma grand-mère, et j'ai l'impression que c'est l'animation qui a à la fois facilité et presque forcé cela.

Intermédialité et ressources:

- 1) Comment s'est passé le recours à plusieurs médias différents? Comment cela s'est-il déroulé pendant la création?

C'était assez simple, puisque j'ai reçu dans les archives de ma famille un matériau déjà très diversifié en fait. De fait, il fallait s'en servir, et à la fois ces matériaux étaient déjà très puissants, très beaux en eux-mêmes. Les films, les photographies. J'avais l'impression qu'il fallait que je les montre aussi, que je les fasse exister. Si je redessinais une photo de ma grand-mère, les gens allaient dire « oh c'est très beau », mais j'avais le sentiment que c'était très beau dans la mesure où la source était déjà très belle. Pourquoi, dès lors, de ne pas la montrer. C'est aussi ma grand-mère qui avait produit cela, j'avais envie de laisser une place à son expression à elle. A ses albums, ses films, son écriture, ses traces en fait. Je ne voulais pas que tout devienne mes traces.

Puis c'est aussi très pratique, plutôt que de passer des heures à dessiner un bateau et à l'animer, j'anime la photographie d'un bateau qui se déplace. C'est-à-dire que si j'avais redessiné et animé le bateau, je me serais vraiment immergé dans le souvenir. Là je voulais plus m'immerger dans ce jeu avec les archives de ma grand-mère. C'est vrai que ça prend

moins de temps aussi que d'animer image par image des dessins, ou même le contenu d'une photo. C'est une solution de facilité mais qui correspond aussi à ce que je voulais dire. Je n'avais pas spécialement envie de faire renaître plastiquement le Congo, je voulais le faire exister autrement, avec ce qui était déjà là. C'est aussi le propos du film : les choses étaient là pour qu'elles soient remises en question et ma grand-mère ne l'a pas fait. Et moi, avec les mêmes matériaux dont elle disposait, je raconte ce qui n'a pas été raconté. Il me semble que seule cette technique-là permettait de dire cela.

2) Comment l'utilisation de ces médias a-t-elle favorisé le travail de mémoire?

Je pense avoir déjà répondu à cette question.

3) Avez-vous eu recours à des documents? Quels types?

Des lettres, des documents administratifs tapés à la machine mais aussi manuscrits.

4) Comment êtes-vous entré en possession des documents (intentionnel ou fortuit?)

De manière fortuite parfois, surtout dès que l'on a su que je travaillais sur le sujet, beaucoup de choses sont arrivées spontanément à moi. Et forcément j'ai aussi été chercher des documents, des archives, des témoignages, tout cela était intentionnel.

5) Quel rôle ces documents ou archives ont-ils joué pendant le processus de production?

Je les ai utilisés au même titre que les autres médias il me semble. Ils ont été d'abord révélateurs d'un pan du passé de ma grand-mère, puis sont devenus potentiellement intégrables au film en tant que contenu, ou même comme personnage. Je pense notamment à cette lettre très dure d'un professeur d'université, ouvertement raciste, qui m'a aidé à comprendre beaucoup de choses et que de fait j'ai intégré à la narration, que je lis tandis qu'elle apparaît à l'image.

6) Pourquoi avoir décidé de faire apparaître ou non les archives ou documents dans le film? Comment s'est fait le choix d'archives ou de documents à faire apparaître?

Je pense que les archives apparaissent quand elles sont utiles à la narration, qu'elles disent quelque chose. Souvent, elles ont tendance à jouer un rôle de vérité, on se dit « si c'est manuscrit ça a valeur de preuve ! » Mais j'ai essayé de ne pas trop solliciter ce mécanisme. J'ai plutôt essayé de faire jouer un rôle aux documents, quand ils apparaissaient, qu'ils soient signifiants mais pas sursignifiants non plus. Je pense que dans le film j'essaie aussi de les remettre à leur place. Ils ne valent pas plus ou moins qu'une photographie, et un document administratif ne vaut pas plus qu'une enveloppe. D'ailleurs, le sentiment est assez intéressant lorsqu'on se confronte à ces éléments du passé : toutes les archives, de tout type, ont une matérialité troublante. L'usure du temps, le côté rétro des objets, le grain des films super 8, tout cela fait qu'on ose à peine y toucher. Il s'agissait pourtant d'éléments du quotidien, comme un grille-pain ou une carte michelin. Mais 60 ans plus tard, c'est comme si elles avaient acquis un statut presque intouchable. Moi, tout cela m'énervait un peu, et surtout il fallait que je brise cette révérence, cette distance. Alors j'ai arraché les images des albums, j'ai mélangé les photographies de ma tante, de ma mère, de ma cousine... D'ailleurs je me demande bien comment je vais les leur rendre, puisque je n'ai plus aucune idée de quoi est à qui. Mais voilà, je voulais surtout qu'on sente cela à l'image, qu'on sente que je joue avec ces objets, tout en conservant l'effet qu'ils ont sur moi. Je pense que c'est déjà une grosse partie du travail de mémoire, surtout d'une mémoire aussi distante, de passer à travers ce côté « intouchable » des traces anciennes. Là j'ai éparpillé des photographies partout, j'en retrouve dans ma veste, sous le siège de ma voiture, elles tombent parfois dans mon sac. Elles sont devenues des objets de mon quotidien en fait, et de cette manière ça m'a permis de voir le passé non plus comme quelque chose de lointain et d'intouchable, mais comme une réalité bien plus contemporaine qu'on peut bien se l'avouer. Passé cette espèce de respect des traces, elles deviennent une part de notre quotidien, elles sont proches de nous, et l'on devient en mesure de s'adresser à elles d'égal à égal.

7) Quel rôle ont joué les objets dans votre processus de création? Pourquoi avoir choisi ou non de les faire apparaître dans le film?

A ce niveau, comme je prends chaque trace dans sa dimension matérielle, je dirais la même chose des objets.

Annexes

Table des matières

1. COMMUNICATIONS ET PUBLICATIONS	3
1.1. <i>RÉCITS EN IMAGES DE SOI : REMÉDIATIONS ANIMÉES DU JOURNAL INTIME.....</i>	3
1.2. <i>REJOUER L'ARCHIVE PAR L'ANIMATION : PERFORMANCE DU GESTE GRAPHIQUE COMME APPROPRIATION MÉMORIELLE..</i>	12
1.3. <i>L'ÉNONCIATION AUTOBIOGRAPHIQUE EN MODE ANIMÉ</i>	28
1.4. <i>PORTAIT OF AN ANIMATED GENERATION : PRATICES AND CREATIVE PROCESSES OF ANIMATED MEMORIES.....</i>	39
1.5. <i>FONCTIONS DE L'ARCHIVE EN PHASE DE PRODUCTION D'UN COURT-MÉTRAGE ANIMÉ POST-MÉMORIEL</i>	46
1.6. <i>FONCTIONS ET CIRCULATIONS DU DOCUMENT EN PHASE DE CRÉATION D'UNE MÉMOIRE ANIMÉE</i>	55
2. CARNET D'ENTRETIENS	66
2.1. DANIELA DE FELICE	66
2.2. MARC FAYE.....	81
2.3. CHLOE MASZLO	93
2.4. OLIVIA MOLNAR.....	106
2.5. ALEXANDER SCHELLOW	124
2.6. SANDRINE STOYANOV.....	137
2.7. LESLIE TAI	154
2.8. MARTIN Z.....	159
3. QUESTIONNAIRES	169

1. Communications et publications

1.1. *Récits en images de soi : Remédiations animées du journal intime*

Fevry, Sébastien & Wouters, Nicolas. *Communication présentée à Territoires autobiographiques - récits en images de soi, colloque international avec comité de sélection, Toulouse (Toulouse Jean Jaurès). Novembre 2016.*

Récits en images de soi :

Remédiations animées du journal intime

Introduction

A l'heure actuelle, et cela est d'ailleurs l'objet de ce colloque, il devient de plus en plus difficile de penser l'autobiographie comme une pratique exclusivement scripturale et il importe de tenir compte des nouvelles modalités d'écriture du soi rendues possibles par l'émergence du numérique, la plus grande accessibilité des documents d'archives, l'entrecroisement de différents médias, tout cela dans un paysage socioculturel qui favorise selon Laurence Allard l'expression d'un individualisme réflexif. En même temps, il serait erroné, pensons-nous, de vouloir faire table rase du passé et de ne pas voir ce qui subsiste de pratiques anciennes dans les pratiques actuelles et d'ignorer alors la dynamique entre formes présentes et formes passées dans les stratégies des mises en scène de soi.

C'est pourquoi notre communication sera basée sur une hypothèse assez simple, à savoir que l'autobiographie peut être considérée comme une pratique de remédiation médiatique. Cette position nous semble plus dynamique que celle qui consisterait simplement à prendre acte de l'intermédialité régnant sur des productions où coexistent le texte et l'image, qu'il s'agisse de photographie, de dessin ou d'illustration. Pour Bolter et Grusin, la remédiation désigne le fait qu'il n'existe jamais de nouveaux médias, mais qu'un nouveau média vise toujours à remodeler et à réhabiliter des médias préexistants. Appliqué à l'autobiographie, cette idée de remédiation nous semble assez intéressante, car elle nous conduit au cœur même des dynamiques d'écriture qui président aujourd'hui à l'écriture de soi, celles-ci survenant dans des espaces médiatiques qui revisitent ou recomposent en permanence des formes et des matériaux hérités du passé. Plus que jamais peut-être, se raconter ou se mettre en scène n'est pas simplement chercher sa vérité intérieure ou retranscrire ses faits et gestes, mais aussi intégrer des documents extérieurs, composer avec des modèles d'écriture préexistants, copier-coller différentes images ou renouer avec des pratiques héritées du scrapbooking.

Cette idée de remédiation acquiert plus de pertinence encore face au corpus qui nous occupe aujourd'hui et qui est celui de films d'animation expérimentaux centrés sur une quête mémorielle

identitaire. Cette animation à dimension mémorielle se manifeste fréquemment dans les premiers courts métrages de jeunes auteurs qui sont souvent issus des écoles d'art comme l'Erg à Bruxelles ou les Gobelins à Paris. On peut penser à des films comme *Irinka et Sandrinka* (Stoïanov, 2007), *Deyrouth* (Mazlo, 2010), *Paperbox* (Czapla, 2011) ou *Le dossier de Mari S.* (Molnar, 2015).

Face à de telles productions, la question de la remédiation gagne en épaisseur, puisque on peut déjà avancer que c'est à travers la remédiation de documents ou d'histoires déjà préexistantes que ces jeunes auteurs parviennent à remédier leur propre passé et à donner cohérence à des histoires familiales qui étaient jusque-là relativement béantes et lacunaires.

Pour avancer davantage sur ces questions, notre communication voudrait se concentrer sur la forme du journal intime et montrer comment celui-ci se trouve remédié dans trois des films d'animation que nous venons précédemment d'évoquer, *Deyrouth* de Chloé Maszlo, *Libronero* de Daniela De Felice et *Le dossier de Mari S.* d'Olivia Molnar. A travers le prisme du journal intime, il s'agira d'évoquer à la fois les dimensions temporelles et matérielles de ces films et d'envisager la plus-value apportée par l'animation que nous définirons pour l'instant comme un processus d'enregistrement image par image¹. A terme, nous voudrions aussi dessiner les contours d'une nouvelle pratique de mise en scène de soi qui n'est ni strictement narrative ni strictement iconique, mais qui relève davantage d'un principe de composition et d'agencement.

2. Présence du journal intime

En aucun cas, nous ne voulons faire valoir que le journal intime est la seule forme médiatique qui se trouve remédiée dans des films comme *Deyrouth* ou *Libronero*. On pourrait tout aussi bien arguer que les films actualisent par certains moments d'autres complicités médiatiques, par exemple avec l'album photo ou le dessin pour enfants. Mais il nous semble tout de même que c'est la forme du journal intime qui se trouve être le dispositif central de ces productions, surtout si l'on tient compte de leur structure narrative et temporelle.

Comme l'ont fait remarquer Philippe Lejeune et Jean-Pierre Jossua, le journal intime se distingue de l'autobiographie par le fait qu'il est écrit au présent, sans visée rétrospective. Pour Lejeune, l'écriture du journal est « plutôt progressive » (9) et peut se comparer « à une sorte d'installation qui joue sur la fragmentation et la dérive, dans une esthétique de la répétition et du vertige très différente de celle du récit classique » (5). Cette esthétique fragmentaire se retrouve dans les trois films que nous examinons ici. Dans *Deyrouth*, le spectateur suit une jeune femme, la réalisatrice elle-même, qui entreprend de partir au Liban, accomplissant en sens inverse le parcours que ses parents ont effectué cinquante ans plus tôt. Dans *LibroNero*, nous accompagnons la réalisatrice dans la découverte d'un

¹ Vincent Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 22.

dossier hérité de son grand-père, un dossier qui comprend notamment le journal intime de sa propre mère qui des années plus tôt avait essayé de se suicider en avalant une quantité conséquente de barbituriques. Dans *Le dossier de Mari S.*, la réalisatrice, part sur les traces de sa tante hongroise, Mari, atteinte très tôt de la Maladie d'Alzheimer et avec laquelle elle n'a jamais pu dialoguer. Elle invente alors un dossier d'espionnage du régime communiste, qui décrit les faits et gestes de sa tante, et s'en sert de base pour retracer son histoire.

Pour chacun des films, le passé familial est l'objet d'une exploration qui s'inscrit dans le présent de la narration. L'auteur cherche, partage ses réflexions, raconte, revient en arrière et sa quête ne semble être dictée par une logique dramaturgique habituelle mais bien par un processus se développant sur la durée, en constante gestation. En termes de modes d'inscription de soi, ces récits sont énoncés au présent, à la première personne. Le réalisateur se met en scène : on peut le voir à l'écran, entendre sa voix, lire son écriture manuscrite visible à l'écran, ou observer sa main dessiner ou poser devant l'objectif du dispositif de captation divers documents.

Pour mieux comprendre ce processus, regardons ensemble un extrait qui va illustrer ces modes d'inscriptions de soi. Il s'agit d'un extrait de *Deyrouth*, de Chloé Mazlo (2010). Comme nous l'avons déjà expliqué, la réalisatrice cherche à renouer avec ses racines familiales libanaises tandis que se fête l'anniversaire de l'arrivée de ses parents en France, et que l'auteure atteint l'âge qu'avait sa mère à cette époque.

=> Visionnage de Deyrouth de 0:00 à 1:07 et de 9:40 à 10:37.

Cette affiliation avec le journal intime que l'on peut observer dans l'extrait se trouve renforcée par les propos de l'auteur elle-même. Lorsque nous avons pris contact avec elle, par le biais d'un questionnaire, afin d'en savoir davantage sur la genèse et la réalisation de son projet, celle-ci a évoqué spontanément la notion de journal intime. « Le journal intime (lui) semblait approprié pour parler de cette "quête d'identité" ». En poursuivant nos questions, nous avons appris que durant son voyage elle avait tenu un journal intime, alors qu'elle ne projetait pas encore de faire son film. C'est, selon son propre aveu, ce document qui servit ensuite de base à la réalisation, et dont elle reprend tels quels plusieurs passages.

Une même réflexion pourrait être menée à propos de *LibroNero*, à la différence près que ce film contient explicitement les pages d'un autre journal intime qui est celui de la mère de l'auteur. Par un effet de mise en abyme, *LibroNero* se présente donc comme le journal d'un journal. L'auteur interroge au présent un journal passé qui en son temps avait lui aussi été écrit dans le vif de l'actualité.

2. Visionnage de Libro Nero de 00:44 à 02:44

Dans notre dernier film, *Le Dossier de Mari S.*, les journaux de bord des divers intervenants, qui sont des citoyens que le régime communiste contraint à s'observer mutuellement, ont été inventés par l'auteure. Mais celle-ci s'est servie de journaux existants pour tenter de les faire parler de cette tante qu'elle n'a pas connue. L'auteure invente donc une parole intime dans la continuité de ceux qu'elle a pu consulter lors de ses travaux de recherche, mais aussi dans le prolongement d'une tradition familiale. Comme elle a pu nous le dire lors d'un entretien, son père tenait un journal, en hongrois, qu'elle n'a jamais pu lire, tout comme son arrière-grand père. Des objets qui lui sont restés mystérieux et dont elle a beaucoup fantasmé les contenus.

Que le journal intime soit inscrit en filigrane dans la trame des images ou qu'il figure explicitement dans le film, on s'aperçoit donc qu'il se trouve présent dès la genèse du projet, ce qui renforce bien l'idée que le journal doit avant tout se penser comme une pratique d'écriture. Par ailleurs, aucun des films ne songe à gommer sa proximité avec ce mode d'écriture, ce qui renforce l'idée de Bolter et Grusin selon laquelle tout acte de remédiation fait en sorte que l'ancien média ne soit pas effacé : « le nouveau média reste toujours dépendant de l'ancien d'une façon reconnue ou non » (47).

3. Le rapport au présent

En même temps, si la filiation avec le journal intime s'exprime de façon manifeste dans les trois films, on pourrait objecter que ces productions perdent l'une des caractéristiques essentielles du journal, à savoir son rapport au temps présent dont il doit d'une certaine manière garder la trace. Comme le rappelle notamment Philippe Lejeune, l'écriture du journal « avance sur le front mouvant de la vie (...), toujours sur la crête aiguë du temps ». C'est donc dire que le diariste ne sait pas encore de quoi son avenir sera fait et qu'il écrit jour après jour, pour garder trace de moments éphémères et des réflexions qui ponctuent son quotidien.

Evidemment, un tel rapport temporel est difficile à maintenir face à des mémoires animées qui se présentent, sur le plan du récit du moins, comme des œuvres clôturées. Même si *LibroNero*, *Deyrouth* et *Le Dossier de Mari S.* inscrivent la recherche mémorielle dans le présent de la narration, il est évident que ces films n'ont pas été réalisés au jour le jour et qu'ils constituent des projets artistiques aboutis qui rejouent en quelque sorte le déroulement fragmentaire du journal intime qui se trouve à l'origine de leur projet d'écriture.

Pourtant, il nous semble que le rapport au présent et à la performance d'une écriture en acte que suppose le journal intime se trouvent maintenus grâce à l'animation et aux différents gestes graphiques qui la constituent. D'une certaine façon, les films animés nous mènent dans une phase de remédiation

qui vise à utiliser les ressources du nouveau média pour remodeler différemment l'une des composantes du média ancien.

Dans son ouvrage consacré à la bande dessinée *Traces en case*, Philippe Marion avait déjà montré que le trait graphique renvoie toujours au geste qui l'a produit et constitue la marque d'un sujet graphiateur inscrit dans le présent de la narration. Une fois déposée sur le papier, cette trace graphique se trouve activée par le spectateur qui revit la performance du geste initial : « tel est peut-être l'enjeu fondamental de la trace : elle manifeste par nature une performance, elle 'métonymise' un geste d'expression ».

Dans le champ de l'animation, la principale différence réside dans le fait que le geste graphique n'est pas seulement une trace résiduelle rendant sensible l'accomplissement d'un geste déjà effectué. En tant qu'art en mouvement, le film d'animation rend visible l'effectuation du geste graphique, qu'il s'agisse du déroulement d'un tracé ou du rapprochement de deux photographies qui convergent l'une vers l'autre comme sous l'effet d'une main invisible. Le film animé ne constitue pas donc seulement la trace d'un geste graphique, il représente aussi une trace en mouvement, pouvant se rejouer un nombre infini de fois et rendant sensible au spectateur le moment de son effectuation.

Cet aspect performatif est évidemment bien présent dans les films qui nous occupent ici. Par exemple, dans *Deyrouth*, nous voyons les photographies se déchirer, se mouvoir, les formes apparaître et se mettre en route, sous l'égide d'un énonciateur dont on pressent toujours la présence et la réflexivité en temps réel. Par sa capacité à montrer le geste en train de s'accomplir, l'animation ré-inscrit le parcours réflexif de la réalisatrice dans une énonciation à chaque fois réactualisée par la mise en mouvement. Par ce biais, l'animation semble apte à capter ou plutôt à rejouer ce moment d'inscription temporelle propre au journal intime.

Arrivé à ce stade, et si nous voyons clairement apparaître le travail de remédiation qui opère à partir du journal intime, il reste peut-être à interroger plus vivement l'intérêt que présente la forme du journal intime pour des films qui rappelons-le se caractérisent essentiellement par une quête mémorielle.

4. Page, table et surface : espaces transitoires

Pour progresser dans cette direction, nous voudrions tout d'abord faire apparaître une caractéristique du journal intime que nous avons tenue jusqu'ici soigneusement en réserve et qui est le fait que le journal intime n'est pas nécessairement assujéti à une seule forme d'expression. Comme le rappelle Philippe Lejeune, le cahier où est écrit le journal « a une mise en page significative et contient bien souvent d'autres choses que l'écriture, c'est un monde de signes graphiques, de documents, de reliques. » (11). Autrement dit, le journal intime est dès le départ foncièrement intermédial et peut être pensé comme une structure d'accueil permettant de faire tenir ensemble différents types de documents.

Un tel aspect n'est évidemment pas sans conséquence sur des films comme *Deyrouth* ou *LibroNero* qui présentent une très grande hétérogénéité de documents visuels, qu'il s'agisse de photographies, de diapositives ou de formes dessinées. Dans tous les cas, ces mémoires animées préservent et même amplifient cette caractéristique du journal intime. A l'écran viennent apparaître des documents, par exemple des extraits de films, qui n'auraient pas pu tenir tels quels dans un carnet matériel.

Partant de cette co-présence, on peut mieux appréhender l'un des rôles clefs de l'énonciateur-narrateur à l'œuvre dans ces films. D'une certaine façon, des auteurs comme Chloé Mazlo, Olivia Molnar ou Daniela de Felice n'ont pas seulement à raconter une histoire ou à produire des images qui répondraient à la logique de la ressemblance mise en œuvre par l'autoportrait. Plus fondamentalement, leur travail tient en l'agencement de différents documents du passé avec des marques d'inscription de soi inscrites dans le temps présent, de sorte que de ces agencements surgissent un sens possible ou du moins une éclaircie qui leur permette de mieux comprendre leur histoire familiale. C'est pourquoi nous voudrions faire valoir que l'énonciation autobiographique en mode animé n'est pas réductible aux seuls rôles du narrateur et du graphiateur (Marion, 1993). A côté de ces attributions se manifeste également un rôle d'intermédiaire qui consiste à relier et à faire cohabiter, sans pour autant les fusionner, les fragments épars d'une identité incomplète et morcelée.

Dans les films que nous observons ici, il faut souligner que cette opération de mise en relation se produit essentiellement au niveau du plan conçu comme une surface de composition. La remédiation opère à nouveau dans la mesure où l'unité la plus petite du journal intime, à savoir la page, surface plane, se trouve transférée à l'intérieur même du dispositif filmique. Par exemple chez Chloé Mazlo, on retrouve le caractère manuscrit du texte qui s'imprime sur la page-écran, sans compter des références directes à l'objet-carnet lorsqu'entre chaque chapitre on entend le bruit d'une page qui se tourne.

Mais plus généralement, que ce soit dans les films de Mazlo, de De Felice ou d'Olivia Molnar, les mouvements entraînés par le geste graphique sont d'abord des mouvements de surface, qui visent à relier entre eux des documents perçus eux-mêmes selon une perspective en deux dimensions. Le mouvement ne s'aventure guère dans les profondeurs de l'image et ne se trouve pas non plus happé d'un plan à l'autre par des effets d'enchaînement et de raccord. Dans *Libro Nero*, les différents documents défilent la plupart du temps comme si l'on tournait les pages d'un carnet. Mais très souvent aussi, c'est le plan lui-même qui devient le réceptacle de différents documents qui sont alors autant de fenêtres ouvertes au sein de l'image principale. Ce procédé est particulièrement visible dans *Le journal de Mari S.* d'Olivia Molnar.

3. Visionnage du Dossier de Mari S.

D'ailleurs, il semblerait que ce ne soit pas seulement la page qui soit remédiée dans ces productions, mais plus largement encore, comme par un déplacement métonymique, la table elle-même sur laquelle est posé le carnet, une table qui elle aussi constitue une véritable surface de transition où l'on met littéralement à plat les documents du passé avant de les agencer et des recomposer encore. Bref, il nous semble que dans ces films est véritablement à l'œuvre un travail de composition et de disposition qui rejoue à l'écran le travail de mise en page opérant dans le journal intime.

En concevant le plan comme lieu de composition entre des documents du passé et des marques d'inscription réalisées au présent, il semble que l'on commence à mieux percevoir l'enjeu de ces productions, d'autant que le journal intime peut être considéré sous sa forme remédiée comme une pratique médiatique trans-générationnelle donnant lieu à de véritables transactions mémorielles.

5. Le journal intime en mode animé comme facilitateur transgénérationnel

Au moment de terminer son film, comme pour clôturer ce journal animé, Daniela De Felice parle une dernière fois de sa mère : « Paola, que son père a toujours empêché d'être femme librement, sereinement. Ma mère sourit avec douceur, disant que le plus important dans sa vie fut de ne pas reproduire cette éducation étouffante, je raconte sa victoire. »

Cette phrase révèle de manière explicite la vocation mémorielle du film : Le passé a été travaillé, investi, reconfiguré, et l'image de la mère de l'auteure est réhabilitée mais aussi d'une certaine manière guérie par les transactions qui se sont opérées pendant le film et qui font que la démarche mémorielle de la fille est le symbole d'une émancipation qui se sera étalée sur deux générations. Un travail mémoriel qui recouvre plusieurs générations donc, et qui à notre sens prend sa source dans des transactions trans-générationnelles, que favorise cette forme du journal intime animé.

Quand nous disons 'transgénérationnelles', il nous semble important d'insister sur le fait que ce lieu de transactions que constitue la page-écran permet d'interagir avec l'autre à travers le temps d'une manière tout à fait singulière. Cette transaction est renforcée par la polyvalence générationnelle du journal intime qui est une production associée à tous les âges de la vie, mais qui se manifeste particulièrement au moment de l'enfance, de l'adolescence ou du passage vers l'âge adulte. Cela veut donc dire que la page-écran peut faire coexister différents états générationnels d'un journal intime.

Par exemple, dans *Libro Nero*, Daniela de Felice fait interagir les pages du journal intime de sa mère avec des dessins d'elle-même qui font tout de suite penser à des dessins d'enfant réalisés dans un petit carnet. Un même procédé apparaît dans *Le Dossier de Mari S*, lorsque Olivia Molnar fait surgir ses propres dessins d'enfant en surimpression de vidéos de famille où sa tante est déjà absente aux autres du fait de sa maladie. A chaque fois, on retrouve donc l'idée que la page-écran permet à aux auteurs de

faire retour vers leur propre enfance pour se rapprocher d'une période passée où un moment de transmission n'avait pu avoir lieu.

Mais au-delà de la page comme espace intergénérationnel, c'est le journal intime lui-même qui constitue une pratique d'écriture permettant aux réalisatrices d'adopter une posture similaire à celle de leurs interlocuteurs du temps passé. Ce n'est certainement pas un hasard si des auteurs comme Chloé Mazlo ou Daniela de Felice tiennent leur propre journal de bord tout en se focalisant sur des écrits intimes réalisés avant leur naissance. Il s'agit finalement d'expérimenter à travers ce type d'écriture une écriture similaire à celle qu'avaient pratiqué leur ancêtre autrefois. Comme l'évoquent avec justesse Bolter et Grusin, « l'expérience du médium est en elle-même une expérience du réel » (71).

C'est en ce sens qu'un point commun assez intéressant peut être observé entre les trois films de notre corpus : les trois cinéastes ont réalisé leurs films plus ou moins au même âge, dans un contexte identique de fin d'études et à propos de souvenirs ayant trait à la situation de membres de leur famille au moment où ils avaient leur âge. En plus d'accompagner leur parcours lors d'une période transitoire, le journal intime animé leur permet donc d'entrer en dialogue avec l'expression intime d'un autre, que cette expression soit réelle ou fantasmée. Dans tous les cas, il s'agit de ré-établir par le biais d'une même forme d'écriture une continuité entre présent et passé, cela pour réparer les béances familiales et favoriser une véritable appropriation mémorielle.

Ce processus d'appropriation culmine très souvent avec la voix de l'auteure qui est finalement en charge de faire le lien et de s'approprier l'hétérogénéité des documents du passé. Dans *Libro Nero*, Daniela De Felice n'utilise jamais de la voix de sa mère au présent, et lorsqu'elle la filme, sa voix est toujours étouffée, inaudible. Par contre, la cinéaste va lire le journal intime que sa mère avait écrit il y a 30 ans. Olivia Molnar, quant à elle, imprime sa voix sur un corpus d'images très différents, se faisant la porte-parole de témoignages et de journaux qu'elle a elle-même inventés. Dans une mesure moindre, c'est aussi à un procédé similaire auquel on assiste dans *Deyrouth*. Dans tous les cas, il semblerait donc que la voix de la narratrice participe à réinscrire le journal intime passé dans le temps présent, à le prolonger et à l'actualiser.

Tout ceci nous laisse à penser que le journal intime en mode animé agit comme facilitateur intergénérationnel en cela justement qu'il met les choses à plat, au sens propre comme au figuré. Sur la surface de la page écran, les diverses ressources interagissent, sur le même plan, tandis que symboliquement, l'auteur prolonge par son énonciation au présent un journal commencé autrefois et dont il tente de compléter les blancs et les lacunes.

4. Conclusion

Pour conclure, quelques mots encore sur la figure du moi qui apparaît à travers ces mémoires animées. Très certainement, on pourrait voir dans ces films la constitution d'une identité narrative au sens où l'entend Paul Ricoeur, mais nous avons voulu montrer combien la constitution de cette identité était indissociablement liée à un travail de remédiation visant à ré-agencer et à réactualiser par le biais de l'animation certaines formes d'écriture de soi, en l'occurrence le journal intime. La figure du moi raconté se double ici de la figure d'un moi remédié dont le but n'est pas tellement de pouvoir raconter une histoire, mais bien plutôt de relier et de composer ensemble des fragments médiatiques déjà constitués du passé. Le moi s'exprime alors autant par le récit que par le type de relations et d'affiliations qu'il active et met en œuvre par médias interposés.

Sans nul doute, il y a là dans ce travail de composition des compétences qui précèdent ou complètent un savoir-faire narratif, puisque ce type de mise en relation suppose, outre des compétences de recherche documentaire, des compétences graphiques et plus largement une imagination compositionnelle au sens où l'entendait George Didi-Huberman dans un récent article. Pour Huberman, « l'imagination n'est pas la fantaisie gratuite ou purement personnelle, mais bien cette recomposition du réel où s'inventent les possibles à venir ». Dès lors, continuait-il, l'imagination « recompose nos héritages, redistribue les trésors de notre mémoire. Elle les recompose en les composant avec l'urgence même de nos inquiétudes présentes ».

C'est bien à un tel travail de recomposition que nous convient des films comme *Libro Nero*, *Deyrouth* ou *Les Carnets de Mari S*. Ces compétences spécifiques sont en outre renforcées par le fait que des auteures comme Olivia Molnar, Daniela De Felice ou Chloé Mazlo s'inscrivent dans un parcours de formation qui est celui des arts visuels ou des arts graphiques où la question de la narration est de toute façon entremêlée à la spécificité et à la pluralité des médiums.

Enfin, à aucun moment, il ne convient pas de perdre de vue la finalité même de la remédiation qui est tout de même bien une lutte contre l'oubli, une lutte qui ne s'étend pas seulement aux souvenirs eux-mêmes, mais aussi aux médias qui ont véhiculé et transporté ces souvenirs et dont la nature était parfois fragile et lacunaire. Ainsi, face à la fragilité des journaux intimes des générations précédentes, les mémoires animées ont volonté non seulement d'actualiser un parcours mémoriel autour de ces documents, mais aussi de garder trace de ce parcours en devenant en quelque sorte la mémoire d'une mémoire, le journal d'un journal, anticipant de la sorte une future remédiation.

1.2. *Rejouer l'archive par l'animation : performance du geste graphique comme appropriation mémorielle.*

Fevry, Sébastien & Wouters, Nicolas. Rejouer l'archive par l'animation : La performance du geste graphique comme appropriation mémorielle. *Intermédiatités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°29 (septembre 2017).

Introduction

Issues des performances studies, les théories du reenactement, telles qu'elles sont développées par Rebecca Schneider ou Diana Taylor, mettent l'accent sur les arts vivants et travaillent sur des pratiques en live comme des reconstitutions spectaculaires d'événements historiques ou des jeux de rôle grandeur nature². Dans un tel cadre, il peut sembler curieux, voire même contre-productif, d'utiliser le concept de reenactement dans le champ du cinéma d'animation, puisque celui-ci n'appartient pas à la catégorie des arts dits 'vivants', sauf à considérer des techniques numériques comme la *motion* (ou *performance*) *capture* par lesquelles l'image animée garde la trace d'un acteur en mouvement dont la performance a été saisie par un ensemble de capteurs et retranscrite sous la forme d'une image de synthèse³. L'animation est cependant loin de se réduire à ces seules techniques et on peut se demander si la dimension performative à l'œuvre dans le reenactement est transposable à d'autres dimensions du cinéma d'animation, surtout lorsque celui-ci se donne comme vocation de 'rejouer' certains événements du passé.

Bref, il convient d'interroger la pertinence du concept de reenactement et de situer son enjeu critique lorsqu'on l'applique à des films d'animation qui font aussi œuvres d'histoire et de mémoire, mais sans recourir à la dimension live d'une prestation d'acteurs en chair et en os. On peut penser à des films emblématiques comme *Valse avec Bachir* (Folman, 2008), mais aussi à des productions moins connues comme *Couleur de peau : miel* (Boileau, Jung, 2012) ou *Irinka et Sandrinka* (Stoianov, 2007). En quoi le prisme du reenactement rend-il plus intelligible le fonctionnement de productions qui négocient leur rapport au passé par le biais de formes graphiques animées ?

Pour répondre à cette interrogation, notre propos sera de considérer que l'une des dimensions performatives de l'animation⁴ est liée à l'actualisation de certaines traces du passé. Une actualisation produite par un geste graphique que nous définissons pour l'instant comme une écriture graphique en mouvement, c'est-à-dire une action visible à l'écran qui peut être celle de dessiner, de tracer des lettres

² La plupart des auteurs travaillant sur le reenactement s'accordent pour avancer que celui-ci est d'abord associé à la production de spectacles vivants et aux arts de la performance. Par exemple, pour Rebecca Schneider, « 'reenactment' is a term that has entered into increased circulation in late twentieth- and early twenty-first-century art, theatre, and performance circles. The practice of re-playing or re-doing a precedent event, artwork, or act has exploded in performance-based art alongside the burgeoning of historical reenactment and 'living history' in various history museums, theme parks, and preservation societies ».

Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London/New York, Routledge, 2011, p. 2.

³ Au sujet de ces techniques, voir notamment André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

⁴ Nous n'envisagerons donc pas les dimensions performatives liées à la *motion* ou *performance capture*.

ou d'agencer des documents en un geste s'apparentant alors au collage... Concrètement, il s'agira donc d'examiner les relations entre ce geste graphique, qui est pour nous synonyme de mouvement⁵, et les archives visuelles (films, photographies...) en soulignant que le geste graphique permet de rejouer l'archive et qu'il constitue un geste mémoriel à part entière, doté d'une réelle dimension corporelle. Cette saisie de l'archive⁶ par le geste graphique sera travaillée dans le champ en pleine expansion du documentaire animé, surtout considéré dans son versant autobiographique.

Notre ambition sera alors de faire valoir que le geste graphique répond essentiellement à deux fonctions : une fonction d'approfondissement qui consiste à explorer les contours d'une archive donnée comme pour en approfondir la résonance mémorielle et une fonction relationnelle visant à réassembler, par le biais de plans composites, des archives de différents statuts (État, famille...) participant à la construction d'une même histoire personnelle. Pour mettre en valeur ces fonctions, nous nous appuierons principalement sur l'analyse de deux courts métrages d'animation contemporains *Irinka et Sandrinka* (Stoianov, 2007) et *Le dossier de Mari S.* (Molnar, 2015).

Du documentaire animé aux mémoires animées

S'ancrant dans une longue tradition d'interactions entre dessin et photographie⁷, la saisie de l'archive par le geste graphique est particulièrement observable dans le champ du documentaire animé, un genre médiatique qui possède son histoire propre, remontant au début du XX^e siècle avec *Le naufrage du Lusitania* (1918) de Winsor McCay⁸. Dès ce premier film, considéré par beaucoup comme le premier documentaire animé, le rapport entre documents visuels, gestes graphiques et séquences animées s'énonce de manière perceptible et soulève en même temps la difficulté de définir le documentaire animé. En effet, à la difficulté déjà substantielle de définir l'animation⁹ que nous considérerons pour l'instant comme un processus d'enregistrement image par image¹⁰, s'ajoute la difficulté de cerner un

⁵ Nous pouvons déjà pointer ici une distinction essentielle entre trace et geste graphiques. En bande dessinée, la trace et le geste ne se recouvrent pas. La trace constitue toujours l'après d'un geste que le lecteur est chargé de reconstituer en esprit. Comme l'explique Philippe Marion, le trait graphique doit « être étroitement associé au geste qui l'a engendré. Et le trait porte en lui, par nature, la trace même de ce geste ». Dans le film d'animation, la trace et le geste se confondent en partie, puisqu'en enregistrant le mouvement, l'animation reconstruit aussi le geste qui trace, qui se constitue comme trace.

Philippe Marion, « Traces graphiques, figuration narrative et communication. Notes sur la bande dessinée et son lecteur », *Recherches Sociologiques*, n° 3, 1990, p. 358.

⁶ Sous la catégorie 'archives', nous entendons, à l'instar de François Niney, un large « spectre de documents (...) dont aucun classement ne s'avère vraiment opérant a priori ». Nous considérerons donc comme archives aussi bien des documents ressortant des mémoires familiales des auteurs que des images relevant d'institutions officielles (bande d'actualités, film d'entreprise...) et renvoyant davantage au registre de la mémoire collective. Comme le souligne Niney, ce ne sont pas « les états du stock qui organisent une mémoire ; ce sont les questions actuelles du documentariste qui vont en rechercher et raviver certains pans, les reproduire pour les confronter, les réinterpréter sous un nouveau jour ».

François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe documentaire*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2002, p. 254.

⁷ À ce sujet, voir Adrien Genoudet, *Dessiner l'Histoire. Pour une histoire visuelle*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2015.

⁸ Pour un historique du documentaire animé, voir Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*, London, Palgrave Macmillan, 2013.

⁹ Pour Sébastien Denis, le cinéma d'animation constitue en réalité « un outil multiforme et changeant » constitué d'un ensemble de techniques (dessin animé, pâte à modeler, effets spéciaux...) permettant « de réaliser des films relevant de tous les genres » comme le burlesque, la comédie musicale ou le film noir...

Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 3.

¹⁰ Comme le souligne Vincent Pinel, « le film d'animation se fonde sur une technique cinématographique originale qui consiste à créer un mouvement artificiel en filmant image par image, photogramme par photogramme, alors que, dans son emploi habituel, la cinématographie vise à capter le mouvement à la prise de vues ».

objet médiatique fondamentalement hybride intégrant certes le dessin, mais empruntant aussi à d'autres médias comme la photographie ou le cinéma. Conscients de cette difficulté, de nombreux chercheurs insistent sur le caractère composite de ces productions¹¹ et en proposent une définition finalement assez large. Par exemple, Annabelle Honess Roe considère que le documentaire animé offre « new or alternative ways of seeing the world¹² », avec comme critère décisif que certaines séquences doivent avoir été « recorded or created frame by frame¹³ ».

Cette focalisation sur le documentaire animé dessine déjà un premier territoire médiatique où l'on pressent que les rapports entre archive et animation occupent une place centrale, surtout dans un contexte contemporain qui a vu les documentaires animés se multiplier depuis une vingtaine d'années, un mouvement allant de pair avec la progressive stabilisation du terme générique lui-même. Par ailleurs, bien que les documentaires d'animation puissent traiter de sujets variés, il faut reconnaître que ces productions se tournent le plus souvent vers « la réflexion sur l'histoire récente et sur la mémoire des conflits ou des événements traumatiques vécus par les sociétés contemporaines¹⁴ ». Une tendance emblématisée par le film *Valse avec Bachir* (Folman, 2008), mais aussi par d'autres productions comme *Chicago 10* (Morgen, 2007), *Le printemps de Téhéran – Histoire d'une révolution 2.0* (Ahadi, 2010) ou encore *Le voyage de Mr. Crulic* (Damian, 2011).

Toutefois, si l'on veut saisir l'épicentre de la performance graphique par rapport à l'archive, nous proposons de resserrer davantage le focus pour nous attarder sur les mémoires animées (ou *animated memories*¹⁵), c'est-à-dire des productions animées qui ont certes une valeur documentaire en ce sens qu'elles se tournent vers un état passé du monde, mais qui y ajoutent la dimension d'un 'je' qui se souvient ou qui cherche à se souvenir. Autrement dit, dans un processus classique d'imbrication intermédiaire, la composante documentaire s'allie ici avec une dimension autobiographique où le personnage principal du film est aussi l'auteur et l'animateur principal du film lui-même.

Loin de constituer un ensemble marginal au sein du documentaire animé, ces récits mémoriels à composante autobiographique renvoient à des pratiques médiatiques prégnantes dans notre société contemporaine, l'animation se mettant alors au service d'une quête mémorielle dans un processus de recherche identitaire¹⁶. Cela est vrai pour des artistes en situation d'exil ou de diaspora qui trouvent dans l'animation un mode d'expression permettant de relier les traces hétérogènes (archives coloniales, films familiaux en super 8...) d'une vie marquée par des situations de disjonction entre différentes cultures et

Vincent Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 22.

¹¹ Voir par exemple Sybil DelGaudio, « If Truth Be Told, Can 'Toons Tell It ? Documentary and Animation », *Film History*, vol. 9, n° 2, 1997, p. 189-199.

¹² Honess Roe, 2013, p. 2.

¹³ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴ Denis, 2014, p. 206.

¹⁵ Pour un premier aperçu des 'animated memories', on se rapportera au chapitre que leur consacre Annabelle Honess Roe dans son ouvrage sur le documentaire animé. Honess Roe, 2013, p. 139-169.

¹⁶ En ce sens, ces films relèvent d'une posture énonciative plus générale témoignant d'un individualisme contemporain réflexif.

À ce sujet, voir Laurence Allard, « Express yourself 2.0 ! Blogs, pages perso, fansubbing... : de quelques agrégats technoculturels ordinaires à l'âge de l'expressivisme généralisé », dans Éric Macé et Éric Maigret (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 145-172.

traditions¹⁷. Des productions autobiographiques comme *Couleur de peau : miel* (Boileau, Jung, 2012), *Jasmine* (Ughetto, 2013) ou *Le fils du marchand d'olives* (Zeitindjioglou, 2011) rentrent parfaitement dans le cadre d'un cinéma interculturel qui se distingue par une dimension expérimentale ainsi que par des modes alternatifs de production. Parallèlement, et sans que ce cela soit incompatible, l'animation à dimension mémorielle se manifeste également dans les premiers courts métrages de jeunes auteurs, souvent issus des écoles d'art comme l'Erg à Bruxelles ou les Gobelins à Paris. On peut penser à des films comme *Irinka et Sandrinka* (Stoïanov, 2007), *Deyrouth* (Mazlo, 2010), *Paperbox* (Czapla, 2011) ou *Le dossier de Mari S.* (Molnar, 2015) qui ont chacun en commun d'utiliser l'animation pour explorer les béances du passé familial de leur jeune auteur.

Sous cet éclairage, les mémoires animées apparaissent comme le lieu où s'articule de façon exemplaire le rapport entre petite et grande histoire, entre dimension intime et trame collective. C'est donc à partir de ces productions qu'il semble le plus pertinent de poser la question du reenactement en considérant la performance de l'archive par le geste graphique.

Performance du geste graphique

Pour mettre en place cette réflexion, il faut commencer par envisager plus précisément la fonction du geste graphique et la façon dont s'exprime sa performativité. Le principal intérêt des performances studies est d'amener à considérer le film d'animation non plus sous la perspective d'une poétique, mais plutôt, comme le revendique Aline Caillet au sujet du reenactement en général¹⁸, sous l'égide d'une véritable praxis. Il s'agit d'aborder le film d'animation non pas comme un produit fini, mais comme une représentation en train de se constituer sous l'impulsion d'un geste graphique en acte.

A nos yeux, le geste graphique englobe davantage d'activités que le simple fait de dessiner, même si on peut comprendre celui-ci selon la définition élargie qu'en donne Birgitta Hosea dans l'article « Drawing animation ». Pour l'auteure, l'acte de dessiner ne se réduit pas à appliquer un crayon sur une feuille de papier, mais constitue « a process in which linear marks are created on a background¹⁹ », ce qui élargit considérablement la portée médiatique du dessin et la compréhension de son utilisation dans le champ de l'image animée. Pourtant, bien que le dessin reste au cœur des procédés d'animation (y compris sur le mode digital)²⁰, nous voulons faire valoir qu'il existe d'autres activités qui relèvent du

¹⁷ À ce sujet, voir Sébastien Fevry, « Les mémoires animées de l'immigration : un corpus périphérique ? », dans Marianne Bessy et Carole Salmon, *Racines et déracinements au grand écran. Trajectoires migratoires dans le cinéma français du XXI^{ème} siècle*, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, 2016, p. 8-31.

¹⁸ Aline Caillet, « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, n° 17, 2013, p. 66-73.

¹⁹ Birgitta Hosea, « Drawing Animation », *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 5 (3), 2010, p. 365.

²⁰ Pour Hosea, « digital technology has changed the material basis of animation, and yet the activity of drawing remains at the very core of the animation process, whether the outcome is in a classically drawn or digital form ». *Ibid.*

geste graphique comme le collage, le découpage, le décalquage, le déplacement voire l'agencement d'une ou de plusieurs formes via la souris de l'ordinateur.

Dans notre perspective, il importe peu que ces actions soient produites par une main réelle ou réalisées à l'aide d'interfaces graphiques ; l'important est qu'elles manifestent l'expression d'une écriture en acte attribuable à une individualité humaine, sachant que l'animation ne peut de toute façon se départir d'une mécanisation inhérente à sa captation, qu'il s'agisse de l'appareil photo qui capture le dessin image par image pour le mettre en mouvement ou de l'interface numérique qui automatise la mise en œuvre d'une intervention graphique par ordinateur. C'est pourquoi nous désignerons comme geste graphique l'ensemble des actions conduisant à la production et à l'agencement de signes, relevant d'un savoir-faire manuel (ou perçu comme tel) et rendant manifeste la présence d'un énonciateur dans la constitution de l'image elle-même.

Sous ce dernier aspect, notre conception du geste graphique est proche de celle que Philippe Marion énonce dans son ouvrage consacré à la bande dessinée *Traces en case*. Pour Marion, le trait graphique renvoie toujours au geste qui l'a produit et constitue la marque d'un sujet graphiateur²¹. Une fois déposée sur le papier, cette trace graphique se trouve activée par le spectateur qui revit la performance du geste initial : « tel est peut-être l'enjeu fondamental de la trace : elle manifeste par nature une *performance*, elle 'métonymise' un geste d'expression²² ».

Dans le champ de l'animation, la principale différence réside dans le fait que le geste graphique n'est pas seulement une trace résiduelle rendant sensible l'accomplissement d'un geste déjà effectué. En tant qu'art en mouvement, le film d'animation rend visible l'effectuation du geste graphique, qu'il s'agisse du déroulement d'un tracé ou du rapprochement de deux photographies qui convergent l'une vers l'autre comme sous l'effet d'une main invisible. En même temps, le film animé constitue aussi l'enregistrement du mouvement en train de s'accomplir. Le phénomène de trace est donc également opérant, sauf qu'il s'agit de l'enregistrement d'une trace en mouvement, pouvant se rejouer un nombre infini de fois devant le spectateur. Comme le résume Hosea, « an animation can represent performance, but it can also be seen as a record of a performance²³ ».

Cette double dimension du geste graphique, à la fois trace et performance, permet d'être plus précis quant au mode d'action des mémoires animées et de mieux envisager la performativité du geste graphique à l'égard de l'archive.

²¹ En animation, la position de Marion a été nuancée par Paul Atkinson pour qui la marque de l'artiste n'est réellement perçue que lorsque le mouvement se délie d'une animation fonctionnelle répondant aux besoins du récit et aux actions des personnages. Pour Atkinson, les mouvements « only acquire an identity of their own in those rare moments when the speed of succession is sufficiently slowed so that the trace of the artist appears ».

Paul Atkinson, « Movements within Movements: Following the Line in Animation and Comic Books », *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 4 (3), 2009, p. 279.

²² Marion, 1993, p. 91.

²³ Hosea, 2010, p. 365-366.

Mémoires animées et reenactement

Dans *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Diana Taylor établit une distinction entre les catégories du répertoire et de l'archive. Selon Taylor, le répertoire se différencie de l'archive dans la mesure où il implique une mémoire corporelle dont les actes sont rejoués de génération en génération, sans s'appuyer sur la matérialité prétendument durable d'archives constituées. Autrement dit, la différence reposerait « between the *archive* of supposedly enduring materials (i.e., texts, documents, buildings, bones) and the so-called ephemeral *repertoire* of embodied practice/knowledge (i.e., spoken language, dance, sports, ritual)²⁴ ». Même si Taylor reconnaît volontiers que cette séparation entre l'archive et le répertoire n'est pas strictement étanche, il nous semble que le geste graphique des films d'animation à vocation mémorielle vient ébranler cette distinction en introduisant une dimension corporelle dans la manipulation des archives dont la conception est elle-même sujette à redéfinition à l'heure du numérique²⁵.

