



HAL
open science

Un cinéma animé par la mer : regard écologique sur le cinéma d'animation à partir des films de Jean-François Laguionie

Léonie Leclerc

► To cite this version:

Léonie Leclerc. Un cinéma animé par la mer : regard écologique sur le cinéma d'animation à partir des films de Jean-François Laguionie. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03978824

HAL Id: dumas-03978824

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03978824>

Submitted on 8 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

UN CINÉMA ANIMÉ PAR LA MER

Regard écologique sur le cinéma d'animation à partir des
films de Jean-François Laguionie

Léonie Leclerc

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
Master Cinéma et Audiovisuel
Parcours international IMACS – pratiques contemporaines de l'image

Mémoire final de master 2

Sous la direction d'Evgenia Giannouri
Soutenu à la session de septembre 2022

Merci à Evgenia Giannouri, dont les conseils de lecture et les remarques ont guidé ma réflexion.

Merci à Jean-François Laguionie, pour son accueil et nos échanges qui m'ont permis de confirmer et d'approfondir mes hypothèses.

Merci à celles et ceux qui ont contribué de près ou de loin à ce travail par leurs recommandations et leur soutien, en particulier à Jahna pour nos journées passées ensemble à la bibliothèque.

Merci enfin à Anna pour sa relecture attentive, à Léa pour son point de vue global, et à Grégoire pour son aide sur la mise en forme finale de ce mémoire.

Le projet que je défends, dans le but d'enrichir, d'animer et d'intentionnaliser, rejoint aussi la poésie et la littérature. Il s'agit de réanimer le monde, et de nous remodeler nous-mêmes, afin de devenir les membres d'une communauté écologique, bénéficiant d'enrichissements multiples mais également soumis à des contraintes.
Comment réanimer la matière ?

Val Plumwood¹

¹ Val PLUMWOOD, *Réanimer la nature*, Paris, Ed. Presses universitaires de France, 2020, p.59.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	5
-------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

LA PRÉSENCE DE LA MER DANS L'IMAGE : AU-DELÀ DE LA REPRÉSENTATION.	13
--	----

Introduction

La mer au cinéma.....	13
-----------------------	----

Chapitre 1

La mer comme agent de la narration.....	15
---	----

1.1.1. Les thèmes.....	19
------------------------	----

1.1.2. Les motifs.....	26
------------------------	----

1.1.3. Le système.....	32
------------------------	----

Chapitre 2

La mer comme agent de l'image.....	37
------------------------------------	----

1.2.1. La représentation picturale.....	37
---	----

2.2.2. Du plan au montage.....	45
--------------------------------	----

Premier bilan

Fluidité.....	53
---------------	----

DEUXIÈME PARTIE

LE LIEN DU SUJET À L'ESPACE : UNE EXPÉRIENCE PHYSIQUE ET PERCEPTIVE DE LA MER.....	55
---	----

Introduction

La Fabrique.....	55
------------------	----

Chapitre 1

Le mouvement.....	58
-------------------	----

2.1.1. La marche.....	58
-----------------------	----

2.1.2. La maison.....	61
-----------------------	----

2.1.3. Les corps.....	66
-----------------------	----

Chapitre 2

La profondeur.....	71
--------------------	----

2.2.1. La couleur.....	72
------------------------	----

2.2.2. La composition sonore.....	77
-----------------------------------	----

2.2.3. Le volume.....	81
-----------------------	----

Deuxième bilan

Milieu.....	87
-------------	----

TROISIÈME PARTIE

LES PROPRIÉTÉS LIQUIDES DE L'ANIMATION : VERS UN MODÈLE ÉCOLOGIQUE

.....	90
Introduction	
Écocinéma.....	90
Chapitre 1	
La plasmaticité.....	94
3.1.1. Tracé et traîné.....	94
3.1.2. Le plasma.....	100
3.1.3 Le sentiment océanique.....	105
Chapitre 2	
Le maillage.....	110
3.2.1 La pensée écologique.....	110
3.2.2. Un art du maillage.....	114
Troisième bilan	
Médium.....	122
CONCLUSION	125
BIBLIOGRAPHIE	128
DÉCLARATION SUR L'HONNEUR	136

INTRODUCTION

- *Comment expliquez-vous votre attirance pour la mer ?*
- *C'est comme les crabes, vous les mettez n'importe où, ils vont aller vers la mer. Je dois être un peu un vieux crabe.*²

Perchée sur les hauteurs de Trédarzec, la maison de Jean-François Laguionie et Annik Le Ray surplombe la vallée envahie par la mer, traversée par un pont qui relie les deux parties du village. Dans la ria, le vivant s'adapte au rythme des marées qui modèlent l'espace naturel et influent sur la sédimentation, la faune et la flore. Depuis la maison, nous regardons la marée montante ; les fenêtres agencées en arc de cercle offrent une vue panoramique idéale. « Être au bord d'une ria », me raconte Jean-François Laguionie, les yeux rivés à la fenêtre, « c'est-à-dire un bras de mer qui se vide et se remplit toutes les six heures, c'est mon rythme. Je sais toujours où en est la mer : là, elle est en train de monter, mais elle ne sera haute que vers 21h30 ce soir. Ça change complètement le paysage d'avoir une mer haute ou une mer basse, et ça joue sur le moral. Les mers basses sont très belles, ce sont elles que j'aime peindre, elles sont plus vaseuses... Ça correspond peut-être à mon caractère. »³ Je lui réponds que ses paroles me font penser à une séquence de *Louise en Hiver* dans laquelle le cinéaste a représenté des horloges au milieu de la mer, dont les aiguilles balancent de la gauche vers la droite et inversement, au rythme des vagues qui les secouent. « Oui », me dit-il, « la mer a son temps à elle, et c'est quelque chose que j'ai adopté »⁴.

Le réalisateur a d'ailleurs du mal à s'envisager loin de la mer, dont il affirme avoir besoin. Lorsqu'il part vivre dans les Cévennes pour ouvrir sa société de production *La*

2 Propos échangés avec Jean-François Laguionie lors de l'entretien avec lui le 15/06/2022.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

Fabrique, le manque de l'élément le pousse à dessiner chez lui une fenêtre en trompe l'oeil qui donne vue sur une mer imaginaire. Dans sa vie comme dans ses créations artistiques – littéraires et cinématographiques –, l'élément liquide est omnipotent, à tel point que Bernard Palacios, lorsqu'il participa à la réalisation de *Gwen et le livre de sable* (1985), dont l'intrigue se situe dans un désert post-apocalyptique, fit remarquer à Jean-François Laguionie que peu importe le sujet de ses films, la mer ressurgissait partout : la technique en papier découpé utilisée pour représenter l'espace désertique donnait la sensation d'un océan de sable.

Cette attirance prend en partie racine dans l'enfance du cinéaste⁵, bercée par des aventures littéraires maritimes et une fascination pour la mer, la nage, les bateaux. Alors qu'il est très jeune, la famille de Jean-François Laguionie déménage sur les bords de la Marne. Sur un coup de tête, son père décide un jour de construire un bateau dans la petite cour derrière la maison ; l'aventure dure plusieurs années pendant lesquelles l'imaginaire d'un possible voyage en mer grandit dans la famille. Son père est surnommé Slocum, en hommage au navigateur Joshua Slocum qui effectua le premier tour du monde à la voile en solitaire. Mais, jamais terminé, le bateau en construction restera finalement dans la cour sans jamais voir la mer. C'est à cette histoire que Jean-François Laguionie consacre son dernier film *Slocum*, en cours de fabrication en 2022, qui d'après ses dires viendra clore sa filmographie.

Le sujet de ce mémoire est né d'une hypothèse : la mer est l'élément fondamental qui soude la filmographie de Jean-François Laguionie. A l'image de la carte du monde dessinée par Paul Eluard dans laquelle l'océan Pacifique figure au centre⁶, la démarche cinématographique de Jean-François Laguionie – dont le courant surréaliste a d'ailleurs inspiré l'esthétique picturale – est hydrocentrée. La lecture du livre collectif *Jean-François Laguionie*⁷, recueil dense dédié au cinéaste qui fut publié suite à la rétrospective qui lui fut consacrée en 2016 à la *Cinémathèque française*, me surprend en ce point : très peu de

5 Lire l'entretien de Pascal Vimenet avec le réalisateur pour plus de précisions. Pascal VIMENET, « Réel / Imaginaire. Une balade biographique », entretien avec Jean-François Laguionie, dans Pascal VIMENET (dir.), *Jean-François Laguionie*, Montreuil, Ed. De L'Oeil, 2016, pp.24-61.

6 Les surréalistes furent les premiers à proposer une carte du monde marquée par l'hydrocentrisme. La création de cette carte critiquant l'impérialisme en faisant figurer l'océan au centre du monde est attribuée à Paul Eluard. La démarche politique des surréalistes est marquée par la volonté d'accéder à un ordre naturel qui serait incompatible avec la réalité empirique de la vie quotidienne et de l'enquête scientifique, tandis que l'environnementalisme tel qu'il évolue vers la fin du XXe siècle insiste sur la compréhension scientifique approfondie des impacts humains sur le monde naturel. Ursula K. HEISE, « Surréalisme et écologie : les métamorphoses d'Aimé Césaire », dans *Ecologie et politique*, n°36, Lormont, Ed. Le Bord de l'Eau, Février 2008, pp.69-83, disponible sur Cairn.info [en ligne]. Lien : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-69.htm> (dernière consultation le 27/08/2022)

7 Pascal VIMENET (dir.), *Jean-François Laguionie, Op. Cit.*, 2016.

commentaires portent sur la mer, si bien que les passages biographiques sur le réalisateur sont ceux qui développent le plus son rapport incontestable à l'élément. Omniprésente, la mer n'est pas regardée. Estelle Zhong Mengual décrit la manière dont l'acte de voir est déterminé à la fois par « un équipement perceptif »⁸ et « un équipement mental, propre à la culture d'une époque »⁹. Notre regard, en sélectionnant les éléments connotés intéressants au détriment d'autres, se construit sur un héritage culturel peu porté sur le monde vivant. Cette remarque se rapporte aussi à notre position spectatorielle devant un film : quelle qualité de regard portons-nous au paysage naturel ? Apprendre à regarder la mer dans un film, c'est apprendre à la regarder lorsqu'elle est devant nous, et à la comprendre autrement. Ce que ce mémoire aspire à apporter, et ce qu'il m'a apporté, est un regard différent, car attentif, sur la mer.

Si ce processus de déplacement du regard est important, c'est parce que l'élément aqueux est loin d'être muet. Au-delà du fait qu'elle est la substance conductrice et omnipotente du film, la mer et tout ce qu'elle englobe – son littoral, ses profondeurs, son vivant, ses cultures et ses mythes, sa sensation physique et esthétique – a beaucoup à nous dire. Porter un regard c'est aussi échanger. Nous vivons sur une planète dont plus des deux tiers sont recouverts d'eau salée, en sachant que cette proportion tend à augmenter progressivement, tout en nous sentant profondément étrangers à la mer. Son immensité fascine et terrifie – pour reprendre le titre de l'exposition proposée par la BnF¹⁰ – , des émotions fortes qui ne nous incitent pas à engager un dialogue. Pourtant, derrière la terreur et la fascination, il y a bien d'autres sensations, moins impersonnelles, qui peuvent naître de l'élément naturel. Plus précisément, celui-ci engage un questionnement sur notre manière d'être-au-monde. Il est entendu que nous ne pouvons saisir les particularités de notre environnement que du moment où nous sommes mis en contact avec un autre environnement¹¹ ; parce qu'elle ouvre les portes d'un environnement nouveau, la mer nous invite à abandonner notre mode d'existence pour un autre.

8 Estelle ZHONG MENGUAL, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Ed. Actes Sud, 2021, p.10.

9 *Ibid.*

10 « La mer, terreur et fascination », exposition organisée par la Bibliothèque nationale de France et la ville de Brest dans le cadre du pôle associé Océanographie, 2005. Voir l'exposition virtuelle accessible en ligne, qui reprend les grands axes de l'exposition. Lien : <http://expositions.bnf.fr/lamer/index.htm> (dernière consultation le 27/08/2022)

11 Marshall McLuhan affirme ainsi que « les environnements sont invisibles », et prend l'exemple d'un poisson vivant dans les profondeurs de la mer, qui ne peut avoir conscience de son environnement aqueux puisqu'il est entièrement immergé. D'après John Durham Peters qui cite Marshall McLuhan, dans John DURHAM PETERS, *The Marvelous Clouds. Toward a philosophy of elemental media*, Chicago et Londres, Ed. The University of Chicago Press, 2015, p.55.

Des analyses cinématographiques centrées sur la mer ont déjà été proposées : en 2018, Erika Balsom publiait *An Oceanic Feeling: Cinema and the Sea*¹² (« Un Sentiment Océanique : le Cinéma et la Mer »). Je retrouve chez l'autrice la même préoccupation pour la compréhension d'une certaine vision du monde portée par la mer ; la théoricienne revient notamment sur l'idée de séparation que nous avons attachée à l'élément naturel. Il est vrai que, de notre point de vue occidental, et d'autant plus dans le contexte d'un monde globalisé et interconnecté, les mers et océans sont perçus comme des frontières infranchissables, mortelles – alors que les décès de migrants tentant de traverser la Méditerranée augmentent chaque année. Pourtant, comme le rappelle Charles Heller, ce sont des conditions qui transforment la mer en liquide mortel¹³. C'est ce qu'il s'attache à démontrer dans *Liquid Traces*, vidéo constituée d'images satellites réalisée en 2012 avec Lorenzo Pezzani, qui retrace le parcours de 72 personnes qui ont tenté en 2011 de quitter la Lybie par la Méditerranée dans un bateau à moteur. Ces images satellites dévoilent un espace marin traversé par des agents physiques, des appareils de repérage et des flux de communication, autant de traces qui révèlent la responsabilité avant tout humaine de la mort des passagers¹⁴. Alors, pour reprendre la question posée par Erika Balsom, « et si l'océan ne nous divisait pas, mais nous reliait ? »¹⁵

Pour autant, je suis surprise par le point de vue adopté par la théoricienne qui affirme que, si l'étude de la mer dans le cinéma en prise de vues réelles est particulièrement intéressante, c'est parce que cet art possède une « connexion indissoluble à la réalité physique, [...] à travers l'automatisme non-humain de la caméra »¹⁶. Elle s'attarde notamment sur le

12 Erika BALSOM, *An Oceanic Feeling: Cinema and the Sea*, Nouvelle-Zélande, New Plymouth, Ed. Govett-Brewster Art Gallery, 2018.

13 D'après le texte de Charles Heller en voix off dans le film : « What are the conditions to transform the sea into a deadly liquid ? » (traduction personnelle de l'anglais). Charles HELLER et Lorenzo PEZZANI, *Liquid Traces*, 2012, Timecode [00:48].

14 Ces 72 personnes ont tenté de quitter la Lybie au moment de l'intervention militaire de l'OTAN faisant suite à la révolution tunisienne et au mouvement de protestation naissant contre le régime de Mouammar Kadhafi. Entassés dans un bateau à moteur ne disposant pas d'assez d'essence pour atteindre la côte Italienne, ces passagers ont dérivé pendant quatorze jours, avant que les courants les ramènent sur la côte Lybienne. Soixante-trois passagers sont morts en mer de déshydratation. Pourtant, les témoignages de survivants et le retour des images satellites confirment qu'une trentaine de bateaux ont été témoins de la dérive ; de même, les autorités italiennes, françaises, anglaises, canadiennes, espagnoles et belges, participant toutes à l'intervention de l'OTAN, ont été prévenues. Charles Heller insiste de plus sur le laissez-passer volontaire de ces migrants par le régime de Kadhafi pour agir en arme de guerre contre les gouvernements impliqués.

15 Traduction personnelle de l'anglais, « What if the ocean does not divide us, but connects us ? What politics, what ethics, would follow ? », dans Erika BALSOM, *Op. Cit.*, p.16.

16 Traduction personnelle de l'anglais, texte complet : « Why turn to the cinema delve into oceanic feeling ? Unlike the written word of the painted image, cinema is an art that possesses, to return to Freud's articulation of the concept, an « indissoluble connection » to physical reality, registering its changing traces in time through the non-human automatism of the camera. The lens-based image belongs « inseparably to the external world », as the product of a triangular encounter between it, technology, and aesthetics intentionality. » *Ibid.*, p.15.

cinéma d'animation par ordinateur, dont la technique essentiellement algorithmique ne permet pas selon elle de représenter la richesse de la mer : animer le fluide par des calculs anthropocentrés revient à dompter sa contingence, et donc à perdre sa substance. Il s'agit là d'une « folie », que de « chercher à résoudre la complexité de la nature »¹⁷. S'appuyant sur André Bazin, Erika Balsom rappelle que l'une des forces de la photographie réside dans le fait que l'observateur sait qu'il y a un transfert du réel à la reproduction. Au-delà de l'animation par ordinateur, ce qu'elle tend à suggérer de manière générale est donc que le cinéma d'animation, en tant que médium *humain* – en opposition au caractère *non-humain* de la caméra –, lorsqu'il manipule la mer, manquerait quelque chose de la réalité de l'élément, et rendrait ainsi sa représentation nécessairement *décevante*¹⁸.

Si la première hypothèse de ce mémoire ne tendait a priori pas vers un élargissement sur le cinéma d'animation en tant que médium, la remarque d'Erika Balsom a ouvert mon champ de réflexion. Il est évident pour moi que les différentes techniques d'animation utilisées par Jean-François Laguionie – papier découpé, peinture à l'huile, animation 2D et 3D –, si elles sont marquées par l'absence de matière photographique, n'impliquent pas un rapport déceptif à l'élément naturel. Au contraire, en prolongeant le concept de fluidité souvent évoqué dans l'esthétique du cinéma d'animation, des similarités peuvent être constatées entre le médium artistique et la mer en tant que substance. Alors, différemment de la prise de vues réelles, le cinéma d'animation pourrait-il porter en lui quelque chose qui le rend tout autant à même de nous parler de la mer ?

Voici donc le parcours problématique que suit ce travail : dans quelle mesure le cinéma d'animation de Jean-François Laguionie nous invite-t-il à regarder la mer autrement ? Comment ce nouveau regard, attentif à l'élément, révèle-t-il un mode d'existence auquel la mer nous invite ? Comment ce mode d'existence, fondé sur la fluidité, prend-il ancrage dans le cinéma d'animation en tant que médium ?

Pour répondre à ce questionnement, j'ai formé un corpus de trois films à partir de l'œuvre du cinéaste : *La Demoiselle et le Violoncelliste* (1965, papier découpé, 9 min), *La Traversée de l'Atlantique à la rame* (1978, papier découpé, 21 min) et *Louise en Hiver* (2016,

17 Dans le texte, Erika Balsom prend en comparaison la vidéo de Sophie Calle *Voir la mer* (2011) et l'animation par ordinateur : « Here, the inhuman expanse of the masterless ocean partners with the inhuman process of moving-image recording to remind us of the arrogant folly of attemptin to solve the complexity of nature. » *Ibid.*, p.25.

18 Pour reprendre le terme utilisé par Erika Balsom, *Ibid.*, p.21.

peinture sur papier canson, animation 2D et images de synthèse, 75 min). Parmi les quinze films réalisés par Jean-François Laguionie, ceux que j'ai sélectionnés ne sont évidemment pas les seuls dans lesquels la mer figure. Seulement, ce choix a été déterminé par la centralité de la place réservée à l'élément : au-delà de la représentation, la mer constitue la substance de ces trois films. On pourrait interroger le choix de ne pas intégrer au corpus *L'île de Black Mor* (2004), qui prend pour cadre un paysage marin, entre navigation et littoral. Cependant, et je reviendrai sur ce point en détails, il me semble que la place de la mer dans ce film est d'abord celle d'un objet porteur d'intrigue. Or, ce qui a porté mon intérêt dans les trois objets de ce corpus, est le placement de l'élément naturel au cœur de la narration et de l'esthétique du film, chacun d'entre eux ayant pour cadre un paysage marin différent – le littoral, la navigation et l'expérience aquatique. À leur manière, ces trois films inscrivent la mer dans les images, sur le support filmique, et exposent un certain type de présence au monde. Cependant, dans leurs variations et leurs similarités, je pense que ces trois exemples permettront dans leur analyse d'apporter un regard général sur l'ensemble de l'œuvre du cinéaste, où la mer est toujours présente d'une manière ou d'une autre ; car dans les films où elle est absente en apparence, elle transparaît toujours, dans un flux, un être-au-monde, une sensation.

Enfin, parce que ce mémoire se propose comme une enquête esthétique, philosophique et anthropologique¹⁹ sur la mer, sa construction reprend les différents champs d'analyse qui se sont succédés en observant l'élément dans les films de Jean-François Laguionie. Sur le modèle de la profondeur de la mer divisée en strates, chaque partie peut être envisagée comme l'exploration d'une strate de l'objet filmique, et se conclue sur la définition d'une notion qui permet de comprendre la nature du lien entre la mer et le film d'animation.

La première partie se construit autour de la volonté initiale de regarder autrement la mer dans le film ; elle s'intitule « la présence de la mer dans l'image : au-delà de la représentation ». En inspectant la manière dont la mer s'inscrit dans la narration et dans (et entre) les images, ce premier champ d'analyse tend à concevoir l'élément comme une substance qui dépasse les limites de sa représentation. Ainsi apparaît la notion de fluidité : une observation attentive de la mer dans le corpus de films de Jean-François Laguionie révèle la manière dont une substance fluide développe et déroule le film. En suivant l'existence supposée par Gaston Bachelard d'une substance de création qui naît du fond de l'être, il est

19 L'anthropologie maritime est définie comme l'étude de la relation des humains à la mer.

possible d'interpréter la fluidité constituante du film comme la traduction du rapport singulier que le cinéaste entretient avec la mer.

La construction d'un environnement filmique dictée par des fluides pose la question d'un renouvellement normatif. La deuxième partie s'intitule « le lien du sujet à l'espace : une expérience physique et perceptive de la mer ». Comment la relation entre le personnage et son environnement est-elle impactée par la nature fluide de celui-ci ? En explorant plus précisément le rapport figure/fond, ce second champ d'analyse étudie les conditions et caractéristiques d'un mode d'existence fluide, qui se distingue du mode d'existence terrestre. Ainsi apparaît la notion de milieu : l'expérimentation d'un espace de nature fluide influence le comportement des personnages. Ceux-ci, à travers leur comportement singulier, actualisent réciproquement les possibilités que cet espace renferme. En comprenant que le milieu se définit comme la nature de l'échange entre un sujet et le lieu dans lequel il est placé, il est possible de repérer dans le film la construction d'un milieu fluide.

Enfin, il existe une nature liquide des corps animés qui facilite l'échange de caractéristiques fluides entre le lieu et les personnages dans les films du corpus ; en ceci, le cinéma d'animation pourrait s'avérer constituer un support artistique idéal pour la représentation de la mer proposée par Jean-François Laguionie. La troisième partie s'intitule « les propriétés liquides du cinéma d'animation : vers un modèle écologique ». Sa particularité tient dans le fait que la démonstration de l'existence d'une nature liquide des corps propre au cinéma d'animation demande un élargissement du champ d'analyse. En s'intéressant à l'essence plasmatique du cinéma d'animation dans ses différentes techniques, cette dernière partie élargit le corpus à des exemples variés. Surtout, elle étudie des techniques d'animation plutôt que des objets filmiques. L'essence plasmatique du cinéma d'animation suppose la création d'univers de nature liquide et relationnelle. Ces univers, fondés sur l'interconnexion des corps et de leur environnement, ouvrent des pistes de réflexion sur l'existence d'une pensée écologique qui traverse le cinéma d'animation. Ces pistes de réflexion prolongent la description d'un mode d'existence fluide déterminé dans la deuxième partie, et mettent en lumière l'intérêt de remarquer un tel mode d'existence dans le contexte de la crise écologique que nous vivons. Finalement apparaît la notion de médium : la mer et le cinéma d'animation en tant que médium artistique possèdent des caractéristiques communes. En comprenant qu'un médium se définit comme un support de médiation qui structure un certain mode d'existence, il est possible d'envisager que la mer et le cinéma d'animation constituent deux médiums de

fonctionnement similaire qui se superposent dans les films de Jean-François Laguionie.

La lecture de ce mémoire révélera la manière dont ces trois parties communiquent entre elles, s'interpénètrent. Elles tissent ensemble un dialogue autour des deux grands questionnements qui ont guidé mes lectures et ma réflexion : le rapport que la mer peut entretenir avec un film d'animation, de telle sorte que se dessine un cinéma indissociable d'un élément naturel ; et la manière dont la mer, du moment où on la regarde avec attention, ouvre les portes d'un mode d'existence autre, qui nous invite à repenser notre rapport au monde.

PREMIÈRE PARTIE

LA PRÉSENCE DE LA MER DANS L'IMAGE : AU-DELÀ DE LA REPRÉSENTATION

Introduction La mer au cinéma

Très tôt, la mer est présente dans l'image cinématographique. Dans *Barque sortant d'un port*, neuvième vue de Louis Lumière²⁰ enregistrée en 1895, des femmes et des enfants observent une barque menée par des hommes quittant le port de La Ciotat. Secouée par des vagues de plus en plus importantes à la jetée, la barque malmenée parcourt un trajet difficile, suivie de près par les yeux attentifs des spectateurs – et ceux-ci sont doubles, à la fois dans la scène et hors de la scène. Si Paul Adams Sitney affirme que « le paysage entra au cinéma comme cadre privilégié de la geste humaine »²¹ puisque les vues des frères Lumière se concentrent majoritairement sur le mouvement humain, *Barque sortant d'un port* démontre ici sa particularité : le point d'attention central n'est pas tant la barque que la mer, dont les caprices donnent difficulté aux hommes. C'est que l'oeil du spectateur ne s'intéresse pas au mouvement mécanique des rameurs, mais plutôt aux vagues qui se dessinent et dont on appréhende la progression jusqu'à leur rencontre dangereuse avec la barque, qui dans les dernières secondes menace de se retourner. Parce que le mouvement de la mer prend le pas sur le mouvement des hommes, le rendant insignifiant, Erika Balsom décrit cette vue comme l'une des premières portant atteinte à l'anthropocentrisme²², avec *Le repas de Bébé* (1895) et

20 D'après le Catalogue des vues, liste remise à Georges Sadoul en 1946, Louis Lumière se serait attribué cette vue de 46 secondes, celle-ci ayant donné lieu à un second enregistrement en 1897. Voir le catalogue Lumière [en ligne]. Lien : <https://catalogue-lumiere.com/barque-sortant-du-port/> (dernière consultation le 27/08/2022)

21 Paul Adams SITNEY, « Les paysages au cinéma, les rythmes du monde et la caméra », dans Jean MOTTET (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Ed. Champ Vallon, 1999, p.111.

22 Erika BALSOM, *An Oceanic Feeling : Cinema and the Sea*, Op. Cit., p.17.

Démolition d'un mur (1895) ; ces derniers films, plus connus, mettent aussi en péril le centre d'attention humain en le mettant face à ce qui est plus fort et plus grand que lui.

Ce dont il est certain, c'est que le cinéma s'est construit avec la mer, initiant une réflexion sur le rapport de l'élément aqueux à l'humain, et à l'image. Eric Thouvenel, dans sa thèse sur *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, revient lui aussi sur l'importance de la mer dans ces images, donnant au film de mer le titre de catégorie générique parmi les quatre grands genres cinématographiques traitant le motif de l'eau dans les années 20²³. Au sortir de la Première Guerre mondiale, de nombreux cinéastes de l'avant-garde française voient en effet dans la mer un élément de prédilection, de René Leprince (*Face à l'océan*, 1920), Marcel Dumont (*Les Élus de la mer*, 1921) à Jean Epstein (*Finis Terrae*, 1929, pour ne citer que sa filmographie des années 20), ou encore Jean Grémillon (*Gardiens de phare*, 1929). Le potentiel maritime est tel que les studios Gaumont s'installent à Nice pour permettre à ces différents cinéastes souhaitant se confronter à la mer de profiter d'infrastructures facilitant les tournages sur la côte d'Azur.

Parmi des démarches multiples, une continuité apparaît dans ces premières représentations de la mer dans le cinéma français : l'espace maritime filmé contribue à la mise en place d'une cartographie du territoire. C'est parce qu'il reste une cartographie à faire que le paysage prend une part importante dans ces films, et Paul Claudel affirme que, « comme s'allient les éléments du parallélogramme, l'eau exprime la force d'un pays dans ses lignes géométriques »²⁴. Dans la continuité des vues des frères Lumière et de l'entreprise d'Albert Kahn avec *Les Archives de la Planète*²⁵, les captations des bords de mer soulignent le mouvement d'exploration du territoire dont le dispositif cinématographique est à l'origine. Dès les années 20, des cinéastes documentaires se démarquent comme Jean Painlevé avec *La Pieuvre* (1928) en se confrontant non plus aux rivages, mais aux profondeurs marines et à la vie qui s'y développe. Non plus motif, la mer devient milieu. Il y a donc, dans l'histoire du

23 Eric Thouvenel distingue quatre genres qui lui permettent de classer le choix de traitement de l'eau : le film « naturaliste » qui représente la campagne française sous un cadre idyllique, le film de mer, le film de montagne, et le film qu'il nomme « d'avant-garde », sur lequel il s'attarde en sous-groupes pour comprendre les différents effets plastiques rattachés à cette catégorie. In Eric THOUVENEL, *Les motifs de l'eau dans le cinéma français des années 20*, chap. « Naissance et développement du film d'eau à la française : films de péniche, films de montagne, « marines », documentaire social, eau de l'avant-garde », Rennes, Ed. Presses universitaires de Rennes, 2010, par. 2 [format Kindle].

24 Eric Thouvenel cite Paul Claudel, dans Eric THOUVENEL, *Op. Cit.*, Chap. « Un territoire à découvrir : géographie portative à l'usage du spectateur », Par. 1, emplacement 428 [format Kindle].

25 Voir l'article de Teresa CASTRO, « Les Archives de la Planète et les rythmes de l'Histoire », dans *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°54, Paris, Ed. ARFHC, 2008 [en ligne]. Lien : <http://journals.openedition.org/1895/2752> (dernière consultation le 27/08/2022)

cinéma, un intérêt puissant pour la mer, qui dès les débuts ouvre un débat sur la nature de sa présence dans l'image. C'est dans cette histoire longue et riche que se situe Jean-François Laguionie, lorsqu'il réalise son premier court-métrage d'animation *La Demoiselle et le Violoncelliste* en 1965.

Eric Thouvenel rappelle que la Bretagne a pendant longtemps constitué seulement une petite partie de la filmographie du cinéma – représentée notamment par les *Poèmes bretons* (1929-1948) d'Epstein, quand les côtes présentaient des difficultés importantes pour les opérateurs, d'abord d'accès à cause du manque d'infrastructures, mais aussi de lumière, celle-ci y étant très changeante et souvent faible²⁶. Loin de telles préoccupations, le cinéma d'animation offre une liberté sans limite à Jean-François Laguionie lorsque celui-ci se confronte aux côtes bretonnes. Dans le cinéma d'animation français, il est sûrement celui qui s'est le plus attaché à la représentation de la mer, à la fois pour ses rivages et pour ses profondeurs : la mer occupe dans ses films une place toute particulière. Dans cette première partie sera étudiée la présence de l'élément aqueux dans l'oeuvre du cinéaste, à la fois dans le récit et dans l'image, afin d'en comprendre la spécificité.

Chapitre 1

La mer comme agent de la narration

Sur les hauteurs des falaises qui surplombent la Manche, un homme à l'allure maladroite installe son violoncelle, et entame une mélodie, observant du coin de l'oeil une jeune femme pêchant au bord de la mer. *La Demoiselle et le Violoncelliste* (1965), premier court-métrage de Jean-François Laguionie, débute par le champ-contrechamp de deux personnages dont la rencontre constituera l'enjeu principal du film. Alors que la tempête se lève, que le vent arrache les feuilles du seul arbre sur la falaise, et que les oiseaux s'agitent dans les rafales, la demoiselle est emportée par le courant naissant dans des vagues de plus en plus menaçantes. Aussitôt descendu au pied de la falaise pour l'aider, le violoncelliste suivra dans une barque le trajet chaotique de la demoiselle, jusqu'à ce qu'ils soient engloutis tous les deux, alors que la foudre fait rage. S'ensuit un parcours aquatique dans lequel le couple, enfin

26 Voir Eric THOUVENEL, *Op. Cit.*, Chap. « Un territoire à découvrir : géographie portative à l'usage du spectateur », Par. 10, emplacement 542 [format Kindle].

réuni, est mis à l'épreuve par la rencontre d'animaux marins, jusqu'à leur remontée à la vue de la foule entassée sur la plage. L'histoire se clôture sur un plan des deux personnages, qui, fuyant les regards, retournent vers les falaises main dans la main.

La particularité de la mer dans ce petit film de six minutes, qui a ouvert ma réflexion sur la qualité unique de l'élément aqueux au sein de la filmographie de Jean-François Laguionie, se joue dans sa capacité à impulser le mouvement, avec l'aide des éléments météorologiques. On le remarque aisément dans le déroulement du récit : la tempête impulse le mouvement des personnages, et les entraîne dans la mer. Celle-ci semble d'abord se jouer d'eux – nous observons les deux personnages tantôt ramenés dans le même plan puis éloignés brusquement par les vagues – puis se révèle finalement de leur côté en permettant leur rencontre et leur expérience aquatique. Les aventures des deux personnages au cours de leur trajet marin sont donc déterminées par l'élément aqueux, autour duquel se construit toute la narration. L'absence de présence humaine en dehors de la demoiselle et du violoncelliste renforce d'ailleurs la puissance de l'élément, qui prend en charge à lui seul leur destinée ; des plans de la mer seule et des plans larges dans lesquels les personnages sont miniaturisés accentuent cette impression. La mer, en impulsant à la fois le mouvement narratif et le mouvement au sein de l'image, démontre sa puissance active dans ce court-métrage ; elle déroule littéralement le film, au rythme des courants.

Le deuxième film du corpus amène une nouvelle dimension à ce prélude ouvrant sur le rôle de la mer dans la narration. *La Traversée de l'Atlantique à la rame* (1978) reprend la thématique du couple, en mettant en scène Adélaïde et Jonathan, qui ont décidé de parcourir l'Atlantique à deux sur une petite barque. Cette fois-ci, le récit n'est pas linéaire. La première séquence s'ouvre sur un plan aux couleurs chaudes d'une barque échouée sur une petite plage. C'est à partir de ce point de départ que débute l'histoire de Jonathan et Adélaïde. Une première séquence en voix-off composée de plans statiques en noir et blanc revient rapidement sur le départ des deux personnages depuis New York sous les applaudissements de la foule réunie à l'occasion. « Enfin seuls ! », écrit Adélaïde dans son journal en sortant de la baie de New York. Accompagnés par le journal de bord tenu par les deux personnages, nous suivons le quotidien du couple pendant la traversée, notamment leurs séances musicales, ainsi que leurs aventures : les tempêtes, le naufrage du Titanic, les hallucinations aux notes surréalistes, et la difficile cohabitation à deux.

La Traversée de l'Atlantique à la rame témoigne donc aussi dans sa construction de la centralité de l'élément aqueux du point de vue narratif. La mer impulse le mouvement de la narration quand le récit se rapporte encore à un trajet marin. Les deux personnages font des rencontres et vivent des péripéties apportées par le courant de la mer, et qui repartent avec ce même courant. De plus, alors que le premier court-métrage de Jean-François Laguionie s'intéresse au personnage en tant que corps mouvant, *La Traversée* met en avant un travail sur sa psychologie. Dans ce travail, la mer encore une fois occupe un rôle crucial ; les couleurs qui la caractérisent sont d'ailleurs particulièrement intéressantes à remarquer²⁷. En effet, le voyage d'Adélaïde et Jonathan est accompagné, étape par étape, de couleurs variantes, qui viennent souligner l'intensité des émotions des personnages. Lorsque ceux-ci partent le premier jour, la mer est peinte uniformément d'un bleu ciel. Lors de la tempête, la mer est successivement noire puis blanche. Lorsque les personnages hallucinent, la teinte devient rouge. Dans la dernière séquence, les deux amants se rejoignent dans une eau bleue ciel et jaune dans laquelle ils s'enlacent longuement, le vent semblant pudiquement faire quitter le bateau de la scène pour mettre en valeur les retrouvailles définitives des deux personnages dans la mer. Chaque teinte de la mer vient donc souligner les émotions du couple, et les étapes narratives du voyage.

Plus encore, certains moments-clés contrebalancent le rapport de continuité entre la couleur de la mer et les émotions des personnages, lorsque les couleurs viennent contredire le récit. En effet, j'ai déjà précisé que le récit dans le court-métrage se fait via un journal de bord que tiennent les deux personnages et que ceux-ci lisent à voix haute. Or, la subjectivité des deux individus les amènent à se tromper, ou à mentir dans le journal que le spectateur entend. Alors, la couleur vient contredire les personnages, et révéler la vérité au spectateur. Notamment, Adélaïde affirme dans son journal : « Notre traversée est si tranquille, il ne se passe jamais rien. »²⁸ A l'image apparaît alors une eau trouble, aux couleurs sombres, qui laisse deviner le début d'une tempête, allant de paire avec la colère des personnages l'un contre l'autre et la fatigue exprimée sur leur visage. On comprend qu'Adélaïde se ment à elle-même. La couleur de la mer – ainsi que celle du ciel - est donc à prendre en compte pour comprendre la psychologie des personnages. Non pas simple surligneur des émotions mais

27 Une coïncidence curieuse est d'ailleurs à noter, car la seule séquence du film où la mer n'est pas présente constitue la seule séquence en noir et blanc. On devine certes que cette séquence en plans statiques sans couleur fait référence à des photographies, puisque les personnages racontent qu'un article de presse a été publié à leur propos. Néanmoins, cette remarque souligne la liaison forte de la couleur et de la mer dans *La Traversée*.

28 Jean-François LAGUIONIE, *La Traversée de l'Atlantique à la rame*, 1978, timecode : [07:52].

élément actif disposant d'une voix, la mer raconte une histoire à celui qui la regarde.

Enfin, *Louise en Hiver* (2016) prolonge le fil conducteur de la réflexion. Le long-métrage s'attache à suivre la marche errante et solitaire de Louise, vieille femme dont le séjour d'été dans une station balnéaire de Bretagne se poursuit une année entière, après avoir raté le dernier train. L'action débute ainsi à Biligen-sur-mer, un soir d'été : alors que tous se hâtent face à un début de tempête pour regagner la gare, Louise avance lentement, et arrive tout juste pour voir le dernier train quitter la station. La vieille femme, dans la solitude, affronte ce soir-là la tempête et la mer qui s'engouffre dans les rues et dans sa maison. Le lendemain, elle construit une cabane sur la plage qui devient son habitation. Seule, au bord de la mer, Louise s'adonne à la découverte des environs, à la marche et à la contemplation. Elle rencontre Pépère, un chien lui aussi abandonné, qui ne la quittera plus. C'est dans cet espace de vide et d'oubli que viennent se mélanger rêves et réel, puisque la vieille femme – dont on comprendra finalement qu'elle est atteinte d'Alzheimer – retrouve les souvenirs de sa jeunesse en bord de mer.

On retrouve dans ce dernier métrage la construction d'un récit centré autour de la mer. C'est d'ailleurs elle qui détermine presque l'entièreté des péripéties du personnage : c'est d'abord parce que l'eau recouvre la voie ferrée que Louise est bloquée dans la station balnéaire. Sans cesse, la mer menace de recouvrir le sol, notamment lors des tempêtes, et met en péril le personnage (Louise, désespérée, va jusqu'à se jeter dans la mer pour mettre fin à sa solitude, et sera sauvée par Pépère). La mer impose donc encore une fois la trajectoire du personnage – ou plutôt ici, la non-trajectoire –, et l'enjeu majeur du récit repose sur cet apprentissage de Louise à cohabiter avec l'élément naturel qui la domine et la dirige. Mais la particularité du film se joue dans l'entremêlement de deux lignes narratives : celle de la vie de Louise dans la station balnéaire et celle de son enfance. Dans ce tissage narratif, la mer semble là encore porteuse du mouvement qui va de l'une à l'autre. Présent tant dans les rêves, que dans les souvenirs et le quotidien de Louise, il semble bien que l'élément aqueux constitue le fil conducteur du déroulement du récit. Ainsi, si l'on peut déduire de ce premier cheminement au sein du corpus la qualité d'agent porteur du récit dont dispose la mer, il s'agira dans ce premier chapitre de comprendre avec précision la manière dont la mer infiltre les structures internes de la narration.

1.1.1. Les thèmes

Faire une typologie de la mer débute souvent par l'identification de grands thèmes : c'est par cette étape que commencent Eric Thouvenel²⁹ puis Erika Balsom³⁰ leur étude respective du motif de l'eau. L'établissement de thèmes permet une première classification des différents rôles que la mer occupe dans la narration ; c'est à partir de ce travail que peut être retracée dans la filmographie de Jean-François Laguionie une diversité des mers, chacune portant un message et s'inscrivant dans l'histoire du cinéma.

Premièrement, la mer de l'aventure entame notre parcours thématique. *L'île de Black Mor* (2004), troisième long-métrage de Jean-François Laguionie, est particulièrement représentatif des grandes caractéristiques du thème. On y retrouve les aventures d'un jeune orphelin à la recherche de son père, Black Mor, célèbre pirate des mers. Accompagné par des pilliers d'épaves, le garçon se lance dans une aventure de piraterie, à la recherche d'un trésor perdu. La mer est un espace porteur d'aventures, d'intrigues et de suspense, où les règles sont celles de la piraterie. Les personnages types sont des êtres rejetés par le monde terrestre, qui trouvent à la fois dans la mer un refuge et un espace d'évasion. En ce sens, le mer de l'aventure se retrouve, de manière plus ponctuelle, dans d'autres métrages du cinéaste : dans *Le château des singes* (1999), *Le voyage du Prince* (2019), mais aussi *La Traversée de l'Atlantique à la rame*, la mer est une étendue inconnue qu'il s'agit d'emprunter pour pouvoir s'enfuir d'un lieu nocif, échapper aux lois de la terre et découvrir quelque chose de nouveau, dans un habitat qui prend la forme d'un bateau. Le comportement de Jonathan et Adélaïde est libéré de toute loi terrestre lorsque les deux personnages, devant le naufrage du Titanic, choisissent de ne laisser monter aucun rescapé – Jonathan va jusqu'à frapper du bout de sa rame les mains et têtes qui tentent de s'approcher. La mer représente donc là aussi un espace de liberté affranchi de la morale imposée par la société.

La mer de l'aventure, présente depuis longtemps dans l'imaginaire littéraire, s'inscrit

29 Voir la note de bas de page 4 dans l'introduction de la première partie.

30 Erika Balsom s'attache à retracer dans l'histoire du cinéma de 1895 à 2018 les différents thèmes marins. Son objectif premier dans cette démarche est celui de contredire les propos de Roland Barthes quant à la mer dans *Mythologies* (1957), qui affirme que l'océan, en tant qu'espace vide, ne porte aucun message. En relevant six thèmes marins, Erika Balsom conclue ainsi : « To reprise and revise Barthes, then : here I am, before the sea, before its myriad treatments in the history of cinema, and it is true that it bears many messages – messages of fantasy and necessity, exploit and exploitation, tradition and modernity, life and death ». Voir Erika BALSOM, *Op. Cit.*, p.15.

évidemment dans une histoire cinématographique tout aussi riche, notamment à partir de la période classique hollywoodienne. Parmi les films les plus représentatifs de la période, on peut relever *Âmes à la mer* (Henry Hathaway, 1937), *Les Hommes de la mer* (John Ford, 1940), ou encore *Le vaisseau fantôme* (Michael Curtiz, 1941), inspiré du livre de Jack London *Le Loup des mers* (1904). Les années 50 confirment d'ailleurs le déploiement des adaptations de grandes œuvres littéraires : les œuvres d'Herman Melville, ou encore Ernest Hemingway connaissent des adaptations hollywoodiennes dans cette période³¹. Dans l'ensemble de ces productions américaines, le sujet n'est pas tant la mer que les marins qui y naviguent et le monde social du navire. Tournés en studio, des plans en transparence se repèrent aisément dans des réalisations comme celle de John Ford de 1940 ; ceux-ci témoignent du rapport presque absent entre les personnages et la mer dans la traditionnelle mer de l'aventure, porteuse d'intrigues et pourtant reléguée à l'arrière-plan³². Cette mer est riche de sens, de valeurs et de symboliques, le penchant romantique étant d'ailleurs souvent très fort, avec la répétition de tempêtes qui menacent la vie humaine sur le bateau. Cependant, la place de l'élément aqueux dans le film est moins intéressante esthétiquement que symboliquement, en tant que surface sur laquelle les hommes voyagent et créent de nouvelles communautés³³.

