ESTHÉTIQUE DE L'ANIMATION · COMPLÉMENT 7

Le documentaire animé

Complément de la fiche 7. C'est le sujet le plus développé du cours, et celui où l'argument est le plus serré. Sa thèse tient en une phrase, et elle est contre-intuitive : **l'animation, parce qu'elle affiche son artificialité, est moins menteuse que la prise de vue réelle.**

1. L'acte de naissance : « Le Naufrage du Lusitania » (Winsor McCay, 1918)

Le Lusitania est un paquebot britannique torpillé en 1915 par un sous-marin allemand. Des Américains meurent, le scandale est international, et l'événement pèse dans l'entrée en guerre des États-Unis.

Le problème du film est un problème d'images : il n'en existe aucune. Personne n'a filmé le naufrage, qui a duré un quart d'heure environ. McCay ne peut donc que reconstituer.

La règle qu'il se donne est claire, et elle mérite d'être citée telle quelle :

> ***Le carton documente, l'animation reconstitue.***

Les cartons portent les faits : la date, les circonstances, le nombre de victimes. L'animation montre ce qu'on ne peut pas montrer.

Mais le film est tout sauf neutre, et c'est ce qui en fait un bon objet d'étude :

- les cartons eux-mêmes sont mis en scène pour dramatiser ;
- la mise en scène part des plans larges et se rapproche progressivement, jusqu'au gros plan émotionnel du bébé accroché à sa mère ;
- des portraits de personnalités disparues sont montrés, ce qui ajoute un registre photographique ;
- **la durée du film épouse à peu près celle du naufrage**, ce qui est une décision de mise en scène explicite.

À l'époque, le film est reçu comme un **newsreel**, c'est-à-dire comme de l'information, au même titre que les bandes d'actualités projetées avant les séances. Il est aussi, de fait, l'un des premiers films de propagande de guerre animés.

2. Ce qui débloque la forme : le passage de la voix off au témoignage

Avant les années 1950, le documentaire fonctionne à la voix off : des images, et une voix qui explique. C'est le régime du documentaire ethnographique.

Puis arrivent le **cinéma direct** et le cinéma vérité, portés par une évolution matérielle : les caméras portatives et le **16 mm** des années 1950, notamment les Bolex. La méthode de **Frederick Wiseman** tient en quelques gestes : choisir sa distance, s'écarter sans trop s'écarter, poser la caméra, tourner longtemps, attendre que les gens oublient qu'elle est là. Il filme ainsi des institutions : la justice, l'hôpital, les hôpitaux psychiatriques, les lycées américains, l'Opéra de Paris, l'université de Berkeley pendant quatre heures.

Remarque faite en cours et qui vaut pour tout le cinéma : ses films s'allongent avec le numérique, de 1 h 30 à 4 heures, **parce que la pellicule ne limite plus les rushes**.

3. Les Hubley, ou le renversement de la méthode

John et Faith Hubley, « Windy Day » (1967-1968). John vient de l'UPA ; ils ont fondé leur studio à la fin des années 1950.

Leur geste : ils enregistrent au magnétophone leurs deux filles en train de jouer dans le jardin, **sans rien leur dicter**, puis animent par-dessus.

C'est le renversement exact de la pratique habituelle, où le son est ajouté après l'image. Et l'animation ne sert pas à illustrer : elle **métamorphose** les enfants au fil de leur jeu, princesse, prince, retour à l'état de bébé, en esquisses très libres. À la fin, les fillettes parlent d'elles-mêmes de la vie, de la mort et du mariage, sans mesurer ce qu'elles disent.

4. Aardman, et les deux avantages décisifs

Un producteur de la BBC voit « Windy Day » et veut des documentaires animés de témoignage. De là viennent les **studios Aardman**, fondés par Peter Lord et David Sproxton au début des années 1970, et leurs **Animated Conversations** (vers 1975-1978).

« Down and Out » est monté sur des enregistrements réels faits dans un bureau des services sociaux britanniques, où l'on refuse un ticket-repas à un homme qui a visiblement faim.

Le contexte compte : le cinéma social britannique existe déjà, avec le *free cinema* des années 1950 puis des cinéastes comme Lindsay Anderson, Ken Loach ou Mike Leigh. Aardman fait entrer l'animation dans cette tradition, là où l'animation britannique était cantonnée aux programmes pour enfants.

Les deux avantages de mise en scène, et c'est l'argument central :

1. **Il n'y a plus de caméra.** Chez Wiseman, le doute subsiste toujours : à quel point les gens se comportent-ils naturellement ? Ici, on enregistre du son, avec un matériel minuscule, et la question disparaît. 2. **L'animation anonymise le témoin.** Formulation retenue en cours : « est-ce que le visage qu'on voit est le vrai visage de la personne qui a parlé ? Je n'en ai aucune idée, et à la limite je m'en fiche : il a l'air suffisamment vrai pour que je sois dans le film. » Quelqu'un qui ne veut pas apparaître peut témoigner quand même.

5. L'inversion du régime de croyance

« Confessions of a Foyer Girl », de la même série, pousse le dispositif plus loin. Une ouvreuse d'un petit cinéma érotique de quartier à Londres raconte sa vie. Elle est une marionnette en pâte à modeler, et derrière elle défilent des **images en prise de vue réelle** censées illustrer son récit.