S'il est difficile de soutenir que le geste graphique est le fruit d'une transmission qui s'effectuerait de génération en génération, il n'en reste pas moins que la dimension gestuelle est au cœur du cinéma d'animation, particulièrement dans sa dimension mémorielle. C'est d'ailleurs à ce niveau qu'il convient de souligner que l'apparition des mémoires animées repose sur un contexte technologique favorisant ce type de productions. La numérisation et l'accessibilité toujours plus grande des archives en ligne, couplées à la vulgarisation de logiciels d'animation comme *After Effects*, permet à une frange d'artistes venus d'horizons divers (illustration, bande dessinée, peinture, performance, vidéo...) de rejouer leur histoire familiale et de joindre le geste graphique à l'archive, sans pour autant être des animateurs à part entière. Autrement dit, le numérique dessine un espace technologique commun où se rencontrent de nouveaux modes d'appropriation graphique et des archives produites (ou stockées) sous une forme dématérialisée, de plus en plus accessibles comme sources d'inspiration.

A l'intérieur des films, la distinction entre le répertoire et l'archive se trouve également affaiblie par la mise en tension de deux matières d'expression de statut différent. En confrontant le dessin à l'archive photographique (ou filmique), les mémoires animées réduisent la distance entre les matériaux déjà constitués de l'histoire (officielle ou familiale) et la part personnelle et imageante d'un geste graphique en acte. Comme le soulignait déjà Philippe Marion pour la bande dessinée, le trait graphique renvoie toujours à l'énonciateur et au présent de son élaboration :

²⁴ Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 19.

²⁵ Sur ce sujet, voir notamment Eric Méchoulan (dir.), *Intermédialités. Archiver/Archiving*, n° 18, automne 2011.

Pour le dessin, la force d'extension métonymique est dirigée, par trace graphique interposée, vers le sujet graphiateur. Dans le dessin, il n'y a pas de 'prise' ou de captation préalable. L'acte graphique est inscrit dans l'image, dans l'épaisseur spatio-temporelle de sa gestation²⁶.

La photographie, en revanche, renvoie davantage à son référent, au *ça a été* barthésien ; elle n'active pas nécessairement dans l'image la présence d'un énonciateur et « le spectateur n'est pas obligé d'en percevoir la trace ni de réactiver le geste d'un sujet énonciateur pour accéder à la monstration²⁷ ».

En raison de cette différence sémio-pragmatique, les films d'animation à vocation mémorielle entraînent presque automatiquement un rapport décalé à l'archive. Le terme 'jeu' est ici à double entente : il ne renvoie pas seulement à l'action de manipuler l'archive, mais à un battement plus fondamental. Il y a en quelque sorte du jeu entre le dessin et la photographie, entre le 'je' de l'animateur-graphiateur et le 'on' relativement indifférencié des documents d'archives ; du jeu aussi entre le présent de l'acte graphique et le *ça a été* auquel renvoient les images photographiques. Dès lors, tout l'enjeu du geste graphique en mouvement sera de faciliter la transition entre ces différents pôles, d'intégrer l'énonciation impersonnelle à une énonciation singulière, de convertir une trace du passé en une pulsion graphique qui s'exprime au présent, bref de faire jouer l'archive dans un répertoire de pratiques configuratrices où la main de l'animateur joue un rôle central.

Mais l'appropriation personnelle apparaissant à travers le geste graphique ne repose pas seulement sur une différence d'ordre sémiotique. Dans le cas des mémoires animées, elle prend une ampleur plus grande lorsque le rapport au passé s'exprime dans un contexte post-mémoriel. Des productions comme *Irinka et Sandrinka*, *Le dossier de Mari S.* ou *Paper box* sont les œuvres d'une 'génération d'après', celle qui doit négocier avec le passé souvent difficile et douloureux de la génération précédente. Dans *The Generation of Postmemory*, Marianne Hirsch explique que la post-mémoire désigne la relation que les enfants de la seconde génération entretiennent avec l'expérience traumatique qu'ont vécue leurs parents et, plus largement, la communauté dont ils sont issus. Comprise en ce sens, la post-mémoire ne correspond pas à un réel travail de remémoration ou de souvenir. Il s'agit plutôt de s'approprier un passé que l'on n'a pas vécu par une appropriation imaginaire qui doit permettre de combler les failles de la mémoire familiale. Comme l'explique Hirsch, « postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation²⁸ ».

²⁶ Philippe Marion, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)*, Louvain-la-neuve, Éditions Academia, 1993, p. 119.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 5.

C'est en ce point que se cristallise le lien entre reenactement et mémoire dans le cadre des films d'animation. A la différence explicitée précédemment entre dessin et photographie se superpose un cadre mémoriel qui autorise précisément l'appropriation impliquée par le geste graphique. Le re-faire ne se joue pas sur la scène de l'histoire ni même de la mémoire, mais sur une scène plus éloignée des contraintes liées à ces deux modes d'accès au passé²⁹. Cette scène se caractérise par une performativité plus grande, puisque l'enjeu n'est ni celui de la vérité historique ni celui de la fidélité mémorielle, mais tient plutôt en la capacité de joindre l'imaginaire et le souvenir, l'expérience personnelle et la trace d'événements non vécus. Il s'agit de performer l'archive grâce au geste graphique de telle sorte que celle-ci puisse colmater les brèches d'une histoire familiale incomplète. Dans ces conditions, le re-faire peut bien sûr s'entendre comme un re-jeu de l'archive, mais aussi comme une réparation, une façon de rassembler les morceaux éparpillés du passé.

Pour donner un tour concret à ces réflexions, nous nous concentrerons désormais sur l'analyse de deux films relevant d'un contexte post-mémoriel : *Irinka et Sandrinka*³⁰ (Stoianov, 2007) et *Le dossier de Mari S.*³¹ (Molnar, 2015). Le film de Stoianov donnera l'occasion de montrer en quoi le geste graphique reconfigure l'archive sous des formes parfois extrêmes afin d'en saisir tout le potentiel mémoriel. Dans un second temps, sur la base de l'analyse du film d'Olivia Molnar, nous soulignerons que l'autre fonction du geste graphique vise plutôt la mise en relation d'une multiplicité d'archives.

***Irinka et Sandrinka* : le geste graphique pour épuiser les formes de l'archive**

Dans *Irinka et Sandrinka*, Sandrine Stoianov construit son récit sur la base d'une interview réalisée avec sa grand-tante Irène. Cette dernière raconte son enfance dans la noblesse russe, la chute du régime, l'absence du père, tandis que la réalisatrice recompose visuellement ses souvenirs en tentant d'établir un lien entre sa propre identité, son imaginaire d'enfant baigné dans une Russie de contes de fées et un vécu familial distant et fragmenté. Le film mobilise une quantité considérable de procédés graphiques et d'archives, qu'il s'agisse de photographies (familiales ou autres), de vidéos, d'articles de journaux ou encore de représentations graphiques de l'époque³².

²⁹ Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur montre que la mémoire est placée sous le sceau de la reconnaissance et de la fidélité à l'égard du passé, tandis que l'Histoire se trouve animée par une visée de vérité. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

³⁰ Le film de Sandrine Stoyanov est en ligne sur la plate-forme Vimeo de l'artiste : <https://vimeo.com/25588636>

³¹ Des extraits du film d'Olivia Molnar sont disponibles sur la plate-forme Vimeo de l'artiste : <https://vimeo.com/user13693970>

³² Dans *Animated Documentary*, Annabelle Honess Roe propose une analyse du film de Stoianov et constate surtout l'hétérogénéité des matériaux en présence, leur adéquation avec la quête mémorielle de la réalisatrice, sans toutefois se confronter en profondeur aux diverses modalités de la performance graphique. Honess Roe, 2013, p. 146-155.

Afin de mieux percevoir la portée du geste graphique et de comprendre ses modalités performatives au sein d'une démarche mémorielle, il semble nécessaire de prendre en compte les trois dynamiques à l'œuvre dans le film : présent, passé et imaginaire.

Illustration 1. Sandrine Stoianov, *Irinka et Sandrinka*, 2007.

La séquence d'ouverture (cf. illustration 1) montre une table ronde sur laquelle sont posés un magnétophone, divers objets ainsi que des photographies. Au sein d'un même plan, une double intervention se manifeste. La première consiste à animer un lieu par le biais du dessin. Cet espace renvoie directement à une situation réelle par la facture d'un dessin très proche du travail d'observation (ombrages, normes académiques, proportions...). Toutefois, l'animation du dessin image par image donne à ce plan fixe un effet de vibration qui renvoie à la performance graphique à l'œuvre lors de son énonciation. Sous un registre certes encore faible, le plan est imprégné de la personnalité de l'auteure et de son activité lors de la production de ces images. La seconde intervention porte sur les archives, dans le cas présent des photographies. Celles-ci ne vibrent pas, elles sont en noir et blanc et affirment leur hétérogénéité à l'intérieur du plan. Toutefois, elles portent la marque d'un geste graphique qui les a déformées de manière à s'adapter à l'espace dessiné. Ces photographies revendiquent donc leur statut de trace indicielle, tout en s'inscrivant en même temps, par une transformation légère mais intentionnelle, dans un espace dominé par le dessin.

Ce type d'intervention graphique est récurrent lorsque Stoianov évoque le temps présent. Dans cette dimension temporelle, on assiste surtout à une première activation des images d'archives qui sont encore relativement peu déformées par le geste graphique.

Illustration 2. Sandrine Stoianov, *Irinka et Sandrinka*, 2007.

La deuxième dimension apparaît lorsque Stoianov reconstitue des scènes du passé d'après le témoignage de sa grand-tante. On observe alors une nette évolution des modalités de performance du geste graphique (cf. illustration 2). Les plans deviennent composites en ce sens qu'ils sont « formés d'éléments différents, parfois disparates (...) auxquels viennent s'ajouter des prises de vue réelles³³ ». L'action graphique est ici multiple : dessin, peinture, mais surtout une intervention plus appuyée sur les matériaux d'archives.

Alors que ceux-ci conservaient une relative intégrité physique au temps présent, ils font désormais l'objet d'actes de reconfiguration dont la modalité la plus significative est le détournage, une pratique exemplaire du monde numérique, liée à l'utilisation de logiciels comme *Adobe Photoshop*. Le détournage consiste à ne retenir d'une illustration qu'une partie, en séparant l'objet et le fond, après avoir délimité le contour de l'objet. Une fois détournée, une image peut facilement être traitée dans un logiciel comme *After Effects*, qui permet justement de mettre en mouvement des images détournées, de créer un

³³ Jean Marcel, « L'image composite, une histoire de mutations », *24 Images*, n°125, décembre 2005- janvier 2006, p. 11-13.

effet tridimensionnel dans des photographies ou de créer des marionnettes que l'on va pouvoir animer image par image sur base de ces morceaux découpés.

De nombreux plans de *Irinka et Sandrinka* sont composés avec *After Effects*³⁴. Dans ces images, un bâtiment, un lampadaire, une partie de chaussée, sont autant d'éléments prélevés dans des archives par le truchement de ce geste de détournement, des éléments qui sont ensuite intégrés au sein d'espaces composites semblables à des collages en mouvement.

Illustration 3. Sandrine Stoianov, *Irinka et Sandrinka*, 2007.

Toujours dans la sphère du passé, une corrélation semble exister entre le caractère proche ou distant du souvenir et la teneur des interventions graphiques performées. Les épisodes situés dans un passé plus lointain, un passé où la grand-tante n'était pas présente, ne sont plus dessinés mais bien composés à partir d'archives illustrées ou photographiques (cf. illustration 3). L'usage du dessin cède la place à des pratiques graphiques relevant davantage du découpage et de l'agencement. Il peut même arriver que certaines images d'archives soient (dés)articulées de sorte que les personnages qui y sont représentés apparaissent comme des marionnettes sur lesquelles un animateur tirerait des fils invisibles.

Illustrations 4 et 5. Sandrine Stoianov, *Irinka et Sandrinka*, 2007.

La troisième dimension sollicitée par Stoianov est de l'ordre de l'imaginaire. Dans la partie intitulée « Fairy Tales », la réalisatrice confronte ses propres projections mentales au récit que lui fait sa grand-tante. Le dessin prend alors à nouveau une place dominante, allant jusqu'à structurer à lui seul un espace fantasmé. L'archive est de nouveau assujettie au dessin, comme c'était le cas au temps présent, mais avec cette fois un éloignement délibéré d'une représentation 'académique' du réel et la constitution d'un espace aux perspectives faussées ou exagérées. C'est dans cet univers imaginaire que les archives les plus inaccessibles (celles figurant un ancêtre lointain par exemple) s'émancipent de leur gangue photographique pour prendre corps sous une forme animée. Ainsi, dans un couloir improbable où sont suspendus des portraits, une figure photographique se transforme en personnage dessiné qui interagit avec la protagoniste, dessinée elle aussi (cf. illustration 4). Cette transformation saisissante illustre le besoin qu'a l'auteure de passer d'un geste graphique à l'autre pour permettre une transaction à l'intérieur de son dispositif. Il en va de même lorsque Stoianov fait entrer en interaction la représentation dessinée de sa grand-tante enfant avec le cadavre de la mère de celle-ci (cf. illustration 5).

Dans ces espaces fantasmatiques, l'hybridation permet un véritable point de contact entre le dessin et l'archive, entre la part imaginante de l'auteure et la trace lointaine et impersonnelle du passé. C'est sans doute aussi à travers ce type de plans que la dimension post-mémorielle se fait le plus

³⁴ Stoianov ne cache pas la place primordiale que prend l'utilisation de ce programme dans la conception de son film. Elle en fait d'ailleurs longuement état dans la note d'intention rédigée en faveur du CNC, visible sur son blog à l'adresse <http://irinkaetsandrinka.blogspot.be/> (consultation le 14 sept. 2016).

ressentir, puisque Stoïnaov puise dans son propre répertoire de souvenirs et de rêves pour combler les failles d'un passé qu'elle n'a pas connu et qu'il lui faut sans cesse rejouer.

Étonnamment pourtant, le film se dénoue en dessin animé sur fond blanc, dans une séquence épurée montrant la rencontre des avatars enfantins d'Irène et de Sandrine. Cette conclusion, qui rompt avec l'hétérogénéité des plans précédents, laisse penser que le film constitue comme un processus de transactions et de dialogues mémoriels permettant d'aboutir à une forme graphique dépouillée, renvoyant à la simplicité de l'intention première. Ce dénouement donne aussi le sentiment qu'une fois l'archive totalement épuisée, mise à l'épreuve par une pléthore de gestes graphiques, seul le dessin subsiste pour clore le récit et réconcilier les deux destins au présent.

Le dossier de Mari S. ou l'élargissement du geste graphique

L'analyse précédente pose la question de l'importance de la trace graphique dessinée qui ouvre et clôt le récit de Stoïanov. En effet, même si l'hybridité du film est grande, nous avons pu observer que le dessin était un matériau privilégié dans lequel vient baigner l'ensemble des langages graphiques mis en œuvre comme le décalque ou le détournement. Dans le cas de *Irinka et Sandrinka*, ceci s'explique sans doute par le fait que Stoïanov a été formée à l'animation en partant du dessin. Après un passage aux Beaux-Arts d'Épinal et aux Gobelins à Paris, elle était notamment intervenue sur le story-board de *Persépolis* (Paronnaud, Satrapi, 2007).

Cependant, nous pensons que le dessin ne constitue qu'une modalité du geste graphique, sans doute la plus visible, et que d'autres procédés peuvent se manifester lors du re-jeu de l'archive en mode animé. C'est pourquoi nous souhaitons nous pencher sur le travail d'une autre cinéaste ne venant pas directement de l'animation ou du dessin : Olivia Molnar. Lors de ses études à l'Erg à Bruxelles, celle-ci a étudié la vidéo avant de parvenir à l'animation.

Dans son film *Le dossier de Mari S.*, l'auteure part sur les traces de son passé familial et plus précisément celui de sa tante, Mari S., qui a fui la Hongrie après la révolution de 1956 et a abouti en Italie. Atteinte de la maladie d'Alzheimer, Mari S. n'a jamais pu témoigner de son passé auprès de sa nièce et celle-ci tente de recomposer cette mémoire en ruines. L'élément principal du dispositif d'animation est un dossier d'archives en provenance du régime communiste hongrois recensant les observations faites autour de Mari par la police secrète de l'époque. Même si cela n'est pas spécifié dans le film, ce dossier est une invention de l'auteure³⁵ qui lui permet d'investir le passé de sa tante par un imaginaire emprunté à certains films d'espionnage. Ce dossier a aussi une utilité plus spécifique,

³⁵ Entretien réalisé avec l'artiste en novembre 2015.

puisqu'il constitue une première surface où disposer différents documents d'archives, bien réels ceux-là.

Au début du film, le dossier secret apparaît sur un fond noir puis s'ouvre dans un mouvement qui est reconstitué image par image. Tandis que la voix d'Olivia Molnar lit ce qu'il contient (le passé de Mari S. dans ce qu'il a de plus précis et descriptif), une main, animée elle aussi image par image, vient poser une photographie sur l'une des pages du dossier (cf. illustration 6). Puis une autre. Ensuite, des dessins (animés) apparaissent. Une silhouette sort de dessous une photo et tire avec une catapulte sur une fenêtre présente sur l'autre page. Celle-ci éclate en lambeaux de papier qui sont autant de débris de verre...

Illustration 6. Olivia Molnar, *Le dossier de Mari S.*, 2015.

De telles séquences sont intéressantes à observer en raison tout d'abord de la place prise par le dessin. Le trait dessiné est bien présent dans le film d'Olivia Molnar, mais il se donne surtout à voir comme en train de s'inscrire. La lenteur liée à ce dispositif nous amène à ressentir, de manière sans doute plus prégnante que chez Stoianov, la performance du geste graphique qui en est à l'origine. Dans *Le dossier de Mari S.*, le trait dessiné possède aussi une fonction structurante, permettant par exemple de relier différents documents entre eux, alors que, dans *Irinka et Sandrinka*, il répondait surtout à des fins figuratives et à la mise en place d'un certain degré d'illusion référentielle. Cela ne veut pas dire qu'Olivia Molnar renonce à représenter par le dessin, mais la figuration est toujours montrée comme le résultat d'un processus tâtonnant qui finit par déboucher sur une forme identifiable, comme s'il importait plus à la réalisatrice de nous faire ressentir le geste d'appropriation graphique de tel souvenir que le résultat final du dessin.

L'autre point important à observer dans ces séquences ne concerne plus le dessin, mais le geste qui préside à la disposition des documents sur les pages du dossier secret, puis sur une simple surface noire dans la deuxième partie du film. Tout au long du récit est mis en valeur un geste sans outil, où une main, supposément celle de l'artiste, vient placer des pièces d'archives sous notre regard. Des documents (des photographies familiales, mais aussi des illustrations ou des films d'époque) sont posés au fur et à mesure, tandis que dans un second temps le dessin s'exécute sous nos yeux (cf. illustration 7). De manière significative, l'accent est toujours mis sur l'acte configuratif : autant la main qui dispose se voit, autant celle qui dessine reste évoquée mais jamais visible dans le plan lui-même.

Illustration 7. Olivia Molnar, *Le dossier de Mari S.*, 2015.

Par cette analyse, on voit le rôle de configuration que peut jouer le geste graphique. Par un geste d'agencement et de positionnement d'une ressource par rapport à une autre, couplé à un éventuel geste qui trace (mais pas nécessairement), l'auteure parvient à réactiver l'archive familiale en la réintroduisant

dans un réseau d'autres documents, familiaux ou ressortant de la mémoire collective, et plus largement dans un tissu de significations qui la rendent à nouveau signifiante.

Retour sur le geste graphique

A travers l'analyse de ces deux productions animées, il apparaît que le positionnement du geste graphique à l'égard de l'archive peut se ramener à deux grandes fonctions.

La première fonction consiste à épuiser une archive spécifique : l'activité graphique se concentre autour d'un seul document et prend des formes aussi variées que décalquer, détourer, prolonger par le dessin, entourer, etc. Par ces opérations, l'enjeu principal pour l'animateur est d'apposer sa marque à un document à l'énonciation incertaine, témoignant d'un temps révolu. Se joue ici un processus de subjectivation/hybridation consistant à animer une archive donnée par une pulsion graphique qui renvoie au présent de l'énonciateur. C'est au niveau de cette fonction que le dessin constitue le geste central en regroupant aussi des opérations comme le découpage ou le détourage, des opérations qui témoignent d'un premier prélèvement visuel au sein d'un document donné. Cependant, le dessin, par son implication corporelle, est peut-être le plus apte à rendre sensible cette opération d'appropriation, aussi bien pour l'animateur que pour le spectateur. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que la fonction d'approfondissement se manifeste principalement autour de documents renvoyant à un passé d'ordre privé, comme si le dessin exprimait sa pleine puissance d'appropriation lorsqu'il se trouve en charge de rejouer les actions de personnes appartenant au roman familial de l'auteur.

La seconde fonction est davantage une fonction de mise en relation qui agence au sein d'un même plan différents documents visuels. Particulièrement visible dans *Le dossier de Mari S.*, le geste graphique témoigne d'un acte de composition, l'animation venant glisser sous nos yeux les différentes pièces d'un puzzle mémoriel en train de s'accomplir à l'intérieur d'un plan donné. Si le dessin peut jouer un rôle au sein de cette fonction, en établissant par exemple un tracé entre deux documents, il semblerait que cette fonction relève davantage du collage et d'un ensemble de gestes visant à disposer différents documents sur une surface plane. Le potentiel mémoriel de la mise en relation s'exprime au plus haut point lorsque l'animateur vient faire coexister des archives provenant de sources différentes, relevant aussi bien d'institutions officielles que privées, ce qui permet d'établir au sein du plan une relation entre des éléments appartenant tant à la grande histoire qu'à la petite histoire. Le résultat d'un tel processus ne consiste pas tellement à hybrider une archive donnée par une composante graphique, mais à agencer l'archive dans une composition plus vaste qui renvoie à l'activité configuratrice de l'animateur.

Voilà donc deux fonctions principales du geste graphique qui sont non seulement complémentaires, mais qui se déroulent souvent de manière simultanée au sein des mémoires animées. Au-delà de chacune de ces fonctions, on voit nettement apparaître la spécificité de l'animation comme geste d'utilisation du matériel archiviste. En effet, ce à quoi l'animation rend sensible, par une sorte d'effet retour sur l'archive elle-même, c'est à une dimension matérielle et tactile de l'archive qui peut se trouver décalquée, détournée ou déplacée par la main de l'animateur. A la différence de films de montage plus traditionnels comme *Of Time and the City* (2008) de Terence Davies où les archives s'enchaînent de manière séquentielle, sans que leur contenu ne soit questionné autrement que par la voix de l'auteur ou par des jeux de ralenti, l'archive en régime animé devient sujet et matière d'inscription, support à déplacer ou périmètre à détourner.

C'est pour cette raison sans doute que le geste graphique trouve pleinement à s'exprimer lorsqu'il se trouve aux prises avec des documents ressortant d'une mémoire familiale, car alors la proximité émotionnelle de l'auteur vis-à-vis de son passé se trouve comme redoublée à l'écran par la tactilité et la proximité de l'archive auxquelles rend sensible le geste d'animation, proximité qui se communique ensuite aux spectateurs. Autrement dit, l'animation ne consiste pas simplement à introduire le corps dans l'archive, mais à rejouer celle-ci de sorte qu'elle devienne à son tour plus 'corporelle', c'est-à-dire qu'elle s'intègre pleinement au mouvement de la main qui dessine, au geste de la main qui colle ou découpe...

Intermédialité et remédiation

Pour conclure, nous voudrions revenir sur la nature intermédiaire des mémoires animées que nous avons saisies jusqu'ici selon une perspective synchronique, comme la coexistence de matériaux médiatiques de provenance hétérogène et de composition variée. A notre sens, cette perspective peut être complétée par un point de vue diachronique³⁶ permettant de montrer comment les films d'animation à vocation mémorielle remédient d'autres dispositifs de remémoration qui leur sont contemporains ou antérieurs.

Pour comprendre cela, il faut revenir sur l'orientation des mouvements qui s'expriment dans les mémoires animées. Que ce soit dans le film de Sandrine Stoïnaov ou dans celui d'Olivia Molnar, les mouvements entraînés par le geste graphique sont d'abord des mouvements de surface, qui visent à relier entre eux des documents perçus eux-mêmes selon une perspective en deux dimensions. Le mouvement ne s'aventure guère dans les profondeurs de l'image et ne se trouve pas non plus happé d'un plan à l'autre, dans un défilement d'images qui amèneraient d'une séquence à la suivante. Pour l'essentiel, et

³⁶ Au sujet de ces différentes perspectives, voir Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *Cinémadoc. Images animées, archives visuelles et dispositifs*, Avril 2014, <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/> (consultation le 14 sept. 2016).

bien qu'une dynamique séquentielle soit à l'œuvre dans chacun des films, le mouvement semble contenu dans le plan et opère principalement à sa surface en mettant en relation différents documents qui sont comme autant de fenêtres ouvertes dans l'image principale. L'image est donnée comme sans réelle profondeur, ou alors l'usage de la profondeur répond à une théâtralité assumée qui n'est de toute façon d'aucun secours dans le travail d'appropriation mémorielle.

C'est pour cette raison que la filiation médiatique des mémoires animées n'est pas tellement à chercher du côté de la peinture d'histoire ou du film historique qui jouent habituellement sur la profondeur et sur l'illusion de transparence face au passé. Au contraire, la proximité est davantage à chercher du côté de formes médiatiques qui se caractérisent par un mode de présentation du passé étroitement lié à la matérialité du médium³⁷. Un film comme *Le dossier de Mari S.* se présente en bien des points comme la remédiation d'un album de photographies, tandis que certains gestes graphiques apparaissant tant chez Molnar que Stoïnanov pourraient être apparentés à certaines techniques de scrapbooking.

Cependant, contrairement à ce que soutiennent Bolter et Grusin au sujet de la remédiation en général, la remédiation apportée à ces dispositifs ne vise pas à améliorer la transparence du médium. La plus-value apportée par le geste graphique ne doit pas s'évaluer en gain de transparence ou d'immersion ; elle consiste plutôt à augmenter l'ancrage mémoriel de dispositifs relativement fragiles et lacunaires. Comme l'écrit par exemple Daniel Chartier à propos de l'album de photographies, le lecteur se trouve « face à un objet culturel fragmentaire souvent sans créateur fermement connu (...) avec un lot d'images disposées selon une organisation parfois mollement définie par un usage codé, et surtout avec des 'trous' (...) qui se présentent au lecteur comme des vides que celui-ci est appelé à combler³⁸ ». Par rapport au statut fragmentaire d'un tel dispositif, on comprend que les mémoires animées ont volonté non seulement d'actualiser un parcours mémoriel autour des documents, mais aussi de garder trace de ce parcours en devenant l'enregistrement d'un acte de mémoire en train de s'accomplir.

Dès lors, face à la fragilité énonciative de certains supports de remémoration, face aussi à la plus grande diversité et accessibilité des traces mémorielles produites à l'ère numérique, le film d'animation a ceci de particulier qu'il peut offrir une surface où agencer des documents de nature diverse, une surface qui sera à son tour saisie et parcourue par un ensemble de gestes graphiques qui assureront à ces documents d'être inscrits dans un tracé mémoriel spécifique, témoignant à la fois d'une remémoration en acte et anticipant le propre parcours du spectateur.

³⁷ Nous retrouvons ici la notion d'hypermediacy définie par Bolter et Grusin comme « a style of visual representation whose goal is to remind the viewer of the medium ». Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/London, The MIT Press, 2000, p. 272.

³⁸ Daniel Chartier, « L'album de photographies personnel : le récit fragmentaire de soi comme multiplication des points de vue », dans Magali Uhl (dir.), *Les récits visuels de soi. Mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 72.

Là réside peut-être l'enjeu essentiel du geste graphique en situation mémorielle. A l'instar du grain de la voix décrit par Barthes, le mouvement impulsé par la main de l'animateur introduit le corps dans l'archive, dans sa disposition et son agencement, permettant en retour à celle-ci d'incorporer le répertoire personnel de l'artiste où elle se prête alors à de nouvelles associations et combinaisons mémorielles.

1.3. L'énonciation autobiographique en mode animé

Wouters, Nicolas & Fevry, Sébastien. *Communication présentée à Territoires autobiographiques - récits en images de soi, Toulouse (Toulouse Jean Jaurès)* en Mars 2017.

Introduction (Sébastien)

A l'heure actuelle, et cela est d'ailleurs l'objet de ce colloque, il devient de plus en plus difficile de penser l'autobiographie comme une pratique exclusivement scripturale et il importe de tenir compte des nouvelles modalités d'écriture du soi rendues possibles par l'émergence du numérique, la plus grande accessibilité des documents d'archives, l'entrecroisement de différents médias, tout cela dans un paysage socioculturel qui favorise selon Laurence Allard l'expression d'un individualisme réflexif. En même temps, il serait erroné, pensons-nous, de vouloir faire table rase du passé et de ne pas voir ce qui subsiste de pratiques anciennes dans les pratiques actuelles et d'ignorer alors la dynamique entre formes présentes et formes passées dans les stratégies des mises en scène de soi.

C'est pourquoi notre communication sera basée sur une hypothèse assez simple, à savoir que l'autobiographie peut être considérée comme une pratique de remédiation médiatique. Cette position nous semble plus dynamique que celle qui consisterait simplement à prendre acte de l'intermédialité régnant sur des productions où coexistent le texte et l'image, qu'il s'agisse de photographie, de dessin ou d'illustration. Pour Bolter et Grusin, la remédiation désigne le fait qu'il n'existe jamais de nouveaux médias, mais qu'un nouveau média vise toujours à remodeler et à réhabiliter des médias préexistants. Appliqué à l'autobiographie, cette idée de remédiation nous semble assez intéressante, car elle nous conduit au cœur même des dynamiques d'écriture qui président aujourd'hui à l'écriture de soi, celles-ci survenant dans des espaces médiatiques qui revisitent ou recomposent en permanence des formes et des matériaux hérités du passé. Plus que jamais peut-être, se raconter ou se mettre en scène n'est pas simplement chercher sa vérité intérieure ou retranscrire ses faits et gestes, mais aussi intégrer des documents extérieurs, composer avec des modèles d'écriture préexistants, copier-coller différentes images ou renouer avec des pratiques héritées du scrapbooking.

Cette idée de remédiation acquiert plus de pertinence encore face au corpus qui nous occupe aujourd'hui et qui est celui de films d'animation expérimentaux centrés sur une quête mémorielle identitaire. Cette animation à dimension mémorielle se manifeste fréquemment dans les premiers courts métrages de jeunes auteurs qui sont souvent issus des écoles d'art

comme l'Erg à Bruxelles ou les Gobelins à Paris. On peut penser à des films comme *Irinka et Sandrinka* (Stoianov, 2007), *Deyrouth* (Mazlo, 2010), *Paperbox* (Czapla, 2011) ou *Le dossier de Mari S.* (Molnar, 2015).

Face à de telles productions, la question de la remédiation gagne en épaisseur, puisque on peut déjà avancer que c'est à travers la remédiation de documents ou d'histoires déjà préexistantes que ces jeunes auteurs parviennent à remédier leur propre passé et à donner cohérence à des histoires familiales qui étaient jusque-là relativement béantes et lacunaires.

Pour avancer davantage sur ces questions, notre communication voudrait se concentrer sur la forme du journal intime et montrer comment celui-ci se trouve remédié dans trois des films d'animation que nous venons précédemment d'évoquer, *Deyrouth* de Chloé Maszlo, *Libronero* de Daniela De Felice et *Le dossier de Mari S.* d'Olivia Molnar. A travers le prisme du journal intime, il s'agira d'évoquer à la fois les dimensions temporelles et matérielles de ces films et d'envisager la plus-value apportée par l'animation que nous définirons pour l'instant comme un processus d'enregistrement image par image³⁹. A terme, nous voudrions aussi dessiner les contours d'une nouvelle pratique de mise en scène de soi qui n'est ni strictement narrative ni strictement iconique, mais qui relève davantage d'un principe de composition et d'agencement.

2. Présence du journal intime (Nicolas)

En aucun cas, nous ne voulons faire valoir que le journal intime est la seule forme médiatique qui se trouve remédiée dans des films comme *Deyrouth* ou *Libronero*. On pourrait tout aussi bien arguer que les films actualisent par certains moments d'autres complicités médiatiques, par exemple avec l'album photo ou le dessin pour enfants. Mais il nous semble tout de même que c'est la forme du journal intime qui se trouve être le dispositif central de ces productions, surtout si l'on tient compte de leur structure narrative et temporelle.

Comme l'ont fait remarquer Philippe Lejeune et Jean-Pierre Jossua, le journal intime se distingue de l'autobiographie par le fait qu'il est écrit au présent, sans visée rétrospective. Pour Lejeune, l'écriture du journal est « plutôt progressive » (9) et peut se comparer « à une sorte d'installation qui joue sur la fragmentation et la dérive, dans une esthétique de la répétition et

³⁹ Vincent Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 22.

du vertige très différente de celle du récit classique » (5). Cette esthétique fragmentaire se retrouve dans les trois films que nous examinons ici. Dans *Deyrouth*, le spectateur suit une jeune femme, la réalisatrice elle-même, qui entreprend de partir au Liban, accomplissant en sens inverse le parcours que ses parents ont effectué cinquante ans plus tôt. Dans *LibroNero*, nous accompagnons la réalisatrice dans la découverte d'un dossier hérité de son grand-père, un dossier qui comprend notamment le journal intime de sa propre mère qui des années plus tôt avait essayé de se suicider en avalant une quantité conséquente de barbituriques. Dans *Le dossier de Mari S.*, la réalisatrice, part sur les traces de sa tante hongroise, Mari, atteinte très tôt de la Maladie d'Alzheimer et avec laquelle elle n'a jamais pu dialoguer. Elle invente alors un dossier d'espionnage du régime communiste, qui décrit les faits et gestes de sa tante, et s'en sert de base pour retracer son histoire.

Pour chacun des films, le passé familial est l'objet d'une exploration qui s'inscrit dans le présent de la narration. L'auteur cherche, partage ses réflexions, raconte, revient en arrière et sa quête ne semble être dictée par une logique dramaturgique habituelle mais bien par un processus se développant sur la durée, en constante gestation. En termes de modes d'inscription de soi, ces récits sont énoncés au présent, à la première personne. Le réalisateur se met en scène : on peut le voir à l'écran, entendre sa voix, lire son écriture manuscrite visible à l'écran, ou observer sa main dessiner ou poser devant l'objectif du dispositif de captation divers documents.

Pour mieux comprendre ce processus, regardons ensemble un extrait qui va illustrer ces modes d'inscriptions de soi. Il s'agit d'un extrait de *Deyrouth*, de Chloé Mazlo (2010). Comme nous l'avons déjà expliqué, la réalisatrice cherche à renouer avec ses racines familiales libanaises tandis que se fête l'anniversaire de l'arrivée de ses parents en France, et que l'auteure atteint l'âge qu'avait sa mère à cette époque.

=> Visionnage de *Deyrouth* de 0:00 à 1:07 et de 9:40 à 10:37.

Cette affiliation avec le journal intime que l'on peut observer dans l'extrait se trouve renforcée par les propos de l'auteur elle-même. Lorsque nous avons pris contact avec elle, par le biais d'un questionnaire, afin d'en savoir davantage sur la genèse et la réalisation de son projet, celle-ci a évoqué spontanément la notion de journal intime. « Le journal intime (lui) semblait approprié pour parler de cette "quête d'identité" ». En poursuivant nos questions, nous avons appris que durant son voyage elle avait tenu un journal intime, alors qu'elle ne projetait

pas encore de faire son film. C'est, selon son propre aveu, ce document qui servit ensuite de base à la réalisation, et dont elle reprend tels quels plusieurs passages.

Une même réflexion pourrait être menée à propos de *LibroNero*, à la différence près que ce film contient explicitement les pages d'un autre journal intime qui est celui de la mère de l'auteur. Par un effet de mise en abyme, *LibroNero* se présente donc comme le journal d'un journal. L'auteur interroge au présent un journal passé qui en son temps avait lui aussi été écrit dans le vif de l'actualité.

⇒ Visionnage de Libro Nero de 00:44 à 02:44

Dans notre dernier film, *Le Dossier de Mari S.*, les journaux de bord des divers intervenants, qui sont des citoyens que le régime communiste contraint à s'observer mutuellement, ont été inventés par l'auteure. Mais celle-ci s'est servie de journaux existants pour tenter de les faire parler de cette tante qu'elle n'a pas connue. L'auteure invente donc une parole intime dans la continuité de ceux qu'elle a pu consulter lors de ses travaux de recherche, mais aussi dans le prolongement d'une tradition familiale. Comme elle a pu nous le dire lors d'un entretien, son père tenait un journal, en hongrois, qu'elle n'a jamais pu lire, tout comme son arrière-grand père. Des objets qui lui sont restés mystérieux et dont elle a beaucoup fantasmé les contenus.

Que le journal intime soit inscrit en filigrane dans la trame des images ou qu'il figure explicitement dans le film, on s'aperçoit donc qu'il se trouve présent dès la genèse du projet, ce qui renforce bien l'idée que le journal doit avant tout se penser comme une pratique d'écriture. Par ailleurs, aucun des films ne songe à gommer sa proximité avec ce mode d'écriture, ce qui renforce l'idée de Bolter et Grusin selon laquelle tout acte de remédiation fait en sorte que l'ancien média ne soit pas effacé : « le nouveau média reste toujours dépendant de l'ancien d'une façon reconnue ou non » (47).

3. Le rapport au présent (Sébastien)

En même temps, si la filiation avec le journal intime s'exprime de façon manifeste dans les trois films, on pourrait objecter que ces productions perdent l'une des caractéristiques essentielles du journal, à savoir son rapport au temps présent dont il doit d'une certaine manière

garder la trace. Comme le rappelle notamment Philippe Lejeune, l'écriture du journal « avance sur le front mouvant de la vie (...), toujours sur la crête aiguë du temps ». C'est donc dire que le diariste ne sait pas encore de quoi son avenir sera fait et qu'il écrit jour après jour, pour garder trace de moments éphémères et des réflexions qui ponctuent son quotidien.

Evidemment, un tel rapport temporel est difficile à maintenir face à des mémoires animées qui se présentent, sur le plan du récit du moins, comme des œuvres clôturées. Même si *LibroNero*, *Deyrouth* et *Le Dossier de Mari S.* inscrivent la recherche mémorielle dans le présent de la narration, il est évident que ces films n'ont pas été réalisés au jour le jour et qu'ils constituent des projets artistiques aboutis qui rejouent en quelque sorte le déroulement fragmentaire du journal intime qui se trouve à l'origine de leur projet d'écriture.

Pourtant, il nous semble que le rapport au présent et à la performance d'une écriture en acte que suppose le journal intime se trouvent maintenus grâce à l'animation et aux différents gestes graphiques qui la constituent. D'une certaine façon, les films animés nous mènent dans une phase de remédiation qui vise à utiliser les ressources du nouveau média pour remodeler différemment l'une des composantes du média ancien.

Dans son ouvrage consacré à la bande dessinée *Traces en case*, Philippe Marion avait déjà montré que le trait graphique renvoie toujours au geste qui l'a produit et constitue la marque d'un sujet graphiateur inscrit dans le présent de la narration. Une fois déposée sur le papier, cette trace graphique se trouve activée par le spectateur qui revit la performance du geste initial : « tel est peut-être l'enjeu fondamental de la trace : elle manifeste par nature une performance, elle 'métonymise' un geste d'expression ».

Dans le champ de l'animation, la principale différence réside dans le fait que le geste graphique n'est pas seulement une trace résiduelle rendant sensible l'accomplissement d'un geste déjà effectué. En tant qu'art en mouvement, le film d'animation rend visible l'effectuation du geste graphique, qu'il s'agisse du déroulement d'un tracé ou du rapprochement de deux photographies qui convergent l'une vers l'autre comme sous l'effet d'une main invisible. Le film animé ne constitue pas donc seulement la trace d'un geste graphique, il représente aussi une trace en mouvement, pouvant se rejouer un nombre infini de fois et rendant sensible au spectateur le moment de son effectuation.

Cet aspect performatif est évidemment bien présent dans les films qui nous occupent ici. Par exemple, dans *Deyrouth*, nous voyons les photographies se déchirer, se mouvoir, les formes apparaître et se mettre en route, sous l'égide d'un énonciateur dont on pressent toujours

la présence et la réflexivité en temps réel. Par sa capacité à montrer le geste en train de s'accomplir, l'animation ré-inscrit le parcours réflexif de la réalisatrice dans une énonciation à chaque fois réactualisée par la mise en mouvement. Par ce biais, l'animation semble apte à capter ou plutôt à rejouer ce moment d'inscription temporelle propre au journal intime.

Arrivé à ce stade, et si nous voyons clairement apparaître le travail de remédiation qui opère à partir du journal intime, il reste peut-être à interroger plus vivement l'intérêt que présente la forme du journal intime pour des films qui rappelons-le se caractérisent essentiellement par une quête mémorielle.

4. Page, table et surface : espaces transitoires (Sébastien)

Pour progresser dans cette direction, nous voudrions tout d'abord faire apparaître une caractéristique du journal intime que nous avons tenue jusqu'ici soigneusement en réserve et qui est le fait que le journal intime n'est pas nécessairement assujéti à une seule forme d'expression. Comme le rappelle Philippe Lejeune, le cahier où est écrit le journal « a une mise en page significative et contient bien souvent d'autres choses que l'écriture, c'est un monde de signes graphiques, de documents, de reliques. » (11). Autrement dit, le journal intime est dès le départ foncièrement intermédial et peut être pensé comme une structure d'accueil permettant de faire tenir ensemble différents types de documents.

Un tel aspect n'est évidemment pas sans conséquence sur des films comme *Deyrout* ou *LibroNero* qui présentent une très grande hétérogénéité de documents visuels, qu'il s'agisse de photographies, de diapositives ou de formes dessinées. Dans tous les cas, ces mémoires animées préservent et même amplifient cette caractéristique du journal intime. A l'écran viennent apparaître des documents, par exemple des extraits de films, qui n'auraient pas pu tenir tels quels dans un carnet matériel.

Partant de cette co-présence, on peut mieux appréhender l'un des rôles clefs de l'énonciateur-narrateur à l'œuvre dans ces films. D'une certaine façon, des auteurs comme Chloé Mazlo, Olivia Molnar ou Daniela de Felice n'ont pas seulement à raconter une histoire ou à produire des images qui répondraient à la logique de la ressemblance mise en œuvre par l'autoportrait. Plus fondamentalement, leur travail tient en l'agencement de différents documents du passé avec des marques d'inscription de soi inscrites dans le temps présent, de

sorte que de ces agencements surgissent un sens possible ou du moins une éclaircie qui leur permette de mieux comprendre leur histoire familiale. C'est pourquoi nous voudrions faire valoir que l'énonciation autobiographique en mode animé n'est pas réductible aux seuls rôles du narrateur et du graphiateur (Marion, 1993). A côté de ces attributions se manifeste également un rôle d'intermédiaire qui consiste à relier et à faire cohabiter, sans pour autant les fusionner, les fragments épars d'une identité incomplète et morcelée.

Dans les films que nous observons ici, il faut souligner que cette opération de mise en relation se produit essentiellement au niveau du plan conçu comme une surface de composition. La remédiation opère à nouveau dans la mesure où l'unité la plus petite du journal intime, à savoir la page, surface plane, se trouve transférée à l'intérieur même du dispositif filmique. Par exemple chez Chloé Mazlo, on retrouve le caractère manuscrit du texte qui s'imprime sur la page-écran, sans compter des références directes à l'objet-carnet lorsqu'entre chaque chapitre on entend le bruit d'une page qui se tourne.

Mais plus généralement, que ce soit dans les films de Mazlo, de De Felice ou d'Olivia Molnar, les mouvements entraînés par le geste graphique sont d'abord des mouvements de surface, qui visent à relier entre eux des documents perçus eux-mêmes selon une perspective en deux dimensions. Le mouvement ne s'aventure guère dans les profondeurs de l'image et ne se trouve pas non plus happé d'un plan à l'autre par des effets d'enchaînement et de raccord. Dans *Libro Nero*, les différents documents défilent la plupart du temps comme si l'on tournait les pages d'un carnet. Mais très souvent aussi, c'est le plan lui-même qui devient le réceptacle de différents documents qui sont alors autant de fenêtres ouvertes au sein de l'image principale. Ce procédé est particulièrement visible dans *Le journal de Mari S.* d'Olivia Molnar.

⇒ **Visionnage du Dossier de Mari S.**

D'ailleurs, il semblerait que ce ne soit pas seulement la page qui soit remédiée dans ces productions, mais plus largement encore, comme par un déplacement métonymique, la table elle-même sur laquelle est posé le carnet, une table qui elle aussi constitue une véritable surface de transition où l'on met littéralement à plat les documents du passé avant de les agencer et des recomposer encore. Bref, il nous semble que dans ces films est véritablement à l'œuvre un travail de composition et de disposition qui rejoue à l'écran le travail de mise en page opérant dans le journal intime.

En concevant le plan comme lieu de composition entre des documents du passé et des marques d'inscription réalisées au présent, il semble que l'on commence à mieux percevoir

l'enjeu de ces productions, d'autant que le journal intime peut être considéré sous sa forme remédiée comme une pratique médiatique trans-générationnelle donnant lieu à de véritables transactions mémorielles.

5. Le journal intime en mode animé comme facilitateur transgénérationnel (Nicolas)

Au moment de terminer son film, comme pour clôturer ce journal animé, Daniela De Felice parle une dernière fois de sa mère : « Paola, que son père a toujours empêché d'être femme librement, sereinement. Ma mère sourit avec douceur, disant que le plus important dans sa vie fut de ne pas reproduire cette éducation étouffante, je raconte sa victoire. »

Cette phrase révèle de manière explicite la vocation mémorielle du film : Le passé a été travaillé, investi, reconfiguré, et l'image de la mère de l'auteure est réhabilitée mais aussi d'une certaine manière guérie par les transactions qui se sont opérées pendant le film et qui font que la démarche mémorielle de la fille est le symbole d'une émancipation qui se sera étalée sur deux générations. Un travail mémoriel qui recouvre plusieurs générations donc, et qui à notre sens prend sa source dans des transactions trans-générationnelles, que favorise cette forme du journal intime animé.

Quand nous disons 'transgénérationnelles', il nous semble important d'insister sur le fait que ce lieu de transactions que constitue la page-écran permet d'interagir avec l'autre à travers le temps d'une manière tout à fait singulière. Cette transaction est renforcée par la polyvalence générationnelle du journal intime qui est une production associée à tous les âges de la vie, mais qui se manifeste particulièrement au moment de l'enfance, de l'adolescence ou du passage vers l'âge adulte. Cela veut donc dire que la page-écran peut faire coexister différents états générationnels d'un journal intime.

Par exemple, dans *Libro Nero*, Daniela de Felice fait interagir les pages du journal intime de sa mère avec des dessins d'elle-même qui font tout de suite penser à des dessins d'enfant réalisés dans un petit carnet. Un même procédé apparaît dans *Le Dossier de Mari S*, lorsque Olivia Molnar fait surgir ses propres dessins d'enfant en surimpression de vidéos de famille où sa tante est déjà absente aux autres du fait de sa maladie. A chaque fois, on retrouve donc l'idée que la page-écran permet à aux auteurs de faire retour vers leur propre enfance pour se rapprocher d'une période passée où un moment de transmission n'avait pu avoir lieu.

Mais au-delà de la page comme espace intergénérationnel, c'est le journal intime lui-même qui constitue une pratique d'écriture permettant aux réalisatrices d'adopter une posture similaire à celle de leurs interlocuteurs du temps passé. Ce n'est certainement pas un hasard si des auteurs comme Chloé Mazlo ou Daniela de Felice tiennent leur propre journal de bord tout en se focalisant sur des écrits intimes réalisés avant leur naissance. Il s'agit finalement d'expérimenter à travers ce type d'écriture une écriture similaire à celle qu'avaient pratiqué leur ancêtre autrefois. Comme l'évoquent avec justesse Bolter et Grusin, « l'expérience du médium est en elle-même une expérience du réel » (71).

C'est en ce sens qu'un point commun assez intéressant peut être observé entre les trois films de notre corpus : les trois cinéastes ont réalisé leurs films plus ou moins au même âge, dans un contexte identique de fin d'études et à propos de souvenirs ayant trait à la situation de membres de leur famille au moment où ils avaient leur âge. En plus d'accompagner leur parcours lors d'une période transitoire, le journal intime animé leur permet donc d'entrer en dialogue avec l'expression intime d'un autre, que cette expression soit réelle ou fantasmée. Dans tous les cas, il s'agit de ré-établir par le biais d'une même forme d'écriture une continuité entre présent et passé, cela pour réparer les béances familiales et favoriser une véritable appropriation mémorielle.

Ce processus d'appropriation culmine très souvent avec la voix de l'auteure qui est finalement en charge de faire le lien et de s'approprier l'hétérogénéité des documents du passé. Dans *Libro Nero*, Daniela De Felice n'utilise jamais de la voix de sa mère au présent, et lorsqu'elle la filme, sa voix est toujours étouffée, inaudible. Par contre, la cinéaste va lire le journal intime que sa mère avait écrit il y a 30 ans. Olivia Molnar, quant à elle, imprime sa voix sur un corpus d'images très différents, se faisant la porte-parole de témoignages et de journaux qu'elle a elle-même inventés. Dans une mesure moindre, c'est aussi à un procédé similaire auquel on assiste dans *Deyrout*. Dans tous les cas, il semblerait donc que la voix de la narratrice participe à réinscrire le journal intime passé dans le temps présent, à le prolonger et à l'actualiser.

Tout ceci nous laisse à penser que le journal intime en mode animé agit comme facilitateur intergénérationnel en cela justement qu'il met les choses à plat, au sens propre comme au figuré. Sur la surface de la page écran, les diverses ressources interagissent, sur le même plan, tandis que symboliquement, l'auteur prolonge par son énonciation au présent un journal commencé autrefois et dont il tente de compléter les blancs et les lacunes.

