

Le documentaire animé : Oxymore ou nouveau genre hybride

Jacques Kermabon

Number 181, February–April 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/84944ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kermabon, J. (2017). Le documentaire animé : Oxymore ou nouveau genre hybride. *24 images*, (181), 46–48.

Le documentaire animé : Oxymore ou nouveau genre hybride

par Jacques Kermabon

Pour beaucoup de spectateurs, succès du film aidant, *Valse avec Bachir*, en 2008, est apparu comme inventant un mixte inédit entre documentaire et cinéma d'animation, une voie singulière dans laquelle Ari Folman lui-même ne voyait guère d'avenir. « Le dessin était indispensable pour s'affranchir du réalisme, pour restituer l'absurdité de la guerre et les errements de la mémoire, expliquait-il à *Télérama*. Mais *Valse avec Bachir* fera sans doute peu école. Un documentaire d'animation est trop difficile à produire : j'étais parti pour deux ans de travail, il m'en a fallu le double. Et le travail d'animation, où rien n'est spontané, va à l'encontre de l'essence du documentaire...¹ ».

Contrairement à ces prévisions, le documentaire animé a pris une certaine ampleur au point de faire de-ci de-là l'objet de programmations, de réflexions et tentatives de définition propres à circonscrire un ensemble aux contours incertains. Ainsi, introduisant une table ronde sur la question durant le festival de La Rochelle en juillet 2016, Xavier Kawa-Topor égreña un certain nombre de titres qui lui semblaient en relever et parmi ceux-ci : *Le naufrage du Lusitania* de Winsor McCay ; *Voisins* de Norman McLaren ; *Le tombeau des lucioles* d'Isao Takahata ; *Conversation pieces* de Peter Lord ; *Persepolis* de Marjane Satrapi ; *Le voyage de monsieur Crulic* d'Anca Damian ; *La sociologue et l'ourson* d'Étienne Chaillou et Mathias They. L'hétérogénéité de cet ensemble laisse assez bien apparaître combien l'enjeu n'est sans doute pas tant de délimiter un corpus cohérent que de susciter un certain nombre de questionnements. Il semble, par exemple, assez paradoxal de qualifier de documentaire animé la fable pour le moins stylisée de McLaren (néanmoins Oscar du court métrage documentaire), la fiction de Damian (le récit en voix off, à l'instar de *Sunset Boulevard*, est énoncé par un personnage décédé), le documentaire de Chaillou et They, réalisé sans aucune animation image par image.

Tous ces films ont en commun de relater des événements, dont certains ont réellement eu lieu, sans recourir ni à un strict enregistrement ni à une récréation qui inscrirait des acteurs dans un espace et des mouvements réalistes. Ces modalités d'écriture ne sont pas complètement nouvelles. *Le naufrage du Lusitania*, terminé en 1918, reconstituait en dessin animé le torpillage, le 7 mai 1915, du paquebot britannique par un sous-marin allemand au large de l'Irlande. Ce qu'aucune caméra n'avait capté, Winsor McCay a tenu à le montrer au monde entier et son film se présente, carton à l'appui, comme « l'enregistrement du naufrage », une sorte de dessin de presse en mouvement.

Depuis le schéma didactique qui explique le fonctionnement d'une machine ou d'un itinéraire jusqu'à la reconstitution en numérique de telle ville antique et de ses habitants en costumes d'époque, donner à voir ce qui n'a pu être ou ne peut être enregistré constitue un premier fil par lequel ont été de tout temps



Valse avec Bachir (2008)

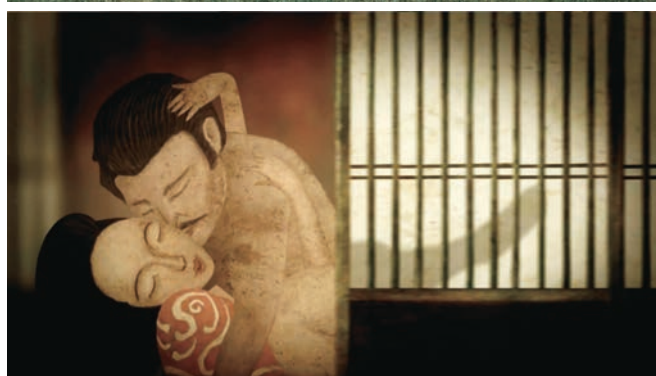
conjugés documentaire et animation. Dans cette lignée et à côté de cette fonction pédagogique, le film d'animation, pour témoigner, alerter, faire prendre conscience, peut effectivement rendre visible des événements à propos desquels il n'y a pas d'images. Un court métrage d'animation japonais saisissant et terrifiant, *Pica-Don*, de Reizo et Sayoko Kinoshita (1978), a ainsi figuré l'« infilmé », l'impact du souffle brûlant de la bombe atomique sur les bâtiments d'Hiroshima et sur les corps de ses habitants.