En opposition à ce premier thème, dans le renouvellement des rapports humain-mer qu'il induit, apparaît un deuxième thème dans la filmographie de Jean-François Laguionie, qui est la mer abyssale. Dans *La Demoiselle et le Violoncelliste*, ainsi que dans *Potr' et la fille des eaux* (1974), la mer est un lieu de vie aquatique, aux allures surnaturelles, dans lequel les personnages évoluent, font des rencontres et découvrent un monde qui leur était inconnu. Le conte de la petite sirène d'Andersen et sa morale sont inversés dans ces histoires où l'homme

31 On pense ici notamment à : *Moby Dick* (John Huston, 1950), qu'une adaptation du roman de Herman Melville avait déjà précédé en 1930, *Le Vieil Homme et la mer* (John Sturges, 1958).

32 La transparence, ou back projection, est réalisée par une rétro projection sur un écran translucide dans le dos des acteurs. Il a souvent été question du rapport figure/fond que ce trucage provoque : il n'y a plus de coïncidence entre le lieu et la silhouette. Celle-ci ne participe pas du décor dans lequel elle est censée être, amenant une sensation d'incrustation, de corps collés, figés. Parmi les différentes interprétations possibles de la transparence, l'une des possibilités consiste en la mise en avant la psychologie des personnages en supprimant leur inscription dans un lieu, en les inscrivant dans un espace psychique plutôt que physique – je pense ici par exemple à *La maison du docteur Edwardes* (1945) d'Alfred Hitchcock, et notamment la séquence à skis. Dans ce cas, la suppression du lieu physique au profit du lieu psychique réduit l'environnement physique à un non-lieu, qui agit en tant qu'écran plutôt qu'espace relationnel. Au sujet de la transparence, lire Dominique PAINI, « Les égarements du regard », dans Guy COGEVAL et Dominique PAINI (dir.), *Hitchcock et l'art, coïncidences fatales*, Milan, Ed. Mazzotta, 2000.

33 C'est dans cette perspective que *L'île de Black Mor*, bien que centré autour de la mer, m'a semblé trop éloigné du corpus pour l'y intégrer.

tend à devenir poisson ; Potr', après avoir rencontré une sirène, choisit de se métamorphoser pour pouvoir gagner l'océan. L'expérience aquatique, parce qu'elle induit un changement radical de point de vue, déplacé de la terre au cœur des profondeurs marines, donne à la mer un statut particulier, celui de milieu de vie, voire d'habitat. Quel est le sens porté par la mer abyssale ? Il s'agit d'un espace d'éloignement du monde terrestre, dont les lois, qu'elles soient humaines ou physiques, ne font plus autorité face à la toute-puissance de la mer. Alors que dans la mer de l'aventure, l'autorité revient toujours à l'humain – le capitaine régit les lois de son navire, cette autorité est pleinement déplacée dans le cadre aquatique, puisqu'elle est donnée au non-humain.

Chez Jean-François Laguionie, la mer et la vie animale marine agissent comme autorité ; le milieu marin, aux notes surréalistes, est peu menaçant, comme en témoignent les figures du crabe et du poisson-scie dans *La Demoiselle et le Violoncelliste*. Mais, le cinéma de fiction opte régulièrement pour l'apparition du surnaturel dans les profondeurs marines, où la vie extraterrestre ou les monstres marins se plaisent à faire régner la terreur. Dès les années 50, les productions américaines font appel à l'imaginaire surnaturel des abysses, avec des réalisations telles que *Vingt Mille Lieues sous les mers* (Richard Fleischer, 1954), ou encore *L'attaque des crabes géants* (Roger Corman, 1957) ; celles-ci sont encore timides dans la représentation de l'expérience aquatique en tant que confrontation de l'homme avec les profondeurs marines, et centrent le sujet sur le drame humain plutôt que sur la captation du milieu aqueux.

De nombreux cinéastes d'animation ont eux aussi été séduits par la plongée dans la mer abyssale, en faisant appel, non pas au surnaturel terrifiant, mais à l'anthropomorphisme ; c'est le cas dans des productions bien connues, qui vont de *La Petite Sirène* (Ron Clements et John Musker, 1989), au *Monde de Nemo* (Andrew Stanton, 2003), ou encore *Gang de Requins* (Rob Letterman, Vicky Jenson, Eric Bergeron, 2004). Il est indéniable que l'expérience aquatique, parce qu'elle induit la représentation d'un milieu nouveau, anthropomorphisable à souhait, attire le cinéma d'animation. Cependant, Jean-François Laguionie se démarque dans son traitement du monde animal marin : comme la plupart des cinéastes d'animation ayant travaillé pour le Service de la Recherche, il se refuse à avoir recours à l'anthropomorphisme dans ses premiers court-métrages dans les années 60, ce choix étant considéré comme relevant d'un cinéma d'animation industriel très critiqué³⁴. Présentant

34 Le Service de la Recherche, initié par Pierre Schaeffer, fut une expérience pionnière au sein de la télévision française en 1960 qui mit en place de nombreuses recherches et expériences pluridisciplinaires sur la

un univers marin surréaliste, les animaux dans *La Demoiselle et le Violoncelliste* font appel à l'étrange, au merveilleux, à l'irrationnel³⁵.

Ainsi, dans ses multiples exploitations au cinéma, le thème de la mer abyssale connaît de nombreuses variations. Parmi les ressources narratives infinies portées par l'expérience aquatique, un point commun peut être repéré dans la remise en question de la centralité de l'humain, qui passe par la mise en lumière de l'existence d'un milieu vivant que l'humain ne maîtrise jamais complètement, dans un rapport avec l'élément aqueux hésitant entre le refuge et la découverte, le naturel et le surnaturel, l'onirisme et le réalisme.

Enfin, pour le dernier moment de ce catalogue thématique, on note la présence de celle que j'ai nommée la mer psychique. Celle-ci forge une relation intime avec le personnage, apparaissant comme une impulsion psychique qui dévoile ses pensées, ses peurs, ses souvenirs, etc. A la différence de l'expérience aquatique, qui impacte d'abord le corps du personnage, ce dernier thème met en avant la capacité de la mer à participer pleinement à la construction psychique du personnage et son évolution au cours du récit. On l'observe déjà dans *La Traversée de l'Atlantique à la rame*, lorsque les personnages, au fur et à mesure de leur avancée sur l'océan, sont pris dans des hallucinations qui vont de la métamorphose de leur propre corps en poisson ou en goéland, à la perception d'une cité flottante sur laquelle des squelettes s'adonnent à des bals costumés. Ces visions subjectives offertes au spectateur en disent long sur l'inconscient des deux personnages ; la recherche d'un corps adapté à la vie dans le ciel ou dans la mer confirme une recherche de liberté que supposait déjà leur choix de s'éloigner du monde terrestre. Comme Jean Mottet l'affirme à propos de *The Sands of Dee* (D.W.Griffith, 1912), « la mer encourage une rupture avec l'expérience ordinaire en faveur d'une quête davantage spirituelle »³⁶.

production audiovisuelle. Puisqu'il fut réalisé dans le cadre du Service de la Recherche, on retrouve dans *La Demoiselle et le Violoncelliste* les préoccupations du Service, parmi lesquels figure notamment une critique forte de la « recette » des films Disney (anthropomorphisme, 24images/seconde, etc). Inscrits dans le capitalisme américain et le modèle industriel, ces films furent en effet considérés comme une régression du cinéma d'animation par le Service de la Recherche, qui fit de la critique disneyenne une constante dans ses expérimentations animées. Voir Amandine BERTIN, *A la Recherche de l'Animation (1960-1974)*, Mémoire de Master 2 d'Histoire du Cinéma, Université Panthéon Sorbonne Paris 1, 2016-2017, p.45.

35 Erika Balsom consacre notamment un passage de son livre à la place réservée aux animaux marins dans le bestiaire surréaliste au cinéma, citant notamment *L'étoile de mer* (1928) de Man Ray. Voir Erika BALSOM, *Op. Cit.*, p.28.

36 « The sea encourages a rupture with ordinary experience in favor of a more spiritual quest. » Traduction personnelle, extrait de Jean MOTTET, « Towards a genealogy of the american landscape. Notes on landscape in D.W.Griffith (1908-1912) », dans Martin LEFEBVRE (dir.), *Landscape and Film*, New York, Ed. Routledge, 2006, p.80.

Mais c'est seulement près de quarante ans plus tard, dans *Louise en Hiver*, que la mer psychique trouve son paroxysme dans la filmographie de Jean-François Laguionie. La nouvelle vie du personnage seul face à la mer semble entraîner un mouvement intérieur qui fait ressurgir des souvenirs que Louise affirmait avoir oublié. En effet, on comprend à la fin du film que le personnage craint avoir Alzheimer. Lors d'un rêve, Louise se retrouve en justice devant un tribunal d'animaux surréalistes qui la condamnent à cause de sa maladie à la solitude à perpétuité. Ainsi, face à Alzheimer, il semble que la réunion solitaire de l'esprit avec la mer soit la condition de la résurgence de la mémoire. Louise, à cause de la vie en société, ne pouvait nouer un lien fort avec l'élément aqueux, qu'elle retrouve dans la vie solitaire. On le comprend lors d'un plan où la vieille femme cherche une pièce sur le port pour pouvoir activer la lunette d'observation et contempler la mer. Soudain, elle se rend compte qu'elle n'a plus besoin de cette lunette, puisque sa vue a changé et qu'elle peut à nouveau voir au loin. L'intermédiaire qui empêchait la connexion du personnage à la mer, symbolisé par la lunette, est donc supprimé ; l'invisible devient visible. C'est dans la séquence suivant ce plan que le personnage entame une série de rêves sur son enfance avec sa grand-mère. La mémoire devient donc progressivement un espace physique symbolisé par l'immensité de la mer, quand l'objectif sera tout au long du récit de franchir cet espace. Lors d'une discussion avec son chien Pépère, celui-ci lui dit : « Tu n'as peut-être pas tout oublié, Louise. »³⁷ Alors, les deux personnages tournent la tête vers l'immensité de la mer avec les falaises au loin, et Louise s'exclame : « Tu penses que je pourrais aller jusque là ? Après tout, pourquoi pas. »³⁸ Dans ces paroles, on comprend que le bord de mer a une double signification, à la fois espace physique de marche pour Louise, et espace psychique de résurgence de la mémoire, faisant appel aux souvenirs d'enfance du personnage sur les côtes bretonnes.

Il n'est pas nouveau de rendre ainsi compte de la liaison du paysage à la mémoire, à travers la captation de lieux symboliques³⁹. Cependant, il semble que c'est dans le cinéma d'animation que la mer psychique s'illustre le mieux, et plus généralement l'eau, celle-ci développant un rapport particulièrement intime avec la mémoire. Jacques Benveniste émettait en 1988 l'hypothèse selon laquelle « l'eau a une mémoire »⁴⁰, reprise de manière fictionnelle

37 Timecode : [00:46:42]

38 Timecode : [00:46:53]

39 Les lieux symboliques liés à la mémoire sont nombreux et variés, des mémoriaux de guerre aux foyers familiaux, comme l'évoque Heather NICHOLSON dans l'article « Sites of meaning, gallipoli and other mediterranean landscapes in amateur films (1928-1960) », dans Martin LEFEBVRE, *Landscape and Film, Op. Cit.*, pp.167-190.

40 Jacques Benveniste, chercheur de l'INSERM, écrit ces mots pour la première fois dans un article publié dans

en 2020 dans *La Reine des Neiges 2* (Jennifer Lee, Chris Buck). Ce n'est pas un hasard si l'on retrouve à maintes reprises l'image de l'eau dans les contenus filmiques faisant référence à la mémoire et au désordre de l'esprit. Deux exemples de documentaires d'animation éclairent cette idée : *Valse avec Bachir* (2008, Ari Folman) et *Another day of life* (2017, Damian Nenow, Raul De la Fuente). L'originalité du documentaire d'animation qu'on retrouve dans ces deux films se situe dans la volonté de créer des images d'un événement dont on n'a gardé aucune trace visuelle. Ainsi, ces deux films cherchent à retracer l'histoire du massacre de Beyrouth de 1962 et de la guerre civile en Angola sous le prisme de la mémoire d'un homme, que celui-ci soit un ancien soldat ou un reporter. Il est intéressant de remarquer que l'eau est sans cesse présente dans ces films. Premièrement, le rêve de Folman qui forge le fil conducteur du film se passe dans la mer, où il se trouve nu avec d'autres hommes soldats et remonte une plage. De plus, un autre personnage revient sur l'hallucination qu'il a eue avant d'aller combattre ; il se situait dans un bateau depuis lequel il observait une femme gigantesque plongeant dans la mer, avant de plonger pour la rejoindre. De même, dans *Another Day of life*, les hallucinations et peurs du personnage trouvent refuge dans une mer gigantesque dans laquelle se déversent tous les objets des souvenirs. Dans ces deux films, l'élément aqueux apparaît uniquement lors d'un rêve, une hallucination, ou un souvenir altéré : il s'agit bien d'une mer psychique.

la journal *Nature*, provoquant une polémique scientifique. Voir l'article de la rédaction Ina, « 1988, Jacques Benveniste et la mémoire de l'eau », publié en janvier 2019 [en ligne]. Lien : <https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/1988-jacques-benveniste-et-la-memoire-de-l-eau> (dernière consultation le 27/08/2022)



Fig.1 La mer psychique dans le documentaire d'animation. En haut : *Valse avec Bachir*, Ari Folman, 2008. En bas : *Another day of life*, Damian Nenow, Raul De la Fuente, 2017.

On peut relever deux points communs à ces films, qui me permettront de conclure sur les dernières caractéristiques de la mer psychique. Tout d'abord, la mer, en établissant une relation profonde avec le personnage, se démarque par sa force d'apaisement. Le court-métrage d'animation de René Laloux, *Comment Wang-Fô fut sauvé* (1988), tiré de la nouvelle de Marguerite Yourcenar, marque particulièrement ce trait. Le vieux peintre Wang-Fô, condamné injustement à mort par l'Empereur, qui lui confie la dernière tâche de terminer son tableau avant sa décapitation, peint sur le seuil de la mort les dernières variations de sa mer. Progressivement, le réel et la peinture se mélangent : la mer peinte envahit l'espace du palais, tandis que Wang-Fô intègre l'espace de sa peinture, y retrouvant son apprenti assassiné par l'Empereur. Ainsi, « le peintre Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer »⁴¹. L'élément aqueux, en se diffusant dans l'espace et en emportant le vieux peintre sur son passage, est source de purification et d'apaisement. De plus, cette séquence révèle la dimension seconde sur laquelle ouvre la mer psychique, mêlant la réalité et ce qui la dépasse – la subjectivité.

41 Marguerite YOURCENAR, « Comment Wang-Fô fut sauvé », *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, 1963, p.14.



Fig. 2 La représentation de la mer ouvre un espace d'entre-deux, dans lequel l'imagination contamine le réel. Wang-Fô entre dans l'espace de sa peinture, tandis que l'eau inonde le palais de l'Empereur. *Comment Wang-Fô fut sauvé*, René Laloux, 1988.

En inventoriant les différents thèmes marins dans les films du corpus (mer de l'aventure, mer abyssale, mer psychique), il en ressort une mise en lumière des différentes fonctions et caractéristiques que peut avoir la mer dans la narration et dans le rapport qu'elle entretient avec les personnages. Cependant, face à l'hétérogénéité apparente de ces différents thèmes, il semble qu'il faille puiser dans des motifs précis pour mieux envisager les points communs des trois films de Jean-François Laguionie quant au rôle que la mer y joue d'un point de vue narratif.

1.1.2. Les motifs

Le premier motif commun aux trois films du corpus, et sans doute le plus facilement repérable, est la tempête. Dans *La Demoiselle et le Violoncelliste*, la tempête est évidemment au cœur du court-métrage, et intervient dès le début du récit. De même, dans *Louise en Hiver*, une première tempête intervient au début du récit, et constitue la première épreuve à laquelle est confrontée Louise. Un second moment de tempête, beaucoup moins intense, intervient ensuite aux trois quarts du film. Enfin, dans *La Traversée de l'Atlantique à la rame*, on note deux tempêtes se déroulant au premier tiers et deuxième tiers du film. On pourrait aussi citer

celle qui a lieu dans *L'île de Black Mor*.

« Est-il un thème plus banal que celui de la colère de l'océan ? »⁴² pourrait répondre Bachelard. En effet, le motif de la tempête n'est pas nouveau, déjà exploité longuement depuis le Moyen-Age, où la mer appartient au domaine de la peur, la religion chrétienne ayant longtemps contribué à l'association de la tempête maritime à la colère divine. Dans la littérature du XIe au XIVe siècle, dont l'émulation relève du « déjà-dit », les poètes et romanciers, loins de toute recherche d'originalité, s'attachent à combiner des motifs dont la valeur symbolique et l'effet dramatique assurent la réussite du récit. Parmi ces motifs, la tempête en mer occupe une place d'exception.

Grâce à l'intervention de la tempête, on peut modifier à volonté le cours des événements. Yseult sera séparée au dernier moment de son bien-aimé. Chez Chrétien de Troyes, c'est une tempête qui réunira enfin, après une série d'aventures extraordinaires, Guillaume d'Angleterre et son épouse. Celui dont on veut se débarrasser, on le livre sans secours à la merci des flots. On a ainsi le sentiment réconfortant de ne pas l'avoir tué d'une manière précise, de laisser à Dieu la décision de le sauver. (...) Toujours prête à engloutir, à dévorer, cette mer incertaine, mouvante, pleine de monstres et de mystères, soumise aux caprices de l'air, est pour le héros un ennemi sans visage, un adversaire mythique dont il doit triompher pour assumer son destin.⁴³

Ainsi, le motif de la tempête, ayant largement trouvé sa place dans l'histoire cinématographique également, se distingue par ses puissances narratives multiples. Dans le récit, elle impacte directement le rythme mis en place, accéléré fortement par l'aspect dramatique de l'événement. Elle engage un enchaînement de péripéties, dont le deuxième motif de ce parcours constitue souvent la conséquence.

En effet, le deuxième motif récurrent repérable est le naufrage, à partir duquel deux grandes caractéristiques émergent. Premièrement, le naufrage amène un rapprochement physique du personnage avec la mer, donnant la plupart du temps lieu à un contact. Ce naufrage peut être réel, comme on le trouve classiquement dans *La Demoiselle et le Violoncelliste* et *La Traversée de l'Atlantique à la rame*. Mais il peut être aussi symbolique, comme on l'observe à deux reprises dans *Louise en Hiver*. Dans la première tempête, le

42 Cette citation de Gaston Bachelard est extraite du compte-rendu de l'exposition « La mer : terreur et fascination », ayant pris place à la BnF à Paris, entre octobre 2004 et juillet 2005, exposition.bnf.fr [en ligne].
Lien : <http://expositions.bnf.fr/lamer/arret/index22.htm> (dernière consultation le 27/08/2022)

43 Extrait du compte-rendu, *Ibid.*, voir paragraphe « le thème littéraire ».

personnage s'endort et rêve que l'eau grimpe jusqu'à sa chambre et emporte son lit, la laissant en errance au milieu d'une mer peuplée de personnages surréalistes. La seconde tempête met en exergue le désespoir du personnage qui se laisse emporter par la mer sans résistance. J'ai nommé ces séquences des moments de *nauffrage*, car elles mettent en scène un naufrage psychologique, et sont marquées par le même déroulement que le naufrage d'un navire : le corps est rapproché physiquement de la mer et mis en péril d'engoutissement, cette étape préfigurant la deuxième grande caractéristique du naufrage, qu'est la suggestion d'une renaissance, à la fois corporelle et psychologique.

Encore une fois, la renaissance que permet la mer n'est pas une idée nouvelle, exploitée par les récits bibliques qui donnèrent une signification symbolique à l'élément aqueux. On pense ici évidemment au Déluge – récit dans lequel Dieu libère pendant quarante jours toutes les eaux de la Terre pour faire disparaître sa création première, pervertie par la méchanceté et la violence. L'eau y est alors instrument de mort et de renaissance bénéfique pour l'homme. On pourrait aussi évoquer le livre de Jonas, racontant comment le prophète qui avait embarqué sur un navire pour fuir la mission divine qui lui avait été assignée, fut jeté à la mer pendant une tempête et avalé par un grand poisson. Le prophète regrettant ensuite son geste, le poisson le rejeta sur une plage, et Jonas se retourna vers Dieu. Ainsi, la Bible assigne à la mer une métaphore du parcours du chrétien, à la fois figure de naissance, de déchaînement des passions et de salut. La littérature de la mer, influencée par les mythes anciens, reprend ces mêmes symboliques, et le naufrage suivant le déluge fut associé au recommencement et à la création d'un monde⁴⁴.

Ainsi, le naufrage des personnages, que ce soit celui de la demoiselle et du violoncelliste, d'Adélaïde et Jonathan, de Louise, est particulièrement intéressant à remarquer dans sa faculté systématique à déboucher sur la renaissance du personnage d'un point de vue narratif. Dans *La Demoiselle et le Violoncelliste*, le renouveau est évident puisque le naufrage marque le début d'un court récit aquatique, autonome par rapport à la première partie du court-métrage. Dans *La Traversée*, le naufrage des personnages après la première tempête marque aussi la fin de la première partie du film, la seconde mettant en scène un monde surréaliste, dans lequel le récit est décousu, car construit uniquement par les hallucinations des

44 On pourrait citer les exemples les plus parlants : Herman Melville, Joseph Conrad, Ernest Hemingway, Victor Hugo... Fabio Caldironi, dans son mémoire « Filmer la mer », s'intéresse longuement aux influences bibliques et mythologiques sur l'utilisation de la mer dans le récit littéraire et cinématographique. Fabio CALDIRONI, « Filmer la mer, ou comment faire de la mer un élément du récit et non pas un simple décor », Mémoire de master de cinéma, ENS Louis Lumière, 2013-2014, pp.50-84.

personnages. L'arrivée de ces derniers dans la mer des Sargasses est d'ailleurs symbolique, quand celle-ci est connue pour son absence de vent et de courant, ayant donné peine à de nombreux marins. Enfin, dans *Louise en Hiver*, les deux naufrages successifs du personnage marquent les différentes étapes psychologiques de son aventure solitaire sur l'île, de la découverte à l'habitude, puis de la lassitude à l'acceptation.






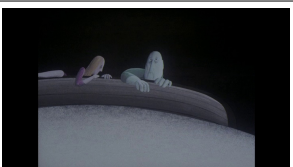

Enfin, comme déjà suggéré, Jean-françois Laguionie s'est souvent attaché à une réflexion sur les relations que l'humain lie avec son habitat. Dans *Le Château des singes*, où le singe figure explicitement l'ancêtre de l'humain, le cinéaste nous parle des rapports entre l'habitat et le comportement. En opposant un peuple de la terre et un peuple de l'air, il met en rivalité deux manières d'habiter le monde⁴⁵ : le peuple de la terre se construit sur des notions de pouvoir et de constructions (physique comme intellectuelle) figées, quand le peuple de l'air s'attache à une vie en mouvement, tournée vers l'innovation scientifique et l'improvisation.

Ainsi, le dernier motif que je relève dans le corpus est celui de l'habitation aqueuse, motif dont je développerai brièvement ici les différentes formes physiques qu'il prend, et que l'analyse du rapport figure/fond dans la seconde partie de ce mémoire approfondira⁴⁶. On relève la présence de l'habitation aqueuse sous trois formes différentes, qui nouent cependant des liens forts. Le court-métrage de *La Demoiselle et Le Violoncelliste*, s'il préfigure l'habitation aqueuse et ses grandes caractéristiques, est moins intéressant sur ce point car il ne s'agit pas tant d'une habitation que d'un lieu de vie passager. Les personnages, à travers leur aventure marine, nouent des relations avec un habitat aqueux qu'ils quittent aussitôt. Cependant, *La Traversée de l'Atlantique à la rame* et *Louise en Hiver* présentent bien le motif de l'habitation aqueuse, c'est-à-dire une habitation puissamment liée à la mer. Dans le premier, l'habitation prend la forme d'une simple barque, dont la destruction est entraînée par la mort des personnages. Dans le second, le personnage fait le choix de quitter sa maison située dans la station pour construire une cabane au bord de la plage, qui deviendra son lieu de vie définitif. La place que ce motif occupe dans le corpus est en définitive plus hétérogène en comparaison des deux autres, et cependant un sens commun s'en dégage, qui confirme son intérêt récurrent dans le déroulement narratif.

45 Jean-François Laguionie n'est évidemment pas le seul à s'intéresser à cette question, et l'on pourrait par exemple effectuer un rapprochement avec le film d'animation de Philippe Leclerc, *Les enfants de la pluie* (2002), opposant le peuple de la pluie au peuple du soleil.

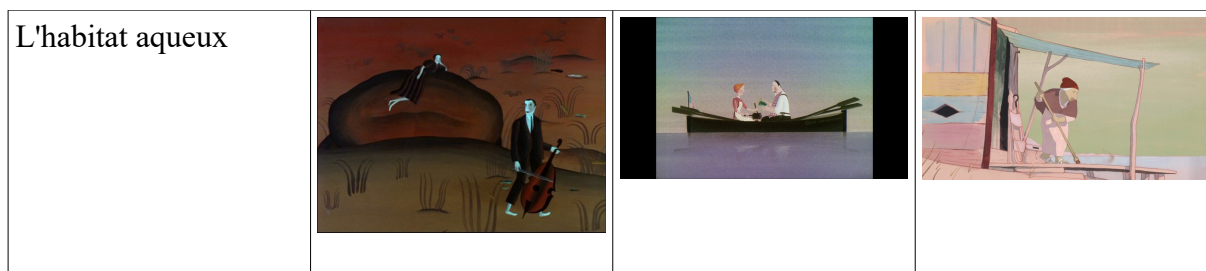
46 Voir la sous-partie consacrée à la maison dans le chapitre 1 « Le mouvement » de la seconde partie de ce mémoire.

En effet, l'habitation aqueuse, qu'elle soit une barque ou une cabane en bord de mer, marque une opposition. Elle est un espace en marge, physiquement séparé de la ville, socialement séparé de la société, qui entretient un rapport d'écart et de résistance avec le centre, et qui ouvre ainsi sur un décrochage du réel. C'est aussi à partir d'elle qu'un monde subjectif empli de souvenirs et d'hallucinations s'ouvre aux personnages, tantôt Adélaïde et Jonathan, tantôt Louise. Mais si cette première caractéristique semble porter l'habitation aqueuse du côté de l'isolement physique, social et psychologique, il semble aussi qu'une ouverture se fasse vers et par la mer. La barque comme la cabane sont des lieux ouverts sur l'extérieur marin. Pour les personnages, l'ouverture sur la mer est « une manière d'être envahi par le monde »⁴⁷. Plus encore, pour reprendre les mots de Corinne Maury, il semble que l'habitation devienne chez Jean-François Laguionie « une structure de connexions actives »⁴⁸, elle participe à l'établissement d'une relation nouvelle entre le personnage et la mer qui s'étend autour de lui, elle est un point de renouvellement important dans la narration.

	<i>La Demoiselle et le violoncelliste</i>	<i>La traversée de l'Atlantique à la rame</i>	<i>Louise en Hiver</i>
La tempête		 	 
Le naufrage			 

47 Jean-Marc Besse, qui évoque par ces mots l'ouverture sur le paysage en général, est cité par Corinne MAURY, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, Paris, Ed. Hermann, 2018, p.42.

48 *Ibid.*, p.79.



Ce qui semble plus intéressant encore, dans ce cheminement sur le rôle de la mer dans la narration, est que le repérage de ces différents motifs permet de remarquer la similarité des constructions narratives des films de notre corpus. En prenant notamment en compte *La Demoiselle et le Violoncelliste* et *Louise en hiver*, ces motifs semblent organisés dans le même ordre pour amener des conséquences équivalentes dans l'histoire. Ce n'est pas un hasard si Jean-François Laguionie affirme dans une interview que « Louise est la Demoiselle cinquante ans plus tard »⁴⁹. En effet, le long-métrage de 2016 semble organisé selon le même schéma que le court-métrage de 1965. Quant à *La Traversée*, des similarités nombreuses peuvent être remarquées dans le déroulement narratif.

<i>La Demoiselle et le Violoncelliste</i> (1965)	Situation initiale	Tempête	Aventure sous-marine	Nouvelle vie marginale			
		<i>Naufrage physique</i>	<i>Contact physique personnage et mer</i>				
<i>Louise en Hiver</i> (2016)	Situation initiale	Tempête	Rêve dans la mer	Nouvelle vie marginale	Tempête	Tentative de suicide dans la mer	Acceptation de la vie marginale
		<i>Naufrage psychologique</i>	<i>Contact physique personnage et mer</i>	<i>Nouvel habitat</i>	<i>Naufrage psychologique</i>	<i>Contact physique personnage et mer</i>	
<i>La Traversée de l'Atlantique à la rame</i> (1978)	Nouvelle vie marginale	Tempête	Barque renversée	Période de confusion	Tempête	Réconciliation des personnages et mort	
	<i>Nouvel habitat</i>	<i>Naufrage physique et psychologique</i>	<i>Contact physique personnages et mer</i>			<i>Contact physique personnages et mer</i>	

⁴⁹ Citation de Jean-François Laguionie par Maurice CORBET, « Jean-François Laguionie, de l'écran au musée », dans Pascal VIMENET (dir.), *Jean-François Laguionie*, Montreuil, L'Oeil (livre-DVD), 2016, p.11.

1.1.3. Le système

La description du rôle de la mer dans les différents moments du déroulement narratif a mis en évidence des récurrences : les motifs marins, assemblés les uns aux autres, forment un système narratif précis. Comment caractériser ce remaniement de la narration autour de la mer ? A partir de l'observation des formes de schémas narratifs les plus connues⁵⁰, on peut tenter de retracer les différentes caractéristiques qui permettront le dessin d'un schéma narratif propre aux films de notre corpus⁵¹.

Premièrement, ces différents films prennent la forme d'un récit initiatique, dans lequel le héros est un être non accompli dont le cheminement accompagné de figures de guides permettra d'achever son individuation : l'expérience de la marginalité est précisément le reflet de la mise en individuation. Durant leur trajet maritime, les différents personnages effectuent une exploration physique et psychologique au bout de laquelle ils revendiqueront leur individualité, en opposition à la société. Notamment, le récit initiatique se caractérise par la présence d'un passage, d'un seuil que le personnage franchit, entre un monde *ordinaire* et un monde *inconnu*⁵². La mort symbolique, souvent introduite par le cinéaste par le naufrage, est une étape cruciale de ce passage qui ouvre vers le renouveau.

De plus, le déroulement du récit prend une forme cyclique. Dès les premières péripéties de Louise, le personnage se trouve mis face à une tempête en tant que moment de climax, celle-ci entamant un second moment d'aventures jusqu'à la tempête suivante, deuxième moment de climax. Ce cycle, ancré autour du motif de la tempête, pourrait se dérouler à l'infini, et de manière plus remarquable, se retrouve de la même façon dans les trois métrages

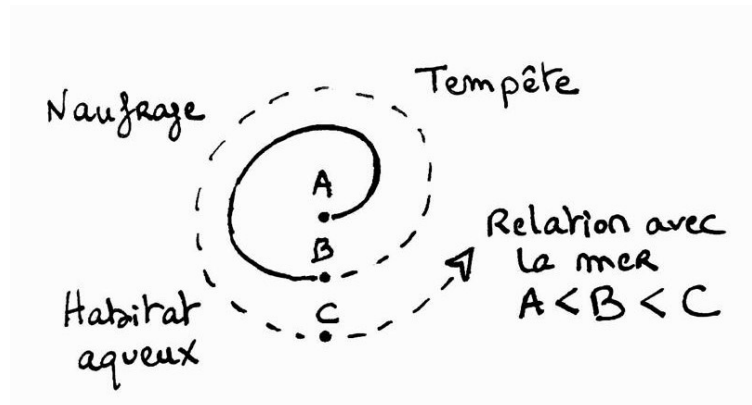
50 Parmi les plus connus, on peut citer : 1. Le schéma narratif de Vladimir Propp, qu'il propose dans son ouvrage *Morphologie du Conte* (1928). En distinguant dans les structures du conte des variantes et des constantes, il distingue 31 fonctions dont l'ordre est toujours identique. Ces fonctions sont réduites au nombre de 5 pour simplification (situation initiale, élément perturbateur, péripéties, élément de résolution, situation finale). 2. La pyramide de Gustav Freytag, qui est une variation du schéma de V. Propp avec une *rising action* qui amène un climax puis une *falling action* qui amène un retour à l'ordre. 3. Le schéma actantiel d'Argirdas Julien Greimas, qui résume le mythe d'initiation en trois étapes (situation initiale, complications, situation finale) et en trois sphères d'action (les sphères de l'échange, de la quête et de la lutte). 4. Le monomythe de Joseph Campbell, dont la structure cyclique construite en 17 étapes démontre les constantes dans la construction des mythes. Source : Cours de Licence 3 proposé par Anne-Claire Soussan, « Mythes et écritures scénaristiques », Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2018-2019.

51 Dans cette réflexion, un rapprochement évident peut être fait au schéma du mythe de Joseph Campbell, qui a aidé au dessin d'un nouveau schéma maritime de Jean-François Laguionie. Ce rapprochement au schéma du mythe pourrait s'expliquer en partie par la longue utilisation de l'élément marin dans les récits mythiques. La mythologie maritime est donc une composante presque inconsciente dans les récits liés à la mer, qui reprennent des éléments forts des mythes, comme on l'a déjà suggéré plus tôt.

52 La formule est empruntée au schéma du monomythe de Joseph Campbell.

du corpus. La traversée d'Adélaïde et Jonathan sur leur barque symbolise a posteriori le cycle dans lequel est entraînée la vie d'un couple, faite de variations rythmiques encadrées par des moments de climax que la figure de la tempête incarne encore. En notant évidemment des différences, ces films démontrent l'utilisation d'un même système de narration dans leur déroulement, ouvrant chaque fois sur la même conclusion, celle que le récit s'est arrêté comme il aurait pu continuer.

Enfin, par comparaison aux constructions générales de schémas narratifs, une dernière particularité est à noter dans le détachement marqué à un certain anthropocentrisme. C'est que la plupart des schémas narratifs concentrent leurs étapes autour de l'humain ; celui de Joseph Campbell, dans les dix-sept étapes qui le composent, est représentatif par la place qu'il accorde à l'homme d'action et aux rencontres avec d'autres hommes. Parmi ces étapes, on retient ainsi la présence de la figure du mentor, des alliés et des ennemis, la place importante donnée aux rencontres décisives. Dans un schéma narratif construit à partir des films maritimes de Jean-François Laguionie, ces différents rôles se réduisent presque systématiquement à la mer : elle est à la fois l'élément problématique, les péripéties, le mentor, l'environnement dans lequel peut prendre place une nouvelle vie, la menace de mort. Elle est à la fois l'espace initiatique et l'acteur principal de la narration dans les trois films du corpus. A ceci, *L'île de Black Mor* est un contre-exemple puisque la thématique de la piraterie implique la mise en place d'une narration différente qui dépend de rencontres humaines, où la mer a un rôle important mais n'occupe pas tout l'espace de la narration. Cette différence cruciale donne au film un aspect tout à fait différent, avec un rythme plus intense – plus adapté à un film destiné pour un public jeune contrairement aux autres films maritimes du réalisateur, mais aussi moins singulier dans le mouvement qu'il induit. En comparant ce film et ceux du corpus, on en déduit que la centralité de la mer dans la narration est importante à comprendre parce qu'elle donne toute sa particularité au rythme du récit : dans *La Demoiselle et le Violoncelliste*, *La Traversée de l'Atlantique* et *Louise en Hiver*, ce rythme est celui de la mer, marqué par la lenteur et la cyclicité.



Ce schéma met en valeur le rôle évident de la mer dans le récit, qui détermine à elle seule l'enjeu de l'histoire, son déroulement et la chronologie des événements. Une logique narrative se dessine autour de la mer ; mais ce schéma, s'il rend compte des structures narratives profondes du récit, doit être envisagé comme une introduction à une interprétation ontologique, penchée davantage sur la détermination de l'essence du récit que sur ses structures logiques. A la manière de Sturgess, nous souhaitons dépasser l'étude de la structure narrative afin de mettre en lumière la nature du narratif, c'est-à-dire la narrativité. Celle-ci, Sturgess la définit comme *la force constituante du récit* : « Il ne s'agit donc pas d'un modèle ou d'une structure, mais bien d'une impulsion, d'un mouvement qui rassemble et organise les différents événements du récit, qui relie le disparate. »⁵³ Dans les films maritimes de Jean-François Laguionie, la mer, élément de base de la narration, cœur de la narrativité, est force constituante. Elle détermine le déroulement du récit, autant dans sa progression que ses digressions, lui conférant ainsi une allure fluide.

A propos de ce déroulement marin du récit, Jean-François Laguionie précise l'absence initiale de scénario dans *La Traversée de l'Atlantique à la rame*. Si l'histoire de navigation des deux personnages était déjà dans la tête du réalisateur puisqu'elle reprenait un texte écrit vingt ans auparavant, la traduction de cette histoire en scénario n'était pas évidente. N'ayant pas encore de producteur à ce stade de son court-métrage et donc une liberté totale, Jean-François Laguionie cherchait pour son scénario quelque chose qui dépasserait son histoire, insuffisante selon lui pour saisir l'attention du spectateur. Il choisit alors de découper son film en séquences météorologiques :

53 « Bibliographie Sturgess », René AUDET et Nicolas XANTHOS, « Penser la narrativité contemporaine », description du projet de recherche « Agir, percevoir et narrer en déphasage : les personnages déconnectés comme indicateurs des enjeux contemporains de la narrativité », Universités de Laval et du Québec, CRSH (2012-2016) [en ligne]. Lien : <https://penserlanarrativite.net/a-propos> (dernière consultation le 27/08/2022)

Il y avait la séquence calme plat, la séquence heureuse avec les alizées, la séquence de la tempête... Le film s'est fait comme ça, en commençant par le début, et la couleur allait de soi. J'ai mis un an et demi à peu près ; je me levais le matin, je savais que j'étais dans la quatrième séquence, que la brume était tombée et je faisais les décors d'abord, sans savoir encore ce qui allait être dans l'image, mais je cherchais mon ambiance.⁵⁴

Dès l'origine, une relation très forte se lie entre l'écriture des personnages et le dessin du paysage marin. La mer représentée n'est jamais la même, et emporte la narration avec elle ; les forces fluides du vent et de la mer constituent le récit.

Dans ce remaniement narratif, quelle place reste-t-il pour le personnage ? La passivité apparente de ce dernier quant aux événements qui le touchent questionne sa capacité à agir. Dans *la Demoiselle et le Violoncelliste*, les deux personnages sont portés par les éléments et n'ont a priori aucune force d'action, ne faisant que suivre le courant ; la lutte contre les éléments que mène le violoncelliste en tentant de prendre la mer pour sauver la demoiselle aboutit à l'échec, quand la destinée des personnages est entièrement dépendante des éléments. De même, Jonathan et Adélaïde, en décidant de passer leur vie sur l'Atlantique, confient le poids de leur existence à l'océan. Louise est bloquée dans une station balnéaire pendant un an à cause de la mer qui a recouvert une partie du chemin de fer : elle ne choisit pas de vivre une vie solitaire mais subit le déploiement de la mer.

Mais pourtant chère aux schémas scénaristiques⁵⁵, que signifie vraiment la notion de capacité d'agir ? Dans le contexte capitaliste, Anna Tsing⁵⁶ évoque la conformation de la pensée humaine à la notion de progrès, qui contamine toute tentative de réflexion : « le progrès innerve aussi les considérations qui font généralement consensus au sujet de ce que

54 Entretien avec Jean-François Laguionie, 15/06/2022.

55 Je reprends ici l'exemple des schémas narratifs évoqués plus hauts, centrés sur l'humain, dont l'enjeu principal est très souvent la capacité à reprendre le dessus sur un environnement qui lui pose problème, non pas dans un objectif d'adaptation mais bien de prise de pouvoir, qui prouve sa capacité d'agir. Sur ce point, la recherche de René Audet et Nicolas Xanthos citée dans la note de bas de page précédente est intéressante pour comprendre comment ceux-ci déterminent justement leur personnage contemporain à travers l'idée d'un personnage dépourvu de capacité d'agir, en opposition avec le personnage classique.

56 Dans un très beau livre, Anna Tsing s'est attachée à retracer l'histoire du champignon Matsutake et à comprendre les conditions dans lesquelles il se déploie, puisque ce champignon est le premier être vivant à avoir repeuplé les ruines de la ville d'Hiroshima après 1945. En analysant le matsutake et tout le vivant qui l'entoure (les cueilleurs notamment), l'autrice met en lumière les ravages du capitalisme, mais aussi la manière dont des formes du vivant arrivent à le dépasser. Lire Anna LOWENHAUPT TSING, *Le champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Ed. La Découverte, 2017.

signifie être humain »⁵⁷, et ce « même lorsque le progrès déguise son ambition sous d'autres dehors, comme la "puissance d'agir", la "conscience" ou l' "intention" »⁵⁸. Les personnages de Jean-François Laguionie sont forts du rejet de l'idée de progrès, de capacité d'agir, de ligne narrative : ils sont dans l'adaptation fluide à leur univers marin, tournoyant avec lui et avançant dans les mêmes cycles, expérimentant la désorientation et le désordre.

André Gardies⁵⁹, lorsqu'il définit les différentes places que peut occuper le paysage dans le film, insiste sur la nature de la relation qui lie le personnage au paysage pour mieux comprendre l'importance que celui-ci tient dans le récit. Tantôt, le personnage est en contrepoint du paysage qui l'entourne – ressource comique et dans un objectif critique ; par exemple, dans *L'Illusionniste* (2010) de Sylvain Chomet, le personnage est en désaccord avec un milieu moderne auquel il n'est plus adapté et dont il s'exclut sans jamais trouver sa place⁶⁰. Tantôt, le personnage au contraire s'adapte au paysage qui détermine son caractère et sa manière d'être au monde : c'est bien ce processus qui est à l'oeuvre dans les films du corpus, où le personnage, là aussi inadapté au monde moderne, trouve sa place dans le paysage de la mer. La paysage marin « se dresse comme une forteresse d'énergie, une réserve vitale qui enveloppe les personnages. »⁶¹.

Ainsi, une étude narrative du rôle de la mer dans les films du corpus révèle l'importance que revêt l'élément dans la construction du récit, des personnages, du cadre dans lequel ils s'inscrivent et évoluent. Une méthode organique de narration se dégage de ce premier parcours, puisant ses ressources au cœur de l'élément aqueux, engageant sa force significative, symbolique, expressive, onirique et rythmique au service du récit.

57 *Ibid*, p.53.

58 *Ibid*, p.53.

59 André GARDIES, « Le paysage comme moment narratif », dans Jean MOTTET (dir.), *Op. Cit.*, p.144-149.

60 Le scénario de Jacques Tati, réalisé par Sylvain Chomet, reprend les grands motifs du cinéma burlesque, précipitant un « corps-catastrophe » dans le décor métropolitain issu de la révolution industrielle. La figure de l'illusionniste, magicien moqué des spectateurs du monde moderne, symbolise la rationalisation auquel est sujet le monde capitaliste. Le corps burlesque, humilié, attaqué, cassé, « fait irruption sur la scène tragique pour plaider le désordre des corps dans l'ordre de la représentation ». Voir l'article de Mathieu BOUVIER, « Ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton », dans *Vertigo*, n°33, Paris, Ed. Lignes, janvier 2008, pp.4-11 [en ligne]. Lien : <https://www.cairn.info/revue-vertigo-2008-1-page-4.htm> (dernière consultation le 27/08/2022)

61 La formule est empruntée à Corinne Maury, qui décrit la relation que la forêt entretient avec les personnages dans le film de Naomi Kawase *Dans la forêt de Mogari* (2007). Dans Corinne MAURY, *Op. Cit.*, p.121.

Chapitre 2

La mer comme agent de l'image

1.2.1. La représentation picturale

Délaissant la narration dans ce deuxième chapitre, je m'intéresserai maintenant aux affinités que l'image entretient avec la mer dans le corpus de Jean-François Laguionie ; de nouvelles pistes se dessinent quant à la spécificité de la place de l'élément dans son œuvre. Un premier détour par l'histoire de la représentation picturale de la mer semble nécessaire afin de comprendre les influences esthétiques du cinéaste. On sait que l'univers pictural est important pour le cinéaste sorti d'école des Arts Appliqués, qui y fait souvent référence : des tableaux ressurgissent explicitement de certains de ses dessins, comme par exemple *Les trois Grâces* de Raphaël dans *La Demoiselle*, et les génériques des films prennent souvent l'allure de tableaux avec la présence d'un cadre qui délimite l'image, comme on le retrouve notamment sous deux déclinaisons différentes dans *La Traversée* et *Louise en hiver*.