4. Conclusion

Pour conclure, quelques mots encore sur la figure du moi qui apparaît à travers ces mémoires animées. Très certainement, on pourrait voir dans ces films la constitution d'une identité narrative au sens où l'entend Paul Ricoeur, mais nous avons voulu montrer combien la constitution de cette identité était indissociablement liée à un travail de remédiation visant à ré-agencer et à réactualiser par le biais de l'animation certaines formes d'écriture de soi, en l'occurrence le journal intime. La figure du moi raconté se double ici de la figure d'un moi remédié dont le but n'est pas tellement de pouvoir raconter une histoire, mais bien plutôt de relier et de composer ensemble des fragments médiatiques déjà constitués du passé. Le moi s'exprime alors autant par le récit que par le type de relations et d'affiliations qu'il active et met en œuvre par médias interposés.

Sans nul doute, il y a là dans ce travail de composition des compétences qui précèdent ou complètent un savoir-faire narratif, puisque ce type de mise en relation suppose, outre des compétences de recherche documentaire, des compétences graphiques et plus largement une imagination compositionnelle au sens où l'entendait George Didi-Huberman dans un récent article. Pour Huberman, « l'imagination n'est pas la fantaisie gratuite ou purement personnelle, mais bien cette recomposition du réel où s'inventent les possibles à venir ». Dès lors, continuait-il, l'imagination « recompose nos héritages, redistribue les trésors de notre mémoire. Elle les recompose en les composant avec l'urgence même de nos inquiétudes présentes ».

C'est bien à un tel travail de recomposition que nous convient des films comme *Libro Nero*, *Deyrouth* ou *Les Carnets de Mari S*. Ces compétences spécifiques sont en outre renforcées par le fait que des auteures comme Olivia Molnar, Daniela De Felice ou Chloé Mazlo s'inscrivent dans un parcours de formation qui est celui des arts visuels ou des arts graphiques où la question de la narration est de toute façon entremêlée à la spécificité et à la pluralité des médiums.

Enfin, à aucun moment, il ne convient pas de perdre de vue la finalité même de la remédiation qui est tout de même bien une lutte contre l'oubli, une lutte qui ne s'étend pas seulement aux souvenirs eux-mêmes, mais aussi aux médias qui ont véhiculé et transporté ces souvenirs et dont la nature était parfois fragile et lacunaire. Ainsi, face à la fragilité des journaux intimes des générations précédentes, les mémoires animées ont volonté non seulement d'actualiser un parcours mémoriel autour de ces documents, mais aussi de garder trace de ce

parcours en devenant en quelque sorte la mémoire d'une mémoire, le journal d'un journal, anticipant de la sorte leur propre devenir et leur possible remédiation future⁴⁰.

⁴⁰ Cf. Citation de Lejeune : le journal comme antfiction « la course de relais)

1.4. *Portrait of an animated generation : practices and creative processes of animated memories.*

Wouters, Nicolas. Communication à *Animation and Memory International Conference* à la Radboud University, Nijmegen, Juin 2017.

Through the production processes of the animated memories

1. Introduction

Hello everyone, I first want to thank the organizers for their invitation, and for the opportunity to present today some of my prospections about animation and memory. I will center my talk on an approach of the production processes behind certain kinds of animated documentaries, that Annabelle Honness Roe has called *animated memories*. This communication aims for a better understanding of these movies by binding them to the contexts of their makings and the paths of their filmmakers. The appearance and contents of these animation works will attract my attention especially because I think they are inseparable from their production processes, and interact with them constantly.

Animation in this specific case will not be defined by the techniques that are used, and I will allow a broader approach of this term. It will then be thought as an heterogeneous form that allows transactions between past and present on an intermedial mode, and which inscribes itself in a complex migratory creative path led by an identity-seeking purpose.

As the works that I will present through this speech all imply a complete investment of their authors and a certain craftsmanship, I will progressively call for a conceptualization of this kind of animation as a way of life. I have met several filmmakers and I will use their testimonies in order to demonstrate that their artistic journey, and most of all their experience in an art school, play a major role in the forms and subjects of their films. I will then try to understand how these movies inscribe themselves in a bigger framework and how they take part in a sustainable creative path.

2. Towards another handling of post-memorial animated memories

I will briefly talk about the concept of animated memories, which led to my current interests. This category has been theorized by Annabelle Honess Roe in her book *Animated Documentary*. The author uses this term to describe animations that are « told, and entirely

made, from a first-person perspective. » She also adds, « The way the animation is realized, its style and materiality, can also offer insight into the processes of remembering and forgetting that are integral to the formation of personal identity. » It is this notion of *entirely made from first-person perspective* that will orientate my thought. If it is true that it is something that can be seen on the screen, it seems to me that it refers most of all to a certain creative process. However, it is very surprising to see how the aspect of the production processes has been under-explored and under-theorized so far.

I will then base my analysis on some of the questionnaires that I have led in 2016 with animated memories' filmmakers for my PhD about *the mediation of memories during the production processes of animated memories*. This will allow me to go directly to the artists and to understand deeply how the making of their films happened.

In order to focus a bit more my remarks today, I will promote certain approaches, which have the specificity to be post-memorials. The notion of post-memory has been theorized by Marianne Hirsch and, according to her, it describes “the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right”. As Sebastien Fevry interprets it, it points to “a dynamic of memorial transmission that kids from the second and the third generation, who are confronted to a familial past marked by silences and disappearance, try to reestablish.” If in Hirsch's conception, post-memory is mostly applied to the descendants of people who have experienced the Holocaust, as Honess Roe wrote it “her theorization of the appropriation of the affective force of ancestral memory and experience can be applied to other examples of inherited recollection.”

I share this idea, and I think that the events behind a “default” in the transmission of the past can have various kinds of origins, that go from disease to exile and migration, and can sometimes be the consequence of challenging a time that progressively erases remote paths. I also think we should consider a shorter temporal distance with memories, as I think that the *post-memory* can also occur with memories that are closer than two or three generations away.

3. Presentation of the corpus

I have selected five filmmakers whose films are, entirely or partly, post memorials. These are Chloé Maszlo (*Deyrouth*, 2010), Laura Yilmaz (*Places other People have lived*, 2011), Marc Faye (*O'Galop*, 2009), Olivia Molnar (*Le journal de Mari S.*, 2015) and Daniela De Felice (*Libronero*, 2007).

In *Deyrouth*, Chloé Mazlo tells her journey to Lebanon, on the tracks of a familial past that lies beyond her birth, and tries to connect to her cultural roots and her identity.

With *Places other people have lived*, Laura Yilmaz takes on a quest in the search of a familial past, by interrogating and recomposing the subjective space of her parent's house that they are about to leave.

Then Marc Faye investigates his grand-grandfather's past, whose name is also the film's title: *O'Galop*. This short film aims to rehabilitate the figure of one who has been a very pioneer of animation and created the world-known figure of Michelin's Bibendum.

For *Le journal de Mari S.*, Olivia Molnar goes on the tracks of an aunt that she never got to know, and who lived in Hungray during the USSR period before having to exile herself to Italy.

In *Libronero*, Daniela De Felice explores her recently deceased grandfather's diary. By doing that, her movie tries to give her mother her woman's dignity back, after a difficult life under the control of an authoritarian father, close to Mussolini's fascist's regime.

Whatever the reason for a post-memorial quest may be, the enunciative posture of these authors always come with a first-person implication. In Faye's film, as well as in Olivia's, Yilmaz's Maszlo or De Felice's, the filmmakers are inside their movies and give their voices to the narrator, besides often being represented on the screen or main characters in the story.

4. An analogy between narrative quest and real-life experience

I think that the choice of these post-memorial animation makers to inscribe themselves into their films, and to display the combinative aspect of their work (as Sebastien Fevry just showed it in his speech), goes beyond what may be called an "autobiographic approach". More than what Lejeune designated as "[a] retrospective narrative produced by a real person concerning his own existence, focusing on his individual life, in particular on the development of his personality", I think that we should more consider this action as a process being currently performed. In that way, the trial and error process, the quest dimension that give the film his rhythm and dramaturgy have to be enlightened by their production processes. More than a narrative, the post-memorial approach is a true life course, an actual search for identity, where the movie can be seen as an on-screen reflection.

5. The educational context

When I first went through the questionnaires that the filmmakers had filled, a first element stroke me. All these works were made in the context of a training in Arts. Olivia Molnar, Laura Yilmaz, Chloé Maszlo and Daniela de Felice artworks were graduation films. Marc Faye had the idea of his movie during a workshop in documentary writing. The guidance in the frame of an art school plays here an important role. This implies two things in regard of the creative process: On one hand, it is accompanied, coached, and has an exemplarity value attached to it, which aims to demonstrate what the student has learned. On the other hand, and it's even more true in an artistic cursus, what the students will actually be able to do by themselves later on is more important than an official stamping on a document.

I think that both the fact that these films work has a way for their authors to show their personal empowerment, as well as the “total” dimension of these approaches are a key factor of their understandability. The author will have to progressively think and work by himself or herself, and I see there a displacement that goes from resources proposed by the institution towards more personal materials, specific to him or her.

The filmmakers try to find their way and the right posture in regard of this training, and begin to think progressively about their future. That is why they turn themselves to what they are to find what they are going to do. Chloé Maszlo for example told us that the idea of her film came after a trip she had made in Lebanon, when she was aiming to know a bit more about the country of her parents, where she had never been before. She wrote that “This technique allowed me to make a short film without having to bring more material than what I already had.” The willingness to use intimate material that she already had, and to mobilize resources from her own experience allowed her to extend them to the point where it could be an artwork. In this perspective, the case of Olivia Molnar is also very interesting. She told us that during her first master year she began to investigate her familial past, and made performances as well as video about it. It is only after that that she came to animation. As she writes it: “After an investigation in my family's archives, I found myself with a considerable amount of materials and documents which all wanted to tell their story. To put it that way, it was very hard to select some of them, and it why I decided to put them all together: drawings, videos, photos, performance. It was a challenge, but also a necessity.”

Animation seen in that way is then able to make a statement on an artistic pathway while re-enacting it on a performative mode. More than a way to demonstrate a “know-how”, it turns out to be the place where a “know-how-to-be” can be expressed.

6. A craftsmanship dimension

Besides the fact that this kind of work enables these creators to turn their quest into an artwork, its craftsmanship dimension also plays a central role. The filmmakers that we have questioned have all been in charge of almost all of the aspects of their productions. As an example, Chloé Maszlo wrote: “I worked almost alone on my film, and the team was kind of restrained. Two persons helped me occasionally on the set. There were 5 actors in some scenes, and 3 of them were my brothers. I also used some help for the montage and the music during the post-production.” If we consider that Chloé is also in charge of the lights, the scenario, actress in her own film and also animator (strictly speaking), we understand here how total her implication was. Daniela De Felice and Laura Yilmaz, who have made almost everything by themselves in the film, also took in charge their broadcasting. Olivia Molnar also states that she has “of course worked without any money, in my room, and with a self-made animation table”. It is only at the end of the production process that she got the financial help from a producer. This situation seems to be the same for all of the filmmakers that we have questioned. All of them received some financial support, directly from the state or from private donators, but this money was only enough to buy some material, and to get help during the post-production. This causes the artists to develop a very large amount of skills that really go beyond what we usually expect from Animation, and which are not strictly limited to artistic skills. They cover a very wide range of situations, to the point that their whole life at that particular moment seem to be driven only by this animation process. This leads me to say that if these post-memorial animation films are completely impregnated by the presence of their authors, its most of all because they are the reflection of a daily life entirely devoted to animation, where they have to be everywhere and control everything.

7. Accompanying the self by reconstructing an absent

More than the context of an art school, it seems that these films also occur at a specific moment of the life’s experience. What can be seen as the transition of a status that is one of a student to

one of an artist, has also to do with something more generational. As Laura Yilmaz writes: “Places Other People Have Lived was made at a time when my parents made the decision to sell the house I'd grown up in, which had been a family home to us for more than 25 years. Having moved there before my 2nd birthday, that house contained every memory - both lovely and very painful - I had of growing up and coming of age.”

Daniela De Felice also writes, “The movie came up when I was waiting for my first child. When I learned it was a girl I had to impose order in my familial history, to clarify as much as possible the feminine lineage between my mother, my daughter and me.”

The post-memorial approach plays here a significant role. Almost every time, it's the opportunity for these artists to meet the experience of a member of the family, to enquire about a transformation that these persons have lived but that we haven't experienced directly, to support their own transition. Chloé Maszlo for example tells that when she has made her film, “It was the anniversary of the arrival of my parents in France (40 years ago), and I was exactly the same age as my mother when she left (22 years old).”

Marc Faye wants to be a director, and animator, and it the story of his grand grandfather, who experienced the same kind of process, who helps him. Olivia Molnar wants to see more clearly through the complexity of a multi-cultural identity, and it's the story of her aunt, who had to deal with the same kind of issues dozen of years ago, that accompanies her. This process is important because it's not only of a good subject for a movie, but it's about putting its own identity-seeking process in relation with the one of a relative, to project himself into in order to find his own answers.

By its distance to the present time and because it has fallen into oblivion, this past enable a very free projection, and leaves a huge space for a subjective and imaginary investment. The transmission here is intentional, and it is the filmmaker himself who will set the conditions of his own evolution. The exploration of this past through animation allows these persons to go fetch in the past the resources that will help them grasp their present as an artist. At that level, personal identity and creative identity merge to become one single thing.

8. A step in the journey and conclusion

Finally, a question that we could ask ourselves is what happens after these films are finished. The difficulty of such a journey is well expressed by Daniela De Felice, who writes “In the

family, I was the filmmaker, the one who clarifies and tells the familial adventures”. Regarding the transitive aspect of these films, one can actually ask himself where they lead to, and if this specific approach has a vocation to last through time, if they will be reproduced and how they will evolve.

All these films have won a lot of prizes in various and often-prestigious festivals. All of them have helped the filmmakers finding producers who are still following them, sometimes 10 years after that. Besides a first recognition and some visibility, I will argue here that these approaches have been a very precious step on the way to autonomy. To continue with this analogy with craftsmanship, these authors have learned some skills that will help them all along their ways. Marc Faye went on practicing the same kind of animation, he made films about other artists than his great grandfather -, like Benjamin Rabier or Gustave Rossot, and produces other artist who make animation and experimental documentaries. Daniela De Felice made more films where she explores her intimacy and her familial past. Laura Yilmaz has, between other things, worked for an animated serie for kids. The path of Chloé Mazlo is also very interesting: after *Deyrouth*, which was her first movie, she used the same crafted and composite dispositive to explore her intimacy but no more linked with her familial circle. In 2015 she won the César, the French equivalent of the Oscars, for a movie that wasn’t post-memorial at all. A few months ago, when we discussed together, she spoke about the possibility to talk about Lebanon again and to explore this familial past a bit more.

Most of all, I think that the main resource of this kind of production is that it goes along with a specific way of life, a relationship with the art where the process is as much important as its purpose. The path of the artist influences the film as well as the film has an impact on the pathway, and it goes beyond an isolated creative act independent of the daily life. These works spearhead a journey, and as I have just showed it, their filmmakers will be afterwards able to take distance with the post-memory, or to come back to it. These films are foundational, the place of a learning, the way to autonomy and legitimacy. They are the source of a composite creative identity, haunted by doubt and devoted to a never-ending reconfiguration.

I will end by quoting the words of Laura Yilmaz in the questionnaire that she had filled in:

« I believe animation is one of the richest mediums of artistic expression, because animation empowers the artist with such a vast array of tools with which to craft each piece. There's really no part of my life that is not defined by my interest in and pursuit of animation. I even met my husband through animation. »

1.5. Fonctions de l'archive en phase de production d'un court-métrage animé post-mémoriel.

Wouters, Nicolas. *Journée doctorale EDU20 au musée L (UCLouvain), au mois de Septembre 2018.*

Fonctions de l'archive en phase de production d'un court-métrage animé post-mémoriel

1) Introduction

Bonjour à tous, je suis ravi d'être là aujourd'hui, et je vais profiter de l'occasion qui m'est donnée de m'exprimer devant vous pour aborder mon processus de thèse, qui arrive maintenant en fin de troisième année. Comme vous allez le voir, les problématiques qui sont celles de cette journée jouent une place centrale dans le cadre de ma recherche doctorale qui porte sur « la mise en discours des souvenirs lors de la phase de production d'un court-métrage animé post-mémoriel⁴¹ fonctionnant selon un régime d'intermédialité. » Je vais ici me concentrer sur les fonctions qu'ont joué l'archive dans ma démarche artistique et leur entrelacement avec des prospections de nature plus théorique.

Un des objectifs principaux de mon doctorat est de mieux comprendre la médiation des souvenirs à l'œuvre dans le cadre d'un film d'animation que j'ai centré sur la figure de ma grand-mère. Celle-ci est décédée lorsque j'avais 16 ans, et malgré qu'elle ait passé plus de dix ans de sa vie au Congo colonial, elle ne m'en avait jamais parlé. Je tente alors de comprendre et de reconstituer ce qu'a pu être son expérience sur place et ce que cela peut apporter d'en parler aujourd'hui. De fait, pour reconstruire une mémoire à la fois intime et collective qui ne m'a jamais été véritablement transmise, je me suis plongé dans des documents qui avaient été conservés par ma famille, auxquels j'en ai ajouté d'autres, de sources diverses.

Afin de mieux cibler mon propos, je vais m'attarder sur le travail qui m'a amené à me confronter plastiquement et théoriquement à différentes archives en situation mémorielle et au passage progressif à l'animation. Puisqu'il peut paraître étrange de scinder totalement ces deux pôles dans une communication qui vise à en valoriser la cohabitation, je vais m'offrir la possibilité de naviguer entre les deux, pour je l'espère en gommer certaines frontières.

⁴¹ Décrite par Marianne Hirsch comme étant « the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right ». Hirsch, Marianne, "The Generation of Postmemory", *Poetics today* n°29:1, 2008, p.103-128.

2) Première entrée en matières

Depuis trois ans que je travaille activement sur ce projet, j'ai entremêlé, voir superposé, des phases plus théoriques et d'autres plus pratiques. Les phases à dominante théorique comportent un corpus exploratoire de films d'animation, des analyses de contenu, des entretiens semi-directifs avec des réalisateurs, des publications et des interventions dans des colloques.

Mon travail plastique sur les documents d'archives familiales (récupérées chez ma mère, mon oncle et ma tante) a tout d'abord démarré avec la réalisation d'une bande dessinée petit format de 20 pages qui a été publiée par la Fédération Wallonie-Bruxelles dans le cadre de *la fureur de lire*. Dans ce travail, je cherchais une première approche des documents à ma disposition et de la narration que je souhaitais emprunter. Je me suis donc interrogé sur le rôle et l'expérience de la femme coloniale en explorant le vécu de ma grand-mère. De là, plusieurs problématiques émergeaient : post-colonialisme, féminisme, domination classiste, et de nombreuses perspectives intersectionnelles naissant de leur combinatoire. Un inventaire de problématiques comme autant de premières pistes.

J'ai opté pour une technique de fusain avec laquelle je suis familier, qui m'a permis d'harmoniser entre eux les différents documents visuels dont je disposais tout en maintenant une légère tension. Cela m'a permis de faire coexister au sein d'une même suite d'images des captures d'écran d'une vidéo, des photographies familiales, des images inventées, glanées, et de les mettre sur un même plan. Ainsi, elles sont soumises aux mêmes contraintes de mise en forme et présentent un caractère homogène et linéaire qui facilite la lecture et l'entrée pour un lecteur potentiellement de tout âge (*la fureur de lire* a vocation à être diffusée dans toutes les écoles de la communauté française.)

En phase de production j'ai constaté que plusieurs mécanismes avaient opéré, qui m'avaient finalement posé question et qui dévoilaient les limites de mon approche. Le problème principal réside dans le fait que le travail du dessin et ma trace graphique ont recouvert et filtré presque intégralement tous les registres d'images et de documents préexistants. Le sentiment d'homogénéité que dégagent les planches, par l'usage d'une même technique mais également dans la mise en séquence et en narration, donnent une impression de finitude, ou en tout cas d'unité. Or, ce qui me semble caractériser ma démarche mémorielle se trouve justement dans l'impossibilité de faire totalement cohabiter les différents éléments à ma disposition. Où sont les documents que je n'ai pas gardé ? Où est l'oubli, constitutif de tout souvenir ? Comment donner une place à la matérialité des archives dont je dispose ? Où est l'incertitude ?

Si la trace graphique peut être comprise, comme le suggère Philippe Marion, comme la métonymie d'un geste qui a présidé à sa constitution, celle que j'ai produite par le dessin me semble ne pas renvoyer suffisamment au contexte et à ma situation d'énonciation que pour réellement mettre en exergue les problématiques que soulèvent ma quête mémorielle. Face à une mémoire en perpétuelle reconfiguration, fragmentée, disruptive, subjective, incomplète, le travail effectué m'apparaissait soudain comme un simulacre d'homogénéité et d'apaisement.

A la fin de la séquence de bande dessinée, une photographie apparaît, que je n'ai pas pu dessiner. Je ne l'ai pas fait car je ne voulais pas la filtrer, et provoquer ainsi une mise en relation entre le réel photographique et celui provoqué par des images dessinées. Cette tension était nécessaire en fin du livre, mais méritait d'être explorée. J'ai donc vécu cette expérience comme une étape vers l'animation, pour voir si justement ce que le dessin avait fondu, filtré et représenté l'animation pouvait le rendre perceptible. De fait, l'approche théorique mise en place me portait dans également cette direction. Et c'est ce sur quoi je vais insister maintenant.

3) Animation, archive et geste graphique

Comme je l'ai dit, des efforts théoriques ont été réalisés, et j'ai notamment analysé des films d'animation qui portent sur la mémoire familiale de seconde génération, comme *Le dossier de Mari S.* d'Olivia Molnar, *Deyrouth* de Chloé Maszlo, *Paperbox* de Zbigniew Czapla encore *Irinka et Sandrinka* de Sandrine Stoyanov. Montrer une image d'Irinka et Sandrinka.

Dans le cadre d'une publication en co-écriture pour le magazine *Intermédiatités* avec Sébastien Févry et intitulée « Rejouer l'archive par l'animation », nous avons mis en exergue différents points de réflexion quant au cinéma d'animation et son lien à l'archive en situation mémorielle. Et notamment la nécessité d'aborder le film d'animation non pas comme un produit fini, mais comme une représentation en train de se constituer sous l'impulsion d'un geste graphique en acte. Un geste graphique qui, dans ce type d'œuvre, répond essentiellement à deux fonctions :

Premièrement une fonction d'approfondissement qui consiste à explorer les contours d'une archive par le geste graphique (dessin, découpe, colorisation, détournage ...) pour en approfondir la résonance mémorielle.

Deuxièmement une fonction relationnelle visant à réassembler, par le biais de plans composites, des archives de différents statuts (État, famille...) participant à la construction d'une même histoire personnelle. A l'instar du grain de la voix décrit par Barthes, le mouvement impulsé par la main de l'animateur introduit le corps dans l'archive, dans sa disposition et son agencement, permettant en retour à celle-ci d'incorporer le répertoire personnel de l'artiste où elle se prête alors à de nouvelles associations et combinaisons mémorielles.

Je me suis donc lancé dans la phase d'animation avec un double apport préalable :

D'une part cette intuition qui est venue de ma pratique du dessin comme quoi l'animation allait permettre :

- 1) De réintégrer les documents d'archives « perdus » au moment de réaliser la Bande Dessinée et avec eux la tension qu'ils pouvaient apporter.
- 2) De mettre l'emphasis sur le processus mémoriel en acte et non sur son seul résultat assimilé par une technique graphique nivelante.

D'autre part, un présupposé théorique que l'animation permettrait de re-jouer une quête mémorielle, où le geste graphique aurait une double utilité :

- 1) Celle d'épuiser l'archive pour se la réapproprier et en développer la résonance mémorielle.
- 2) Celle de mettre en relation différentes archives à l'intérieur de plans composites pour leur permettre de les faire dialoguer sans toutefois en perdre totalement la matérialité.

Maintenant j'aimerais que l'on explore ensemble ce qui s'est produit ces 4 derniers mois.

Pour la deuxième moitié de la communication, je vais diffuser derrière moi une dizaine de minutes d'animation tout en parlant au-dessus. Il s'agit de l'animation silencieuse de la deuxième partie (ouverture des caisses et travail sur les matériaux en stop-motion). On bascule dans un registre moins académique et plutôt performatif.

4) Rendre leur anima aux archives

Ma première idée a été de me centrer sur les archives elles-mêmes. Je voulais qu'on puisse les voir à l'écran, et le premier problème qui s'est posé à moi a été de comment les présenter. J'aurais pu les faire défiler comme s'il s'agissait d'un montage, mais ce qui m'intéressait était de permettre un accès pour le spectateur à leur matérialité. Aussi, je n'ai pas pu, dans un premier temps, couper dans ces documents, ou les modifier. Pour des raisons techniques d'une part (je

ne vais pas rendre à ma tante ses photos d'enfance découpées), mais aussi pour des motifs que je relierais plus à une puissance intrinsèque qu'il s'agirait de réveiller plutôt que de m'empresser d'altérer. Ces documents m'impressionnaient beaucoup. En manipulant ces archives, j'ai toujours eu le sentiment qu'elles étaient porteuse d'une force, d'un potentiel sémantique, mais que celui-ci avait été perdu lorsque plus personne n'était en mesure de les commenter directement, ou de les utiliser pour raconter une histoire. C'est ce que représente ce plan des archives, qui comportent une face visible, mais aussi une face invisible, que j'ai imaginée comme ayant sommeillé au fond de la boîte, et que j'ai figuré à l'aide de ficelles de couleurs différentes. Je me suis imaginé que ces archives étaient dormantes, inanimées, parce que, d'une certaine manière, elles n'étaient plus médiatrices de rien, qu'elle ne facilitait plus aucun lien, qu'elles n'occupaient plus leur fonction originelle, et presque plus aucune fonction du tout. L'animation m'a permis alors de figurer ce potentiel, et la réactivation de ce que l'on pourrait qualifier de véritable anima, au sens de la racine latine du terme et qui signifie « souffle, âme ».

a) Les archives comme actants :

Lorsque je me suis confronté à ces archives, j'ai été frappé non seulement par leur attrait plastique intrinsèque, mais surtout par le fait que j'étais face à des documents qui avaient déjà circulé, et qui avaient rempli dans le passé une fonction. Lorsque je me confronte à l'album photo par exemple (*on le voit à l'écran*) je me retrouve face à une véritable impossibilité de faire totalement sens. La personne qui l'a réalisé n'est plus là pour le présenter, et si je peux identifier des séquences, quelques visages, quelques lieux, il me paraît globalement étranger. De plus, des éléments ont été retirés, sans qu'on puisse savoir très bien s'il s'agit d'une conséquence de l'usure qui aurait décollé des photographies ou l'action de quelqu'un qui aurait souhaité extraire l'un ou l'autre élément, pour un usage difficile à retracer aujourd'hui. Ce qui devait être un terrain privilégié de la transmission mémorielle est devenu un véritable palimpseste, et il m'est très difficile de me l'approprier tel quel. Par contre, cet état de fait me paraissait quant à lui très intéressant à montrer, puisqu'il me semble qu'il nous interroge sur comment fonctionnent nos mémoires et leurs dispositifs de médiation.

De manière plus générale, si l'on peut retenir cette observation pour l'album de photographie, le problème se pose aussi pour d'autres archives que j'ai retrouvé. Par exemple, lorsque je lisais les lettres que mes grands-parents avaient envoyé et reçues (ils s'étaient débrouillés pour les récupérer à leur retour), il n'était pas rare que je retrouve dans l'enveloppe une voir plusieurs

photographies. De même que les lettres possédaient déjà une notation au crayon rouge ou bleu lorsque je les ai récupérées, il semblerait que ces archives aient abondamment circulé. Cette attention portée sur les usages et la circulation de ces archives est d'autant plus saillante que, dans la majeure partie des cas, leur contenu s'avère anecdotique. Les photographies tendent à toutes se ressembler et ne montrent que des moments d'un quotidien tout à fait vide de tensions, un constat qui se retrouve aussi dans les lettres dont le trait le plus marquant est sans aucun doute la banalité.

Un contenu générique donc, et qui me semble peut productif s'il est désolidarisé du réseau d'interactions dans lequel il s'inscrivait. L'animation, dans ce contexte, permet de montrer ces archives comme de véritables actants au sens que leur donne le sociologue Bruno Latour, et qu'il caractérise par « leur faculté à agir, à avoir un poids, une intensité dans le déroulement de l'action », en précisant « qu'Il peut s'agir aussi bien d'acteurs que d'[organisations](#), d'[objets](#) ou d'entités métaphysiques ». En ce sens, l'animation permet de solliciter ces actants en les réduisant pas à leur contenu mais en re-jouant à l'écran le processus interactionnel qui leur donne sens.

Comme nous allons le voir maintenant, le cinéma d'animation permet d'explorer en profondeur ce constat, et je vais m'attarder sur un phénomène que j'ai pu observer lorsque je travaillais sur le film.

b) Renversement des rapports contenant-contenus

Une des conséquences de ce que je viens d'évoquer m'a amené à travailler les archives, dans un premier temps, sans en séparer le contenant du contenu. C'est pourquoi par exemple dans cette séquence l'image du bateau se comporte comme un bateau. L'objet photographie agit en quelque sorte comme le sujet représenté, et traîne dans son sillage des photographies qui représentent à la fois ceux qu'il transporte, mais rejoue aussi une situation de départ ou d'arrivée, avec cette mise en relation de photographies prises depuis la berge.

Dans une autre séquence, vous avez aussi par exemple des photographies de maison qui se comportent, par métonymie, comme des fenêtres d'une maison. Cela plaide en faveur d'une présence matérielle des archives à l'intérieur du film, et non simplement de leur représentation ou d'une extraction de leur message. C'est un moyen pour moi d'attirer le regard sur la frontière qui sépare le contenu de l'archive de sa fonction, en la transgressant justement.

Un autre mécanisme permet aussi de faire coexister à l'écran un support et son contenu, comme lorsque vous le verrez à l'écran la bobine d'un film continuera de tourner tandis qu'à l'écran le film qu'elle est supposée contenir se mettra en route.

De fait, traiter les archives de la sorte les reconnecte d'une certaine manière avec le mécanisme sémantique qui était le leur lorsqu'elles circulaient et qu'elles occupaient une véritable fonction de mémoire et, de manière plus générale, de communication. Ces archives ne sont pas juste les traces d'informations du passé mais bien des actants d'une période passée. En les remettant en activité tout en m'interrogeant sur cette problématique, j'entends rendre palpable leur caractère contingent et constitutif de mémoire.

c) Animer en ventriloque

La posture que j'ai été amené à adopter en tant que réalisateur/animateur du film est particulière. Pendant toute la durée du travail d'animation sur cette partie du film, j'ai eu le sentiment de travailler avec les archives comme avec des acteurs. Cela se traduit notamment par le processus, qui a consisté à mettre face à moi, sur cette table recouverte d'un tissu noir, l'archive et à observer de quelle manière elle allait se comporter en animation, ce qu'elle allait vouloir dire, comment elle allait essayer de se connecter à d'autres, comment elle allait bouger aussi. Là où dans mes observations théoriques j'avais l'impression de voir un animateur passer à la moulinette de son geste graphique toute une série de documents, je me suis retrouvé dans une forme d'épure à tenter de dresser des fauves.

Si une figure exprime bien celle que j'ai pu ressentir, et que j'explorerai sans aucun doute dans mes prospections futures, c'est celle du ventriloque. Si bien entendu l'objet inanimé, une marionnette dans le cas de la ventriloquie, est intégralement mise en mouvement et en interaction par le ventriloque, celui-ci doit me semble-t-il faire face à une forme de résistance qui va être constitutive de ce qu'il peut faire dire ou faire à son compagnon. Comme si l'objet avait une volonté propre, une intégrité, à laquelle l'artiste participe mais dont la matérialité empêche de faire n'importe quoi sous peine de la rendre inacceptable aux yeux du spectateur. Dans cet exercice de ventriloquie avec les archives, j'ai aussi pu constater que la nature de mon geste graphique changeait et que, plus que d'épuiser l'archive ou de la mettre en relation avec des éléments composites, il s'agissait de la mettre en situation de redevenir signifiante, en respectant le plus possible son intégrité matérielle.

d) Amener mon dessin vers l'univers des archives et non l'inverse - La figure du fil.

Dans cette phase du film, j'ai ressenti le besoin de m'éloigner du dessin au sens strict. Pour des raisons pragmatiques mais aussi de cohérence, j'ai épuré mon dispositif et ai donné une place centrale à la figure des fils. Ces fils présentent un degré de matérialité qui, au-delà d'entretenir un rapport symbolique avec mon sujet (la vie de ma grand-mère tournait autour du textile et de la couture), me permettent de travailler à plusieurs niveaux. D'une part, ils sont comme je l'ai dit la possibilité de figurer l'anima des documents d'archives, leur face invisible qui les mettrait en mouvement, en relation, qui les ferait exister. D'autre part, ces fils m'ont permis d'envisager autrement le dessin. C'est-à-dire que je les ai utilisés pour leur capacité à produire des lignes et donc à dessiner autrement. Les fils ont tracé des lignes, m'ont permis de relier des archives, se sont comportées comme si quelque chose les animait de l'intérieur, et à certains moments et dans une certaine mesure, ils se sont mis à figurer divers éléments.

Dans mon cas, et avec mon passif de dessinateur, j'ai véritablement eu la sensation d'effectuer un trajet inverse à celui qui est le mien habituellement. Plutôt que de faire tendre vers mon dessin des documents, c'est plutôt, dans le cas présent, mon dessin qui est allé vers ces matériaux.

5) Conclusion, retour sur les concepts et les pratiques

En conclusion, je constate que les présupposés que je pouvais avoir suite à une première phase de croisement entre théorie et pratique n'étaient pas totalement erronés, mais ils m'apparaissent maintenant comme présentant un vide conséquent.

Je pense que l'épuisement des formes de l'archive par le geste graphique et leur reconfiguration est une part importante du procédé qui fonde une réappropriation ainsi qu'une construction mémorielle. Mais j'insiste sur le fait qu'il faut bien prendre en considération la place de ces archives, qui ne sont pas qu'un simple répertoire dans lequel puiser mais s'inscrivent toujours dans une chaîne d'usages, de transformations, de mises en relations, qu'elles sont des actants qui nous disent au moins autant sur la mémoire dont elles peuvent être constitutives que leur seul contenu.

Pour autant, si l'on désire prendre la mesure du rôle que peuvent jouer les archives dans ce type d'effort mémoriel, je pense indispensable de pouvoir aller au-delà des représentations et développer une véritable exploration des processus de production. Dans ce cadre, l'animation

peut jouer un rôle tout à fait singulier. De par sa capacité à accueillir dans son dispositif la matérialité des archives, mais aussi ontologiquement par son lien si particulier à l'indexicalité, l'animation dans ce contexte rend palpable, dans l'épaisseur de ses images en mouvement, une grande part de son processus créatif.

Et si à l'écran j'ai tenté de valoriser la dimension actantielle de l'archive, cela s'est également joué en hors-champ. En dehors des moments où j'animais ces documents familiaux, je suis allé à la rencontre de femmes qui ont l'âge que ma grand-mère aurait eu aujourd'hui et qui elles aussi avaient connu la colonisation au Congo. Lors de ces rencontres, les archives m'ont abondamment servi pour faciliter la prise de contact, orienter la discussion ou stimuler des processus mémoriels dans le chef de mes interlocutrices. La captation de ces entrevues donne alors lieu à de nouveaux documents, que j'utilise actuellement dans la dernière partie de mon film.

J'aimerais terminer en présentant un extrait de celle-ci, qui succède peu ou prou à celle que vous venez de voir. Il s'agit d'une phase plus digitale, où j'utilise l'ordinateur et la tablette graphique comme outils d'animation. Cela va me permettre de ne pas uniquement me focaliser sur des documents du passé mais aussi de les hybrider avec des matériaux actuels, numérisés, afin notamment de pouvoir faire exister une tension critique contemporaine. En effet, je constate qu'un questionnement des archives seules donnent à voir une réflexion pratiquement expurgée des problématiques qui sont celle des études post-coloniales. Une fois que l'archive est éveillée, réactivée, il s'agit je le pense de la mettre à l'épreuve du présent sans passer sous silence toute la violence et la dimension politique dont elle est porteuse. A l'image de cette posture de ventriloque que j'évoquais, il s'agit pour beaucoup désormais de déconstruire mes dispositifs et de comprendre les tensions et les contradictions qui les fondent. Celui qui parle à la place de l'autre, celui qui joue avec sa voix, celui-là n'est-il pas justement en train de reproduire les logiques mêmes qu'il entendait questionner ?

Je vous laisse donc avec un extrait, et je vous remercie d'ores et déjà pour votre attention.

1.6. Fonctions et circulations du document en phase de création d'une mémoire animée

Wouters, Nicolas. Colloque *La fabrique de l'animation : Documents avec/sur* à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès, en participation avec la NEF animation. Mars 2019.

1. Introduction

L'objectif premier de cette communication est de mieux comprendre la place occupée par les documents à l'intérieur d'un corpus de films d'animation que l'on qualifie de « mémoires animées ». La définition de cette catégorie de films d'animation a été développée par Annabelle Honess Roe dans son ouvrage *Animated Documentary*. Au sein des mémoires animées, l'animation est utilisée par le réalisateur comme un outil archéologique qui lui permet d'explorer son passé personnel. Ces films ont pour vocation de retrouver une proximité avec des éléments distants dans le temps, en permettant aux réalisateurs de se déplacer esthétiquement dans ce passé. Les mémoires animées ont la particularité d'être entièrement racontés et conçus à la première personne, et se distinguent visuellement par une dimension intermédiaire prononcée qui va faire que de nombreux documents vont être présents à l'écran.

Ce corpus a toutefois été peu étudié jusqu'à présent, et la circulation de ces différents documents durant l'entièreté du processus créatif, que nous appellerons également processus de production, et les échanges ainsi que interactions qui amèneront ces documents à être ou non visibles à l'écran une fois le film achevé, nécessitent d'être mieux compris. En ce sens, nous aimerions développer l'idée que l'espace de production du film peut être considéré comme un milieu intermédiaire, où opère une première forme d'échanges et de mise en place de documents d'origines et de matérialités différentes. Ce lieu intermédiaire se retrouve à la jonction entre le milieu socio-culturel dans lequel se trouvent les documents avant la mise en route du processus de création, et film en tant que produit fini.

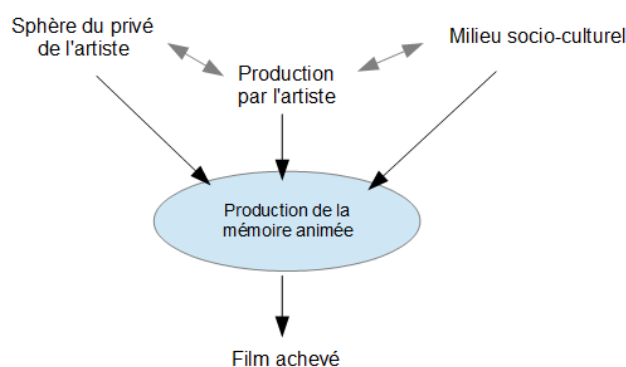
Afin d'accéder aux interactions qui peuvent se produire dans cet espace intermédiaire, nous baserons sur l'analyse d'entretiens semi-directifs menés avec des réalisatrices de mémoires animées. Je vais ici me concentrer sur le travail de deux d'entre elles : Olivia Molnar, réalisatrice du film *Le dossier de Mari S.*, et Chloé Maszlo, qui a réalisé le film *Deyrouth*.

Avant de rentrer dans le vif des entretiens, je me propose tout d'abord de dresser une première cartographie de la circulation des documents en phase de production du film. Cela va nous permettre d'avoir une grille de lecture qui va faciliter par la suite le développement et

l'objectivation de nos analyses. Cette cartographie est également l'opportunité d'insister sur le cadre théorique dans lequel s'inscrit cette communication.

2. Intermédialité et focus sur le milieu

Si l'on acte l'aspect intermédial des films d'animation que nous étudions ici, il nous semble en premier lieu important de pouvoir nous situer par rapport à ceux-ci. Le film d'animation gagne dans ce contexte à être défini comme un média, au sens que lui donne Rémy Besson et qui permet d'accorder « une égale importance au contenu de l'artefact analysée – production de sens – et à la manière dont celui-ci est mise en forme sur un support donné – production de présence. » Si le média peut être étudié comme une « production culturelle singulière » ou « une série culturelle qui a acquis un certain degré d'autonomie », qui sont deux approches possibles du terme, c'est plutôt la troisième qui va faire l'objet de notre développement. Cette troisième dimension consiste à considérer le média « comme un moyen nécessaire à une mise en relation inscrite dans un milieu. » Nous nous focaliserons sur les relations qui impliquent des documents au sein processus de production du film, et que nous avons schématisé de la sorte :



Dans cette conceptualisation de la circulation des documents, nous distinguerons trois origines possibles aux documents. Nous aurons donc premièrement les documents qui sont issus de la sphère du privé de l'artiste. Ils peuvent être d'origine familiale ou lui sont liés intimement. Cela regroupe par exemple des albums de famille, des films de vacances, des documents écrits. Ensuite, nous avons des documents qui vont être issus du milieu socio-culturel de l'artiste. Il s'agit des documents collectés dans le milieu, qui peuvent aller d'archives nationales à des photographies de magazines, ou de documents trouvés sur google. Enfin, nous avons les

documents que l'artiste produit ou a produit lui-même, qu'il s'agisse de photographies, de films, de dessins.

Bien entendu, ces documents produits par l'artiste peuvent naître d'une interaction avec la sphère du privé ou le milieu socio-culturel. Cela peut aller d'une simple influence mutuelle à une réappropriation plastique d'un document, si l'artiste redessine une photographie privée par exemple.

Ce qui nous intéresse sont d'une part les échanges qui vont amener ces documents à se retrouver impliqués dans l'espace de production du film, cette zone entourée d'un ensemble bleu, puis ensuite les échanges auxquels ils prendront part à l'intérieur de ce milieu. En cela nous nous inscrivons dans une perspective qui accorde à ces documents le statut d'actants au sens que leur donne le sociologue Bruno Latour, qu'il caractérise par « leur faculté à agir, à avoir un poids, une intensité dans le déroulement de l'action », en précisant « qu'Il peut s'agir aussi bien d'acteurs que d'[organisations](#), d'[objets](#) ou d'entités métaphysiques. »

3. Le cas d'Olivia Molnar, dans *Le dossier de Mari S.* :

Dans *Le dossier de Mari S.*, la réalisatrice Olivia Molnar part sur les traces de sa tante hongroise, Mari, atteinte très tôt de la Maladie d'Alzheimer et avec laquelle elle n'a jamais pu dialoguer. Dans sa quête mémorielle, elle retrouve un dossier d'espionnage du régime communiste, appelé Mundka Dossier, qui décrit les faits et gestes de sa tante, et s'en sert de base pour retracer son histoire. Le film présente un grand mélange de techniques et de documents à l'écran, et les fait tantôt se succéder, tantôt se combiner entre eux. Ce film est le premier de son auteure, qui l'a réalisé en dernière année de master en cinéma d'animation à l'Ecole de Recherche Graphique de Bruxelles. Notons qu'il a emporté le prix du meilleur court métrage au festival de Torino en 2015. L'approche que fait Olivia Molnar de l'animation est par essence intermédiaire, et comme elle le dit elle-même :

« Je me revendique faisant partie du cinéma d'animation parce que c'est le seul domaine dans lequel mes vocations éclectiques trouvent un apaisement. (...) l'animation me permet de "mettre tout ensemble": dessin, performance, théâtre, photo, narration, vidéo... »



Le dossier de Mari S., Olivia Molnar, 2015.

a) Les documents de la sphère du privé

J'aimerais tout d'abord aborder la question des échanges qui se structurent autour des documents issus de la sphère du privé de l'artiste. On observe qu'ils commencent en amont de la production du film, et vont se prolonger pendant toute la phase de production. C'est notamment le cas des films de famille, des dessins d'enfants, de vieilles cassettes audio, de photographies également. Olivia part sur les traces du passé de sa tante et de fait les documents privés sont sa première source d'information et de réflexion. De fait, beaucoup de documents sont rassemblés, et la réalisatrice en acquiert de nouveaux. Le processus de création est caractérisé par un travail conséquent de tri, et l'on remarque que beaucoup de documents privés sont jugés insatisfaisants ou insuffisants aux yeux de la réalisatrice. Comme le dit Olivia :

« J'avais toutes ces vidéos de famille que mon père aussi m'a filé. « Tiens si tu veux regarder » comme ça. J'ai regardé et c'était super chiant. C'était que des gens qui mangent, et elle n'était jamais là quoi, elle était jamais là. J'ai cherché énormément parce que je n'avais pas des images d'elle. »

De manière générale, c'est le caractère incomplet de ces documents privés, et parfois leur absence, qui va provoquer le recours à des documents d'autres origines, voire leur hybridation par des moyens plastiques. C'est le cas par exemple du nombre restreint de photographies de sa tante dont la réalisatrice dispose, et qui vont l'encourager à découper dans des magazines ou à en glaner dans des brocantes puis à les faire passer pour des photographies familiales. Il en résulte qu'à l'écran, il est difficile de savoir quelles photographies sont issues de sa sphère du privé et lesquelles ne le sont pas. De manière plus large, à la vision du film, un trouble entoure la provenance des documents qui y apparaissent.

b) Le mundka dossier

J'aimerais en ce sens revenir sur le cas du fameux Mundka dossier, qui est au cœur du film. La découverte par Olivia de l'existence de ces dossiers d'espionnage lors d'un voyage en Hongrie durant les prémices de la mise en œuvre de la production du film, a été déterminant. Comme le dit Olivia : « j'ai découvert l'existence des Mundka dossier et de là je me suis dit que ça pouvait être un bon dispositif pour lancer le film. » Toutefois, l'artiste n'a pas pu mettre la main sur le dossier de sa tante, qui était introuvable, mais a pu en consulter d'autres. Elle a ensuite imaginé ce qu'aurait pu être le document original. Cela a impliqué une dose d'invention, toujours assujettie, dans la forme et le style notamment, à la réalité du document d'origine.

Le document central du film d'Olivia Molnar a, dès le départ, un statut double, puisqu'il est à la fois issu du milieu et transformé par l'artiste. Mais il est à noter qu'il n'est pas non plus un exemplaire unique. Durant la production du film, Olivia a en effet effectué de très nombreuses versions de ces séquences d'animation du dossier, comme autant de tests.

« Au début c'est par ce que c'était des tests, ce n'était pas la version définitive des textes, il n'y avait pas le fond noir, c'était juste des feuilles comme ça, des feuilles reliées et juste une page bleue que je me suis dit que c'était plus beau si j'encadrais tout. Puis j'ai commencé à produire ce petit carnet alors j'ai commencé comme ça, j'ai refait deux fois ou plus chacun, je pense surtout parce que je n'étais pas satisfaite des dessins et parce que je changeais les séquences. Les dessins je les bougeais d'endroit, je me disais ce n'est pas très beau je vais les mettre par ici. »

C'est ainsi que, de son propre aveu, Olivia a refait ce dossier au moins dix fois, et la version qu'elle a gardée et qu'on voit à l'image est la dernière.



Le dossier de Mari S, Olivia Molnar, 2015

Comme vous l'avez remarqué dans l'extrait, ce document est aussi utilisé comme un support, dans lequel d'autres documents, de provenances diverses, apparaissent. Et si l'on comprend que le dossier a été réalisé, en animation, une dizaine de fois, on comprend également que ces documents qui s'y trouvent ont eux aussi été reconfigurés, que différents types d'hybridation et d'échanges ont été répétés. Jusqu'à finalement produire le résultat qui est visible dans le film.

A ces répétitions et ces affinages, comme autant de tentatives d'échanges qui mèneront au résultat final, il faut aussi ajouter les documents qui n'ont pas trouvé leur place dans le film mais qui ont joué une place cruciale dans le milieu intermédiaire de la production. Un exemple illustre bien ce cas de figure. Olivia a notamment filmé une longue séquence avec son père qui lui racontait son passé familial, tandis qu'ils déambulaient dans les rues de Budapest. S'il n'est pas visible à l'écran dans le film, son rôle a toutefois été déterminant :

« On a fait un tour où lui il racontait, moi je le filmais. Très mal. C'est une raison pour laquelle je n'ai pas utilisé ces rushs, parce que c'était horrible, le son aussi était pourri. C'est peut-être ça aussi qui m'a sauvé, c'est que c'était tellement mal filmé, tellement il n'y avait pas de charme à ces images, que je me suis dit je dois remplacer et j'avais l'impression, la pression de dire je n'ai plus le temps, je dois faire avec ce que... Il fallait retrouver un système pour remplacer ces images qui ne marchaient pas en fait. »

c) Les documents produits par l'artiste – importance des productions artistiques antérieures

J'aimerais, à ce stade de l'analyse, attirer votre attention sur la nature très diverse des compétences artistiques qu'impliquent ce travail avec les documents. Olivia filme, dessine, découpe, déplace, anime, écrit, compose. Sans m'attarder sur les modalités du geste graphique que cela implique à l'intérieur du film, que nous avons abordé en co-écriture avec Sébastien Fevry dans le numéro 28-29 de la revue intermédialités, j'aimerais toutefois insister sur le fait que toutes ces compétences ne sont pas nées dans le milieu du processus de production. Olivia Molnar a une pratique artistique protéiforme antérieure à la mise en œuvre du film. En ce sens, elle a déjà produit, dans le cadre de son parcours artistique, de nombreux documents. Par documents, j'entends des dessins, des vidéos, des photomontages. Si l'on pense la circulation des documents et les échanges qu'ils engendrent à l'intérieur du milieu de production, ces documents issus de productions artistiques antérieures sont à prendre, eux aussi, en compte.

Avant de se lancer dans la réalisation du film, Olivia Molnar a tout d'abord exploré son passé familial, et pas nécessairement l'histoire de sa tante, par le biais de divers travaux. Parmi ces



productions antérieures, j'aimerais à titre d'exemple mettre en exergue les performances qu'Olivia a réalisées tout au long de son cursus.

Illustration 12. Olivia Molnar, performance sans titre, 2014.