Si on peut qualifier des œuvres du passé de documentaire animé, cette appellation a surtout pris forme ces dernières années pour rendre compte de ce qui est apparu comme une tendance émergente. Un Jonas Odell a ainsi inscrit son œuvre dans cet espace avec plusieurs films élaborés à partir de témoignages oraux préalablement enregistrés, mis en relation avec des animations numériques plus ou moins directement illustratives et à chaque fois nouvellement inventives.

Le cinéma d'animation suit en fait une pente amorcée par la bande dessinée ou plutôt ce qu'on préfère parfois distinguer sous le nom de « roman graphique » (la BD « sérieuse », pour adultes) et qui déploie une palette extrêmement diverse : fiction, essai, reportage, biographie, carnets de voyage, journal intime, mémoire, pamphlet. Le succès de *Persepolis*, adaptation par Marjane Satrapi de sa propre BD autobiographique, illustre parfaitement cette filiation. *Madagascar*, de Bastien Dubois, relève du carnet de voyage. Le joyeux mélange de *Pornography*, d'Éric Ledune, qui entremêle discours plus ou moins savants, témoignages divers et micros-trottoirs, peut être qualifié d'essai. En semblant restituer les traumatismes vécus et le chaos psychique d'un réalisateur tourmenté, *Les journaux de Lipsett*, de Theodore Ushev, emprunte au journal intime, pour apocryphe qu'il soit.

Le son, et plus particulièrement la parole, structure les documentaires animés selon une dialectique plus ou moins sophistiquée et éminemment variable entre les mots énoncés et les images. Les personnes questionnées peuvent être figurées dans des poses qui sont celles de la situation possible de l'enregistrement, ou bien l'animation joue d'une évocation plus ou moins directe de ce qui est raconté ou opte pour un contrepoint qui peut aller jusqu'à l'abstraction. Cette prédominance du son est au diapason d'un certain glissement du cinéma, où la structuration du récit dans l'espace peut s'affranchir de conventions de raccords plausibles, dès lors que la matière sonore homogénéise ce qui se déploie à l'image – le clip et l'esthétique publicitaire sont passés par là. Si la primauté de la parole concerne directement les productions télévisuelles – la télévision étant essentiellement de la radio avec des images –, on peut imaginer que le développement des modes de visionnements individuels, casques arrimés sur tablettes et smartphones, va entretenir pour longtemps ce régime de représentation où le son l'emporte sur l'image.

Découvrant *Lettre de Sibérie*, de Chris Marker, André Bazin introduisit la notion d'essai cinématographique, décrivant ce que le film lui semblait inventer, une notion neuve du montage qu'il qualifia d'horizontal : « l'image ne renvoie pas à ce qui la précède ou à ce qui la suit, mais latéralement en quelque sorte à ce qui est dit². » En d'autres termes, « le montage se fait de l'oreille à l'œil. » La palette des liens qui opèrent entre la parole, le commentaire et ce qui est présent à l'image est large. À une extrémité se tient le « comment-taire » – pour reprendre la formule d'Agnès Varda – où l'image ne figure que comme une illustration lointaine, le plus souvent interchangeable, d'un propos verbal dominant qui véhicule le sens et guide notre perception sans laisser au plan la latitude d'exister par lui-même dans sa possible ambiguïté. Marker s'en amuse dans le fameux moment de *Lettre de Sibérie* où la même séquence fait l'objet de trois commentaires aux sens opposés. L'information télévisuelle repose sur ce régime ; ce qui est montré n'a pas à être regardé, ne fait pas sens indépendamment de ce qui est énoncé par la voix. Partant de cet extrême, le spectre des liens entre ce qui est dit et ce qui est montré, déploie une gamme où opèrent des rapports plus ou moins proches, plus ou moins « contrapuntiques » jusqu'à – pourquoi pas – jouer d'une part de hasard. Les qualités particulières des voix, leur grain, leur timbre contribuent aussi de manière décisive à l'impact du film.



Les journaux de Lipsett (2010), Voisins (1952) et Pornography (2016)

Ce mouvement général du cinéma inclut le documentaire animé en son sein, il ne le définit pas. Celui-ci se distingue surtout par un rapport particulier au réel dans un champ, l'animation, qu'on oppose traditionnellement à la « prise de vue réelle », certains allant jusqu'à faire mine de croire que le « réalisme ontologique » du cinéma induit une possible confusion, à laquelle échappe l'animation, entre la réalité et la présentation de sa reproduction mécanique sur un écran. Il n'est pas dit que la peur des premiers spectateurs du cinématographe fuyant devant l'entrée en gare d'un train ne soit pas une légende. Cette scène primitive ne s'est en tout cas pas répétée. S'il croit plus ou moins à ce qu'il voit, aucun spectateur ne confond ce qui est présenté sur un écran avec la réalité. Le « je sais bien mais quand même » qui préside à notre relation de croyance au cinéma et que chaque film réactualise à sa façon, dit assez clairement que le réalisme relève d'une convention, d'un pacte avec lequel tout cinéaste peut jouer largement. Le film commence et engage



Persepolis (2000-2003), *200 000 fantômes* (2007)
et *Le voyage de monsieur Crulic* (2011)


le spectateur vers tel ou tel genre, tel ou tel type de film, puis poursuit sur la même ligne ou, se jouant des repères amorcés, opte pour une autre direction, entretient une confusion, par exemple, entre documentaire et fiction.