La peinture de la mer s'inscrit de manière générale dans l'histoire de la représentation picturale du paysage. Comme le souligne Martin Lefebvre,

Les premières peintures de paysages autonomes furent produites durant le XVIe et XVIIe siècles par les mains d'artistes tels que Le Greco, Joachim Patinier, Albrecht Altdorfer, Annibale Carracci, Jan Joseph van Goyen, Jacob von Ruisdael, et Claude Lorrain. Ces travaux furent produits après des siècles d'utilisation de la nature comme arrière-plan pour les peintures.⁶²

C'est en effet au XVIIIe siècle que se développe la peinture de marine, majoritairement aux Pays-Bas⁶³. Alors que le port d'Amsterdam figure parmi les plus grands ports d'Europe, les peintres flammands, témoins de l'essor économique du pays grâce au commerce maritime et à la pêche, peignent des paysages de mer marqués par un grand réalisme, prenant pour sujet

62 Traduction personnelle de Martin LEFEBVRE, *Landscape and Film, Op. Cit.*, p.14. « The first autonomous landscape paintings in Europe were produced during the sixteenth and seventeenth centuries at the hands of artists such as El Greco, Joachim Patinir, Albrecht Altdorfer, Annibale Carracci, Jan Joseph van Goyen, Jacob von Ruisdael, and Claude Lorrain. These works were produced after centuries of using nature as a backdrop to paintings. »

63 Voir « La peinture de Marine du XVIIIe au XXe siècle », dossier pédagogique publié par le Service culturel du Musée National de la Marine, Paris, 2007 [en ligne]. Lien : http://www.musee-marine.fr/sites/default/files/la_peinture_de_marine_secondaire.pdf (dernière consultation le 27/08/2022)

des scènes portuaires ou des batailles navales. A Rome, Claude Lorrain s'attache au thème du port de mer qu'on retrouve presque systématiquement dans son œuvre produite entre 1630 et 1645. Dans *Port de mer au soleil couchant* (1639), il mêle paysage antique et scène portuaire dans une composition théâtrale, cherchant à représenter une marine idéale. La peinture de marine du XVIIe, en inaugurant un nouveau traitement du paysage marin et des thèmes symboliques, marque le début d'une certaine sensibilité à l'élément aqueux qui influencera considérablement les générations suivantes de peintres.

Cependant, c'est particulièrement au XVIIIe siècle que la mer (ou plus largement la nature) « est devenue un objet de pensée avec le mouvement romantique, n'ayant donc plus besoin d'autre sujet pour être représentée. »⁶⁴ Comme l'explique Yvan Lescoff, l'émotion esthétique romantique du paysage entre en opposition avec l'esthétique classique : « le lieu d'horreur cesse d'être un paysage pathologique, marginal ou inhumain, réservé au saint, au brigand ou au malade pour devenir le lieu et l'occasion d'un agrément paradoxal, celui de la belle horreur, de la beauté de la grande nature sauvage. »⁶⁵ L'évolution de la sensibilité se joue dans cette nouvelle appréciation du paysage sauvage, objet de répulsion classique que Saint-Evremont définissait en 1685 comme « ce qui n'a pas encore de culture »⁶⁶. Le paysage horrible, réinterprété par le concept de sublime, devient avec le mouvement romantique paysage de beauté et de fascination.

La première théorie du sublime fut attribuée à Longin⁶⁷, théoricien intéressé par la rhétorique, dont l'objectif se résumait à comprendre les différentes manières de produire un discours efficace. Longin distingua ainsi deux types d'effets : la persuasion, conséquence d'un beau discours, et l'extase, comprise comme une forme d'exaltation de l'auditeur face à un discours sublime, dépassement du beau. Le sublime, faisant appel à l'essence même du beau, relève ainsi d'une élévation de l'âme, touchant ce qu'il y a de divin dans l'être. En peinture, *Le Moine au bord de la mer* (1810) de Caspar David Friedrich, représentant phare du romantisme

64 Céline GIRAUD, « *La Vague*, Gustave Courbet, Analyse », Site internet : Deuxième temps. Revue numérique d'Histoire de l'Art, 07/02/2017 [en ligne]. Lien : <https://deuxieme-temps.com/2017/02/07/analyse-vague-courbet/> (dernière consultation le 27/08/2022)

65 Yvon LE SCANFF, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Ed. Champ Vallon, 2007, p.15.

66 Yvon Le Scanff cite Saint-Evremont qui s'attache à défendre l'esthétique classique face aux premières publications liées au sublime à la fin du XVIIe siècle (une première traduction du Traité de Longin est proposée par Nicolas Boileau en 1674) dans *La dissertation sur le mot « vaste »* (1685). Dans Yvon LE SCANFF, *Op. Cit.*, p.18.

67 L'attribution du concept du sublime à Longin fut questionnée ensuite, puisque le texte aurait été écrit antérieurement à l'existence de cet auteur.

allemand, témoigne particulièrement de l'expérience sublime de la mer. Le personnage unique, au centre de l'image, contemple la mer menaçante depuis un banc de sable, sous un ciel sombre pesant. La disproportion entre la silhouette et le paysage marque l'écrasement au cœur de l'expérience du sublime. Les voiliers originellement peints à l'horizon ont été effacés, et le personnage est enveloppé dans un paysage à l'horizon infini. Le sublime dynamique tel que le conçoit Emmanuel Kant dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790) correspond à l'émotion esthétique devant le spectacle de la nature déchaînée, dans lequel l'humain miniaturisé n'entretient plus de rapport d'échelle devant le démesurément grand. Alors que la luminosité toute-puissante du ciel peint par Friedrich nous éblouit, notre regard perd de vue le personnage aux couleurs sombres, qui est à la limite de la fusion avec la mer qui l'entoure, les contours de la silhouette semblant sur le point de s'effacer. L'imminence de la fusion de l'humain et des éléments, du moine et de la mer, est l'une des qualités principales de l'expérience du sublime.

Dans ce face à face entre le moine et la mer se joue un questionnement sur la distance entre l'humain et le monde, sur l'être au monde, au cœur de l'expérience du sublime. En effet, Emmanuel Kant relie l'origine du sublime à un problème de distance : selon lui, l'expérience du beau implique une mise à distance adéquate de l'objet. Si cette distance devient inadéquate, l'attention à la beauté se perd. Si le sujet est trop près, l'excès d'attention fait naître l'expérience du sublime. Ainsi, celui qui regarde la nature déchaînée, incarné dans la figure du moine spectateur, du fait de la suppression de la distance adéquate, est pris dans un sentiment double, qu'Edmund Burke décrit comme étant à la fois plaisir et effroi : l'effroi de n'être que miniature devant une nature à la puissance infinie, le plaisir d'être à l'abri face au déluge, dans une posture spectatorielle.

L'expérience sublime du paysage, née avec le romantisme, est importante à décrire étant donné l'influence considérable que le romantisme a eu sur la représentation de la mer. Dans l'oeuvre de Jean-François Laguionie, et ce dès la réalisation de *La Demoiselle et Le Violoncelliste*, les choix de composition reflètent l'inspiration romantique du cinéaste. La mer et le ciel occupent tout au long du métrage la majeure partie du cadre, et la demoiselle est représentée comme une silhouette miniaturisée et frêle face à l'agitation qui marque le début de la tempête. En donnant une forte place aux éléments naturels plutôt que de choisir de rester centré sur la figure humaine, le cinéaste intensifie la puissance dramatique ; un combat violent naît de la confrontation du ciel, de la terre et de la mer. Dans une composition présentant les

forces naturelles dans toute leur puissance et leur caractère indomptable, on ne peut que ressentir l'influence romantique du cinéaste quant à l'expérience sublime du paysage qu'il propose.

En dehors de la composition, on peut s'intéresser de plus près aux choix de représentation du motif de la mer, dans ses formes, ses couleurs, sa matière. Grandement influencé par la marine flammande et le romantisme, William Turner s'est démarqué dans sa recherche particulière quant à la représentation de la mer ; cherchant à recréer une sensation plutôt qu'une simple description, il demanda à être attaché à un mât pendant une tempête pour réussir à proposer la juste image de la mer. John Ruskin évoque très justement le déplacement que suscite la conception de la mer de Turner :

La mer, jusqu'au temps de Turner, a été considérée généralement par les peintres comme une chose consistante, faite de liquide solidifié, stable, cherchant son niveau avec une surface unie, montant jusqu'à la ligne de flottaison des vaisseaux, dans laquelle les vaisseaux doivent être scientifiquement plongés et trempés jusqu'à la dite marque et rester intacts au-dessus. Mais Turner, durant le voyage qu'il fit à la côte sud de l'Angleterre, trouva que la mer n'était pas cela, qu'elle était au contraire une chose très peu stable et calculable, et très peu horizontale, portant sa « ligne des eaux » parfois jusqu'au ciel, aussi bien que sur le côté des bateaux – une chose très propre à être mise en pièces, la moitié d'une vague se déparant très bien de l'autre et pouvait être portée, en un instant, à des kilomètres de là, une chose qui ne s'astreint en aucune façon à une apparence de solidité ou de liquidité, mais qui tantôt frappe comme au gantelet de fer, et tantôt devient un nuage et s'évanouit, nul œil ne pourrait voir où ; un instant, c'est une caverne de silex, l'instant d'après une colonne de marbre, et ensuite une simple toison blanche s'ajoutant à la pluie d'orage. Turner n'oublia jamais ces faits ; jamais depuis lors, il ne put recouvrer l'idée d'une distinction positive entre la mer et le ciel, ou entre la mer et la terre. Gantelet d'acier, rocher noir, nuage blanc – et des hommes et des mâts brisés, en morceaux, et disparaissant en quelques souffles, et quelques éclats parmi tout cela – un peu de sang sur l'angle d'un rocher, comme une algue rougeâtre essuyée par l'éclaboussure d'écume qui suit, et tout le granit étincelant, et toute l'eau verte et pure se déchaînant à nouveau sans objet. Telle demeura pour lui, à jamais, l'image de la mer.⁶⁸

La révélation de Turner quant à la l'image de la mer se traduit par le bouleversement de texture auquel est sujette la mer dans ses peintures. Cherchant à rendre perceptible la matière de l'élément aqueux, Turner est décrit par Susan Foister, directrice adjointe de la

68 Cette citation de John RUSKIN est reportée par Philippe DUBOIS dans son article « La tempête et la matière-temps », dans l'ouvrage de Jacques AUMONT (dir.), *Jean Epstein, Cinéaste, Poète, Philosophe*, Paris, Ed. Cinémathèque française, 1998, pp.285-286.

National Gallery de Londres, comme « le plus innovant des artistes »⁶⁹. Celle-ci raconte que le peintre fut très critiqué pour sa façon de peindre la mer. Dans une œuvre telle que *Le Phare de Bell Rock* (1819), on peut observer les effets sur la matière, les traces de pinceaux nous donnant l'impression d'être au plus proche de la mer et des vagues sur le point de submerger le phare. Optant pour une peinture penchant davantage vers l'abstraction que l'illustration, le peintre « ne cherche pas à décrire un endroit en particulier, mais plutôt une humeur, la nature dans son ensemble »⁷⁰. Cette quête de sensation passant par la tendance à l'abstraction n'est pas sans évoquer la représentation de la mer dans *L'île de Black Mor*, comme le décrit très justement Philippe Galais :

Le trait est omniprésent et cependant discret : nul contour au noir mais un cerne plus foncé que la couleur dominante de la zone. Ce contour est vivant, tracé à la main et non pas à l'ordinateur. Son épaisseur varie autour de l'objet, ajoutant à la sensualité des images. Comme chez Rivière [peintre de Marine], les éléments sont en place mais l'efficacité visuelle impose ici la simplification des formes. Peu ou pas de détails, donc, ni de modelés. Cette réduction graphique atteint des sommets dans le traitement des scènes d'orage en mer. L'espace suggéré, celui de l'océan, n'est traduit que par le jeu économe de graphismes presque identiques : sorte de flaques, de rhizomes. Le repérage spatial ne se fait plus que par le jeu délicat des valeurs de vert. Ces images sont pratiquement vidées de tout contenu iconique (scène où le bateau est le jouet d'une vague démesurée, le bateau caché par la digue...). On atteint alors à une quasi-abstraction, l'œil ne dispose plus en effet que de trois ou quatre zones colorées pour identifier la scène. L'intensité dramatique est à son comble, l'attention à son maximum.⁷¹

Dans *L'île de Black Mor*, mais aussi *Louise en Hiver*, les deux films ayant demandé un même travail en animation 2D et 3D, la mer tend vers l'épuration et l'abstraction. Dans la même perspective que la recherche menée par Turner, ce qui subsiste est alors moins la représentation mimétique d'un monde qu'une suite d'impressions et de suggestions sensibles.

69 Susan Foister est interviewée à propos de Turner dans le documentaire de Grit LEDERER, *La mer en peinture*, Episode 1 « Les conquêtes », produit par la chaîne Arte en 2019.

70 *Ibid.*

71 Philippe GALAIS, « Aspects graphiques et picturaux », Dossier pédagogique *L'île de Black Mor* de Jean-François Laguionie, Paris, CNC, p.13 [en ligne]. Lien : <https://www.cnc.fr/documents/36995/145981/Ile+de+Black+M%C3%B3r+%28L%E2%80%99%29+de+Jean-Fran%C3%A7ois+Laguionie.pdf/b5a4bc81-015b-e8de-e6dd-bc0eb01ea787> (dernière consultation le 27/08/2022)



Le Phare de Bell Rock (Turner, 1819)



L'île de Black Mor (JFL, 2004)



Louise en Hiver (JFL, 2016)

Fig.3 L'éclaboussure, l'éclatement, la flaque, figures de la confusion du gazeux et du liquide, donnent à percevoir la matière de l'écume.

Dans *La Demoiselle et le Violoncelliste*, ainsi que dans *La Traversée de l'Atlantique à la rame*, la quête de sensation et la tendance à l'abstraction, si elles sont autant présentes, s'expriment tout à fait différemment, et engagent un dialogue avec des représentations picturales plus contemporaines. La mer, notamment pendant la tempête, y est représentée par des couches de bleus superposées, aux contours marqués. Comme chez Sean Scully, ces assemblages de plusieurs couches, créant contrastes et tensions au sein de la surface représentée, donnent à la mer une texture épaisse, presque solide. Devenant dense, dure, la mer offre une sensation d'espace éternel et permanent, qui résiste au temps et aux humains. Pour Sean Scully, les surfaces de couches épaisses témoignent de la condensation du réel qui se joue à travers elles⁷². Plus encore, « la surface peinte est à la fois une réalité matérielle indéfectible et un leurre visuel fécond en tant qu'elle nous conduit à ressentir autre chose que ce qui est là dans la puissance d'évocation »⁷³. Les contours, particulièrement travaillés, soulignent la mise en tension de la mer avec les autres éléments de la composition, le ciel, les personnages ; ce conflit physique et symbolique entre les éléments interroge les limites. Comme l'affirme Sean Scully, « le contact entre les choses doit inspirer notre compréhension

72 Gisèle GRAMMARE, « Sean Scully ou la surface peinte », in *Pratiques picturales : ralentir peintures*, n°2, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Ed. Institut Acte, décembre 2015 [en ligne]. Lien : <http://pratiques-picturales.net/article29.html> (dernière consultation le 27/08/2022)

73 *Ibid.*

du monde »⁷⁴. Ainsi, la tendance à l'abstraction prend ici une autre signification, en interrogeant le rapport au monde dans une composition mettant en avant l'image d'une mer puissante et résistante, dense d'histoire et de symbolique.

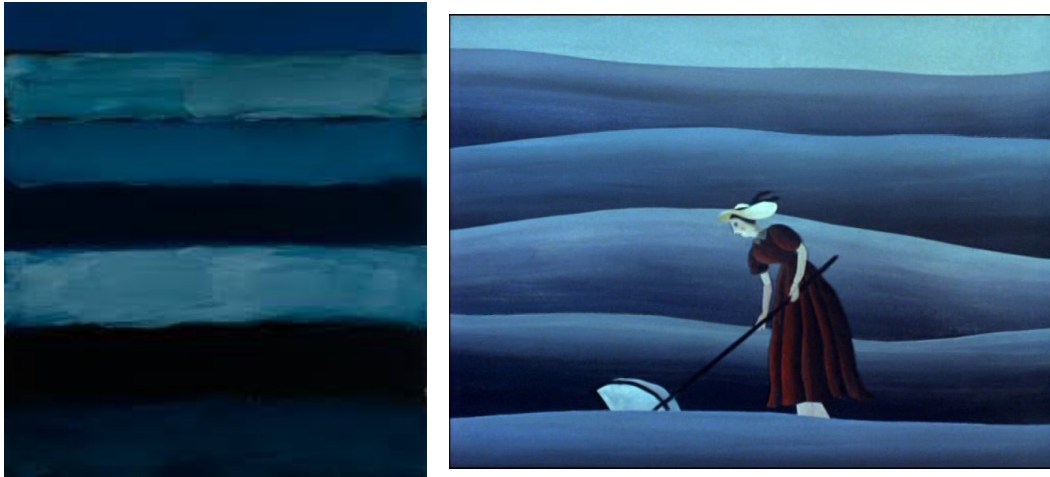


Fig. 4 Surfaces denses. A gauche *Landline Far Blue Lake* (Sean Scully, 2018), à droite *La Demoiselle et Le Violoncelliste* (JFL, 1965).

Cependant, la mer de *La Demoiselle et le Violoncelliste* et de *La Traversée de l'Atlantique à la rame* se démarque de l'oeuvre de Sean Scully dans sa tendance à la courbe, à l'origine du mouvement. En effet, dès que la tempête arrive, signifiée par le changement de rythme musical et les couleurs variantes, les couches se superposent et viennent se gonfler en s'arrondissant. Cette forme ronde, qui se détache du réalisme pictural des peintres de marine que j'ai évoqué précédemment, trouve elle aussi son importance dans l'intensité dramatique qu'elle apporte et le symbole qu'elle représente. En effet, Dick Tomasovic repère dans *La Petite Sirène* le vortex comme système structurant du film. Un « charme hypnotique »⁷⁵, une attirance pour les abysses et pour l'engloutissement de tous les êtres se crée grâce à ce système circulaire. La tension est forte entre le corps de la sirène et le milieu marin. On retrouve chez Jean-François Laguionie ce plaisir de l'engloutissement à travers l'attraction pour les formes rondes. Le mouvement se crée à travers ce choix pictural, plutôt qu'à travers la rapidité du rythme et du défilement des images. Les plans pendant la tempête restent peu rapides, la musique elle-même ne cède pas à la rapidité, puisque le vortex pictural des vagues apporte l'intensité dramatique. Tout comme en peinture, le mouvement ne naît pas de la temporalité.

74 Sean Scully est interviewé dans le documentaire de Grit LEDERER, *La mer en peinture*, Episode 2 « Les conquêtes », *Op. Cit.*

75 Dick TOMASOVIC, *Le corps en abîme. Sur la figurine et le cinéma d'animation*, Aix-en-Provence, Ed. Rouge Profond, 2006, p. 74.

Rendre les effets de la tempête ne dépend pas d'autre chose dans ces deux court-métrages que de la création de mini vortex qui emportent progressivement toute l'image. « La mer est à la fois immobilité et mouvement perpétuel. »⁷⁶

Ce rejet du réalisme pour y préférer la projection de sensations à travers le vortex rappelle l'approche picturale contemporaine de René Duvillier, surnommé « le poète des éléments »⁷⁷, et fréquentant lui aussi la côte finistérienne pour ses toiles. Plutôt que de chercher une représentation fidèle, le peintre conçoit à la peinture à l'huile des toiles sur lesquelles il tente de transmettre l'émotion de l'expérience de l'eau, et l'énergie aérienne et fluide qui s'en dégage. Dans une gamme de couleurs limitée à des teintes de bleus et de blancs, la ligne courbe revient sans cesse. En confrontant les vagues rondes dessinées au papier découpé par Laguionie à l'œuvre de René Duvillier, le plaisir de l'engloutissement semble ressortir de la création similaire de multiples vortex. La forme ronde est une quête de sensation marine. Dans le poème de Victor Hugo, « Le vent de la mer / Souffle dans sa trompe »⁷⁸. Les trompes de la mer se discernent nettement dans la composition et mettent en lumière l'intensité sensitive et dramatique de la forme arrondie, du vortex, quand il s'agit d'évoquer la mer pendant la tempête.

76 Xavier KAWA-TOPOR, dans Pascal VIMENET (dir.), *Jean-François Laguionie*, Montreuil, L'Oeil, (livre-DVD), 2016, p.9.

77 Véronique DURAND et Mathilde PIGALLET, *Collections en mouvement. Thème 2 : La mer*, Dossier pédagogique, Musée des Beaux Arts de Brest, 2013, p.17 [en ligne]. Lien : https://musee.brest.fr/fileadmin/imported_for_brest/fileadmin/Sites_dedies/Musee/Documents/collections_permanentes/Theme_2/Dossier_pedagogique_La_mer.pdf (dernière consultation le 27/08/2022)

78 Victor HUGO, « Une nuit qu'on entendait la mer sans la voir », *Les voix intérieures*, 1837.

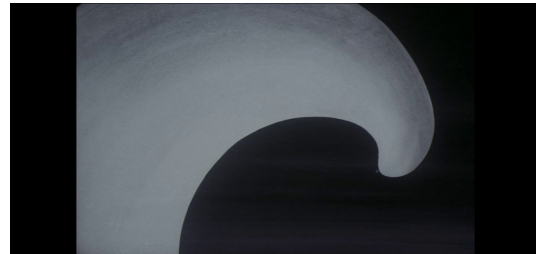


Fig.5 La création de mini-vortex. En haut : *Nuit de lumière* (René Duveilliers, 1959, série de compositions sur la mer). En bas, de la gauche vers la droite : *La Demoiselle et le Violoncelliste* (JFL, 1965), *La Traversée de l'Atlantique à la rame* (JFL, 1978).

Ainsi, deux représentations de la mer peuvent être distinguées dans le corpus : une mer à la matière dense et épaisse, dans laquelle le mouvement naît de la forme ronde, et une mer à la matière plus liquide, présentant des jeux de flaques, d'éclaboussures, d'éclatements. Si ces mers se différencient a priori dans leur esthétique, la volonté de témoigner d'une sensation marine soude leur complicité. La figure humaine, petite face à l'immensément grand, est engloutie par l'élément aqueux, dont la perception fait naître l'expérience du sublime. Le traitement pictural souligne la mise en valeur de la mer dans l'image ; plus encore, la sensation marine recherchée dans la représentation picturale est prolongée par une mise en avant de la fluidité au sein du montage.

2.2.2. Du plan au montage

Le flux intervient dans les sciences physiques en mécanique des fluides, qui le définit comme un débit, c'est-à-dire une quantité qui traverse un espace à une certaine vitesse. En cela, il est souvent pensé comme une force qui se déploie de particules en particules, qu'il s'agisse d'une chaleur qui se répand de couches en couches ou d'une puissance de rayonnement. Térésa Faucon définit les fluides comme des matières appelées à se dissoudre, dont le comportement témoigne d'une force instable en action, plus ou moins continue et

ordonnée, qui assure la transmission du mouvement⁷⁹. Pour caractériser physiquement le déploiement d'une certaine fluidité dans les films de Jean-François Laguionie, il faut donc revenir aux images pour y repérer les différentes sources fluides à l'œuvre, le rapport qu'elles entretiennent avec la figure et l'environnement, la dynamique générale qu'elles semblent développer.

Afin de repérer les différents agents porteurs, on peut commencer par s'intéresser au fonctionnement interne du plan, point de départ d'une réflexion qui part de l'image pour s'étendre au montage et au contenu filmique global. Le premier plan de *La Demoiselle et le Violoncelliste*, sans prendre en compte les images fixes du générique, introduit un paysage de falaises avec la mer. Le plan semble fixe, puis les oiseaux dans le ciel partent, portés par le vent et le mouvement de balancier qu'il fait naître. Les premiers acteurs de l'écoulement d'une force fluide sont les phénomènes météorologiques, aussi les plus évidents à repérer. Au mouvement du vent que les oiseaux illustrent s'ajoute l'avancée des vagues sur le sable. Le premier plan est long, environ vingt secondes, et semble faire naître et grandir cette force, instaurant un rythme. La voix des oiseaux occupe l'espace sonore, auquel s'ajoute bientôt le bruit des vagues lorsque celles-ci s'épuisent sur le sable. Ce sont donc d'abord deux éléments naturels, le vent et la mer, qui font naître le mouvement. Dans la première partie du court-métrage composée de cinq plans, les mouvements de caméra sont absents. En dehors des mouvements du violoncelliste, qu'on laisse pour l'instant de côté, la mer et le vent – instances fluides – sont les deux grands agents participant à la diffusion de la fluidité dans l'image. Déjà dans le plan, le mouvement fluide varie en réponse aux actes des agents : le vent souffle par rafales légères et se stoppe, tout comme les vagues qui avancent les unes après les autres, une pause marquant le mouvement d'une vague A puis celui d'une vague B derrière elle. La fluidité connaît donc des variations à l'intérieur du plan.

Ces variations prennent une ampleur par les coupes, qui prolongent la diffusion des fluides. Dans notre corpus et particulièrement dans *La Demoiselle et le Violoncelliste*, les coupes sont peu nombreuses, et les plans sont longs, laissant la fluidité s'y déployer. Cependant, les coupes viennent introduire des variations, notamment remarquables par l'observation de la météorologie. La coupe, parce qu'elle renforce ou réduit la pression, fait varier le débit d'écoulement. Chaque changement de plan semble renforcer ce débit. Le vent, d'abord calme, semble passer d'un plan à l'autre à travers une valve augmentant la pression.

79 Voir le chapitre concernant les fluides dans Térésa FAUCON, *Théorie du montage. Énergies, forces et fluides*, Paris, Ed. Armand Colin Recherches, 2013.

D'abord, le flux que fait naître le vent fait bouger les oiseaux, puis après une coupe le chapeau de la demoiselle, puis après une autre les branches des arbres, jusqu'au corps entier de la demoiselle, la pression ayant alors dépassé les limites du rationnel. Ces fluides météorologiques se diffusent d'un plan à l'autre avec raccord de mouvement puisque le mouvement du vent se fait toujours de la gauche vers la droite, et emmène le récit avec lui.

Enfin, l'arrivée de la foudre vient introduire une coupe finale. La foudre, parce qu'elle fait se substituer la lumière et l'obscurité, vient créer d'elle-même des coupes ; elle introduit le fondu au noir qui marque la fin de la première partie du court-métrage. La force fluide déployée par l'orage est au maximum, et la coupe se fait naturellement lorsque la foudre fait disparaître toute lumière. Alors, la pression est réduite par le fondu au noir de plusieurs secondes qui introduit un changement d'état radical, avec une mer à nouveau calme et stable jusqu'à la prochaine tempête. La foudre fait naître le montage d'images par sa nature même, et régit donc les lois de variation de l'écoulement fluide à travers les coupes qu'elle crée. C'est pourquoi l'analogie entre les deux éléments est possible, comme le fait Térésa Faucon lorsqu'elle affirme que le montage est une foudre⁸⁰. Andrei Tarkovski affirme que « monter un film de manière correcte signifie ne pas rompre le lien organique entre certains plans et certaines séquences, comme si le montage y était contenu à l'avance, comme si une loi intérieure régissait ses liens, et en fonction de laquelle nous avons à couper et à coller. »⁸¹ Dans un court-métrage comme celui de *La Demoiselle et le Violoncelliste*, il semble que la météorologie est à l'origine du montage, puisque c'est elle qui fait naître le mouvement dans le plan et le diffuse voire le renforce à travers la coupe. La force fluide météorologique représente ce montage *contenu à l'avance*, un lien organique qui vient organiser les images. Donc, en considérant la première partie du court-métrage, le déploiement de la fluidité se fait d'abord par les agents de la météorologie qui font naître un flux, qui à son tour se déploie librement dans le plan et d'un plan à l'autre. Ce flux est en constant déplacement d'un point A à un point B bien que son débit varie sans cesse. Mais, au sein du plan, ces mouvements visuels, s'ils sont ceux de l'inconstance de la météorologie, ne suffisent pas à l'étude du déploiement de la fluidité, puisque les mouvements de caméra viennent complexifier le mouvement.

Plusieurs mouvements de caméra attirent l'attention ; je prendrai ici deux exemples issus de *L'île de Black Mor* et de *Louise en Hiver*. Tous deux ont pour point commun d'offrir

80 *Ibid.*, pp.185-188.

81 Térésa FAUCON rapporte les propos d'Andrei Tarkovski, *Ibid.*, p. 158.

la sensation d'embrasser le mouvement des éléments naturels, tout en adoptant le point de vue subjectif du personnage. Dans *L'île de Black Mor* d'abord, alors que le jeune homme s'enfuit de l'orphelinat sur une barque en mer, une tempête approchant, la caméra embarque elle aussi sur la barque. Le mouvement de va-et-vient des vagues, du bas vers le haut et vice versa rend la vision du champ plus difficile. Le mouvement est léger, et la caméra choisit rapidement de quitter le bateau quand les vagues prennent en force. Cependant, cet instant de quelques secondes permet le déploiement dans le champ d'une force fluide qui vient s'ajouter aux autres, et que le spectateur ressent particulièrement grâce au point de vue subjectif. Une force fluide née de la mer s'infiltré dans le plan, entre les plans et dans la caméra. Dans *Louise en Hiver*, ce processus se confirme lors d'une séquence de rêve dans laquelle Louise s'envole en sautant d'une falaise avec son ami d'enfance. Juste avant l'envol, un plan subjectif apparaît lorsque le personnage observe la mer depuis la falaise. Un zoom avant et arrière répété sur ce plan subjectif offre une sensation de fluidité dans le champ, semblable au point de vue visuel que pourrait avoir un oiseau dans le vent. C'est alors l'énergie fluide du vent qui semble s'infiltrer dans la caméra. Cette fluidité de la caméra se déploie à sa manière dans *La Demoiselle et le Violoncelliste*, lors de l'arrivée dans l'espace aquatique : la caméra semble devoir s'adapter au nouveau milieu par la présence d'une vague floue venant déformer les lignes à l'image. La présence d'une caméra-nature, aérienne ou aquatique, amène une expérience sensitive et immersive de la fluidité. Ainsi, la diffusion fluide est complexifiée par la multiplication des flux à l'image issus à la fois de la caméra et du champ. Ces flux à contre-courant créent un milieu, dans lequel communiquent des forces intérieures (les éléments intérieurs au champ) et des forces extérieures (la caméra).

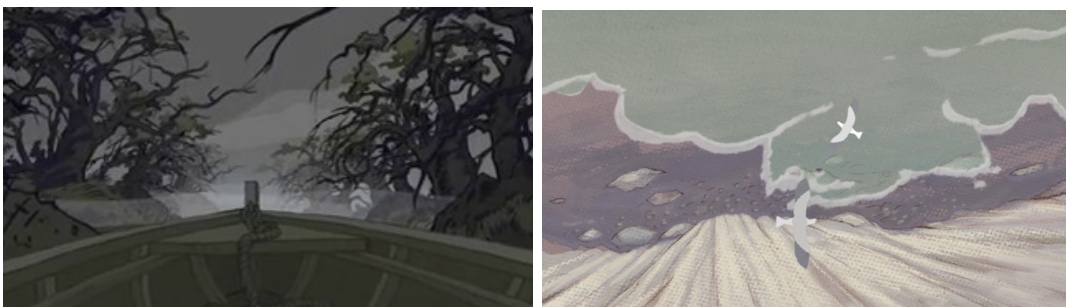


Fig. 6 Caméra subjective faisant appel à l'énergie fluide. A gauche : le trajet en barque dans *l'île de Black Mor* (JFL, 2004). A droite : le regard de Louise depuis la falaise sur le vide jusqu'au plongeon, *Louise en hiver* (JFL, 2016).

En concentrant le regard sur la mer, une dynamique fluide peut être repérée à une échelle plus large, du point de vue de l'ensemble filmique et de son montage. Premièrement, une dynamique cyclique enferme le déroulement du récit et des images dans un mouvement spatial circulaire. Les personnages de *La Demoiselle et le Violoncelliste* sont pris dans une trajectoire qui part de la falaise, vers la mer, puis le sol de la mer pour retourner finalement vers la falaise. Ce cycle parcouru ressemble notamment au schéma des transitions de l'eau, avec d'abord le trajet de la rivière à la mer, puis la condensation faisant remonter l'eau qui retourne à la rivière. Aussi, si l'eau fonctionne par cycle, c'est aussi le cycle des marées qui peut être repéré à travers cette trajectoire. Les personnages au bord de l'eau sont pris dans un courant qui les emportera pour mieux les ramener au point de départ. De même, on trouve dans *la Traversée de l'Atlantique* la formation d'un cycle ; celui-ci est repérable à deux niveaux. Le court-métrage commence par une séquence introductive présentant la barque échouée. Ensuite, le récit se déroule en flash-back de cette séquence. Les personnages traversent sur leur barque une série d'épreuves jusqu'à la mort avec retour du corps dans l'eau, cet engloutissement physique final symbolisant l'achèvement d'un cycle de vie et du déroulement cyclique du film. Aussi, de manière plus intéressante, on remarque des lieux géographiques précis dans le court-métrage, qui permettent de saisir le trajet parcouru par les personnages. Ceux-ci quittent New-York pour atteindre les côtes françaises. Dix-sept ans plus tard, les personnages sont pourtant dans la mer des Sargasses. Face à cette incohérence spatio-temporelle, on comprend que les personnages sont enfermés dans la boucle d'un courant marin. Les réactions en chaîne qui rythment le déroulement spatial sont donc bien celles instaurées par la mer et la météorologie. Le rythme instauré par le montage est un rythme fluide sans cesse changeant, qui varie entre des plans larges et longs, sans mouvement de caméra, sur les personnages jouant de la musique, et des plans courts avec des mouvements brusques lors de moments de turbulence (naufage du Titanic, première tempête, etc). C'est que la dynamique fluide fonctionne sur l'opposition entre moments de turbulence et moments de calme ; elle naît au moment où les personnages commencent leur voyage dans la mer, puisque la partie introductive de leur voyage avant l'arrivée dans le bateau se présente sous la forme d'un enchaînement de plans fixes en noir et blanc, correspondant à des photos de journaux. Le mouvement y est absent, bien que la caméra examine ces photos avec des zooms. Ainsi, c'est bien la mer qui prend en charge le mouvement dans le champ et le rythme dans le montage.

La tendance de la mer à se déployer dans l'espace du cadre dans les moments de turbulence témoigne de cette force fluide en action. Dans *La Demoiselle et le Violoncelliste*, les premiers plans laissent apercevoir une mer occupant le quart du cadre. Le ciel occupe alors une grande partie de l'espace. Ce rapport de force entre les deux éléments s'inverse progressivement. Le basculement s'opère notamment pendant la tempête : plutôt que de laisser la force du vent se déchaîner dans le plan, il semble que la mer récupère cette force pour gonfler et envahir le cadre. Plan après plan, l'espace occupé par l'élément augmente, jusqu'à la vague finale qui vient noyer le cadre. Cette vague se retrouve dans *Louise en Hiver* et *La Traversée*, avec toujours cette même aptitude à envahir l'espace entier. Mais seul le mouvement fluide dans lequel est pris *La Demoiselle* est assez puissant pour envahir durablement l'espace en amenant une séquence aquatique.



Fig. 7 Déploiement de la mer dans l'espace du cadre, du début jusqu'à la fin du court-métrage (*La Demoiselle et le Violoncelliste*, 9min).

Ces remarques permettent d'introduire la notion d'attracteur :

On se référera alors à l'image donnée pour comprendre la dynamique d'un système dissipatif non chaotique convergeant vers un comportement unique d'équilibre : de même que tous les ruissellements d'une vallée aboutissent dans la rivière qui coule dans le fond, toutes les trajectoires (situées dans ce que l'on appelle le bassin des attractions) convergent vers un attracteur.⁸²

En passant de l'étude de plans isolés à l'ensemble filmique, une force tend à se distinguer. Les flux nés du vent et emportant les corps avancent communément dans une direction, celle de la mer. Dans *La Demoiselle et le Violoncelliste*, les flux traversent toujours le champ de la gauche vers la droite, parce qu'ils rejoignent la mer qui se trouve à droite pendant l'entièreté du court-métrage, la terre étant à gauche. De même, les mouvements de caméra fluides repérés semblent eux aussi attirés par l'élément aqueux. Le zoom violent en

⁸² *Ibid.*, p197.

plongée sur la mer, qui correspond à un point de vue subjectif de Louise, témoigne particulièrement de cette attraction. Ainsi, la mer semble être un attracteur qui entraîne l'ensemble des fluides dans une même direction, dans un même parcours cyclique pendant lequel l'élément aqueux prendra d'autant plus de puissance que les fluides qui le rejoignent en prennent (exemple de la tempête).

L'évolution de la musique dans les trois métrages du corpus confirme cela. Dès les premiers court-métrages du réalisateur, la musique (principalement musique classique) est omniprésente. Dans les premiers plans de *la Demoiselle et le Violoncelliste*, l'homme commence à jouer et fait naître la mélodie du court-métrage. Ses gestes augmentent en violence, tout comme la mélodie, quand la musique semble être à l'origine de la tempête : le flux musical, augmentant en rythme, se déploie et influe sur le rythme des images. De même, dans *La Traversée*, les deux personnages ont emporté avec eux une clarinette et une harpe, et ne cessent de répéter un même air ensemble qui se déformera progressivement et accompagnera les transformations d'ambiance météorologique. Ainsi, la musique introduit et accompagne le mouvement général de fluidité qui prend place, à travers la répétition d'un thème qui se développe progressivement dans le film. Dans *Louise en Hiver*, c'est au moment où Louise est embarquée dans son lit sur la mer, pendant son sommeil, que le thème se révèle pour la première fois ; cela n'est pas anodin, puisque cette séquence entame un déplacement de la terre vers la mer, du solide vers le liquide. Le thème musical participe donc pleinement à ce déplacement fluide.

Mais, lors d'une interview, Jean-François Laguionie affirme : « Je déteste la musique qui se contente de souligner un mouvement. Elle a un autre rôle, qui est de raconter ce qui n'est pas montré à l'image. »⁸³ Comment penser quelque chose dans la musique qui dépasse la mise en mouvement d'un flux général ? Ce quelque chose est avant tout organique, selon les mots du réalisateur, qui conçoit la musique comme ce qui échappe en partie à l'analyse intellectuelle et pénètre le spectateur⁸⁴. De son analyse d'un volet de l'oeuvre de Claude Debussy, *Jeux de vagues*, Francesco Spampinato conclue que « certaines musiques peuvent « inviter » l'auditeur à effectuer une projection métaphorique du [schème de l'expérience

83 Dossier pédagogique *L'île de Black Mor*, Op. Cit., p.11.

84 D'après Jean-François Laguionie, la couleur et la musique « échappent au scénario, à la mise en scène, à la technique, c'est des choses qui font appel à des sentiments qui vous pénètrent quand vous voyez un film, vous êtes pénétrés par la couleur et la musique de façon plus organique que par une analyse intellectuelle. Hier soir je regardais un film qui s'appelait *Délicieux* [...] : la couleur et la musique m'ont tellement transporté que je n'ai pas suivi l'histoire. » Entretien avec Jean-François Laguionie, 15/06/2022.

corporelle des substances fluides] par le truchement d'un ensemble de traits musicaux qui rappellent les expériences physiques avec des matières fluides »⁸⁵. En faisant appel à des éléments musicaux ouvrant un imaginaire fluide – les vibrations et ondulations des cordes, la tendance au ralentissement, le cheminement des variations, etc -, la matière musicale prend corps dans la liquidité. Tout comme Saint-John Perse qui souhaitait transcrire « un chant de mer comme il n'en fut jamais chanté, et c'est la mer en nous qui le chantera : la mer, en nous portée »⁸⁶, le développement des thèmes musicaux dans le corpus pourrait trouver une homogénéité de construction dans la transcription sensitive d'un chant marin⁸⁷, qui s'adresse à l'inconscient du spectateur. Gonflée par les différentes sources fluides qui la nourrissent, la mer, élément attracteur, semble finalement régner sur l'organisme filmique.

L'analyse des relations que la mer entretient avec l'image a mis en évidence le rôle central de l'élément. Le travail pictural comme le montage soulignent tous deux une recherche de sensations liquides au sein de l'image, à la naissance d'un environnement fluide avec lequel les corps dialoguent et se construisent. Les différentes forces en action se mêlent dans et entre les plans pour former un réseau organique, dont la mer est l'élément attracteur, centre de convergence et de rencontre, imposant sa propre dynamique comme rythme constructeur.

85 Francesco SPAMPINATO, « Archétypes de la forme et archétypes du sens dans *Jeux de vagues* de Claude Debussy », in *Studi Musicali*, n°34, Santa Cecilia, Janvier 2005, pp.181-207 [en ligne]. Lien : https://www.researchgate.net/publication/297292337_Archetypes_de_la_forme_et_archetypes_du_sens_dans_Jeux_de_vagues_de_Debussy (dernière consultation le 27/08/2022)

86 Ces mots extraits du recueil de poème *Amers* (1957) de Saint-John Perse sont cités dans le compte-rendu de l'exposition « La mer : terreur et fascination », ayant pris place à la BnF à Paris, entre octobre 2004 et juillet 2005. Lien : <http://expositions.bnf.fr/lamer/arret/index51.htm> (dernière consultation le 27/08/2022)

87 Voir la deuxième sous-partie du chapitre 2 « La profondeur », dans la deuxième partie de ce mémoire.

Premier bilan

Fluidité

Un objet n'est pas identifié comme un fluide parce qu'il est en effet présent à l'image (par exemple de l'eau), mais parce que les indices principaux de reconnaissance de l'eau sont réunis et attribués à une autre matière, choisie pour sa neutralité et son caractère protéiforme dans le mouvement.⁸⁸

La place de la mer dans le corpus de Jean-François Laguionie peut donc être pensée au-delà de l'omniprésence de la représentation de l'élément dans l'image. Force constituante du récit et des images, la mer impacte chaque élément filmique et construit un réseau de flux dans le film. Ainsi émerge une conception de l'organisme filmique proche de celle d'Andrei Tarkovski, lorsque celui-ci affirme que, s'il existe une pensée logique et rationnelle, soumise à des règles, qui sert à la formation de la dramaturgie dans un film, une forme de pensée distincte doit servir à la création pour permettre « une authentique découverte de la vie⁸⁹ ». Cette forme de pensée est purement poétique, portée sur l'émotion, et s'éloigne des conclusions premières que l'auteur transmet à travers son œuvre. « Cette voie est si efficace et contient une force intérieure qui peut comme faire éclater le matériau dont est fait l'image.⁹⁰ » En suggérant l'existence d'une force intérieure et profonde à la naissance de la dramaturgie, le cinéaste tend à concevoir le film comme un organisme au caractère vivant portant en son sein une essence poétique.

Dans *L'eau et les rêves*⁹¹, Gaston Bachelard évoque lui aussi l'existence d'une substance à l'origine de la création, qui naît du fond de l'être, en ajoutant que cette substance se rapporte à l'un des quatre éléments premiers. La *force intérieure* telle que la formule Tarkovski devient *force imaginante*. Cette force est poétique, parce qu'elle se caractérise par l'invention d'un langage construit autour de l'élément dans lequel elle prend source. Elle tend vers la construction d'un tout proposant un bouleversement normatif poussé par une force idéalisante. Marie-Pierre Lassus⁹² repère le processus de formation d'un langage liquide et

88 Cyril LEPOT, *Une nouvelle théorie de la plasticité filmique : spécificité du stop motion et épistémologie critique*, Thèse, Université Panthéon-Sorbonne – Paris 1, Septembre 2021, p.328.

89 Andrei TARKOVSKI, *Le Temps scellé* (1989), Paris, Ed. Philippe Rey, 2014, p.28.

90 *Ibid.*

91 Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves* (1942), Paris, Ed. Le Livre de Poche, 1993.

92 Marie-Pierre LASSUS, « I. Gaston Bachelard et la musique des éléments », in *Gaston Bachelard musicien : Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010 [en ligne]. Lien : <http://books.openedition.org/septentrion/69308> (dernière consultation le 27/08/2022)

coulant dans *L'Eau et les Rêves*, à travers l'observation de nombreuses allitérations de la lettre L, de la propagation de l'eau dans toutes les images du philosophe, de la texture aqueuse qui construit la matière langagière ; faisant appel aux sens, il en ressort une poésie « semblable à la sonorité de l'eau dormante »⁹³. On pourrait proposer d'autres œuvres écrites pour introduire la compréhension d'un langage porteur de liquidité, tel que le roman de Virginia Woolf *Les Vagues*, dans lequel la narration, mouvement de pensée des personnages, est prise dans le mouvement de la vague, ou encore *Une vie* de Guy de Maupassant, quand l'écriture de ce roman écrit au bord de la mer semble guidée par un langage marin, les métaphores se construisant autour de figures liquides – sans cesse les pensées, regards, odeurs, sont « vagues ».