Ces performances ont joué un rôle de deux manières différentes. Premièrement elles ont facilité l'émergence et une première circulation de documents, et notamment des photographies, que l'on retrouvera par la suite dans le film. Deuxièmement, elles ont été le lieu de création de nouveaux documents. Ces documents produits lors des performances n'apparaîtront dans la plupart des cas pas tels quels dans le Dossier de Mari S., mais on constate que leur mode de production y sera reproduit. C'est-à-dire que la dynamique interactionnelle à l'œuvre pendant la performance, lorsqu'Olivia hybridait face à un public les documents en sa possession, a quant à elle été un moteur dans la manière dont elle a animé son film.

d) Première conclusion

Au regard de l'analyse du milieu de production du *Dossier de Mari S.*, se dessine déjà un espace intermédiaire vers lequel des documents de nature et de matérialités très différentes vont pouvoir converger, se mélanger, et participer à des échanges. Certains échanges seront captés et pourront être présents au film, d'autres disparaîtront. D'autres encore pourront être partiellement ou totalement rejoués à l'image, comme c'est le cas des performances.

4. Le cas de Chloé Maszlo :

Les observations faites auprès du travail d'Olivia Molnar sont emblématiques des processus de production des mémoires animées, et nous pourrions les approfondir en abordant un peu plus brièvement le cas du processus de création du film *Deyrouth* de Chloé Maszlo. Celui-ci va nous

aider à dresser les contours de ce que nous avons appelé « milieu intermédiaire », de comprendre quelle forme il prend concrètement, et ce que cela implique au niveau du travail de l'artiste.

Dans *Deyrouth*, le spectateur suit une jeune femme, la réalisatrice elle-même, qui entreprend de partir au Liban, dans une quête identitaire sur la trace de ses racines familiales. Ironie du sort, une nouvelle guerre éclate quelques jours avant son départ et le film nous raconte ce voyage chaotique. Notons que *Deyrouth* a été réalisé juste après le cursus de son auteur aux arts décoratifs de Strasbourg, et qu'il s'agit du deuxième film de ce type qu'elle a réalisé. Par la suite, elle a continué à explorer cette approche de l'animation, et qu'elle a notamment remporté en 2015 le César du meilleur court-métrage d'animation pour son film *Les petits cailloux*.



Deyrouth, Chloé Mazlo, 2010.

a) Expérience et documents

Si l'on retrouve la même dimension intermédiaire, à l'image, que chez Olivia Molnar, on observe également cette grande polyvalence dans son travail artistique et qui peut s'exprimer au sein du cinéma d'animation. Lorsqu'on lui pose la question, Chloé explique qu'elle avait elle aussi travaillé, dans le cadre de ses études, sur cette problématique ou avec ces techniques :

« En diplôme on devait faire un projet papier et un projet écran. Le projet papier c'était le journal avec du dessin et le journal de mon périple jusqu'au Liban, et le projet écran j'avais fait un autre film d'animation, *l'amour m'anime*. »

De la même manière que l'espace de production du film semble fonctionner, tout comme chez Olivia Molnar, comme un milieu qui va accueillir ces pratiques antérieures, il est de manière plus générale un espace où de nombreuses interactions qui ont pu avoir lieu précédemment vont se rejouer. C'est après avoir effectué ces travaux et accompli un voyage au Liban, durant lesquels elle a accumulé un nombre important de documents qui sont aussi bien des

photographies, des dessins, des notes que des enregistrements audio et vidéo, qu'elle a commencé à animer le film. Cette mémoire animée fonctionne dès lors comme une reconstruction de son voyage. Lorsqu'elle parle de l'animation, Chloé affirme que, je cite « ça permettait de réaliser un court-métrage sans avoir besoin de plus de matière que celle que j'avais déjà. »

b) La production en tant que milieu : un espace éloigné des contingences du milieu

Tous les documents issus d'une expérience de voyage vont donc se rencontrer dans le milieu intermédiaire que constitue la réalisation du film. En ce sens, on y peut distinguer deux phases d'échanges. Nous avons une première phase dite « de collecte », où les documents sont réunis ou produits en amont de la mise en route du film, et une autre phase que nous appellerons combinatoire, où les documents vont participer à des échanges, à des hybridations, des rencontres. Ces deux phases peuvent se succéder, voire se chevaucher. Il s'agit ainsi d'un lieu important de transition vers le résultat final, où le film va véritablement se construire.

On remarque toutefois qu'une fois que le film est mis officiellement en route, les documents vont se combiner, se rencontrer, s'hybrider, dans un lieu et un contexte assez particuliers. Que ce soit Choé Maszlo ou Olivia Molnar, toutes les deux vont aménager un atelier d'animation, de manière artisanale dans leur cadre privé. Comme le dit Chloé Maszlo :

« J'ai travaillé en équipe assez réduite : 2 personnes sont venues m'aider ponctuellement pour le tournage. Il y a eu 5 acteurs (dont mes 3 frères) pour quelques scènes. »

Cet aspect se retrouve aussi présent chez Olivia, qui a collecté des documents lors de ses travaux antérieurs et de ses voyages. Ensuite c'est dans un studio artisanal qu'elle avait installé dans sa chambre d'étudiante qu'elle est passée à cette étape combinatoire en animation, travaillant totalement seule. Le lieu qui est mis en place est dès lors pensé pour s'émanciper des contraintes, et notamment matérielles, logistiques ou techniques. Comme le précise Olivia Molnar :

« En fait tout ce que je fais c'était des contraintes matérielles que j'avais. J'avais aucun instrument technique. Dans le bâtiment d'animation il y avait trop de gens c'était impossible alors je me suis mis à travailler dans ma chambre. »

Cette situation leur laisse alors une grande liberté créative et une forte autonomie. Elle leur permet de travailler avec peu de moyens, peu de contraintes financières, de faire de nombreux

essais et de commencer véritablement à construire le film. Pour en revenir aux documents, il semble donc que cette phase que nous avons appelé combinatoire se fasse, dans le contexte du film, dans un lieu clos et relativement protégé des assauts de l'extérieur.

c) Disparition des humains et redéfinition du statut du réalisateur

Si l'on prête attention à la dimension actantielle des documents, on remarque autant chez Chloé Maszlo que dans le film d'Olivia Molnar une disparition progressive, durant le processus de production du film, d'échanges avec des actants humains, au profit d'échanges avec des non humains. En tête desquels on retrouve, bien entendu, les documents. Chez Olivia, la figure de son père, qui l'aidait à conceptualiser son film, disparaît progressivement, et la production du film démarre réellement une fois que l'artiste se trouve en situation de repli vis-à-vis de son environnement. Il en va de même dans le cas de Chloé, où une fois la décision prise de réaliser son film, les interactions avec des actants humains disparaissent presque entièrement pour laisser progressivement place à des interactions animées avec les documents en sa possession.

Dans ce milieu intermédiaire, l'artiste est certes un producteur d'art, mais il devient un véritable médiateur qui va devoir arbitrer les échanges entre tous ces documents de registres et d'origines divers en sa possession. Il va dès lors devoir développer des qualités relationnelles avec des actants non-humains, qui dépassent ses fonctions habituelles. Nous assistons ainsi à un effet d'entraînement, qui fait qu'au plus le film va amener vers lui des actants de diverses natures, au plus le travail de médiation va être important. Comme le dit Olivia Molnar : « Les documents voulaient être montrés, ils voulaient raconter leur récit eux-mêmes. Et je ne pouvais pas faire un travail de transformation de tout ça, j'ai pas les moyens techniques pour traduire tout ça dans une forme. » Cette posture relationnelle de l'auteure semble donc participer d'une redéfinition du rôle de l'artiste.

A l'intérieur l'espace de production du film, celui-ci doit interagir avec ces actants, et bien qu'il soit seul maître à bord, cela ne l'autorise pas à faire n'importe quoi. En devant se positionner comme médiateur, l'artiste se retrouve à arbitrer des enjeux qui lui font aller au-delà de son unique subjectivité.

d) En conclusion : Animation intermédiaire et mémoire

Pour conclure, j'aimerais revenir sur l'aspect mémoriel des productions que nous venons d'analyser. En observant les processus de création de Chloé Maszlo et d'Olivia Molnar, nous

nous retrouvons est face à deux quêtes mémorielles qui sont proches tout en étant très différentes. Les documents produits par l'artiste pour le film sont centraux chez les deux artistes, et dans les deux cas ils vont entrer en dialogue avec les documents d'autres provenances. Par contre, la dynamique d'échange et de médiation entre les différents documents est plus centrale chez Olivia que dans le cas de Chloé Maszlo, où son invention graphique se situe au premier plan. Cette différence peut semble-t-il s'expliquer par une compréhension du type de mémoire à l'œuvre. La différence entre Olivia Molnar et Chloé Maszlo réside dans le fait que dans le cas d'Olivia la réalisatrice tente de reconstituer une expérience qu'elle n'a pas pu vivre directement, à savoir le vécu de sa tante Mari. *Le dossier de Mari S.* cherche à reconstituer le passé et l'expérience d'une absente. Cela explique sans doute que si des documents issus d'interactions dans le milieu, comme un voyage, des interviews, des rencontres, peuvent être présentes, l'enjeu principal est de reconstituer une situation interactionnelle passée à laquelle elle n'a plus accès. En conséquence, c'est dans le milieu de l'espace de création du film que ces relations vont être rejouées, par ces actants non humains, tous porteurs d'un pan de cette réalité disparue. Au contraire, le travail de Chloé Maszlo se concentrera plutôt sur l'exploration d'une expérience plus directement subjective, centré sur la mémoire de la réalisatrice elle-même, qui impliquera une dominante de la création plastique, en dessin ou avec diverses installations, et de fait une moins grande présence physique des documents à l'écran, bien qu'ils soient omniprésents, comme nous l'avons vu, pendant le processus de production.

Sous ce regard, les mémoires animées telles qu'elles vont être visibles une fois le film terminé apparaissent comme des reflets, voire une métonymie de leur processus de production, mais ne nous disent pas tout de la multiplicité et de la diversité des échanges qui s'y sont produits. Dans ce processus, les documents ont un poids véritable dans le déroulement de l'action. Ils participent également à redéfinir l'action et le statut du réalisateur, qui va d'une part pouvoir exprimer la multiplicité de ses pratiques artistiques, et va aussi devoir mettre à développer des qualités médiatrices et relationnelles.

Irréductibles à leur seul contenu, les documents mobilisés portent alors à la fois en eux les échanges passés dont ils sont le fruit et les échanges présents qu'ils peuvent potentiellement engendrer. Dans ce contexte, l'animation mémorielle consiste autant à en mobiliser le contenu qu'à les remettre en interaction, à dialoguer avec eux avec des moyens plastiques, et, par un recours aux procédés techniques de l'animation, de leur rendre, d'une certaine manière, leur anima.

2. Carnet d'entretiens

2.1. Daniela de Felice

Interview réalisée par Skype le 11/01/2017

Q : Dans ton film, pourquoi tu as décidé de partir sur les traces de ce passé familial-là, l'histoire de ta mère et de ton grand-père, et de vos relations. En quoi c'était un acte volontaire au début ?

R : C'est très drôle parce que en fait ce qui se passe. Mon film de fin d'études à l'Erg, sur la mort de mon père. Il s'est fait comme ça, je n'étais pas cinéaste, Ivan Flasse m'a dit tu peux raconter cette histoire. Ce film m'a placé en tant que cinéaste dans ma vie mais aussi en tant que cinéaste de famille. En fait mon grand-père vers 99 il a un peu perdu la tête, il est entré en maison de retraite, il a confié ce dossier noir à chacun de ses enfants. Et ma mère dans ce truc de placement où c'était moi la personne de la famille qui s'occupait de ça, elle m'a donné et elle l'a même pas lu. En gros c'est un peu comme une sorte de tuyau bureaucratique, où ça arrivait sur mon bureau et pas sur celui de mon frère parce que c'est moi qui s'occupe du sens dans la famille, à ce point de vue-là en tout cas. C'est pas du tout moi qui suis allée chercher ça, j'ai eu dans mes mains ces choses, ce truc un peu rempli de haine, d'ailleurs il est là-haut dans une armoire et je me dis qu'un jour j'irai le mettre à l'eau.

Q : Surtout si un travail a été fait avec.

R : Pas tout de suite, mais il était là, il trainait sur mon bureau, je sentais qu'il y avait de l'ordre à remettre là-dedans mais j'étais incapable de le faire. Moi je crois ça qu'à un moment dans un film lié à la famille, très autobiographique, on ne peut pas aller plus vite que le réel parce qu'on est dans du discours. Il a trainé, trainé, trainé. Puis un jour je tombe enceinte, j'avais 24ans, j'allais être maman d'une petite fille, et là tout d'un coup en fait cette espèce de chose où il fallait mettre de l'ordre, c'était nécessaire, pas thérapeutique, mais il fallait que cette parole soit donnée et c'est venu finalement assez vite.

Q : A partir de quel moment tu as décidé que ça deviendrait un film en fait ?

R : Au départ j'ai fait ce projet, c'était un livre en fait. Au centre national d'arts plastiques, avec les photos et les illustrations, et le texte.

Q : Il y avait déjà le texte qui est dans le film ?

R : En fait si tu veux le film c'est vraiment le livre lu mais avec de la vidéo, avec du ton, avec la voix. En fait c'est là que je me suis dit mon travail c'est d'être cinéaste mais pas écrivain. J'ai pu développer une troisième dimension qui est celle du regard, de la caméra, de l'archive. Dans le livre ça pouvait pas vraiment se déployer. Je peux t'envoyer le livre parce que par rapport à la construction et au montage c'est assez semblable mais ce qui s'est passé c'est que j'ai même proposé à des éditeurs qui m'ont dit que c'était très bien mais que c'était un peu un ovni. Ce n'était ni un livre graphique, ni... Puis un jour... Tu sais d'habitude je fais les choses parce que je dois les faire et que c'est la dernière minute, c'est un moteur de mon travail. Du coup ce qui s'est passé c'est qu'un programmeur à Caen qui s'appelle Transalp media, il m'a demandé de faire quelque chose pour les arènes, 10 minutes. J'ai dit oui, j'ai quelque chose, mais je n'avais rien. En une semaine j'ai monté Libronero à partir de ce que j'avais. Bien évidemment je me suis arrangée pour perdre les rushes, pour perdre les sons. Des questions qui pour moi sont des questions de mise à distance, et donc en fait Libronero a commencé à exister grâce à ça, toute seule j'ai pas fait de dossier, pas demandé d'argent à ce moment-là. Et c'est à ce moment-là que le film a commencé à exister et je pense aussi que le moment était venu de plus toucher un public, et ça c'est important pour les films de famille, cet objet pouvait devenir universel et c'était plus du tout une trace d'une souffrance ou d'un règlement de compte. J'ai horreur de ça, il est hors de question en fait que je convie le spectateur à être dans un règlement de comptes. Moi ce qui m'intéressait c'était mine de rien un acte féministe, politique, mais aussi d'amour parce que bon je dis pas forcément que je déteste complètement mon grand-père. Toutes ces complexités là et c'est à partir de ce moment-là que ça a pu exister. Ça a pris du temps, ça a pris 6-7 ans entre le moment où j'ai le dossier entre les mains et le moment où ça a existé.

Q : Le livre a mis combien de temps, et le passage du livre au film ?

R : Dans ma vie ça a pris 7 ans, en temps de travail ça a pris très peu de temps.

Q : Le passage du livre au film ?

R : Oui, deux ou trois soirs.

Q : Je vois le film comme une forme de quête mémorielle, de réconciliation, donc à priori donc toi tu as fait le travail avant, mais il y a tout un travail qui a été fait de quête mémorielle,

d'explorer ce dossier, de l'exhumer, de faire des choix. Comme tout ça s'est passé avant de faire le film en fait, je me demandais si le fait de faire le film avait fait que tu avais dû retravailler ça ou tu as dû juste le traduire ou le transposer.

R : Je viens de me souvenir qu'en 99 j'ai quitté Bruxelles et j'avais déjà commencé un petit peu à filmer des choses, à faire des choses. J'avais complètement laissé tomber et je m'étais arrangée pour changer de vie complètement. J'avais laissé les rushs là-bas et après j'ai été récupérer une petite cassette vhs et j'ai re-filmé la cassette vhs. On pourrait dire que je suis très tête dans l'air, mais dans ma vie quotidienne je suis très organisée. Là il y a quelque chose où pour moi il est très important de noyer les choses par rapport à ce film pour qu'elles se métabolisent, qu'elles fassent le vide, et puis qu'elles reviennent avec des évidences. C'est pour ça que ça va vite, tu n'es pas dans le rush à chaud, il y a un truc que c'est une évidence que c'est ça, ça ou ça. Donc la quête mémorielle en fait, elle n'a pas été faite pour le film, le film est la trace de ça. A un moment je me suis occupé de mon grand-père, les derniers moments, je l'ai accompagné à l'ambulance, ça je l'ai fait dans la vie réelle, Daniela petite fille de lui et fille de Paola. Le jour où j'allais devenir mère, je me suis mise à mettre de l'ordre pour raconter à ma fille, mais jamais il n'y avait une dichotomie entre ma vraie vie, ce que je racontais et le film et ce que je raconte en fait. Ce n'était pas opportuniste.

Q : Le film accompagnait un moment de vie, et l'inverse.

R : Ouais, il n'y a pas de différence entre la vraie vie, le réel, et ce qui est raconté dans le film. Par contre il y a du montage, on censure, tout n'est pas dit.

Q : Oui j'ai des questions là-dessus mais on y reviendra. Le choix au moment de passer de la forme écrite, littéraire à la forme filmique, pourquoi tu avais choisi en fait de t'inclure dans le film parce qu'en fait c'est ta voix qu'on entend dans le film. Je me demandais pourquoi tu avais choisi ça et pourquoi cette forme-là. On sent ta présence dans les parties qui sont filmées, qui ont été faites pour le film, on voit que tu filmes ta maman à différents moments, tu ouvres les choses, notamment la séquence de fin, on sent ta présence, on sent que c'est ta voix. Pourquoi tu avais choisi de t'inclure dans le film et pourquoi sous cette forme-là.

R : J'ai envie de te dire, je peux te faire une réponse très cérébrale avec l'identification, machin, l'axe, ce qui est vrai hein. Moi je pense que pas que pour les films, l'on n'est jamais autant universel que si on est sur l'axe du regard, si on se parle. C'est en étant très précis sur

un personnage, deux personnages qu'on peut être universel. Soit je parle des lettres entre Théo van Gogh et Vincent van Gogh, j'irai jamais prendre le courrier de mon voisin et le lire, mais là tout d'un coup, le moment où on est invité à lire ça on se repère très bien sur cet axe-là et qu'en fait il y a un angle plus clair sur le sentiment et le ressenti. Et la voix ça participe de ça en fait. La voix c'est comme une main qui touche et en fait très souvent les gens disent c'est bizarre tu as pas la même voix dans tes films que dans la vie réelle. Je pense que à la fois casa, Libronero, l'espace de la voix est proche de moi et je parle dans l'oreille. C'est une question d'espace. Mais après ce n'est pas vraiment un choix, là aussi ça rejoint la question de la production et heureusement, je serais Scorsese je prendrais des comédiens, je mettrais des choses en scène avec la fiction. Moi je suis une femme couteau suisse du cinéma. Ce que j'ai c'est un petit micro, j'ai un bureau où je peux mettre une couverture et faire cette voix-là, je peux organiser l'espace toute seule, ce qui est à moins d'un mètre de moi. Enfin voilà donc en fait, c'est assez abstrait mais moi je pense beaucoup à ces questions-là de l'axe. Les yeux et à un moment on est à quelque chose où on s'interpelle, et en même temps dans une proximité très sensible et sensuelle. Avec ma famille je me dis, je ne filmerai jamais. Quand je filme ma mère d'aussi près c'est parce que c'est ma mère, qu'on se touche. En fait tout bêtement mon espace corporel n'est pas le même quand je suis avec ma mère que si j'étais avec quelqu'un d'autre.

Q : Le fait que ce soit ta voix, le dispositif ça se fait en cours de tournage, c'était planifié avant, ou tu as testé différentes choses et c'est celle-là qui était adaptée ?

R : L'acte fondateur c'est Causerelle, c'est ça que j'ai adapté. La voix, les dessins fonctionnent comme au cinéma direct, c'est-à-dire qu'il n'y a jamais de prise deux. Est-ce qu'à un moment donné... la aussi moi je pense que c'est fastoche d'être le cinéaste qui est tout seul. C'est des personnages qui se mettent en scène et quand je filme ma mère elle est habillée en habits de maison, il y a un truc très cash et très simple, et je ne vois pas pourquoi à un moment donné, déjà c'est moi qui écris, qui regarde, le choix est fait par le montage mais pas par les prises. J'aime Scorsese mais c'est pas du tout la même façon de raconter sa famille.

Q : J'essaie de comprendre l'articulation entre l'enjeu du film de l'intime et l'histoire plus grande. Ton grand-père, il y a un moment du film où tu fais référence à une histoire plus grande, le passé fasciste de l'Italie et des éléments plus culturels cet événement-là. Cette articulation entre l'intime et la grande histoire c'est quelque chose auquel tu as songé, c'est

des références qui sont importantes ? Evidemment j'ai cette idée de comment impliquer un spectateur, et peut être que c'est une manière de le faire, de pas avoir l'intime pour l'intime mais d'avoir une relation avec une histoire plus collective. Quelle est ta position par rapport à ça ?

R : J'ai des idées assez arrêtées par rapport à ça. Je ne pense pas que le fait d'avoir subi un trauma te mette d'entrée dans la place d'être cinéaste. C'est marrant j'étais dans une université l'autre jour, je montrais casa. Une fille Iranienne disait moi, mais vous enfin moi, j'ai l'exil... Mais à un moment donné l'important c'est aussi la forme, il n'y a jamais de hiérarchie de souffrance. On pourrait dire le fascisme, et alors le nazisme, à un moment donné je pense que le travail du cinéaste est pas du tout scientifique, et c'est d'être complètement sûr de ce qu'on ressent et d'affirmer de façon très, très précise son point de vue subjectif.

Q : Et l'articulation entre l'intime et l'histoire collective, tu trouves ça intéressant ?

R : Oui moi je ne suis pas historienne mais je trouve important de dire que je suis très sincère et c'est ça qui permet de ressentir l'histoire plus grande, c'est quand je dis : moi, en tant que petite fille, j'ai ressenti ça, ça et ça, et j'ai ressenti vraiment... C'est la question du témoignage, à un moment on pourra jamais me dire tu as ressenti ça et pas autre chose. J'ai ressenti ça, je le raconte, j'en raconte la complexité. Finalement je pense que c'est par ça qu'on peut accéder à la grande histoire, parce qu'en fait voilà il y a une envie politique là-dedans de dire à un moment donné que le fascisme c'est quelque chose qui se dissimule dans les générations, ce n'est pas le jour de la libération que ça disparaît. Ça continue à suinter sur les générations à venir, le temps de Louis 7, et en Italie aujourd'hui il y a des questions de la banalisation de ce qui s'est passé sous Mussolini. Ce truc de dire finalement ce n'était pas si mal que ça. Moi je n'ai pas les armes d'une historienne ou d'une scientifique, par contre je peux dire que je suis sûre à 100% que j'ai ressenti ça, que j'ai vécu ça. On peut voir de l'identification après qu'en fait voilà si le film fonctionne, les gens ils peuvent à un moment donné se mettre un petit peu dans, voilà je les porte 5 minutes sur les épaules, ils ressentent ça, il y a une expérience sensible qui peut être politique.

Q : Super, merci. Une question sur la structure dramaturgique du film, elle est semblable à celle du livre ?

R : Oui

Q : Tu n'as pas changé ? Le livre a presque servi de scénario.

R : Oui je t'avoue que pour préparer ça je me suis dit ce serait vraiment bien de le faire. C'est pas que j'ai pas trouvé le temps, mais je sais plus le voir ce film mais je sais très bien comment ça marche. La trame c'est celle du livre sauf qu'il y a le travail vidéo, des images, des archives. Ce qui s'est passé c'est que pour moi je suis tombé sur cette image où ma mère sert des petites choses et me montre, je me suis dit le film se conduit jusqu'au moment où je peux mettre cette image, ou cette femme peut avoir un visage, parce qu'elle est à nouveau... Elle a recouvert une dignité qui lui était enlevée quoi. La dramaturgie du film elle fonctionne comme ça, c'est pour ça que le livre c'était un peu... Ça a avait un effet catalogue et dans un film il y a plus moyen de monter des choses, de créer des choses pour tout d'un coup arriver à cette libération. Tout ce commentaire là que Paola on peut ressortir quelque chose de son passé qui est doux et avoir ce visage-là. Je parle du visage rond et doux de ma mère, qui me dit finalement que dans sa vie ce qui était important c'était de ne pas reproduire les erreurs. Dramaturgiquement c'est là que je voulais aller.

Q : On peut revenir sur cette question que tu avais commencée à aborder toute à l'heure, qui était des libertés prises par rapport à la réalité. Est-ce que tu as l'impression d'avoir pris des libertés par rapport à la réalité en racontant cette histoire, est ce que c'était un parti pris ou est-ce que ça a été fait en cours de tournage ? Quelle place tu as laissé à l'invention ?

R : Il n'y a pas d'invention, après mais il n'y a pas de travail d'historien. Je fais avec ce que j'ai. En effet j'aurais pu aller voir des papiers de l'époque fasciste, le truc de cheminots, et en quoi un historien pourrait toujours dire oui à l'Italie à ce moment-là, tout le monde avait la carte... Mon grand-père était fonctionnaire, il a été je crois fonctionnaire bien placé il était contrôleur, c'est ce que dit ma mère, et puis voilà il n'y a pas de liberté mais après il n'y a pas la rigueur scientifique de l'historien mais... ça s'agite pas là. Après moi j'ai rien inventé, non.

Q : On va discuter de la question de la réception du film et surtout de la place donnée au spectateur. Est-ce qu'en faisant cette démarche tu as pensé à la personne qui allait recevoir le livre, et puis le film. Et comment ça s'est traduit dans ton processus de création. Est-ce que tu avais un spectateur idéal ?

R : C'est marrant cette question.

Q : Est-ce que tu le faisais en imaginant la personne qui allait le recevoir ?

R : C'est marrant parce que je n'ai jamais imaginé ce spectateur en chef, après j'ai... C'est ce que je disais, il y a un moment où il y avait un peu cette question de l'enfant que j'étais en train de fabriquer dans mon ventre. Là il y avait cette fille de Transalp vidéo. Quand j'ai monté le film c'était pour elle, parce qu'il fallait qu'il y ait un petit truc, un petit film. Le montage du film c'était à ce moment-là. Je trouve ça très écrasant de se dire qu'on va faire un film pour 200 personnes ou dans une salle du centre Pompidou. Ça c'est toujours un tue l'amour, et c'est vraiment des choses très crispantes. Ça j'ai vécu par exemple sur Casa, d'avoir de l'argent public, tout d'un coup je me suis dit je dois faire le film pas à ma façon, et j'ai été bloquée plusieurs années à cause de ça. C'est le jour où je me dis : « moi je sais faire comme ça et moi je sais raconter comme ça », c'est le jour où les choses se débloquent. Et ça pour dire qu'en fait je sais pas vraiment à qui, dans l'oreille de qui je murmurais quand j'ai fait ça, en tout cas pareil c'était pas... ça restait quelque chose d'assez intime, ce qui ne veut pas dire en fait que je voulais pas que ce soit public hein, mais c'était voilà un spectateur assez proche. Il n'y avait pas une distance très importante.

Q : D'accord. L'autre question par rapport à ça c'est justement de voir dans le processus de création quelle est l'influence de la future et potentielle diffusion du film. Tu me l'as déjà expliqué.

R : Jamais faire un film pour sa diffusion, sinon on entre dans un objet marketing, dans un objet voilà par exemple j'ai aussi une activité de monteuse, et j'entends on fait le film pour ça ou ça, moi je pense en fait que c'est des mauvaises raisons. Ça se voit un film qui est fabriqué pour, enfin, tout d'un coup en fait la question de la diffusion du film elle est importante mais elle doit être posée d'un point de vue philosophique mais pas d'un point de vue de niche, de marché. Ça biaise les choses.

Q : Ça peut être bloquant, à partir du moment où tu reçois des sous tu as l'impression de devoir remplir quelque chose, de te mettre dans une démarche qui n'est pas la tienne. De le faire dans ce cadre-là ou on t'a dit tu n'as pas un autre film, et tu as décidé de faire de ce livre un film, ça a été assez libérateur en fait, il n'y avait aucune pression quoi.

R : Il n'y a aucune pression mais ce qui est bien, je réfléchis avec toi, je me dis quand même peut-être on a besoin de sentir le désir de quelqu'un d'autre pour finalement aller au bout de la chose tu vois ce que je veux dire. Nous, on ne fait pas les films pour les festivals, on les fait

pas pour le spectateur en général. Quand même c'est tjrs bien de travailler avec un producteur ou avec un programmateur de festival qui disent, t'es en train de faire quoi, ça m'intéresse. Mais c'est pas un plan de carrière mais c'est toujours agréable de se dire en fait il y a peut-être quelqu'un qui attend ce que tu vas faire et qui place un désir là ou toi en tant que cinéaste tu te censure et tu te donnes tjrs les moyens de faire 150000 autres choses, parce que c'est du boulot de créer et ça c'est la question du désir de l'autre qui est importante quand même. Moi je fonctionne comme ça, j'ai promis un truc il faut que je le fasse, le film existe alors que j'ai pris 4 ans pour ça.

Q : Il y a une caractéristique très forte de ton film, qui fait que moi je l'envisage en poussant un peu la réflexion, on peut le penser l'animation car j'envisage l'animation comme le fait d'agencer au sein d'un dispositif des dispositifs médiatiques différents. C'est une problématique avec laquelle on travaille pour l'instant avec un groupe de recherche, on appelle ça *expanded animation* et on est en train de réfléchir, de se dire que plein de démarches ont émergé dans le cinéma d'animation, où on a mélangé des techniques, si on ne pouvait pas appeler animation cet agencement de techniques. Et c'est pour ça dans le cadre de ma thèse sur l'animation j'en viens à poser cette question sur le côté très hybride de ton film, il y a un mélange de beaucoup de ressources différentes, il y a du dessin, ta voix, des images d'archive, des images que tu as filmées pour le film, il y a des photographies qui viennent du cadre familial, il y a des documents qui viennent de la presse, et je me demandais justement comment c'était passé le fait de les choisir de les inclure dans le film et de pas forcément les transformer, de les capter comme ils étaient, je me demandais comment s'était passé ce recours à cette diversité de médias.

R : J'ai envie de dire que mon grand-père il m'a quand même vachement décomplexé là-dedans, le dossier même est un herbier, c'est tellement hétéroclite que tout est possible. Après, est ce que c'était conscient, après en fait les documents et les choses sont là parce qu'il fallait qu'il y ait cette image-là, qu'il fallait dire ça. Quand il n'y a rien je mets la neige de la vhs et qu'en fait tout ça c'est presque... A nouveau ça fonctionne comme un petit journal intime dans lequel on découperait des choses en se disant c'est quoi la recette, c'est quoi le dispositif, c'est dû au fait que c'est toujours très libre. Quand j'ai écrit ça à un moment donné il fallait expliciter d'une façon formelle et esthétique pourquoi l'animation, j'ai parlé de la persistance rétinienne, mais tout ça c'est assez cérébral. La vraie animation image par image

à l'aide du mouvement elle est poreuse. Le problème en animation c'est que souvent ça s'attache à raconter un mouvement, et moi voilà une main qui bouge ou un truc comme ça, et moi ça ne m'intéresse pas en fait. Ce n'est pas méprisant mais en fait c'est pas du tout dans mon langage et en fait je m'aperçois, mais même là je fais des ateliers avec des gamins, pour moi les images sont en plan fixe frontal, et c'est la somme de ces images-là. C'est ma façon de voir les choses, c'est mes études de bande dessinée, d'illustration. Je sais pas te répondre et quand je vois ta définition de l'expanded animation je vois exactement la question c'est qu'est-ce que le cinéma direct ne peut pas nous donner, et qu'est-ce qu'on est obligé d'aller chercher, d'aller inventer avec des matériaux de recyclage pour combler ce manque du cinéma direct. En fait le réel est toujours décevant en fait. Mon premier projet dans casa c'était à un moment donné de me dire le jour des 10 ans de la mort de mon père, je vais mettre la caméra dans la chambre et filmer. J'étais là comme une débile à 14h30 pile à filmer puis à me dire ce n'est qu'une chambre. C'est décevant et c'est ça qui donne envie de cinéma, si tu ne capte pas les choses tu dois les fabriquer par les voix par plein d'autres choses, c'est décevant sinon.

Q : Tu ne penses pas que c'est lié à la question de la mémoire ? C'est-à-dire qu'on est obligé de reconstruire quelque chose quand on est face à des faits du passé qui ne sont pas des souvenirs, mais qui sont des souvenirs de quelqu'un de notre famille, et justement est-ce que tu penses pas que l'utilisation de cette diversité de médias favorise ce travail de mémoire ? Et que le cinéma du réel par rapport à cette problématique mémorielle est limité dans ses outils et du coup on va chercher cette diversité dans les différents médias.

R : Oui tout à fait, tout d'abord on n'a pas une journée image en mouvement, si tu pouvais enregistrer toute la journée ce que tes yeux voient, il y a un tas de formes différentes qui s'entrechoquent, on n'est pas tout le temps en train d'avoir une vision subjective du monde. On rit parfois, il y a des images fixes, des archives, on ferme les yeux et on écoute de la musique. Donc déjà dans notre vie quotidienne on est battu après c'est la question du cinéma du réel qui fait qu'en fait moi je pense, dans ce type de cinéma là, le cinéaste est une sorte d'interface qui raccorde plein de choses, qui raconte une espèce d'expérience de la vision qui dure 20minutes dans le cas de Libronero. Le problème c'est que souvent on essaie de mettre des images plus objectives, par exemple des images d'archives du journal télévisée, et que tout d'un coup on oublie les points de vue, alors que dans ce type de cinéma-là comme on est

tout seul à le faire, le point de vue n'est jamais à côté. Ce qui se passe c'est que ça ne peut qu'être cohérent parce que l'interface et la cohérence est donnée par cette espèce d'ici et maintenant du cinéaste. On n'a pas le don d'ubiquité, on peut pas être ici en France et en Italie en 1945, donc en fait tout d'un coup on est voilà c'est le cinéaste qui harmonise tous ces réels différents. Je ne sais pas si ça répond...

Q : Si et justement le fait de jongler avec toutes ces ressources, pour toi c'est dans cette dans cette perspective d'harmonisation ?

R : Moi c'était un moment donné c'est un récit qui ... C'est comme si j'avais plein de briques de couleurs différentes, et moi je dois faire un mur donc je m'en fiche que untelle soit rouge, soit blanc, que untelle soit avec une texture différente. Moi ce qui m'intéresse c'est de construire le mur de se dire c'est la même chose et de se dire si ce n'est pas, comment dire, si ça a un sens ça fonctionne, par contre si c'est de l'illustration c'est vulgaire et c'est débile. C'est ça le problème des images en fait c'est que souvent on remplit, voilà mais là qu'elles aient des statuts différents, si des pages manquent... La mémoire elle est composite, ta journée, ma journée sont composites au niveau visuel, je ne vois pas pourquoi une question de pureté formelle d'un film on casserait ça.

Q : Par rapport aux archives, les documents ont une place très importante dans ce film-là. Est-ce que c'était une évidence qu'il fallait les montrer dans le film ? Pas les filmer mais c'est plutôt des scans, je ne sais pas, mais ça a été une évidence qu'il fallait montrer ces documents, par contre il y en a plein que tu avais décidé de ne pas montrer. Je me demandais pourquoi tu avais choisi de faire apparaître ou non ces documents dans le film, et comment s'est opéré le choix.

R : Ce qui est très simple pour Libronero c'est qu'il y a peu d'images, il y a peu d'archives. Je ne suis pas écrasée par la quantité. En fait je pense quand même que c'est important de voir des corps, des visages, de voir des... Et voilà puisque le récit se construit brique par brique, à un moment donné, ça, ça vient avec ça, ça, ça vient avec toi, et puis quelque chose de très épidermique qui est la voix. Je pense que ces archives fonctionnent comme des petits miroirs. On se dit c'est quoi cette voix qui est si proche, qui est dans la pièce avec, de temps en temps on a besoin de voir un rond avec deux yeux un nez et une bouche, c'est pour ça qu'il y a des

photos et tout ça. Ça c'est intéressant par rapport à l'archive et par rapport à l'expanded animation dont tu parles. Il faut penser que ce film-là a été fait juste avant que cette énorme vague de mise en scène de soi qu'est facebook ou les réseaux sociaux. Moi je regarde souvent ça et ça m'étonne et ça me questionne beaucoup, comment ça fonctionne beaucoup finalement par des choses très narcissiques et nostalgiques, voilà. Et en fait c'est les deux écueils desquels j'avais peur en faisant Libronero. Et moi je pense que s'il y a une vraie écriture derrière on ne tombe pas dans cet écueil-là. Mais sinon en fait s'il n'y a pas de plus grand que soi dans le projet ben en fait le problème c'est que ça devient narcissique. C'est plutôt comment donner corps en fait, comment aussi moi à chaque fois je me dis, par rapport à ma mère je me dis je ne la filme pas à son avantage, je vais pas mettre une photo de moi quand je suis gamine. Moi ça ne m'intéresse pas, ce qui m'intéresse, c'est sa robe rouge, sa tunique, enfin, voilà.

Q : J'ai encore deux petites questions. Une question qui va peut-être te paraître bizarre. Quel rapport tu entretiens avec les objets, est ce que c'est quelque chose qui te parle ? Parce que les objets c'est encore quelque chose de différent que les photographies, les textes. Je me demandais si tu faisais la distinction.

R : Moi je pense que j'ai un gros problème avec ça, je pense que le jour où j'ai quitté l'Italie pour aller en Belgique, je ne pouvais pas savoir comment ma vie fonctionnerait et comment finalement c'est très étrange d'être dans un autre pays parce qu'en fait il y a tout un tas d'objets auxquels on doit renoncer, et en fait c'est des choses donc euh... Après ça traverse les 20 dernières années de ma vie cette question de comment finalement on archive, on gère, on range, on classe tous ces objets-là, et il se trouve qu'aujourd'hui il y a tout un tas de choses que je garde et tu vois là ça fait pas longtemps que j'ai un bureau à moi, je suis en train de le ranger. Là dans ma vision il y a le bureau sur lequel je suis, il y a celui qui était à mon père, les tiroirs et tout ça, sinon il va le liquider c'est hors de question. Là il y a par exemple un gros stylo qui est à mes grands-parents, c'est un truc que je voyais quand j'étais gamine. Décrire à mon rapport avec les objets, c'est pas un rapport au fétichisme mais c'est un rapport à mon cinéma à moi et j'ai du mal à m'en séparer.

Q : Tu as l'impression qu'ils jouent un rôle important.

R : C'est toujours des objets transitoires, des trucs de transition et puis, par exemple, c'est... J'aime pas trop recevoir des cadeaux, avoir des trucs, c'est pas une question d'être avide de posséder des choses mais en fait je trouve que les objets tout d'un coup, certains objets permettent de passer dans une télé-transportation et... Voilà mais c'est pas un plaisir fétichiste ou de brocanteur en fait, c'est toujours un objet est toujours porteur de récit, c'est les histoires qui sont attachées à ces objets-là qui moi me...

Q : Moi j'ai l'impression, c'est une intuition, que l'objet est plus ouvert dans son rapport au sens qu'une photo ou un texte, et que ça en fait des objets transitionnels qui sont dans un rapport créatif.

R : Regarde ma mère quand elle fouille dans la boîte et qu'elle voit le rasoir de mon grand-père. C'est elle qui connecte ça, mon arrière-grand-père de l'autre côté était cuisinier, tout à coup il y a de la douceur parce qu'on fait la cuisine, ça n'a pas la même douceur qu'un rasoir. Du coup si tu veux aller au fond des choses, dans Causerelle je parle du blaireau à barbe de mon père, qui est un objet assez doux, et mon grand-père cet espèce de vieux un rasoir en plomb, les objets sont signifiants.

Q : J'ai l'impression que c'est quelque chose qui peut transmettre plus qu'une photo ou un texte, c'est moins directement langagier.

R : Ouais et c'est ce qui est drôle c'est qu'on a le réel à chaque fois ça range dans le plan un objet qui raconte l'état d'esprit de la scène. C'est pas tout le temps mais c'est à nous de garder ce moment-là. C'est ce que la fiction essaie de faire, les accessoiristes qui essaient de créer des objets symboliques qui portent un sens alors que finalement il y a le réel et ces objets-là qui par ricochet racontent quelque chose qui se passe intérieurement chez les personnages.

Q : La question suivante, c'est celle du témoin et du témoignage. Dans Libronero tu ne fais pas parler d'autres personnes que toi-même, tu ne vas pas chercher des témoignages pour explorer ce passé. Je me demandais pourquoi.

R : C'est parce que c'est pas une mémoire scientifique et que en fait que ces objets-là, des objets comme ça. Dans Casa ça ne fonctionne pas de la même façon, Casa c'est plus un truc qu'on fait ensemble. Dans Libronero ma mère dit par exemple oui, les objets, elle parle des objets et de cette boîte, mais...

Q : On l'entend dans le film j'ai l'impression qu'on l'entend pas. Tu parles par au-dessus non ?

R : Oui toujours on voit à un moment donné, on voit un tout petit peu son reflet dans l'acier dans la boîte. Je dis il était comment, elle dit il était toujours bien rasé. Mais c'est de l'ordre du minuscule, du lapsus. En tout cas ce projet là il n'était pas... En fait il faut revenir à la question du point de vue, j'assume le fait que c'est tout étriqué c'est minuscule. Il y a des films qui ne sont pas comme ça, mais là tu vois Libronero c'est tellement fermé, ce point de vue est tellement le mien, d'un point de vue presque épistolaire, si tu veux les témoignages allaient l'élargir et ne pas amener quelque chose enfin... Ce projet-là je pense que ça n'avait pas beaucoup de sens en fait. C'est aussi quand je dis le cinéaste, à un moment donné il y a un rapport presque chamanique pour accorder de tout porter et de tout incarner en fait, ce qui doit être très chiant dans la vie quotidienne. Mais là en fait tout d'un coup enfin tu vois c'est comme si j'avais aussi plusieurs voix, tu vois par exemple quand je lis ce que ma mère avait écrit sur son journal intime et que mon grand-père avait arraché et que j'ai trouvé dans les dossiers, tout d'un coup tu vois euh tout d'un coup j'ai trois voix quoi, parce que j'ai la voix de ma mère à 18 ans quand elle écrit, j'ai ma voix qui regarde ça et j'ai la voix de mon grand-père qui les a arrachés et qui les a enlevés.

Q : Tout passe par ta voix, tu reprends en charge ces voix là

R : C'est un peu comme l'exorciste

Q : Haha tu es possédée.

R : A un moment tu deviens un personnage composite fait par tous ces personnages-là, tu racontes alors que dans d'autres films avec un point de vue qui se voudrait plus objectif, tu peux amener des témoignages, les mettre en regard l'un de l'autre, et puis voilà en fait le réel il se réarrange comme il est dans la réalité, mais là c'est pas ça c'est une expérience personnelle.

Q : On dirait que c'est l'auteur qui digère, qui synthétise qui est le filtre de tout.

R : Juste pour terminer mon frère n'a jamais voulu voir ce film parce que tout d'un coup dans l'arbre généalogique il est juste à côté de moi. Il dit j'ai peur que si je le vois je détesterai à tout jamais grand père. Moi je ne pense pas. Et ma cousine, la fille du frère de ma mère, elle

l'a vue et ça l'a bouleversée parce qu'elle a vécu les mêmes choses ; ça pour dire qu'en fait il y a aussi éventuellement une pluralité de points de vue par rapport à cette généalogie-là. Et que c'est juste comme ça et puis...

Q : Ok, oui c'est clair. C'est bien voilà je suis passé au travers de toutes mes questions. Tu as encore des choses que tu as envie de dire.

R : Ce que je vais faire c'est que je vais chercher le pdf et que je vais te l'envoyer.

Q : Merci.

R : Je pense que c'est aussi notre rôle d'observer de se questionner de se dire pourquoi l'animation la vidéo deviennent quelque chose de facile à manipuler sans pensée derrière. Patrick Lebout disait que les étudiants filment leur famille parce que c'est le plus proche et le plus simple en fait. Mais ça n'évacue pas la question de la pensée de pourquoi tu fais ça. Avec la multiplication des moyens de prise de vue et de montage et de démocratisation cette question se pose, puisque techniquement je veux dire Libronero est en dvpal, techniquement qu'est ce qui fait que t'es cinéaste et pas quelqu'un d'autre, qu'est ce qui fait que non c'est pas amateur, c'est intéressant à poser.

Q : Ces films sont toujours à un moment charnière de l'existence ou la perspective identitaire était très forte. Il y a un tissu qui a l'air de coexister avec ce que tu disais justement, avec la famille et un besoin de se connecter au monde, des choses accessibles et au niveau plus profonde de se mettre dans la vie active ou en tout cas autonome.

R : L'écueil c'est très intéressant, c'est d'être placé par ces films, tu mets le pied dedans par hasard et puis tu deviens celui qui dans sa famille fait des films comme ça. Et par exemple pour moi c'est quelque chose qui est important pour le cinéaste c'est de se dire en fait le film fait que tu arrêtes d'être la fille orpheline de père, tu cesses d'être la petite fille de ton grand père autoritaire et fasciste. Et des fois en fait c'est difficile parce que les films au lieu de te délivrer ils t'ancrent là-dedans, dans ce personnage, dans cette espèce de rôle très facile parce qu'il est toujours simple de se dire je suis orphelin je suis ceci je suis cela, de se placer, et par ton récit parce que c'est un récit personnel d'une mythologie de toi-même, de te placer, même si tout est vrai, mais ça te mythifie quelque part. Cette chose-là qui fait que tout d'un coup après c'est difficile de s'écarter de cette unicité de personnage et de point de vue.

Q : Je me demande où est la clé de l'émancipation.

R : Le spectateur est bénéfique et thérapeutique, même si ça ne doit pas être l'objectif, mais le récit il devient plus grand que toi, il te dépasse et t'es obligé de le laisser partir. Les personnages deviennent des personnages de cinéma et ils te sont moins propres.

2.2. Marc Faye

Interview réalisée par Skype le 21/02/2017

Q : A quel point c'était quelque chose de volontaire et comment ça s'est fait de partir de partir sur les traces d'Ogalop.

R : Ogalop c'est mon arrière-grand-père donc depuis mon enfance j'en ai toujours entendu parler, par l'intermédiaire de ma grand-mère notamment. J'ai toujours eu dans mon champ visuel une aquarelle ou une affiche, ou en ouvrant un tiroir un petit scénarimage de ses dessins animés et bien entendu le bibendum faisait partie un petit peu de la mythologie entre guillemets, de l'inconscient collectif de tout le monde. Parce que son logotype est mondialement connu, qui a été élu en 2000 le logotype le plus connu du siècle, plus connu que la Joconde, qu'on peut retrouver dans n'importe quel coin de la planète. J'ai eu à un moment envie de consacrer un documentaire à mon arrière-grand-père en sachant que moi aussi je suis passionné du cinéma d'animation, et c'est une manière d'utiliser le bibendum comme cheval de Troie vers une œuvre protéiforme et vers d'autres médiums.

Q : Qu'est ce qui a fait que vous avez commencé le film. Pourquoi un film et pourquoi un court métrage.

R : Le court métrage c'est une question de durée, il fait moins d'une heure. L'idée c'était de... Le point de départ de cette histoire c'était l'opportunité d'insérer ce projet dans le cadre d'un atelier d'écriture fédéré par la Fémis. Grace au soutien de la région de l'aquitaine j'ai pu insérer cet atelier d'écriture sur trois semaines et donner corps au projet.

L'idée du projet existait déjà avant et l'atelier a été un déclencheur. Oui ça m'a permis d'approfondir le contenu du projet, ça m'a permis d'élargir l'axe d'écriture et de réalisation du projet. Ca a pris la direction d'un documentaire animé. Il a fallu pour moi organiser les temps du récit.

Q : Ils vous ont contacté ?

R : J'ai demandé un soutien au développement dans la région d'aquitaine, et on m'a informé qu'il y avait cet atelier d'écriture et j'ai saisi l'opportunité d'accompagner le pool des réalisateurs qui ont fait partie de... Ça s'appelle *Archidoc*.

Q : Vous aviez déjà un objet fini avant de faire l'atelier ou vous avez juste du matériel sur lequel vous souhaitiez travailler ?

R : J'avais pas mal de matière et d'archives de mon arrière-grand-père, que ce soit un matériel assez hétéroclite, des jouets jusqu'à des bouts de correspondance, des textes théoriques sur sa pratique d'affichiste ou de réalisateur de dessins animés, euh voilà ses caricatures dans la presse illustrée de la belle époque, des plaques de verre aux lanternes magiques, des films d'animation qui représentent une vingtaine d'heures... Non je dis une grande bêtise, entre deux et trois heures d'animation.

Q : Comment s'était passé le tournage du film. Tout était préparé à l'avance, toute l'écriture a été faite à l'avance ? Comment ça s'est passé pendant le tournage, en situation de tournage vous êtes allés chercher des choses ou si le travail préparatoire était suffisant ?

R : En fait les archives sont un matériau vivant, encore aujourd'hui je trouve de nouvelles archives consacrées à mon arrière-grand-père. Pendant le tournage, à quelques semaines du bouclage j'ai trouvé un ensemble de corpus de films d'animation qui étaient des films d'animation de lanterne magique cinématographe qui ont bousculé un peu la narration du film et ont fait naître de nouvelles séquences d'animation. L'écriture est un processus très vivant où l'atelier d'écriture est une façon de trouver une trame, de définir un axe, et ensuite par la suite de le mettre à l'épreuve du tournage, du montage, de la réalisation des séquences d'animation pour la réalisation du film. Donc c'est un processus vivant et ouvert aux opportunités.