Dans *Humain trop humain*, Nietzsche pointe cette mauvaise habitude de décrire des oppositions alors qu'il s'agit de différences de degrés. « On croyait voir des contraires là où il n'y a que des transitions³. » La formule, particulièrement féconde, peut concerner bien des domaines. Par habitude, on oppose ainsi cinéma d'animation et films en prise de vue réelle au prix de tentatives de définitions plus souvent acrobatiques que véritablement convaincantes, d'autant qu'elles perdent une bonne part de leur pertinence à l'heure du tout numérique. Certains, plus rares, ont très tôt préféré affirmer que, au contraire, « de McLaren à Vigo, Pabst, Eisenstein et Renoir, des plus volontaires aux plus inconscients des vrais cinéastes, les mêmes problèmes d'animation et d'éveil du mouvement se posent. Il n'y a pas deux cinémas, il n'y a pas d'autres aventures du cinéma⁴. »

Ni oxymore ni genre hybride le documentaire animé peut ainsi apparaître, tout simplement, à l'instar de tout documentaire, comme une des modalités de l'illusion cinématographique, ou, plus justement, car ce mode d'expression est tout sauf univoque, une écriture qui joue d'un large éventail de rapports entre le réel et sa représentation, de liens entre des images animées et, parfois, des paroles. *200 000 fantômes* de Jean-Gabriel Périot, par exemple, repose sur un enchaînement de vues fixes d'un bâtiment d'Hiroshima avant et après la bombe. Les photos anciennes, ces traces du passé, sont pourvoyeuses de mélancolie et le film distille ce sentiment, que nourrit le passage du temps, l'impact de ce drame, avec une éloquence qui se passe de mots. La chanson – *Larkspur and Lazarus* de Current 93 – qui parle de rues vides, de vies fanées, d'une pluie sans fin, d'espoir perdu, de poissons morts, pourrait avoir été écrite pour le film, mais la beauté des accords entre les images et les paroles tient justement à ce que la coïncidence y est flottante, imprécise, en bonne part aléatoire. C'est d'ailleurs, à la limite, tout autant le ton de la voix, un peu traînante, qui instille le sentiment qui nous étreint.

Si ces formes – encore une fois, très disparates – qualifiées de « documentaires animés », émergent comme autant de pistes fertiles, c'est qu'elles sont habitées par la nécessité de se dresser hors du flux ininterrompu des images indifférenciées, de la tyrannie du direct, des émotions programmées, du lot commun des fictions anonymes. Elles n'assènt pas, ne se réduisent pas à du savoir ou de l'information, mais tendent à ébranler nos repères, questionner, ouvrir des possibles, faire en sorte que les impressions qui naissent en nous soient plus diffuses, complexes, que les sens que nous élaborons au fil du film cheminent selon des voies indirectes, par associations parfois imprévisibles et autres détours.

Et sans doute que la place – même modeste – que le documentaire animé prend, tient à ce que la voie dominante du cinéma oublie souvent qu'un film ne devrait pas se réduire à ce qu'il fait voir ou ce qu'il veut dire. Même le film apparemment le plus naturaliste – songeons à Pialat – pour peu qu'il travaille de manière sensible sa matière, fait vibrer des sensations, des sens, des interrogations qui excèdent le visible. Par ailleurs, – faut-il le rappeler ? –, le sentiment de vérité, l'intensité des émotions provoquées ne dépendent en rien des techniques employées. Le destin tragique dépeint dans *Le voyage de monsieur Crulic*, d'Anca Damian, bouleverse et nous ne doutons pas de sa véracité. On pourrait multiplier les exemples.

Si ses modes d'écritures, ses techniques, ses outils sont innombrables, il n'y a qu'un seul cinéma. Et quand bien même il semble se nourrir de la réalité, sa force et sa richesse sont de demeurer allusif. « Chaque œuvre d'art est une allusion à l'infini », écrivait déjà Friedrich Schlegel. 

1. Propos recueillis par Samuel Douhaire, publié le 21/03/2009 <http://www.telerama.fr/cinema/valse-avec-bachir,40601.php> (consulté le 1^{er} octobre 2016)

2. André Bazin, *France-Observateur*, 30 octobre 1958, repris dans *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Éditions de l'Étoile, 1983.

3. Aphorisme 67 du *Voyageur et son ombre*, *Humain trop humain*, LGF 1995, p. 568.

4. André Martin & Michel Boschet, *L'Âge du cinéma*, n° 6, mars 1952, repris dans *André Martin 1925-1994 Écrits sur l'animation*, Tome 1, textes rassemblés par Bernard Clarens, Dreamland éditeur, 2000. Merci à Pierre Hébert de m'avoir signalé cette formulation.