De la même manière, ce que j'ai souhaité repérer dans la construction filmique chez Jean-François Laguionie est bien l'invention d'un langage cinématographique porté par la liquidité : à travers les images de vortex, les récits et trajets spatiaux cycliques, les flux météorologiques, la musique ondulante, les corps liquéfiés, se construit un réseau filmique fluide que la mer porte et supporte.

93 *Ibid.*, Par. 43.

DEUXIÈME PARTIE

LE LIEN DU SUJET À L'ESPACE : UNE EXPÉRIENCE PHYSIQUE ET PERCEPTIVE DE LA MER

Introduction La Fabrique

Après avoir obtenu la Palme d'or à Cannes en 1979 pour son court-métrage *La Traversée de l'Atlantique à la rame*, Jean-François Laguionie décide de créer dans les Cévennes, dans l'ancienne magnanerie du village de Saint-Laurent-le-Minier, une fondation dédiée à l'animation, rapidement connue sous le nom de *La Fabrique*. Initialement, le lieu servait à accueillir l'ensemble de l'équipe constituée par le cinéaste pour la réalisation de son premier long-métrage *Gwen et le livre de sable*. De ces quatre premières années, Jean-François Laguionie conclue : « *La Fabrique* fonctionnait un peu comme une coopérative. C'est-à-dire qu'on avait tous les mêmes salaires et qu'on était associés à tous les ennuis et toutes les joies. Ça avait un côté maritime. On était parti et on verrait bien ce qui se passerait. »⁹⁴ *Gwen*, sorti en 1985, fut le résultat d'une création communautaire, l'ensemble de l'équipe ayant résidé au village même tout au long de la fabrication. La volonté de trouver des techniques d'animation innovantes avait marqué le projet, l'histoire nécessitant la mise en place d'un espace visuel important. Le cinéaste, accompagné d'un ingénieur, choisit de construire un multiplane de quatre mètres de haut pour pouvoir filmer sur plusieurs niveaux, avec une animation différente à chaque étage. L'enthousiasme de l'équipe fut ainsi à l'origine de choix techniques innovants, demandant des essais souvent longs avant de trouver la solution, comme l'explique le décorateur Bernard Palacios, à qui l'on avait chargé initialement la mise en place du décor sur un banc-titre vertical, processus extraordinaire et finalement

94 Ouvrage Collectif, *Jean-François Laguionie*, Ed. Les Animés (livre-DVD), 2016, p.54.

impossible à mettre en place⁹⁵.

Après un premier court-métrage produit avec *Le Service de La Recherche*⁹⁶, la fabrication de *Gwen* à La Fabrique reflétait à son tour les valeurs utopiques de Jean-François Laguionie, qui voulut pour son premier long-métrage se tourner vers une création communautaire, caractérisée par des prises de risque et une temporalité productive ralentie, à la faveur de l'inventivité. De cette expérience particulière, très éloignée d'un modèle économique de production, est né un film à l'esthétique très travaillée, mais trop peu rentable pour permettre à l'équipe de La Fabrique d'entreprendre la même fabrication sur l'ensemble des productions. Le réalisateur lui-même témoignait de son rejet du modèle de production disneyen, sans cacher pour autant une certaine admiration pour la capacité de la firme à utiliser les ressources d'une situation⁹⁷. Suite à ce projet, il fallut s'adapter aux normes économiques de production d'animation afin de faire survivre la fondation, devenue entreprise de production. Pour la réalisation du *Château des singes*, Jean-François Laguionie fit appel à un scénariste irlandais pour sa logique anglo-saxonne afin de ne pas faire le film « seulement selon lui-même »⁹⁸. Sortant d'un travail radical, jugé trop confidentiel à l'époque d'un cinéma d'animation encore réservé au domaine de l'enfance, il est ressorti de cette collaboration un film hybride, dont les valeurs utopiques émergent partiellement.

Malgré cela, devenue ensuite centre d'animation régional, dont Laguionie délégua la gestion, *La Fabrique* est restée dans les esprits « un lieu de production alternatif, qui a permis de fédérer des énergies talentueuses, de faire s'y croiser une grande part de la nouvelle génération du cinéma d'animation français et d'y inventer des pratiques et des expériences qui, malgré leur caractère utopique, et grâce à lui aussi, ont eu de grandes résonances »⁹⁹. Le système de production dans lequel s'est inscrit Jean-François Laguionie au début des années 80 n'est pas une histoire à part dans l'ensemble de son parcours artistique. Au contraire, l'expérience de *La Fabrique* dessinait les lignes directrices du système de pensée dans lequel a évolué le cinéaste : on y retrouve les fondements philosophiques, éthiques et politiques qui ont guidé la fabrication de ses films. Ces fondements, aux valeurs égalitaires,

95 D'après l'entretien mené par Pascal Vimenet avec Bernard Palacios, décorateur dans *Gwen et le livre de sable*, « Bernard Palacios : l'appel de La Fabrique », dans Collectif, *Jean-François Laguionie, Op. Cit.*, p.259.

96 Je reviens avec plus de précisions sur cette expérience dans le chapitre 2 de cette partie.

97 D'après l'entretien mené par Pascal Vimenet avec Christian Arnau, chef-décorateur dans *Le Château des singes*, « Christian Arnau : investir un imaginaire », dans Collectif, *Jean-François Laguionie, Op. Cit.*, p.270.

98 *Ibid.*, p.269.

99 Pascal VIMENET, « La Fabrique, pratique et expérience de l'utopie. Entretien avec des figures de La Fabrique », dans Collectif, *Jean-François Laguionie, Op. Cit.*, p.255.

communautaires, écologiques, tendent en toutes parts vers l'utopie, dans une quête de transformation des structures. Dans le livre collectif *Jean-François Laguionie*, Pascal Vimenet, après avoir effectué différents entretiens auprès de collaborateurs du cinéaste pour mieux comprendre le système de production qu'il avait initié en 1979, relie ces différents témoignages par un mot : utopie. La restauration d'une relation de proximité et d'échange est à l'origine du projet du cinéaste ; le vivant, qu'il soit humain ou non-humain, constitue le cœur de *La Fabrique*. Christian Arnaud évoque la « contamination des paysages »¹⁰⁰ dans les créations de la fondation, dont la localisation dans les Cévennes ne fut pas choisie par hasard. Quant à Bernard Palacios, il revient sur la relation singulière avec la nature que partagent ceux qui ont fréquenté la fondation, quand le jardin, la marche et les paysages étaient partie intégrante de l'expérience communautaire¹⁰¹.

En 1982, Murray Bookchin écrivait que « face à la convergence actuelle entre la crise sociale et la crise écologique, on ne peut plus se permettre de ne pas être imaginatif. On ne peut plus se permettre d'agir sans pensée utopique. »¹⁰² A travers un retour au local, à la communauté créative, à l'importance de l'inventivité face au refus de la production de masse, il y a dans l'initiative de Jean-François Laguionie en 1979 quelque chose de l'ordre de la pensée de Murray Bookchin à la même époque, à la recherche d'une écologie alternative dans laquelle s'inscrit une tendance utopique quant aux relations engagées par le vivant. En inscrivant ses films dans un espace en dehors des villes, en dehors des sociétés, un renouvellement se devine. Au-delà d'une critique certaine du capitalisme, de la société de consommation, qui est développée à travers la représentation de certains grands symboles, c'est d'abord dans l'expérience d'un monde renouvelé que se joue la critique doublée d'un échappatoire à la société et à ses normes.

Au contact de la mer, les personnages vivent de la même manière que vivaient les animateurs de *La Fabrique* dans les Cévennes : coupés du monde, fondant des communautés à part, marchant et sillonnant pour penser, engageant une relation toute particulière à l'environnement qu'ils traversent. Evidemment même, les personnages fictifs dépassent le réel dans le renouvellement du lien du sujet à l'espace qu'ils promettent, et que l'analyse du rapport

100Les propos de Christian Arnaud sont rapportés par Pascal VIMENET dans « Christian Arnaud : investir un imaginaire », dans Collectif, *Jean-François Laguionie, Op. Cit.*, p.268.

101Les propos de Bernard Palacios sont rapportés par Pascal VIMENET dans « Bernard Palacios : l'appel de La Fabrique », dans Collectif, *Jean-François Laguionie, Op. Cit.*, p.266.

102Murray Bookchin est cité par Vincent GERBER dans son ouvrage *Murray Bookchin et l'écologie sociale. Une biographie intellectuelle*, Montréal, Ed. Ecosociété, 2013, p.17.

figure/fond mettra en lumière. A travers une expérience complète de la mer, en tant que surface à naviguer et en tant que profondeur à parcourir, Louise, la Demoiselle et le Violoncelliste, Adélaïde et Jonathan, engagent un dialogue sur les possibilités de faire-monde autrement.

Chapitre 1

Le mouvement

2.1.1. La marche

N'est-il pas réellement bien extraordinaire de voir que, depuis le temps où l'homme marche, personne ne se soit demandé pourquoi il marche, comment il marche, s'il marche, s'il peut mieux marcher, ce qu'il fait en marchant, s'il n'y aurait pas moyen d'imposer, de changer, d'analyser sa marche.¹⁰³

Dans les trois films du corpus, la possibilité de faire-monde autrement ne peut être comprise sans étudier avant tout la participation des personnages humains à la construction de l'espace. Sans cesse en mouvement, ceux-ci arpentent la mer, que ce soit à travers des marches sur le littoral dans *Louise en Hiver*, en la traversant dans *La Traversée de l'Atlantique à la rame*, ou en y plongeant dans *La Demoiselle et le Violoncelliste*. Ce premier chapitre se concentre sur l'exploration en surface, dite horizontale, de l'espace ; la plongée en profondeur et l'exploration verticale de la mer en tant que volume méritent quant à elles un chapitre entier qui sera le suivant. Si la mer est un espace en mouvement et en transformation perpétuelle, comme Louise le rappelle en décrivant son expérience du littoral comme la découverte quotidienne d' « un autre ciel, une autre plage, rien que pour moi »¹⁰⁴, comment les personnages épousent-ils ce mouvement et contribuent-ils à sa mise en marche ?

Je me concentre d'abord sur la marche, et plus précisément celle de Louise. Les premiers moments où nous observons Louise en marche correspondent à des trajets dont

103Thierry DAVILA cite la *Théorie de la démarche* écrite par Honoré De Balzac en 1833, dans *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XXe siècle*, Paris, Ed. Du Regard, 2007, p.11.

104Timecode : [19:30]

l'objectif est d'atteindre un but, un point géographique. C'est d'abord le trajet de Louise depuis chez elle jusqu'à la gare ; c'est ensuite celui jusqu'à une maison pour demander de l'aide ; enfin celui le long de la voie ferrée pour tenter de quitter la presqu'île. Le point commun de ces premiers trajets est toujours l'impossibilité d'atteindre son objectif, l'échec qui l'attend au bout du chemin. Puis, la décision de la vieille femme de mettre en place une routine quotidienne, marquée par la pêche à pieds le matin et la marche à l'aventure l'après-midi, établit une rupture avec les premiers trajets effectués. Dans ces nouvelles activités, la marche acquiert une valeur significative dans l'acte physique lui-même ; elle n'est plus un moyen de transport, c'est-à-dire qu'elle ne pourrait plus être remplacée par un autre moyen sans que cela n'impacte le but, et que ce but lui-même n'est plus un point géographique mais une ligne parcourue.

A cette rupture dans la conception de la marche s'ajoute une seconde observation, qui, si elle n'est pas directement liée au mouvement, me semble indispensable à noter pour comprendre le renversement de l'être-au-monde qui est à l'oeuvre. En effet, en découvrant les environs qu'elle n'avait jamais découverts auparavant, Louise remarque dans sa dérive solitaire les autres êtres vivants qui l'entourent, des crabes sur le sable à côté desquels elle s'est assise aux oiseaux occupés à chercher à manger pendant qu'elle marche. « La vie est partout » dit-elle, « comme si elle avait attendu le départ des vacanciers. Les oiseaux ne font pas attention à moi, je dois leur paraître insignifiante »¹⁰⁵. Suivant finalement l'exemple de ces oiseaux, la vieille femme commente plus tard sa première matinée de pêche à pieds : « Je suis surprise de n'être pas trop maladroit ; je retrouve des gestes inconnus, oubliés comme le reste. »¹⁰⁶ Ce qui apparaît déjà à travers les premières déambulations de Louise est la construction d'un nouveau rapport à l'espace qu'elle explore, déterminé par un nouveau regard porté sur le monde – « la marche étant une façon de nous relier et d'observer ceux que nous ne savons pas toujours voir autour de nous »¹⁰⁷ –, ainsi que l'activation de la mémoire de l'espace vécu à travers l'expérience physique des mouvements retrouvés. La marche serait alors une ouverture vers « une nouvelle vitalité »¹⁰⁸, puisqu'elle porte la perception de l'espace

105[14:54]

106[20:48]

107Gilles A. TIBERGHEN, « Préface », dans Francesco CARERI, *Walkscapes. La Marche comme pratique esthétique*, Arles, Ed. Actes Sud (2013), 2002, p.14. Il utilise ces mots pour revenir sur le groupe de recherche Stalker dans lequel s'est investi Francesco Careri, consacré à l'action sociale auprès de populations roms. Si ces mots évoquent d'abord les individus marginalisés de l'espace de la ville, ils font aussi entrer en résonance vivant humain et vivant non-humain. La marche est donc un acte politique puissant, qui révèle le vivant invisibilisé.

108Marie-Eve CHARRON reprend les mots de Thierry DAVILA dans le résumé qu'elle propose de son ouvrage,

vers ce qui dépend de la vie (le vivant, le vécu).

Pour mieux comprendre le rapport à l'espace qui se joue pour Louise, je quitte un moment son expérience de la marche et de la pêche sur le littoral normand pour m'intéresser à celle des Imragen, communautés nomades de pêcheurs mauritaniens situées dans le Banc d'Arguin, auxquelles l'anthropologue de la mer Hélène Artaud a consacré sa thèse. Le quotidien de ces populations a été déterminé par la création du Parc Naturel du Banc d'Arguin (PNBA) en 1976, dans un objectif de préservation du milieu naturel et des communautés autochtones y résidant. En effet, la création d'une politique de gestion du territoire a contraint les populations à évoluer vers un mode d'inscription que l'on pourrait qualifier de semi-sédentaire. Suite à une violente dispute entre les diverses tribus de la côte que les coloniaux avaient résolue en mettant en place une séparation du territoire en plusieurs régions, l'une des premières dispositions du PNBA fut la création de frontières claires pour les différentes tribus, qui furent réparties sur des parties distinctes du littoral. Ces frontières, dont il semble difficile de savoir si elles furent vraiment réfléchies ou arbitraires, ont montré rapidement des difficultés dans l'application, cela pour deux principales raisons.

D'abord, le sédentarisation empêche les tribus de suivre les migrations des poissons ; l'impossibilité de s'adapter à ces trajectoires a provoqué l'installation de zones de pêche qui ne respectent plus un rythme saisonnal, et qui par conséquent nuisent à la migration des poissons. Notamment, les tribus installées au Nord de la côte sont situées au début du parcours de migration du mullet, et pêchent constamment à cet endroit en nuisant à la migration des poissons vers le Sud. Ainsi, la différence dans la conception de l'espace entre dirigeants du PNBA et habitants se joue dans cette appréhension de l'espace vivant : « la perception du territoire serait [...] étroitement corrélée à l'activité de pêche. Le territoire ne serait pas une entité préalable à la pêche : il en résulterait au contraire »¹⁰⁹.

De plus, le mode de vie nomade de ces tribus implique une modification de la trace mémorielle ; celle-ci ne se définit pas selon des marqueurs matériels et la visibilité d'un espace approprié délimité par des constructions immuables, mais par des « trajectoires biographiques enchevêtrées »¹¹⁰. Le milieu naturel est parcouru de « balises mémorielles :

« Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XXe siècle* », in *Parachute*, n°115, Montréal, Ed. Chantal Pontbriand, 1er juillet 2004, p.134.

109Hélène ARTAUD, *Poïétique des Flots : une anthropologie sensible de la mer dans le banc d'Arguin (Mauritanie)*, Paris, Ed. Petra, 2018, p.81.

110Ibid., p.74.

traditions orales, toponymies et savoirs naturalistes »¹¹¹. L'ensemble des aspects de la vie de ces populations est particulièrement lié à l'attention portée aux autres vivants et aux informations qu'ils peuvent offrir pour mieux appréhender le territoire, qui deviennent des savoirs identitaires de chaque tribu¹¹². Alors, le territoire n'est autre qu'un « faisceau de trajectoires, d'itinéraires, de parcours »¹¹³.

La conception du territoire au sein des communautés Imragen met en lumière le renouvellement du mode de spatialisation qui se joue dans la nouvelle vie de Louise, et la particularité du mode de perception qui en résulte. John Brinckerhoff Jackson, en s'intéressant aux routes sur le continent américain et la manière dont elles cumulaient la fonction de joindre des espaces mais aussi d'en créer de nouveaux, avait introduit la notion d'hodologie dans l'étude des paysages, une approche de l'espace qui « privilégie le cheminement par rapport au chemin »¹¹⁴. Cette approche a pour point d'ancrage la volonté de s'attacher à des espaces vécus par des individus plutôt qu'à des espaces rationnels et calculés, comme le sont ceux des cartes et des plans. L'étude du motif de la marche illustre très justement ce passage d'un espace euclidien en trois dimensions à un espace s'exprimant à travers des tracés, des perceptions, des souvenirs, des réflexions. Vivre l'espace en mouvement s'impose comme une nouvelle proposition d'être-au-monde ; que l'étude du motif de la maison permet d'approfondir.

2.1.2. La maison

La maison est un motif intéressant dans les films du corps dans la mesure où elle semble a priori exister en tant que *négation* de la maison, terme que j'emprunte à Gaston Bachelard. Particulièrement, la maison de *La Traversée de l'Atlantique à la rame* met au jour l'inversion des caractéristiques les plus simples de la maison. Pour rappel, les deux personnages quittent New York pour traverser l'océan sur une barque, sur laquelle ils

¹¹¹*Ibid.*, p.74.

¹¹²La thèse s'attache à définir les savoirs naturalistes accumulés par les tribus qui leur permettent de vivre en lisant littéralement le vivant et le milieu naturel (animaux, lieux, marées, Lune, etc). Je pense ici à la manière dont les Imragen se servent d'observations sensibles pour deviner les migrations des poissons, en partant d'indices tels que le surgissement d'une tache sur le corps du cormoran qui correspond à l'arrivée des mulets au Nord de la côte, ou encore la couleur de la mer qui révèle la présence de certaines algues et certains animaux. Les anecdotes données par Hélène Artaud sont nombreuses, voir notamment les chapitres « S'orienter : une modalité autour de l'éco-esthésie » et « Lire la mer : poissons et lieux, taxinomies et toponymies ».

¹¹³*Ibid.*, p.74.

¹¹⁴Gilles A. Tiberghien explique avec précision la notion d'hodologie, du grec hodos, le chemin, dans la préface du livre de Francesco Careri, *Op. Cit.*, p.9 [format Epub].

passeront le reste de leur vie. Cette barque est rudimentaire ; dépourvue de moteur et même de dérive pour la quasi-entièreté du film, elle ne peut être dirigée que si les personnages rament. Ainsi, lorsque ceux-ci sont occupés par leurs activités quotidiennes dans la barque, dans laquelle ils jouent de la musique, se maquillent, écrivent et mangent, la barque est laissée à la dérive des courants marins. De plus, la barque implique évidemment que les personnages ne sont jamais à l'intérieur ; même en étant dans la barque, ils sont à l'extérieur, et l'ouverture et la fermeture n'existent plus. Ainsi, la maison du couple est à la fois ouverte et en mouvement, allant précisément contre les caractéristiques les plus simples de la maison en tant que construction solide.

Lorsqu'il analyse différentes images littéraires de la maison face à la tempête, Gaston Bachelard s'attache à déceler dans ces images ce qui relève d'une rivalité entre la maison et l'univers. En partant d'abord de la description d'une maison de campagne par Rainer Maria Rilke, il repère dans celle-ci les marques d'un « négatif de la maison, une inversion de la fonction d'habiter »¹¹⁵, quand la narratrice souhaiterait être dehors, dans le jardin, pour apprécier pleinement la tempête, sentir et participer au déchaînement des éléments. A l'opposé de ce négatif, il analyse une seconde description d'Henri Bosco comme l'adhésion exemplaire à la maison positive, dans sa capacité à protéger ses habitants et à lutter contre le cosmos. Dans cette description, le narrateur est à l'intérieur de la maison et personnifie celle-ci, en imaginant la manière dont elle lutte de toutes ses forces pour lui. Pour Gaston Bachelard, la valeur positive de la maison est du côté de la résistance contre le monde, de la barrière qu'elle représente pour son habitant. « Envers et contre tout, la maison nous aide à dire : je serai un habitant du monde, malgré le monde. »¹¹⁶ Dans ces conditions, la barque d'Adélaïde et Jonathan obtient une valeur négative, agissant comme l'envers d'une maison.

Cependant, il me semble que la barque d'Adélaïde et Jonathan, dans son apparence de non-maison, permet d'interroger précisément ce qui fait maison quand celle-ci ne peut plus remplir avec succès la mission qu'on lui a souvent attribuée comme la plus importante, celle d'être refuge contre le monde. Au lieu de la penser comme édifice de séparation, comme création d'un monde individuel et psychique en rivalité (mais toujours en relation) avec un monde extérieur, comment penser la maison comme ce qui renferme la possibilité de mettre son habitant à la marche du monde ? Pour Emmanuele Coccia,

115Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Ed. Puf, 2020 (première édition de 1957), p.100.

116*Ibid.*, p.105.

Nous avons besoin de penser la maison : nous vivons dans l'urgence qu'il y a à faire de cette planète une véritable et authentique demeure ou, mieux, à faire de notre habitation une véritable planète, un espace capable d'accueillir tout le monde. Au projet moderne de mondialisation de la cité s'est substitué celui de l'ouverture de nos appartements jusqu'à leur coïncidence avec la Terre.¹¹⁷

Il ne s'agit pas là de penser que la maison peut devenir la continuité de notre environnement au point qu'elle n'aurait plus besoin d'exister, car l'auteur affirme bien sa substance unique. Seulement, au lieu de lui associer l'image d'un édifice qui oppose intérieur et extérieur, nous pourrions tenter de la voir comme un pli du monde.

Il ne s'agit pas de sortir de l'âge de la pierre et de la maison mais de rendre les pierres et les maisons autres, plus subtiles, plus ductiles. Nous devons chercher à imaginer des maisons capables de se transformer rapidement, aussi rapidement que peuvent changer le climat et le temps. Le but de l'alchimie était la synthèse de la pierre philosophale : non une autre structure de la pierre, mais le principe permettant de transformer toute pierre en n'importe quelle autre forme et donc d'affirmer ainsi l'unité et l'équivalence de chaque atome de la chair du monde. La maison du futur devrait être cette pierre philosophale : le principe permettant à toutes les choses de se transformer entre elles et à toute vie de se savoir équivalente à toute autre vie. Si la maison du passé a été une machine de distinction, elle devra à l'avenir se faire discipline collective du mélange : mélange des classes, mélange des identités, mélange des peuples et mélange des cultures.¹¹⁸

Ce renouvellement de la signification de la maison proposé par Emmanuele Coccia est particulièrement intéressant à prendre en compte avant de revenir à la description de la maison d'Adélaïde et Jonathan, quand on retrouve dans celle-ci les premiers pas de ce que pourrait être une *maison du futur*. Il y a bien, dans la barque du couple qui traverse l'Atlantique, une capacité à la transformation, aussi rapide que le climat et le temps. Il est souvent difficile de séparer ce qui relève de la maison (la psyché, les souvenirs, les hallucinations) et ce qui relève de l'environnement réel : les deux instances se brouillent et s'enchâssent sans cesse. Souvent, la météorologie implique une certaine humeur dans le couple qui appelle des hallucinations concordant avec cette humeur. Il se met donc en place un mouvement de mélange qui refuse la présumée dualité entre extérieur et intérieur. La

117Emmanuele COCCIA, *Philosophie de la maison. L'espace domestique et le bonheur*, Paris, Ed. Payot et Rivages, 2021, p.12.

118*Ibid.*, p.109.

maison elle-même change et se modifie au cours de ce mouvement : lors de la dernière séquence une voile apparaît sur la barque, comme si celle-ci se métamorphosait sans souci de réalisme pour s'adapter à la météorologie de la séquence. La barque est donc une maison non finie, faite de pliages et de dépliages, qui s'adapte à l'environnement marin et permet aux personnages d'être en adéquation physique et psychique avec cet environnement.

L'absence de dualité entre extériorité et intériorité se reflète à l'image lors de plans très larges dans lesquels la maison-barque perd sa matérialité et semble sur le point de se fondre dans son environnement. Je pense ici notamment à plusieurs plans de la première tempête et à celui de la fin de la séquence du casino fantôme ; ces plans ont pour point commun de se situer dans une atmosphère de nuit avec une mer agitée. La barque, dessinée seulement en ombre, se rapproche des couleurs des décors. Le mouvement de la mer participe à renforcer cette quasi-fusion grâce aux vagues qui montent et descendent et font momentanément disparaître la barque avant de la faire resurgir. Et à chaque vague de nouveau se dessine la possibilité de ne pas revoir la barque.

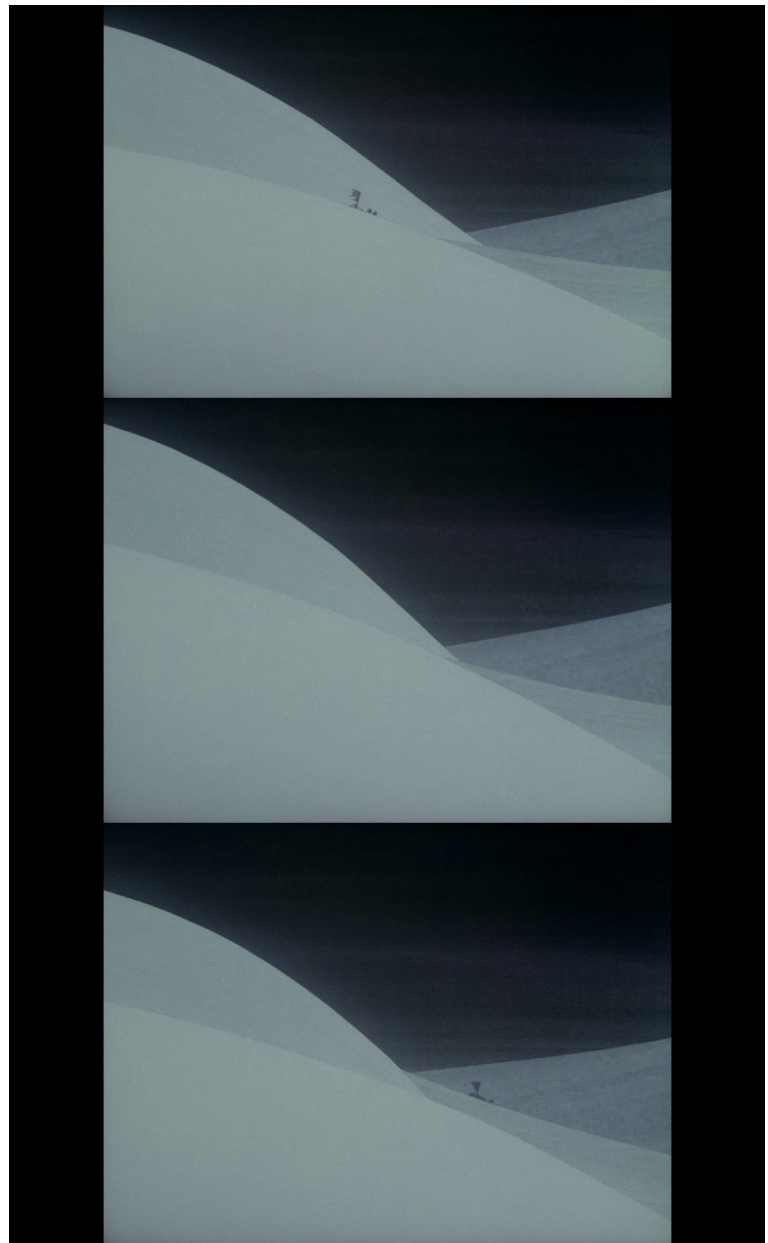


Fig.8 Tour à tour la barque apparaît et disparaît derrière le mouvement de va-et-vient des vagues.

Revenant sur l'immensité des espaces dans lesquels se fondent les personnages dans *La Traversée de l'Atlantique à la rame*, Jean-François Laguionie évoque le travail double lors de la phase de mise en décor des personnages et de choix des proportions. Certes, il y a dans ces décors immenses la volonté de confronter les personnages à une dimension qui les dépasse de beaucoup. Pour autant, ces décors sont autant représentatifs de ce qui se passe à l'extérieur que de ce qui se passe à l'intérieur des personnages. Selon les mots du réalisateur, la dimension maximale dans laquelle il plonge ses personnages est aussi à comprendre comme le gigantesque de leur intérieur, qui les dépasse autant que leur environnement extérieur¹¹⁹. Ainsi conclut-il, « ce n'est pas facile de parler de dimensions quand on parle d'un personnage, la dimension peut-être à différents niveaux, dans la vitalité, la maîtrise de soi, la folie ; il faut dépasser les bornes pour que ce soit vraiment intéressant. » Ce témoignage confirme la manière dont l'environnement dans lequel le couple de *La Traversée* évolue n'est pas à penser en termes d'extériorité, d'opacité ou d'arrière-plan ; le voyage en barque de Jonathan et Adélaïde est déterminé par la mise en adéquation de « la psyché avec la matière », de « l'âme avec le monde ». L'espace marin est habité dans son immensité par le couple, et fait coïncider ce qui relève de l'intime avec ce qui relève du gigantesque.

Finalement, il me semble que la marche dans *Louise en Hiver* comme la maison dans *La Traversée* proposent chacun à leur manière le dépassement de l'espace géométrique rationnel vers l'appréciation d'un espace en mouvement, à la fois physique et psychique, que le personnage habite à travers des perceptions et des souvenirs. Le personnage se met à la marche du monde en arpentant cet espace en mouvement qu'il fait sien. La description de l'espace lisse proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari conclue ce qu'on a tenté de mettre au jour depuis le début du chapitre :

Bien sûr, dans l'espace strié comme dans l'espace lisse, il y a des points, des lignes et des surfaces [...]. Or, dans l'espace strié, les lignes, les trajets, ont tendance à

119« A chaque fois j'ai besoin d'éléments qui permettent vraiment une utilisation maximale de l'espace, mais comme si je voulais confronter mes personnages à une dimension qui les dépasse beaucoup. En même temps, j'aimerais savoir ce qui se passe à l'intérieur de ces petits bonhommes, et j'ai donc besoin d'être aussi proche d'eux. Et un cinéaste américain, connu mais mal-aimé, qui a réussi ça, c'est John Huston. Si vous voyez *Moby Dick*, les personnages sont confrontés à quelque chose qui est tellement énorme qu'ils ne sont pas complètement intégrés, et cette chose énorme elle est en eux. On la transpose en faisant un décor mais c'est leur intérieur à eux qui est gigantesque. » Entretien avec Jean-François Laguionie, 15/06/2022.

être subordonnés aux points : on va d'un point à un autre. Dans le lisse, c'est l'inverse : les points sont subordonnés au trajet. C'était déjà le vecteur vêtement-espace du dehors, chez les nomades. C'est la subordination de l'habitat au parcours, la conformation de l'espace du dedans à l'espace du dehors : la tente, l'igloo, le bateau.¹²⁰

Les trois films du corpus illustrent un espace lisse, qui ne fonctionne pas sur l'organisation, la dualité et la rationalisation comme l'espace strié, mais plutôt sur l'ouverture, l'affect et la souplesse. Or, l'espace lisse implique selon ses auteurs une perception haptique plutôt qu'optique. Cette perception serait à définir du côté du toucher, mais plus généralement pour Deleuze et Guattari à comprendre comme une manière d'être à l'espace *rapprochée*, en opposition à une manière d'être éloignée. L'étude des corps en mouvement permet d'interpréter ce mode de spatialisation et de lui donner un sens dans le contexte des films d'animation analysés.

2.1.3. Les corps

Avant de conclure ce chapitre, un passage par l'analyse des corps en mouvement permet de comprendre comment les corps s'intègrent à l'espace. Dans ce contexte, le long-métrage d'animation *L'enfant invisible*, réalisé par André Lindon en 1983, présente des caractéristiques intéressantes à mettre en dialogue avec la filmographie étudiée de Jean-François Laguionie. L'histoire se situe dans le même cadre que *Louise en Hiver* et *La Demoiselle et le Violoncelliste*, en Normandie en bord de mer. Pendant l'été, un jeune garçon en vacances avec ses parents tente de trouver des occupations face à la solitude. Un jour, alors qu'il est assis sur la plage seul et prêt à se baigner, une jeune fille transparente sort de l'eau et se met à ses côtés. Elle ne le quitte plus ou presque, et l'accompagne tout l'été en Normandie puis à Paris à la rentrée. Dès son apparition et tout au long du film, il est impossible d'échapper aux caractéristiques liquides du corps de la jeune fille, comme née de la mer et faite entièrement d'eau. La séquence de la rencontre est déterminante : la jeune fille ne cesse de bouger autour du garçon, faisant des allers et retours dans l'eau, des plongées et des remontées, en alternance avec des moments de nage. Au cours du film, son corps est rarement « bruyant », car souvent il ne semble pas avoir d'effet sur l'environnement dans lequel il se déplace. Pourtant, quelques moments viennent rompre avec cela, et notamment pendant la

120 Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p.597.

première séquence, puisque ses gestes semblent réglés sur le bruit de la mer, des clapotis et des vagues. Son corps ne produit ni bruit ni éclaboussure quand elle plonge, mais semble s'adapter à la sonorité des mouvements de l'eau : un bruit de clapotis d'eau se synchronise au mouvement de son corps qui se lève, etc. Lors des séquences à Paris, il est aussi clair que ce corps n'est pas adapté à la ville, et trouve refuge dans l'eau, la pluie et le vent. Par exemple, lorsque le jeune garçon s'endort dans son lit, la jeune fille ouvre la fenêtre et disparaît avec un coup de vent. Elle réapparaît devant la fenêtre de la salle de bain, qu'elle ouvre pour faire couler un bain et se réfugier à l'intérieur.

En dehors de ce corps liquide, c'est aussi la transformation du corps du jeune garçon qui est intéressante. Progressivement, le corps se liquéfie pour devenir de la même consistance que celui de la jeune fille, à travers des mouvements de plus en plus souples et liquides, comme si ce corps lui aussi commençait à pouvoir s'adapter à un fonctionnement semblable à celui du vent et de la mer. Les corps se comparent d'abord, se mettent à nu et s'observent ; ils sautent tous deux sur un bateau posé sur les galets et comparent la manière dont l'un peut rester en équilibre sur le bateau tandis que l'autre reste déterminé par la gravitation terrestre. Puis les corps se touchent, s'habituent l'un à l'autre, jusqu'à devenir finalement les mêmes lors de la dernière séquence. Au cours de ces modifications, il est important de souligner la présence particulière de la mer, qui prend en ampleur. Un jour, pendant une marée montante, le jeune garçon se pose seul sur la plage et regarde l'eau qui monte, jusqu'à l'obliger à reculer pour ne pas être emporté. L'eau s'agite, devient de plus en plus forte, tandis que le garçon semble écrasé par la masse. La séquence pourrait être un moment de transfuge, de contamination du corps par l'élément.

Ainsi, les corps des deux personnages principaux de *L'enfant invisible* sont ou liquides ou en cours de liquéfaction. Lorsqu'il analyse le comportement des corps animés face aux fluides, Dick Tomasovic affirme que l'eau « est un support de déplacement, elle éclabousse, elle avale les corps pour œuvrer à une dissolution finale »¹²¹. Selon lui, cette tendance à la dissolution est à interpréter du côté de la fragilité de la figurine, du péril d'effacement, la liquéfaction en étant le symptôme principal. Si je ne reviens pas sur la pertinence de cette analyse pour des films d'animation tels que *La Petite Sirène*, que l'auteur analyse en détails, les corps liquides que je m'attache à décrire ne sont pas à comprendre comme des corps

121/*ibid.*, p.111.

menacés. La liquéfaction peut être comprise comme un processus qui révèle de quoi sont faits les corps ; autrement dit, elle ne fait que mettre au jour la définition non-humaine de ces corps, dans le sens où ils ne correspondent pas aux caractéristiques habituellement données aux corps humains.

Les figurines animées de Jean-François Laguionie sont d'ailleurs dès leur conception, dans la technique d'animation même, des corps liquides. Les personnages principaux sont toujours représentés différemment des autres ; la fabrication de leur corps est différente. Si cela répond évidemment à des questions pratiques en animation, il semble que ces corps uniques possèdent des caractéristiques différentes qui font d'eux déjà des corps liquides. Dans *La Demoiselle et le Violoncelliste*, les corps de la population sur la plage sont fixes, et présentent davantage de vraisemblance que ceux du couple principal. Ceux-ci sont animés par une technique de papier découpé qui leur procure un mouvement particulier, notamment du fait de l'utilisation d'aimants et de fils pour les articulations. Le choix de l'aimant est important, puisqu'il s'agit d'une matière animée par des forces fluides. Il y a donc déjà dans cette matière l'indice d'un comportement associé à la liquidité.

Or, si la liquidité remarquée dans les corps est à comprendre comme la révélation de la liquidité inhérente à ces corps animés aux caractéristiques extra-humaines, ce qui m'intéresse particulièrement ici est le rôle du mouvement dans cette révélation. André Lindon, en choisissant dans la dernière séquence de *L'enfant invisible* de représenter le corps du garçon transparent comme celui de la jeune fille, expose de manière évidente la nouvelle liquidité du corps grâce à l'effet de transparence. Cependant, cette dernière séquence est loin d'être la seule qui met au jour la liquidité du corps du garçon, puisqu'elle ne fait que conclure un processus qui se déroule tout au long du film. Pour désigner simplement ce processus, il me semble que la liquidité du corps chez André Lindon se révèle avant tout par le mouvement. En effet, l'un des points marquants du film se situe dans la mise en mouvement particulière des corps et de l'espace dans lequel ils se déploient. Il est difficile de décrire la première impression que donne le film à regarder : notre regard est souvent dérouté par des mises en situation étranges, dans lesquelles la perception du mouvement n'est pas habituelle.

Au début du film, le mouvement est d'abord principalement celui de la mer et des oiseaux (et un avion) dans le ciel ; on peut observer de nombreux retournements, changements de direction, déplacements par cercles, etc. Malgré cela, le mouvement reste

encore relativement normé puisqu'il correspond bien à la perception que nous avons des mouvements de la mer et du ciel. Ensuite, avec l'arrivée de la jeune fille, nous assistons encore à de nombreux mouvements cette fois-ci corporels, mais toujours de retournements, changements de direction et déplacements par cercles, puisqu'elle joue dans la mer autour du garçon. Puis, on note des mouvements étranges, qui se multiplient et s'intensifient ; notamment, je prendrai ici l'exemple de la séquence dans laquelle le garçon et la jeune fille sont sur une balançoire. Alors qu'ils commencent à aller d'avant en arrière, ce ne sont plus les corps qui bougent au rythme de la balançoire, mais la terre qui semble bouger autour des corps. Les images suivantes permettent de comprendre comment fonctionne ce mouvement. On voit que les corps et la mer restent fixes dans l'image, puisqu'il n'y a que la terre autour d'eux qui bouge. Le renversement paraît étrange pour l'oeil, car la terre elle-même, a priori terrain de stabilité, est touchée par la mise en mouvement et perd son statut de socle du monde, à tel point que nous ne savons plus bien comment les corps bougent en relation avec leur environnement. Nous ne savons plus bien où sont les corps dans le lieu sinon qu'ils se situent sur le même plan gravitationnel que la mer : ces corps paraissent plus liquides que terrestres.

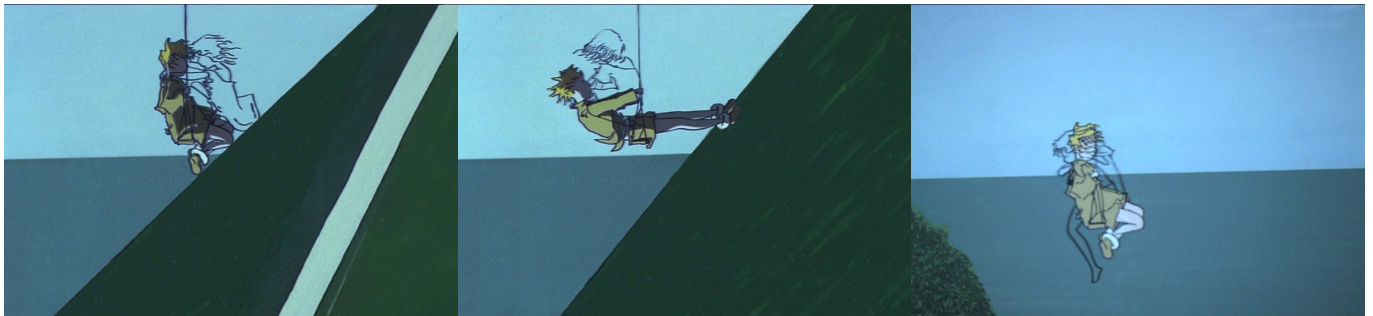


Fig.9 Captures d'écran seconde par seconde du mouvement généré par les corps sur la balançoire. Le corps devient le lieu où l'environnement est éprouvé.

Dans *Louise en Hiver*, on retrouve de manière moins exponentielle la révélation de la liquidité des corps à travers le mouvement. A l'exception de la séquence de rêve où Louise s'envole au-dessus de la mer, c'est notamment dans la séquence dansante que le corps se montre corps liquide, corps non terrestre. Lors d'une hallucination, peut-être aussi souvenir, Louise imagine sur une piste de danse des couples dansant sur un thème au piano. Ces corps, avec un effet de transparence – ce sont des fantômes –, apprivoisent l'espace qu'ils parcourent à travers des mouvements lents, hésitant entre équilibre et déséquilibre dans une zone d'entre-

deux. La description d'Isadora Duncan observant des corps dansants sur des vases grecs pourrait permettre de qualifier ces corps animés dansant : « Dans les mille et mille figures que j'ai observé sur ces vases, j'ai trouvé toujours une ligne onduleuse comme point de départ ; jamais les mouvements n'ont l'air arrêté, mais toujours, même au repos, ils ont des qualités fécondes, et chaque mouvement garde la force de donner vie à un autre. »¹²² C'est à la suite de cette étude qu'Isadora Duncan a fait émerger un système chorégraphique contemporain dans lequel les mouvements sont inspirés de ceux des éléments naturels, parmi lesquels les vagues. La scène de danse est donc un moment dans lequel le corps reprend sa place dans l'espace naturel, à travers des mouvements que la chorégraphe rapproche de l'image de la vague. Si la séquence de danse de Louise ne présente pas d'intérêt chorégraphique à analyser plus en détails, il suggère tout comme d'autres moments de souvenirs et/ou hallucinations dans le film la mise en place d'un corps liquide à travers la mise en mouvement.

La manière dont le corps est impacté par la mer, et se meut autrement du fait d'un phénomène d'absorption, est aussi intéressante à mettre en lien avec les scènes de plage souvent présentes dans les films de Jean-François Laguionie. *La Demoiselle et Le Violoncelliste* et *Louise en Hiver* incluent tous deux des scènes de plage dont l'esthétique, notamment pour le court-métrage, rappelle les peintres impressionnistes et post-impressionnistes de la fin du XIXe et du début du XXe, et notamment les peintures de plages en Normandie, comme celles de Charle Binet ou Eugène Boudin. Ces scènes de plage, qui dépeignent la société du bord de mer, s'inscrivent historiquement dans un désir du rivage, né à l'aube du XVIIIème siècle, avec la mise en avant des bains de mer par des médecins démontrant les qualités thérapeutiques de l'élément, ceci entraînant rapidement la multiplication des stations thermales en bord de mer. Devenue dès lors élément bénéfique pour la santé, la mer devient le lieu privilégié pour soigner le corps. La scène de plage porte donc avec elle toute une histoire des interactions entre la mer et les corps¹²³, histoire dans laquelle s'inscrivent également les films du corpus.