Q : Comment vous vous positionnez par rapport au choix d'être présent ou non à l'intérieur du film, comment vous avez opéré ce choix, d'affirmer que c'est votre arrière-grand-père ?

R : Faire une narration à la première personne c'est jamais évident. La possibilité de trouver le bon équilibre entre se mettre en avant et sans desservir la narration en ayant une forme de légitimité évidente à incarner ce je qui est une prise de pouvoir quelque part sur le film. Donc il faut assumer cette subjectivité là mais il faut la transcender.

Q : La transcender à quel niveau ?

R : Pour... La dernière phrase du film c'est dire que mon arrière-grand-père restera toujours un mystère, qu'il fera partie de ma fantasmagorie personnelle en fait. La transcender c'est faire en sorte de mettre en images cette fantasmagorie. C'est là qu'interviennent les plans séquences en animation. Moi j'ai toujours été je ne sais pas pourquoi mais le texte de Bazin sur l'anthologie du plan séquence est pour moi un élément structurant de mon approche du cinéma. Et je me disais comment transposer cette idée-là dans une forme de séquence de cinéma d'animation en fait. Là c'est un hommage à mon grand-père, qui faisait du cinéma d'animation avant Walt Disney. Une des 4-5 premières personnes à avoir fait de l'animation. Ils ont dû inventer un langage, inventer les règles de ce médium pour en faire un langage. Pour moi ce plan séquence d'animation c'était une manière de mettre à l'épreuve de la théorie de Bazin en animation pour lui donner une nouvelle caisse de résonance et réfléchir à ce qui est, à ce qui peut changer de vérité en fait.

Q : C'est très intéressant. Par rapport à l'articulation entre des enjeux intimes, qui vous lient à votre grand père, et l'articulation avec ce qu'on peut appeler la grande Histoire, plus collective. Presque tout le monde connaît la figure du bibendum. Comment s'est passée l'articulation entre des enjeux intime et d'adresser un passé plus collectif qu'on pourrait dire grande histoire ?

R : Le parti pris était plus poétique, qu'historique vraiment, il y a la phrase d'Aristote sur la poésie qui est supérieure à l'histoire car elle est capable de retranscrire un sentiment, à saisir un instant précis. Là où mon approche était de faire une proposition poétique autour de l'univers de mon arrière-grand-père en fait. Il y a des éléments historiques où on confronte la place de mon grand-père pendant la grande guerre, de comprendre comment il s'intègre dans tous les courants artistiques de la bohème parisienne et des groupes issus des cabarets chansonniers du Montmartre de la belle époque mais finalement mon enjeu premier vu la somme d'archives que j'avais sous les yeux à ma disposition c'était comment j'allais m'amuser avec ces archives pour garder leur part stimulante, comment le mettre en perspective, leur donner une puissance d'évocation avec le médium moderne, celui de l'animation à l'heure actuelle pour quelque part essayer de retranscrire une atmosphère plus que de retranscrire une succession de faits historiques.

Q : Est-ce que vous avez eu le sentiment de prendre de la liberté vis-à-vis de la réalité ?

R : Les informations données dans le film s'appuient sur un travail de recherche, j'ai fait un travail de documentaliste avant de faire mon travail de documentariste. Ce travail de documentaliste c'est de faire une Timeline qui est, dont la base était... Mon arrière-grand-père avait une pratique au quotidien dans la presse, chaque semaine il publiait un dessin. Ça l'a accompagné toute sa vie et ça me permettait d'avoir une Timeline chronologique pour voir comment sa carrière avançait, un ancrage scientifique quand même qui ait du sens.

Q : Quelle place vous avez pu donner, vous travaillez avec beaucoup d'archives, où est-ce que vous voyez la place que vous avez pu prendre par rapport à la notion d'invention ? Où est-ce que vous avez pu proposer de l'invention, ou vous n'avez pas eu cette impression-là ?

R : Là où je n'interviens pas c'est dans les archives film, elles sont présentes telles quelles, je ne les modifie pas. Après si en terme de minutage par exemple le film qui fait à peu près 50min, il doit y avoir à peu près 30 minutes d'animation. Je me permets beaucoup pour essayer de réanimer une époque, réanimer une archive et de réinsuffler une atmosphère, un esprit qui était celui de mon arrière-grand-père, qui était un touche-à-tout, et l'animation comme je la conçois est un patchwork de matériaux hétéroclites qui permet de lier le fond et la forme. En donnant une image de mon arrière-grand-père qui était touche à tout, j'utilise une palette de matériaux d'archive en mêlant stop motion des jouets, des plans séquence d'animation, en m'amusant à faire un travail autour de ces films autour des lanternes magiques, cinématographes, ce sont autant de réinterprétations de son univers. D'où l'idée finalement que l'emprise subjective que j'ai sur ce film est importante et j'assume pleinement la narration à la première personne tant dans la voix off que dans la façon de mettre en place une série de dispositifs de mise en image pour faire en sorte que le film soit un hommage sur le fond et sur la forme de mon arrière-grand-père.

Q : D'une certaine manière votre invention se trouve dans la combinatoire des éléments que vous allez solliciter et la manière de les agencer les uns et les autres et de cette manière de les réactiver.

R : Ce qui est emblématique pour moi dans le film c'est la séquence finale où je reconstitue un lion imaginaire, mon arrière-grand-père était originaire de la ville de Lyon dans le sud-est de la France et du coup à partir de très peu d'informations sur son enfance que je possède je

reconstitue le Lyon imaginaire qui quelque part donne un petit peu les prémisses de ce que sera la façon dont moi je le perçois et la façon dont je le construis. J'ai la chance de connaître un peu mon arrière-grand-père, mais est ce que toi Nicolas tu connais un peu ton arrière-grand-père ?

Q : Non je ne connais que mon arrière-grand-mère.

R : Moi je ne l'ai pas connu bien sûr, il est mort en 46, et ma mère non plus, par tradition orale en fait.

C'est utile cette chance d'avoir quelques informations pour quelque part tout le travail de documentaliste que j'ai fait au préalable c'est une manière aussi d'incuber et d'arriver à une force de proposition vis-à-vis de tout ce matériel qui était à ma disposition.

Q : Je me demandais si vous aviez pensé à la personne qui regarderait le film au moment où vous faisiez le film, si vous aviez un spectateur imaginaire.

R : Comme quand je te répondais à la question toute à l'heure qui a fait cette réponse ou j'ai dit que j'utilisais le bibendum comme un cheval de Troie pour amener le spectateur à appréhender la diversité, la richesse de son travail, quelque part oui je pense au spectateur, après euh, cette remarque a aussi ses limites, dans la réalité pour moi il y a une question de justesse de dispositif il y a des partis pris d'écriture des axes de réalisation que j'assume voilà où le film par exemple s'appelle O'galop, pas monsieur bibendum. Quelque part je... Voilà j'assume qu'il s'agit d'un film sur mon arrière-grand-père qui a sa fantasmagorie, ce n'est pas un film sur le bibendum.

Q : Est-ce que vous pensez que c'est important pour vous que ce que le spectateur voit à l'écran pense que c'est vrai ?

R : C'est un peu compliqué.

Q : Oui c'est compliqué...

R : Tu sais il y a un très bon documentaire là-dessus, qui s'appelle la vierge les coptes et moi qui mettent en scène la reconstitution d'une apparition, et ce qui est très choquant à la fin c'est que le spectateur croit à cette reconstitution alors que tout est fait de bric et de broc, de toc, tout est faux quoi. Je serais incapable de répondre à ta question. Je pense que ce qui est

important c'est est ce que la part de sincérité que je mets dans mon travail a valeur de vérité, je ne suis pas sûr. Est-ce que la rigueur scientifique de mon travail de documentaliste qui a vu l'apparition par la suite d'une revue qui s'appelle 1885, la revue des chercheurs de l'histoire du cinéma en lien avec la cinématographie Française est le gage d'une caution morale vis-à-vis de mon travail, mais je n'en suis pas sûr non plus. Après c'est tout un ensemble de choses qui font qu'il y a une démarche sérieuse mais moi je n'en oublie pas que comment dire O'galop s'inscrit dans une veine qui est plutôt celle de Méliès, c'est-à-dire du truc, du trucage, d'une appréhension d'un courant artistique du cinéma plus porté sur l'imaginaire que sur la vérité documentée des frères lumières.

Q : Par rapport à la future diffusion du film, vous saviez déjà en faisant le film comment il allait peut-être être diffusé ? Vous étiez en partenariat avec une chaîne de télévision ou un futur diffuseur potentiel ?

R : Moi j'ai eu la chance d'avoir un chargé de programme que j'ai vu à la fin pour un visionnage très rapide, il m'a dit ok. Je n'ai vraiment pas été embêté sur mes choix artistiques, après...

Q : Vous diriez que ça a eu un aspect positif sur le processus de production ?

R : Moi j'ai la chance de travailler avec des télédiffuseurs qui me fichent une paix royale. Après, donc euh. Ce n'est pas parce qu'on a une liberté, encore faut-il savoir quoi en faire de cette liberté-là. La question du télédiffuseur elle peut être appréhendée à différents niveaux quoi. Moi il se trouve que, on peut dire que la seule contrainte c'est de comprendre. Moi j'ai fait 2 versions du film, une version beaucoup plus courte et une version de 50 minutes là, et du coup les deux me vont très bien, cette façon d'appréhender le film. La question du télédiffuseur est importante parce que c'est la clé de voute du financement du film, que ce soit pour le cinéma de fiction, le documentaire en animation, mais c'est comment tu sais ce que tu veux raconter, si tu es en capacité de défendre ton point de vue en fait.

Q : On va aborder la question de l'animation maintenant, on en a déjà un petit peu parlé.

Q : En dehors de ce type d'animation là vous mobilisez d'autres modes d'animation et je pense notamment au compositing avec After Effects. Je me demandais pourquoi avoir utilisé ce type d'animation là, ce que ça apportait au projet.

R : C'est comme cette histoire d'anthologie du plan séquence en fait, je pense que c'est une façon de concevoir un peu la mémoire en fait. Quand on voit un projet After Effects, ça dépend des plans séquences en animation. C'est une caméra virtuelle qui est placée dans un environnement reconstitué. On appelle ça de l'animation 2D mais en fait c'est de l'animation 2D et demie. C'est-à-dire que c'est de la fausse 3D. La caméra avance, et quand elle passe à côté d'une maison enfin ou d'un cabaret d'époque, on reconstitue dans un espace 2D des cubes, des formes géométriques. C'est plus de la fausse 3D on appelle ça de la 2D et demie. Donc la caméra avance toujours et elle est dans un mouvement immersif d'exploration d'un univers qui se dévoile pan par pan. Quelque part c'est un peu à l'image de la façon dont moi je conçois un peu la mémoire en fait, c'est des strates et il y a une démarche un peu aussi dans le documentaire quand on s'intéresse à des époques un peu anciennes comme ça, la belle époque. Une démarche un peu archéologique en fait, où strate après strate on explore, on plonge on est en immersion on essaye d'aller à la recherche d'une certaine forme de dévoilement.

Q : En creusant d'une certaine manière. Mais ce rapport là à la mémoire c'est une mémoire archéologique mais qui est aussi éloignée de la notion de souvenir. Si moi j'essaye de me souvenir de ma grand-mère ou de mon arrière-grand-mère je ne vais pas avoir l'impression de plonger de plus en plus en profondeur, ce sont vraiment des bribes qui vont revenir, une remémoration qui va se faire.

R : De manière parcellaire tu veux dire.

Q : Oui de manière parcellaire et qui vont remonter à la surface d'une certaine manière. C'est plutôt cette notion de strate c'est quand on veut faire une construction, on reconstruit les strates et puis on peut les traverser.

R : Ben écoute c'est sûr qu'il y a la question, quand tu me parles d'After Effects, c'est surtout ça en fait, on appelle ça l'effet multi-plan en fait. L'effet multi-plan c'est une façon de quelque part, en même temps que je désarchive les archives en faisant ce travail de documentaliste, ça me permet moi de hiérarchiser moi des informations et puis de construire la séquence de fin de mon film où j'imagine un lion imaginaire c'est une façon pour moi de me plonger dans une mémoire qui ne m'appartient pas, celle de mon arrière-grand-père et au travers d'After Effects et de Photoshop de reconstituer un univers ad hoc qui devient un espace au fur et la

mesure que la caméra avance, dédié à la révélation. C'est le propre de la mémoire en fait, c'est ce surgissement, voilà, on avance dans ces strates d'archives, au moment où on avance, dans une exploration de la mémoire d'une époque révolue, d'un arrière-grand-père qu'on n'a pas connu, et par ailleurs on a accès à un faisceau d'indices dont la matière première est composée par ces archives, et quand je dis désarchiver, c'est un travail au préalable de documentaliste mais aussi d'analyse en profondeur, ce qu'il y a dans l'image en fait. Du coup c'est un travail de décryptage et de mise en perspective en fait.

Q : Et donc ces strates ne sont pas tant des moments temporels que des niveaux d'information par rapport à ce passé.

R : C'est un mélange entre une part de fantasmagorie et une part... On est bien dans des lieux réels puisque c'est fait, ces cabarets chansonniers de Montmartre ces cabarets de Montmartre sont reconstitués à partir de cartes postales. Ce sont des lieux qui ont existé et qui ont une touche un peu « pittoresque » pour certains ce sont des bâtiments qui n'existent pas, pour d'autres ce sont des bâtiments qui existent toujours et qui sont emblématiques de la ville, voilà, ce mélange de matériaux qui lie à la fois quelque part il y a un peu une réflexion sur la notion de l'inconscient collectif. Chacun investit de son propre affect les lieux dans lequel il vit, là quelque part je réinvestis, j'essaye au travers de l'animation, les lieux où mon arrière-grand-père a vécu pour quelque part exhumer une mémoire révolue.

Q : Et par rapport aux différentes techniques d'animation que vous utilisez, vous avez l'impression que ces techniques adressent la mémoire d'une manière différente en fonction des techniques ? Par exemple vous auriez pu par exemple dessiner à la main ce Lion imaginaire. Là où vous avez privilégié le choix du compositing, mais il y aurait aussi eu moyen de le faire d'une autre manière.

R : Il y a une séquence qui est dessinée dans le film où on se balade sur les toits de Paris avant de rentrer dans l'atelier de mon arrière-grand-père, et on voit un bibendum courir de feuille d'animation en feuille d'animation et atterrir sur la lune en fait. Sortir de l'atelier et puis marcher sur les toits de Montmartre et ensuite atterrir sur la lune. Ben en fait chaque technique c'est un nouveau dispositif de mise en image et une façon à chaque fois de... Ben c'est le propre de la poésie quelque part, ces propositions poétiques, cette multitude de dispositifs de mise en image c'est autant de propositions poétiques pour explorer l'univers de

mon arrière-grand-père. C'est autant de témoignages d'un mouvement de la mémoire, d'où la question de l'affirmation du « je », la dernière phrase du film c'est « mon arrière-grand-père restera pour moi une fantasmagorie à la fois illustrée, dessinée, et projetée et animée » c'est une façon aussi pour moi de comprendre qu'il fait partie d'une époque où certains artistes se sont adonnés à l'image illustrée, se sont adonnés à l'image projetée, et ensuite se sont adonnés à l'image animée, et quelque part il y a aussi un prolongement dans ce mouvement de l'évolution du travail de mon arrière-grand-père.

Q : Et par rapport au fait d'avoir une animation très composite, ça évoque très fort la notion de collage, est ce que là aussi il y a une filiation entre ce que faisait votre arrière-grand-père et ce que vous pouvez proposer.

R : En anglais on appelle ça la technique de « cut out paper », c'est la technique de papier découpé animé en fait. Si on prend une des techniques parmi tant d'autres, si vraiment je devais définir le travail de mon arrière-grand-père, on parle du bibendum qui est un empilement de pneus. Il y a des formes rondes beaucoup dans son travail. Et la forme ronde appelle la vitesse, le mouvement, et quelque part ce mouvement là on le retrouve un peu partout dans son travail et je me suis dit voilà qu'est ce qui est, qu'est ce qui a de commun entre cette image illustrée, dessinée, projetée, animée, c'est ce lien avec le mouvement. Donc l'idée du film c'était d'avoir une caméra toujours en mouvement en fait. D'avoir un mouvement qui permette de lier le fond et la forme et quelque part bah de toujours embarquer l'iconographie mise à ma disposition de ce patchwork de techniques qu'il a utilisé soit une proposition poétique que je fasse moi au travers de plusieurs techniques de mise en image et que quelque part ça soit à chaque fois une façon de lier le fond et la forme.

Q : D'accord. Je me demandais si vous aviez eu recours à des documents manuscrits ou dactylographiés et si vous aviez pensé les inclure ou non au film.

R : La très longue correspondance de mon grand-père. Il y a des textes qu'il a écrit pour théoriser sa pratique de l'animation qui sont dans le film et qui justement transcrivent très bien cette idée du mouvement. Il n'y a pas vraiment de mise en image de la question du travail d'écriture. Elle y est un petit peu au travers de sa signature qui s'anime devant nous, ou de ce bibendum qui se dessine sous nos yeux au travers d'un crayon imaginaire alors que mon arrière-grand-père... Enfin mon arrière-grand-père à la fin d'une journée de travail est affalé

au coin d'une table entrain de dormir. Et à coté un papier indépendamment de lui ou inconsciemment le crayon dessine un bibendum sur un bout de papier à côté de lui qui est entrain de dormir. Voilà c'est le seul dispositif de mise en image qui raconte un peu la présence de l'écrit ou du dessiné qui se fait sous l'œil de la caméra.

Q : Et dans toutes les archives dont vous disposiez et dans tous les documents, comment se fait le choix en fait des archives et des documents. Parce qu'il a fallu sélectionner beaucoup j'imagine par rapport à la quantité d'éléments dont vous disposiez, comment vous avez opéré ce choix, est ce que vous avez du trier ce que vous deviez utiliser parce que c'était plus graphique ?

R : Par exemple quand je parlais de travail de documentaliste, on, j'ai entrepris avant le film de faire un catalogue raisonné de son œuvre. On a fait des classeurs dans lequel on a classé par thématique, par date, de la presse illustrée de l'époque. Ce travail-là est constitutif d'une façon de faire le tour de l'ensemble des archives, et après forcément là c'est mon travail de documentaliste et après mon travail de documentariste c'est vraiment de faire œuvre de choix quoi, de parti pris, d'axe d'écriture, d'axe de réalisation, de décrypter ce que l'image a à me raconter, à dire, à mettre en perspective par rapport au choix des différents dispositifs de mise en image, par rapport à la proposition poétique que j'ai de son univers. Donc il y a des choix, faire un film ce n'est pas faire une exposition, un catalogue raisonné de son œuvre ou faire un catalogue d'exposition et c'est bah je suis cinéaste je ne suis pas voilà, je ne suis pas comment dire théoricien de son œuvre. C'est juste faire des partis pris artistiques qui font sens, que ce soit de manière intuitive ou de manière plus analytique. En étant face à... Et puis il y a des œuvres qui s'imposent d'elles-mêmes quoi.

Q : Par rapport à la notion des objets, j'aurais voulu savoir un peu quelle relation vous entreteniez avec les objets, parce que les objets ont une charge un peu différente des documents ou de archives dans le sens canonique du terme.

R : Je suis animiste mais je ne suis pas fétichiste. Dans le sens où les objets ils sont tels quels euh. Animiste dans le sens... ouh eh ben c'est un peu la définition de l'animation. Anima ça veut dire en italien l'âme et du coup le propre de l'animation c'est d'être capable d'insuffler une âme au dessiné. Là, quelque part, le propos du film c'était d'insuffler ou de réinsuffler une

âme à ces dessins ou à ces situations, à cette époque et aussi à la fantaisie qui était celle de mon arrière-grand-père.

Q : Est-ce que vous avez imaginé avoir recours au témoignage dans le processus du film, est ce que c'est une question qui s'est posée d'essayer de retrouver par des gens qui l'auraient connu puis que c'est un peu distant dans le passé mais justement par cette dimension de tradition orale ou de vous retourner vers des gens de votre famille pour en parler. Comment vous vous positionnez par rapport à cette notion du témoignage.

R : Euh il y a une personne dans le film qui a connu mon arrière-grand-père, qui s'appelle Alain Carlier, et qui est affichiste. Maintenant à la retraite mais qui a été, qui a fait notamment pendant plus de 20 ans les campagnes publicitaires pour Amnesty international, qui a connu mon arrière-grand-père à la fin de sa vie où il vivait dans le sud-ouest. Alain Carlier était fils d'un cafetier à Sarouan, son vécu familial ne le prédisposait pas à la cette carrière d'affichiste qu'il a eu et grâce à O' galop il a pu avoir le premier stimulus pour avoir la carrière qu'il a eu par la suite.

Q : Pourquoi ce témoignage-là et pas d'autre, est ce que c'est le seul que vous avez réussi à avoir ?

R : Il y a d'autres témoignages dans le film, en l'occurrence c'est un témoignage qui s'imposait de lui-même.

Q : Souvent j'entends dire que les témoignages peuvent être assez encombrants et il y a beaucoup de cinéastes avec qui j'ai parlé qui justement faisaient le choix de ne pas valoriser le témoignage à l'intérieur de leur dispositif filmique et je me demandais comment vous voyiez cette intervention du témoin.

R : Dans la version courte du film il n'y a plus de témoignage à part celui d'Alain Carlier. Celui d'Alain Carlier parce qu'il se fait le canal un petit peu dans le lien un peu fragile avec le passé, et quelque part d'une idée un peu de continuité quoi. Et puis c'est la façon dont il en parle, c'est très vivant en fait, ça tient aussi beaucoup à son talent de conteur, il est capable de retranscrire une atmosphère, un lieu, de recontextualiser la séquence de vie qu'il a eue avec mon arrière-grand-père justement plus dans une approche poétique qu'historique. Quand il parle de l'ombre projetée, de la place de la justice, de mon arrière-grand-père qui lui appelle à suggérer une image d'escalier simplement par les ombres. Ça, ça m'intéresse.

Q : Je vais terminer avec une question. Voir un peu dans votre parcours professionnel si votre film arrive à un moment particulier dans votre propre pratique.

R : Oui, c'est le premier, le film a beaucoup été apprécié, il a reçu des prix, il a été diffusé dans plusieurs pays.

Q : C'était le premier film d'animation ou c'était le premier film ?

R : Avant j'avais fait quelques films mais qui n'étaient pas dans la forme voilà que j'ai souhaité vraiment quoi. Qui sont constitutifs aussi de la façon dont j'ai voulu aussi mon approche du médium mais concrètement c'est un film qui est important parce que c'est un film qui, voilà, m'a permis d'en faire d'autres, m'a permis d'affirmer quelque part mon style, voilà, et puis c'est un film que j'ai revu dernièrement après ne pas l'avoir vu depuis 5 ou 6 ans et je trouve qu'il a toujours quelque chose à me raconter quoi.

Q : Donc c'est vraiment un jalon important dans votre pratique en fait. On a l'impression qu'il y a une filiation forte avec les films que vous avez fait par la suite et celui-là, comme si il y a un langage que vous avez mis en place avec celui-là, que vous pouvez travailler par la suite mais que vous avez mis en place avec ce film.

R : Ce que je crois avoir mis en place avec ce film, comment dire, ma spécificité de langage c'est cette histoire de plan séquence animé, c'est une façon, une forme de... L'impression d'être en harmonie avec moi-même

Q : Une forme d'identité graphique.

R : Voilà.

Q : Merci beaucoup.

2.3. Chloe Maszlo

Interview réalisée par Skype le 11/01/2017

Q : Pourquoi tu es partie sur les traces de ce passé familial, de renouer avec tes racines libanaises, et à quel point c'était quelque chose qui était volontaire au début de la démarche de création du film.

R : Alors je ne suis pas partie pour faire le film, je suis partie parce que j'étais étudiante aux arts déco à Strasbourg en graphisme et c'était juste avant mon diplôme, et en fait ça faisait quelque temps, depuis hyper jeune en fait, depuis la troisième il y avait à chaque fois le Liban qui revenait dans mes projets machin. Et en fait en 2006 ça faisait 30 ans que mes parents avaient quitté le Liban, et j'avais le même âge que ma mère quand elle est partie, et du coup je me suis dit trop cool je vais partir et j'en ferai un truc pour mon diplôme. Sans trop savoir la manière que j'allais avoir. C'était pendant les vacances et j'ai demandé une bourse dans le début de mai. A la base je crois que je voulais faire un truc sur comment on traite les monuments aux morts à travers l'Europe.

Q : C'était déjà la perspective que ce soit filmé ?

R : Pas du tout parce qu'à l'époque je faisais de la photo et c'était pas du tout l'idée de faire un film. Après il y a eu la guerre entre le Hezbollah et le Liban et après il y a eu ce truc trop bizarre et en fait pendant mon année de diplôme j'en ai fait, j'ai tenu un journal et je l'ai retranscrit. Et ce jour-là c'était un peu le constat de mon impossibilité à faire quelque chose là-bas. Bon quelque chose que je peux faire en tant que graphiste, là-bas, rien. Donc j'en ai fait mon projet de diplôme et en parallèle j'avais fait un film durant l'année. C'est un peu confus non ?

Q : Non non.

R : En diplôme on devait faire un projet papier et un projet écran. Le projet papier c'était le journal avec du dessin et le journal de mon périple jusqu'au Liban, et le projet écran j'avais fait le film l'amour m'anime. Et en fait en sortant de l'école je me suis rendu compte que le graphisme me plaisait pas trop. Et enfin que l'idée que j'avais du graphisme était un peu fausse par rapport à ce qu'est le métier et j'avais envoyé mon film dans des festivals et là il y a un

producteur qui l'a vu. Il m'a dit ce serait bien de continuer à faire des films. Et je me suis dit oui, pas mal. Et je lui ai parlé de ce voyage en fait. Je ne sais pas comment dans la conversation on en est venus à parler de ça, et il m'a dit bon ben ça c'est une bonne matière pour faire un film, tu m'autorises à lire ton journal et puis on verra. Je lui ai filé et il m'a dit « ouais ouais on va essayer de faire un film. » Après je suis repartie au Liban une fois, j'ai pris des photos mais ça m'a pas servi vraiment pour tourner.

Q : Au moment où tu t'es dit je vais en faire un film tu es retournée.

R : J'avais été hébergée par un Français et j'avais envie de le revoir, c'est lui qui fait la voix de l'ours, il était encore au Liban à ce moment-là, et je me suis dit on va pouvoir continuer à discuter du Liban.

Q : Et le format du court métrage ? Ça s'imposait ?

R : Ouais

Q : De quelle manière ?

R : C'est que je n'avais pas d'autre idée quoi.

Q : Tu n'avais pas envie de faire un long métrage

R : Ce film c'est pas un truc que j'avais prévu, j'ai commencé par faire le court quoi.

Q : Ok. Alors par rapport au film moi c'est quelque chose que j'appelle la quête mémorielle, et c'est le fait de partir sur les traces d'une mémoire en fait. Donc je me demandais comment s'est passé cette quête-là ? Est-ce que tout s'est fait pendant ton voyage ou tu as l'impression, comme tu as fait le film à posteriori. Comment s'était passée cette quête mémorielle ? Est-ce que tu as l'impression que ça s'est joué sur ces deux temps-là, ou c'est quelque chose qui s'est passé et que tu as transposé ?

R : Je pense que c'est deux choses différentes. Je pense que pour faire un film comme ça il faut être détaché. C'est plus du tout le même rapport. Quand je suis partie la première fois c'était la quête d'identité, de savoir qui j'étais, si j'étais libanaise ou française, il y a aussi du suisse dans ma famille. Il y a tout ce truc machin. Et juste avant de partir j'ai lu un bouquin d'Amin Maalouf qui s'appelle les identités meurtrières, qui exprime très bien toutes les pensées que j'avais. Et il y a ce truc ouais. Enfin j'ai rien réellement à chercher parce que ma

famille m'a pas caché des choses. Je vois il y a des gens autour de moi ils cherchent des choses parce qu'ils ne comprennent pas certaines attitudes. Moi il n'y a pas ça, le fait de partir c'était d'aller dans ce truc c'est là d'où je viens, c'est l'éducation qu'on a eue même si les parents nous ont pas appris la langue. On a aussi eu une éducation à l'occidentale et ça je l'ai compris en y allant.

Q : Le fait que tu aies écouté ce signe, cette concordance dans les âges, c'est que tu avais quand même une part mystérieuse à éclaircir j'imagine.

R : Ce qui est très bizarre. Il y a deux trucs bizarres. Mes parents ils étaient pas du tout inquiets que je parle, ça c'était amusant, ça je l'ai perçu avec le recul, il y a des moments j'étais en Turquie, je savais pas si je devais aller au Liban, j'avais peur et tout, et ma mère m'a encouragé à y aller. Elle m'a dit « oh tu sais, tu peux aller n'importe où. »

Q : Qu'est ce qui s'est passé pendant le tournage du film ?

R : Quand je suis rentrée en France, je suis allée à Strasbourg pour mes études et le jour où on parlait du sujet de diplôme moi je viens avec des photos que j'avais faites pendant le voyage. Et en fait les photos que j'avais c'était des photos de paysage, de la nourriture, des trucs comme ça. Quand je suis allée j'ai très peu vu des trucs. Les gens avec qui j'étais ne m'amenaient pas. Quand je suis arrivée j'ai cru que tout était bombardé mais très peu avait été bombardé. Il y avait juste quelques ponts, quelques routes. Mais dans les quartiers où j'étais ce n'était pas détruit, c'était plutôt bourgeois. Les gens disaient viens plutôt on va visiter des trucs là, des vignes, des machins, tu prends ça en photo, tu montreras en France à tes amis comme c'est joli. Moi par pudeur j'ai pas du tout voulu prendre en photo les trucs détruits. C'est pas un truc qu'ils avaient envie de montrer quoi. J'arrive à l'école avec les photos et les profs disent c'est quoi ces photos. T'étais en vacances ou quoi ? Moi je dis c'est ce que j'ai vu, c'est ce qu'on m'a montré et c'est ce que j'ai ramené. Et des gens de ma classe m'ont dit : il y a des centres commerciaux au Liban ? Et le soir j'ai rêvé que... Ah oui en fait les gens étaient hyper choqués des photos que j'avais ramené. Vraiment. Ils disaient mais c'est pas possible toi tu vas dans un pays en guerre et tu ramènes des photos du soleil. Et j'étais là ah merde et tout. La nuit je rêve que je suis avec mon petit frère à Byblos où il y a des ruines, et qu'on est en train de manger, d'un coup il y a des bombes qui arrivent, et on comprend qu'on lâche des bombes sur la ville, on commence à vouloir partir et mon père arrive en voiture et il nous

amène, il nous ramène en France, il me dépose à l'école. Je dis ohlala il y a la guerre au Liban j'ai eu chaud. Et en fait mes parents sont partis du Liban en voiture. Et là dans mon rêve les gens de ma classe me disent « Quoi t'es partie » Moi je dis ben ouais il y avait des bombes. Ils me disent mais t'es dégueulasse, t'as abandonné ton pays, la guerre et tout et moi je dis j'ai failli mourir. Et quand je me réveille je me dis attends mes parents ils ont culpabilisé de partir en fait, puisqu'ils sont partis au bout d'un an. Je les appelle je leur dis ouais mais vous devez culpabiliser vachement. Ils me disent mais non pas du tout. Je dis attends mais j'en ai rêvé. Après ils ont démenti mais en fait maintenant je vois que oui en effet ils ont culpabilisé. Ma mère elle m'a filé toute la correspondance que sa mère lui envoyait. Donc j'ai les lettres du début où ils sont partis très tard, mais elles sont remplies de culpabilité enfin c'est horrible quoi. C'est « ah ben vous devez bien vous amuser à Paris », « ah j'ai gardé ta chambre comme un sanctuaire », « quand est-ce que tu reviens ? », « vous venez à Noël ? »

Q : Sur la question du tournage du film, qu'est ce qui s'est passé quand tu t'es décidée d'en faire le film, quelle part du travail a été fait à ce moment-là. Vu que tu avais ce matériau de base là, je me suis demandé si tu avais eu besoin de documents en plus, de ressources en plus.

R : Ce travail ça a été le travail du recul. J'avais la matière pour faire le film mais c'était surtout avoir le recul pour savoir ce que je voulais raconter en fait, et le premier truc c'est qu'on nous ment à la tv, que les médias racontent n'importe quoi, qu'à mon arrivée tout était pas détruit. Puis j'ai commencé et je me suis dit c'est chiant en fait, ça n'a pas d'intérêt que je le fasse moi. Ça a été de savoir qu'est-ce que je voulais apporter en plus avec ce film que ce que... De dire que j'étais partie pour comprendre quelque chose mais qu'au final j'avais rien compris mais que c'était pas grave, que c'était comme ça, qu'il fallait pas... Oui voilà que parfois on partait en quête de quelque chose avec des questions mais que le cheminement vers ces questions suffisait comme réponse.

Q : Oui en fait ta démarche est devenue autant le sujet du film que le contenu des choses que tu as pu découvrir.

R : Oui et après j'ai juste refait quelques photos quand j'étais au Liban. Le moment où j'arrive à Beyrouth, le rocher, mais c'est tout. J'ai fait des prises de son dont on s'est un tout petit peu servi.

Q : Alors est ce que tu sais pourquoi tu as choisi d'être si présente dans le film. Je sais pas si c'est ton écriture qu'on voit à l'écran, il y a beaucoup de traces de ta présence, on te voit, on lit ce que tu écris. A quel moment tu as décidé que tu serais présente de cette manière-là, sous cette forme là et pourquoi.

R : Je n'ai pas trop réfléchi, quand j'avais déjà fait ce film l'amour m'anime où j'étais dedans. En fait c'est qu'il y a un truc très pratique. Au début c'est parce que c'était la façon dont j'avais travaillé, ou c'était de parler de l'intime ; Je me suis peut-être posé la question « est ce que je le ferais pas jouer par quelqu'un d'autre ? ». Je me suis dit non comme c'est mon histoire c'est plus logique que je sois dedans. Et puis c'est plus pratique, je dois pas faire appel à quelqu'un en plus.

Q : Tu devais pas faire appel à la captation et tu deviens actrice aussi.

R : Et après je pense que j'avais un truc très naïf, je faisais le truc mais je savais pas si il allait être vu ou pas.

Q : Oui j'avais une question après sur est ce que tu avais un spectateur... Mais j'y reviendrai après. Tu parlais de l'intime, et il y a une articulation dans ton film entre ton histoire intime de quête identitaire, et aussi un peu de démarche mémorielle dans une certaine mesure et l'histoire, ce qu'on peut dire la grande histoire. Des événements dont on parle à la télévision. Je me demandais ce que tu pensais de cette articulation entre des enjeux très personnels et des choses plus collectives en fait.

R : C'est toujours un gros problème, non, c'est toujours la question très délicate sur pourquoi on fait ça. Qu'est-ce que je vais faire va amener en plus que la grande histoire. Est-ce que finalement on se dit on se fout un peu de cette quête, ce qui est important c'est la guerre qu'il y a eu en vérité ? Mais en même temps le fait que ça soit quelque chose d'intime parfois enfin j'ai l'impression que ça soit un truc à la première personne, pour les gens qui le regardent, il y a plus quelque chose où on peut s'identifier. Si on regarde un documentaire par exemple sur la guerre en 2006. Quand j'ai montré le film il y avait des gens qui étaient auvergnats qui se retrouvaient dedans. De se dire cette démarche, je ne l'ai pas faite, j'ai envie de le faire.

Q : Le fait qu'il y ait une grande histoire ça légitimait... Enfin tu disais l'intime est une porte vers l'histoire, est ce que tu penses que ça marche dans les deux sens, est ce que l'histoire est un prisme vers l'intime ?

R : Je crois pas parce qu'on peut faire une histoire avec pas grand-chose, on n'a pas besoin de choses si dramatiques. Dans l'amour m'anime ce sont mes histoires d'amour... Je n'ai pas si on a besoin d'un décor si.

Q : C'est parce que j'y réfléchis et je me demande si on se dit quelle légitimité on a, de parler de notre intimité, c'est une question qui peut se poser, et si mon intimité peut s'inscrire dans quelque chose de plus collectif, en plus d'éclairer une histoire cette histoire me donne le droit de parler de moi.

R : Oui mais je ne sais pas. Je me pose toujours la question, mais je n'ai pas la réponse. Autobiographique c'est toujours ambigu parce que les gens disent elle nous fait chier à parler d'elle et en même temps je me dis que j'aurais du mal à parler de quelque chose que je ne connais pas, comme il y a beaucoup d'autodérision dans mes films en plus me moquer de gens que je connais pas c'est quand quand-même un peu...

Q : Oui je comprends. Euh je me demandais à quel point tu as construit au niveau dramaturgique, narratif, la trame du film son rythme. Tu as toujours pensé que ça allait être chronologique ?

R : Ça s'est fait comme ça, assez naturel.

Q : Tu avais l'impression que le déroulé temporel...

R : J'ai enlevé beaucoup d'éléments quoi. J'étais parti avec mon frère.

Q : C'est en lien direct avec ma question suivante, quelles libertés tu as prises avec la réalité.

R : J'ai enlevé mon frère, il y a plein de trucs qui se sont passés et que j'ai pas pu mettre.

Q : Comment t as opéré ces choix ?

R : En simplifiant, ouais en fait j'ai choisi quelques moments dans le journal qui me semblaient importants, et après... A l'époque j'avais jamais écrit de scénario, j'écrivais au brouillon. J'ai travaillé avec Sébastien Rodenbach, il n'a pas écrit, tout le monde m'a aidé mais je sais que si je le refais je le ferais pas de la même façon. Mais je ne regrette pas de l'avoir fait comme ça, quand je vois comment je bosse avec un scénariste, là il serait tombé par terre.

Q : Du coup quel rapport tu as à l'invention, est ce que tu as inventé des choses ?

R : J'ai rien inventé, mais tout est vrai dans le film.

Q : La forme est très inventive.

R : ça suffit en fait. Quand j'ai fait le Français que j'ai rencontré en ours, je l'ai fait ours parce qu'il avait un comportement un peu d'ours et je l'imaginai tellement dans sa robe marron.

Q : Du coup l'imaginaire était important pas pour inventer des situations qui auraient lieu vu que tu dis que tu as plutôt travaillé en simplification par rapport aux événements, par rapport à la mise en forme l'imaginaire a une place.

R : Même les rencontres, ce que les gens ont dit, tout est vrai. Les gens que j'ai rencontré qui m'ont dit tu prends en photo ça, là c'est joli, j'ai vraiment rencontré ces gens-là.

Q : De le faire en ours ça permettait quoi ?

R : Ah je ne sais pas. Ça permettait d'être vraiment... Ce qui m'intéresse dans l'animation c'est qu'on est clairement dans la subjectivité, à partir de là les gens adhèrent ou pas mais à aucun moment j'annonce que je vais dire la vérité. Que c'est ma vision que j'ai eue à ce moment-là du Liban, mais elle reste subjective.

Q : Mais au début c'est présenté comme un journal... Parce que je réfléchis par rapport à ces notions de vérité, et l'investissement imaginaire semble plus important pour coller à la réalité subjective.

R : Et après le Liban c'est un pays tellement bizarre. Là j'écris le prochain qui parle du Liban. Souvent la réalité dépasse la fiction. On ne peut pas raconter la réalité parce que c'est trop gros.

Q : Quelle est la place donnée à celui qui va regarder le film, est ce que tu as imaginé un spectateur idéal ou quelqu'un à qui tu t'adressais et comment ça a influencé ton processus ?

R : C'est vrai que ça fait longtemps mais dans mon souvenir je pensais pas à quelqu'un en particulier, je ne pensais pas qu'il allait être vu. Je me suis dit « je le fais, mon producteur va le voir, ma famille. » En fait comme c'était tout nouveau c'était la fête, d'un coup on me donnait de l'argent pour faire ce que j'aimais bien faire, je pouvais travailler avec qui je voulais. Il y a mes frères qui jouent dedans, mes amis, et c'est cohérent avec ce truc d'intimité parce que je n'imaginai pas que quelqu'un d'étranger à mon histoire puisse participer au projet. Ça

ne me dérange pas que des inconnus me voient, mais quand on est en tournage j'ai besoin que ce soient des gens un peu liés à ma famille.

Q : Est-ce que pour toi c'est important que le spectateur pense que ce qu'il voit à l'écran est vrai.

R : Oui c'est très important de pas mentir. Mais pas mentir dans le sens... c'est comme un enfant on lui raconte une histoire... Non c'est pas comme un enfant. Mais disons il faut garder l'authenticité du truc. Pour moi c'est le plus important parce que ça va se ressentir. Et après ce n'est pas la vérité.

Q : C'est plus une sorte de sincérité.

R : J'espère toujours que ça se ressent, dans tous mes films je me suis dit qu'il fallait faire comme ça. Et avec la technique que j'emploie aussi. Et c'est pour ça que j'aime bien tout faire. Pour que chez lui le spectateur il le remarque, il le ressent, inconsciemment, que c'est quelque chose qui est fait à la main, en petite équipe.

Q : Et est-ce que... Quelle place a pris dans le processus de création la future diffusion du film. Toi tu savais que tu avais un producteur, dans quel état ça t'as mis au niveau créatif ?

R : J'avais un producteur qui me faisait confiance, qui ne connaissait rien à l'animation, c'était parfait. Il n'était pas là dans mes pattes, quand je montais un truc il trouvait ça à chaque fois génial. On a eu un pré-achat de France 2, il est venu au montage et il a fait quelques retours, mais pas du tout... il m'a laissé complètement libre quoi.

Q : Et toi ça ne t'as pas effrayé le fait de savoir que tu avais cette opportunité-là ?

R : Non non non, je pense pas mais maintenant quand je le revois, je me dis mais j'étais folle quoi. Je me dis c'est pas possible d'avoir fait un truc pareil. Maintenant parfois j'ai perdu un peu cette naïveté de faire ces trucs. Il y a plein de choses que personne ne comprend. Quand je me verse le seau d'eau sur la tête c'est parce que c'est une poule, poule mouillée. Et après c'est pas grave, mais euh mais je pense que maintenant j'ai plus conscience que le film va être regardé. Donc du coup pour le dernier film que j'ai fait qui s'appelle diamantaires je me suis vraiment préparée au début. Je voulais plus faire un film qui parlait d'une intimité, et je pense que j'ai dû faire un travail pour revenir en fait. En me disant ok ça va encore mais c'est pas grave.

Q : Sur le rapport à l'animation. Justement pourquoi est-ce que tu as choisi l'animation et pourquoi ce ou ces types d'animation là.

R : En fait quand j'avais fait l'amour m'anime... Mais j'ai jamais étudié l'animation, je l'ai fait vraiment dans ma chambre avec la lampe pourrie de bureau, dans la cuisine de ma coloc. J'ai trouvé ça trop bien. Ce médium je me suis dit c'est génial. Comme j'ai une façon qui est liée à mon éducation, dans ma famille mon père parle beaucoup par métaphore, dans mes travaux il y avait toujours ce truc de parler avec image. L'animation elle permet ça mais à fond, parce qu'on peut tout faire dans le sens, ouais avec un peu d'ingéniosité, du temps, elle permet d'exprimer, ouais, en gros j'avais commencé à faire l'animation, j'avais vécu une rupture amoureuse difficile, mais je me suis dit j'ai un cœur brisé, mais comment je vais faire pour ça. J'ai fait un poème, un poème d'amour. J'ai fait cette scène où j'enlève mon cœur, je le poignarde. J'ai découvert l'animation là et je me suis dit c'est génial. C'est pas un truc... j'aime pas voir des films d'animation, c'est la corvée. Après le film l'amour m'anime a été à Annecy, on m'a dit tu fais de la « stop-mo ». Oui sûrement c'est ça. Quand il a fallu faire Deyrouth je me suis dit je vais continuer avec cette technique. A un moment le producteur lit l'espèce de début de scénario. Il dit mais tes parents sont venus en Renault 150, il a dit on ne va pas savoir faire ça c'est super cher. J'ai dit non on prend l'image sur internet, on découpe. Il a dit ha. Et ça ne coûte pas cher, il faut pas le dire normalement, mais comme je le faisais parce que... J'avais acheté un panneau lumière, en fait ça coûte environ le même prix qu'une fiction normale, alors que les films d'animation normalement coûtent beaucoup plus cher.

Q : Par rapport à cette problématique de rapport... Cette question de quête mémorielle, chez toi ça s'applique dans une moindre mesure mais je vais poser la question. En quoi tu penses que l'animation peut favoriser une quête mémorielle ?

R : Justement par plusieurs choses, mais il y a le temps. Le côté très artisanal de faire le film qui permet en fait aussi. A la fois une quête c'est très long, du coup ça fait une équation avec la temporalité un peu la même. On peut prendre le temps de faire cette quête. Et c'est aussi que l'animation permet de recréer, de rendre vivant quelque chose de mort. Pour moi c'était quelque chose d'inactif quoi. Et donc forcément il y a un truc qui est un peu...

Q : Il y a un moment dans ton film où tu mets une photo de tes parents sur un écran, c'est projeté sur toi et sur le mur. Il y a comme une impossibilité, c'est un peu comme un échec

cette scène, et puis après tu dis que tu vas voir tes grands parents mais trop tard, et je me dis, dans ce cas de figure là, l'animation permet de rendre compte aussi de l'impossibilité qu'il peut y avoir, ou de la difficulté qu'il peut y avoir à s'approprier au premier degré. On se dit oh je vais comprendre en aller sur place, et toi tu arrives à raconter ça.

R : Je ne vois pas comment une fiction pourrait faire ça. Ou ce serait plus long. Je trouve que l'image parle plus vite.

Q : Oui c'est lié aussi à l'hybridité, il y a l'animation, il y a toi, il y a une projection, et ça paraît simple. Oui alors le dernier volet, c'est ce qu'on appelle l'intermédialité, c'est le fait d'avoir plusieurs médias à l'intérieur d'un même média, comment ils communiquent et collaborent. Comment ça s'est passé ce recours à plusieurs médias différents et comment ça s'est passé dans ton processus ?

R : Tu dis beaucoup de médias ?

Q : Des photos, du dessin, des images d'archive, il y a eu plusieurs média (types de documents différents) qui communiquent, qui collaborent. Je me demandais... Tu vois les gens qui font du stop motion, ils vont prendre des figurines, ils ne vont pas forcément mélanger. Chez toi il y a une vraie hybridité.

R : En fait la forme du journal le permet. Le journal homogénéise ça et on a pas besoin... C'est foutraque mais comme c'est un truc qui pourrait être fait au jour le jour, on se dit elle a pris.

Q : L'animation peut fonctionner comme un journal alors ?

R : C'est aussi dû au fait que je n'ai pas étudié l'animation, c'est un peu je fais l'animation comme le ferait un amateur en fait. Il y a un truc un peu d'amateur. Et en fait je vois maintenant en côtoyant des gens qui font que ça, qui l'ont étudié, tout le monde me dit mon dernier film, mais c'est quelle technique. La première chose on me dit c'est quelle technique. Moi je m'en fous, la technique c'est pas le plus important, mais il y a un truc quand on fait l'animation de manière professionnelle on va se spécialiser dans une technique. C'est normal que les gens ils restent dans de la pâte à modeler, du dessin.

Q : Toi tu te spécialises dans l'hybridité.

R : Je t'avais pas envoyé le lien de diamantaires ? Là il y a plusieurs soi-disant techniques, on disait trois techniques c'est compliqué, comme si le spectateur était pas capable de passer d'une technique à l'autre alors que franchement il ne s'en rend même pas compte. Si ça change d'humeur et tout, mais il ne se dit pas « on passe du papier découper à ... »

Q : Comment tu envisages le lien entre le travail sur la mémoire et cette hybridité ?

R : Je pense que la mémoire elle est faite de plusieurs... C'est pas uniforme la mémoire, il y a des choses qu'on se souvient, des choses qui sont fausses qu'on nous a raconté. Du coup c'est cohérent je pense avec ce côté un peu fouillis.

Q : Moi je pense aussi. Est-ce que tu as eu recours à des documents pour faire le film. Plutôt des archives, ou des documents qui étaient préexistants.

R : Oui, il y a eu aussi, mais ça je crois... Il y a eu en fait non le journal tv j'ai inventé, c'est pas un truc que j'ai pris. Mais en fait le français que j'ai rencontré là-bas, lui m'a envoyé tous les mails qu'il avait envoyé pendant que lui était resté pendant la guerre, il avait fait une sorte de mailing-list, il avait envoyé aux gens proches de lui un résumé de la situation. Je me suis basé sur ça pour faire le journal.

Q : C'est visible dans le film ?

R : Non.

Q : Question un peu bizarre, mais que je pose, quelle est ta relation avec les objets. Est-ce que tu as l'impression qu'ils ont quelque chose de particulier, et est-ce que tu as un regard particulier sur l'objet.

R : Non pas spécialement.

Q : Non parce que justement par rapport à la mémoire, les objets ont quelque chose de différent qu'une photographie.

R : Je dis ça mais du coup je peux te dire qu'aujourd'hui je suis assise sur une couverture que ma grand-mère a faite pendant la guerre. Elle était enfermée et elle a cousu un canevas improbable, elle n'a pas pu la finir parce qu'elle avait pas les rubans en soie. C'était un moment où je ne savais pas si je voulais faire le film. De voir cet objet, la beauté de ce truc, le fait qu'elle

ait pas pu le finir, c'est hyper touchant. Je l'ai gardé et je me suis dit « oui quand je me pose des questions sur le film je la regarde, et je me dis tout est dans cette couverture ».

Q : Peut-être qu'elle va se retrouver quelque part.

R : Dans mes films souvent je détruis les objets. A creuser.

Q : Par rapport au témoignage, dans le film il n'y a pas de témoignages de ta famille, de ton frère, il n'y a pas ça non plus, il y a les gens qui étaient là sur place. Il n'y a pas de témoin de ton passé familial. Je me demandais si tu avais envisagé inclure ça ?

R : Non parce que ma famille je l'ai pas trop vue. J'aurais pu mettre un peu de ma famille, mes parents, mais je pense que ça aurait été quelque chose d'autre quoi, un autre projet. J'ai pas... Non j'ai rien mis.