Or ces images ne montrent pas sa vie. Résultat :

> ***La partie fausse, c'est le réel projeté derrière elle. La partie vraie, c'est l'animation.***

Le spectateur a l'habitude inverse : une image filmée est vraie, une image animée est fausse. Le film retourne cette habitude.

6. La thèse, formulée proprement

Il y a **toujours** de la mise en scène dans un documentaire : un cadrage, un montage, un mixage, un choix de ce qu'on garde. La prise de vue réelle installe un régime de croyance qui fait oublier ces choix. L'animation, en

affichant son artificialité, ne peut pas installer ce régime : le spectateur sait d'emblée que l'image est fabriquée, donc il peut prendre ses distances et chercher la part de vrai.

L'exemple donné en cours est imparable. Un même chef de tribu amazonien est interviewé le même jour par deux chaînes françaises. L'une traduit son propos sur la déforestation. L'autre affirme en voix off que sa tribu est si isolée que personne ne parle sa langue et qu'il est impossible de le traduire. **Au moins l'une des deux ment, peut-être les deux**, et aucun spectateur ne s'interroge, parce qu'on lui a présenté cela comme vrai.

7. Chris Marker, « Lettres de Sibérie » (1957)

La séquence est célèbre et elle démontre tout : **les mêmes images** de la ville de Iakoutsk sont commentées trois fois.

1. Version élogieuse : des autobus confortables, une émulation joyeuse du travail socialiste, des ouvriers heureux. 2. Version sinistre : des autobus rouge sang, des puissants qui affichent leur luxe, des ouvriers dans la posture d'esclaves. 3. Version qui se veut neutre : des maisons modernes qui gagnent sur les vieux quartiers, un autobus moins bondé, des ouvriers courageux.

À chaque fois changent le texte, la musique, et **l'intonation** : la voix appuie sur « sang » dans « rouge sang ». Et la conclusion tombe :

> *Mais l'objectivité non plus n'est pas juste.*

La démonstration porte sur le son : **c'est le son qui médiatise l'image et lui donne son sens.** Le film contient par ailleurs deux longues séquences d'animation en papier découpé, ce qu'on cite rarement.

Sur Marker lui-même : très proche du Parti communiste sans y avoir jamais adhéré, ce qui lui a permis de voyager partout dans le bloc de l'Est. André Martin racontait l'avoir vu chez lui **graver des chats sur pellicule**. Il a suivi toutes les technologies jusqu'à plus de quatre-vingts ans : le CD-ROM *Immemory* exposé au Centre Pompidou et navigable par liens hypertextes, un avatar de chat dans Second Life, et des vidéos postées sur YouTube dès 2005.

8. « Creature Comforts » (Nick Park, 1989)

Des témoignages ordinaires de gens sur leurs conditions de vie en Angleterre, mis dans la bouche d'**animaux de zoo**. Oscar du court métrage d'animation en 1991.

Les témoignages sont simples ; c'est le dispositif qui les politise. Placer des gens en cage, sous Thatcher, même ceux qui se déclarent contents, c'est les montrer enfermés et impuissants. Les choix de mise en scène sont précis : celle qui se dit satisfaite porte de grosses lunettes, donc n'y voit pas clair ; la mère qui se sent à l'étroit est entourée de petits ; le gorille joue la prison.

Le studio triche un peu avec le son, en ajoutant des gags et des intonations qui n'y étaient pas : l'ours qui se cache les yeux, dépité par ce que dit son voisin. Et le **micro est montré dans l'image** : afficher le dispositif, c'est afficher l'intention documentaire.

Un étudiant, en cours : « il y a un côté fable de La Fontaine. » C'est exactement cela.

9. Ce qui a fait exploser la forme depuis 2008

Trois causes, dont deux sont institutionnelles.

1. **Les écoles.** La France comptait une dizaine de formations en animation en 1998-1999, contre une centaine aujourd'hui. Le documentaire animé se fait surtout en 2D et **en solo**, alors que les films de fin d'études en 3D sont collectifs. Surtout, les étudiants du public sont **libres de leur sujet**, à la différence de certaines écoles privées qui imposent des exercices. 2. **Une vague de films de femmes sur la réappropriation du corps**, souvent des films d'école, donc sans producteur à convaincre. Exemple emblématique : *Le Clitoris* de Lori Malepart-Traversy, trois minutes, qui a fait tous les festivals. 3. **Les journaux s'y mettent**, au début des années 2010 : le *Guardian* produit des reportages animés, et le *New York Times* ouvre la chaîne **Op-Docs**, où environ un film sur cinq est animé. Le journal ne les produit pas, il les **achète en festival**.

Trois leçons pratiques qui en découlent, utiles à des étudiants :

- **L'animation contourne le tabou.** Un propos qui serait censuré en prise de vue réelle passe s'il est porté par un petit personnage souriant. Et l'ironie devient possible.
- **La couleur porte un discours.** Le rose du *Clitoris* est à la fois la couleur codée « féminin » et la couleur chair.
- **Plus un film est court, plus il a de chances d'être sélectionné en festival**, parce que les programmateurs sont saturés.

Sources

Le cours du 25 novembre 2024, séances de 14 h 12 et 16 h 27. Pour prolonger : Noa Perret, *Le documentaire animé de guerre : une exploration des frontières entre réalités et fiction*, mémoire, 2024, en accès libre.