Enfin, comment conclure le parcours de ce chapitre ? « Sur le corps en

122 Marie Gabrielle HOURIEZ rapporte les propos d'Isadora DUNCAN dans son article « Ce que révèle la danse du corps. De Nietzsche à Preljocaj », Philosophie magazine, n°135, Paris, Ed. Philosophie Magazine Editeur, Déc/Janv 2020, p.34.

123 Entretien avec Martine Vergoli, Professeure d'Histoire de l'Art, le 30/03/2021. Lire pour plus d'informations Alain CORBIN, *Le Territoire du Vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Ed. Flammarion, 1988.

mouvement se reflète la structure physique du territoire. »¹²⁴ Les personnages, en s'engageant dans un mouvement perpétuel, à travers la marche, la maison-bateau, la mer et la météorologie, se situent dans un espace qui n'existe que dans le contexte de ce mouvement vécu. Ils expérimentent un espace lisse, ouvert, en évolution perpétuelle, qui échappe aux catégories du rationnel. Le corps lui-même, en évoluant dans cet espace lisse, échange avec cet espace. Alors, le *rapprochement* évoqué par Gilles Deleuze et Félix Guattari se joue dans cet échange fort avec l'espace, dans cette mise en mouvement d'un ensemble interdépendant (espace et corps). Les corps ressentent l'espace et évoluent avec lui. En comprenant comment les éléments spatio-corporels se mettent en relation, il est possible de dépasser les singularités propres à chacun pour dégager des interférences systémiques ; en ce sens, on peut parler d'une relation éco-esthésique entre les espaces et les corps, que le chapitre suivant approfondit. Car si les personnages expérimentent le mouvement de la mer comme nouveau mode de spatialisation, une seconde caractéristique influence ce nouveau mode de spatialisation. Si elle ne concerne a priori que *La Demoiselle et le Violoncelliste*, comment la profondeur participet-elle aussi à déterminer une façon d'être au monde ?

Chapitre 2

La profondeur

Dans quelle mesure l'océan pourrait-il fonctionner comme un « dispositif de désorientation » nécessaire à la théorie et à la philosophie, un milieu qui dénature nos habitudes normatives d'orientation au monde (terrestre) [...] ?¹²⁵

Dans un article qu'il consacre à l'ouvrage de Vilém Flusser *Vampyrotheutis infernalis*, Riccardo Venturi reprend l'idée du théoricien tchèque selon lequel deux mouvements se sont

¹²⁴Francesco CARERI, *Walkspace*, Arles, Ed. Actes Sud, 2022, p.103.

¹²⁵Melody JUE, *Wild blue Media. Thinking through seawater*, Durham and London, Ed. Duke University Press, 2020, p.6. Dans le texte original, Melody Jue s'intéresse avant tout au problème du langage, qui a été ancré dans la terre, en se demandant comment réinvestir autrement ce langage. Il me semble que ce problème peut être étendu du langage à l'expérience en général, tous les concepts conditionnant l'expérience et la connaissance ayant été ancrés dans la terre. Texte original anglais : « To what extent might the ocean operate as a necessary « desorientation device » for theory and philosophy, a milieu that denatures our normative habits of orienting to the (terrestrial) world [...] ? »

faits dans l'histoire : d'abord un passage de la terre à la mer, déterminé par une attirance progressive par les rivages et les littoraux, puis de la mer en tant que surface à la mer en tant que profondeur¹²⁶. Après que le chapitre précédent a effectué le premier déplacement, en saisissant l'influence de la mer dans l'expérience physique et perceptive terrestre, ce second chapitre effectue un second déplacement, celui de la plongée en profondeur, dans laquelle la mer devient à elle seule condition de l'expérience physique et perceptive. L'espace terrestre (et espace humain) a conditionné une manière d'expérimenter et de penser le monde, que l'expérience des profondeurs de la mer remet en question.

2.2.1. La couleur

La séquence sous l'eau dans *La Demoiselle et le Violoncelliste* sert de point d'ancrage à ce chapitre : elle est particulièrement intéressante dans l'éloignement qu'elle présente avec des propositions plus classiques de séquences sous l'eau dans le cinéma d'animation. Souvent, et notamment avec l'utilisation de plus en plus présente de la 3D, les séquences aquatiques semblent répondre à des systèmes de représentation assez simples, fondés sur des normes de colorisation bleutée et des effets de fluidité. Autant ces effets liquides dénotent dans des séquences non-aquatiques, autant ils deviennent classiques sous l'eau. Dans un court-métrage tel que *The beauty*¹²⁷ de Pascal Schelbli (2019), le monde aquatique représenté est peuplé de créatures surnaturelles, qui ne sont autres que des déchets en plastique se déplaçant comme des animaux marins, au point que le spectateur les confond. Pour autant, dans le contexte d'une intrigue non réaliste et questionnant le monde, l'environnement représenté est au contraire classique et réaliste en tous points. Les mouvements de caméra virtuels reprennent un imaginaire de fluidité, avec des déplacements permanents et en tous sens. Dans ces conditions de représentation aquatique classiques et normées, le regard du spectateur n'est pas interrogé.

126Lire Riccardo VENTURI, « L'enfer dans l'océan. *Vampyrotheutis Infernalis* de Vilém Flusser », dans Larisa DRYANSKY, Antonio SOMAINI, Riccardo VENTURI (dir.), *Repenser le médium. Art contemporain et cinéma*, Dijon, Ed. Presses du réel, 2022, pp.135-169.

127Pascal SCHELBLI, *The Beauty*, Productions Filmakademie Baden-Württemberg GmbH (Film de fin d'études). J'ai choisi cet exemple qui met en lumière l'extrême présence de court-métrages d'animation 3D qui prennent place dans les profondeurs marines, dans un objectif souvent écologique de réveil des consciences en présentant un univers marin dévasté par le monde humain. On pourrait aussi penser à *Hybrids*, court-métrage français de Florian Brauch, Mathieu Pujol, Kim Tailhades, Yohann Thireau et Romain Thirion, réalisé en 2017, film de fin d'études de la MOPA récompensé à plusieurs reprises en festivals, dont l'histoire prend place dans un monde marin dans lequel les poissons ont des corps hybrides avec les déchets (quasi-semblable en tous points à *The Beauty*).

Dans *La Demoiselle et le violoncelliste*, les normes spectatorielles de regard et de position face à l'espace marin sont au contraire interrogées. En se concentrant d'abord sur l'image, l'élément le plus représentatif de ce déplacement est la couleur dont l'originalité saute aux yeux : la première image qui suit l'immersion dans la mer est rouge. C'est que, tout au long de la séquence, les couleurs chaudes dominent et prennent le pas sur les tons bleus, et ceux-ci ne sont d'ailleurs présents que lors de quelques plans, sur lesquels je reviendrai ensuite.



Fig.10 Les profondeurs marines aux couleurs chaudes.

« Existe-t-il une certaine stabilité de couleur sous l'eau ? »¹²⁸ La question que se pose Melody Jue lui permet d'introduire la manière dont la perception de la mer est influencée par un certain positionnement, à la fois corporel, géographique et culturel. Le positionnement corporel est le plus simple à penser, puisque les conditions corporelles humaines de perception des couleurs, déterminées par la sensibilité des cônes dans l'oeil, ne sont pas les mêmes que les conditions de perception des couleurs d'autres êtres vivants, dont certains comme la crevette présentent une sensibilité des cellules photoréceptrices telle – avec seize types de cônes, contre trois chez les humains –, que leur perception colorée des profondeurs marines est infiniment plus riche et développée.

Le positionnement géographique correspond à l'expérience de la couleur décrite par William Beebe lorsque celui-ci part explorer les profondeurs marines dans une bathysphère. Il décrit les changements de couleur qui s'opèrent pendant la descente, en partant de couleurs dépeintes comme chaudes, allant vers le jaune, à des nuances plus vertes, puis bleues, grises et finalement noires. Au-delà de la question de la profondeur, il est évident que les composants présents dans la mer, lorsqu'ils varient (algues, poissons, sol, période de l'année), amènent des

¹²⁸Melody JUE, *Op. Cit.*, p.X. Traduction personnelle de l'anglais : « Is there any stability of color underwater ? »

changements de couleur – parfois permanents, comme la mer Rouge ou la mer rose de Colombie (salinas de Galerazamba) –, qui paraissent surprenants pour certains, et pour d'autres sont utiles à des fins de pêche ou de navigation¹²⁹.

Enfin, le positionnement culturel est tout autant à prendre en compte dans la désignation de la couleur de la mer. Melody Jue rappelle l'invisibilisation du bleu dans les sociétés de l'Antiquité, notamment en Grèce, qui fait que tout lecteur de *l'Odyssée* d'Homère y lira que la mer est « noire de vin »¹³⁰. En effet, la couleur bleue comptait peu pour les populations de l'Antiquité, au point que certains savants du XIXe se sont attachés à débattre de l'hypothèse que les hommes et femmes des sociétés antiques ne percevaient pas physiologiquement le bleu ; la théorie évolutionniste du bleu a évidemment été démontrée fautive et n'a plus lieu d'être aujourd'hui. Cependant, elle rappelle que la mer comme le ciel n'étaient jamais bleus dans les textes de l'Antiquité, et pouvaient au contraire être décrits par des nuances de couleur très éloignées de nos normes actuelles¹³¹.

Ainsi, la séquence aquatique de *la Demoiselle et le Violoncelliste*, aux couleurs chaudes, dans les tons ocres et rouges, étonne et renouvelle le regard sur la mer, en rappelant que sa couleur n'est pas une donnée pérenne. L'évolution des couleurs dans la séquence apporte encore de nouvelles possibilités colorées ; bientôt ce n'est plus un ensemble de couleurs chaudes qui apparaît mais la confrontation d'un sol marin bleu et d'une mer rouge. A ce moment, le fond de la mer apparaît comme un négatif de la terre ; le bleu devient la couleur du sol et non plus celle de l'atmosphère (ciel, air). Sans tenter de déterminer une quelconque vérité de perception dans l'utilisation de cette palette de couleurs, il semble finalement que la profondeur marine telle qu'elle est représentée prend au contrepoint les habitudes de représentation de l'espace marin, abandonnant tout réalisme.

129Lire les descriptions des changements de couleur et leur signification dans la recherche d'Hélène ARTAUD, Chapitre V « La mer au corps : de l'ichtyo-esthésie à l'éco-esthésie », *Op. Cit.*, pp.173-207.

130Melody JUE, *Op. Cit.*, p.X.

131Lire Michel PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Ed. Du Seuil, 2000, qui rappelle que toute histoire des couleurs est avant tout une histoire sociale.



Fig.11 Observation des couleurs : la mise en négatif du monde terrestre.

Comment comprendre et interpréter ces choix étonnants de représentation picturale ? Jean-François Laguionie reconnaît l'inspiration naïve¹³² qui définit le style pictural de ses premiers courts-métrages. L'Art naïf ayant peu donné lieu à une véritable définition et classification¹³³, un rapide détour par l'oeuvre d'Henri Rousseau, considéré comme son représentant majeur, fait apparaître des lignes de comparaison intéressantes avec le monde aquatique de Jean-François Laguionie. Dans ses toiles consacrées à la représentation de la forêt tropicale, telles que *Forêt tropicale avec singes et serpent*¹³⁴ (1910), des similarités sont à noter dans les choix de formes courbes, d'aplats de couleurs vives, ainsi que dans l'intérêt développé pour la représentation animale et celle de la végétation luxuriante. Ce qui ressort d'abord de cette mise en dialogue est le refus commun des lois de la peinture académique, marqué par l'éloignement des conventions les plus classiques de la perspective et de la

132 Dans l'entretien du 15/06/2022, le réalisateur évoque rapidement cette inspiration alors qu'il revient sur la réalisation de *La Demoiselle et le Violoncelliste*, « j'avais un style pictural à l'époque un peu naïf ». En m'intéressant plus précisément aux caractéristiques de l'Art naïf, le lien de parenté des premiers courts-métrages de Jean-François Laguionie avec ce style pictural m'a paru évident. Entretien avec Jean-François Laguionie, 15/06/2022.

133 L'une des seules classifications difficilement accessibles serait encore celle de Robert THILMANY, *Critériologie de l'Art Naïf*, Paris, Ed. Max Fourny, 1984. Dans la thèse qu'elle consacre à la reconnaissance de l'Art Naïf en France et aux Etats-Unis, Marion Achillon revient sur ce manque énorme de sources liées à cet art oublié dans l'Histoire de l'Art. Celle-ci affirme que « bien que leurs œuvres réapparaissent dans quelques expositions actuelles et quelque accrochage de musée, les représentants de l'art naïf ont été, pour la plupart, largement oubliés. [...] D'après Frances Morris, co-commissaire de l'exposition « Henri Rousseau, Jungles à Paris » en 2005, même Rousseau aurait tendance à disparaître des histoires de l'art actuelles, et ce bien que tous les dix ans une exposition d'envergure lui soit consacrée. Pourtant, l'autodidacte après avoir été durement moqué toute sa vie, avait fini dès 1920 par entrer au panthéon des meilleurs artistes français. [...] Ce fut également grâce à l'éclat de sa reconnaissance que dès 1920, de nombreux peintres, anonymes ou contemporains, autodidactes et d'extraction populaire comme lui, furent à leur tour consacrés. Exposés ensemble pour la première fois en 1928, ils connurent jusqu'aux années 1950 au moins un succès à faire pâlir de jalousie plus d'un artiste « savant ». Or, si cette nouvelle « école » fit l'objet de chapitres entiers dans les histoires de l'art françaises jusqu'en 1957, c'est à peine si, dans les ouvrages actuels, son existence est mentionnée. » Dans Marion ALLUCHON, *Du Douanier Rousseau à Gaston Chaïssac : la reconnaissance de l'art naïf en France et aux Etats-Unis (1886-1948)*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016, pp.13-14.

134 Henri ROUSSEAU aussi dit LE DOUANIER ROUSSEAU, *Forêt tropicale avec singes et serpent*, 1910, Huile sur toile, Washington, National Gallery of Art.

composition. Le degré de fidélité exigé par l'Académie dans la reproduction de la nature est refusé dans le style naïf, qui se tourne vers l'art populaire, le détournement des formes et l'élan de spontanéité.¹³⁵

Revenant sur la signification du terme naïveté, la théoricienne d'histoire de l'art Marion Alluchon décrit la recherche d'une représentation honnête des perceptions singulières du peintre comme première caractéristique d'une œuvre naïve :

Comme le remarquait Amal Asfour, naïveté est un terme qui fut régulièrement usité dans le champ des arts plastiques dès le début du XIXe siècle, énoncé aussi bien par les artistes qui « cherchaient à dépeindre honnêtement ce qu'ils voyaient dans la nature » que, dans une grande variété de sens, par les critiques, cherchant à décrire leurs œuvres. Associé à la pensée que l'artiste se devait avant tout de donner une traduction personnelle plutôt que fidèle de la nature, l'artiste naïf, dans les années 1840 et pour la plupart des critiques, était « celui qui [était] honnête vis-à-vis de son propre tempérament ». C'était celui qui, au-delà de la maîtrise virtuose de l'art de peindre, mettait un point d'honneur à exprimer, en peinture, ses propres sentiments. C'était celui qui, suivant la définition primaire de naïveté, cherchait à traduire sur la toile la nature tel qu'il la percevait et la ressentait individuellement plutôt que de la reproduire, en surface, avec toutes les techniques qu'il avait acquises mais sans aucune passion ni aucun engagement, artificiellement.¹³⁶

Le style naïf du monde aquatique de *La Demoiselle et Le Violoncelliste*, tout comme les changements de couleurs extrêmes qui vont jusqu'à la mise en négatif du monde terrestre¹³⁷, déterminent le passage du monde réel à un monde fabuleux ; ces choix picturaux sont les premiers témoins d'une perception singulière et spontanée de l'espace aquatique. A noter que cet espace aquatique, précisément parce qu'il échappe en partie à la perception humaine, est idéal pour proposer un nouveau langage pictural. Comme le rappelle l'océanologue François Sarano, si nous avons aujourd'hui une idée précise de ce à quoi ressemble l'espace dans un périmètre de plusieurs millions de kilomètres, il est toujours impossible de voir ce qu'il se passe dans l'océan, le corps humain étant largement limité dans l'exploration de la profondeur (celle-ci dépassant les dix mille mètres) et les technologies n'ayant pas encore la capacité de les cartographier avec précision.¹³⁸ Ainsi en 2021, « moins de

135Natalia BRODSKAYA, *L'art naïf*, New York, Ed. Parkstone International, 2005, pp.64-65.

136Marion ALLUCHON, *Op. Cit.*, p.43.

137Je n'ai pas reperé de mise en négatif des couleurs d'une telle extrémité dans les caractéristiques de l'art naïf, dans lequel les couleurs sont également vives mais non pas à ce stade de détournement.

138François SARANO, « Qui parle au nom des requins ? », Cycle « L'heure sauvage : repenser notre relation au vivant », Paris, Conférence mk2 Bibliothèque, 08/03/2022.

5% de l'océan au-delà de 30 mètres de profondeur a été exploré. »¹³⁹ Dans ces conditions, pourquoi se limiter à un positionnement humain normé (terrestre) pour représenter des profondeurs océaniques qui précisément échappent en partie à l'humain ?

Cette représentation singulière de l'espace aquatique opère un *déplacement conceptuel* : Melody Jue emprunte cette idée à l'écrivain Philip K. Dick, qui définit la science-fiction comme un genre qui, en créant une idée nouvelle, amène une *désorientation conceptuelle*. Si l'idée nouvelle est originale, « elle doit être intellectuellement stimulante pour le lecteur, elle doit envahir son esprit et lui éveiller la possibilité de quelque chose à laquelle son esprit n'avait encore jamais pensé »¹⁴⁰. Le *déplacement conceptuel* est donc pensé comme une méthodologie proche de celle de la science-fiction, une « méthode de défamiliarisation pour rendre nos orientations terrestres visibles »¹⁴¹. L'espace marin de *La Demoiselle et Le Violoncelliste* répond à une manière de penser la mer comme la possibilité de mettre en lumière les normes picturales classiques auxquelles le regard est habitué, et par la même occasion de dénaturer ces normes en en proposant de nouvelles. Il ne s'agit pas tant d'abandonner toute norme humaine terrestre que de les tordre et les manipuler et par ce processus même en révéler les limites.

2.2.2. La composition sonore

Jean-François Laguionie affirme que la couleur et la musique se conçoivent pour lui de la même manière : elles échappent à la construction logique et ordonnée du contenu filmique, elles se situent du côté de l'organique. Le réalisateur explique d'ailleurs comment le dialogue qu'il entame avec le compositeur pour la musique originale de ses films fonctionne avant tout par la couleur. Pour concevoir le film sur le plan de la couleur, le réalisateur et son chef décorateur créent, à partir du storyboard, un résumé des grands choix de couleurs pour chaque séquence. « Il y aura des séquences bleues, rouges, noires, comme si on choisissait un papier de couleur »¹⁴². Jean-François Laguionie demande au compositeur de s'associer à ce travail ;

139Riccardo VENTURI, *Op. Cit.*, p.148.

140Melody JUE, *Op. Cit.*, p.7. Texte anglais original : « it must be intellectually stimulating to the reader; it must invade his mind and wake it up to the possibility of some-thing he had not up to then thought of. »

141*Ibid.*, p.6. Texte anglais original : « conceptual displacement as a method of defamiliarization to make our terrestrial orientations visible. »

142Entretien avec Jean-François Laguionie, 15/06/2022. Texte plus complet : « Pour faire le film sur le plan de la couleur, on prend le storyboard et on fait un résumé sur la totalité du film. Il y aura des séquences bleues, rouges, noires, comme si on choisissait un papier de couleur. Donc on établit ça au départ, et le musicien

ayant du mal à caractériser par les mots ce qu'il souhaite, le réalisateur préfère parler en termes de couleur avec le musicien. En évoquant notamment la réalisation de ce qui sera son dernier film, *Slocum* (en cours de fabrication en 2022), il précise à propos de ses échanges avec Pascal Le Pennec : « comme on se connaît depuis longtemps, on se comprend très bien, et si je lui dis peux-tu remettre un peu de mauve il me comprend. »¹⁴³

Cette continuité créatrice entre la couleur et la musique se reflète dans le *déplacement conceptuel* qui en résulte. Si les choix de couleurs marquent une mise en contradiction avec les normes terrestres, les choix musicaux de la séquence aquatique sont eux aussi significatifs. Lorsque les deux personnages commencent à explorer le monde marin, un narval aux allures surréalistes emporte le violoncelle ; celui-ci se retrouve au milieu d'un combat animal qui met en pièces l'objet, et le violoncelliste, après quelques tentatives dangereuses pour le récupérer, accepte finalement sa perte. La destruction de l'instrument de musique n'est pas anodine et métaphorise ce qui a lieu dans la séquence aquatique : le violoncelle, qui incarne la musique classique entendue dans toute la première partie du court-métrage, est brisé et disparaît. En considérant la manière dont l'information est transmise à l'humain, Vilém Flusser se révolte de remarquer l'impossibilité pour celui-ci d'expérimenter à part entière les choses, celui-ci se bornant à sans cesse passer par des intermédiaires artificiels mémorisés. « Nous vivons et connaissons toujours déjà comme sculpteur, cinéaste, écrivain, [...]. Les objets inanimés, matériaux (pierre, os, lettres, nombres, notes de musique), modèlent tout vécu et toute connaissance. »¹⁴⁴ Or, la plongée dans la mer dans *La Demoiselle et Le Violoncelliste* questionne ce vécu modelé en déformant aussi la musique ; dès lors, l'expérience du son n'est plus musicale.

A propos de la réalisation de son premier court-métrage en 1965, Jean-François Laguionie revient sur le travail particulier qui avait été fait sur le son. Lorsque Paul Grimault accepte de produire son film, sa société de production ne dispose pas de fonds financiers assez importants pour pouvoir supporter les coûts de fabrication et l'accompagnement d'un premier film. Ayant présenté seulement des dessins, Jean-François Laguionie confie finalement à Paul

souhaite, ce que je lui demande aussi, être associé à ce travail de conception par couleur. Et comme je ne suis pas musicien, je ne connais pas tout le jargon merveilleux entre un auteur et un musicien, je lui parle en couleur. Et comme on se connaît depuis longtemps, on se comprend très bien, et si je lui dis peux-tu remettre un peu de mauve il me comprend. »

¹⁴³*Ibid.*

¹⁴⁴Riccardo VENTURI, *Op. Cit.*, p.160.

Grimault son hésitation sur le son qui pourrait être mis sur l'image¹⁴⁵. Celui-ci lui obtient alors un partenariat avec le Service de la Recherche ; le laboratoire, mis en place en 1960 par Pierre Schaeffer au sein de l'ORTF, explore et expérimente de nouveaux modes d'expression audiovisuels, et affirme son intérêt à Jean-François Laguionie pour le sujet maritime de son court-métrage et les recherches sonores multiples qui pourraient être faites.

Le jeune réalisateur est d'abord sceptique en écoutant leurs recherches et productions, contrairement à son compagnon Piotr Kamler qui, réalisant un court-métrage au même moment, avait aussi accepté un partenariat avec l'ORTF. Après avoir trouvé un 78 tours du *Concerto en ré pour violoncelle* d'Edouard Lalo¹⁴⁶, il décide d'utiliser ce disque pour la musique de *La Demoiselle et Le Violoncelliste*¹⁴⁷ et en parle à son interlocuteur Pierre Henry¹⁴⁸ au Service de la Recherche. Le compositeur récupère le disque, sur lequel il travaille d'abord pour rendre plus audible la bande son abîmée. Puis, il déforme la musique au point de la rendre inaudible, lui ajoute des effets électroniques « comme si on la faisait passer au fond de l'eau »¹⁴⁹, et propose à Jean-François Laguionie d'utiliser cette déformation dans la seconde partie du court-métrage sous l'eau, qui accepte avec enthousiasme. Ainsi, le court-métrage suit la logique sonore d'une musique classique pour les parties terrestres et de sons électroniques pour la partie aquatique.

145 Sur ce point, Jean-François Laguionie confie la difficulté que représentait pour lui la mise en son du film. Le réalisateur insiste à plusieurs reprises sur sa difficulté à poser des mots et des sons sur les dessins, quand les dessinateurs sont justement souvent, d'après son expérience, des personnes pour qui le dessin est d'abord un moyen d'expression qui vient combler une difficulté dans l'expression orale. « C'est le problème de la musique, c'est le problème des voix aussi dans un dessin animé. On cherche un accord parfait entre le dessin et le son, et ce rapport est difficile surtout pour des dessinateurs. Par exemple j'étais assez fort en dessin quand j'étais même et je me suis dirigé très vite vers ce moyen d'expression, là aussi pour des raisons sans doute assez psychologiques : je parlais très peu, j'avais du mal à m'exprimer, j'étais nul à l'école, mais par contre je dessinais tout le temps. Pour des gens comme moi, un peu sociaux, il faut des rêves et des univers sociaux ou naturels qui soient larges, dans lesquels on peut se perdre mais en même temps être un peu mieux avec soi-même qu'en société plus nombreuse. Bon voilà ça c'est l'analyse un peu générale, mais la musique m'attirait, les mots m'attiraient, les mots que je n'arrivais pas à prononcer me semblaient magiques, quand j'entendais quelqu'un parler de façon correcte, je trouvais ça formidable, j'étais attiré par le théâtre. Et dès que j'ai eu l'opportunité avec Paul Grimault de faire un film d'animation, je l'ai dessiné sur le papier, mais qu'est-ce que j'allais mettre comme son dessus. » Entretien avec Jean-François Laguionie, 15/06/2022.

146 Edouard LALO, *Concerto en ré pour violoncelle*,

147 Jean-François Laguionie affirme que le Service de la Recherche souhaitait s'impliquer davantage dans le projet en proposant une création musicale complète. C'est devant le scepticisme du réalisateur que Pierre Henry s'est résolu à accepter ce disque pour expérimenter à partir de l'œuvre musicale déjà existante de Lalo. D'après l'entretien avec Jean-François Laguionie, 15/06/2022.

148 Pierre Henry (1927-2017) est un compositeur notamment connu pour avoir avec Pierre Schaeffer créé le concept de musique concrète. D'après l'article de Pierre CORDEREIX et Luc VERRIER, « Pierre Henry, père de la musique concrète », in *Chroniques*, n°92, Paris, Ed. BNF, septembre-décembre 2021 [en ligne]. Lien : <https://www.bnf.fr/fr/pierre-henry-pere-de-la-musique-concrete> (dernière consultation le 29/08/2022)

149 D'après l'entretien avec Jean-François Laguionie, 15/06/2022.

Comme déjà évoqué dans la première partie de ce mémoire, des motifs de fluidité rythment en partie la composition sonore aquatique : des bulles explosent, le déplacement des poissons est audible à travers un bruitage liquide. Mais au-delà de la fluidité remarquée, les sifflements électroniques retiennent l'attention ; ils percent la première surface fluide de la composition musicale, la font plonger en profondeur. Dans cette plongée sous-marine, où le son se propage cinq fois plus vite que dans l'air, des sons de toute fréquence circulent, interceptent et s'interceptent ; le langage sonore est particulièrement présent.

Dans l'article qu'il consacre à l'ouvrage de Vilém Flusser sur la pieuvre *vampyrotheutis infernalis*, Riccardo Venturi s'intéresse à la manière dont l'écrivain quitte son positionnement humain pour écrire celui de la pieuvre, non dans une perspective de rigueur scientifique mais plutôt dans la perspective de création d'un système de pensée depuis la profondeur. En quittant la terre ferme, Vilém Flusser se plonge dans la pieuvre¹⁵⁰. Il redéfinit l'existence a priori sombre et froide de l'animal dans les abysses en un « spectacle de sons et lumières »¹⁵¹. En effet, il rappelle l'ultraprésence des sons dans les profondeurs marines¹⁵², qui est telle que la découverte des océans s'est faite d'abord par l'ouïe plutôt que par la vue : les appareils d'enregistrement photographique ne pouvant saisir le monde sous l'eau, c'est par le prisme des ondes, et grâce à des avancées technologiques telles que des médias sonores, des sonars, des sondes, que la mer en tant que profondeur a pu être saisie. Dans les abysses, le vampyrhoteutis lui aussi saisit le monde grâce à une lecture des ondes sonores ; utilisée aussi

150D'après l'expression utilisée par Vilém Flusser : « Je me suis plongé dans la pieuvre, qui absorbe toutes mes pensées. » dans Riccardo VENTURI, *Op. Cit.*, p.136.

151La peau de la pieuvre est couverte de cellules bioluminescentes nommées chromatophores. « Ses glandes sécrètent intentionnellement un pigment ou une encre qui colore sa peau, en accord avec un système codifié qui diffère de l'encre noire ou sépia des espèces littorales. » En produisant des images et des couleurs sur sa peau, la pieuvre dispose d'une capacité remarquable de camouflage, et est capable, pour échapper à ses prédateurs, de se rendre même translucide, ou de créer un alias d'elle-même. Dans Riccardo VENTURI, *Op. Cit.*, p.143.

152John Durham Peters explique avec précision la manière dont la conductivité sonore est déterminante dans l'habitat marin : « Probably the most important feature of the marine habitat is that it filters out light and enhances sound conductivity. Underwater, light is scattered and absorbed but sound speeds at a quicksilver pace ; optics are discouraged and acoustics encouraged. Despite the brightly lit underwater seascapes featured in color film and television documentaries since the 1950s – themselves advertisements for the idea that ocean can and should be colonized by human technologies – the ocean is a murky place, and light effectively vanishes once you reach a certain depth. [...] The architecture of the sea – the water's depth, the roughness of its surface, and the composition of the bottom – affects sound propagation, and sound can bounce off the surface of off the arctic ice as it would off the ceiling of a concert hall. [...] Humpback whale « songs » off the coast of Mexico can be hear off the coast of Alaska, and a natural deep sound channel of varying depths in the ocean can carry sound around the earth. In one experiment, sound transmitted at a depth of 175 meters from (aptly named) Heard Island in the South Indian Ocean were detected as far away as the East Coast of the United States (traveling around Africa through the Atlantic Ocean) as well as the West Coast (traveling through the Pacific). John DURHAM PETERS, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago and London, Ed. The University of Chicago Press, 2015, pp.61-62.

chez les animaux terrestres vivant notamment sous terre ou la nuit, l'écholocation est un mode de repérage commun dans les profondeurs marines – tous ces environnements cités étant difficilement percevables uniquement par la vue.

Le paysage sensoriel de la séquence aquatique évoque particulièrement cette surprésence d'ondes sonores et l'utilisation de l'écholocation. La composition sonore semble saturée d'ondes ; notamment, la scène de poursuite entre le narval et le violoncelliste, pris en chasse par l'animal, est représentée au son par des ultrasons qui accompagnent le narval en quête de sa proie. Ces ultrasons ne renvoient plus à un thème musical, à un sens émotionnel, et en deviennent difficilement descriptibles sans les définir par des qualités sensibles de masse, de texture, de dynamique. Ils sont homogènes, lourds et de fréquence moyenne, avec un grain prononcé, et des traits plus aigus tremblants, qui rappellent les ondes produites par les cétacés usant de l'écholocation – le narval appartenant à la famille des cétacés. La bande sonore prolonge alors le déplacement conceptuel entamé par la couleur : elle offre la possibilité à l'humain de dépasser ses acquis pour adopter la perception d'un animal marin ; le narval utilise l'écholocation pour localiser et chasser sa proie.

Dans le contexte de ce *spectacle de sons et lumières* marin, les règles de gravité auxquelles obéissent les corps de la Demoiselle et du Violoncelliste sont aussi intéressantes à remarquer. Ces corps sont des corps lourds, qui ont perdu la qualité fluide qu'ils avaient dans la partie terrestre du court-métrage, et qui se déplacent sur le sol marin sans aucune difficulté. Cette adaptation du corps humain à la pression et à la gravité marine leur confère une allure animale, moins proche du narval que du crabe qu'ils rencontrent dès le premier plan de la séquence. Les organismes humains, qui disposaient déjà de qualités fluides et liquides rappelant les corps pélagiques qui nagent dans la mer – comme le narval –, deviennent benthiques : ils vivent sur le fond marin. Ce déplacement est étonnant car il se démarque des comportements liquides et fluides remarqués jusqu'à présent. Ici, le corps en devenir benthique s'alourdit et s'enfonce dans les profondeurs abyssales, accompagnant le vampyrotheutis infernalis de Vilém Flusser.

2.2.3. Le volume

L'écholocation, parce qu'elle se définit comme l'émission d'onde sonores qui ricochent contre un obstacle et renvoient les informations à l'émetteur de la taille et distance de cet

obstacle¹⁵³, remet en question la manière dont se construit l'espace autour de l'émetteur. Maurice Merleau-Ponty insiste sur la coïncidence de la perception et de l'orientation à l'espace : c'est uniquement dans un espace orienté que toute perception est possible, et par incidence toute perception et ce qui en résulte est caractéristique d'une certaine orientation à l'espace. Le philosophe reprend l'exemple d'une expérience menée sur un sujet portant des lunettes qui redressent les images rétiniennes ; l'expérience corporelle du haut et du bas est renversée, et le sujet ne peut plus sentir le monde, celui-ci lui échappe. S'il tente d'abord de saisir le monde à travers ses anciennes habitudes de perception, après quelques jours déjà, son corps commence à s'adapter et à percevoir de nouveau le monde sans lutter. « Le champ perceptif se redresse et à la fin de l'expérience, je l'identifie sans concept parce que je vis en lui, parce que je me porte tout entier dans le nouveau spectacle et que j'y place pour ainsi dire mon centre de gravité. »¹⁵⁴ La réorientation du corps dans l'espace détermine donc de nouvelles habitudes de perception. De la même manière, l'écholocation détermine une certaine orientation dans l'espace, qui n'est cette fois-ci pas définie comme l'inversion du haut et du bas.

Les points communs de ces deux expériences se situent dans la remise en question du champ visuel, importante à mentionner car le corps humain perçoit avant tout visuellement l'espace qu'il habite. La différence est que, dans le cas de l'expérience décrite par Merleau-Ponty, le bouleversement du champ visuel se situe dans l'inversion des lignes, tandis que dans celui de l'écholocation, il s'agit d'un passage de la vision nette à une vision non-nette. L'écholocation utilisée par les êtres humains est d'ailleurs caractéristique de ce renversement, puisque la technique est utilisée par des personnes aveugles ou mal-voyantes. Celles-ci utilisent des claquements de langues ou frappes d'objet pour créer une onde sonore dont l'écho leur est renvoyé ; des scanners cérébraux effectués sur ces personnes ont montré que l'aire du cerveau qui concerne les informations visuelles est active lors de l'écholocation¹⁵⁵. Décrire la réorientation de l'espace qui se joue dans l'écholocation implique donc de saisir la perte de vision nette au niveau du champ visuel ; pour rappel, tous les animaux utilisant l'écholocation se situent dans un environnement où la vision nette est impossible. Or, ce passage de la vue

153D'après la définition simplifiée proposée par l'article de Liz LANGZEY, « Comment fonctionne l'écholocation ? », nationalgeographic.com, février 2021 [en ligne]. Lien : <https://www.nationalgeographic.fr/animaux/comment-fonctionne-lecholocation-sciences-biologie> (dernière consultation le 29/08/2022)

154Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Ed. Gallimard, 1945, p.299.

155Liz LANGZEY, *Art. Cit.* [en ligne].

nette à la vue non-nette caractérise la perception de la profondeur.

L'homme vu de loin « n'est ni plus petit, ni d'ailleurs égal en grandeur : il est en deça de l'égal et de l'inégal, il est le même homme vu de loin. On peut seulement dire que l'homme à deux cent pas est une figure beaucoup moins articulée, qu'il offre à mon regard des prises moins nombreuses et moins précises, qu'il est moins strictement engrené sur mon pouvoir explorateur. »¹⁵⁶ Ainsi, lorsque je vois en profondeur, j'éprouve une perte de prise sur l'objet ; autrement dit, la profondeur n'appartient pas aux choses extérieures, mais à la perspective que j'ai sur ces choses. Pour cela, Maurice Merleau-Ponty dit qu'elle est « de toutes les dimensions, la plus « existentielle », [...] elle annonce un lien indissociable entre les choses et moi »¹⁵⁷. La profondeur n'est jamais une distance, dans le sens où du moment où je choisis de la percevoir comme une distance entre moi et l'objet, j'objective la profondeur, je sors de mon corps et je me positionne face à la largeur qui sépare ce corps [le mien] de l'objet, de telle sorte que je peux faire un calcul entre des points extérieurs. La profondeur, lorsqu'elle est traduite en données, donc objectivée, n'est plus profondeur car elle n'existe pas en dehors de ce qu'éprouve mon corps. Alors que la distance implique a priori une relation entre les choses elles-mêmes, la profondeur exige le sujet percevant, elle n'appartient pas au mesurable, et donc ne peut jamais être enregistrée par des données extérieures. « C'est pourquoi le train qui vient vers nous, au cinéma, grandit beaucoup plus qu'il ne le ferait en réalité. C'est pourquoi une colline qui nous paraissait élevée devient insignifiante sur la photographie. »¹⁵⁸

Ainsi, l'expérience de l'espace mise en avant dans l'écholocation peut être comprise comme un passage de la ligne à la profondeur. En instituant un champ de vision non optique, les dimensions objectivables telles que la hauteur, la largeur, ne font plus partie de la

156Maurice MERLEAU-PONTY, *Op. Cit.*, p.310.

157*Ibid.*, p.305. Maurice Merleau-Ponty, lorsqu'il parle de la profondeur en tant que la dimension la plus existentielle, la compare aux concepts de largeur et hauteur. Pour mieux expliquer en quoi la profondeur implique plus que les autres un rapport de soi au monde, il détermine la largeur et la hauteur comme des dimensions dont les données sont a priori extérieures à nous. La largeur et la hauteur mettent en relation des points extérieurs, alors que la profondeur met en relation notre corps avec des points extérieurs. Cependant, le philosophe conclue en affirmant que si la profondeur est bien *la plus existentielle*, cela ne veut pas dire que les autres dimensions ne mettent pas en relation notre corps avec des points extérieurs. Seulement, la profondeur révèle notre indissociabilité aux choses extérieures, mieux que la hauteur et la largeur. « Si nous avons [...] commencé par opposer la profondeur aux autres dimensions, c'est seulement parce qu'elles paraissent, à première vue, concerner les rapports des choses entre elles, tandis que la profondeur révèle immédiatement le lien du sujet à l'espace. Mais, en réalité, nous avons vu plus haut que la verticale et l'horizontale, elles aussi, se définissent en dernière analyse par la meilleure prise de notre corps sur le monde. Largeur et hauteur comme relation entre les objets sont dérivées et dans leur sens originaire elles sont, elles aussi, des dimensions « existentielles ». » *Ibid.*, p.317.

158*Ibid.*, p.309.

perception ; le monde autour de l'être vivant ne peut être perçu que sous le régime de la profondeur. Une onde est émise de mon corps vers un autre et me revient : l'écholocation démontre avec plus de force que d'autres pratiques perceptives que c'est uniquement à travers mon corps que je peux saisir le monde. En effet, la tendance perceptive terrestre voudrait que le sujet se situe toujours face au monde quand il le perçoit ; cela est en partie lié au fait que le corps est toujours pensé comme évoluant *sur* la terre, alors que le corps marin évolue *dans* la mer. A l'inverse du sujet terrestre, le sujet marin est donc par essence situé dans le monde et non plus face au monde ; il ne fait qu'un avec les choses. C'est ce que suggèrent les termes employés par Vilém Flusser lorsqu'il décrit que le *vampyrotheutis infernalis* se situe dans « un tourbillon fluide et centripète »¹⁵⁹, et « accueille un monde qui afflue vers lui. »¹⁶⁰

En ce sens, le passage de la séquence *sur* la mer à la séquence *dans* la mer à travers le motif de la tempête est fondateur pour comprendre ce bouleversement. En effet, la question de la tempête offre un terrain riche de réflexion ; Philippe Dubois y consacre un article, dans lequel il analyse notamment la représentation de la tempête dans *Le Tempestaire* (1947) de Jean Epstein. Le court-métrage fait partie de sa série de *Poèmes Bretons* réalisés à partir de 1923, pour lesquels le cinéaste et théoricien avait choisi de quitter les studios pour se tourner vers une production quasi documentaire, en expérimentant en Bretagne le cinéma en décor réel, loin de l'industrie cinématographique. Selon les mots de Jean Epstein, de ces films peut surgir « la perception immédiate de l'être-mer »¹⁶¹, quand « la mer est partout et nous voudrions être partout avec elle »¹⁶². En analysant le motif de la tempête dans *Le Tempestaire*, Philippe Dubois y repère une exacerbation des éléments, emportés dans des figures d'éclaboussure, d'éclatement, de destabilisation des formes, à partir de laquelle il évoque le changement de posture auquel est sujet le spectateur.

Le spectateur ne voit pas tant la tempête, qu'il n'est dans la matière-même de celle-ci. Il la voit mais du dedans : quelque chose comme un déplacement de l'instance perceptive a eu lieu, qui fait que l'oeil n'est

159Riccardo Venturi cite Vilém Flusser dans son article sur le *vampyrotheutis infernalis*, *Op. Cit.*, p.144.

160*Ibid.*, p.144. Citation complète : « Si le monde que l'on perçoit et saisit avec les dix doigts de nos mains est fixe et stable, le monde du *Vampyrotheutis* qui passe par ses huit tentacules est « un tourbillon fluide et centripète ». Là où les humains manipulent des objets, les mollusques les absorbent, les incorporent : « Sa forme de saisie est passive, passionnelle, passionnée : il accueille un monde qui afflue vers lui. »

161Philippe Dubois cite les propos de Jean Epstein dans son article « La tempête et la matière-temps », *Op. Cit.*, p.287.

162Philippe Dubois cite ici aussi les propos de Jean Epstein, *Ibid.*, p.276.

plus externe mais interne, que nous sommes en quelque sorte dans le regard même du monde et non plus face à lui¹⁶³.

Puisque des figures tendant vers l'abstraction ont été repérées¹⁶⁴ dans la tempête de *La Demoiselle et le Violoncelliste*, c'est que s'instaure déjà dans cette séquence aussi une réorientation de la perception *dans* plutôt que *devant*. La réorientation de perception se joue dans le passage d'une expérience latérale de l'espace à volumétrique : le monde prend volume autour du sujet percevant.

La conception d'une perception volumétrique de la mer pose cependant question quant aux caractéristiques de fixité et de fermeture accordées au volume, celui-ci étant d'abord pensé en tant que portion, quantité mesurable, à l'opposé des qualités de la perception volumétrique de l'espace que je souhaite concevoir. La théorie des objets fractals de Benoît Mandelbrot consiste en la création d'une nouvelle géométrie, « géométrie de la nature »¹⁶⁵, qui permettrait de décrire des objets naturels paradoxaux du point de vue mathématique, parce que ceux-ci remettent en question la notion de frontière. Le théoricien prend l'exemple du sillage créé par un bateau : « entre le sillage, qui est turbulent, et la mer ambiante, qu'on admet laminaire, il y a une frontière. Mais, bien que très irrégulière, cette frontière est si claire, qu'il ne paraissait encore, ni raisonnable de l'étudier indépendamment, ni vraiment nécessaire d'essayer de définir la turbulence par un critère "objectif". »¹⁶⁶ L'ensemble flou qui résulte de la turbulence semble donc impossible à saisir géométriquement car impossible à délimiter ; une nouvelle géométrie des objets fractals propose de définir ces ensembles pour lesquels rien n'est jamais fini, « des ensembles dont le nombre de dimensions est fractionnaire ou non entier, ou bien entier, mais avec variation continue de directions »¹⁶⁷. Si on comprend que la ligne est de dimension 1, la surface de dimension 2 et le volume de dimension 3, ces ensembles sont des entre-deux de ces dimensions.

Pour relier cette théorie à la mer, l'exemple de l'éponge de Sierpinsky est particulièrement utile ; cette éponge se définit comme un cube constitué d'une infinité de trous, donc infiniment creux. Cet ensemble est donc plus qu'une surface (>2), mais moins

163 *Ibid.*, p.319.

164 Lire l'entièreté du chapitre 2 de la partie I de ce mémoire.

165 Bernard PIRE, « Théorie des objets fractals (B. Mandelbrot) », Encyclopaedia Universalis, 2017.

166 Benoît MANDELBROT, *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*, Paris, Ed. Flammarion (1995), 1975, p.126.