Q : On remarque souvent qu'il y a une absence de témoins, ou alors c'est l'auteur qui prend en charge le témoignage. Alors que pour pouvoir parler de quelque chose pour lequel il n'y a pas toujours des traces, mais il y a encore des gens qui sont vivants, mais souvent il n'y a pas de témoin.

R : Je me suis servie de témoignage dans le film pour faire les images. Quand il y a la boîte avec le jackpot, ça c'est quelqu'un qui m'avait dit en fait le Liban c'est une boîte à surprises. C'est ma cousine qui l'a dit je le dis pas mais...

Q : Ok bon ben merci on a fait le tour de toutes mes questions, merci. Est-ce que tu as des choses que tu veux encore dire.

R : Il y a quelque chose de très artisanal dans l'animation, le fait que ça prenne du temps. En fiction, les films sont autobiographiques ou vont faire appel à la mémoire mais c'est pas clairement dit. La mémoire c'est quelque chose qui se transmet dans l'oralité. Il y a beaucoup de fantasmes sur les anecdotes au Liban, on ne sait jamais ce qui est vrai, c'est de la science-fiction, il y avait beaucoup de légendes urbaines, et elle fantasme le Liban d'avant.

R : On a l'impression qu'on doit faire ça mais tout le monde s'en fout en fait. Quand les films marchent on se dit ça a marché il faut continuer comme ça, mais je ne sais pas si les gens font vraiment attention à la suite. J'ai fait un film de commande, et en fait ça change complètement de faire une adaptation. J'étais relax, quand c'est sorti ça ne me faisait ni chaud ni froid. Il est

sympa comme film, mignon, coloré, mais beaucoup moins marquant, il ne répond pas à une nécessité, il est plus lisse, même s'il est mieux fait. C'est un film que quelqu'un d'autre aurait pu faire.

R : Non mais je me pose vachement la question du rapport à la mémoire et du devoir de mémoire.

2.4. Olivia Molnar

Entretien à Bruxelles le 06/01/2017

Q : Pourquoi tu as décidé de partir sur les traces de ce passé familial dans ton film et à quel point c'était volontaire au début ?

R : C'est un peu difficile pour moi de trouver exactement le moment où j'ai commencé à dire je vais utiliser, je vais parler de cette histoire. Parce qu'en fait c'était en deux parties ce projet, comme la première partie c'était pendant la première année du master à l'Erg, et c'était euh je ne faisais pas de vidéo ni de l'animation, je fais de la performance. Alors c'est là que je l'ai pour la première fois abordée. Et en fait je suis partie plutôt de problématiques du langage et je faisais des trucs où je rapportais la langue française avec la langue italienne. Bon. Et donc tout ça à un moment je me suis, j'ai commencé à, je ne sais pas, à ré-évoquer de... Oui peut-être à partir de ce truc de la langue j'ai commencé à ... ouais... a problématiser ce truc que je ne comprends pas la langue maternelle de mon père.

Q : Mhm.

R : Et donc c'est là que j'ai ré-évoqué la figure de ma tante, donc assez rapidement c'est devenu l'histoire de ma tante. Et surtout pour le fait qu'elle est tombée malade d'Alzheimer comment...

Q : Elle est tombée malade d'Alzheimer pendant que tu faisais le projet ?

R : Non c'était avant, quelques années avant.

Q : Mhm. Et est-ce que ça a été influencé aussi par l'école, d'une certaine manière ?

R : Oui, absolument. Toute la première année de l'Erg c'était un trauma pour moi, cette idée de la narration spéculative était quand même un peu difficile. Cette insistance de dire « trouve ton histoire, trouve ton histoire ».

Q : Et quand ils disaient trouve ton histoire, c'était l'idée de partir sur une histoire personnelle ou...

R : Non, non, trouver une histoire que tu allais raconter pendant toute l'année, et tu devais avoir un projet avec une histoire forte, qui soit intéressante, qui parle au monde.

Q : Et ils n'insistaient pas forcément pour que ce soit quelque chose qui vient de ton passé familial ou de la mémoire ou...

R : Non, non pas du tout. Mais c'est bizarre parce qu'il y a plein de gens qui ont fait des choses de ce genre-là. Myriam aussi elle est partie sur un sujet ou une histoire de famille en parallèle avec d'autres choses mais j'ai l'impression qu'à un moment tout le monde a fait comme une espèce de poussée pour trouver quelque chose de très important et de très fort. Tout le monde est retourné dans son passé en essayant de trouver quelque chose de profond, de fort. De l'autre côté j'ai l'impression que c'était l'occasion parce que j'avais toujours rêvé de de d'essayer de découvrir quelque chose plus sur cette partie de ma famille.

Q : Pourquoi est-ce que c'est devenu un film, et un court-métrage ? Ça s'est un peu déterminé par le travail qui a été fait pour l'école, ou...

R : Euh j'aurais pu faire autre chose comme la première année. J'étais inscrite en animation et je faisais de la performance et ça dérangeait plus ou moins personne mais à un moment j'avais besoin de quelque chose de plus... Quelque chose que je pouvais vraiment montrer à quelqu'un, sur lequel je pouvais avoir des retours. Et souvent quand je fais des performances voilà les profs ils venaient pas, ouais, c'était moins efficace, c'était un peu moins facile d'enregistrer tout ce que je faisais. Ouais la deuxième année je me suis dit que j'avais besoin de quelque chose d'un peu plus... Que je pouvais montrer, que je pouvais amener, une trace plus matérielle de ce que je faisais, J'avais l'impression que je n'avais aucune trace de ce que j'avais fait la première année, tout était « pouf » une année comme ça, il ne restait rien.

Q : Comment s'est passé justement ce travail de mémoire, que moi j'appelle quête mémorielle, donc de partir sur les traces de cette mémoire familiale, et comment ça s'est passé par rapport au processus de production, comment le tournage s'est passé ? Est-ce que les deux ses sont passés au même moment, ou est-ce que ça s'est passé l'un après l'autre dans une succession ? C'est-à-dire d'enquêter puis de faire du film ou est-ce que les deux interagissaient, et est-ce que l'un des deux était avant l'autre, la quête mémorielle était avant le tournage ou...

R : Je pense je suis partie d'abord dans une quête mémorielle pendant cette partie plus de performance du coup à la fin j'avais l'impression que j'étais parti sur quelque chose de beaucoup émotionnel mais je n'avais pas vraiment des informations. Et c'est là que pendant la deuxième année alors je suis partie pour ce voyage à Budapest et ça, ça a été déterminant pour l'évolution du projet parce que je me suis confrontée à des informations plus concrètes, des choses qui ne m'appartenaient pas mais que c'étaient des informations des récits d'autres personnes, il y avait aussi une archive que j'ai été consulter là-bas. C'était... Oui là aussi j'ai découvert l'existence des mundka dossier et de là je me suis dit que ça pouvait être un bon dispositif pour lancer.

Q : Et là-bas tu avais déjà commencé à prendre des images ? Qui sont dans le film après ?

R : Euh... Oui ? Ca je ne me souviens pas bien. Les performances étaient des performances où je racontais et en même temps je dessinais et les gens pouvaient voir ce que je dessinais projeté sur le mur. Donc j'avais du matériel et des images, des photographies, j'avais déjà récupéré des photographies chez mon père et... Mais c'est après qu'est arrivée l'idée de travailler sur le texte. Donc les premiers tests graphiques sont arrivés après.

Q : Il y a eu un retour après ? Tu as donc commencé à faire des performances, puis tu es partie à Budapest puis tu es revenue. Est-ce que tu es encore repartie après à différents endroits chercher des documents, des informations ?

R : J'ai été deux fois en fait à Budapest j'ai été une fois avant le début de l'année scolaire et j'ai été une fois en novembre. Entre les deux j'ai juste pointé que j'avais envie de raconter cette histoire-là puis la deuxième fois c'était une chose plus précise. Après ça je ne suis plus retournée là-bas. Ça a été vite en fait, parce que le voyage c'était en novembre, décembre j'ai commencé à faire le premier test, en janvier j'avais déjà des séquences. Puis après le reste j'ai travaillé sans pause jusque juin en fait. A part ça j'avais juste du contact avec mon père qui me passait des informations, lui il a été faire de entretiens et des interviews avec la famille pour mon compte. Il a collecté des informations, des choses qui nous manquaient parce que lui il avait une version des choses puis il a été consulter d'autres personnes qui lui racontaient d'autres choses, c'était incroyable il n'y avait pas un récit qui correspondait à l'autre.

Q : Lui il a fait ça autant pour lui aussi que pour toi ?

R : Oui il était très heureux que moi je faisais cette recherche. Je pense que lui-même il est très obsédé par ce moment de sa vie et ce moment de sa famille. Il le faisait pour soi-même,

Q : Il est artiste aussi ton père ?

R : Il travaille dans le milieu théâtral oui, il fait un peu dramaturgie des trucs comme ça.

Q : Il fait des pièces ?

R : Ce n'est pas toujours l'écriture de pièces c'est l'écriture de scènes.

Q : Lui il a utilisé ce matériau là aussi.

R : Lui comme il fait pas de spectacles qui sont documentaires je dirais, ce n'est pas de compte rendu de quelque chose, mais je pense que depuis toujours il retravaille ce matériel là parce que pour lui ça a été très choquant que ses parents sont partis quand il avait 6 ans et ils l'ont revu quand il avait 14.

Q : Il t'a beaucoup parlé de ça ?

R : Oui, c'est bizarre parce que j'avais que des tranches de cette histoire, des choses que lui a raconté. Je pense que lui à la fin a vraiment stigmatisé sur cette histoire, l'histoire de sa famille. Mais en fait du coup quand j'ai commencé à lui poser des questions plus précises sur certaines personnes de la famille qui sortaient un peu de ces cadres-là, lui aussi il avait du mal, lui aussi il a dû demander aux intéressés quoi.

Q : Toi tu lui faisais confiance ?

R : Oui oui. De toute façon en quelque sorte on prend jamais les choses au premier degré. En quelque sorte ça m'intéressait jusqu'à un certain point une fidélité à la vraie histoire à la lettre, ça m'intéressait aussi de savoir comment les gens ont repensé à tout ça. Parce que je savais que moi je devrais intervenir là-dessus et de m'éloigner aussi un peu, de prendre un autre point de vue. Mais au début j'avais vraiment du mal à poser des questions, à rentrer, voilà, à toucher ce passé comme ça, ça me euh...

Q : Pourquoi est-ce que tu as choisi à un moment donné que tu serais présente dans le film et pourquoi sous cette forme-là ? On entend ta voix, on voit ta main, c'est une présence assez forte. Evidemment, on ne sait pas forcément que c'est ta voix mais on le devine, parce que ta voix porte aussi tes origines, on soupçonne fortement que ta voix dans le film... Je pense que

c'est quelque chose dont tu avais conscience et je voulais savoir à partir de quel moment tu avais décidé d'être dans le film et sous cette forme-là. Est-ce que c'était avant, pendant le tournage, quand tu faisais des performances. Est-ce que tu avais des filiations, je ne sais pas exactement comment s'est passé cette décision là et à quel moment.

R : Il y a un héritage de la performance dans cette chose de poser des objets, d'être là avec le récit, la voix. Pour finir c'était la chose plus logique pour rendre cohérent le travail mais ce n'était pas si logique au début. Dans le sens que pour revenir à cette narration où il y a ma voix qui raconte j'ai dû faire un tour assez long où je me suis demandé si je devais demander à quelqu'un de la raconter à ma place, si mon accent, voilà, si je devais le dire en français, si le fait que je le dise en français ça ajoute quelque chose en plus.

Q : Et pourquoi à un moment tu as décidé, et à quel moment ?

R : En tout cas ma présence me semblait nécessaire pour ajouter un autre... Comment dire, un autre niveau, un éloignement qui pouvait être de cette histoire qui pouvait être comblé par des autres histoires parallèles qui n'étaient pas juste des histoires de familles. C'était une préoccupation de rendre cette histoire intéressante pour des autres. Pour moi ça avait une valeur personnelle très forte et très émouvante en soi-même, peut d'être que pour d'autres gens ça n'avait aucun sens. J'avais besoin de me mettre à la place de gens qui allaient entendre cette histoire. De l'autre côté c'était moi aussi que pour pouvoir m'approprier de cette histoire j'avais besoin de ouais j'avais besoin de trouver ma place pour mes... Mhm... Pour me refaire l'histoire que venait de me raconter mon père sinon je n'avais, je n'aimais pas l'idée d'aller interviewer mon père ou quelqu'un, et de lui faire juste. Je trouvais ça ennuyant en fait. Un enregistreur et sa voix qui dit « ah on a fait ça, on a fait ça ». En fait on s'en fout. Hahaha. Ce n'est pas vraiment intéressant.

Q : Et tu as essayé de faire ça ?

R : Interviewer ?

Q : Il a été question que ce soit dans le film ?

R : Quand j'ai été la deuxième fois à Budapest on a fait un tour avec lui dans le quartier où il avait envie, dans le quartier où habitait la famille. On a fait un tour où lui il racontait, moi je le filmais. Très mal. C'est une raison pour laquelle je n'ai pas utilisé ces rushs, parce que c'était

horrible, le son aussi était pourri. C'est peut-être ça aussi qui m'a sauvé, c'est que c'était tellement mal filmé, tellement il n'y avait pas de charme à ces images, que je me suis dit je dois remplacer et j'avais l'impression, la pression de dire je n'ai plus le temps, je dois faire avec ce que... Il fallait retrouver un système pour remplacer ces images qui ne marchaient pas en fait. Ce travail a été fait sous pression, très rapidement, dans un cadre scolaire, je pense que ça a été...

Q : Donc il y a ce moment où tu décides de faire référence à une histoire plus collective, qui est notamment incarné dans ton film par les dossiers, les Mundka dossiers, qui sont un élément historique qui dépasse le cadre de la mémoire familiale, qui est quelque chose de plus large que ça. Et tu évoques ça, et tu évoques des événements en Italie, je ne sais plus mais tu fais référence à un événement, je ne sais plus.

R : Ouais 68 en Italie.

Q : Alors pourquoi ? Est-ce que ça a été conscient d'aller solliciter des éléments historiques en particulier, parce que le dossier a vraiment une place importante, et là on sort vraiment du cadre de juste ce qui s'est passé à l'intérieur de la famille, pour trouver un écho ou quelque chose de plus grand, ce que j'appelle la grande histoire. Est-ce que ça a été délibéré, comment est-ce que ça s'est passé, est-ce que c'était conscient ?

R : Ce n'est pas parti avec cette intention mais à partir du moment où j'ai découvert l'existence des Mundka dossiers, je me suis dit : « Ah ça c'est une bonne clé pour ma narration. » Et au début je voulais faire juste ça, juste reprendre un dossier. Et j'ai été aussi beaucoup influencée par cette chose de narration spéculative où on avait vu aussi des travaux où cet élément justement de fictionnalisation d'un élément vrai et documentaire euh ça pouvait être efficace pour créer une mécanique ou des réactions à ce que tu vois donc je me disais ah ça pourrait aller dans cette direction-là de choses qui m'intéressent, qui me plaisent. Au début je voulais faire juste un récit à travers la voix de quelqu'un d'autre. Au fait c'est ça, c'est ça en fait, au début, c'est ça. Je retourne à ce qui s'est passé. En fait au début je voulais, je pense aussi à créer ma voix, ce détachement. Au début je voulais utiliser la voix de quelqu'un d'autre pour raconter mon histoire de famille. C'est là que j'ai utilisé le Mundka dossier en me disant qu'il y a des espions qui voient cette histoire de famille d'un œil extérieur. Ils vont euh l'interroger, ils vont. Ils vont nous ramener dans cette histoire par un point de vue différent. J'avais au

début imaginé 3 espions, 3 points de vue différents, 3 étapes, 3 moments de sa vie à elle mais c'est aussi 3 moments différents d'une histoire. C'est qui ces personnages en fait ? Au début j'ai construit, essayé d'écrire le personnage qui aurait pu raconter, « oh ça pourrait être la première phase avant la révolution », le deuxième pendant la révolution et le troisième déjà en Italie. Trois moments de l'histoire des débuts socialistes, du rapport avec l'occident. Après tout ça je me suis dit ok mais comment j'anime ces voix qui racontent, on ne peut pas lire tout en fait. Il faut quelqu'un qui le dit. Au début je voulais demander à 3 personnes de faire les voix, avec le temps il s'est ajouté quelque chose, je me suis dit avec le temps c'est quelqu'un qui retrouve ces dossiers, qui va le dire. Au début je me suis dit waw c'est trop compliqué ce truc, ça ne va jamais passer.

Q : Les dossiers ça t'intéressait plus parce que c'était un élément qui était justement, qui allait te permettre de... Parce que ce dossier c'est très intéressant au niveau narratif en fait. De se dire qu'il y a quelque part un document qui existe qui raconte ce que j'ai envie de savoir. J'essaie de voir si pour toi c'était important de connecter avec l'histoire collective ou pas en fait. Peut-être que ça s'est fait naturellement inconsciemment ou c'est peut-être aussi ça qui t'as fait dire que c'était une bonne idée, qu'il y avait une convergence. J'imagine que tu as découvert l'existence de ce dossier, euh c'est ton père qui t'en a parlé ?

R : J'ai parlé avec un ami de mon père qui m'a raconté de comment lui il avait récupéré ses dossiers et le contenu de ses dossiers. Je me suis dit waw c'est fou et cette histoire qu'il y a toujours des gens, là, à écrire. Le côté narratif ça m'a enthousiasmé de découvrir ça je me suis dit c'est un super moyen pour raconter ça. Et ça aussi je pense le relier à une histoire plus grande c'était conscient et aussi ça répondait à ce problème de se dire en fait j'ai besoin de rendre plus universelle cette histoire personnelle en fait. Et aussi ça me permettait d'accrocher, de m'accrocher à cette histoire que pour finir moi je n'ai pas vécu avec quelque chose d'abordable en fait. Je pouvais me documenter sur cette époque, je découvrais des choses, je me suis fait une opinion critique par rapport à ce qui se passait. J'ai étudié cette époque-là pour essayer de comprendre et par contre l'histoire de ma famille, celle qu'ils me racontaient, c'était très difficile sinon de trouver des preuves de ça.

Q : La dramaturgie, tu disais là tout de suite que tu pensais avoir trois voix, et que tu as unifié ça, que tu pensais te focaliser sur trois moments pendant les dossiers auraient pu être fait,

puis cette partie en Italie après. Est-ce qu'à un moment tu avais fait un scénario ou à chaque fois tu as construit, à chaque fois en détruisant ce que tu avais fait avant ?

R : Oui c'était plutôt comme ça hein, je n'ai pas vraiment écrit de scénario en fait. Mais à un moment j'avais écrit un scénario mais à un moment je ne sais pas dire quand, au moment où j'ai commencé à passer sur... En fait c'est ça, c'est en lien aussi avec l'apparition de ma figure à moi, j'avais envie de parler de son histoire dans le passé, donc de sa fuite dans la Hongrie mais j'avais aussi envie de parler de sa relation à moi et de la maladie. Ça donnait un sens à ce travail de reconstruction, parce qu'elle était malade et qu'elle pouvait plus se souvenir de tout ça. Je voulais relier ces deux moments, sa jeunesse et mon enfance. A un moment je me suis dit que ça serait simplement une traversée dans le temps et j'ai commencé à choisir des époques, des moments que j'avais envie de montrer, d'illustrer avec des images, avec le récit. Donc quand j'ai compris ça, quand je me suis dit que ça pouvait marcher, alors là j'avais plus ou moins une idée en tête que cette époque-là, cette époque-là, il fallait qu'il y ait la chute du mur, il fallait qu'il y ait quelque chose qui introduit un peu ma présence dans les moments, puis j'avais toutes ces vidéos de famille que mon père aussi m'a filé. « Tiens si tu veux regarder » comme ça. J'ai regardé et putain c'était super chiant. C'était. Que des gens qui mangent, et elle n'était jamais là quoi, elle était jamais là. Putain j'ai cherché parce que je n'avais pas des images d'elle.

Q : On ne la voit pas dans le film ?

R : On ne la voit pas on voit des photos.

Q : Est que tu montres des images où elle est à table ?

R : Non elle parce qu'elle est toujours ailleurs. Voilà. Je me suis dit elle en a marre d'être espionnée. Bon ça c'était justement mais je me suis dit voilà et il y a aussi un autre truc que je voulais mettre au début et que je n'ai pas mis. C'est que les gens, la famille, ces gens qui font des vidéos, qui sont obsédés par des vidéos. Nouvel an, famille, vacances et tout ça. En fait c'est la famille du cousin de mon frère. Et ça je n'ai pas mis parce que c'était un peu délicat, son père était un gros bâtard... Au niveau de la police, il était justement de tous ces gens qui collectaient le matériel. Il était vraiment un gros connard. Et ça je l'ai pas mis parce que c'était trop. Et apparemment il a essayé de violer ma tante et donc je ne sais pas là ça aussi ça m'a fait un truc. Elle n'est pas là mais putain c'est normal quoi. C'est vraiment qu'elle n'a pas envie

de se retrouver dans une pièce avec ces deux cons. Ça je n'ai jamais, j'ai pas mis c'était un peu difficile d'en parler.

Q : La question de justement de la liberté que tu prends par rapport à la réalité aussi. Il y a autant de réalités que de perceptions mais bon du coup, tu décides de ne pas en parler cette histoire-là, le dossier on sait que tu l'as inventé. Est-ce que dès le départ tu as su que tu allais prendre de la distance avec la réalité ou est-ce que c'était en cours de route. Comment est-ce que tu as fait avec ces écarts, comment ça s'est produit, quelle place tu as laissée à l'invention, à quel moment du processus.

R : Au début je pense je voulais plus découvrir l'histoire sur ma famille dont je ne savais rien. Mais tout de suite dès que je suis rentré dedans j'ai senti le besoin d'avoir ma place dans ce récit, pour aussi il y avait une histoire pour protéger la famille d'être justement mis comme ça brutalement sur la scène et de l'autre côté de moi-même de ne pas me faire bouffer par cette histoire mais d'avoir ma place de création, d'intervention, d'invention, d'expérimentation de matériaux que tout ça l'histoire à plat « bim » c'était un peu difficile. Et donc c'était justement le fait des dossiers, que j'ai... Je me demande dans la première phase, dans les performances, comment j'avais... Je pense qu'au début dans les performances il n'y avait pas vraiment cette prise de distance effectivement c'est ça aussi qui m'a mené après à faire ce travail, c'est qu'au début c'était juste un peu raconter mon émotion, mon expérience, mon rapport avec elle, c'était trop proche en fait, c'était trop se mettre à nu. Une performance c'est déjà quelque chose où tu te mets beaucoup plus en jeu, beaucoup plus en danger, et c'est pour ça aussi qu'après j'ai choisi de faire des vidéos au lieu de ça parce que c'était du matériel, un sujet trop difficile à traiter en performance. Et puis je n'avais pas de fil, j'avais pas de... Ouais... Je me suis perdue. Je dois faire pipi.

Q : On fait une pause.

2^{ème} partie

Q : Je voulais savoir quelle place tu avais donné à la place des spectateurs du film. A quel point tu pensais à un spectateur imaginaire, est ce qu'il y en avait un, et comment ça s'est traduit dans le processus de production, comment ça a influencé tes choix.

R : J'étais terrorisée que ça allait être trop ennuyant donc de ce point de vue j'essayais d'imaginer tout le temps la personne qui allait regarder. J'essayais de pratiquer en tout cas

moi-même une tentative d'étranglement. Je suis en même temps très dur avec moi-même, les profs aussi étaient pas très gentils, surtout le prof de narration, donc d'éviter toute simplification émotionnelle mais d'essayer que s'il y avait un moment ça pouvait être pour tout le monde. Il y a bien sûr de ça et je voulais que c'était pour tout le monde la même expérience. Et puis c'est aussi j'essayais mais ce n'était pas facile j'aurais voulu parler moi en fait, j'aurais préféré qu'il y aurait plus de travail de... Construire une histoire aussi complexe, c'est pas facile de laisser de la place. J'avais très peur de ça, que ça ne soit pas facile de comprendre. Il y avait tellement de niveaux, il y avait quelqu'un qui raconte l'histoire de quelqu'un qui regarde quelqu'un d'autre et c'est écrit mais c'est aussi parlé, et c'est toujours la même voix et il n'y a pas de distanciation. C'était un peu complexe. Oui j'aurais aimé que ça ait été dans ce truc d'amener des images que c'est les gens qui pouvaient faire les liens et raconter leur histoire ou mettre des images de famille. C'était emmerdant c'était quand je serais un dictateur qui utilise des images qui ne lui appartiennent pas parce que de toute façon ça enlève toute...

Q : Ce que tu fais aussi dans le film.

R : Ce que je fais aussi ouais.

Q : J'ai l'impression que des images qu'on voit, que tu fais passer pour des images que tu fais passer pour des images familiales ce sont des images de magazines.

R : Oui sinon toutes les choses de voilà de frigo et tout ça...

Q : Pour toi est ce que c'est important que le spectateur pense quand il voit le film que ce qu'ils voient est vrai. Est-ce que tu veux qu'ils croient que les dossiers ont existé. Est-ce que quand tu mets des photos qui ne sont pas de ta famille tu veux qu'ils pensent que c'est des images de ta famille, est ce que c'est important ?

R : Non j'aime bien l'ambiguïté en tout cas. Je pense que ça ne change pas grand-chose pour la personne qui regarde de savoir qu'il y a des images qu'on comprend qui sont vraie et que d'autres c'est un voleur. De temps en temps des trucs qui sont vrais ça lui donne une valorisation, mais ça ne doit pas être tout le temps.

Q : Est-ce que tu pensais que les spectateurs se diraient « ça c'est faux »

R : Oui je pense qu'il y a aussi un truc là-dedans qui ne me dérange pas.

Q : Tu dis que c'est important que des choses soient vraies, tu dis aussi que c'est important que des choses soient fausses. Par rapport à ce que tu disais avant est ce que c'est aussi une manière pour que le spectateur trouve une place en fait.

R : Tout à fait c'est une technique d'étranglement. Et aussi pour moi-même c'était aussi intéressant parce que j'ai créé des images aussi parce que j'avais toutes des vidéos que j'avais dans cette recherche je ne les ai pas utilisés, j'avais aussi d'avoir des trucs qui ont rien à voir. Des vidéos d'exercices au cas où il y a une bombe nucléaire, des exercices de prévention, des trucs trop bizarres, soviétiques, j'avais envie d'intégrer ce genre de choses aussi, j'ai l'impression qu'il y a de la place pour des choses différentes.

Q : On parle du spectateur, est ce que tu t'es demandé pendant le film comment je vais le montrer, à qui, est ce que tu avais déjà en tête l'idée de dire « il faut que ce soit plus que... Est-ce que tu savais à qui tu voulais le montrer après, est ce que c'était un peu l'esprit.

R : Non, je dois dire, le plus probable c'était que j'allais faire une vidéo. Parce que je ne viens pas de trucs de cinéma.

Q : Tu ne pensais pas que tu voulais l'envoyer à des festivals. Tu voulais juste faire un bon travail.

R : Non je n'ai pas pensé du tout, c'était vraiment.... Je ne connaissais rien de rien. Comment ça marchait les productions, après aussi c'était un peu brusque. Je ne savais rien et je pensais que ces travaux scolaires quand c'est quelque chose. Tu vois je savais non plus le prendre comme un cinéma comme un film. Parce que c'était tellement bricolé que je n'imaginais pas que ça pouvait avoir un milieu où ça pouvait être accueilli. Plutôt j'imaginais une vidéo artistique mais un milieu de cinéma je ne pensais pas que c'était possible. Non.

Q : On vient à la problématique de l'animation. Pourquoi est-ce qu'à un moment donné tu as choisi d'utiliser de l'animation, parce qu'il y a de l'animation dans ton film, et pourquoi ce type d'animation en particulier. Toi c'est surtout du stop motion. Tu as eu aussi un peu, avec les voitures là...

R : Hmh dessiner avec le fait que j'ai vraiment très peu de compétences techniques j'ai aussi inventé. En fait tout ce que je fais c'était des contraintes matérielles que j'avais. J'avais aucun instrument technique. Dans le bâtiment d'animation il y avait trop de gens c'était impossible

je travaillais dans ma chambre. Le truc des voitures c'est dessiné image par image sur une planche contact et intégré après. C'était tout avec première, je ne savais pas utiliser After Effects.

Q : Alors pourquoi, à partir de quel moment tu as commencé à faire de l'animation dans le processus ?

R : C'était la première chose que j'avais fait.

Q : Après la performance ?

R : Après la performance bien sûr. La performance c'est des fois... Je ne savais pas. Alexander ça ne le dérangeait pas de dire « tout ça c'est de l'animation » donc déjà j'avais une idée assez large de ce que c'était l'animation. Mais après j'avais envie de faire des animations plus techniquement... Comme de l'animation, avec mes limites. Et la première chose que j'avais commencé à faire c'était juste des textes. Des pages. Quand j'ai décidé de travailler avec le Mundka dossier j'ai pris le bord de page et puis les pages écrites ou des choses que j'avais téléchargé d'internet et des Mundka dossiers déjà existants et sous ça je faisais du surlignage qui apparaissait, des images qui apparaissaient, un texte qui s'efface, un texte qui se refait, donc ça, l'animation c'était la façon avec laquelle je pouvais rendre graphique le texte parce que sinon... J'avais envie d'utiliser ces textes, mais comment les rendre intéressants, je peux tourner les pages mais je trouvais pas intéressant d'avoir le texte et puis la voix qui lit. Vu que ça devenait un support pour faire apparaître des choses et pour ça l'animation était idéale. Et puis je travaillais des photos et ça je pouvais dire est ce que je vais dessiner ou je vais la poser, par contre la même image je peux la trouver à la fin. C'était un travail de composition, ce que je mets avant ce que je mets après. J'utilise la technique de dessin, parce que j'aime bien, parce que ça a aussi un enjeu avec la mémoire, ces traces qui restent après que tu l'aies effacé. Je me droguais de William Kentridge toute les fois que je manquais d'inspiration, ça c'est de toute façon son travail sur le texte, parce que lui aussi travaille beaucoup sur le texte, il fait aussi beaucoup de travail sur la performance, sur la présence de l'artiste, le studio de l'artiste tout ça comme tout se passe dedans je pense que ça aussi ça m'a beaucoup influencé, de créer le monde dans ce petit studio, donc c'est sûr que je me suis beaucoup inspiré de lui.

Q : Toi tu avais choisi le département d'animation dès le début ?

R : Dès le début quand je me suis inscrite à l'erg

Q : Tu avais envie de faire de l'animation avant ?

R : J'avais fait une vidéo de clip en animation. Et en fait je pense que c'est vrai que c'est bizarre que je me suis passionné pour l'animation, une des seules choses qu'il n'y avait pas dans l'école où j'étais avant. En général j'étais passionnée par la narration par l'image et j'ai trouvé que dans l'animation je pouvais mettre ensemble le mouvement, la vidéo, la voix, le son, d'autres choses qui m'intéressaient, avec le dessin. Et aussi peut-être remplacer... déplacer mes limites dans le dessin comme je dessine depuis toujours mais je ne suis pas une super dessinatrice par d'autres éléments en fait. Ce n'était pas juste une recherche de créer des dessins, de l'image.

Q : Tu as fait les parties en animation du film à quel moment ? A différents moments ? Est-ce qu'il y a eu un moment d'animation, avec le dossier qui s'ouvre et les dessins, les dessins de voiture et les dessins d'enfant. Est-ce qu'il y a eu des aller-retour entre l'animation et le reste ou pas ?

R : Oui bien sûr surtout que je n'ai pas prévu à l'avance tout ce que j'allais faire à l'avance. C'était un travail de composition, de dramaturgie. Et cette contamination entre les deux pour moi aussi c'était d'amener des références que j'avais pour ce qui me passionne et les limites que j'ai aussi. C'est un des éléments que je pense que j'aime bien de, oui, peut-être essayer de remplacer une compétence technique ou une maîtrise par un travail de mise en relation en fait des éléments. Il y a plein de choses en fait que j'aime faire, qui m'intéressent et mon défi à un moment c'était de mettre tout ça ensemble aussi. Et donc oui et puis j'étais influencée par je pense la séquence de dessin d'enfants, c'était influencé aussi par les vidéos de pierre Humbert, il travaille aussi avec deux éléments différents, il y a cette vidéo qu'il a fait pour son fils qui m'a beaucoup influencé dans cette partie sur l'enfance.

Q : C'est intéressant parce qu'en même temps tu as l'air d'aimer l'animation pour l'animation et en même temps se trouve quand même une résonance très singulière avec la mémoire. On dirait qu'il y a une convergence entre deux choses. Tu avais envie de mettre plein de choses ensemble mais par rapport à ton sujet aussi ça faisait un sens particulier. Par rapport à l'idée de quête mémorielle, en quoi l'animation joue un rôle, au-delà du fait comme tu dis que techniquement ça permet des choses, que c'est des expérimentations que tu avais envie de

faire. Est-ce qu'on peut dissocier ça ? Ça je ne sais pas non plus. Mais par rapport à l'idée vraiment de quête mémorielle en quoi l'animation a été un recours important ?

R : Ouais mais comme je considère l'animation tout ce montage d'éléments différents, dans ce sens l'animation permettait de mettre en relation des objets, des photos, des choses qui pour moi étaient le souvenir lui-même en fait. Tout seul ça ne parle pas, ça ne communique pas, mais pour pouvoir communiquer, en le mettant relation avec d'autres éléments, avec une autre forme de récit ça marche. Par exemple le livre de hongrois qu'on trouve à la fin, et ça c'est le souvenir même, et sa présence avec les autres éléments sert à reconstruire l'histoire de cet objet, de ce souvenir en fait. Et puis aussi le fait que ce travail de mémoire a été finalement une construction. J'ai essayé de reconstruire vraiment la mémoire perdue, et puis assez vite je pense que j'avais cette idée de bricoler une mémoire qui n'est plus là en fait. Ça je pense depuis déjà la performance un peu.

Q : Et le fait que tu utilises une table comme support, c'était quelque chose d'important dans ton dispositif ? On a l'impression que plus parce qu'on peut dire d'une certaine manière tu te sers de l'animation pour recomposer une espèce d'album photo par exemple, il y a quelqu'un, tu vas montrer les photos, ça s'était après, ça s'était avant. Mais dans ton film tu ne fais pas que ça c'est pas juste un diaporama. On voit la table sur laquelle on pose le livre on voit la table sur laquelle on fait cet exposé, ce travail mémoriel. Je demandais à quel point elle était importante, quelle place elle jouait.

R : D'un côté au niveau narratif c'était important parce qu'il y avait une voix qui parlait il fallait la justifier, lui trouver un rôle, ce rôle c'est devenu ce cadre un peu plus large où on voit l'action de cette voix, ce n'est pas juste une voix impersonnelle qui raconte le récit mais c'est un personnage. Le fait d'éloigner la prise, le cadre sur ce qu'il y a autour ça marchait de ce point de vue et ça avait une fonction de donner à tous les éléments le même statut et de créer une uniformité dans ce bordel que j'avais produit. A ce moment je me suis dit que c'est clairement aussi en parlant avec Alexander, on avait beaucoup parlé de ça. Est-ce que tu le fais imprimé, est-ce que tu le fais à plat, ce genre de choses, des détails techniques. Lui aussi m'avait donné des références dont Walwood et après ça je me suis dit je mets un fond noir et ça, ça me sauve, et j'allais tout mettre ensemble. C'était assez clairement pensé comme ça. Au début c'était plutôt un truc de lumière... Non au début il n'y avait pas de fond noir il y avait un fond gris, et puis j'ai refait tout en fond noir.

Q : Tu as refait beaucoup ?

R : J'ai refait beaucoup de trucs oui. Le dossier au moins 10 fois.

Q : Et les dessins... Et les versions qui sont dans le film c'est les dernières versions.

R : Oui oui.

Q : Et c'était quoi la différence entre les versions pourquoi tu as recommencé ?

R : Au début c'est par ce que c'était des tests, ce n'était pas la version définitive des textes, il n'y avait pas le fond noir, c'était juste des feuilles comme ça, des feuilles reliées et juste une page bleue que je me suis dit que c'était plus beau si j'encadrais tout. Et là j'avais un fond gris mais ce n'était aussi pas... C'était juste une petite farde comme ça. Puis j'ai commencé à produire ce petit carnet alors j'ai commencé comme ça, j'ai refait deux fois ou plus chacun, je pense surtout parce que je n'étais pas satisfaite des dessins et parce que je changeais les séquences. Les dessins je les bougeais d'endroit, je me disais ce n'est pas très beau je vais les mettre par ici. »

Q : On va aborder la question de tous les matériaux que tu as utilisé. Tu as déjà un peu répondu mais pourquoi avoir autant de médias différents à l'intérieur, il y a beaucoup. Du texte, de la photographie, du dessin, de l'animation, de l'archive, il y a beaucoup. Pourquoi avoir recours à tous ces médias et comment ça s'est passé ? Tu as déjà un peu répondu déjà...

R : ça me plaît en fait, ça me plaît de mélanger, c'est la seule chose qui fait une particularité de mon travail je pense c'est cette multi... Mélange de techniques, de médias différents, c'est un truc qui me passionne, c'est la réponse la plus simple. Après aussi il y a cette idée de bricolage de souvenir, de la mémoire de, de la possibilité d'intégrer le matériau qui a été montré, proposé, que j'ai collecté, il y avait tout ce matériau qui était là devant moi, il y avait des objets qui avaient une valeur particulière pour moi, des images que j'avais produit moi, des photos des trucs qui me plaisaient, des vidéos et tout ça. Tout ce truc ils voulaient être montrés, ils voulaient raconter leur récit eux-mêmes. Et je ne pouvais pas faire un travail de transformation de tout ça, j'ai pas les moyens techniques pour traduire tout ça dans une forme. Et finalement c'est intéressant. J'aime bien le travail de traduction, de transformer un truc dans un autre truc, de voir ce que ça change, mais là il y avait trop... De redessiner toutes ces photos... Je ne sais pas...

Q : Les documents que tu t'es procurée comment est-ce que ça s'est passé ? Même les différents... Quand je dis documents c'est au sens large ça va du filmique au document papier les photographies, les objets aussi. Est-ce que... Comment tu es entrée en possession des documents, est ce que c'était avant, pendant le processus de création, est ce que ça a influencé, est ce que c'était volontaire ou pas ? Des choses te sont tombées dessus ou tu es allée chercher ?

R : Il y a des choses qui étaient là avant, qui avaient participé au travail de performance. Mais la musique, les cassettes de chants hongrois qu'on entend j'avais déjà utilisé mais il y a des choses qui sont arrivées pendant la recherche. Mon père m'a envoyé pas mal de trucs, il y a des trucs qui sont arrivés trop tard, il y a une super photo qui est arrivée à la fin. J'ai toujours amené des choses, je me suis dit là c'est trop, j'ai fait des montages avec des vidéos de famille que je n'ai pas utilisés. En fait au début je pense que mon idée c'était aussi je vais collecter tous ces documents et je vais les mettre ensemble parce que ça crée du sens. Et puis il y a des dessins. Il y a quand même une partition assez forte entre la première partie et le reste. Peut-être que la première partie répond à un système et la deuxième est des éléments que je mets en séquence pour que ça marche, c'est un travail de dramaturgie des objets et des documents. Mais la première partie c'était vraiment un autre esprit. Je me suis aussi un peu ennuyée de faire ça et c'est pour ça que je suis passée.

Q : Mais dans le dossier tu fais de la mise en relation, tu ouvres le dossier, il est sur une table, il y a du dessin, des photographies qui se déplacent, des traits. Peut-être après c'est peut-être dans un montage plus traditionnel, des choses qui se succèdent. Est-ce que pour toi c'est différent les objets des documents, parce que je dis c'est la même chose mais ce n'est pas la même chose. Les documents sont déjà sur un support médiatique, les objets c'est des objets. Donc euh, chaussure, une pomme verte. Pour toi est ce que c'est différent ?

R : Je ne sais pas pourquoi mais en ce moment quand je pense à objet je pense aux choses que j'avais déjà avant ou qui pour moi ont un sens, et les documents je sais pas pourquoi mais maintenant je lui donne la valeur des choses que j'ai retrouvé pendant la recherche et qui m'ont servi. Donc objet ça peut-être justement aussi la cassette pour moi, la cassette a une valeur en soi même si on la voit comme objet, on voit... En fait justement j'ai essayé on ne voit pas les objets mais au début de cette séquence est mélangée et je passe juste dans ce paysage des objets mélangés sans qu'on voit un peu plus le côté physique.

Q : Il y a beaucoup d'objets mais ils sont déjà médiatisés. On voit le livre d'enfance mais si je me souviens bien on dit des noms aux objets mais il y a des objets qui sont déjà dessinés, au fait il n'y a presque jamais des objets qui n'ont pas comme origine. Je réfléchis à des objets je me dis si ce n'est pas un matériau plus difficile au niveau du sens parce qu'ils ont pas encore été médiatisés. Par exemple tu as une télévision mais c'est une photo de télévision que tu as découpé une machine à laver est importante, c'est photographié. Pourquoi tu n'as pas été photographier ta machine à laver ou ta télévision pour les mettre dans le film.

R : Oui je ne sais pas.

Q : Par exemple il y a des objets qui appartiennent à ta tante mais tu ne les as pas photographiés tu ne les a pas filmé.

R : Je pense qu'il y avait des limites techniques qui fait que j'étais ici et qu'il y avait une limite technique. Il y a ce travail de replacer des choses absentes parce que je n'avais pas accès. J'ai dû faire avec ce que j'avais. J'ai mis beaucoup de choses à la place de... Oui, c'est ça. Je ne sais pas pourquoi j'ai pris des photos d'internet pour les objets communs comme la télé le frigo en effet je ne sais pas si ça marche tellement. En fait j'ai essayé de trouver des éléments qui étaient vraiment un peu de l'époque non, qui dataient, donc ce n'était pas facile de trouver en vrai.

Q : Et puis c'est aussi une manière de connecter avec quelque chose de plus collectif. C'est plus générique, c'est plus une télé, un frigo, c'est sériel. Elle, elle cherche sa place dans un univers où tout est fait en série. Ça fait sens pour moi. Sa télé n'est pas plus spéciale que toutes les autres télé. Ses chaussures peut-être oui mais tu as pas accès.

R : je n'ai pas accès, j'ai vraiment pas accès dans le sens que j'ai jamais été la bas chez elle pendant la période du film

Q : Elle est encore vivante ?

R : Non

Q : Quand tu as commencé le film elle était déjà morte

R : Elle était morte depuis un an je pense. Parce que c'était plus que le temps de ma grand-mère

Q : Bon je pense que tu as répondu à toutes mes questions

R : Magnifique

Q : Merci beaucoup

Est-ce qu'il y a des choses qu'on a pas abordées.

R : Non c'était chouette...

2.5. Alexander Schellow

Interview réalisée à l'Erg à Bruxelles le 07/01/2019

Q: So... We will go through the questionnaire. So, basically, we will talk more about the Tirana movie. Why did you decided to go on the traces of that particular past and how much was it a will of you.

R: Pragmatically spoken, it was just we followed the fact that I had the invitation of the Tirana Biennale to propose a project, which at the beginning was more a research project on the settlements on the north of Tirana. The interesting question in fact to a certain degree being non-prepared and having nothing to do with it became a big part of this object, a big part of the reflexion of the project. This kind sort of not-unrelatedness. When I had the question first time, Albania, my mind was a blank page, there were few news, things with the 90s and stuff but there was a kind of nothingness that was kind of significant. It would be more or less than any other country, this became subject and later the film also, it was a strong thriving motivation, for formal decisions, for the authenticity, the question of the way to speak, for the question of who is really speaking, yes.

Q: And when came the decision that it would be a film and a short film?

R: Late. In the beginning I came with a project that was not a film, at the time I was in the phase, I don't come from film or animation, I use animation as a part of a practice, but at that time, 2007 or 8 it was everything else than evident to go to an animation film. When I went to Tirana I discovered the informal settlements, I was interested that there was a social rejection of the other parts towards this population, that came there from the mountains, and the social reaction rejected was projected on the space. People would not say "don't mess around the people", but they would say "don't go there you will never find your way out again." It was a spatial projection. That started to interest me very much, lot of people really had this reason not to enter this part, they would live like 50 meters away from it, and would stay away from it. The first project was a kind of try to use my practice of memory reconstruction as a tool to reflect on a learning process of how to enter these areas for someone who has nothing to do with it. So this idea was to reflect on it and the evident form was not a movie or an animation,

but it was a kind of archive of ten books and some animation parts, and drawings. So basically try to reflect on this orientation. But the books already had something that was related to an idea on animation. Sections of reconstruction on the view fields of the books. So you could follow the book and you would have sections through several points of focus, several ways of moving in the space. On the way people would handle them in exhibitions, people who are using the space and stuff. With the way of the spectator act there was a reconstruction of the act and that was like animation. In this first installation, there were the core fragments of animation that became the core of the animation film. There was already to a certain point a first version of it in the installation for the biennale.

Q: How happened the footage?

R: The footage was actually the last thing that we did for the film. Actually, I started to work with my production in Marseille in 2010 maybe, so basically 2 years after I started the Tirana process. It was the first step into a kind of cinematic production of the films. At the time the production was not at all focused on animation films, they produced other people. At the time they were focused on exploring experimental documentaries. So at the time I was the first person in that frame. We were actually working on other projects, but on another project that is still running but never ending, part of a bigger project. And other films that I did at the time. The reason why Tirana suddenly stepped a bit out of this line and became the first film that I produced, one reason was I still had a kind of feeling I had in Tirana. As that the work really worked in the context of Tirana, because people would relate it to different places, they could do the animation by themselves, but I had the feeling I couldn't show the project out of Tirana or out of Albania. So, it was a big potential. There is something there that is not to be shown out of the context. To me it was important to take another approach to the context, and also, to tell this story of basically myself but in a different way.

Q: It comes to the next question. There is the presence of you in the story in a way; Why did you choose that and why not include yourself completely inside of the movie.

R: Yes, during the process of working on the film, to be precise, there was speaks about the "he". Only there is one moment in the film where it switches to "I". I was aware from the beginning that this position of the construction of the story, of the difficult position of somebody that gets into this kind of very feeling, close context and starts to speak about

something, this construction needs to be very on the surface of the film because I think is an ethical question. If I take this position to speak then I have to frame myself within this. But the question it was how to frame one self, and for me so to speak it was not easy to say I, I had this need to construct something like a virtual figure of oneself that would possibly be linked to me but also rejects an identification, you know. In order to not... Because for me this is something related to my practice in general. I think I use a first objective approach to a space in order to articulate something about this space, but to articulate something I finally have to bring myself. There is a question of subjectivity and the impossibility to speak about something, basically, that is big part of the work. It was back and forth and in fact the very text that is in the film it came during the actual production process, and I have to say that I am still not... For me it is still not a solution. But it is also a point to work on.

Q: When and how did you pay attention to the dramaturgy, or narrative in the film? Was there a scenario? This kind of thing?

R: It's the only film of mine where I worked with a storyboard. It was a very detailed storyboard. I remember when I talked with the production of this other project, I remember I was talking of what it is for me, it was very clear and they didn't understand anything. There were like: "what the hell are you talking about". It was my way to talk, but it was kind of me enduring, for me. It was, there were a lot of references, political details, territorial details, relational things that for them were impossible to understand. In fact, we agreed that to bring at least some clearness in this thing I would draw a storyboard. It was more complex in the beginning, but in the way, this first storyboard, it was a clear password, but for me it was also the problem of the project. It was a strong storyboard, very good, but it was difficult for me during the process of the film to sort of actively transform to be free within the frame of the storyboard. It was a reason why the production was a bit difficult. Also, because the storyboard was very successful. That was the second reason besides my own thinking. It was very successful. In a very short time we had all the funding we applied for, it was much more than what we expected to have, it was regional funding in France, Germany, national funding in France, Germany, even TV. It was new for me at the time, and also new for the production that never had CNC funding for example before. So that was good of course, and it was also quite a problem because there was suddenly a lot of formal restrictions, questions that I was not used to deal with and they were also not used to deal with, to this amount.

Q: Next is the question of the connection with the collective history. It is like Albania, we have a distant connection with what happens, but at least we can connect it to a big history, and that questions me a bit. I wondered how happened the inclusion of this factor, of dealing with a subject that had to do with it?

R: There was one very obvious point that you mention, the closeness of the context, which is a collective affect that is historically induced, collectively induced, that has to do with the history of Albania, with the Hodja regime but not only with the Hodja regime. This was something that was there at the very beginning of the project. I remember when I was invited that I searched information about Albania and the first thing I found was the persistence of certain jokes about the inexistence of Albania in the collective consciousness. This was the interesting point for me. It was not interesting because it was collective but because it was connected to my own "lostness" so to speak concerning this object. I could feel really the same non-accessibility as a kind of collective trace. It is what interested me in the beginning. If I analyse this position of oneself in a relation to a complex context in Albania, I cannot speak so much about Albania, but what I can speak about is this perception. First project but also the film is a film in relation with Albania, but it is less a film about Albania than a film about a relation with this country.

Q: What was your relationship with the notion of reality, of sticking to the facts, in some way?

R: It's a complicated question, I... The problem is the basic problem of this question is what you call reality. It's obviously the non-existing of Albania in a collective consciousness that is reality. It is the perception that you have if you enter a space where you didn't go yourself. On the other hand of course this kind of approach that is subjective but not subjectivist, it hits a very strong materiality of the space, a very strong, shockingly strong context, shockingly strong political materiality, reality of the space, the smell. The impact was very strong on me. It's a complex question because I think my relation to the reality was not at last this question, it was the question between two or more than two different kinds of reality. The reality of oneself? Whether we lost something to speak, and so starting to enter. Is it the reality of a place that we cannot directly access but that finds a reflect in oneself, into the relation to others? There is a political reality of facts. During the Hodja period, the fact that the highway was finished when I arrived, it was a reason for the migration, people were pressed in the city, you could

say that these facts are reality. The animation tries to explore the relation of these realities and in a certain way the incompatibility or the heterogeneity of these realities.