167 D'après la définition proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2, Op. Cit.*, p.609.

qu'un volume (<3)¹⁶⁸. De la même manière, l'écume est aussi plus qu'une surface, moins qu'un volume, dans le sens où elle est une structure instable d'espaces creux emplis de gaz, et rompt avec la perception homogène des vagues¹⁶⁹. Ainsi, la perception volumétrique dans l'expérience marine dépasse la conception fermée et statique du volume, elle le conçoit comme un espace ouvert et mouvant dans lequel entrent en jeu la turbulence, l'écume, et toutes sortes d'ensembles flous échappant au solide et à la fermeture. Comme l'affirme Stuart Elden, « le volume prend [...] en compte "la portée, l'instabilité, la force, la résistance, l'inclinaison, la profondeur et la matière à côté de la simple verticalité »¹⁷⁰.

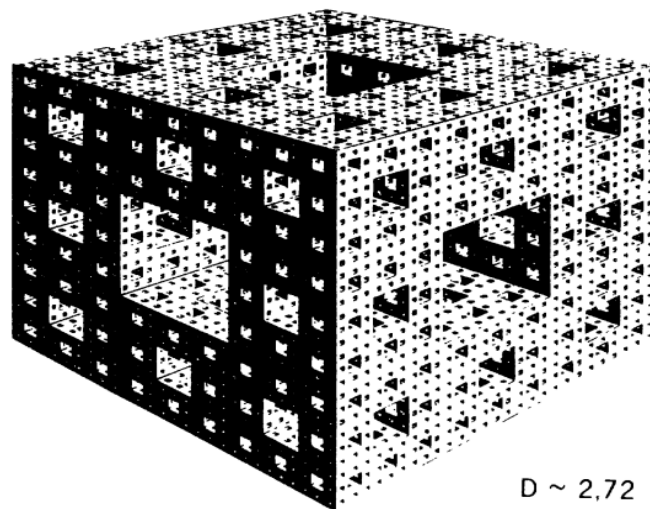


Fig. 12 L'éponge de Sierpinsky, défini comme une infinité de creux, permet de géométriser un ensemble flou tel que l'écume : plus qu'une surface (>2), moins qu'un volume (<3).

La séquence aquatique de *La Demoiselle et Le Violoncelliste* offre donc des pistes de réflexion pour penser le déplacement conceptuel qui se joue dans l'expérience physique et perceptive de l'espace marin. En remettant en question la vision, en mettant en avant l'ouïe, la

168Benoît Mandelbrot propose à partir de ces premiers constats un calcul beaucoup plus précis de la dimension entre-deux obtenue. Voir son ouvrage sur les objets fractals déjà cité pour plus de précisions mathématiques.

169Lire l'article de Peter SLOTERDIJK, « Etre né de l'écume / Sphère 3. Bonnes feuilles », dans *Multitudes*, n°19, Paris, Ed. Association Multitudes et Inculte, mai 2004, pp.187-196 [en ligne]. Lien : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2004-5-page-187.htm#:~:text=L%C3%A9cume%20ne%20met%20rien,le%20moins%20la%20plus%20m%C3%A9prisable> (dernière consultation le 29/08/2022)

170Kimberley Peters et Philip Steinberg citent Stuart Elden pour décrire l'ontologie humide qu'ils cherchent à définir, dans Peters KIMBERLEY, Philip STEINBERG, « Wet ontologies, fluid spaces : giving depth to volume through oceanic thinking. », dans *Environment and planning D : society and space*, Vol.33, n°2, Santa Barbara, Ed. University of California Santa Barbara, 2015, p. 253.

perte d'habitus terrestre laisse place à un renouvellement maritime de la perception du monde : un passage se fait d'un monde à l'autre, du réel au fabuleux, de la vue à l'ouïe, de la surface à la profondeur, de la perception latérale à la perception volumétrique, de la fermeture à l'ouverture.

Deuxième bilan Milieu

A propos de la mer, Claude Lévy-Strauss écrit : « n'étant ni marin, ni pêcheur, je me sens lésé par cette eau qui dérobe la moitié de mon univers »¹⁷¹; « la diversité de la terre, il me semble seulement que la mer la détruit »¹⁷². Sa pensée sur la mer se rapproche de sa description des paysages vierges, dont la monotonie leur ferait perdre toute valeur significative¹⁷³, pensée proche de celle de Roland Barthes qui écrit que la mer ne porte aucun message¹⁷⁴. A l'opposé d'une telle vision terrestre du monde, ce mémoire porte l'idée que la mer dépasse de loin l'image d'une surface monotone et accablante. Au contraire, par son caractère fluide excessif, la mer déborde d'elle-même et influe tout ce qui entre en contact avec elle.

Après avoir compris dans la première partie que la mer déborde de sa représentation visuelle vers les structures filmiques, cette deuxième partie a mis l'accent sur la manière dont elle déborde vers le sujet humain, en tant que corps percevant. La mer du littoral échange avec les corps à travers le mouvement, et la mer profonde discute avec les corps à travers le volume ; ensemble, corps et mer communiquent. Benjamin Thomas définit le milieu comme « la genèse réciproque d'un sujet et d'un lieu »¹⁷⁵. Autrement dit, le lieu ne se réduit pas au sujet, et le sujet ne se réduit pas à la détermination du lieu, puisqu'ils échangent activement l'un avec l'autre, et que la nature de cet échange définit un milieu. Ce que le premier chapitre sur le mouvement a montré des films du corpus, c'est que « l'on voit des corps être ce qu'ils

171 Claude LEVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*, Paris, ed. Pocket, collection Terre humaine poche, 1984, p.405.

172 *Ibid.*, p.405.

173 *Ibid.*, p.316.

174 Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Ed. Seuil, édition illustrée établie par Jacqueline Guittard, 2010, p.226.

175 Benjamin THOMAS, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Belval, Ed. Circé, 2019, p.75.

sont parce qu'ils appartiennent à ce lieu, et un lieu qui achève de se définir parce que des corps y actualisent une manière de se déplacer plutôt qu'une autre »¹⁷⁶. Chaque séquence déjà décrite, que celle-ci soit marche, danse, hallucination, rêve, met en avant la manière dont les corps s'inscrivent dans l'espace marin, et par cet acte même actualisent les possibilités que ce lieu renferme. Chaque séquence témoigne de la construction d'un milieu, à tel point qu'il semble que, si l'on reprend l'idée de Benjamin Thomas selon laquelle certains films se replient en tous points sur le mésographique [l'étude du milieu], les trois films étudiés de Jean-François Laguionie en font très certainement partie.

A propos de l'expérience appareillée, Maurice Merleau-Ponty affirme que « mon corps effectif vient à coïncider avec le corps virtuel qui est exigé par le spectacle et le spectacle effectif avec le milieu que mon corps projette autour de lui. »¹⁷⁷ En questionnant l'interaction d'un personnage avec le monde et en éclairant une certaine façon de percevoir, l'espace cinématographique échange aussi avec le sujet spectatorial et actualise la manière dont celui-ci fait milieu. Ainsi, un milieu-mer met en lumière un certain mode d'interaction avec le monde et les choses, et donc un certain mode de perception du monde, que j'ai défini progressivement grâce à des notions de mouvement, fluidité, profondeur, volume.

Enfin, la disponibilité de la mer pour faire milieu avec des corps s'inscrit dans sa nature même, en tant qu'ensemble flou qui pousse à l'éclaboussure, au débordement, à l'ouverture ; parce qu'elle épuise nécessairement les limites entre les mondes, la mer renouvelle la manière de penser le lien du corps à l'espace. Ce lien, situé dans la liquidité et la connexion, se différencie a priori des potentialités terrestres de solidité, fixité, stature. Pourtant, il ne s'agit pas d'affirmer ici une opposition absolue entre la terre et la mer, mais au contraire de déterminer une perception maritime de l'espace qui pourrait être appliquée à l'environnement terrestre. C'est ce que le premier chapitre, consacré à l'expérience de la mer sur les littoraux, a montré de la façon la plus évidente à travers la mise en mouvement perpétuelle du sujet ; mais une perception volumétrique transférée de l'univers aquatique à l'atmosphère terrestre est tout autant concevable. Finalement, la définition du milieu-mer ne fait que soulever plus radicalement un lien d'interdépendance du corps à l'espace envisageable aussi chez le vivant terrestre. Nous avons tendance à concevoir un espace qui nous est extérieur, quand rien ne peut être saisi en dehors du corps. Lorsque la caméra en prise de vue

¹⁷⁶*Ibid.*, p.22.

¹⁷⁷Benjamin Thomas cite Maurice Merleau-Ponty, *Ibid.*, p.198.

réelles échoue à capturer la mer telle que le corps la perçoit¹⁷⁸, le cinéma d'animation, en tant que procédé humain, retranscrit ce qui ne peut pas être enregistré.

178Pour rappel voir les sous-chapitres de cette deuxième partie sur la couleur et le volume : la couleur de la mer comme la profondeur de l'espace ne peuvent être saisis par la caméra de la même manière que notre œil les perçoit, si bien qu'un décalage est créé.

TROISIÈME PARTIE

LES PROPRIÉTÉS LIQUIDES DE L'ANIMATION : VERS UN MODÈLE ÉCOLOGIQUE

Introduction Écocinéma

L'écocinéma, notion apparue dans les années 1990, s'est développé ces dernières années dans les études cinématographiques pour atteindre une ampleur conséquente. Pour exemplifier cette ampleur, Paula Willoquet-Maricondi note la mise en place de plus en plus fréquente de festivals dédiés à des films engagés écologiquement¹⁷⁹, dont le but est d'envisager les films comme des outils puissants capables d'apporter une prise de conscience environnementale et d'ouvrir des discussions sur les solutions à envisager, l'action politique qui devra en découler. Ce développement, d'abord au niveau international ces vingt dernières années, se remarque aussi en France depuis une dizaine d'années, jusqu'à la décision prise par le Festival de Cannes en 2021 de proposer une sélection de films sur l'environnement. Si se pose la question du possible greenwashing¹⁸⁰ dans lequel s'est engagé l'un des plus grands

179 Voir la préface du livre de Paula WILLOQUET-MARICONDI, *Framing the world, Explorations in ecocriticism and film*, Charlottesville, Ed. University of Virginia Press, 2010, p.XI. On peut noter à titre d'exemple parmi l'ensemble des festivals de cinéma dédiés à l'environnement certains en France, tels que le Festival International du Film d'Environnement FreDD « Actions ! », organisé à Toulouse depuis 2010 avec des événements dans l'ensemble de la région Occitanie. On peut aussi citer le Festival Film Nature Environnement à Grenoble, ou encore le Greenpeace Film Festival en ligne, etc. Au niveau international, l'un des plus connus est aujourd'hui the Environmental Film Festival à Washington DC.

180 La question du greenwashing est également l'une des problématiques de l'écocinéma, au-delà des festivals. Un exemple flagrant qui souligne ces contradictions, souvent repris en débat par les écocritiques, est celui des productions hollywoodiennes, coincées dans une logique de consommation dérangeante dans le domaine de l'écocinéma. *Vaiana, La légende du bout du monde* (2016, Ron Clements et John Musker), illustre efficacement ces contradictions : le film prend racine dans la mythologie polynésienne pour raconter les aventures de Vaiana, une jeune fille destinée à devenir cheffe des Maui, un peuple indigène dont l'histoire est profondément liée à la mer et à la navigation. « Au commencement, il n'y avait que l'océan. » Ces paroles introduisent le film, qui se fait témoin de la relation intense des Maui avec leur environnement et notamment l'océan. Le sujet du film et sa réutilisation par Disney ont évidemment provoqué de nombreuses réticences

festivals mondiaux de cinéma, cette sélection de dix documentaires, parfois appelés éco-films, est emblématique de la mise en lumière d'un cinéma dédié à l'environnement.

Pour autant, si le lien entre cinéma et environnement se resserre, la définition de l'écocinéma reste souvent un débat dans les ouvrages consacrés à la question. Le terme prend racine dans l'écocritique, définie largement en tant que « l'étude de la relation entre la littérature et l'environnement physique, et l'évaluation de textes et d'idées en fonction de leur cohérence et de l'utilité qu'ils amènent en réponse à la crise environnementale »¹⁸¹. Regroupant des disciplines culturelles variées – la photographie, la musique, le cinéma, mais aussi les textes théoriques, les environnements virtuels –, l'écocritique elle-même suscite des réflexions et approches diverses (phénoménologiques, psychologiques, etc). Si certains auteurs affirment que sa définition est sans cesse renouvelée par l'écriture de nouveaux textes écocritiques, il semble que la cohérence du champ théorique se situe dans la proposition d'une nouvelle perception du monde et le repoussement des limites. L'écocritique se veut ouvrir le point de vue anthropocentré sur de nouvelles perspectives, dans lesquelles le monde non-humain, non plus séparé du monde humain, est considéré pour ce qu'il est et non plus comme fond ou décor. Reconnaissant que l'intérêt humain n'est plus le seul intérêt signifiant, l'écocritique ouvre nécessairement sur une réflexion éthique concernant la responsabilité de l'humain envers son environnement naturel et le vivant qui l'entoure¹⁸².

A partir de la définition de l'écocritique, l'écocinéma s'est développé en engageant dans sa définition une tension entre deux points de vue. Le premier consiste à appréhender l'écocinéma comme une grille de lecture, une stratégie d'interprétation qui oriente l'analyse d'un film. En mettant en lumière certains paramètres, l'analyse écocinématographique consisterait donc à insister sur la dimension écologique (ou non) d'un film. Par essence, une telle vision donne la possibilité à tous types de films de pouvoir susciter un intérêt

chez les universitaires et politiques polynésiens, qui soulignent le mélange des cultures et des mythes auquel s'adonne Disney, ainsi que l'exotisation allant jusqu'au stéréotype. Selon eux, la firme a transformé un sujet qui résonne dans des débats autant anthropologiques, qu'écologiques et politiques, en un objet de simple divertissement occidental.

181D'après la définition proposée par Adrian IVAKHIV, *An ecophilosophy of the moving image : cinema as anthrobiogeomorphic machine*, dans Stephen RUST, Salma MOANI, and Sean CUBITT (Dir.), *Ecocinema Theory and Practice*, New York, Ed. Routledge, 2012, p.109. Traduction personnelle de l'anglais : « Ecocriticism has been defined as the study of the relationship between literature and the physical environment and the evaluation of texts and ideas in terms of their coherence and usefulness as responses to environmental crisis. »

182Voir les pages d'introduction concernant l'écocritique dans Paula WILLOQUET-MARICONDI, *Op. Cit.*, pp.3-5, et notamment les critères définis par Lawrence Buel sur lesquels revient l'auteure.

écocinématographique, si une analyse pertinente peut en être extraite. Le second point de vue consiste à concevoir l'écocinéma comme une pratique filmique consciente, qui se concentre sur l'environnement non-humain avec un engagement éthique voire politique. Ainsi, l'ensemble des films, souvent documentaires, dont le sujet est lié à l'environnement et a pour objectif d'amener une prise de conscience sur la crise environnementale, formerait un corpus d'écofilms, dont la cohérence reposerait sur un appel commun à l'action politique.

En prenant l'exemple du documentaire *La Onzième Heure, Le dernier virage*¹⁸³, Paula Willoquet-Maricondi revient sur le témoignage de Roger Ebert, qui confit se trouver face à un documentaire clair mais peu inspirant. Si le documentaire fait appel à une cinquantaine d'experts confrontant leurs points de vue pour aboutir à un message d'urgence d'action face à la destruction de la planète, l'homme affirme que quelque chose manque. Les documentaires sur l'environnement, comme *Demain*¹⁸⁴, ont un rôle éducatif clair, n'hésitant pas à avoir recours au pathos et à l'affect pour transmettre un message fort¹⁸⁵, et participent à amener un changement de conscience sur les problèmes environnementaux. Cependant, ces documentaires, parce qu'ils se construisent à partir d'un message prédéfini, sous-entendent l'existence d'une forme d'art dans laquelle le message est communiqué sans ambiguïté. Le manque identifié par Roger Ebert se joue dans le peu d'espace laissé à un sens polysémique, à un décodage. Parce qu'un « travail artistique ne parle pas directement à ses spectateurs, mais engage en eux un processus qui conduit à une perception, que ce soit une vérité, un idéal, ou une possibilité »¹⁸⁶, il me semble aussi évident que l'écocinéma ne peut pas être uniquement appréhendé comme la somme de ces films.

Situé au-delà de la volonté d'obtenir une prise de conscience directe, le champ de l'écocinéma consiste à étudier des films en posant la question suivante : de quelle manière ces objets peuvent-ils remettre en question notre relation au monde non-humain ? Les films qui répondent à cette problématique disposent d'un potentiel que l'écoanalyse révèle : celui

183Nadia et Leila CONNERS, *La Onzième Heure, Le dernier virage*, 2007, Etats-Unis, produit par Leonardo di Caprio.

184Cyril DION et Mélanie LAURENT, *Demain*, 2015, France.

185Dans *Demain*, le couple de réalisateurs s'inscrit dans la démarche documentaire en revenant sur leur expérience personnelle et ce qui les a poussés à agir. La démarche subjective et affective est le moteur du message sur l'urgence climatique qu'ils souhaitent transmettre. Il s'agit d'un motif très récurrent dans le documentaire performatif, genre particulièrement représenté parmi les documentaires sur l'urgence climatique. D'après le cours de Jérémy HAMERS sur le documentaire contemporain, Université de Liège, 2020.

186David Ingram cite Tan dans « The aesthetics and ethics of eco-film criticism », in *Ecocinema Theory and Practice, Op. Cit.*, p.64 [format Epub]. Traduction personnelle de l'anglais : « A work of art does not speak to its beholders directly, but rather involves them in a process that leads to insight, whether it is a question of a truth, an ideal, or a possibility. »

d'affecter notre vision du monde à travers de nouvelles perceptions, d'affecter notre mode de vie à travers la remise en question de notre relation au vivant. Un regard différent se pose sur l'environnement non-humain, qui apprécie l'ensemble des éléments naturels, et rompt ainsi avec une certaine *routine* spectatorielle¹⁸⁷, dans laquelle la nature est un décor auquel peu d'importance est accordée, pour dessiner la possibilité d'une relation symbiotique avec la nature¹⁸⁸.

Ce mémoire a pris progressivement le sens d'une analyse écocinématographique, en repérant la manière dont la mer, en se diffusant dans les films du corpus, engendre un questionnement sur le milieu et la relation du sujet au monde qui l'entoure. En ouvrant plus largement au cinéma d'animation, cette troisième partie prolonge l'analyse écocritique qui a été faite jusque-là à partir des films de Jean-François Laguionie. Elle vise à confirmer une intuition : le cinéma d'animation constitue un support artistique idéal pour représenter un mode d'existence fluide. Le médium, du fait de ses caractéristiques liquides, facilite les échanges entre les corps et leur environnement. Je quitte donc, le temps de cette dernière partie, le domaine exclusif de la mer, pour me concentrer sur le mode d'existence fluide que j'ai repéré en observant l'élément naturel dans le corpus. Cependant, en comprenant de manière générale comment le cinéma d'animation est un médium fluide qui remodèle le vivant, des liens se tisseront progressivement entre les caractéristiques de la mer et celles du cinéma d'animation.

Il est évidemment difficile d'étudier le temps d'une partie un médium artistique aussi large que celui du cinéma d'animation ; ce travail ouvre avant tout des pistes de réflexion. Différentes formes d'animation ont été sélectionnées pour former un éventail de techniques élargi, parmi lesquelles figurent celles utilisées par Jean-François Laguionie dans le corpus initial. L'analyse de ces films portera sur les techniques, les matières, l'acte d'animer, afin de

187Pour reprendre l'expression de Scott Macdonald dans son article « The ecocinema experience », dans *Ecocinema Theory and Practice, Op. Cit.*, p.55 [format Epub].

188Paula WILLOQUET-MARICONDI, *Op. Cit.*, p.53. La théoricienne utilise cette expression pour qualifier ce qui a lieu dans la vidéo expérimentale de Andrej Zdravic's, *Riverglass : A River Ballet in Four Seasons (1997)*, souvent évoquée comme modèle pour le champ d'étude de l'écocinéma. Le film de 41 minutes, dépourvu de personnages humains, se concentre sur la captation visuelle de la rivière Soča en Slovénie. En ayant pour unique fil conducteur la volonté de filmer chaque détail éphémère de la rivière dans son passage des saisons, avec un souci particulier accordé au son, le réalisateur dirige les sens du spectateur vers la nature. Une installation sur trois écrans de la vidéo à New Delhi, mettant en contrepoint les bruits, la vitesse de la circulation et l'écoulement de la rivière, éclaire particulièrement le changement d'état perceptif demandé au spectateur dans le passage d'un monde à l'autre, en redonnant à celui qui regarde et écoute la sensation de son environnement. Voir les photos et descriptions disponibles sur le site du réalisateur Andrej Zdravic's, rubrique « Public Art ». Lien : <https://andrejzdravic.com/public-art> (dernière consultation le 30/08/2022)

repérer une substance commune à ces différentes méthodes de création.

Chapitre 1 La plasmaticité

« Rien n'est jamais fini. »¹⁸⁹

Au cœur de ce chapitre sont interrogées les formes telles qu'elles naissent et se développent dans l'animation. En prenant appui sur les techniques d'animation des films du corpus (papier découpé pour *La Demoiselle et le Violoncelliste* ainsi que *La Traversée de l'Atlantique à la rame*, peinture à l'huile et 3D pour *Louise en Hiver*), mais aussi d'autres exemples tirés notamment de la sélection officielle de l'édition 2022 du festival d'Annecy, il s'agit de comprendre, au niveau plastique d'un film d'animation, ce qui se joue dans la création des formes, et comment la mer est engagée dans cette réflexion.

3.1.1. Tracé et traîné

Cherchant à qualifier les différentes manières d'exister du trait dans les pratiques plasticiennes du cinéma d'animation, Patrick Barrès reprend les mots d'Hubert Damisch, qui repérait dans les drippings de Jackson Pollock un trait « moins tracé que traîné »¹⁹⁰, pour différencier deux expressivités du trait. L'auteur définit le trait tracé comme la réunion de « deux modes de conduite créatrice »¹⁹¹ dont l'une prend le pas sur l'autre : le *trait d'épure*, qui prend sens géométriquement et renvoie à autre chose qu'à lui-même (l'objet dessiné), prend le pas sur le trait d'esquisse, qui a donné une impulsion, mais dont la matérialité s'efface derrière le modèle qui a pris forme. Le trait tracé n'existe donc déjà plus en tant que trait mais en tant que cette forme tracée, finie, qui le dépasse. Le *trait traîné*, quant à lui, correspond à la mise en exhibe du trait d'esquisse, qui occupe autant de place dans l'espace que dans la durée ; car le trait traîné « prend son temps »¹⁹², il se développe et se renferme, il dévoile son instabilité et

189 Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Op. Cit.*, p.607.

190 Patrick BARRES, « Des pratiques du trait dans le cinéma d'animation », dans *Débordements*, revue de cinéma en ligne, mai 2012 [en ligne]. Lien : <https://debordements.fr/Des-pratiques-du-trait-dans-le-cinema-d-animation> (dernière consultation le 30/08/2022)

191 *Ibid.*

192 *Ibid.*

donne à voir sa matérialité, et « demeure ainsi attaché aux marques du chantier »¹⁹³. Selon Patrick Barrès, la dichotomie entre le trait traîné et le trait tracé se repère dans la relation qu'ils développent chacun avec le motif. L'auteur reprend notamment pour exemple la ligne ondulée de Kandinsky, créée à partir de paramètres géométriques et qui se rapporte à d'autres données qu'elle même, et la ligne d'inflexion de Paul Klee, qui n'est pas rattachée à un système de références et qui se définit uniquement à travers le geste impulsé qu'elle révèle.



Fig.13 A gauche la ligne formelle de Kandinsky (trait tracé), à droite la ligne d'inflexion de Klee (trait traîné). D'après Patrick Barrès, *Art. Cit.*

De cette définition émerge le lien avec le cinéma d'animation « plasticien » auquel s'intéresse Patrick Barrès : « le cinéma d'animation, dans ses chantiers d'expériences plastiques, intègre cette dichotomie, entre épure et esquisse, ou entre trace et traîne. [...] L'espace se compose en référence à un système ou se construit de l'intérieur. »¹⁹⁴ Le court-métrage de Tal Kantor, *Letter to a pig* (2022) exemplifie très bien la dichotomie entre trait tracé et traîné, cette hésitation entre deux états d'expressivité du trait, notamment dans la composition des figures. Celles-ci sont en effet constituées à partir d'un ensemble hétérogène, qui réunit à la fois des traits d'esquisse qui se donnent à voir et des traits tracés qui prennent forme, le processus étant exagéré par la présence de morceaux de matière photographique qui dialoguent avec les traits dessinés pour tenter de créer une forme. « Tenter » seulement, car cette figure ne prend jamais forme, et n'est donc jamais pleinement figure ; elle est en perpétuelle formation, en cours de devenir, hésitant entre le développement et l'épuisement¹⁹⁵. L'image perd en relation avec le système extérieur de modèle et de valeurs qu'elle tente de reproduire : elle fait apparaître le monde intérieur tel qu'il se construit.

¹⁹³*Ibid.*

¹⁹⁴*Ibid.*

¹⁹⁵La démarche du cinéaste rappelle fortement celle de Robert Breer, lorsqu'il réalise *A man and his dog out for air* (1958), que Patrick Barrès cite dans son article pour mieux définir sa démarche dialectique : « pour moi, le cinéma est une forme d'expression fondée sur un arbitraire, à savoir qu'il doit reproduire l'illusion du mouvement naturel. Il faut alors briser cet arbitraire, s'attaquer aux matériaux de base, détruire le cinéma pour ainsi dire afin de découvrir ce qu'il peut encore nous donner. (...) J'aimerais que le public ne s'attende pas à découvrir dans mes films la notion conventionnelle de continuité. Au début de chaque bande, je tente de fournir au spectateur les éléments formels d'une nouvelle espèce de continuité à laquelle il n'est pas habitué. Ce peut parfois être de l'anti-continuité » Dans Patrick BARRES, *Ibid.*



Fig.14 *Letter to a pig* (Tal Kantor, 2022) : La retouche perpétuelle de la figure.

Cependant, *Letter to a pig* exemplifie aussi la manière dont il est possible de compléter la proposition de Patrick Barrès en élargissant son propos. Celui-ci définit une dichotomie trait tracé/trait traîné qui semble a priori difficile à adapter à l'ensemble des techniques plasticiennes du cinéma d'animation, puisque cette dichotomie s'arrête à des techniques à la fois picturales et graphiques, dont l'origine du mouvement dépend d'un tracé. L'auteur choisit d'ailleurs de parler de manière générale des techniques plasticiennes du cinéma d'animation alors que ses exemples reposent essentiellement sur des techniques graphiques. Or, on observe que dans *Letter to a pig*, la matière photographique participe avec la matière picturale à la mise en avant de la matérialité de l'image sur ce qu'elle représente. Ensemble, elles participent à créer ce que Patrick Barrès définit comme une poïétique du chaos, dans laquelle l'expérience prend le pas sur le programme. Ainsi, il semble intéressant d'élargir l'étude du trait à l'étude des formes, pour mieux traduire le processus qui a lieu dans l'animation et la nature du chaos qui la constitue. Ce qui m'intéresse ici est notamment la conséquence du trait traîné sur la notion de contour, et donc de délimitation des formes.

En prenant l'exemple du papier découpé, technique utilisée par Jean-François Laguionie et associée à l'immobilité plutôt qu'au mouvement, il est a priori plus difficile de repérer la présence du trait traîné, puisque les formes semblent tracées et définies. Dans cette technique plasticienne, le peintre ne redessine pas à chaque image les formes mais crée des marionnettes en papier qu'il dispose sur un banc-titre devant une caméra fixe, et les déplace petit à petit en photographiant chaque étape du mouvement. Pour ce faire, chaque figure de

papier a un corps multiple, puisqu'il faut créer des corps sous différents angles de vue (face, derrière, profil droit, profil gauche, haut, bas). Dans ce contexte de création, comment repérer un trait traîné puisque la technique repose a priori sur des formes prédécoupées qui sont filmées sur un banc-titre et que l'animateur met en mouvement avec des fils et des aimants ? Sans aucun doute, le trait traîné prend place dans le monde qui nous est donné à voir, si nous regardons de plus près la manière dont les formes évoluent au fil du temps, et dont leurs contours sont sans cesse soumis au remodelage de la même manière que dans le dessin animé. Dans le passage d'une vue à l'autre qui permet la mise en mouvement des choses, la marionnette A est remplacée par la marionnette B parce que le point de vue sur le corps a changé, si bien que la multiplicité du corps du personnage se révèle à l'image, chaque marionnette ne se rapportant jamais tout à fait à la précédente ; un décalage matériel est dévoilé, qui témoigne de la non-finitude des formes. Tout comme dans *Letter to a pig*, il est donc possible de repérer dans *La Traversée de l'Atlantique à la rame*, au niveau plastique, des figures à l'état de retouche permanente, qui d'une seconde à l'autre semblent changer au point de révéler leur inconsistance formelle.



Fig.14 Deux exemples de situations à travers lesquelles se révèle l'inconsistance formelle du personnage d'Adélaïde à travers les changements de marionnettes de papier. A droite et au centre : Adélaïde lors d'une séquence dans laquelle les personnages rament. A droite : Adélaïde qui dort.

Ainsi, la dichotomie du trait traîné/trait tracé peut être élargie à la dichotomie forme traînée/forme tracée. Si au niveau textuel de l'image, le spectateur comprend l'existence d'un personnage formé – grâce à un système de valeurs extérieures au film –, le niveau graphique de l'image révèle le chaos matériel dans lequel est pris la figure, dont l'état formel est toujours in-fini. Il en est de même pour d'autres techniques a priori éloignées du dessin animé, tel que le stop motion utilisant de la pâte à modeler (ou plasticine) ; l'animation de corps et d'objets en pâte en volume implique aussi nécessairement un remodelage perpétuel des formes. A l'inverse du cinéma en prise de vues réelles qui enregistre des formes qui préexistent dans un

système extérieur, l'essence de l'animation se situe précisément dans la genèse perpétuelle des formes dans le temps, en état de renaissance à chaque image, et ne pouvant exister hors du monde intérieur dans lequel elles s'inscrivent. Le raccordement d'un état de la forme à un autre n'est jamais défini, et offre des possibilités infinies ; l'animateur dans le travail entre chaque image transcende la fixité des formes.

L'animation implique donc une vision proche : d'abord dans la création et transformation des formes, qui ne peut s'opérer que *de proche en proche*, ensuite dans le rapprochement visuel et tactile qu'elle impose au spectateur. Face à un monde filmique dont la matérialité se révèle sans cesse à travers l'instabilité des formes, la vision spectatorielle se rapproche, en se trouvant prise elle aussi dans la dichotomie tracé – traîné, dans le sens où elle se situe entre le monde extérieur que le film représente (vision éloignée) et le monde intérieur textural qui le compose (vision rapprochée). Un monde matériel se donne à voir en création. En évoquant la vision rapprochée en opposition à la vision éloignée, je reprends explicitement une notion utilisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari pour caractériser l'espace lisse (espace ouvert, nomade) en opposition à l'espace strié (espace fermé, sédentaire). En effet, dans l'objectif de traduire esthétiquement les notions d'espace lisse et strié, les philosophes proposent la définition d'un art nomade qui reprend les différentes caractéristiques de l'espace lisse, et qui me semble particulièrement intéressant à lier au cinéma d'animation. Trois grandes caractéristiques d'un art nomade sont notamment

- l'espace haptique, dans lequel la perception n'est plus seulement optique, mais tout autant tactile, auditive, etc, la perception haptique étant définie comme celle qui fait appel aux affects, aux forces, aux intensités¹⁹⁶, et non à des qualités visuelles mesurables. Cette perception qualifie bien celle du spectateur du cinéma d'animation qui perçoit le monde créé dans sa matérialité et ses textures ;
- la vision rapprochée, découlant directement de l'espace haptique, qui se perd dans la matérialité plutôt que de se reculer des choses qu'elle perçoit. Les auteurs prennent l'exemple de Cézanne qui parlait de la vision rapprochée que le peintre doit prendre pour faire son tableau avant de le regarder de loin, « la nécessité de ne plus voir le champ de blé, d'en être trop proche, se perdre, sans repère, en espace lisse »¹⁹⁷ ;

196 Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Op. Cit.*, p.598.

197 *Ibid.*, p.615.

– et la ligne abstraite. Cette ligne s'oppose au figuratif, puisqu'elle « ne délimite rien, [...] ne trace aucun contour »¹⁹⁸. Elle correspond à la primauté du traîné sur le tracé, et ne cherche pas à délimiter des formes et quadriller l'espace mais à se connecter à une *matière-flux*¹⁹⁹.

Des similarités se repèrent donc entre l'art nomade envisagé par Gilles Deleuze et Félix Guattari et le cinéma d'animation tel que cette sous-partie l'a envisagé, c'est-à-dire en tant qu'un art qui révèle sa matérialité, en exposant le remodelage perpétuel auquel sont soumises les formes d'un état à l'autre, celles-ci contenant en elle la possibilité d'évoluer de manières infinies, sans jamais pouvoir devenir pleinement figures. Or, une dernière caractéristique émerge de l'art nomade :

Le strié et le lisse ne s'opposent pas simplement comme le global et le local. Car, dans un cas, le global est encore relatif, tandis que dans l'autre le local est déjà l'absolu. Là où la vision est proche, l'espace n'est pas visuel, ou plutôt l'oeil lui-même a une fonction haptique et non optique : aucune ligne ne sépare la terre et le ciel, qui sont de même substance ; il n'y a pas d'horizon, ni de fond, ni perspective, ni limite, ni contour ou forme, ni centre : il n'y a pas de distance intermédiaire, ou toute distance est intermédiaire.²⁰⁰

Il y a dans la définition de l'art nomade la volonté de penser la matérialité de l'espace lisse comme une substance unique qui se déploie et se renferme, qui serait de l'ordre de l'*absolu* d'après le terme utilisé par les auteurs. L'étude du fonctionnement des traits, contours, figures et formes dans le cinéma d'animation démontre la manière dont le passage d'une image à une autre dans cette forme de cinéma impose sans cesse le passage d'un état formel à un autre état qui le dépasse, si bien que les formes ne sont jamais fermées, déterminées. Au contraire, l'animation met en exhibe la non-finitude des formes qui évoluent dans la multiplicité apparente, dans une *matière-flux* intérieure au système filmique qu'il reste à définir plus précisément.

198 *Ibid.*, p.621.

199 Je reprends l'expression utilisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Ibid.*, p.622.

200 *Ibid.*, p.616.

3.1.2. Le plasma

En lien avec son projet de compréhension d'une méthode universelle de la créativité, liée aux lois de la pensée sensitive et prélogique, Serguei M. Eisenstein introduit dans les années 1930 le concept structurel de plasmaticité, aux croisements de la biologie, l'anthropologie et l'esthétique – l'un de ses concepts qui sera le plus étudié²⁰¹. Naissant de l'étude des dessins animés de Walt Disney, la plasmaticité est définie par le théoricien à partir des caractéristiques de ces dessins, dont il rapproche les propriétés de celles de la matière plasmaticité. Selon lui, le travail de Walt Disney est celui d'une véritable reconstruction du monde, qui impose aux formes le changement continu et la soumission à la fantaisie et l'arbitraire. Ainsi, « on s'égaré comme dans un autre monde, où tout est autre, où l'on est libre de tout critère, où l'on peut plaisanter comme la nature elle-même plaisante aux époques joyeuses de formation, quand elle inventait des curiosités dignes de Disney ». ²⁰² Eisenstein illustre cela au niveau plastique en repérant l'élasticité des figures dans les dessins animés : les cous s'étirent d'étonnement, les jambes s'allongent en courant, un poisson devient tigre et hurle comme un lion... En émerge

Une faculté que je nommerais 'plasmaticité', puisque, ici, l'être reproduit dans le dessin, l'être de forme déterminée, l'être ayant atteint une certaine apparence se comporte à l'instar du protoplasme originel qui n'avait pas encore de forme 'stabilisée' mais était apte à en prendre une, n'importe laquelle, et, d'échelon en échelon, à évoluer jusqu'à se fixer dans n'importe quelles – dans toutes les – formes d'existence animale. ²⁰³

Les qualités pleinement plasmaticité des formes chez Walt Disney révèle ce qu'Eisenstein nomme l'appel du plasma (« plasma appeal ») dans le dessin animé, qui n'est autre que « l'omnipotence du plasma qui contient sous forme liquide toutes les possibilités des futures espèces et formes. » ²⁰⁴, Mickey possédant la « plasmaticité par excellence » ²⁰⁵.

201D'après Olga KATAEVA, *Le statut du dessin dans l'oeuvre de Serguei M. Eisenstein. Mise en scène, montage, intermédialité*, Thèse de Doctorat, Université Sorbonne Paris Cité et Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2018, p.172.

202Serguei M. EISENSTEIN, *Walt Disney*, Belval, Ed. Circé, 2013, p.14.

203Ibid., p.27.

204Arthur Péraud cite Murray Pomerance dans *Imaginaire attractionnel des formes numériques dans le blockbuster contemporain (2008-2018)*, Mémoire de Master, Université de Rennes 2, 2020, p.137.

205Serguei M. EISENSTEIN, *Op. Cit.*, p.93.

Or, si Eisenstein ne parle que du dessin animé et non du cinéma d'animation, je me suis attachée dans la sous-partie précédente à montrer que l'élasticité des formes repérable dans le dessin animé peut être élargie à d'autres techniques du cinéma d'animation. De la même manière, comme le propose Cyril Lepot lorsqu'il s'intéresse à la plasmaticité dans le stop motion, il est possible d'opérer « un glissement du problème eisensteinien »²⁰⁶. Donner au stop motion les mêmes qualités plasmatiques que le dessin animé peut en effet poser question quand cette technique fonctionne sur la prise de vue d'un espace réel, et non pas d'un espace pictural comme dans la technique du papier découpé. Pourtant, tout comme pour le papier découpé, les qualités plasmatiques du stop motion prennent naissance dans le fait que, « à la différence de la prise de vue réelle, le procédé de prise de vue photographique rétrograde de sa fonction initiale d'enregistrement du cheminement effectif d'un objet, pour devenir avant tout un moyen de multiplier les versions de ce dernier (modulé ou remplacé) »²⁰⁷. Alors,

le mouvement n'est plus un indice permettant de mieux identifier le statut d'un objet dans l'espace-temps (persistance et changements de position, de forme, de vitesse etc.) Plutôt, le processus d'animation induit, lors du visionnage, une réanimation du réel, qui ne repose pas tant sur le pouvoir démiurgique et absolu de l'animateur sur ce monde nouveau, que sur la production d'une fiction de la matière, par le biais de la virtualisation de la matérialité.

La plasmaticité du cinéma d'animation est donc avant tout à penser dans la manipulation interimage qui a lieu, peu importe la technique : c'est grâce à cette manipulation et la production du mouvement qui en résulte que les objets et figures montrent des qualités de matière et de forme qu'ils ne possèdent pas dans l'espace réel. Tout comme dans le dessin animé, les formes dans le stop motion ne sont jamais stabilisées et varient continuellement dans leur texture et leur consistance.

Eisenstein souhaite définir la plasmaticité comme un concept qui ne repose pas sur le mouvement mais sur des propriétés internes aux formes, puisque le cinéaste-théoricien repère notamment dans ses propres dessins l'appel du plasma, les corps déformés – ou peu formés – de ses bonhommes faisant appel au *plasma originel*. Or, le glissement eisensteinien que j'effectue est à la fois le passage du dessin animé au cinéma d'animation, et de la forme dans

206Cyril LEPOT, *Une nouvelle théorie de la plasticité filmique : spécificité du stop motion et épistémologie critique*, Thèse de Doctorat, Université Panthéon-Sorbonne - Paris 1, 2021, p.330.
207Ibid., p.320.

l'état dans laquelle elle se trouve à la forme dans sa mise en scène dynamique. Dans le cinéma d'animation, le mouvement est le moyen plastique qui permet d'exprimer à l'écran « des comportements inattendus de la matière »²⁰⁸, des « qualités plastiques que les matériaux ne possèdent pas »²⁰⁹ ; la plasmaticité se joue dans la mise en mouvement d'une matière dans son infinitude, et est à différencier de la plasticité dans les arts plastiques fixes tels que le dessin ou la peinture. Différencier la plasticité et la plasmaticité, c'est reprendre la définition de Dominique Chateau du plasma comme « un incessant courant de plasticité transformationnelle »²¹⁰ : la plasmaticité, ou l'appel du plasma, correspond à un excès de plasticité donné par le mouvement dans le cinéma d'animation, qui révèle sa matérialité.

Ainsi, si une définition générale du cinéma d'animation a souvent été compliquée à penser, du fait de la multiplicité des techniques qu'il englobe, au point que Dick Tomasovic affirme que « l'animation est en crise d'identité. Depuis toujours et probablement pour toujours »²¹¹, la plasmaticité a pourtant été peu entendue comme l'un des traits identitaires de cet art. De son côté, Sébastien Denis, pour donner matière à penser globalement le cinéma d'animation, au-delà de ses techniques et théories, nous dit que l'animation est le « devenir vivant du non-vivant [pensé] comme une opération normale »²¹². Pourtant, en 1995, Hervé Joubert-Laurencin écrivait que la métamorphose n'est pas « une forme, mais la forme du cinéma d'animation »²¹³. Sans la nommer, l'auteur suggérait déjà une pensée globale sur le cinéma d'animation naissant de sa capacité à rendre toute matière plasmaticque. Cette force plasmaticque est le point de départ des potentialités créatives de cette forme de cinéma au niveau plastique, jouant volontiers avec « les frontières établies entre réel et imaginaire »²¹⁴.

208 *Ibid.*, p.320.

209 *Ibid.*, p.323.

210 Cyril Lepot cite Dominique Chateau, *Ibid.*, p.331.

211 Sébastien DENIS cite Dick Tomasovic, dans *Le cinéma d'animation : techniques, esthétiques, imaginaires*, Malakoff, ed. Armand Colin, 2017 [2007], p.15 [format Epub].

212 Sébastien DENIS cite des propos qu'il avait co-écrits avec Jeremy STOLOW, *Ibid.*, p.17 [format Epub].

213 Julia NUSSBAUMER cite Hervé Joubert-Laurencin dans « Métamorphoses des corps et ambivalence des êtres dans les contes cinématographiques d'Hayao Miyasaki », dans *Synergies*, n°7, Sylvains-lès-Moulins, Ed. GERFLINT, 2010, p.118.

214 Sébastien DENIS, *Ibid.*, p.12 [format Epub]. En revenant sur l'imaginaire infini ouvert par les différentes techniques du cinéma d'animation, le théoricien revient notamment sur la manière dont cette forme de cinéma ouvre des brèches entre le réel et l'imaginaire, en cherchant très souvent à ouvrir un dialogue entre les deux sans pour autant créer un système complètement détaché. « Dans tous [les] cas le réalisateur a fait appel à une technique particulière (il aurait pu en utiliser une autre) pour créer un rapport déphasé au réel. C'est toujours par un décalage avec les images que l'on sait appartenir au monde réel que les mondes parallèles de l'animation ouvrent des brèches, des passages. Il ne s'agit pas de mondes stérilement isolés, mais bien d'univers en discussion permanente avec celui du spectateur. ». *Ibid.*, p.12.

Si je n'ai jusque là pas évoqué les techniques informatiques, c'est bien la force plasmatisque de l'imagerie de synthèse et l'imaginaire qu'elle ouvrait qui ont intéressé la prise de vue réelle : en comprenant rapidement l'exponentialité des capacités informatiques, le lien entre la prise de vue réelle et les effets spéciaux numériques s'est forgé sur la capacité de l'animation à ouvrir une brèche du réel vers l'imaginaire à travers sa puissance plasmatisque – les potentialités formelles infinies qu'elle promettait. Ainsi, comme le remarque Arthur Péraud, l'image de synthèse offre la vision rapprochée qu'il manquait à la prise de vue réelle : « Chaque pixel composant une forme numérique est devenu modifiable au micromètre près, pour un million d'opération à la seconde. Chaque pixel possède maintenant son propre potentiel d'action. »²¹⁵

Finalement, après avoir défini la manière dont le cinéma d'animation rend toute matière plasmatisque, comprenons que l'écran animé est un écran de *plasma*. Le plasma, terme polysémique apparu en 1752 dans la langue française et issu du grec désignant « la chose façonnée »²¹⁶, est intéressant à comprendre dans la définition scientifique du terme plutôt que dans son étymologie : d'abord utilisé en biologie pour définir « la partie liquide du sang contenant des éléments figurés en suspension »²¹⁷, le terme a été repris dans le domaine de la physique par le physicien et chimiste Irvin Langmuir en 1928 pour décrire un état de la matière qui jusque là n'avait jamais été défini, composant pourtant plus de 99% de la matière visible de l'Univers. Tout état de la matière changeant en fonction de l'énergie qui lui est fournie – l'état solide passant au liquide lui-même passant au gazeux –, le plasma correspond à l'ultime état lorsqu'une énergie supplémentaire est fournie à un gaz ; il est un gaz ionisé, c'est-à-dire qui a perdu, du fait d'une forte énergie, un ou plusieurs électrons²¹⁸. Ses caractéristiques sont celles d'un état en suspension comme le gaz, mais dans lequel les particules (globalement neutres) interagissent les unes avec les autres, au contraire du gaz dans lequel les particules n'interagissent pas ou seulement sous la forme de chocs. Tandis que

215 Arthur PERAUD, *Imaginaire attractionnel des formes numériques dans le blockbuster contemporain (2008-2018)*, Mémoire de Master, Université de Rennes 2, Juin 2020, p.10 [en ligne]. Lien : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02940405/document> (dernière consultation le 30/08/2022)

Le chapitre 6 (Plasmaticité de l'Autogénération) est d'ailleurs consacré à la force plasmatisque de l'imagerie de synthèse, pour aller plus loin sur ce sujet.

216 Olga KATAEVA, *Op. Cit.*, p.172.

217 Olga KATAEVA cite la définition du dictionnaire *Le Petit Robert*, dans *Op. Cit.*, p.172.

218 Dossier « Les plasmas », in *flashX, La lettre scientifique de l'école Polytechnique*, Paris, ed. Centre de recherche de l'X (Institut Polytechnique), n°12, Juin 2020 [en ligne]. Lien : <http://gargantua.polytechnique.fr/siatel-web/app/linkto/mlCYYYXeyY6> (dernière consultation le 30/08/2022)

le gaz est donc un isolant, l'interaction des particules dans le plasma lui confère une grande conductibilité, qui le rend à la fois modelable et instable ; de la difficulté à maîtriser le chaos des plasmas est ainsi née la physique des plasmas, classables selon leur niveau de température et leur degré d'ionisation²¹⁹.

Les caractéristiques du plasma sont d'autant plus compréhensibles si l'on reprend la définition de termes dont la racine est issue du plasma tels que le *protoplasme*, notion utilisée également par Eisenstein dans sa théorie de la plasmaticité et désignant un « édifice complexe dont les différentes parties sont capables de changer selon les circonstances extérieures et de maintenir ainsi un équilibre sans lequel la vie ne serait pas possible »²²⁰, l'adjectif associé *protoplasmique* désignant quant à lui ce « qui est informe, confus ; qui se développe dans toutes les directions »²²¹. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la notion de *Corps vivant sans organe* développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari pour caractériser la ligne abstraite de l'art nomade n'est pas éloignée des caractéristiques du protoplasme, ce corps étant défini comme une intense vie germinale inorganique, une puissante vie sans organes, tout ce qui passe entre les organismes²²². En prenant assise dans les différents modèles scientifiques et philosophiques de plasmas, l'écran de plasma se précise comme le déploiement de ce corps vivant sans organes dans le cadre, d'une matière informe qui se développe sans limite, chaque particule interagissant avec les autres.



Fig.15 Exemples de révélations de la matière plasmatisque à l'écran dans deux courts-métrages d'animation : en haut *Glazing* (Lili Carré, 2021) et en bas *Protostase* (Tiberio Suppressa, 2021).

219R. A., « Plasmas : la matière dans un drôle d'état », in *ITER Mag*, n°13, Saint-Paul-les-Durance, ed. ITER Organization, Novembre 2020 [en ligne]. Lien : <https://www.iter.org/fr/mag/13/51> (dernière consultation le 30/08/2022)

220D'après la définition du protoplasme du CNRTL, [cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr/definition/protoplasme) [en ligne]. Lien : <http://www.cnrtl.fr/definition/protoplasme> (dernière consultation le 30/08/2022)

221D'après la définition de protoplasmique du CNRTL, [cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr/definition/protoplasmique) [en ligne]. Lien : <http://www.cnrtl.fr/definition/protoplasmique> (dernière consultation le 30/08/2022)

222Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Op. Cit.*, p.623.

3.1.3 Le sentiment océanique

Lorsqu'il définit l'attrait du plasma (*the plasma appeal*), Eisenstein ancre son concept dans le mythe de Protée, en précisant que l'on « pourrait appeler [*the plasma appeal*] un élément protéen, car le mythe de Protée [...] ou plus exactement : *the appeal* de ce mythe se base sur l'*omnipotence* du plasma qui contient dans son aspect « liquide » toutes les formes et apparences possibles en gestation. » Dans la mythologie grecque, Protée, désigné par Homère comme le vieillard de la mer, est une divinité grecque obéissant à Poséidon qui gardait les phoques (appelés troupeaux de la mer) sur un île de la Méditerranée dont la localisation diffère selon les versions. Le vieillard avait don de prophétie, connaissant le passé comme l'avenir, mais ne souhaitait pas révéler ce qu'il savait. Tout homme qui désirait le consulter devait ainsi s'en résoudre à le surprendre lorsqu'il dormait pour le ligoter fermement avant de lui poser des questions ; seulement, la divinité avait aussi le pouvoir de s'échapper en changeant de forme à volonté. Seul celui qui réussissait à le garder captif pouvait finalement recevoir des réponses, que la divinité daignait donner pour retrouver sa liberté et plonger dans la mer. « Certains voient en lui, à cause de ce pouvoir de se métamorphoser à volonté, le symbole de la matière originelle qui servit à créer le monde. »²²³

Le mythe de Protée, en exposant la liaison entre la mer et la matière originelle protéiforme dans une divinité, met en lumière la manière dont les caractéristiques de la mer et du plasma se rapprochent, les deux éléments témoignant d'un comportement semblable de fluidité et d'instabilité permanente. Eisenstein s'accorde d'ailleurs à relier l'apparence du feu, l'eau et la forme plasmatisque inconstante par leurs « possibilités polyformelles toujours changeantes »²²⁴. Malgré ces attaches entre liquidité et plasmaticité, on sait que c'est vers le feu que s'est tourné le théoricien pour décrire l'appel du plasma, le feu renfermant pour lui le « potentiel du plasma originel d'où tout peut naître »²²⁵, et se définissant comme « l'incarnation du principe d'un monde en devenir perpétuel, en perpétuel engendrement et en

223« Protée », *Encyclopaedia Universalis*, consulté le 7 août 2022 [en ligne]. Lien : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/protée/>

224Serguei M. EISENSTEIN, *Op. Cit.*, p.61. Citation complète : « Dans l'extase, on a la sensation de revivre la « toute-puissance originelle – la force élémentaire du « devenir » – la « plasmaticité » de l'existence, de quoi tout peut surgir. Et cela, en dehors de toute image, sans image, hors de tout objet : comme une pure sensation. Afin de consolider en soi cette sensation, l'homme cherche une image qui, par quelques traits, soit apte à ressembler à cet état et à cette sensation. Par la suite se rattacheront à cette image une représentation, une sensation verbale, une transmission, un récit au sujet de cet état. De cette manière, il y aura des possibilités polyformelles : toujours changeantes 1) l'apparence du feu (le poète Gorki après le prophète Moïse), 2) la forme plasmatisque inconstante, 3) l'eau (qui devient poing de boxeur), 4) les nuages (all four – tous les quatre – sont représentés chez Disney), 5) la musique : mais le feu, pour Gorki, c'est de la musique ! »

225Ibid., p.60.

perpétuelle toute-puissance »²²⁶. S'il est possible que, tout comme Gaston Bachelard, Eisenstein pensait l'eau comme un liquide trop monotone par rapport au désir de changement et de destruction que porte en lui le feu²²⁷, Marie Rebbechi revient sur l'influence de la filmographie de Jean Painlevé sur Eisenstein²²⁸ lorsque celui-ci écrivit ses diverses réflexions anthropologiques en 1930, et notamment sa théorie de la plasmaticité, les deux hommes ayant noué une relation par correspondance. Diverses notions pour décrire la plasmaticité des dessins animés de Walt Disney sont en effet repérables dans la filmographie de Jean Painlevé : en 1927, le cinéaste intitulait l'un de ses films scientifiques *Mouvement du protoplasme d'Elodea canadensis*, en référence au développement d'une plante aquatique de la famille des Hydrocharidacées ; en 1930, *Crabes et Crevettes* exposait les qualités métamorphiques des formes élémentaires de la vie animale, à la fois dans le passage d'un état animal à l'autre (métamorphose) et dans l'indétermination formelle des organismes les plus basiques (protoplasmaticité). Sans doute, ces films auront joué un rôle important dans la description d'Eisenstein d'organismes primordiaux qui n'ont pas encore atteint une forme stable, puisque le caractère primitif des dessins de Walt Disney revient régulièrement dans sa réflexion.

La présence presque effacée de la mer (et de l'eau en général) dans la théorie de la plasmaticité chez Eisenstein ne présage donc rien de la consistance du lien entre les deux notions ; certes invisible en premier lieu, le relation entre mer et plasmaticité pourrait trouver naissance dans les fondements mêmes de la théorie du cinéaste. C'est que la mer et le plasma renferment les mêmes propriétés de matière : fluidité, indécision des formes, instabilité, communication des particules (conductibilité)... Lorsque Florence Mialhe affirme à propos de l'acte d'animer l'eau que « la matière se fait toute seule, [...] ça fait partie des moments les plus agréables »²²⁹, la réalisatrice met en lumière la liberté particulière offerte par la

²²⁶*Ibid.*, p.61.

²²⁷Serguei M. Eisenstein cite Gaston Bachelard : « Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié. Moins monotone et moins abstrait que l'eau qui coule, plus prompt même à croître et à changer que l'oiseau au nid surveillé chaque jour dans le buisson, le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. » *Ibid.*, p.111.

²²⁸Marie REBBECHI, « Sergei Eisenstein and Jean Painlevé : science is animation », dans *Critical Quarterly*, n°62, Oxford, ed. Wiley, 2020 [en ligne]. Lien : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03226465/document> (dernière consultation le 30/08/2022)

²²⁹Propos relevés lors de l'intervention de Florence Mialhe à l'occasion de l'inauguration de l'exposition des travaux préparatoires de *La Traversée* (long-métrage d'animation de Florence Mialhe, 2021), dans le cadre du Carrefour du cinéma d'animation, Forum des Images, mardi 7 décembre 2021. Remarque complète de la réalisatrice : « l'eau c'est super à faire, la matière se fait toute seule, on travaille dans la matière, dans les hasards qu'elle amène, comment se mélangent le bleu et le blanc... Ça fait partie des moments les plus agréables ».

représentation de l'eau dans le cinéma d'animation, dans le sens où elle est de la même substance que la matière filmique : une substance liquide plasmatique.

Dans cette perspective, il est intéressant de remarquer la manière dont certains films mettent en scène l'appétence singulière de l'animation pour l'eau ; en dehors du fait que l'eau suscite souvent beaucoup d'intérêt dans les films d'animation, et notamment la mer pour l'imaginaire aquatique qu'elle ouvre, la mise en relation de l'eau et de la matière filmique est souvent présente. Dans le court-métrage *Drôles d'oiseaux* (Charlie Belin, 2021), dont l'histoire raconte les déambulations d'une petite fille qui, pour aller rendre un livre emprunté à la documentaliste de son collègue, entame un trajet initiatique ouvrant sur la découverte de la nature, la réalisatrice utilise la 2D numérique pour réinvestir une technique d'aquarelle, dans laquelle dominent les traits traînés et des couleurs en demi-teinte. Seulement, alors que la plupart des éléments naturels sont mis en couleur, que ce soit le ciel ou la végétation, l'eau de la rivière est le seul élément non coloré, laissé aussi blanc que le support de base. Dès le générique de début, une vue du ciel met en parallèle la matière terrestre colorée et la matière liquide du fleuve laissée blanche, quand seuls quelques traits onduleux suffisent à sa représentation : l'eau et le support filmique se superposent, comme constitués d'une même matière. Tout particulièrement, c'est la mise en parallèle des éléments colorés et non colorés qui met en lumière la singularité de la matière aqueuse par rapport aux autres matières.

Si la remarque précédente a élargi le champ étudié de la mer à l'eau, c'est parce qu'il serait radical de penser que ce n'est pas l'eau de manière générale qui témoigne d'une relation particulière avec le cinéma d'animation ; cependant, dans sa forte instabilité et la richesse d'organismes vivants protoplasmiques qu'elle renferme, la mer semble tenir le grade de matière plasmatique *par excellence*²³⁰, parmi les autres matières aqueuses. Au-delà de la simple concordance de caractéristiques comportementales, il est question d'un certain lien au monde que la mer comme le plasma engagent de la même manière. Le vocabulaire utilisé par Eisenstein dans la description de la plasmaticité évoque sans cesse l'état plasmatique intra-utéro : l'état plasmatique est défini comme un état du « processus entre le protoplasme originel et l'homme déjà formé »²³¹, et le « plasma originel d'où tout peut naître »²³² est de

230En référence aux propos d'Eisenstein qui désigne Mickey comme la figure protoplasmique *par excellence* parmi toutes les formes d'art. Serguei M. EISENSTEIN, *Op. Cit.*, p.93.

231*Ibid.*, p.93.

232*Ibid.*, p.60.

l'ordre du « tout premier stade »²³³ dans lequel se ressent « toute l'unicité du monde »²³⁴ ; ainsi, dans l'état plasmatic, les apparences sont « en gestation »²³⁵, elles rappellent la « sensation gyroscopique utérine »²³⁶. La plasmaticité, parce qu'elle implique un état liquide et primitif au monde, est associée au milieu aquatique intra-utérin de la même manière que la mer : dans son essai *Thalassa* (1923), Sandor Ferenczi rapproche le stade intra-utérin prénatal de la mer qui fut berceau de la vie dans les temps anciens, en associant ainsi la naissance à ce qu'il appelle « la catastrophe de l'assèchement des mers »²³⁷ qui a obligé le poisson à sortir de l'océan. A la suite de Gaston Bachelard qui déjà s'intéressait aux rêveries maternelles liées à l'eau, Sandor Ferenczi s'inscrit dans une réflexion déjà développée sur l'état du monde premier qui lie eau/mer et utérus. L'art joue d'ailleurs souvent sur ce rapprochement, de manière concrète ou métaphorique : je pense ici à la renaissance engendrée par le naufrage d'un corps dans la mer, que *Louise en Hiver* illustre lorsque celle-ci tente de se suicider en se noyant. En s'en retournant vers un état aquatique primitif, prénatal, la vieille femme finalement sauvée par son chien retourne à la vie avec de nouveau l'envie d'être au monde. Qu'est-ce qui se joue dans l'expérience aquatique du corps de Louise qui engendre un retour à la vie ? Ici intervient finalement le sentiment océanique.

Le sentiment océanique apparaît dans la correspondance de Romain Rolland avec Sigmund Freud en 1927 ; l'origine de cette notion s'inscrit à la fois dans l'idée de « sensation » de l'éternel développée par Spinoza et dans le terme « océanique » que Shrî Râmakrishna utilisa pour décrire un moment d'extase, un état mystique qu'il avait vécu. Romain Rolland définit ainsi le sentiment océanique comme une « expérience rare, fulgurante et généralement brève d'être Un avec le Tout. Comme si les frontières entre le Moi et le monde s'évanouissaient au profit d'un sentiment d'unité, de compréhension et de conscience élargie. L'universalité, mais à l'échelle du cosmos. »²³⁸ Ainsi, l'intégrité du Moi disparaît dans la création d'un lien indestructible avec le monde – de nature nécessairement liquide, le solide appelant à la destruction. Freud, qui répondit n'avoir jamais pu expérimenter un tel sentiment,

233 *Ibid.*, p.65.

234 *Ibid.*, p.64.

235 *Ibid.*, p.88.

236 *Ibid.*, p.95.

237 Simone KORFF-SAUSSE, « La première demeure. Les traces du prénatal », dans *Champ psychosomatique*, n°56, Paris, Ed. L'esprit du Temps, avril 2009, pp.103-197 [en ligne]. Lien : <https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2009-4-page-183.htm> (dernière consultation le 30/08/2022)

238 Yves VAILLANCOURT définit le sentiment océanique à partir des descriptions de Romain Rolland, dans *Sur le sentiment océanique*, Ed. Presses de l'Université de Laval, 2018, p.9.

analysa seulement les termes de Romain Rolland en voyant dans cette expérience un état de régression, de retour à la vie intra-utérine, dans laquelle le fœtus expérimente la symbiose entre lui-même et le monde. Yves Vaillancourt, dans un ouvrage consacré à cette notion, revient sur les différents témoignages littéraires de cette expérience, souhaitant aller plus loin que la description du sentiment océanique comme état régressif décrit par Freud. Il s'intéresse par exemple à celle d'André Comte-Sponville, qui relate qu'un soir en Normandie, alors que le soleil se couchait, le paysage habituel lui apparut soudain dans une lumière différente, qui lui fit sentir qu'il faisait corps avec ce monde, et que pendant un instant « tout était là »²³⁹. Ainsi André Comte-Sponville écrit : « il n'y avait plus de dehors vers quoi s'arracher »²⁴⁰ ; l'homme atteignit un état bref d'immersion totale, dans lequel toute sensation de vide s'était retiré de l'être, comblée par une sensation d'unité avec le monde. Pareillement, Yves Vaillancourt revient sur les mots de Marc-Aurèle qui écrivit que la contemplation de l'immensité de l'univers contenait en elle une puissance libératrice de la prison du Moi²⁴¹.

Le sentiment océanique ouvre la possibilité d'envisager une certaine manière d'être au monde, dans laquelle l'être est en immersion dans une totalité, et trouve son unité dans le milieu qu'il habite. Ce sentiment est la traduction psychologique de l'état physique plasmatique et fluide que je n'ai cessé de décrire ; de cette manière, le sentiment océanique me permet d'effectuer un déplacement du premier vers le second chapitre de cette partie. L'étude plastique, qui vient d'être faite, a eu pour objectif de déterminer une substance interne et inhérente au cinéma d'animation : le plasma, substance liquide, dont le comportement se rapproche de celui de la mer. Ainsi, la représentation de la mer dans le cinéma d'animation est intéressante à penser en ce qu'elle aide à révéler du support même de l'animation. Mais surtout, cette matière plasmatique, dont le comportement se rapproche de celui de la mer, induit une certaine relation de l'être au monde que le sentiment océanique a déjà explicitée en partie. Un déplacement s'effectue des caractéristiques plastiques du cinéma d'animation à la relation au monde engendrée par cette forme de cinéma : les considérations plastiques et physiques de la plasmaticité déterminent une certaine pensée de l'être-au-monde.

239Yves Vaillancourt cite André Comte-Sponville, *Ibid.*, p.15.

240Yves Vaillancourt cite encore André Comte-Sponville, *Ibid.*, p.15.

241*Ibid.*, p.17.

Chapitre 2

Le maillage

Comment envisager, à partir des caractéristiques plasmatiques du cinéma d'animation, une pensée plus large sur la relation de l'humain à son environnement ? La pensée écologique développée par Timothy Morton, et notamment la notion de maillage, est le point fondateur de ce dernier chapitre : parce qu'elle fait appel à des notions de fluidité et d'ouverture pour envisager les relations entre les vivants, elle permet d'approfondir la compréhension d'un mode d'existence fluide. En faisant discuter l'auteur avec diverses pensées incluant à des degrés différents l'idée d'un maillage, il s'agira finalement de comprendre la manière dont le cinéma d'animation contient en lui un modèle écologique.

3.2.1 La pensée écologique

Cette première sous-partie fait un détour théorique pour définir la *pensée écologique*, afin de pouvoir dans un second temps comprendre comment celle-ci s'inscrit dans le cinéma d'animation. L'un des premiers concepts que Timothy Morton appelle à combattre, lorsqu'il publie notamment *Ecology without nature* en 2007, est ce qu'il appelle le *fantôme de la Nature*²⁴², qui a hanté la modernité depuis le XVIIIe siècle : l'idée de Nature, avec un « N » majuscule, ancrée dans la philosophie et la politique écologique, doit être dépassée à l'ère de la catastrophe écologique. Qu'est-ce que la Nature ? Le terme est à la fois matériel, lorsqu'il désigne les animaux, les plantes, l'eau, etc, et métaphorique, lorsqu'il désigne la nature humaine ou la nature des choses, tout ce qui est normal en opposition à l'anormal. Dans une infinité de significations, la Nature prend sens comme ce qui relève du lointain, de ce qui résiste à l'explication rationnelle. En ce sens, l'utilisation de l'idée de Nature pour la description de la main invisible dans la régulation du marché est tout à fait exemplaire ; la

242A propos de la Nature comme fantôme, Timothy Morton écrit d'abord : « La nature oscille entre le divin et le matériel. Loin d'être quelque chose de "naturel" en soi, la nature plane au-dessus des choses comme un fantôme. Elle glisse sur la liste infinie des choses qui l'évoquent. » Traduction personnelle de l'anglais : « Nature wavers in between the divine and the material. Far from being something " natural" itself, nature hovers over things like a ghost. It slides over the infinite list of things that evoke it. » dans Timothy MORTON, *An Ecology without Nature. Rethinking environmental Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts and London, Ed. Harvard University Press, 2007, p.14. La dénomination de fantôme revient ensuite dans son ouvrage suivant *La pensée écologique*, cité page suivante.

théorie d'Adam Smith, qui considère la main invisible comme une régulation naturelle des intérêts personnels vers l'intérêt général, reflète en tous points les grandes qualités de la Nature : « la hiérarchie, l'autorité, l'harmonie, la pureté, la neutralité et le mystère »²⁴³. Ainsi Timothy Morton résume très justement le fantôme de la Nature :

[...] En regardant le fantôme de la Nature, les humains modernes regardaient dans un miroir. Dans la Nature ils voyaient l'image reflétée, inversée de leur époque – l'herbe est toujours plus verte de l'autre côté. La Nature était toujours « loin là-bas », étrangère et lointaine. Tout comme un reflet, nous ne pouvons jamais vraiment l'atteindre, ni la toucher, ni en faire partie. La Nature était une image idéale, une forme autosuffisante, en suspens au loin, chatoyante et nue derrière la vitre, tel un tableau de prix. Dans la notion d'étendue vierge, il y a l'image-miroir de la propriété privée : ne pas marcher sur la pelouse, ne pas toucher, pas à vendre. La Nature était un genre particulier de propriété privée sans propriétaire, exposée dans une galerie d'art créée à cet effet. [...] La Nature n'est pas ce qu'elle prétend être.²⁴⁴

C'est en opposition à cette idée de la Nature que naît la notion de maillage, qui implique un changement de positionnement dans le monde. Les individus modernes ont été conditionnés à adopter un point de référence extérieur sur le monde, en définissant un premier plan et un arrière-plan. Dans ses méditations au pied de l'Askja en Islande, Pall Skulason décrit la manière dont la découverte du volcan engagea en lui un questionnement sur sa position dans l'univers : en faisant connaissance avec l'Askja, le philosophe entraînait « en contact avec la réalité même »²⁴⁵. Son expérience de l'univers du volcan engageait une ouverture de l'esprit, qui venait rompre avec son appréhension habituelle de la réalité comme un tout indépendant. Plus précisément, il écrit que la modernité nous a appris que l'esprit « ne peut être relié au monde ordinaire de l'expérience quotidienne qu'en tenant pour acquis que la réalité forme un tout objectif, un tout qui existe indépendamment de l'esprit. »²⁴⁶ Ainsi, l'humain a appris à se positionner à l'extérieur du monde dans lequel il s'inscrit ; de ce point de référence même naît l'idée de Nature. Dans ce contexte, Timothy Morton appelle à penser grand tout en refusant cette prise de distance du monde qui nous entoure : le maillage consiste en la prise de conscience de l'interconnectivité de toutes les choses vivantes et non-vivantes

243 Timothy MORTON, *La pensée écologique*, Paris, Ed. Zulma [2020], 2010, p16.

244 *Ibid.*, p.20.

245 Citation de Pall SKULASON dans la présentation de son ouvrage *Méditation au pied de l'Askja*, Anonyme, « 2005 Méditations au pied de l'Askja », pallskulason.is, Mars 2005 [en ligne]. Lien : <https://pallskulason.is/pall-skulason-fr/livres/217-2005-meditations-au-pied-de-l-askja> (dernière consultation le 30/08/2022)

246 Timothy Morton cite Pall SKULASON dans *La pensée écologique*, *Op. Cit.*, p.20.

qui nous entourent. Tout en pensant grand, il s'agit de comprendre l'impossibilité de penser l'univers d'un point de vue extérieur, car « penser grand ne signifie pas tout mettre dans une grande boîte. Penser grand signifie que la boîte se réduit à néant entre nos mains. »²⁴⁷

La conscience du maillage prend naissance dans la théorie de l'évolution de Charles Darwin ; l'un des points principaux définis par le naturaliste²⁴⁸, souvent représenté et compris à travers le schéma de l'arbre de l'évolution, est la prise de conscience de la liaison de toutes les espèces vivantes entre elles. Cette pensée en ramifications part de la description de la familiarité de toutes les formes de vie, qui malgré leurs variations et leurs différences, témoignent de formes alliées parfois invisibles en apparence du fait de la distinction héréditaire progressive. Ainsi, Charles Darwin nous dit :

En partant du principe que les espèces descendues d'un parent commun se multiplient en divergeant graduellement en caractères, tout en conservant par héritage quelques caractères communs, on peut expliquer les affinités complexes et divergentes qui rattachent les uns aux autres tous les membres d'une même famille ou même d'un groupe plus élevé. En effet, l'ancêtre commun de toute une famille, actuellement fractionnée par l'extinction en groupes et en sous-groupes distincts, a dû transmettre à toutes les espèces quelques-uns de ses caractères modifiés de diverses manières et à divers degrés ; ces diverses espèces doivent, par conséquent, être alliées les unes aux autres par des lignes d'affinités tortueuses et de longueurs inégales, remontant dans le passé par un grand nombre d'ancêtres.²⁴⁹

Le maillage se rapporte à ces lignes d'affinités tortueuses, qui font se rejoindre certes les différentes formes de vivant comme le décrit Darwin, mais également le vivant et le non-vivant – le pétrole, par exemple, n'est autre que le résultat de la décomposition de formes vivantes sous une couche de sédiments à l'abri de l'oxygène. En prêtant attention à ce qui nous

²⁴⁷*Ibid.*, p.59.

²⁴⁸Jean-Marc Drouin décrit ainsi les grands axes de la théorie de l'évolution de Charles Darwin rassemblés dans *L'origine des espèces* : « Dès l'introduction, en présentant son ouvrage au lecteur, il annonce les deux constats sur lesquels repose sa théorie. D'une part, les animaux ou les végétaux issus des mêmes parents présentent, dès la naissance, une grande variété de caractères qu'ils peuvent transmettre à leurs propres descendants. D'autre part, comme l'a noté Malthus à propos de l'homme, n'importe quelle espèce vivante tendrait à se multiplier en proportion géométrique et à envahir toute la terre si la plus grande partie des individus qui la composent n'était pas éliminée à chaque génération. De ces deux constats on peut inférer que tous les êtres vivants, les plantes comme les animaux, sont engagés dans une *lutte pour l'existence*, et comprendre que celle-ci préserve les variations qui sont avantageuses à l'organisme dans les conditions « complexes et quelquefois changeantes » de son milieu de vie. Cette *sélection naturelle*, répétée sur un grand nombre de générations, aboutit à la production de nouvelles formes. » Jean-Marc DROUIN, « Présentation », dans Charles DARWIN, *L'origine des espèces*, Paris, Ed. Flammarion [2008], 1859, p.13.

²⁴⁹Charles DARWIN, *L'origine des espèces*, *Op. Cit.*, p.501.

entoure, le maillage se révèle chaque jour plus présent, quand chaque élément se rapporte à un autre. Ainsi la figue que nous mangeons n'est pas un fruit né du figuier mais une fleur pollinisée par une guêpe qui, en s'y engouffrant pour pondre ses larves, perd ses ailes et meurt dans la fleur ; la mort de la guêpe offre à la fois assez de pollen pour permettre à la figue de se développer, mais aussi de nombreuses protéines issues de la décomposition de son corps que notre corps assimile à son tour. Une accumulation d'exemples comme celui-ci aboutit à la conscience que d'une manière ou d'une autre, un lien se trace entre les éléments, jusqu'à la formation de ramifications infinies.

Dans son court-métrage en animation 2D *Under the Microscope* (2021), Michaella Grill met en lumière le processus cellulaire à travers l'observation de l'éclatement du pollen et de la germination d'une fleur. Rappelant les films scientifiques en accéléré des années 1920²⁵⁰, le film de Michaella Grill donne à voir l'organisme vivant qui constitue la fleur. Grâce au time-lapse, nous observons une vitalité invisible à l'œil nu. Mais, en comparaison avec ces captations scientifiques, la singularité de la technique de Michaella Grill est qu'elle nous montre le vivant non pas dans le mouvement des fleurs, mais dans la matière qui les compose. Ce qui est au cœur de ce court-métrage est une certes une cellule issue d'un végétal, mais ce que nous voyons avant tout est une cellule, cette matière commune à tous les êtres vivants qui se comporte différemment en fonction des espèces. Ainsi, comme la pensée en maillage, ce court-métrage met en avant la liaison cellulaire et matérielle entre les formes du vivant.

Le maillage implique donc à la fois une pensée infinie et une pensée en détails dans la matière même des choses. C'est ce sur quoi insiste Val Plumwood, lorsqu'elle décrit l'agentivité et la créativité de la matière organique, reconnues par de nombreuses cultures indigènes mais que nous peinons à admettre. La philosophe s'attaque notamment au dualisme réducteur esprit/matière²⁵¹ et aux créationnistes²⁵² qui, en créant un concepteur suprême, nient

250Je pense ici notamment aux films consacrés à la captation de végétaux en accéléré, du *Miracle des fleurs* (Max Reichman, 1925), à *La Croissance des végétaux* (Jean Commandon, 1929).

251Val Plumwood revient sur la place centrale occupée par ce dualisme dans le développement de la modernité : « Il est important de comprendre que le matérialisme réducteur qui définit la modernité dérive de cette construction plus ancienne qui sépare l'esprit de la matière et dévalorise le matériel. Il ne s'agit pas d'un audacieux nouveau départ, qui s'élançait dans le vide en une admirable explosion de rationalité. C'est simplement l'affirmation universelle d'une facette du dualisme antérieur, qui nie entièrement la part de l'esprit de ce dualisme originel ou le borne aux humains (ou dieux). Le matérialisme réductionniste, considéré comme le nouveau départ de la modernité, n'est en réalité qu'un dualisme tronqué qui conserve le processus originel de scission et de réduction, qui arrache l'esprit, l'intelligence et l'agentivité à la matérialité pour l'attribuer à un moteur distinct. » *Ibid.*, p.41.

252La philosophe interpelle ainsi les créationnistes : « votre récit de la Création est bien appauvri par rapport à la complexité incroyable et infinie de la véritable histoire de la Terre inscrite dans les roches et dans le corps des

la prééminence de la circulation et de la fluidité²⁵³, et dotent d'esprit l'humain seul : cela « ne nous aide pas à trouver notre place sur Terre »²⁵⁴. Alors, « pourquoi ne pouvons-nous voir l'évolution comme une forme d'expérimentation, d'apprentissage par essais et erreurs, comme une forme de sagesse ? Pourquoi ne pouvons-nous considérer l'évolution comme la preuve d'un esprit présent dans la nature ? » L'urgence de la pensée face au désastre écologique se joue dans notre capacité à ré-animer le monde, *ré-animer la matière*²⁵⁵. L'appel à penser autrement de Val Plumwood rejoint l'appel à penser l'existence du maillage de Timothy Morton, les deux philosophes réclamant la reconnaissance de la théorie de l'évolution et de l'interdépendance organique.

3.2.2. Un art du maillage

Le point théorique qui vient d'être fait a permis de mettre en avant les caractéristiques de la pensée écologique : celle-ci conçoit un monde en maillage, dans lequel tous les organismes sont structurellement liés par une même matière organique. Une telle vision réinscrit l'humain, en tant qu'organisme, dans un rapport concret avec le vivant non-humain qui l'entoure. Avoir une pensée écologique consiste donc à explorer quotidiennement « la profonde et merveilleuse ouverture et intimité du maillage »²⁵⁶ ; en déplaçant notre regard, nous pouvons examiner la manière dont chaque organisme naturel est en lien direct avec ce que nous sommes en tant qu'humain. Alors, un art écologique effectue cette même exploration, et nous apprend à déplacer notre regard en nous réinscrivant dans le tissu du vivant.

En s'intéressant d'abord au cinéma d'animation par ordinateur, il est possible d'observer la manière dont cette technique actionne une pensée en maillage. Lorsqu'il définit les différentes orientations que peut prendre un art écologique, Timothy Morton manifeste un intérêt particulier pour les arts qui, grâce à des approches mathématiques, algorithmiques, sont

êtres vivants, dans la diversité des espèces et dans l'évolution. Pourquoi vider la matière de tout esprit et de toute créativité pour les centraliser dans votre figure divine ? Nous sommes entourés d'une matière créative, active et attentive. » Val PLUMWOOD, *Op. Cit.*, p.52.

253Je reprends le terme utilisé par Val Plumwood lorsqu'elle affirme que les créationnistes nient « la fluidité humaine qu'impose le récit évolutionniste ». *Ibid.*, p.48.

254*Ibid.*, p.54.

255D'après le terme utilisé par Val Plumwood, *Ibid.*, p.59.

256Timothy MORTON, *Op. Cit.*, p.173.

capables de modéliser la nature. Le philosophe s'intéresse notamment à la géométrie fractale²⁵⁷, utilisée pour l'animation en images de synthèse d'éléments naturels comme les nuages, des montagnes, des plantes, des arbres, de la roche, etc. Cette technique est donc régulièrement utilisée dans les films d'animation 3D, les effets spéciaux et les jeux vidéo. L'artiste Julius Horsthuis s'est d'ailleurs attaché à créer des univers fictionnels en utilisant uniquement la géométrie fractale.



Fig.16 L'art fractal de Julius Horsthuis : exemple de deux univers naturels créés grâce à la géométrie fractale.

Dans quelle mesure la géométrie fractale implique-t-elle une pensée en maillage ?
Comme le résume très bien Timothy Morton,

Les formes fractales paraissent irrégulières à première vue mais révèlent de plus près une structure précise fondée sur des processus algorithmiques répétitifs. Ces processus se redessinent eux-mêmes en proportions minuscules, créant des formes dentelées aux replis et aux rides complexes qui sont autosimilaires – si vous isolez un fragment, il ressemblera à la forme principale. Voilà qui est tout à fait différent du tout qui serait plus grand que la somme de ses parties (holisme) : il n'y a que des parties, qu'on remonte l'échelle ou qu'on la redescende, si bien qu'un niveau « supérieur » (par exemple, la hauteur relative des arbres d'une forêt) se redessine aux niveaux « inférieurs » (disons la largeur relative des branches d'un seul arbre).²⁵⁸

257 Pour rappel, la théorie de Benoît Manderlbrot fonctionne sur la reconnaissance du fait que des structures naturelles qui semblent a priori non représentables car aléatoires peuvent l'être grâce à la création d'une nouvelle géométrie dite naturelle, la géométrie des fractales (lire la sous-partie sur « le volume » dans la deuxième partie de ce mémoire). Ainsi, une fractale, parce qu'elle est trop irrégulière pour se rapporter à des termes géométriques traditionnels, doit être envisagée à la manière d'une poupée russe, comme un objet mathématique complexe qui doit être déplié pour être représenté. En effet, la fractale est autosimilaire, c'est-à-dire qu'elle a « des détails similaires à des échelles arbitrairement petites ou grandes ». Alors, d'objets a priori très irréguliers naît une régularité. D'après l'article « Fractales – définitions et explications », techno-science.net [en ligne]. Lien : <https://www.techno-science.net/definition/2467.html> (dernière consultation le 30/082022)

258 Timothy MORTON, *Op. Cit.*, p.175.

Si la géométrie fractale présente un intérêt majeur pour l'animation en images de synthèse, c'est parce qu'elle permet à partir d'algorithmes de représenter certaines formes complexes, essentiellement des paysages naturels, comme déjà mentionné plus haut. Mais surtout, si l'utilisation de la géométrie fractale dans l'animation d'images de synthèse intéresse Timothy Morton, c'est parce qu'elle révèle la pensée écologique qui traverse cette technique d'animation : puisqu'elle admet que toute forme naturelle peut être créée à partir d'une même substance algorithmique, l'animation en images de synthèses confirme que des similarités sont repérables dans toutes les formes naturelles. Il s'agit là de l'application informatique de la théorie de l'évolution de Charles Darwin ; en créant un univers naturel fictionnel sur un même modèle algorithmique, les images de synthèse démystifient l'idée de Nature comme un tout mystérieux que l'on observe de loin. De cette manière, « la géométrie fractale dénature la Nature »²⁵⁹.

Plus encore, au-delà de l'utilisation de la géométrie fractale dans l'animation d'objets naturels en images de synthèse, il est intéressant de revenir à des considérations étymologiques, qui attachent plus largement le cinéma d'animation par ordinateur à la pensée écologique. Utilisé dans des domaines aussi divers que le textile, la biologie, l'informatique ou l'ingénierie, le maillage (*mesh*) est une notion particulièrement présente dans l'animation par ordinateur : il définit le modèle de représentation communément utilisé pour modéliser des surfaces, du fait de ses capacités à représenter toutes sortes de formes complexes²⁶⁰. Un maillage est défini par un ensemble de polygones planaires (le plus souvent des triangles) que l'on nomme facettes. Plus le nombre de facettes est grand, plus la densité du maillage augmente et donc plus la représentation est précise.

²⁵⁹*Ibid.*, p.175.

²⁶⁰D'après la définition du maillage d'Olga Triki Bchir : « La représentation par maillage est une approximation linéaire par morceaux de la surface 3D. Un maillage est défini par un ensemble de polygones planaires appelés facettes. La position des sommets de ces facettes dans l'espace 3D, le plus souvent exprimée dans un repère cartésien, définit la géométrie du maillage, tandis que les relations d'adjacence entre sommets, arêtes et facettes définissent sa topologie (information de connexité). D'une façon générale, les facettes d'un maillage peuvent avoir un nombre arbitraire de sommets. Toutefois, le plus souvent, les maillages sont composés de facettes triangulaires, en raison des techniques sous-jacentes de construction mises en œuvre qui impliquent souvent des procédures de triangulation (cf. scanners 3D). Les maillages 3D offrent une grande puissance de représentation permettant de modéliser une large variété d'objets de formes et de complexités différentes, selon des topologies et géométries arbitraires. Par définition, un maillage 3D est au mieux une surface C0-continue. [...] Notons que les approximations réalistes d'un modèle aussi complexe qu'un humanoïde nécessitent au moins quelques milliers de facettes. » in Olga TRIKI BCHIR, *Modélisation, reconstruction et animation de personnages virtuels 3D*, Thèse de Doctorat, Sciences de la Vie et de la Matière, Spécialité Mathématiques et informatique, Université René Descartes – Paris V, Octobre 2005, p.22 [en ligne]. Lien : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00273248/document> (dernière consultation le 30/08/2022)

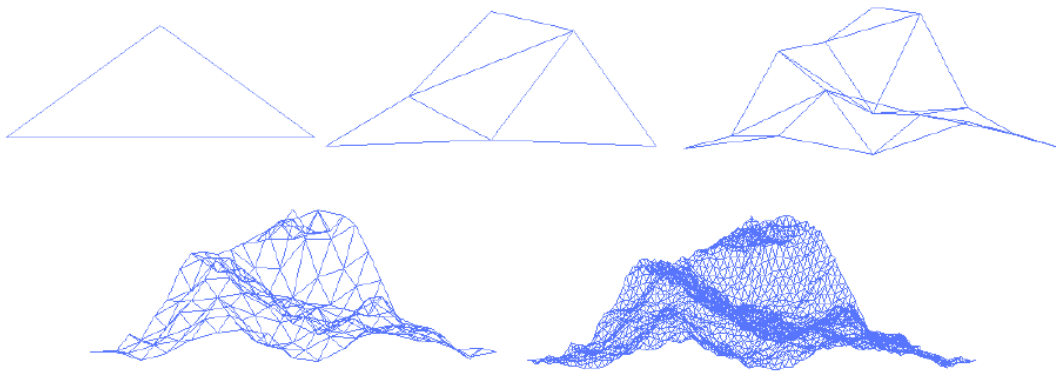


Fig. 17 Exemple de création d'un maillage pour la modélisation d'une montagne.
Animation d'Antonio Miguel de Campos, logiciel JAVA animation, 2006.

Puisqu'il dévoile un monde pris dans un maillage, le cinéma d'animation par ordinateur est une application visuelle particulièrement efficace de la pensée écologique. En repérant le vocabulaire utilisé dans un logiciel de modélisation 3D (logiciel permettant la représentation par maillages²⁶¹) tel que *Blender*, il est d'ailleurs possible de noter la diversité des termes rattachables à la pensée écologique : le manuel de référence du logiciel mentionne différentes fonctions liées à la manipulation du maillage dont « joindre deux objets maillage », « créer des ponts », « remplir des trous », « étendre le maillage », « connecter des sommets », la traitement de « boucles » et de « cycles », etc²⁶². Les débuts de l'animation par ordinateur ayant entraîné de nombreuses recherches dans l'objectif de développer le potentiel esthétique de l'infographie, l'un des enjeux informatiques posés²⁶³ a été l'amélioration du maillage comme modèle de représentation, en pensant à la fois sa densification et la limitation des problèmes de déconnexion entre ses différentes composantes²⁶⁴.

Finalement, les différentes caractéristiques du cinéma d'animation par ordinateur

261 Les maillages complexes s'obtiennent soit par l'utilisation de systèmes tels que le scanner numérique, qui implique l'existence d'un objet physique à modéliser, soit par des logiciels de modélisation 3D. *Ibid.*, p.23.

262 Différentes notions extraites des titres du chapitre « Modifier le maillage en mode Edition », in Romain DUCLUZEAU, *Blender 2.7*, Livre de référence, Saint Herblain, Ed. ENI, Janvier 2016 [extrait en ligne]. Lien : <https://www.editions-eni.fr/open/mediabook.aspx?idR=da12f19aa543768b5b54c0f74669cef4> (dernière consultation le 30/08/2022)

263 Les problèmes posés par l'animation par ordinateur à ses débuts ont été multiples du fait des vives critiques qu'il a suscitées. Les recherches informatiques se sont portées à la fois sur l'amélioration de la qualité et de la précision, mais aussi sur la possibilité de donner aux animateurs des outils variés pour retravailler l'image par ordinateur de manière manuelle, leur permettant de récupérer un pouvoir sur l'esthétique de l'animation. A ce sujet, Jean-François Laguionie évoque : « Au début de la 3D [les animateurs] avaient perdu le pouvoir, mais après ils l'ont repris en demandant aux ingénieurs de leur fabriquer des outils personnels, qui soient beaucoup plus riches. » D'après l'entretien réalisé avec Jean-François Laguionie, 15/06/2022.

264 Ce problème est notamment celui lié à la représentation en maillage 3D à partir de dessins 2D, qui implique la gestion des problèmes de liaison entre les composantes. Pour aller plus loin sur ce sujet, lire la thèse d'Olfa TRIKI BCHIR, *Modélisation, reconstruction et animation de personnages virtuels 3D*, Op. Cit..

acquièrent un intérêt particulier si on les examine à travers un nouveau regard. En explorant le maillage, l'animation par ordinateur contribue depuis ses origines sans le savoir au développement d'un modèle écologique. C'est que la technologie informatique a la faculté de mettre en lumière différents phénomènes de l'interconnectivité, dont les exemples sont riches pour envisager une nouvelle manière de penser le monde.

Ici se joue le retournement du problème posé par Erika Balsom, lorsque celle-ci postule que le cinéma d'animation par ordinateur n'est pas apte à représenter la mer, du fait du rapport de fausseté qu'il entretient avec l'élément. Pour rappel, d'après la théoricienne, animer le fluide par des calculs algorithmiques revient à dompter sa contingence, et donc à perdre sa substance, quand la photographie seule permet un transfert du réel à la reproduction. Revenant sur l'animation de la mer dans *Vaiana* (2016)²⁶⁵ et l'utilisation du logiciel *Splash*, elle critique la désignation du logiciel par les animateurs comme un *résolveur d'eau* (« water solver »), cette idée impliquant que la mer est un problème qui peut être résolu par des calculs humains²⁶⁶. La pensée de Timothy Morton dépasse ces considérations, en rendant à l'animation par ordinateur sa capacité à interroger la représentation de la mer telle qu'elle a été pensée historiquement, puisque l'animation algorithmique compromet l'idée de la Mer comme une substance mystérieuse qui dépasse notre compréhension du monde. En effet, c'est encore à l'idée de Nature rejetée par Timothy Morton que fait appel Erika Balsom pour défendre l'incontingence de la mer, celle-ci évoquant les « complexités de la vie »²⁶⁷ et « l'immesurabilité de notre monde »²⁶⁸. Une telle vision revient à perpétuer la position de mise à distance de l'humain par rapport au monde naturel qui l'entoure, en entretenant l'idée que ce monde lui échappe en partie parce qu'il n'est accessible que partiellement. Sous l'angle de la pensée écologique, la mer animée par ordinateur devient part du maillage : le lien entre l'humain et la mer est réaffirmé. La création algorithmique n'entraîne pas nécessairement, comme le texte d'Erika Balsom pourrait le laisser suggérer, une affirmation du pouvoir de l'humain sur ce qui l'entoure, mais plus simplement la reconnaissance de similarités.