Q: Where did you find a place to make some inventions, the invention was the connections between the realities that you discovered?

R: The invention is, and that is a bit general for my work, but the invention I would place in the moment of the memorizing and the perception itself. It's an invention in fact. I would say that there is really in my work a kind of conscious invention in terms of ok, I invent a story or something like that, but it's more like highly inventive and imaginary part in each act of perception, in each act of reconstruction. If you amplify what happens into a story, this narrative part it becomes a thriving element, it becomes obvious. I would say for me if you compare the real shots in the film with the animation, with the reconstructions, to a certain degree, for me the real shots were less imaginative or inventive as the animation. Because the animation in one way if some of them are very fast, sequences that contains a lot of random frames that have nothing to do with reality in this sense, then they are more close to a perception of the context. Some of these formal shots in fact. What the film tries to articulate is this kind of layering the inequality of fictionalisation and reality. Like for example the paranoia of Hodja that created these bunkers is pure fiction, that becomes a reality. They have this strange reality in the city, of a kind of ill invention, and there are these kind of things.

Q: During the process of making the film, did you have in mind like an ideal spectator or somebody that would be watching it, of the reception. What kind of preoccupation did you have?

R: For me I don't know whether it's an ideal spectator but for me even if we premiere the film in the Tirana film festival, it was clear for me that this film in difference with the piece for the biennale, that it was a piece produced also for an audience outside the country. There are certain questions in the film that propose a specific interest for example. I think the question of a society that is in the form of self-constitutional, with lot of questions asked about basic things that we think are given. What is an address, things that we don't really question because there are truly the base of our understanding of the society, but we don't question these things that seem to be given, but this kind of preoccupation, this sort of address the film a bit to a certain moment also. For example the moment of the crisis of the European Union,

so I wouldn't say it's not a specific audience but it's a specific moment in time, a specific question that is on the table that the film relates... I believe it's a reason or a part of the reason why I found it so easy to get funding for the film, it was in fact this kind of question, it was the pre-Greece crisis moment. And all these questions that we address now really seemed to surface at that time, and so I think like otherwise, I don't know, it's difficult. This question could be understood in a different way, like which kind of context do you imagine for this film? It was shown in different contexts, animation festival, documentary festival, television. In the case of this film personally I always imagined it in a documentary or animation festival context, but that had to do, it's a question of a framework more than an audience preoccupation.

Q: It had an influence on the production process.

R: Yeah, it's complicated because the film that I am about to finish it will be premiered in an animation festival, so it's quite a different approach basically. I think, I mean it's a good question, I don't know I have to think about it. For me the question of the documentary approach in the film is extremely important in fact, not because it's easy to answer it, but because it's a context in which I see the film in kind of relation to different forms of reality, the question of who speaks, who to speak, it's related with the question of documentary. In the animation context, because then suddenly the fact of proposing an animation is something different, and I think that for me rather the gesture of proposing animation with this film it was in this case to have a background of documentary approach and would not be something problematic. For example, I have a friend who funded the first documentary animation section in festival in Germany at the time, and she did a phd on documentary animation. And lot of answers that she got when she asked people why are you doing animation documentary, is that as an animator they wanted to do documentary so they did documentary in animation. And it was never the case for me, animation is really a functional element within a specific approach. It's never a given context.

Q: Is it important for you that the spectator thinks that what he sees on the screen is real.

R: Real?

Q: With all the precaution with the term of reality of course.

R: It's difficult. No I would say because what the film constructs is a fiction, but this fiction is a reality. So in fact I think what the film navigates on is the line in between fiction and reality.

Like in these Hollywood films, Albania is invented, it is the place nobody would know, and it is a world that takes attention from the place we know. Albania is a fiction, but this fiction is a reality. The film plays with this borderline between Albania and the world where from both sides the other parts are projected as a fiction on this invisible wall. It was clear from the beginning that to link sort of external stories to the problematic would be, in the film would be the paranoia of Hodja with his bunkers and the outside. The paranoia of a war that never happened but that we needed for political argumentation, to do other things, and the other way what is projected from the outside is an invention of Hollywood. This is all about fictionalisation and fiction. But it asks the question of a specific reality, and how this question in the relation of a particular physical body, my body and mind and the country that I visit and that I meet. When you have strong realities, that was the reason for me why the boy with the bloom was central for the film always, it's for me in the scene there is something extremely real, convincingly real, more real than a film. Something really that almost overwhelms you with a certain reality, it's a strong point of resistance, it's the resistance of the construction of the fiction within the fiction. You know it's important inside the fiction you get through a point which is this boy. And the experience I had when exhibiting the boy, I experienced feedback and descriptions, and the boy was an element that triggered to make the film. How can we articulate this thing, you go through layers and layers and layers of fiction, and you find something supposed to be a reality, and nobody knows which kind of reality it is, you cannot enter this reality.

Q: Why using animation techniques, and why that kind? Why the old fashion way of drawing frame by frame.

R: I have to say that for me it never was a style or a technical decision, it was always a kind of performative decision, it was always linked in a certain way to a memory, to recall, reconstruct the image. The dots for example, that it is frame by frame, it is not a decision that comes out of a formal surface of things but it's an articulation of a memorizing process. And this is a problem in this film, because that's much more evident in my other works, in this film to a certain degree it became just a form also, I don't talk about the process but about the result. And in this specific dispositive where you show on tv, it becomes something like a formal surface, and for me it's a bit problematic in this film. The things are reconstructed from memory but there is much less material evidence than from my project, at a certain degree,

it is important to understand the film. Because the film is the reconstruction from memory, and the reconstruction, the invention, is happening within this reconstruction so its an approach to reality but it's the only approach to reality that can have two memories, two perceptions, and that acted out in the drawing. Drawing is more than a representation of the memorization process, it's a memorization process. So in the film it's the reason why animation is identical with the process of memorization, but in the film you have the aspects that are not included in the concept of animation, the real shots, together with classical animation, through the heterogeneity that is between the two. This is a potential in equality but it's also a problem because suddenly it pushes the drawn sequences in a much more classical understanding of what is animation. The meaning of this memory construction is a different one, is a much more evident than in Tirana. In Tirana it constructs another kind of heterogeneity, it puts another frame around, what are these drawings, in fact.

Q: The next point is about using heterogeneity as a way of constructing the film. I wonder how it happened? You talk about animation, you also have these kind of satellite images, images that come from different traditions, different worlds, how happened the choice to bring together.

R: I wanted to have more together, in the beginning I wanted to have sequences from these Hollywood films, that we couldn't do for right reasons. But yea, I think it's for me when I did this film there was the question, ok if I place this in a kind of documentary context, I have to find an equivalent for the performativity or constructiveness of the reconstruction process from memory that is in my production of the image, towards the final format, the act of spectatorship. For me the heterogeneity, the construction of heterogeneity between materials, I agree that they belong to different worlds, was very instrumental, strategical towards a spectator position in which one would be constantly aware of oneself constructing what we see. So the act of spectatorship, the activation of spectatorship, it would be not only there but it would be conscious and constant act of distancing from what you see. It was not for me only an esthetical question but an esthetical political question, towards Albania but towards film, documentary film. It was interesting that the film was preselected for Cannes, for the premiere, I had an excited e-mail from the directress. And there was one person that absolutely rejected it because he said identification is absolutely impossible in this film, you cannot identify. For him it was a no-go, if I can't identify. For him it was also a political

question, but in another way. He says ok if this film passes, I go out of the jury, so the film didn't go there. But it's interesting because in a way he was right, what the person observed was the constant act of distancing that for me is pointing to the constructiveness of the experience, you know. It's really about performance, performativity.

Q: The spectator is able to bind the heterogeneity to a process of reconstruction that is memory.

R: It's basically realizing a memory, less than talking about, representing, but it's realizing a memory. But I would claim that the aim of the film is that something similar happens for the spectator as well.

Q: Using documents, which kind of documents did you use? I mostly mean something that's not been digitalized, not been processed by an image, using papers, photographs, or.

R: It's a bit difficult to answer partly because the many different steps of the project also, and partly because the question of the document is so much linked with the core of the film, what is a document. One answer I could give is that I would consider in these terms as you describe the materiality of the space is a kind of document, it is used in the production of the film as a document, not in the filmed images but in the process of reconstruction. So another layer of documents that I used in this process of reconstruction is sound recordings, which work for me as a part of the construction, but only things are not in the film, that's another point of course. Are you talking about something that is in the construction process? Then I would have to imply a lot of things. For the mountain I used maps to move and maps from the CIA, and linked to discussions, stories that I discovered, so one could say that there are a lot of documents. But if we speak about what is in the film, it's more difficult maybe to say because there are for example the bunkers that are in the film that I would consider in a certain way as documents, there are document objects, materializing a certain context, offering a certain kind of resistance, and making something readable through them. There are the maps, real photographs, they are digital so they don't fit with your definition, we didn't film them, I got the from the OCE, the organisation of the guy I did the interview, it's document because visually they give a reality of the view of these people.

Q: To put it in a different way, how happened being in contact with documents intentionnaly or unintentionnaly.

R: Sometimes we do it randomly, for example, how I met the people the guy from the OCE I was living in his flat, it's the way I met him, it was totally by chance. Other people, like the architect who is interviewed, is much more intentional. I heard about this practice of architect and I was searching for somebody representing it. There is a sequence that is interesting with the question of documents, in the beginning I wanted to film him but he rejected, I wanted to film his computer, drawing, and he rejected because he didn't want to be represented in this way in the film, because he didn't feel secure with what he said. So I proposed to draw him and to just record the sound and do a reconstruction with drawing in order to use this material, to visualize this material. Because it's a form of abstraction. It's interesting in the way drawing is hiding the document, but then what I avoided, because I was thinking at some point, if I should integrate architectural drawings in this sequence and I didn't do it because I wanted to avoid a kind a value of truth. Not because there is something more true about an architectural drawing than the rest of the things, but because we are used to read these things from a specific way. And so what I wanted to avoid was that this frame could ever close and say ok we have a confrontation between something that we consider as a real drawing and something that is a kind of fictionalization. I wanted that in the end, everything could be considered as a document in a certain way, I wanted to avoid something that would have a higher authenticity or believability.

Q: Which is not the same with the satellite image.

R: No because we don't know where they come from. It's a good question, the satellite images, for me the reason why I decided to take them is that there was something extremely fictional aspect. You have these strange passwords in the field, you have these kind of moves, and in the end you see the pixels. When you see pixels you don't see anything so it's more like a reconstruction, and in fact for me it was possible to destabilize the sort of reality value of these maps to a degree I didn't feel a danger to have the confrontation "this is a document and this is not". The notion of the document is not rather, if it is an object or a thing, is something through which you can read something else. It is a simple frame to put what can be a document. But it has to do with this question of reality and fiction, for example of course this idiotic fictional film, and the fiction that was in the fictional film of Albania is pure fiction, it is Hollywood, but it's a document of a collective view on the country in fact. If you draw the frame, you see the production process, the political relation of the process.

Q: So if the document would be too much read as itself you would not put it?

R: I avoided this really. Because I wanted to avoid the distinction. It's like the reality shots and the drawings. For me what was important was the distinction between what was that can be considered a document or a more close representation of a reality, is blurring or much unquestioned. And it's something that doesn't just happen in the production process, but it appears in the action of spectatorship, this notion of constructiveness.

Q: So the next one is about the notion of testimony. You say you have witnesses inside the movie, do you see it as a specific space like the other documents. There is a specificity of someone witnessing something?

R: For me the movie is constructed from two different construction principles. One was in the beginning in the first storyboard. They were quite divided still. The bunkers that appear in the film for example they were just in the beginning. So for me it was the construction of these two perceptions on the invisible border that we already talked about. The projection by Hodja the paranoid, and on the other side the *Wag the dog* fiction of a war not happening that was supposed to happen. And the other one, was what you can call it a zoom from 3 perspectives and 3 kinds of witnessing. Three kind of testimonies, which was... The first is the top view perspective, the OCE guy who never enters these areas, he avoids it for conceptual, political reasons, then he says I get messed up with the context so I have to keep up radically the top view perspective. So he did all the system for Albania but he did it from his office, he was sitting and he was asking people to come to him and to report about the special relations in order to construct what he had to construct. Then you have the architect, who is kind of dealing with something but being basically informed of something, he is dealing with the areas but he is the one who fictionalizes it in almost a cinematic sense, constructing fictions on built environments. So he is in front of something. And then there is the boy, that I consider as a witness or a form of testimony in a very complex translated way, because he is only appearing through my perception and my memory of him. But in the film he is the point inside the context, it's what I talked about when I spoke about the very reality for me that was that shot, what that image represents. Then there is this second construction that is like a zoom in on this boy. So the central figure of the film is the boy in fact. So the film constructs around these witnesses, but there is another figure, which is this traveller, the perspective of talking, who tries to struggle to basically frame these things in this way, and so all these figures have a

double reality, they are witnesses. And I worked with two voice interviews even if they are in a very bad quality. Because this interview with the OCE, we did it by skype and the quality was very bad. Anyway, there are the voice documents of the people, but they become only accessible by the fictionalisation of this traveller, so there is again a truth value to this but this truth value is always a constructed one, so I don't handle these witnesses as more real as other perceptions in the film because everything claims a very strong reality. I don't know whether this is clear but I try to explain the status of the witness, it's very important because for me it's the same reason why it is very important to bring this story out of Albania, it's that the cases of these people, the witnesses, is worse to be seen out of the context. It is not that I want to show my vision of the country, it is more that there is something very important in this existence of these witnesses in fact. And to unveil them to an audience outside the country, and then everything else is about the problematic of how to frame a witness, how do you bridge between the film and the witness. It's not evident obviously, it's everything else than evident. There is all this game for this but one core of the intention is to bring these witnesses on the stage.

Q: A last question, not so much about the themes, is how that film places itself in your practice or in your personal history.

R: Yeah it's very like, it's the first film that I ever did, and maybe the last one I don't know, that is really a story also. It's kind of classical narrative so to speak, kind of narrative when speaking about and constructing a story in fact. It's also the most film related thing that I ever did in terms of production issues. I really produced it like you produce a film, for this kind of film it's a large budget, something like 130000 euros, for this kind of film it is a lot. It was produced on a context of film production, on all levels, including the shooting, the post-production, a certain professionalism of the production, including the framework, storyboard. For me it was also a game to see what happens. I think my practice really resists the idea to draw a storyboard, in one way that doesn't make sense with my practice. That was really a kind of approach or idea to say : "what happens if I confront this practice with the reality of filmmaking, of cinema production?", which is not only a kind of game, interest, but it was part of the game that the movie plays. It's part of the game that there is an approach that is non-narrative, that is reacting to reality, but is constructing fiction. That really resists many of these aspects. In one way it is also about this... It has to do with the inside-outside view and the

collectivisation of this country, there is for me something analogue between this kind of foreignness of the production process and the practice, and the content what the film is talking about. Compared to the other films that I did, this film has never really found a place, also, as a final result. For me it's foreign here and it's foreign there, as a film, and for example people who follow my practice for a long time, many of them said ok but you got a bit corrupted by this systematic of the cinema. On the other side of the cinema you had people who didn't know my practice and who came and said, identification is impossible. The film was a bit between the chairs so to speak, but it's also part of the game, of the construction. For me it wasn't entirely unpainful, because for example the film was shown on Arte, and I saw it on arte, and for me it didn't fit at all. It was really something that was fundamentally not working, that was problematic on a personal feeling, but then if I step back from this personal feeling, it was part of this game. In the sense it was an interesting experience, and to answer your question it was extremely particular, maybe the most singular thing I did within my practice.

Q: It changed your practice?

R: Yeah, it's interesting because after this experience and a lot of mental struggling with this experience I started to take the position here, so for me it was also that to take the position here was part of the answer on the questions that Tirana left behind for me. And some of the issue questions that we work on here are coming from this experience also, and they transform afterwards my work for sure. Even if they don't lead back, I couldn't say I'm going back to the place where Tirana happens and make it other or find different solutions but it transforms the work into an entirety in a way. Within my work it was very important step in a sense of destabilization.

2.6. Sandrine Stoyanov

Par Skype le 13/01/2017

Q : Qu'est ce qui a motivé le fait pour vous de plonger dans ce passé là et à quel point c'était volontaire ?

R : Ce qui m'a motivé c'est mon histoire personnelle, mes parents ont divorcé quand j'avais 6 mois. J'ai bien connu la famille de ma mère mais beaucoup moins celle de mon père, et j'avais le nom de mon père. Et euh c'est un nom d'origine russe et j'avais aucune enfin j'avais eu aucune possibilité jusqu'à ce moment de me poser des questions sur d'où venait mon identité russe. A l'école on me disait : « vous avez un nom russe, d'où ça vient ? » et j'étais incapable de répondre. D'avoir cette nationalité sans avoir la culture est étrange même si c'est agréable parce que ce n'est pas un nom commun. C'est parti de là, c'est parti du fait d'avoir un nom dont je ne connaissais pas les origines. Je me suis rendu compte que j'avais ce nom par mon grand-père qui était Russe. A l'époque des beaux-arts j'avais du temps et je me suis dit, j'avais un travail à faire sur des gens, c'est le moment de poser des questions sur ces origines. C'est un travail qui pouvait être classique sur les origines. C'était une manière d'aller vers un grand-père que je ne connaissais pas. A la recherche d'une histoire mais aussi à la recherche d'une paternité, voilà. J'ai fait mon diplôme de beaux-arts sur mon grand-père, en fait c'étaient les prémisses du film.

Q : Ce n'était pas de l'animation.

R : Non je ne connaissais pas l'anim à l'époque, quand j'ai fini on m'a dit que ça aurait été très beau animé. J'ai fait une sorte de livre matriochka. Un livre qui fonctionne un peu comme le film, c'était une sorte de quête personnelle où j'allais à la recherche des objets qui étaient emblématiques de mon grand-père, comme le porte cigarette, ou le piano, la poupée russe. J'allais à la recherche d'une identité russe par le biais des objets de mon grand-père.

Q : Vous avez encore une trace de cet objet-là ?

R : Oui je l'ai toujours si ça vous intéresse. Oui et du coup j'ai fait mon diplôme dessus et en sortant des beaux-arts c'est grâce à ce livre que j'ai été pris aux gobelins, ou j'ai découvert l'anim. Et quand j'ai découvert l'anim je me suis rendu compte que mon univers pouvait

bouger. En sortant des gobelins j'ai rencontré mon compagnon qui était réalisateur dans le dessin animé, qui m'a fait rencontrer un producteur. Il m'a proposé d'écrire un scénario et d'en faire un film. Donc avec mon compagnon, moi je ne me sentais pas de le faire seule j'avais pas l'expérience de la réalisation, donc avec mon compagnon on s'est mis tout de suite, on a repris mon diplôme et à l'époque j'ai fait comme vous. Pour connaître mon grand-père j'ai été voir tous ses enfants, je les ai interrogés sur ce qu'ils savaient de mon grand-père. De tous les enregistrements celui qui m'a le plus intéressé c'est celui d'Irène, ma tante, qui est dans le film. Et quand j'ai fait écouter cet enregistrement à Vincent mon coréalisateur il m'a dit il faut qu'on parte de ça. On est partis du son de l'enregistrement et on a monté par rapport à cette interview, on a monté le film pour réussir à raconter l'histoire sans avoir à réenregistrer. On voulait que la base soit documentaire, soit la voix d'Irène, et que le film se construire dessus. Pour parler de la mémoire ce qui m'intéresse moi c'est de pouvoir projeter ce qu'on peut se raconter à soi-même quand on nous raconte son histoire, quand quelqu'un nous raconte son histoire on ne peut se servir que de ce qu'on connaît déjà pour se faire une image mentale, donc moi j'ai pas voulu aller en Russie, je voulais rester vraiment sur... Du coup ça parle des clichés sur la Russie parce que n'étant pas russe et n'y étant jamais allée ma vision de la Russie était faite de clichés, Matriokchka, l'âme russe. C'était ça qui m'intéressait, comment on pouvait construire un univers pictural et visuel par rapport à ce qu'on sait de quelque chose et comment notre esprit peut reconstituer par des bribes de savoir un univers, la démarche était là.

Q : Par rapport au tournage du film, la réalisation, est ce que tout le matériel a été préparé en amont et le film a été ensuite tourné ou est-ce que tout un processus s'est joué par rapport à cette mémoire pendant le tournage du film.

R : Le film a été, non justement, le film a été ouvert pendant toute la fabrication. Il y avait des passages du story-board qui étaient vides. Comme on avait le son et pas l'image, il fallait faire tenir l'image sur le son. Il y avait des passages où jusqu'à la fin on savait pas qu'on allait le mettre là. Le film a beaucoup bougé, les producteurs voulaient que ce soit 15 minutes, et on n'a jamais réussi à le faire tenir. C'était 18 minutes, après on rentre dans des histoires de diffusion, de possibilités de diffusion. Donc il y a aussi des contingences de ce niveau-là, aussi arte aurait aimé que ce soit plus court. Mais c'est tellement dense qu'on ne peut pas le réduire plus. Il y a le fait que ça s'est construit même visuellement, comme je devais me servir

d'archives, il y a eu un travail de recherches d'archives assez volumineux. De ces archives j'ai dû faire un tri et recomposer des images. Le storyboard était fait mais à chaque plan je recomposais les images. Par rapport aux archives que j'avais trouvé comment je pouvais les agencer dans l'image. Ça s'est un peu imposé comme des tableaux peints successifs. Il y avait une structure de base qui était le storyboard, mais à l'intérieur du storyboard ça a beaucoup évolué au travers du film.

Q : Pendant le tournage du film vous avez eu l'impression d'approcher ou d'approfondir cette démarche mémorielle ?

R : Par rapport à l'histoire d'Irène, c'est que je me suis appropriée son histoire pour raconter la mienne. Il y avait un travail sur la mémoire d'Irène. Ce qui est intéressant quand on a fait le film c'est qu'il y a un moment on a voulu faire du pickup parce qu'il y a tout le passage où je parle de mon enfance et je n'en avais pas parlé avec Irène. Donc on était retournés la voir pour avoir sa réaction pour en parler avec elle pour pouvoir faire l'enregistrement, et en fait elle racontait pas du tout son histoire de la même manière. La mémoire c'est quelque chose de très volubile, par rapport au moment. A n'importe quel moment c'est une autre histoire qu'elle m'aurait racontée ou autrement, elle aurait pas mis l'accent sur la même chose. Donc ça c'était très intéressant de découvrir, et du coup de me dire en fait que la chance que j'ai eu c'est que peu de gens lui ont posé des questions sur son enfance avant que je le fasse, du coup il y a vraiment eu cette découverte du fait que ça puisse être intéressant, le passé et son histoire, et la découverte aussi de... c'est-à-dire qu'en en reparlant elle est retournée dans ses souvenirs dans sa manière de parler de petite fille en fait. A l'époque elle devait avoir 60ans quand je l'ai enregistrée, et quand elle a parlé de l'enterrement de sa mère elle a pris sa voix de petite fille, elle est descendue dans sa mémoire, et en disant qu'on l'appelait Irène Inrina Irinka. Et quand elle a dit Irinka elle a pris un mode de parole qui était celui de son enfance en fait, et ça m'a vachement marqué mais je n'ai pas réussi à le récupérer quand je l'ai réinterviewé 10 ou 15 ans après, c'était beaucoup plus de l'ordre de l'explication. Elle avait perdu avec le temps le fait de se replonger dans le passé alors qu'on n'y avait plus été depuis longtemps. Du coup j'ai un peu perdu le fil de votre question.

Q : J'ai une question sur la raison pour laquelle vous avez choisi de vous inclure dans le film. Est-ce que c'est votre voix qu'on entend ?

R : Oui c'est ma voix

Q : Au départ je me disais que c'était quelqu'un mais depuis que je parle avec vous je réalise que c'est la voix du film. Je me dis pourquoi du coup que vous avez choisi de vous inclure dans le film et avec la présence de cette voix notamment. Vous vous représentez aussi dans tous ces passages d'interviews qui sont dessinés, il y a plusieurs modalités d'être à l'histoire, et je me demandais pourquoi vous avez choisi de vous inclure et comment s'est faite cette implication, si c'était pensé au départ ou si ça s'est fait au fur et à mesure.

R : C'était décidé dès le départ parce que égoïstement l'idée c'était de parler de moi. Je me suis servi d'Irène comme d'une mise à distance mais c'était une manière de parler de moi aussi. En parlant avec Irène je me suis rendue compte qu'à 30 ans de séparation, de distance, on a vécu la même chose, la séparation du père à l'enfance. De parler de la séparation d'Irène par un périple historique ça me permettait de parler de la distance que j'avais eue avec ces origines, j'avais à la fois l'argument de la quête du père, et le fait qu'à elle toute seule Irène représentait dans son histoire l'enfant russe que j'aurais pu être si j'étais née là-bas. C'est une autre époque mais elle était représentative de l'enfant née en Russie et le souvenir de cette Russie en mémoire. C'était la seule personne de la famille chez qui il y avait ça. Quand elle m'a raconté son histoire ça m'a scotché, c'était quand même fort. Romanesque et triste à la fois. Mais moi ce qui m'intéressait c'était ma quête d'origine. A la base je voulais parler de mon grand-père et ça a coulé sur Irène parce que c'est la seule qui était encore en vie, qui pouvait me parler de la Russie, mon grand-père m'en avait peu parlé. Quand j'ai découvert ça il y a eu une mise en miroir de son histoire et de la mienne en fait. Et ça pouvait en même temps mettre deux univers en contradiction, cette vraie réalité d'enfant russe à une époque donnée, et moi ma réalité qui était plus une réalité imaginée par des histoires qu'on me racontait enfant, on me disait que j'étais une princesse russe, que mon grand-père était un russe blanc, ce que je ne comprenais pas. Ça m'intéressait comment des petites phrases comme ça que les adultes peuvent donner sans donner d'explications historiques, on peut se construire une histoire. Un russe blanc pour moi c'est un russe habillé en blanc. C'est des années plus tard avec le cours d'histoire que j'ai appris ce que c'était. J'ai voulu jouer avec ça justement, de comment se construit un imaginaire par rapport à ce que les adultes peuvent nous raconter quand on est enfant, et ce qu'on est capable de mettre comme images quand on est plus âgé. Comment justement graphiquement je me suis beaucoup servi de l'image pour montrer

comment l'univers réaliste a pu détruire l'image que j'avais du monde des princes et princesses de la Russie, et comment l'histoire d'Irène et l'histoire que j'avais appris à l'école pouvait m'aider à reconstruire un autre imaginaire.

Q : Pour vous c'était important d'avoir toutes ces formes de vous-même à l'intérieur du film, adulte, enfant, dessiné, la voix ?

R : Oui c'est égocentrique mais l'idée c'est plutôt que je pars du principe que je ne peux parler que de ce que je connais, c'est un principe de base. Je ne suis pas comment dire, je n'ai jamais essayé de me mettre dans la peau d'un autre personnage et de raconter la vie de quelqu'un d'autre. Je m'interroge énormément sur ma perception personnelle du monde. Ma question c'est de demander aux autres s'ils perçoivent les choses de la même manière que moi. Cette mise en abîme c'est une recherche sur soi-même, de comprendre comment on perçoit le monde comme ça. Se dessiner, la personne que je connais le mieux dans mon dessin c'est moi. Je me vois dans la glace tous les matins. Si vous avez quelqu'un qui fait le modèle à côté de vous c'est pénible donc ouais c'est une manière de faire l'économie peut être de de de comment dire de questionner l'univers des autres ça devient beaucoup plus compliqué, ils doivent être disponibles, en avoir envie, être accessibles.

Q : C'est une forme d'autonomie

R : Oui c'est une autonomie c'est une manière de se comprendre, oui et différemment, maintenant que vous le dites, c'est une manière de se protéger du monde extérieur, d'une certaine manière c'est aussi se donner en pâture au monde extérieur mais c'est une manière d'apprendre à se connaître soi-même. Depuis que je suis très petite j'ai voulu toujours comprendre les choses par moi-même, comme le divorce de mes parents j'ai toujours voulu avoir ma propre opinion objective. Que ce soit mon propre travail intellectuel et perceptif qui me fasse comprendre ou accepter la situation de mes parents. Et je crois que ça, ça a été très constitutif en fait, le fait d'avoir été... Irinka et sandrinka parle avant tout de ça, comment quand un univers comme celui de la famille se déconstruit, se scinde en deux avec des objectifs et des obligations différentes, comment un enfant au milieu de ça peut construire dans cette brèche quelque chose qui soit de sa propre construction mentale quoi. Je ne sais pas si c'est très clair. Le film c'était une manière de donner ma propre version de cette situation et de donner aussi le droit à la parole à la blessure de l'enfant. On parle des problèmes du père et

de la mère, les parents sont beaucoup, à cette époque-là, les parents se posent beaucoup de problèmes sur leurs problèmes à eux, d'avoir été trompés, de l'amour que leurs enfants peuvent leur porter mais une sorte d'incapacité à se mettre à la place de l'enfant. La souffrance de l'enfant est souvent envisagée par rapport à la parole de l'adulte. Ça m'a poussé aussi à en faire une chose aussi, après par mon éducation artistique aussi, à en faire quelque chose de sensible. Comment la symbolique de la famille peut être détruite et comment on la reconstruit avec tout ce qui se passe, l'histoire, comment d'un univers qui semble incohérent tout ce qu'on peut rassembler comme morceaux pour le reconstruire. En fait si on ne sait jamais aller à la source c'est aussi parce que on ne peut construire que des tissus de ses propres expériences et de sa propre expérience du monde.

Q : Alors ce qu'on reconstruit ce n'est pas tant un passé qu'une identité ? Il y a un lien très singulier entre identité et mémoire... Alors il y a une articulation très forte dans le film entre l'infime et le plus collectif, ce que je vais appeler ici la grande histoire parce que aussi votre passé familial questionne des événements historiques... Je me demandais par rapport à cette question de grande histoire comment vous envisagiez cette articulation entre l'histoire intime et l'histoire plus collective que représente cette histoire-là, comment vous avez choisi d'inclure des éléments de cette histoire-là et puis comment vous voyez un peu ce matériau qui peut paraître très éloigné de la question de l'intimité, s'il y a bien quelque chose avec lequel on entretient un rapport plus distant, c'est bien ces faits historiques.

R : C'est venu par rapport à l'histoire d'Irène et celle de mon grand-père, c'est que d'une part je me suis beaucoup, je suis partie à la base quand j'ai fait mon travail des beaux-arts, je suis partie du cv de mon grand-père, il expliquait où il avait fait la guerre, c'était des étapes assez précises de son cheminement, du coup je me suis intéressée à l'histoire de la Russie pour pas dire trop de bêtises non plus, j'ai suivi historiquement son parcours c'est là que j'ai compris plus de choses que ce que j'avais compris à l'école. À l'école ça a tellement pas d'implications personnelles ce qu'on raconte que je n'avais pas pris en compte la teneur des enjeux de l'époque en fait. Et c'est par l'intime que j'ai réussi à comprendre les problématiques politiques du grand monde. En suivant mon grand-père je me suis rendu compte dans quelle classe sociale il était, des trucs tout cons hein, qu'il était à cheval dans la guerre alors que les autres ils étaient à pied, qu'il était un russe blanc et que du coup son implication dans la révolution était pas la même que les autres, de se mettre à la place des autres et de

comprendre ça. Je suis dans une classe sociale en France qui est plutôt de l'autre côté, ce que j'essaie c'est de comprendre comment des fractures historiques ont une implication sur la vie d'une femme, comme les changements de frontière... Irène m'a raconté que leur mode de vie c'était la Bessarabie, parce qu'elle-même à la révolution on lui a fait abandonner ses frontières. Reprendre tout ce qui avait été annexé, se rendre compte que juste comme ça des familles entières changent car on leur change complètement leur règle du jeu, comprendre ces choses-là c'est hyper intéressant, parce que ces choses-là on peut en parler dans l'histoire comme dans la famille. Si j'en reviens au divorce, à partir du moment où les parents changent leur règle du jeu leurs vies changent complètement, dans l'histoire globale c'est un peu pareil elle a beaucoup d'influence sur les histoires intimes, il y a plein d'histoires qui se seraient pas passées de la même manière si les frontières n'avaient pas bougé, si les mouvements politiques étaient différents. C'est justement en s'interrogeant sur la vie d'une personne qu'on se rend compte que toute vie est impliquée dans un environnement, un contexte, et qu'il est nécessaire pour expliquer la vie des gens.

R : C'est un peu comme si on faisait un mouvement inverse, l'histoire a eu un impact sur la vie des gens, et on peut repartir de l'intimité pour ré-accéder et re-questionner. Oui c'est aussi ce qui m'a beaucoup plu dans le travail que j'ai fait c'est de jouer avec des symboliques historiques pour parler de la fracture entre la Russie, de mettre en abîme la fracture de la Russie par rapport au divorce de mes parents, c'est presque jusqu'au-boutiste, et c'est plus parlant que de rentrer dans les petits problèmes. Si je dois raconter l'histoire de mes parents, des trucs plus ou moins sordides, ça m'intéressait beaucoup moins que de raconter juste l'impact d'un changement de frontière sur tout ce que ça peut avoir d'iconographique et de visuel, on raconte déjà énormément sur ce que ça peut avoir sur l'histoire d'une intimité. Rien que la révolution quand on voit comment l'imagerie a changé de l'imagerie Tsariste, révolutionnaire russe avec l'avènement de la photographie, tous les moyens techniques de la civilisation, c'est assez incroyable, rien que ça, ça raconte quelque chose en soi. Se servir de ça pour raconter ce que les gens peuvent vivre d'intime c'est une mise à distance qui... Je me perds un peu dans ce que je dis... Enfin ce qui m'a plu dans ce travail c'est de jouer avec ces images et de me les approprier pour raconter quelque chose de plus éloigné.

Q : Pour rebondir là-dessus, j'ai cette question : est-ce que vous avez eu l'impression d'avoir pris une distance par rapport à la réalité et si oui laquelle ?

R : Ça dépend ce que vous entendez par réalité en fait. De la réalité de l'histoire elle-même ?

Q : Pour vous ce sont des réalités différentes ? Oui, justement. Est-ce que vous avez l'impression d'avoir pris des écarts avec le réel et comment vous vous positionnez par rapport à la notion de réel.

R : Moi la notion de réel ne m'intéressait pas, je me positionne toujours dans un mode de perception. Pour moi il n'y a pas de réalité, il y a une manière de la percevoir mais une réalité commune on a.. Les médias arrivent à nous faire admettre des choses communes a force de nous répéter 100 fois comment on doit voir les choses. Pour moi on perçoit des choses dans lesquels on se reconnaît mais on a tous notre manière de voir les choses. Moi je passe mon temps à demander pourquoi je perçois les choses comme ça, si ma perception est juste. Tout mon travail d'artiste est là, de comprendre ma perception, si elle est bonne, si j'ai raison de l'affirmer, si l'objectivité existe, ou elle peut se trouver. Donc ce qui m'intéressait dans le film c'était justement de parler de ma perception du monde et de ma perception de l'histoire, mais pas de la réalité de l'histoire. Irène n'a pas croisé Lénine, elle est partie en 21 elle a pas connu la révolution bolchévique elle était en Roumanie. Moi ce qui m'intéressait c'était de mettre tout mon imaginaire, et de raconter une sorte d'épopée comme quoi je suis liée à ce vécu par ce que moi j'avais entendu et perçu de ce monde. Il n'est pas objectif ce monde. Ce qui m'impressionnait une fois qu'il était fini, c'est qu'Irène a pris ce film comme sa vie. C'est que du photomontage, le personnage dessiné dans les images fixes vibrantes ne lui ressemble pas, et quand elle a vu le film, elle arrêta pas de dire à mon père : « tu vois c'est vrai, c'est la réalité c'est ce que ça raconte ». Pour moi ça a été important dans le sens où en faisant le film je me suis appropriée sa vie pour raconter la mienne, je me suis rendu compte en le faisant que je faisais revivre la mort de sa mère, des étapes de sa vie que je mettais en image pour raconter mes propres deuils. Je me suis à des moments senti profondément égoïste, j'avais peur de sa réaction, mais ça a permis à elle de prendre conscience et de pouvoir dire qu'elle avait souffert. Et du coup c'était très intéressant parce qu'elle venait vraiment d'une génération où tous ces trucs-là étaient pas encore de mode. Le positionnement qu'elle avait vis-à-vis de sa vie, de l'histoire, de ses problèmes familiaux c'était la vie ça ne se questionnait pas en fait. Le fait de voir en image après le film elle arrêta pas de me dire : C'est très bien

mais ça remue, et après elle m'a dit un truc elle m'a dit mais en fait ce n'était pas facile tout ça quoi. Moi j'avais très envie de pleurer mais en même temps je me suis dit ben en fait ce n'est pas si égoïste que ça. J'ai des gens de ma famille qui me regardent encore, qui m'ont dit qu'ils le voyaient souvent, et du coup oui la mémoire collective autant que la mémoire intime est quelque chose de très important, pour savoir si on est dans le vrai ou si on n'est pas tout seul. Moi quand je m'approprie Irène c'est un peu ce qui s'est passé, c'est être moins seul face à une histoire qui se ressemblait, et du coup elle peut devenir universelle à partir du moment où il y a des similarités, des résonances dans la vie de chacun.

Q : Je me demandais... Vous parlez de cette démarche qui vous paraissait d'abord égoïste, je me demandais si vous aviez pendant la réalisation du film... ça va peut-être aussi entrer en écho avec le fait qu'il y avait quelqu'un avec qui vous collaboriez... Est-ce que vous avez pensé à un futur spectateur potentiel, à un spectateur idéal ?

R : Non je n'avais pas ça. Le fait de penser aux autres me donnait le vertige. Il y a des moments où je me disais « ça va être trop ». Non c'était une démarche assez égoïste, je pense que... Euh... Moi, d'avoir un travail artistique, c'est une manière de me tenir à distance du monde, mais c'est une manière de prendre de la distance lorsque le monde tel qu'il est me paraît très abrupte. J'ai passé un peu ma vie à le fuir dans le dessin ou dans l'expression artistique, et c'est une manière à la fois de le vivre et d'en prendre une certaine distance en fait. C'est une manière de recul en fait. Du coup je le fais plus pour moi que pour les autres. Donc cette perspective de changer... On peut voir la posture de l'artiste qui se met dans une position de repli pour pouvoir partager quelque chose avec l'autre qu'on aura travaillé ou voulu. Je me demande si cette position de repli n'est pas une manière de pouvoir entrer quand même en situation d'échange, mais dans un second temps.

Si c'est justement quelque chose qui nécessite le fait de pas avoir de spectateur idéal, l'auditeur idéal c'est moi. Être le plus juste possible avec moi-même, être le plus... Comment dire... Le plus spontané, de me poser les mêmes questions, de pas me mettre d'interdit, d'être le plus vrai possible. Si c'est bon, c'est montrable. Et dans l'idée mais ça veut pas dire qu'il n'y a pas... Il y a des moments d'angoisses énormes, je me dis je suis dans les mêmes problèmes, ou je me dis « mais ça va intéresser personne ». Il y a forcément ce moment où on a l'impression de ne parler qu'à soi-même, il y a une vraie solitude avant le partage. Le partage arrive quand le film est fini. Du coup il y a un vrai cheminement où vous ne pouvez pas penser

à qui va regarder sinon vous n'assumez pas ce que vous êtes capables de faire. La boucle se ferme quand il n'y a que soi qui sait faire ce qu'on est en train de faire.

Q : Alors vous saviez en commençant le film, comme il y avait un producteur, vous saviez que le film serait diffusé. Ça, ça joue un rôle dans la production le fait de savoir ça ? Comment ça a influencé le processus de production ?

R : En fait ce qui s'est passé c'est que ça s'est fait très vite et très lentement. A partir du moment où le producteur s'est intéressé à notre travail, du coup on a écrit le scénario, on a monté le dossier, à partir du moment où il a accepté, le producteur nous a produit en fait, même s'il aurait préféré un truc moins artistique, il aurait aimé quelque chose de plus fictionnel, mais comme il avait dit oui à la base il ne s'est pas démenti. Et c'est sur le long terme, quand il a dit que c'était possible de le faire, mais on n'a eu arte que 4 ans après quoi, parce que le film était difficile à faire comprendre en fait visuellement tant qu'il était pas... Les gens avaient du mal à se rendre compte de ce que ça allait donner à l'arrivée.

Q : C'était difficile à décrire.

R : Voilà. On a avancé à tâtons sur ce film, la grande force que j'ai eu c'est que le producteur, comme ce n'était pas trop leur habitude, qu'ils nous aient pris par sympathie, qu'ils trouvaient qu'il y avait un potentiel sans trop le comprendre, ils nous ont laissé une liberté totale. C'est au bout de 4 ans qu'ils se sont rendus compte que ça ressemblait à quelque chose. Ça m'a laissé une sorte de liberté totale sans pression, où on a pu vraiment faire ce qu'on voulait, cette liberté s'est ressentie dans le film à la manière dont ça s'est construit. Ça ne s'est pas construit dans l'ordre mais je le faisais au feeling des plans, j'y pensais au moment de le faire. Comme j'ai fait les ¾ du film seule en terme d'images, anim, décors, compositing des plans, quand j'avais le plan fini ça me donnait la suite. C'est un peu comme si je tirais sur un fil et puis ça met une logique, c'est comme ça qu'on trouve la fin.

Q : La dramaturgie du film s'est construite au fur et à mesure ?

R : En tout cas visuellement. Il y avait quand même la trame de base, le son, qui était construit. Mais visuellement ça a mûri au fur et à mesure de la fabrication du film. Il a grossi, il a réduit jusqu'à ce qu'il trouve sa forme idéale. Les trous se sont comblés par maturation et pas par volonté que l'histoire tienne debout. Souvent en anim on fait un scénario, après on fait le

story-board, après on enfile les plans. Irinka et Sandrinka ça ne s'est pas passé comme ça, visuellement ça s'est vraiment construit au fur et à mesure en fait.

Q : Parce que vous étiez en situation de recherche ?

R : Voilà, exactement, c'est ce qui m'intéressait. J'avais passé un temps fou à chercher beaucoup d'iconographie russe visuelle, etc... Et après, le but du jeu c'était de réussir à raconter visuellement ce qu'on avait mis dans le story-board avec toute l'iconographie que j'avais trouvé. Chaque plan j'étais obligée de le composer visuellement par rapport aux images que j'avais, de jouer avec, de trouver comment une archive pouvait s'intégrer dans l'image. C'est un jeu de composition, des tableaux qui se sont construits les uns après les autres. L'univers d'Irene avec les images composites ça s'est passé comme ça, des tableaux vivants en fait. Tout en ayant la structure de base en sachant que quelqu'un était en train de raconter telle chose. Mais l'image elle-même s'est construite par rapport à comment j'arrivais à composer l'image. Ou je vais avec ces photomontages, je découpais plein de trucs qui racontaient des histoires en recollant.

Q : C'est intéressant comme le film est travaillé par cette dramaturgie qui est celle de l'interview et puis on a l'impression que le film est travaillé par une dramaturgie qui est graphique. Et la résolution se fait graphiquement. C'est vraiment intéressant de sentir comme c'est le reflet de la recherche qui a pu être menée. C'est intéressant de pouvoir le verbaliser. On n'est pas encore bout...

R : Haha

Q : C'est dense et en phase avec toutes les questions. J'ai encore peut être un quart d'heure de questions. J'aimerais savoir, vous avez beaucoup travaillé avec After Effects pour mettre ensemble les différentes ressources,

R : Final Cut pour le montage.

Q : Euh je me demandais si c'était une évidence d'utiliser ce type d'animation là, et...

R : Pour After Effects ?

Q : Oui pourquoi ce type d'animation là, et pas du stop motion, ou que du dessin, pourquoi avoir utilisé...

R : Alors c'est parti du livre que j'avais fait pour le diplôme, qui était dessiné en traditionnel, et comment dire c'est en voyant l'animation sur after effects que j'ai pris conscience qu'on pouvait faire du photomontage mais aussi prendre des archives et les découper comme des photos en fait. Du coup je me suis dit, ça m'a ouvert la possibilité de faire du photomontage animé, c'est là que ça a pris tout son sens en fait. C'est assez facile d'accès, je pouvais l'apprendre assez vite et avoir une certaine autonomie. Moi c'est ce qui m'intéressait le plus, c'est, je... J'ai essayé de faire le plus de trucs par moi-même ce qui est un peu aberrant dans le monde de l'anim, que ça prend beaucoup de temps. Mais comme je n'aime pas demander aux autres de m'aider j'ai cherché à tout faire moi-même. Ce n'est pas que j'aime pas mais l'inertie de groupe je trouve que c'est un frein. Le sujet est personnel, il y a aussi l'idée être la propre actrice de mon film, qu'on ressente autant visuellement qu'émotionnellement que c'est passé par moi et pas par quelqu'un d'autre. J'ai abordé le film plus comme une peintre que comme quelqu'un qui fait du dessin animé. Je voulais être l'actrice de mon film, je voulais que ce soit mes émotions qui soient dans l'animation, dans le trait. Il y avait une nécessité d'absolu personnel qui était presque un peu trop jusqu'au-boutiste. Et qui me permettait une autonomie. La stop motion j'y ai pas pensé parce que moi je suis dessinatrice à la base, je ne fais pas de marionnettes, tout le questionnement était personnel mais il y avait un jeu visuel, de jouer avec la recomposition de l'image. After effects était idéal, il permettait la juxtaposition d'anim, de vidéos, de photos, tout en étant d'un abord assez simple en terme de fabrication. Ça me permettait de faire des marionnettes qui me permettaient d'animer des photos. Donc oui c'était assez évident et à l'époque il n'y avait pas tant de logiciels pour ça. C'est un peu comme le film que je fais là, ça s'est fait par logique.

Q : En quoi le recours à l'animation favorise cette quête identitaire et mémorielle

R : Ça laisse une vraie liberté de la perception. Le problème de la prise de vue réelle souvent c'est que l'image est prise comme vraie, vous demandez à n'importe quel néophyte, quand elle regarde un film, croit en la réalité du film, pense que c'est vrai parce que c'est ce qui a de plus proche de ce qu'on voit de nos yeux. L'animation permet un décalage qui peut mettre dans la tête de celui qui regarde qu'il est dans la perception de quelqu'un et non pas dans une réalité induite.

Q : C'est quelque chose qui revient souvent dans les livres qui parlent des théories de l'animation

R : L'autre truc c'était le fait d'être la propre actrice de mon film, ça ne passe que par moi, je suis un peintre de mes émotions, de pas donner le crayon à quelqu'un d'autre, que l'expression soit totale. Peut-être plus maladroit mais total. L'interprétation du sentiment de quelqu'un sur le sentiment de quelqu'un d'autre, ce que je suis capable d'exprimer de ce que je ressens, il faut que ça passe par moi. Il y a une forme de nécessité là-dedans. Ce qui m'intéresse c'est de savoir ce dont je suis vraiment capable et qu'est ce qui sort de moi, c'est une manière d'être au plus juste de ce que mon corps, mon âme et mon esprit sont capables de retranscrire de ce que j'ai à l'intérieur de moi. C'est une forme de quête. C'était une manière d'apprendre à se connaître. Il y a quelque chose qui m'a toujours marqué dans mon enfance, déjà ce que je suis capable de faire, j'ai beaucoup manqué de retour de moi-même, mes parents étaient beaucoup occupés dans leurs propres problèmes personnels, j'ai eu une nécessité toute ma vie d'avoir une objectivité sur ce que je ressentais moi-même et qu'on ne puisse pas mentir sur ce que j'étais capable de faire ou quoi. Que je puisse prouver que ce n'est pas quelqu'un d'autre qui l'avait fait. Même si ce n'est jamais fini, avec une tierce personne... C'est dur de faire une œuvre absolue en mouvement, en anim ça engage tellement de paramètres entre narration filmique, narration, c'est tellement de métiers qui se juxtaposent, et on ne peut pas forcément les maîtriser tous.

Q : Je me demandais comment s'était passé le recours à plusieurs médias différents, et comment ça s'était passé en phase de création, si c'était facile à gérer et comment avoir choisi ça...

R : Je voulais que ça ait un côté documentaire, les images d'archives c'était important pour parler de la guerre et de ce temps que je n'avais pas connu, et pour parler d'une réalité passée que je n'ai pas connue. Je pensais que c'était des images d'archives mais j'ai appris que tout avait été re-filmé parce qu'il n'y avait pas de caméra au moment de la prise du palais d'hiver. Mais voilà c'est là où la mémoire elle est jamais réelle, il y a toujours une interprétation ou une fictionnalisation de ce qu'est la mémoire. C'est quelque chose d'imperceptible la vraie mémoire, elle passe forcément par un média ou par quelque chose qui fera qu'on aura retenu une chose plus qu'une autre. C'est intéressant à questionner, de m'approprier ces images et de raconter autre chose avec, de raconter quelque chose de personnel avec un matériau qui est collectif. J'ai pu rentrer en contact avec les films Archaïon à l'époque, c'était compliqué d'avoir les images d'archive, il y avait des droits à payer, on ne savait pas à qui les payer et on

n'avait pas beaucoup d'argent. J'ai travaillé pendant 4 ans sur des archives sans savoir si j'aurais les droits à l'arrivée. Les films Archaion étaient d'accord on avait fait un accord de co-production, ils avaient leur nom au générique. Mais entre-temps Archaion a été racheté par Gaumont, et il y a eu pendant un an le doute qu'ils nous laissent utiliser les images, ils ne voulaient pas nous faire de prix, si je me souviens bien c'était 600 euros la seconde, c'est hors budget. C'est en insistant pour payer moins, comme c'était en festival on aurait pu diffuser et pas payer de droits mais je ne voulais pas prendre ce risque, on s'est quand même battus, ce qui a joué en notre faveur parce qu'au bout de 4 ans on avait les ¾ de l'animation. Le film était quasiment fini, on a eu de chance que le film lui plaise, elle s'est rendue compte que tout avait été remonté, que je n'utilisais quasiment jamais les images en tant que telles, et euh elle m'a dit comme ça je m'en souviens encore, en gros si je vous donne pas les droits vous pouvez pas faire le film. Elle a demandé à mon producteur quel était le budget, il a dit qu'il pouvait parler 100 à 150 euros la minute, et elle a fait un contrat global en faisant le chiffre le moins élevé et elle nous laissait le droit des archives pour une somme modique et elle nous a vraiment sauvé la vie. C'était un vrai pari quoi. C'était pareil pour la musique, je voulais des musiques historiques, Stravinsky, Kivitch mais c'était trop cher on a fait une musique originale mais ça m'aurait plu de réfléchir comment on peut jouer avec les images et avec la musique d'une époque.

Q : Donc oui on a parlé des médias vidéo, photo, je me demandais aussi s'il y avait aussi des documents qui étaient intervenus dans le processus de création, des documents papiers, des archives, si vous en aviez utilisé pour faire le film, si elles se sont retrouvées ou non dans le film.

R : En fait il ne faut pas le dire mais j'ai utilisé énormément de photographes, j'ai scanné énormément de photos, j'ai utilisé trop de photographes pour payer les droits. J'ai tellement découpé et recomposé que ça ne se voit pas, mais oui j'ai scanné tous les bouquins que j'ai pu trouver sur la Russie tsariste, sur la révolution.

Q : Vous les avez trouvés comment ?

R : En chinant. Quand je suis entré dans une librairie la première fois... Du coup oui tous les photographes d'aujourd'hui qui ont fait des trucs sur la Sibérie, pour prendre une lampe, un rideau, un bout de banquette, j'ai pris chez des photographes que je ne cite pas pour pas payer

les droits. J'ai fait pour que ce soit de la citation et pas du vol d'image. Ça a été un vrai travail iconographique. C'est ce qui a construit l'image aussi. Je savais quelle image construire, s'il me fallait une sonnette de train, je regardais dans toutes les listes de trains à l'école, il fallait de la vaisselle, de tout et n'importe quoi. C'était jubilatoire, même si c'était long.

Q : Ce n'étaient pas des documents google ?

R : Si, il y en a eu un peu mais quand j'ai commencé le film c'était pas généralisé, il n'y avait pas un haut débit, au début du film j'avais pas accès comme aujourd'hui à internet, il y a eu de l'iconographie google mais très peu parce que c'est de la mauvaise définition. C'est par les bouquins, des photos de copains, des livres américains, tout ce qui pouvait faire vieillot ; J'ai pris partout ce que je trouvais. Tout en ayant l'angoisse qu'on reconnaisse la photo. Je les floutais, je les travaillais pour que oui, pour qu'on ne puisse pas me taxer de vol. Le fait de recomposer des images c'est le but, je ne pouvais pas travailler avec mes propres photos. Je me suis assez réapproprié le média pour que ça devienne mes propres images.

Q : Vous avez fait des recherches historiques ou vous avez fait émerger des archives, est ce que vous avez pensé à le mettre dans le film ?

R : Sur la guerre elle-même ?

Q : Sur des événements historiques.

R : Il y avait juste la prise du palais d'hiver, parce que ma tante m'avait dit que mon grand-père était là à ce moment-là. Qu'il avait reçu une balle, si c'était vrai on ne saurait jamais. En gros il s'était déguisé en majordome. Je l'ai pas mis parce que c'est difficile à expliquer mais en gros il se serait mis en majordome pour se sauver, il aurait même mangé des humains pour réussir à revenir vers Odessa, il aurait mangé son cheval. Ça c'était trop compliqué, du coup les choix se sont centrés plus sur la vie d'Irène que sur celle de mon grand-père, du coup il y a eu beaucoup de choses autour du film. J'avais fait un blog.

Q : Je pense que je l'ai vu.

R : J'avais mis des recherches.

Q : Ou il y a aussi le dossier pour le CNC. C'était très instructif pour moi de tomber là-dessus, le franc est tombé plusieurs fois en regardant ce document. Encore deux petites questions. La

première peut paraître absurde mais je me demandais quelle relation vous entreteniez avec les objets, et particulièrement dans le cadre d'une dynamique mémorielle. C'est-à-dire des objets physiques quoi, pas des objets photographiés mais vraiment des objets, une chaussure...

R : Moi je suis très fétichiste. Je garde beaucoup les objets pour leur histoire affective, plus que pour leur valeur. Aussi les objets de mon grand-père, les photos, les albums, je les ai beaucoup regardés. J'ai énormément regardé les photos, les objets d'Irène, son mobilier. C'était important de comprendre ses goûts, les objets qu'elle gardait. Comme je l'ai dit mon premier diplôme a été construit sur les objets de mon grand-père. C'est en redécouvrant les affaires de mon grand-père chez mon père que j'ai retrouvé des plumiers et que j'ai commencé à faire les premiers dessins sur le projet avec ces plumiers. Je me suis inspirée de tout, de ces dessins d'architecture, il y avait une vraie démarche de comprendre les objets et de me les approprier en fait. J'ai commencé à travailler à la plume avec mon grand-père. Ça a une énorme importance pour moi les objets. Ce dont je me souviens de mon grand-père c'est à base d'objets, je me souvenais de lui à partir de son porte cigarette, sa chambre, sa canne, son piano qu'il jouait sans partition. Je me suis fait une image de lui, je l'ai très peu connu, à partir de ses objets. Ce moment de caméra en vue subjective où des objets sont incarnés dans l'espace c'est comme ça que je me suis imprégné des objets de mon grand-père, c'est ce que j'ai vu dans le film.

Q : Je me demandais si le film était un moment charnière de votre vie. Il me semble que vous l'avez fait après un parcours académique. Ça a été un moment charnière, ou est-ce que vous êtes toujours sur cette voie aujourd'hui. Avec les autres réalisateurs on observe que ça arrive souvent, que ces films accompagnent un moment où on doit passer un peu passer dans le monde des adultes, de la formation académique au monde professionnel, et certains ont dit pour moi c'était difficile, j'avais fait ça dans une optique de transition et je me retrouvais que dans des projets qui répétaient cela.

R : Pour moi il y a une sorte de continuité, comme je fais que parler de moi-même il n'y a pas de... Mais ce que je peux dire c'est que ça m'a donné une maturité artistique, ça m'a prouvé à moi-même mes aptitudes et mes capacités artistiques. Et que je pouvais avoir un retentissement sur les autres, le film a eu une belle vie. Il ne m'a pas prouvé que j'étais une

bonne animatrice, il a été peu pris dans des festivals de films d'animation, mais il a été pris comme un film à part entière.

2.7. Leslie Tai

Interview réalisée par Skype le 12/01/2017

Q: What was the intention for you when you decided to do that project?

R: She died in April 2011. It was the year when I finished the school.

Q: About the shooting of the movie and the research, you did for it. I wondered how you first started to collect, to think, to shoot afterwards, or did you start shooting and then made the process going on the memories during the shooting.

R: This is always really hard for me. Therefore, basically, I tried, I think, the editing process started when I chose the objects that I would actually film. So a lot of the thinking, wow ok, so the whole thing with the aquamarine background and the painted mail and stuff was more like an aesthetic ideal that I already had, it was my way of hum kid of talking about this love of shopping, the love of buying things that I think happened in the nineties. Yeah a lot of my grandma's things were purchased that time and like, I shot it after that time so there was definitely like a throwback to the home shopping that were some aesthetic that I try to say something visually about kind of consumer culture, but it's like ironic, dreamlike, mocking this consumer ideas that I have because I... I think the status of all my grandma's are junk. In her eyes all of these things were so magical and so worthy, of gifting or other people, of holding in your house, she was like packing everything, so I think the whole aesthetic ideal was to elevate these everyday objects by making they seem fantastic, that's the visual part.

Q: You had these ideas before shooting the film.

R: Yeah yeah.

The objects of the end of the film are ugly, so the question is how I can recreate, how they look like in the eye of the owner, so I thought that in my grandma's eyes, her objects were these beautiful things. So I knew that and I wanted to show the magic that was in these objects, like I wanted to show that.

Q: When you confronted yourself with the materials, it went the way you had planned or things happened that made you rethink about stuff or redo in another way.

R: So then, the next thing I think is important is selecting the objects because the collection of things that she had was so beyond what you see in the film. So, there were a lot of decisions made about the story I wanted to tell. Actually, it came more about having the objects representing the universal instead of the specific because I knew I was making a short film, so I could not really just have a collection of objects that all have a very specific story. Because I don't have the time to talk about every specific thing, so I almost had to find objects that were a metaphor within of themselves. And also, certain things photographed better in this studio that I created, I made three-dimensional objects in this photo shooting. But I tried everything, you know, I tried, I picked things from her collection that I thought were meaning something to me. And then I found out that because things mean something to me it doesn't mean that it means something to someone else, so I tried to use more metaphors. For example, she had a collection of empty photo frames, so I displayed empty photo frames then just thought about loss and then eventually I got to this idea that these objects are containers, they are containing her, the essence of my grandmother that I am looking for that I believe is still trapped inside these things. I am looking for her in these objects that are actually containers. So one day actually realised that the metaphor is the thing that the objects are containers for memories and emotions, because that was the reason I used dv tapes, that many dv tapes, and why I wanted to play them in a machine and show them in a monitor. Because I was feeling the impermanence of life, but how it could be recorded onto a symbolical object, a human power and her life and vitality is now captured and contained on a physical device. So everything became about that and then I realised that one of the most beautiful things about her objects was the container of the junkiest of junk where she put tissues papers, and wrappings, and so I think that all these objects became about computers.

Q: I have a question about the choice to include yourself inside the film, it's a guess we have that it is your hands, and that we hear you. Was that a natural decision to you and why did you make this. It's a strong trace of your presence.

R: Well I think I knew I had to narrate the film from the getgo and I think that it was a really scary challenge that I wanted to take, I mean, I don't think that there wasn't any way around, I had to narrate it, that's something that I knew. And the hands are just part of the whole aesthetic. It was just like, yeah when you go to the mail swans and you see images or it's like the home shopping network, you know when they are showing jewellery and there is all these

hands, yeah, so the decision to put myself in it was not really a decision, for me, I don't think I could have made... I wanted to make a film in which I was talking, about my grandma thing.

Q: Did you, you said it was mostly experimental work, I wondered how did you think about the dramaturgy of the film, and how did you build the narrative events of the film, the rhythm, and what would happen and last, did you plan it, how did it happen?

R: It was definitely planned because in school we have, it's called the sequence outlines where there is 3 columns, there a column for image, 1 audio and one for meaning. It was pretty crazy because all my images were objects, and the audio it's obviously what I was saying and the meaning... It was definitively structured by the day of the beginning, The dramaturgy is like you're torturing an object, so it start with objects I found after her death, the things on her desk, the dippers...

Q: Inside there are parts of films, objects, that can be seen as medias, there is audio, pictures, so many things from different sources, do you see it as being connected with memory work in some ways? Putting all these different things together, because there are many different medias in your movie.

R: What is your question?

Q: How the use of different medias helps the memory process, the memory work of your movies?

R: Memory work?

Q: I see the movie like a memory process in some way, that you go on the memories that you shared and the memories of your grandmother through these objects and through also these different medias. And I wonder how the use... There is a huge hybridity in your movie, and I wonder how you see this hybridity connected with this memory process. I don't know if you understand what I mean.

R: I mean they are all containers of memories, right, I don't know, the objects are bringing back memories, the photos are bringing back memories, and then the many dv tapes are a very different type of memories because they can capture the impression of somebody.

Q: It was important for you to have this diversity inside the movie.

R: It was very important for me to go through all of her footage, to capture... It's not about memory really, it's more to capture the essence of who she was, the essence of our relationship. I needed to find things that operated on a lower level, they didn't have just to capture her but also my relationship with her. It's not really a memory about me telling a story, or trying to show you which kind of person she was but also to show which kind of relationship we had.

Q: But also the relationship was continued by the making of the movie, but it's something as she wasn't there anymore you couldn't so it was kind of continuing it in some way.

R: Mhm.

Q: Yes I have a last question actually, because you answered most of the questions by yourself, it is really, really nice. I have a question about I can guess the answer, I have the question about witnesses. At some point did you think of bringing in the movie the testimony of someone who knew her and your relationship with her? All the people of your family for example. Or it was clear you wouldn't give the voice to somebody else, that it was just something between you and her?

R: Just between me and her.

Q: So you didn't think about asking other...

R: The biggest project was trying to visualize a feeling I had about her things, I would only try to give form to love or fetishism of her objects after her death and I would try to explain to myself and to the others the obsession for her things now she is gone. That is my obsession and it is nobody else's. I wasn't trying to get anyone opinion on grandma things, it was just me trying to explore this weird connection I had with her things, and It's all about me and her things.

Q: And did some people close to you helped you through the process of the film. Did you have access to her stuff easily or did you have to go through other people of your family?

R: No they are all mine, it's all me, looking, picking stuff, and I ended up, the studio was in a basement, it was difficult to get things there, but I managed to get few suitcases and few boxes, yeah the only thing I had to ask for were the opening photos, because I actually wasn't there for her burial.

Q: Thank you, I'm sorry sometimes my English is not perfect to ask precise questions.

2.8. Martin Z

Interview réalisée par Skype le 02/03/2017

Q : J'aimerais bien savoir pourquoi dans un premier temps vous êtes parti sur les traces de ce passé, qui le passé de votre famille et de tout un peuple en fin de compte et à quel point c'était une démarche volontaire

R : Oui ça date d'il y a bien longtemps avant que je fasse le film parce que j'ai un nom turquifié. Mon père m'a toujours dit, il été élevé par l'assistance publique et m'a dit qu'on avait des origines arméniennes, un nom arménien turquifié. Mais je ne parle pas arménien, je ne connais pas d'arméniens, comme j'avais un nom turquifié à chaque fois que je rencontrais des turcs ou des arméniens dans des soirées si tu veux j'étais arménien d'origine arménienne, si j'étais face à un turc je disais que j'avais des origines arméniennes et tout de suite ça créait des tensions, et quand je rencontrais des arméniens qui se rendaient compte que j'avais des origines arméniennes ils me reprochaient d'avoir un nom turquifié. Du coup j'ai toujours... et en plus ce nom a toujours été un truc un peu chiant à porter, en parlant, par rapport au regard des autres, et la question que tout le monde me posait, à l'administration française, c'était « mais vous être français ? ». Donc je n'avais pas vraiment droit à une identité française à cause de mon nom, je n'avais pas non plus une identité arménienne de la part de la communauté arménienne. Du coup souvent quand j'étais étudiant et après chaque fois qu'on demandait mon nom j'étais obligé d'expliquer alors que je ne connaissais rien. Voilà mon grand-père s'est exilé parce qu'il a fui à cause d'un génocide, en 1915. Plutôt que de chercher à en savoir plus, je finissais par raconter autre chose, j'en avais marre, j'étais obligé d'expliquer alors que je ne me sentais pas du tout proche de ces origines-là. Et donc finalement après un moment j'en avais marre d'expliquer que j'étais turquo-arménien, qu'il y avait eu un génocide, je disais que j'étais yougoslave, tchèque, grec, n'importe quoi sauf arménien. Mais après le mariage avec ma femme, qui trouvait que mon nom était très joli et quand elle a appris que c'était un nom arménien turquifié elle a voulu en savoir plus, et en fait depuis quelques années je pensais que j'aimerais bien faire un documentaire sur le génocide arménien, parce qu'il n'y avait pas beaucoup de choses de faites, je me disais que ce serait intéressant parce que c'est pas très... Quand ma femme m'a dit c'est très beau comme nom, c'est arménien turquifié, il

faudrait qu'on aille en Turquie ensemble, je me suis dit que c'était l'opportunité de faire un film différent pour parler du génocide et ça m'a aussi plongé dans l'histoire du génocide.

Q : Est-ce que le film était aussi l'occasion d'en savoir plus sur ce passé familial aussi.

R : Oui oui complètement ça m'a obligé à me confronter à un passé que j'avais rejeté.

Q : Et à l'intérieur de la cellule familiale c'est quelque chose dont on ne parlait pas.

R : Dans ma structure familiale, du côté de mon père, mes parents sont divorcés, et il y a vraiment une espèce de psychogénéalogie négative en fait c'est aussi un des aspects dans le film pourquoi finalement ce nom est tellement pesant à cause du nom lui-même mais aussi tout ce qui s'est passé dans la famille du côté de mon père mais pas que le génocide, tout ce qui s'est passé après, la folie dans la famille, toute des choses que je n'ai pas trop développées parce que c'était... Je me disais ça rentre dans un cadre très personnel, c'était quand même très personnel de faire ce film. Et puis utiliser cette histoire personnelle pour parler différemment d'un événement historique c'est bien mais il y a un moment où je ne voulais pas non plus rentrer trop dans le détail du récit privé par rapport à ma famille, d'expliquer qu'il y en a certains qui se sont retrouvés en prison pour meurtres et il y a vraiment tant de choses tragiques dans la famille et peut être que maintenant si je devais refaire le film j'explorerais cette chose-là hein. Peut-être mais à l'époque...

R : Oui c'est un besoin qui s'est ressenti comme ça.

Q : Est-ce que le tournage était très planifié ou il y a beaucoup de choses qui dans le déroulé s'est fait en situation. C'est de dire est-ce qu'il y a un objectif clair avant le tournage, voilà où je veux aller, et en quoi la réalité du tournage.

R : Il y avait une planification des choses à ne pas manquer, mais comme le film le raconte la découverte en même temps du négationnisme turc en fait que je n'imaginais pas qui était la seule chose dont on ne parlait pas. On parlait peu du génocide arménien en France mais on ne parlait pas de la négation du génocide et en fait en Turquie on ne parle pas de génocide parce que là-bas à l'époque où j'y étais c'est l'anamorphose de l'histoire, ça c'est en allant en Turquie c'est un peu comme Alice au pays des merveilles parce que Alice passant de l'autre cote du miroir tout était inversé. Parce que toute ma vie j'ai dû exprimer que l'essence même de mon identité était dû à un génocide et que c'est pour ce que je portais ce nom, et quand

j'étais en Turquie on me disait le contraire, que tout ce que j'avais colporté et cru toute ma vie était complètement faux, alors que c'était vrai parce que j'étais finalement la preuve vivante qu'il y avait eu un génocide, comme mon nom, l'histoire de ma famille était la preuve qu'il y avait eu un génocide. Du coup c'était un peu perturbant.

Q : Dans une perspective identitaire vous avez l'impression justement que le fait d'avoir fait le film vous a aidé à ce niveau-là.

R : ça m'a permis de rencontrer la communauté arménienne dans le monde entier parce que en fait après avoir fait ce film j'ai été obligé de le montrer j'ai été voir un producteur arménien pour qu'il produise le film et c'est là que j'ai rencontré des arméniens en France, et comme le film marche à l'étranger, un peu dans le monde entier. Comme j'avais l'impression qu'on avait rejeté un peu cette identité arménienne tout d'un coup j'étais propulsé comme porteur de l'identité arménienne, ce qui m'a aussi dérangé tout autant que contraint. Je me rends compte en tant qu'artiste j'ai des... C'était un peu traumatisant d'avoir cette espèce d'identité étouffante qui essaye de vous attraper, de faire un fils de l'Arménie, surtout que l'Arménie actuelle est pas celle de mon grand-père, je n'avais pas envie de rentrer dedans. Finalement ça m'a un peu, j'ai tenté de calmer le jeu et de prendre de la distance avec les arméniens qui m'avaient...

Q : Cette idée de savoir comment se positionner et jusqu'où s'exposer et du coup devenir un porte-parole. C'est pourquoi vous avez choisi d'apparaître ou de ne pas apparaître dans le film.

R : Apparaître mais je n'apparais pas vraiment dans le film.

Q : Mais justement pourquoi, d'où vient ce choix.

R : Pour ne pas affaiblir le propos, qu'on ne me voit pas et que ce soit ma femme qui porte mon histoire familiale c'est à la fois la volonté de montrer un personnage qui est en rejet de la réalité qu'il subit et puis aussi la réalité en Turquie, c'est à dire de la négation, et c'est aussi pour que le spectateur qui ne soit pas un arménien qui ne se dise pas que c'est un arménien qui parle de ça et qu'il n'est pas objectif.

Q : C'est aussi une distance...

R : C'est complètement différent. Personne ne peut mettre en doute son objectivité. Puis du coup qui est plus virulente que la mienne finalement, parce que la mienne est plus une colère intérieure qui est difficile à exprimer, qui n'est pas aussi très constructive.

Q : Donc vous pensez que cette distance allait permettre au spectateur de se distancier ou en tout cas de mieux approcher cette problématique historique.

R : Oui de mieux prendre conscience de la réalité de ce que c'est tout ce que signifie la négation, un génocide réussi en fait. Je pense que dans un génocide la négation de l'histoire, l'anamorphose, la réécriture commence avant le génocide et continue après pour que finalement l'évènement ne soit pas, il ne faut que personne ne sache donc un génocide réussi c'est un génocide qui parvient à continuer, à justifier.

Q : La question de ce choix de se positionner comme énonciateur à l'intérieur du film ou non c'est quelque chose que vous vous êtes dit dès le début du film vous vous êtes dit c'était le dispositif, c'était de dire je vais prendre de la distance, et je vais plus approcher par le biais de ma femme, ou c'est quelque chose qui s'est fait au fur et à mesure, ou au montage, est ce qu'il y a des séquences où vous étiez présent et...

R : Non c'est un peu des deux parce que le mode opératoire de caméra portée subjective impose qu'on ne me voit pas.

Q : Mais on sent une présence...

R : La présence est renforcée par l'animation qui représente mon histoire personnelle, et le voyage représente c'est un voyage c'est vers mes origines personnelles, le film ne fait que parler de moi, je suis d'ailleurs le fils du marchand d'olives, c'est un film qui parle que de moi mais dans lequel je suis absent, donc c'est pas inintéressant par rapport

Q : Oui par rapport à la problématique du génocide.

Par rapport à la problématique du génocide, à celle du fait que je n'ai pas vraiment d'identité au final, que la question de mes origines est toujours quelque chose qui est problématique dans ma construction psychique, sociale, émotionnelle, et que finalement oui après l'histoire politique dans le sens où j'ai la chance de trouver une femme qui me pousse à aller affronter ça.

Q : Par rapport à une problématique purement narrative, la trame du film est plutôt chronologique est ce qu'il y a eu un scénario au départ, ou est-ce que ça s'est construit quand vous êtes revenu du voyage.

R : Pas du tout le film s'est construit en fait c'est un peu une méthode que j'ai développée, c'est un peu du cinéma du réel, le film se construit après, il y a un côté un peu « d'Vertovien » dans cette approche, même si c'est un peu contradictoire avec le cinéma du réel, pour moi ça ne l'est pas dans le sens où on reconstruit une réalité, on reconstruit une réalité vécue par moi dans cette expérience en utilisant toute la subjectivité parce que finalement mon film c'est un film de propagande, j'utilise les mêmes outils de manipulation pour persuader les gens qu'il y a eu un génocide et que c'est les turcs qui mentent. Finalement j'utilise les mêmes outils mais différemment. Donc c'est une reconstitution de l'histoire comme l'ont fait les turcs, donc j'utilise les modes du conte, c'est une narration à l'intérieur d'une narration, c'est un film sur la construction, la reconstruction, la reconstruction du film.

Q : Vous avez l'impression d'avoir pris de libertés par rapport à la réalité justement.

R : A la réalité ?

Q : Oui parce que ceux

R : C'est-à-dire si j'ai transformé la réalité ?

Q : Oui ou si vous avez eu l'impression de le faire, de le faire à bon escient parce que ceux qui n'aiment pas...

R : Pendant le tournage, c'est des, c'est du situationnisme, savoir la trouver, l'exploiter, créer une situation. On se met dans la peau... Pendant le voyage je ne disais pas que j'avais des origines arméniennes ou turques, je disais que j'avais un nom turquifié, comme mon grand-père et mon arrière-grand-père pour échapper au génocide, j'utilise ce nom pour me faire passer pour un fils d'immigré turc qui sous prétexte de faire découvrir le pays de ses origines à sa femme finalement va faire une enquête sur un sujet qui dérange. Donc je vais au plus près, je dis que j'ai des origines turques, ça les rassurait, les conservateurs de musées, euh donc c'est du situationnisme. En fait je manipulais le réel, à posteriori. En revoyant les rushes en faisant le montage j'ai aussi construit une histoire.

Q : Et vous aviez l'impression d'être dans l'invention à certains moments ?

R : Pfff je ne sais pas.

Q : Dans l'animation peut-être ?

R : Dans la narration, dans l'animation, oui. Arte voulait pas produire ce film, ils ne trouvaient pas ça intéressant, pas pertinent. Avant j'ai été en voir, avant, pendant, j'ai été en voir tout un tas, ils ont tous quelque chose à dire, le pire c'est « oui mais ça n'intéresse personne le génocide arménien », « fais un truc le génocide rwandais ou juif ce serait plus commercial », donc il y avait un génocide plus commercial qu'un autre... Ou l'animation c'est une très mauvaise idée, ça n'apporte rien, alors que si le film a autant pu toucher les gens c'est vraiment un mélange de tout ça. Sans les animations il aurait beaucoup moins de sens et de portée émotionnelle. Moi j'avais l'impression de faire une performance artistique, c'était notre voyage nocé, tout était vrai sauf mon identité. C'était un peu mon défi artistique, de prendre deux sujets que tout le monde déteste, le génocide arménien et les voyages de nocés. Un des trucs que je déteste le plus au monde c'est quand on est chez quelqu'un et qu'il vient nous dire « oh je vais vous montrer notre voyage de nocés ». Un cauchemar, du coup je veux réunir les deux et faire un film expérimental.

Q : Et vous avez beaucoup pensé au spectateur qui allait voir le film pendant que vous le faisiez ?

R : Pas du tout non, parce que je l'ai fait plutôt par ce qui vient.

Q : Pas de spectateur idéal ?

R : Je n'avais pas d'idée de ce qui se passerait avec le film. Et puis j'ai eu des projections partout dans le monde entier, avec des salles pleines de 400 personnes, donc c'était une émotion étrange, donc tous ces gens sont en train de regarder mon voyage de nocés, bon ben je vais utiliser ce voyage de nocés pour traiter d'un sujet qui ne parle à personne. En plus le film est drôle, il y a beaucoup d'émotion à la fin, il y avait beaucoup de gens qui réagissaient, qui criaient, du coup c'était vraiment une émotion. C'est en ça que j'ai aucun regret même si c'était dur. Parce que c'était tellement fort après ce qui s'est passé après.

Q : On va parler un peu des parties d'animation qu'il y a dans le film. A quel moment et pourquoi vous avez choisi d'utiliser l'animation.

R : Très tôt, même avant de partir. Comme il y avait très peu de photos d'archives, je me suis dit qu'il fallait bien trouver un moyen de le raconter sans utiliser les mêmes images tout le temps, je me suis dit je vais me baser sur les contes qui sont une forme très courante dans la littérature, dans la culture arménienne, donc je me suis dit si je peux aborder cette histoire comme un conte. Finalement d'un côté oui ces origines arméniennes étaient un peu comme un conte parce que m'on père m'en parlait comme des trucs comme dans un conte de fée. Tu es arménien, on est sûrement descendants d'une famille royale. Mon personnage est déjà un personnage de conte. Finalement aborder cette histoire, parce que les personnages de contes sont toujours en quête de quelque chose, il y a une évolution, il y avait tous les ingrédients, la grande catastrophe. Du coup l'animation paraissait...

R : J'ai pensé à Maus, puis c'est une manière d'arriver à séduire les gens avec un sujet rébarbatif parce que personne n'aime voir des photos de cadavres. Parce que j'ai lu des livres sur le génocide, j'en ai fait des cauchemars, c'est vraiment cauchemardesque, j'ai travaillé sur d'autres film sur le génocide arménien après, j'ai pu approfondir mes connaissances sur tout ça. C'est très cauchemardesque, et les photos voilà personne n'a envie de voir ça c'est pas du tout glamour, donc voilà vraiment c'est une manière de raconter autrement cette histoire et j'ai utilisé les quelques photos que j'avais du génocide arménien, et je les ai intégrés dans des dessins, j'ai fait des montages.

Q : Et vous aviez une formation d'animation ?

R : Non je fais de la peinture depuis longtemps, je suis peintre, là je travaille sur la suite du marchand d'olive, et c'est un voyage en inde, il y a aussi de l'animation, un peu plus poussée je crois.

Q : Et c'était avec After Effects que vous avez travaillé ?

R : Moi je travaille avec un animateur, je fais les dessins, je scanne, je découpe, et j'ai un animateur qui finalise tout.

Q : C'est quelqu'un que vous connaissiez avant de faire le film ?

R : Oui c'est quelqu'un avec qui je travaille sur d'autres films. Qui aime bien mon univers. Voilà.

Q : Et les animations ont été faites après le voyage ?

R : J'avais commencé les dessins avant, et après je pense que... Je me souviens plus vraiment. J'ai fait un peu avant, un peu après, j'ai peaufiné les histoires après.

Q : Le fait d'utiliser plusieurs ressources médiatiques différentes, d'avoir en même temps des photographies, du dessin, d'avoir en même temps du texte, du son, c'était important ce côté, cette animation assez hybride, c'était important dans ce processus mémoriel, et à quel niveau. Parce qu'en fait vous auriez pu aussi tout redessiner, pas forcément mettre des photos.

R : En fait j'ai essayé de trouver la forme adéquate, comme je n'avais pas une équipe de 10 graphistes qui fassent tout j'ai fait tout montage production réalisation et dessin j'ai dû chercher un processus narratif efficace, qui me prenne peu de temps et qui soit assez parlant. J'ai fait quelques recherches graphiques narratives, je me suis un peu focalisé sur le théâtre, le masque. Parce que dans mon histoire il y a une histoire de masque de loup, c'était vraiment un théâtre en papier, donc j'ai plutôt cherché à faire ressortir cet effet-là. De théâtre de papier donc du coup les photos découpées sont justifiées dans un théâtre de papier.

Q : Oui ça m'intéresse, ça m'intéresse vraiment.

R : Oui c'est l'animation la plus simpliste qu'on puisse faire. Il y a un peu de 3D dans les lumières dedans sur les mouvements. Je pense qu'il a travaillé sur After Effects.

Q : J'ai encore 3 questions. La première c'est pendant le processus vous avez lu beaucoup de choses. Est-ce que pendant la production du film vous avez essayé d'avoir accès à des archives ou à des documents écrits, et est-ce qu'ils interviennent ?

R : Non, non, très peu. Je n'ai pas fait beaucoup de recherches.

Q : En fait la recherche avait été faite par votre vécu en amont.

R : En fait c'est ma femme qui a fait ces recherches, on s'est un peu réparti le travail.

Q : Et la question des témoins, est ce que vous avez choisi ou non de mettre des personnes de votre famille et de les interviewer ou pas. Je me pose un peu la question du rapport au témoin, parce que votre père ou des gens de votre famille. Votre père.

R : Des gens de ma famille, non pas vraiment. Je pense que c'était vraiment un travail personnel. Non, non, comme j'ai un peu coupé les ponts avec la famille Zietjingoglou, c'est un film qui les concerne mais j'ai...

Q : En fait vous n'avez pas eu envie d'aller chercher leur parole.

R : Non ils en savaient pas plus que... Si j'ai contacté un peu des couins et des cousines avec qui j'avais des contacts, mais j'ai fait plutôt des recherches dans la préfecture.

Q : Dans votre parcours professionnel ça s'inscrit à quel moment ?

R : Moi je suis autodidacte, j'ai fait des études de finances. Je peins depuis mes 5 an, je n'ai pas un parcours classique, ce film s'inscrit comme un film important. En fait ça tombe à un moment. C'est un film important mais après qui me définit dans mon identité artistique. Ça mélange tous les supports sur lesquels je peux m'exprimer.

Q : Vous aviez déjà une pratique artistique longue avant de faire ce film ?

R : Oui, oui.

Q : J'essaie de voir un peu à quel moment ça s'inscrit dans votre parcours et dans votre de vie. Dans quel contexte de votre vie de votre apprentissage, de votre parcours en tant qu'artiste, est ce que c'était un moment charnière.

R : A un moment j'en avais marre que les diffuseurs, que les producteurs trouvent des excuses pour ne pas me laisser faire les choses que j'avais envie de faire. J'ai signé des projets de longs métrages mais qui n'ont jamais réussi à se faire, parce qu'il y avait toujours un jugement sur ma manière d'aborder les choses ou ce que je voulais faire, ce qui me dépassait. Donc euh... Je me suis dit que oui effectivement en faisant ce film que personne voulait produire encore une fois, que je pouvais faire un film intéressant avec un sujet qui intéresse personne. Je suis content d'être allé jusqu'au bout parce que pour le film que je fais actuellement je me suis complètement affranchi du système de production français, à tel point je me rends compte qu'il n'y a pas vraiment de productions indépendantes en France, que toutes les productions indépendantes c'est une foire d'empoignes, que les gens cherchent plus des excuses pour jeter les projets que ce qu'il peut y avoir d'intéressant. A un moment quand on a envie de créer il faut se donner les moyens coute que coute et finalement ce film c'est vraiment ça quoi.

Q : Vous ça vous a donné une grande liberté, ça a dû être très libérateur au niveau créatif.

R : Oui, oui oui, du coup ça m'a permis de trouver des nouveaux moyens de production, c'est là où j'ai pu utiliser mes études de finance.

Q : Ok, c'est super, on a pu passer à travers mes questions. Je ne sais pas si vous voulez ajouter quelque chose.

R : N'hésitez pas à m'envoyer.

Q : Oui quand je vous écrirai, et je vous remercie vraiment beaucoup, et je vous souhaite une bonne continuation. Merci, bonne après-midi.

3. Questionnaires

Exemples de questionnaires (décembre 2016-janvier 2017)

*« Mediating memories through a
contemporary use of animation »:*
Research form

1) Identification :

Last name:

First name:

Age :

Birth place:

Country of residence:

Studies :

Briefly write here the formations you followed (artistic and other) as well as their location.

Undergraduate: Harvard University BA (Japanese language & literature)
Graduate: University of Southern California MFA (Animation & Digital Arts)

Professional career:

Briefly write here your professional career, insisting on the pieces of art that you have made so far.

Professional Work:

--2010-2014: Freelance 2D animator / compositor at various studios
(Shadowmachine, Buck Design LA, Mirada, Royale, Logan)
--2014-2016: Lead 2D animator / art director at Buck Design (LA)
--2012-2016: Adjunct faculty in Animation at USC

Personal Work:

2) Ressources :

- Which graphical ressources have you used while making this film?

- ☒ Drawing - Precise (pencil, feather, charcoal ...) :
- ☐ Painting
- ☐ Engraving
- ☐ Cutting/Sticking
- ☐ Puppets
- ☐ Modelling clay

☒ Other:

- Which tools have you used for the shooting of your film?

- ☒ Camera
☐ Video camera
☒ Computer
☐ Smartphone

☐ Other :

- Did you use any testimony ?

- ☒ Yes ☐ No

If yes, are they present in the film, and why?

Yes, there are vocal recordings included in the final film. The voices of myself and my family members were integral to the story I wished to tell. Because the film has strong elements of personal memoir, privileging the personal experience over objective fact, I felt it was appropriate to keep identifiable snippets of the people involved.

-Have you used any documents during the making of the film?

- ☒ Yes ☐ No

If yes, which kind?

- ☒ Photographs

Type of photographs : ☒ Familial ☐ Found photographs

☐ Public archives ☐ Other :

☐ Text:

☒ Videos:

☒ Audio recordings :

☐ Other :

Can we see or here these documents in the movie?

- ☒ Yes ☐ No

Why ?

I had a trove of family photographs over the course of 25 years. Again, given the nature of the film as a memoir as much or more than a documentary, I felt the inclusion of these personal documents were essential to the narrative I was building. The film is more about how we experience and contextualize spaces than it is about the space itself, and as such including personal details, fragments of memories, and snippets of interviews

- Have you used any computer programs ?

- ☒ Yes ☐ No

If yes, which ones?

☐ TV Paint ☒ After Effects ☒ Photoshop ☒ Adobe première ☒ Dragon Frame

Other :

3) Animation :

Do you feel affiliated with animation ?

☒ Yes ☐ No

Why ?

Animation is my chosen field of personal expression, but also my professional career. I do art and animation directing as my primary work, teach animation on the side, and

If yes, why have you chosen animation ?

I believe animation is one of the richest mediums of artistic expression, because animation empowers the artist with such a vast array of tools with which to craft each

4) Meaning of the project¹ :

Why have you decided to enquire about that past?

Places Other People Have Lived was made at a time when my parents made the decision to sell the house I'd grown up in, which had been a family home to us for more than 25 years. Having moved there before my 2nd birthday, that house contained every memory - both lovely and very painful - I had of growing up and coming of age. The sale of the house felt like a loss, a kind of death. Making this film was my attempt to work

Why this way, with these techniques?

Because I was dealing with layered themes and multiple personal narratives, I wanted to create a film using both video and audio "collage" techniques. Multiple mediums and layered audio felt like an appropriate mix with which to convey a fractured, multi-faceted narrative.

Why have you chosen this precise narration?

In the end, I decided to mix recorded interview audio with written voiceover as a deliberate assertion of my own voice in the film. My intention with the film was not to present an objective timeline of facts, but rather to weave a personal narrative out of shared familial experiences. In many ways, this might (and perhaps should) disqualify the film as a true "documentary," although I certainly believe there is space for memoir

¹ This point could be investigated further during an interview.

5) Production context

Could-you shortly describe the context in which you have made this movie?
(context, length, finances, sponsors-help, team ...)

This film was my graduation thesis for my MFA degree from University of Southern California. I was funded through the Annenberg Fellowship, which paid for most of my education and living costs at USC.

How has the movie been broadcasted?

Mainly through film festivals. The film went to about 25 festivals worldwide and won a handful of awards.

Have you organized yourself the broadcasting of your film?

☒ Yes ☐ No

6) Other

Do you know any other authors whose work is close to yours?

☒ Yes ☐ No

If yes, who are they?

While I can certainly not compare the level of my work to hers, I was greatly influenced by Agnes Varda in conceiving of this film. In particular I love the way in which she

Do you know them personally?

☐ Yes ☒ No

If yes, did they take part in your project, and how?

*« Mediating memories through a
contemporary use of animation »:*
Research form

1) Identification :

Last name:

First name:

Age :

Birth place:

Country of residence:

Studies :

Briefly write here the formations you followed (artistic and other) as well as their location.

1987-1992 National School of Fine Arts in Naleczow
1992-1997 Academy of Fine Arts in Krakow
1997-1998 DAAD scholarship in Hohshulle fur Gestaltung in Offenbach am Main
Until 2008 I was the art director and creative director at an advertising agency. Now
I'm a freelancer.

Professional career:

Briefly write here your professional career, insisting on the pieces of art that you have made so far.

FILMOGRAPHY:
– "RITUAL" (2010)
– "PAPER BOX" (2011)
– "TOTO" (2013)
– "T." (2014)
– "THIS WORLD" (2014)
– "STRANGE CASE" (in progress, the final effect by the end of 2016)

2) Ressources :

- Which graphical ressources have you used while making this film?

☒ Drawing - Precise (pencil, feather, charcoal ...) :

☒ Painting

☒ Engraving

☒ Cutting/Sticking

☐ Puppets

☐ Modelling clay

☒ Other:

- Which tools have you used for the shooting of your film?

- ☐ Camera
☐ Video camera
☒ Computer
☒ Smartphone

☒ Other :

- Did you use any testimony ?

☒ Yes ☐ No

If yes, are they present in the film, and why?

These are my parents. I do an interview with them.

-Have you used any documents during the making of the film?

☒ Yes ☐ No

If yes, which kind?

☒ Photographs

Type of photographs : ☒ Familial ☐ Found photographs

☐ Public archives ☐ Other :

☐ Text:

☐ Videos:

☒ Audio recordings :

☐ Other :

Can we see or here these documents in the movie?

☒ Yes ☐ No

Why ?

This is an important element of the film material.

- Have you used any computer programs ?

☒ Yes ☐ No

If yes, which ones?

☐ TV Paint ☐ After Effects ☒ Photoshop ☐ Adobe première ☐ Dragon Frame

Other :

3) Animation :

Do you feel affiliated with animation ?

☒ Yes ☐ No

Why ?

This is my essential film language and tool of expression.

If yes, why have you chosen animation ?

I am a visual artist, for me the natural choice

4) Meaning of the project¹ :

Why have you decided to enquire about that past?

I personally

Why this way, with these techniques?

At first I was not sure if it will be a movie. I plan to work archival and preservation of found photographs. I thought perhaps it will only slide show.

Why have you chosen this precise narration?

It was an accident. It appeared in the process.

¹ This point could be investigated further during an interview.

5) Production context

Could-you shortly describe the context in which you have made this movie?
(context, length, finances, sponsors-help, team ...)

It was after the flood which destroyed my family home.

I worked on material for several months. I had at that time half-year scholarship from the Ministry of Culture. It was a very small budget, total about EUR 3,000.

All images, animations and editing realized personally,
and using a primitive technology

How has the movie been broadcasted?

The film was shown at about eighty film festivals around the world. The Polish Public Television: TVP1 and TV Kultura. Sometimes also exclusive shows in cinemas and ..

Have you organized yourself the broadcasting of your film?

☒ Yes ☐ No

6) Other

Do you know any other authors whose work is close to yours?

☒ Yes ☐ No

If yes, who are they?

Paul Bush, Theodore Ushev,

Do you know them personally?

☒ Yes ☐ No

If yes, did they take part in your project, and how?

No, so far, it is working individually.
They probably also the same

« La médiation des souvenirs dans le cinéma
d'animation contemporain »:
Questionnaire de recherche

1) Identification :

Nom : **Molnar**

Prénom : **Olivia**

Age : **25**

Lieu de naissance : **Ponte dell'Olio (PC), Italie**

Lieu de résidence : **Bruxelles**

Parcours académique :

Inscrivez ici brièvement les formations suivies (artistiques et/ou autres) ainsi que le lieu de leur effectuation.

**Bac en Arts visuels et du Spectacle Univ. IUAV de Venise: un mélange bizarre d'ateliers de théâtre et d'arts plastiques. Beaucoup de cours théoriques.
Master en Narration speculative à l'Erg, avec option Cinéma d'animation. Autres options: Performance et Vidéo.**

Parcours professionnel :

Inscrivez ici brièvement votre parcours professionnel, en particulier les oeuvres artistiques déjà réalisées.

Je viens de terminer mes études. "Le dossier de Mari S." est mon seul travail artistique qui a connu une "vie" en dehors de l'école (à part quelque clip musical réalisé sur commande). Je suis en train de travailler sur un nouveau court-métrage documentaire.

2) Ressources :

- Quelles ressources plastiques avez-vous utilisées pour faire votre film ?

☒ Dessin - Précisez (crayon, plume, fusain ...) : **fusain, crayon**

☐ Peinture

☐ Gravure

☐ Découpage/Collage

☐ Marionnette

☐ Pâte à Modeler

☐ Autre: Vidéo de repérage, photos...

- Quels appareils de prise de vue avez-vous utilisé dans la réalisation de votre film ?

☒ Appareil photo

☐ Caméra

☒ Ordinateur

☐ Smartphone

☐ Autre :

- Avez-vous eu recours à des témoignages ?

☒ Oui ☐ Non

Si oui, sont-ils présents dans le film, et pourquoi ?

Avant et pendant la réalisation j'ai collecté le témoignage de mon père, de ses amis hongrois, de ma tante, de mon oncle. Je les ai enregistré et filmé mais je n'ai pas utilisé ces matériaux dans le film. Ils sont la source emotive et d'informations, mais j'ai eu en suite besoin de prendre la distance de leurs opinions pour trouver la liberté de ré-écriture de l'histoire.

-Vous êtes-vous appuyé(e) sur des documents?

☒ Oui ☐ Non

Si oui, quels types :

☒ Photographies

Type de photographies : ☒ Familiales ☒ Photographies glanées

☒ Archives publiques ☒ Autre : **internet**

☒ Textes: **Dossiers de surveillance du regime communiste (Opens Society Archive Budapest et Internet).**

☒ Vidéos: **Vidéos d'archive familiaux, Vidéo propagande(OPA Budapest), vidéo réperés sur Internet Italie**

☒ Enregistrements sonores : **récits familiaux et chants traditionels hongrois enregistrés par mon père**

☒ Autre : **diapositives, livres pour enfants et livres d'apprentissage de langue hongroise**

Ces documents sont-ils visibles ou audibles dans le film ?

☒ Oui ☐ Non

Pourquoi ?

Ils ne sont pas tous visibles, mais pour la plupart oui. Les documents m'ont aidé à la fois à prendre la distance de l'histoire et à la rendre plus accessible. Mon plus grand souci était celui de ne pas tomber dans la celebration nostalgique de l'histoire de ma famille. Melanger des photos "anonymes" trouvées sur internet avec celle de ma famille, comme le dispositif du faux dossier, sont les solutions qui m'ont aidé à rendre plus universel le récit. En plus je ne connaissais presque rien des faits historques et mon premier geste à été celui de me documenter pour comprendre mieux.

- Avez-vous eu recours à des programmes informatiques ?

☒ Oui ☐ Non

Si oui, lesquels ?

☐ TV Paint ☐ After Effects ☐ Photoshop ☒ Adobe première ☐ Dragon Frame

Autre :

3) Animation :

Vous sentez-vous affilié(e) au cinéma d'animation ?

☒ Oui ☐ Non

Pourquoi ?

Je me revendique faisant partie du cinéma d'animation parce que c'est le seul domaine dans lesquels mes vocations éclectiques trouvent un apaisement. Ce pourtant j'aime pas me présenter comme une artiste qui fait du cinéma d'animation, d'abord parce que c'est long à dire et puis parce que la plupart des gens commencent à me parler du dernier film de la Disney qu'ils ont vu.

Si oui, pourquoi avoir choisi l'animation ?

(???) Parce que l'animation me permet de "mettre tout ensemble": dessin, performance, theatre, narration, vidéo...

4) Sens du projet¹ :

Pourquoi êtes vous parti(e) sur les traces de ce passé?

Pour de raisons personnelles: je ne connaissais rien du passé de la famille de mon père, la communication avec eux était difficile à cause de la langue, mes grands parents sont mort très tot et on allait très rarement à Budapest. Ma tante Mari était la seule avec qui j'avais un vrai rapport de dialogue. Je n'ai pas vu grand chose de sa maladie et je n'ai pas été à son enterrement. Je pense je me sentais coupable pour ça. Quand ma grande mère maternelle est morte en 2014 (j'ai vécu de proche ses dernières années par contre) le thème de la maladie a commencé à apparaitre dans mon travail de performance et je l'ai poursuivi dans le film.

Pourquoi de cette manière, avec ces/cette technique(s) ?

J'ai commencé à m'approcher doucement au passé de ma famille pendant la première année à l'Erg avec des travaux de performances narratives. C'était un médium très difficile pour se mettre à nu avec un récit personnel. En suite j'ai préféré le "confort" de la vidéo, mais l'héritage de ces premiers essais performatifs est présent dans le film. Après la phase de recherche dans les archives familiales je me suis trouvé avec un tas de matériaux et de documents qui voulaient tous raconter leurs histoires: disons que c'était très difficile de faire une sélection, comme ça j'ai mis tout ensemble: dessins, vidéos, photos, performance. C'était un défi, mais aussi une nécessité: amener toute la pluralité des voix et de regards que j'avais collectés sur un sujet historique que j'avais l'impression de ne savoir pas maîtriser complètement.

Pourquoi avoir fait ce choix de narration ?

J'ai inventé le dispositif du faux dossier de surveillance pour avoir une prise sur ce récit. Mon souci était celui de prendre la distance de l'histoire pour pouvoir trouver ma place dedans. La fiction me semblait une bonne solution. J'étais aussi très influencé par les œuvres présentées au cours de Narration et de cinéma d'animation, qui mêlaient documentaire et fiction, et j'ai voulu essayer de faire la même chose. Un long débat avec les profs qui suivaient le projet tournait autour de la voix: sa présence, qui devait l'interpréter, dans quelle langue, combien de voix... En effet la voix est un personnage fondamental et c'est grâce à elle qu'on s'en sort du chaos des matériaux. La voix, le mains et le fond noir ont été les choix formels et narratifs les plus importantes, après lesquels j'ai pu travailler avec plus de légèreté.

¹ Ce point pourra être approfondi ultérieurement lors d'un éventuel entretien.

5) Contexte de production

Pouvez-vous décrire, en quelques mots, le contexte de réalisation du film ?
(cadre, durée, budget, soutiens, équipe)

Le film a été réalisé pendant la deuxième année de Master à l'ERG. La phase de repérage a duré jusqu'à décembre 2014. La réalisation a couvert la période entre Janvier et Juin 2015. Le soutien pendant la production a été surtout un appui théorique de la part des profs et des autres étudiantes. J'ai travaillé bien sûr sans aucun budget, dans ma chambre, avec une table d'animation improvisée. Suite à mon jury j'ai reçu le soutien de la maison de production Spectre pour la post-production en vue de la présentation aux festivals.

Comment le film a-t-il été diffusé ?

Spectre s'est complètement chargé de la diffusion du film dans les festivals.

Vous êtes-vous occupé(e) de la diffusion ?

☐ Oui ☒ Non

6) Autre

Connaissez-vous d'autres auteurs dont le travail est proche du vôtre ?

☒ Oui ☐ Non

Si oui, qui sont-ils ?

ça dépend sous quel point de vue "proches": pour les thématiques liées à la mémoire et pour le soutien qui a apporté au film, le travail de Alexander Schellow est sans doute proche... ou mieux moi j'ai essayé de m'approcher. Comme j'essaie sans succès de m'approcher au travail de W. Kentridge, Pierre Hébert... A posteriori j'ai découvert une série de travaux qui ont pas mal de choses en commun avec mon film, notamment Libronero de Daniela de Felice.

Les connaissez-vous personnellement ?

☒ Oui ☒ Non

Si oui, ont-ils participé au projet et de quelle manière ?

Alexander Schellow est prof d'animation à l'Erg et il a suivi le film depuis le début. Il a également été promoteur de mon mémoire avec lequel j'ai approfondi les thématiques soulevées par le film.