265 Ron CLEMENTS et John MUSKER, *Vaiana, La légende du bout du monde*, production Disney, 2016.

266 Il est vrai que la représentation de l'eau est un challenge pour l'animation 3D, et la mer d'autant plus du fait de ses différentes textures (écume, élaboussures, ondes, etc). Certains animateurs choisissent d'ailleurs des techniques mixtes 2D/3D qui offrent une plus grande liberté : pour la fabrication d'*In Waves* de Phuong Mai Nguyen (production *Silex Films* en cours de réalisation, sortie prévue en 2024), l'équipe du studio d'animation *Autour de Minuit* a ainsi exploré la possibilité de retoucher manuellement la mer en animation 2D après une première modélisation en maillage 3D pour pouvoir resculpter les formes et ajouter des détails de mouvements organiques plus faciles à obtenir (et moins coûteux que la 3D).

267 Erika BALSOM, *Op. Cit.*, p.21.

268 *Ibid.*, p.22.

Ainsi, je me suis attachée jusque-là à la description de l'animation par ordinateur pour comprendre en quoi elle constitue un art du maillage. Cela étant, il me semble que la notion de maillage utilisée explicitement par les logiciels informatiques de modélisation révèle plus largement la vision du monde sur laquelle repose le cinéma d'animation – compris dans l'ensemble de ses techniques. A partir de ce qui a été dit dans le chapitre précédent, il est possible de repérer la manière dont les caractéristiques fondamentales du cinéma d'animation se rapportent à un art du maillage.

Premièrement, il a été vu que l'acte de création d'un film d'animation, beaucoup plus fortement que le cinéma en prise de vues réelles, implique un travail de proche en proche, et une vision dans la matérialité : il s'agit là d'un travail minutieux demandant un regard « à l'intérieur et autour des choses »²⁶⁹. La position demandée dans l'acte de création est donc bien celle résultant d'une pensée écologique, où le voir grand se situe dans l'infini des détails. Particulièrement, il est étonnant de voir comment un cinéaste comme Jean-François Laguionie paroxysme la pensée en maillage dans sa technique artistique, en questionnant le cadre : pour la création du storyboard, le réalisateur utilise des grandes feuilles blanches sur lesquelles il dessine librement, au lieu d'opter pour la séparation fixe et prédécoupée en cases des storyboards classiques. Il en résulte un livre composé de dessins de toutes tailles, où communiquent les points de vue larges et serrés, où le cadre n'a pas sa place, où le dessin garde sa liberté²⁷⁰. Cette technique, dont on rapporte qu'elle est utilisée aussi par Hayao Miyasaki²⁷¹, est intéressante à remarquer, d'autant plus chez deux cinéastes mettant au cœur de leur œuvre la représentation de la nature, parce qu'elle confirme un questionnement en maillage dans l'acte de création. « Chaque point du maillage est à la fois le centre et le bord d'un système de points, si bien qu'il n'y a ni centre ni bord »²⁷² ; une pensée de l'interconnectivité remet en question notre manière d'aborder la séparation et le cadre.

En ce qui concerne la nature des formes, ce sont ces mêmes notions de cadre et de

269 Timothy MORTON, *Op. Cit.*, p.176.

270 D'après l'entretien avec Jean-François Laguionie, 15/06/2022. « Je dessine librement sur des grandes feuilles, et après je fais des petits dessins ce qui veut dire que je me rapproche du personnage. Mais j'évite soigneusement de cadrer. Quand vous faites un storyboard classique vous dessinez dans les cases. Et moi je trouve ça dommage, je trouve qu'un dessin doit avoir sa liberté. »

271 Jean-François Laguionie affirme qu'on lui a dit qu'Hayao Miyasaki utilisait cette même technique de storyboard sauvage. Entretien avec Jean-François Laguionie, 15/06/2022.

272 *Ibid.*, p.57.

séparation que remet en question la matière plasmatisée mise en scène. Finalement, cette matière liquide et instable illustre concrètement la matière animée évoquée par Val Plumwood, que celle-ci définit comme la matière créative à l'origine de toutes formes et en perpétuelle transformation. Le cinéma d'animation « fait entrer le darwinisme dans l'art »²⁷³, en nous présentant un univers plasmatisé dans lequel les formes communiquent entre elles à travers une matière fluide et créatrice.

Plus précisément, le cinéma d'animation, en tant qu'il engendre des corps humains physiquement plasmatisés, prolonge une approche relationnelle de l'individu. Cette approche, portée d'abord par Gregory Bateson, prône la primauté de la relation sur l'individualité²⁷⁴. Cependant, Bateson considère que l'individu relationnel se définit en tant que tel par les échanges informationnels et communicationnels qu'il opère avec son environnement (au sens large, social, naturel, économique, etc), en affirmant qu' « au départ, l'individu est équipé génétiquement pour faire face à son milieu »²⁷⁵. Il n'est pas nouveau de considérer que le corps humain n'est pas structurellement un corps idéal pour penser un organisme relationnel ; se sont plutôt les corps végétaux – notamment l'arbre ou le rhizome –, qui ont souvent servi de modèle, ou encore certains corps marins, de manière plus marginale, comme les cétacés, qui peuvent explorer le monde et échanger avec des congénères à l'autre bout de la Terre par l'écholocation. Ce que la pensée du maillage sous-entend au contraire, c'est justement que nous sommes aussi structurellement des organismes relationnels, profondément en relation avec le monde que nous habitons. Augustin Berque affirme à ce propos que l'être humain ne peut pas être séparé de la Terre qu'il habite, puisque celle-ci fait partie de ce qu'il est ; elle est le « lieu de notre être »²⁷⁶. En présentant des corps humains plasmatisés, le cinéma d'animation rejoint donc la pensée écologique et dévoile un organisme humain relationnel dans sa structure même.

273 *Ibid.*, p.179.

274 L'approche relationnelle de l'individu trouve racine dans la pensée de Gregory Bateson, chercheur pluridisciplinaire qui posa les fondements d'une approche systémique des phénomènes humains. Je m'intéresserai ici particulièrement à sa théorie sur la communication, qu'il présenta comme un prolongement naturel de l'évolution biologique. En reprenant l'idée que les espèces vivantes partagent toutes des mêmes caractéristiques, qui sont déviées voire invisibilisées par les variations développées dans chaque forme du vivant pour survivre. Jean-Jacques WITTEZAELE, *L'homme relationnel*, Paris, Ed. du Seuil, 2003, p.52.

275 Jean-Jacques WITTEZAELE, *Op. Cit.*, p.59.

276 *Ibid.*, p.107. Plus loin, Charlotte Luyckx cite Augustin Berque lorsqu'il définit la particularité de la Terre : « En effet, entre la Terre comme planète et comme biosphère, d'une part, et, d'autre part, la Terre comme écoumène, la différence est plus grande qu'entre une maison vide et une maison habitée. La Terre n'est pas seulement l'environnement indispensable à notre vie biologique, comme elle l'est pour toutes les espèces vivantes de la biosphère. » *Ibid.*, p.107.

La série d'animation *Patouille*²⁷⁷ (Inès Bernard-Espina, Mélody Boulissière et Clémentine Campos) démontre notamment la manière dont le cinéma d'animation en tant que support artistique plasmatisque est un art qui est profondément lié à l'idée de maillage : la réalisatrice met en scène un petit personnage plasmatisque, Patouille, qui explore le monde vivant avec la capacité d'échanger avec les autres organismes en reprenant structurellement leurs caractéristiques (voir *Fig.18*). Ainsi, lorsqu'il rencontre un second personnage souffrant de solitude, Patouille s'approche de lui, et saisit ses épaules de ses deux mains. Nous voyons alors à l'image un flux de couleurs, chacune représentant un élément naturel, qui part de Patouille pour se diffuser dans le corps de l'autre. En partageant toutes les sensations du vivant qu'il a emmagasiné dans son corps, Patouille réinscrit son ami dans un rapport d'échange avec le monde qui l'entoure. La morale de ce conte philosophique sera celle du maillage : nous sommes intrinsèquement lié au monde vivant qui nous entoure ; nous sommes en échange permanent avec ce monde. Chacun doit apprendre à ressentir cet échange.



Fig. 18 La transformation plasmatisque de Patouille en différentes formes du vivant. Inès Bernard-Espina, Mélody Boulissière et Clémentine Campos, *Patouille*, Animation numérique 2D, en production en 2022 (Miyu Productions).

Ainsi, après avoir déterminé dans le chapitre précédent la plasmaticité interne au cinéma d'animation à travers une étude plastique, ce dernier chapitre a ouvert des pistes de réflexion sur un certain type de présence au monde que suggère un univers instable de formes liquides en contact les unes avec les autres. L'organisme plasmatisque est un corps relationnel, qui s'inscrit dans un maillage de connexions. En déployant des corps relationnels emmaillés dans un tissu vivant, le cinéma d'animation en tant que médium artistique s'inscrit dans un modèle de pensée écologique qui se déploie aujourd'hui et entame une « révolution existentielle profonde »²⁷⁸. Puisqu'un éclairage sur le cinéma d'animation à travers la pensée

²⁷⁷Série française en cours de production en 2022 chez Miyu Productions.

²⁷⁸Charlotte LUYCKX, *Ecophilosophie. Racines et enjeux philosophiques de la crise écologique*, Louvain-la-Neuve, Ed. Academia, 2020, p.114.

écologique a montré la relation privilégiée qu'il entretient avec le vivant, il me semble intéressant de revenir finalement sur le choix d'utiliser le médium artistique du cinéma d'animation pour représenter la mer. C'est sur ce dernier point que le troisième bilan revient.

Troisième bilan Médium

« Pour comprendre les médias, nous ne devrions pas commencer sur terre mais dans la mer. »²⁷⁹

Après avoir étudié successivement la relation de la mer avec le film, puis avec les personnages, cette dernière partie s'est concentrée sur le support matériel filmique, c'est-à-dire le médium animation. En envisageant la plasmaticité et la pensée en maillage comme processus essentiels du cinéma d'animation, des caractéristiques communes à la mer et au support filmique se dessinent. La mer entretient un lien particulier avec le cinéma d'animation en tant que médium, et la nature de ce que ces deux notions partagent peut être envisagée en deux points.

Premièrement, la mer et le cinéma d'animation partagent une même capacité à *faire médium*. Se pose donc ici la question de comprendre ce qui peut faire ou ne pas faire médium. L'association restreinte du médium aux médias de communication tels que les journaux, la télévision, Internet, etc, n'est que récente parmi la multipolarité de sens rattachables à cette notion. Le médium est aussi ce qui caractérise la matérialité propre aux processus artistiques classiques (écriture, sculpture, peinture, photographie, etc) – c'est dans cette catégorie que se range le cinéma d'animation. Pour autant, au XIX^{ème} siècle, la notion caractérisait avant tout les éléments naturels tels que l'eau, la terre, le feu et l'air²⁸⁰. Suivant cette signification, Fritz Heider cite l'exemple du son de la cloche : si nous ne faisons pas attention à la vibration de l'air qui percute notre tympan et « engendre ainsi une transmission de la vibration sous forme

279John DURHAM PETERS, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Op. Cit., Chicago and London, Ed. The University of Chicago Press, 2015, p.53. Traduction personnelle de l'anglais : « To understand media, we should start not on land but at sea. »

280D'après la citation de Jochen Hörisch par John Durham Peters dans *The Marvelous Clouds*, Op. Cit., p.2. Ainsi John Durham Peters conclue que « le concept de médias [...] a été associé à la nature bien avant qu'il soit associé à la technologie ». Traduction personnelle de l'anglais : « The concept of Media [...] was connected to nature long before it was connected to technology. » *Ibid.*, p.46.

d'impulsions électriques jusqu'au cerveau »²⁸¹, mais relevons juste le fait que nous entendons le son d'une cloche, l'air en tant que matérialité effectue la médiation entre l'objet et nous-mêmes. En prenant cet exemple, le théoricien déplore que nous ne nous demandions pas ce par quoi s'opère la connaissance du point de vue purement physique : en *habitualisant*²⁸² les médias naturels, nous rendons transparent l'ensemble des substances de médiation qui nous entourent. C'est que le médium n'est pas une chose, mais ce à travers quoi on peut appréhender les choses, il est la nature du milieu dans lequel chaque chose est perçue²⁸³ ; de cette manière prend sens la pluralité des significations liées à cette notion. « Il y a des médias parce qu'il y a de l'altérité, un autre dont l'accès nous est refusé. Il faut alors un tiers pour effectuer la médiation. »²⁸⁴

D'un point de vue physique, la mer, en tant que substance matérielle qui s'interpose entre le sujet et les choses perçues, contient donc bien la possibilité de *faire médium* autant que le cinéma d'animation. Tous deux, parce qu'ils créent des milieux englobants, sont des matrices « permettant plusieurs possibilités tout en excluant d'autres, plusieurs constellations possibles de formes »²⁸⁵.

Au-delà du point de vue physique, la seconde caractéristique fondamentale pour qu'une substance puisse être définie comme un médium consiste en sa capacité à *faire sens*. Friedrich Nietzsche écrivait à propos de son expérience de la machine à écrire : « [...] Notre outillage scriptuaire forge avec nous nos pensées. Quand mes doigts seront-ils capables de taper une longue phrase ! »²⁸⁶. En caractérisant la force du médium par l'influence qu'il exerce sur la pensée et donc sur le contenu qu'il médiatise, Nietzsche le premier lui confère une dimension irréductible ; le médium ne se limite pas à un rôle intermédiaire mais vaut pour lui-même. Un message, selon qu'il est transporté jusqu'au destinataire par la radio ou par un film, ne sera à la fois jamais identique à ce qu'il était au préalable, et toujours différent à son arrivée

281 Enrico AGOSTINI-MARCHESE, « Une lecture de Chose et medium de Fritz Heider. Heider, Fritz. 2017. Chose et medium. Edité par Emmanuel Alloa. Vrin. Paris. », Compte-rendu, in *Sens Public*, Montréal, Ed. Université de Montréal, 2018.

282 D'après le terme utilisé par Fritz Heider et repris par Enrico Agostini-Marchese, *Art. Cit.*, 1.9. « Cette transparence insignifiante, cependant, n'est pas une donnée naturelle, anhistorique et immuable, qui ne concernerait que la phénoménologie du médium en soi : partant du constat que cette insignifiante est le résultat d'un processus d'*habitualisation* du médium — nous marchons sans nous rendre compte de l'air qui nous entoure — le penseur autrichien s'occupe par la suite du rapport phénoménologique médium-sujet. »

283 Fritz HEIDER, *Chose et Médium*, 1926, Paris, Vrin (2017).

284 Dieter MERSCH, *Théorie des Médias : une introduction*, Paris, Ed. Les presses du réel, 2016, p.7.

285 *Ibid.*, p.222.

286 *Ibid.*, p.14.

en fonction du médium qui le porte.²⁸⁷ Le but du médium n'est donc pas tant de transmettre que de créer quelque chose, de l'ordre du surplus et de la transformation. Plus précisément, John Durham Peters invite à définir les médias comme des « modes d'existence »²⁸⁸ : les médias, en tant qu'infrastructures qui déterminent la transmission des messages, la perception et donc la connaissance, se différencient les uns par rapport aux autres dans leur identité d'infrastructure, dans la particularité du « surplus » qu'ils apportent à toute médiation. Puisqu'ils déterminent notre façon d'être et d'agir, les médias ont « une importance écologique, éthique et existentielle »²⁸⁹. L'étude des médias n'est autre que l'étude des différents rapports que l'être peut avoir avec le monde.

Au-delà de leur capacité à *faire médium* tous deux, c'est donc à travers le mode d'existence que proposent la mer et le cinéma d'animation que les deux médias se rejoignent. A travers ce mémoire a été évoquée la manière dont la mer nous invite à abandonner nos *habitus* terrestres, au profit d'un être-au-monde fluide, haptique, lisse²⁹⁰, en liaison forte avec les choses qui nous entourent et une sensation d'immersion. En décrivant dans le premier chapitre de cette partie la plasmaticité inhérente au cinéma d'animation en tant que support de création, des liens se sont tissés entre les caractéristiques des deux médiums. Ce qu'ils partagent, c'est une pensée en maillage, un être-au-monde relationnel.

Marshall McLuhan évoque la superposition des médiums, qui s'imbriquent les uns dans les autres et s'interprètent réciproquement, de telle manière que se dessinent des réseaux de médiation. Les films de Jean-François Laguionie sont des réseaux de médiations, où se superposent au moins deux médias de nature liquide. La grande homogénéité régnant dans la filmographie du cinéaste a souvent été évoquée ; le choix même d'un médium liquide pourrait-il lui-même participer à cette homogénéité ? Si le cinéaste a fait le choix de donner une place particulière au cinéma d'animation parmi les différents médiums artistiques qu'il apprécie (cinéma, écriture, peinture), c'est peut-être parce que ce médium contient en lui-même quelque chose qui le rapproche de l'élément qui l'a toujours attiré : la mer.

287C'est à partir de ces fondements que Marshall McLuhan s'intéressa à l'étude des médias, partant de l'idée que le message importe peu, quand l'élément déterminant est ce qui le porte.

288John DURHAM PETER, *Op. Cit.*, p.17. Texte original anglais : « If most mainstream media studies see media as objects or institutions, the tradition I present takes media as modes of being. »

289D'après les mots de John Durham Peters, *Ibid.*, p.15. Texte original en anglais : « Media are our infrastructures of being, [...] the materials through which we act and are. This gives them ecological, ethical and existential import. »

290En comprenant là l'idée d'espace lisse définie par Deleuze et Guattari, expliquée dans la partie II.

CONCLUSION

« Comment peut-on à la fois poser une relation d'identification profonde entre un humain et un non-humain et admettre que le premier soit acteur ou complice de la destruction du second ? »²⁹¹

Ce mémoire s'inscrit dans le contexte de l'Anthropocène : succédant à l'Holocène, cette époque géologique nouvelle est caractérisée par le fait que la Terre est aujourd'hui marquée par l'empreinte de l'action humaine. Comme le remarque Hélène Artaud, « des phases de dégradation du milieu et d'extinction des espèces ont toujours existé »²⁹², mais la particularité de l'Anthropocène réside dans la responsabilité d'une seule espèce sur ces altérations. En cela, le contexte anthropocénique révolutionne notre conception du monde ; il révèle la continuité entre l'histoire humaine et l'histoire de la Terre, que notre point de vue anthropocentré avait négligé. Parce qu'un lien d'interdépendance entre l'humain et la nature s'est dessiné, un intérêt s'est forgé pour des existences qui jusque-là avaient été invisibilisées, délaissées. Cet intérêt a amené des observations qui ont révélé la diversité des modes d'existence du vivant, et ce au sein même de l'espèce humaine : nous savons aujourd'hui que de nombreuses cultures autochtones ont construit des relations avec la nature bien différentes de celles occidentales. Tandis que nous commençons à peine à concevoir que nous devons prendre soin des océans et de son vivant, « les autochtones d'Océanie, sachant que leurs précieuses pêcheries pouvaient facilement être épuisées, avaient conçu, il y a des siècles, diverses mesures destinées à prévenir cette éventualité »²⁹³. Une autre manière de penser est donc possible.

291Philippe DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p.289.

292Hélène ARTAUD, Frédérique CHLOUS, Emilie MARIAT-ROY, « Des mers anthropocéniques : un colloque au Muséum national d'histoire naturelle », dans *Nature, Sciences, Société*, Vol.29, Nanterre, Ed. NSS Dialogues, Février 2021, pp.198-205, par.3 [en ligne]. Lien : <https://www.caim.info/revue-natures-sciences-societes-2021-2-page-198.htm> (dernière consultation le 31/08/2022)

293Hélène Artaud cite l'anthropologue Johannes (qui écrivait ces mots en 1970). *Ibid.*, par.7.

Ce travail est une contribution à la reprise de contact avec le vivant non-humain qui a été impulsée. En proposant un regard attentif à la mer dans certains films de Jean-François Laguionie, j'ai souhaité montrer comment l'élément naturel entretient un lien profond avec le film, comment la mer porte une création filmique. Aussi, en montrant comment elle ne se réduit pas à sa représentation dans le film, j'ai introduit l'idée que la mer est bien plus que ce que l'on voit en apparence : elle est un médium qui porte un mode d'existence singulier. L'étude du milieu filmique, c'est-à-dire de la relation que les personnages entretiennent avec leur environnement, a mis en lumière un rapport au monde fluide.

Le sociologue Zygmunt Bauman rattache à l'idée de liquidité des notions de vitesse, de mondialisation, de flexibilité et d'évitement, qui caractérisent d'après lui nos sociétés modernes, qu'il nomme des « sociétés liquides »²⁹⁴. Ma vision d'un rapport au monde fluide, comprise à partir de la représentation de la mer dans les films de Jean-François Laguionie, se détache assurément d'une telle approche. Elle se comprend en termes de proximité, d'ouverture, de relation et d'interdépendance. Elle entreprend une réorientation de l'inscription spatiale et du mode de perception selon ces caractéristiques. Elle inscrit l'individu dans un maillage de relations, en réaffirmant l'existence d'une matière commune à toutes les formes du vivant qui circule en permanence.

En exposant la manière dont le cinéma d'animation présente lui aussi un mode d'existence fluide qui prend ancrage dans ses caractéristiques plasmatiques, des pistes de réflexion ont été ouvertes sur l'existence d'un lien singulier entre le cinéma d'animation en tant que médium et une pensée écologique. En souhaitant déceler ce qu'il y a de la mer dans le cinéma d'animation, ce travail a esquissé plus largement l'idée que le cinéma d'animation entretient un rapport privilégié avec le vivant. Cette intuition que j'ai souhaité développer serait encore à prolonger en s'ouvrant à d'autres corpus et d'autres éléments naturels.

Il est vrai que le cinéma d'animation, par sa capacité plasmatique à générer toutes

294« Dans son livre *La Vie liquide*, Bauman décrit nos sociétés contemporaines comme des univers sans repères, sans réelles structures, si ce n'est celle d'un mouvement permanent, à l'image des vagues d'un univers liquide. La vie dans toutes ses manifestations (professionnelle, sentimentale, loisirs, familiale, culturelle) y est assujettie au temps et à la consommation. Tout doit disparaître vite pour laisser la place à du nouveau (concept, produit, amant, travail, identité, etc.). C'est le règne du jetable, car chaque chose jetée permet l'acquisition d'une nouvelle chose. Plus l'utilisation est courte, plus cela va vite, mieux c'est : le mouvement des flux en est facilité, l'économie tourne. Dans cette société, donc, la personne humaine est chosifiée sans vergogne, au nom du progrès et de l'efficacité économique. Il est important, alors, d'être dans la course, sans défaillances, « performant », adaptable, modifiable et transformable à l'envie au risque de devenir un « déchet » à remplacer. » Agnès FALABREGUES, « Bauman, Z. La vie liquide », dans *L'orientation professionnelle et scolaire*, Paris, Ed. Institut national d'étude du travail et d'orientation professionnelle, 43/2, 2014 [en ligne]. Lien : <http://journals.openedition.org/osp/4389> (dernière consultation le 31/08/2022)

formes, appelle souvent, dans ses productions actuelles, au domaine du rêve et à la création de mondes autres qui interrogent en reflet notre réel. J'inclue ici aussi l'imagerie de synthèse dans les films en prise de vues réelles, qui sert souvent pour la représentation de mondes science-fictionnels ou d'univers Fantasy. Ces genres ont tendance à dépeindre des mondes dans lesquels le vivant (animal, végétal et minéral) est responsif, c'est-à-dire qu'il échange de manière lisible. Par exemple, dans *Le Chant de la Mer* (Tom Moore, 2014), la mer communique avec les personnages en produisant des lumières qui guident leur chemin. Comme le souligne Estelle Zhong Mengual²⁹⁵, la limite d'une telle représentation est qu'elle représente un idéal de connexion à la nature qui renforce la sensation d'indisponibilité du vivant non-humain dans notre quotidien. Le milieu naturel que nous expérimentons au quotidien n'est pas toujours responsif : lorsque nous nous baignons, la mer et les algues ne réagissent pas à notre présence et n'échangent pas avec nous par des signes évidents. Précisément, le rapport privilégié entre le cinéma d'animation et le vivant que j'ai envisagé doit dépasser la représentation d'un monde naturel immédiatement responsif. Un regard écologique n'observe pas le vivant à partir de sa capacité à montrer sa présence (mouvement, illumination, bruit), mais à partir d'une substance, d'une matière qui nous lie. En ce point, les films de Jean-François Laguionie sont exemplaires : la mer qui y est représentée n'est pas explicitement lisible. Échanger avec elle demande une réorientation de notre regard.

295 Estelle ZHONG MENGUAL, *Op. Cit.*, p.94.

BIBLIOGRAPHIE

Cinéma

BALSOM Erika, *An Ocean Feeling : Cinema and the Sea*, Nouvelle-Zélande, New Plymouth, Ed. GovettBrewster Art Gallery, 2018.

BORDELEAU Erik, PAPE Toni, ROSE-ANTOINETTE Ronald, Adam SZYMANSKI, *Fabulations nocturnes : Écologie, vitalité et opacité dans le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul*, Paris, Ed. SenseLab, 2017.

BOUVIER Mathieu, « Ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton », dans *Vertigo*, n°33, Paris, Ed. Lignes, janvier 2008, pp.4-11 [en ligne]. Lien : <https://www.cairn.info/revue-vertigo-2008-1-page-4.htm>

BRUGIDOU Jérémy, *Vers une écologie de l'apparition : bioluminescence et cinéma*, Paris, Ed. Mimésis, 2022.

CALDIRONI Fabio, *Filmer la mer, ou comment faire de la mer un élément du récit et non pas un simple décor*, Mémoire de master de cinéma, ENS Louis Lumière, 2013-2014.

CASTRO Teresa, « Les Archives de la Planète et les rythmes de l'Histoire », dans *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°54, Paris, Ed. ARFHC, 2008 [en ligne]. Lien : <http://journals.openedition.org/1895/2752>

COGEVAL Guy et PAINI Dominique (dir.), *Hitchcock et l'art, coïncidences fatales*, Milan, Ed. Mazzotta, 2000.

DUBOIS Philippe, « La tempête et la matière-temps », dans Jacques AUMONT (dir.), *Jean Epstein, Cinéaste, Poète, Philosophe*, Paris, Ed. Cinémathèque française, 1998.

EPSTEIN Jean, *L'intelligence d'une machine*, Paris, Jacques Melot, 1946.

HAMERY Roxane et THOUVENEL Eric (dir.), *Jean Epstein, Actualité et postérités*, Ed. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2016.

FAUCON Térésa, *Théorie du montage. Énergies, forces et fluides*, Paris, Ed. Armand Colin Recherches, 2013.

LECOLE SOLNYCHKINE Sophie, « Penser liquide. Vers une esthétique écologique (Morton, Castaing-Taylor & Paravel) », dans *Arts et Sciences*, N° Spé : des sciences écologiques aux arts du paysage, revue en ligne, Janvier 2020 [en ligne]. Lien : <http://www.openscience.fr/Penser-liquide-Vers-une-esthetique-ecologique-Morton-Castaing-Taylor-Paravel>

LEFEBVRE Martin (dir.), *Landscape and Film*, New York, Ed. Routledge, 2006.

MOTTET Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Ed. Champ Vallon, 1999.

PERAUD Arthur, *Imaginaire attractionnel des formes numériques dans le blockbuster contemporain (2008-2018)*, Mémoire de Master, Université de Rennes 2, 2020.

RUST Stephen, MOANI Salma, and CUBITT Sean (Dir.), *Ecocinema Theory and Practice*, New York, Ed. Routledge, 2012.

TARKOVSKI Andrei, *Le Temps scellé* (1989), Paris, Ed. Philippe Rey, 2014.

THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Belval, Ed. Circé, 2019.

THOUVENEL Eric, *Les motifs de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Rennes, Ed. Presses universitaires de Rennes, 2010.

WILLOQUET-MARICONDI Paula, *Framing the world, Explorations in ecocriticism and film*, Charlottesville, Ed. University of Virginia Press, 2010.

Cinéma d'animation

BARRÈS Patrick, « Des pratiques du trait dans le cinéma d'animation », dans *Débordements*, revue de cinéma en ligne, mai 2012 [en ligne]. Lien : <https://debordements.fr/Des-pratiques-du-trait-dans-le-cinema-danimation>

BERTIN Amandine, *A la Recherche de l'Animation (1960-1974)*, Mémoire de Master 2 d'Histoire du Cinéma, Université Panthéon Sorbonne Paris 1, 2016-2017.

DENIS Sébastien, *Le cinéma d'animation : techniques, esthétiques, imaginaires*, Malakoff, ed. Armand Colin, 2017.

DUCLUZEAU Romain, *Blender 2.7*, Livre de référence, Saint Herblain, Ed. ENI, Janvier 2016.

EISENSTEIN Serguei, *Walt Disney*, Belval, Ed. Circé, 2013.

KATAEVA Olga, *Le statut du dessin dans l'oeuvre de Serguei M. Eisenstein. Mise en scène, montage, intermédialité*, Thèse de Doctorat, Université Sorbonne Paris Cité et Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2018.

LEPOT Cyril, *Une nouvelle théorie de la plasticité filmique : spécificité du stop motion et épistémologie critique*, Thèse, Université Panthéon-Sorbonne – Paris 1, Septembre 2021.

Pascal VIMENET (dir.), *Jean-François Laguionie*, Montreuil, Ed. De L'Oeil, (livre-DVD), 2016.

NUSSBAUMER Julia, « Métamorphoses des corps et ambivalence des êtres dans les contes cinématographiques d'Hayao Miyasaki », dans *Synergies*, n°7, Sylvains-lès-Moulins, Ed. GERFLINT, 2010.

REBBECHI Marie, « Sergei Eisenstein and Jean Painlevé : science is animation », dans *Critical Quaterly*, n°62, Oxford, ed. Wirley, 2020 [en ligne]. Lien : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03226465/document>

TOMASOVIC Dick, *Le corps en abîme. Sur la figurine et le cinéma d'animation*, Aix-en-Provence, Ed. Rouge Profond, 2006.

TRIKI BCHIR Olga, *Modélisation, reconstruction et animation de personnages virtuels 3D*, Thèse de Doctorat, Université René Descartes – Paris V, Octobre 2005.

Peinture et autres arts

ALLUCHON Marion, *Du Douanier Rousseau à Gaston Chaïssac : la reconnaissance de l'art naïf en France et aux Etats-Unis (1886-1948)*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016.

BnF, « La mer, terreur et fascination », exposition virtuelle, d'après l'exposition organisée par la Bibliothèque nationale de France et la ville de Brest dans le cadre du pôle associé Océanographie, 2005. Lien : <http://expositions.bnf.fr/lamer/index.htm>

BRODSKAYA Natalia, *L'art naïf*, New York, Ed. Parkstone International, 2005

CARERI Francesco, *Walkscapes. La Marche comme pratique esthétique*, Arles, Ed. Actes Sud 2013.

CHARRON Marie-Eve, « Thierry Davila, Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XXe siècle », dans *Parachute*, n°115, Montréal, Ed. Chantal Pontbriand, 1er juillet 2004.

CORDEREIX Pierre et VERRIER Luc, « Pierre Henry, père de la musique concrète », dans *Chroniques*, n°92, Paris, Ed. BNF, septembre-décembre 2021 [en ligne]. Lien : <https://www.bnf.fr/fr/pierre-henry-pere-de-la-musique-concrete>

DURAND Véronique et PIGALLET Mathilde, *Collections en mouvement. Thème 2 : La mer*, Dossier pédagogique, Brest, Ed. Musée des Beaux Arts de Brest, 2013 [en ligne]. Lien : https://musee.brest.fr/fileadmin/imported_for_brest/fileadmin/Sites_dedies/Musee/Documents/collections_perm anentes/Theme_2/Dossier_pedagogique_La_mer.pdf

GALAIS Philippe, « Aspects graphiques et picturaux », dans Bernard GENIN et Philippe GALAIS, Dossier pédagogique L'île de Black Mor de JeanFrançois Laguionie, Paris, Ed. CNC, 2013 [en ligne]. Lien : <https://www.cnc.fr/documents/36995/145981/Ile+de+Black+M%C3%B3r+%28>

%E2%80%99%29+de+JeanFran%C3%A7ois+Laguionie.pdf/b5a4bc81-015b-e8de-e6dd-bc

GIRAUD Céline, « La Vague, Gustave Courbet, Analyse », dans *Deuxième temps*, revue numérique d'Histoire de l'Art, 07/02/2017 [en ligne]. Lien : <https://deuxieme-temps.com/2017/02/07/analyse-vaguecourbet/>

GRAMMARE Gisèle, « Sean Scully ou la surface peinte », dans *Pratiques picturales : ralentir peintures*, n°2, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Ed. Institut Acte, décembre 2015 [en ligne]. Lien : <http://pratiquespicturales.net/article29.html>

K. HEISE Ursula, « Surréalisme et écologie : les métamorphoses d'Aimé Césaire », dans *Ecologie et politique*, n°36, Lormont, Ed. Le Bord de l'Eau, Février 2008 [en ligne]. Lien : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-69.htm>

LEDERER Grit, *La mer en peinture, Episode 1 « Les conquêtes »*, documentaire produit par la chaîne Arte, 2019.

LE SCANFF Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Ed. Champ Vallon, 2007.

MILES Malcolm, *Ecoaesthetics : Art, litterature and architecture in a period of climate change*, Londres et New York, Ed. Bloomsbury, 2014.

Service culturel du Musée National de la Marine, « La peinture de Marine du XVIIe au XXe siècle », dossier pédagogique, Paris, 2007 [en ligne]. Lien : http://www.museemarine.fr/sites/default/files/la_peinture_de_marine_secondaire.pdf

SPAMPINATO Francesco, « Archétypes de la forme et archétypes du sens dans Jeux de vagues de Claude Debussy », dans *Studi Musicali*, n°34, Santa Cecilia, 2005, pp.181-207 [en ligne]. Lien : https://www.researchgate.net/publication/297292337_Archetypes_de_la_forme_et_archetypes_du_sens_dans_Jeux_de_vagues_de_Debussy

THILMANY Robert, *Critériologie de l'Art Naïf*, Paris, Ed. Max Fourny, 1984.

ZHONG MENGUAL Estelle, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Ed. Actes Sud, 2021.

Théorie des médias

AGOSTINI-MARCHESE Enrico, « Une lecture de Chose et medium de Fritz Heider. Heider, Fritz. 2017. Chose et medium. Edité par Emmanuel Alloa. Vrin. Paris. », Compte-rendu, dans *Sens Public*, Montréal, Ed. Université de Montréal, 2018.

DURHAM PETERS John, *The Marvelous Clouds. Toward a philosophy of elemental media, Chicago et Londres*, Chicago et Londres, Ed. The University of Chicago Press, 2015.

HEIDER Fritz, *Chose et Médium*, 1926, Paris, Ed. Vrin, 2017.

JUE Melody, *Wild Blue Media : thinking through seawater*, Durham et Londres, Ed. Duke University Press, 2020.

MERSCH Dieter, *Théorie des Médias : une introduction*, Paris, Ed. Les presses du réel, 2016.

VENTURI Riccardo, « L'enfer dans l'océan. Vampyrotheutis Infernalis de Vilém Flusser », dans DRYANSKY Larisa, SOMAINI Antonio, VENTURI Riccardo (dir.), *Repenser le médium. Art contemporain et cinéma*, Dijon, Ed. Presses du réel, 2022.

Philosophie

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, 1942, Paris, Ed. Le Livre de Poche, 1993.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, 1957, Paris, Ed. Puf, 2020.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Ed. Seuil, édition illustrée établie par Jacqueline Guittard, 2010.

BATESON Gregory, *Vers une écologie de l'esprit 1*, Paris, Ed. Du Seuil, 1995.

BELANGER Marcel, « Berque, Augustin (2000) *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*. Paris, Belin, 271 p. (ISBN 2-7011-2381-X) », dans *Cahiers de géographie du Québec*, vol 45, n°124, Laval, Ed. Université de Laval, 2001, pp.133-134.

COCCIA Emmanuele, *Philosophie de la maison. L'espace domestique et le bonheur*, Paris, Ed. Payot et Rivages, 2021.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.

DUNCAN Isadora « Ce que révèle la danse du corps. De Nietzsche à Preljocaj », dans *Philosophie magazine*, n°135, Paris, Ed. Philosophie Magazine Editeur, Déc/Janv 2020.

GUATTARI Félix, *Les trois écologies*, Paris, Ed. Galilée, 1989.

GERBER Vincent, *Murray Bookchin et l'écologie sociale. Une biographie intellectuelle*, Montréal, Ed. Ecosociété, 2013.

KIMBERLEY Peters, STEINBERG Philip, « Wet ontologies, fluid spaces : giving depth to volume through oceanic thinking. », dans *Environment and planning D : society and space*, Vol.33, n°2, Santa Barbara, Ed. University of California Santa Barbara, 2015.

LASSUS Marie-Pierre, « I. Gaston Bachelard et la musique des éléments », dans *Gaston Bachelard musicien : Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010 [en ligne]. Lien :

<http://books.openedition.org/septentrion/69308>

LECHERMEIER Gilbert, *Définition du vivant et émergence de la vie : entre rupture et continuité, saisir l'originalité du vivant*, Thèse de Doctorat, Paris 1, 2015.

LUYCKX Charlotte, *Ecophilosophie. Racines et enjeux philosophiques de la crise écologique*, Louvain-la-Neuve, Ed. Academia, 2020.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Ed. Gallimard, 1945.

MORTON Timothy, *An Ecology without Nature. Rethinking environmental Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts and London, Ed. Harvard University Press, 2007.

MORTON Timothy, *La pensée écologique*, Paris, Ed. Zulma, 2020.

NEIMANIS Astrida, *Bodies of water : Posthuman Feminist Phenomenology*, Londres et New York, Ed. Bloomsbury, 2017.

PLUMWOOD Val, *Réanimer la nature*, Paris, Ed. Presses universitaires de France, 2020.

SIMONIN Jean-François, *La Tyrannie du court terme*, Paris, Ed. Utopia, 2018.

SLOTEDIJK Peter, « Etre né de l'écume / Sphère 3. Bonnes feuilles », dans *Multitudes*, n°19, Paris, Ed. Association Multitudes et Inculte, mai 2004, pp.187-196 [en ligne]. Lien : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2004-5-page-187.htm#:~:text=L'%C3%A9cume%20ne%20met%20rien,le%20moins%20la%20plus%20m%C3%A9prisable>.

VAILLANCOURT Yves, *Sur le sentiment océanique*, Ed. Presses de l'Université de Laval, 2018.

Anthropologie, histoire et sciences naturelles

ARTAUD Hélène, *Poïétique des Flots : une anthropologie sensible de la mer dans le banc d'Arguin (Mauritanie)*, Paris, Ed. Petra, 2018.

ARTAUD Hélène, CHLOUS Frédérique, MARIAT-ROY Emilie, « Des mers anthropocéniques : un colloque au Muséum national d'histoire naturelle », dans *Nature, Sciences, Société*, Vol.29, Nanterre, Ed. NSS Dialogues, Février 2021, pp.198-205 [en ligne]. Lien : <https://www.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2021-2-page-198.htm>

BONNEUIL Christophe, FRESSOZ Jean-Baptiste, *L'événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Ed. Du Seuil, 2013.

CORBIN Alain, *Le Territoire du Vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Ed. Flammarion, 1988.

DARWIN Charles, *L'origine des espèces*, 1859, Paris, Ed. Flammarion, 2008.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Ed. Gallimard, 2005.

INGOLD Tim, *The perception of the Environment : Essays on Livelihood Dwelling and Skill*, London et New York, Ed. Routledge, 2000.

LANGZEY Liz, « Comment fonctionne l'écholocation ? », nationalgeographic.com, février 2021 [en ligne]. Lien : <https://www.nationalgeographic.fr/animaux/comment-fonctionne-lecholocation-sciences-biologie>

LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, ed. Pocket, collection Terre humaine poche, 1984.

LOWENHAUPT TSING Anna, *Le champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, Ed. La Découverte, 2017.

MARTIN Nattasja, *Croire aux fauves*, Paris, Ed. Verticales, 2019.

MOORE Jason W., *Anthropocene or Capitalocene ? Nature, History and the Crisis of Capitalism*, Oakland, Ed. PM Press, 2016.

PASTOUREAU Michel, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Ed. Du Seuil, 2000.

SARANO François, « Qui parle au nom des requins ? », Cycle « L'heure sauvage : repenser notre relation au vivant », Paris, Conférence mk2 Bibliothèque, 8 mars 2022.

« Temps du vivant et des océans », Conférence filmée et mise en ligne sur la page facebook de l'Institut de recherche pour le développement (IRD), co-organisée avec les éditions Opera Mundi, 2021 [disponible en ligne]. Lien : https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1653795375011629

TESSON Sylvain, *Dans les Forêts de Sibérie*, Paris, Ed. Gallimard, 2011.

Psychologie

FALABREGUES Agnès, « Bauman, Z. La vie liquide », dans *L'orientation professionnelle et scolaire*, Paris, Ed. Institut national d'étude du travail et d'orientation professionnelle, 43/2, 2014 [en ligne]. Lien : <http://journals.openedition.org/osp/4389>

KORFF-SAUSSE Simone, « La première demeure. Les traces du prénatal », dans *Champ psychosomatique*, n°56, Paris, Ed. L'esprit du Temps, avril 2009, pp.103-197 [en ligne]. Lien : <https://www.cairn.info/revuechamp-psychosomatique-2009-4-page-183.htm>

WITTEZAELE Jean-Jacques, *L'homme relationnel*, Paris, Ed. du Seuil, 2003.

Autres

René AUDET et Nicolas XANTHOS, « Penser la narrativité contemporaine », description du projet de recherche « Agir, percevoir et narrer en déphasage : les personnages déconnectés comme indicateurs des enjeux contemporains de la narrativité », Laval, Ed. Universités de Laval et du Québec, CRSH (2012-2016) [en ligne]. Lien : <https://penserlanarrativite.net/a-propos>

CNRTL, « Protoplasme », définition, cnrtl.fr [en ligne]. Lien : <http://www.cnrtl.fr/definition/protoplasme>

CNRTL, « Protoplasmique », définition, cnrtl.fr [en ligne]. Lien : <http://www.cnrtl.fr/definition/protoplasmique>

Encyclopaedia Universalis, « Protée », consulté le 7 août 2022 [en ligne]. Lien : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/rotee/>

Ina, « 1988, Jacques Benveniste et la mémoire de l'eau », publié en janvier 2019 [en ligne]. Lien : <https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/1988-jacques-benveniste-et-la-memoire-de-l-eau>

MANDELBROT Benoît, *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*, Paris, Ed. Flammarion, 1995.

Pallskulason.is, « 2005 Méditations au pied de l'Askja », présentation du livre de Pall Skulason sur le site de l'auteur, Mars 2005 [en ligne]. Lien : <https://pallskulason.is/pallskulason-fr/livres/217-2005-meditations-au-pied-de-l-askja>

PIRE Bernard, « Théorie des objets fractals (B. Mandelbrot) », Encyclopaedia Universalis, 2017.

R. A., « Plasmas : la matière dans un drôle d'état », dans *ITER Mag*, n°13, Saint-Paul-les-Durance, ed. ITER Organization, Novembre 2020 [en ligne]. Lien : <https://www.iter.org/fr/mag/13/51>

YOURCENAR Marguerite, « Comment Wang-Fô fut sauvé », Nouvelles Orientales, Paris, Ed. Gallimard, 1963.

UN CINÉMA ANIMÉ PAR LA MER

Regard écologique sur le cinéma d'animation à partir des films de Jean-François Laguionie

En posant un regard attentif sur la présence de la mer dans certains films de Jean-François Laguionie, cette recherche part du constat que l'élément naturel dépasse sa représentation : il est un rythme, une forme, une substance, une puissance narrative, une méthode, et au-delà. Il déploie les images et constitue leur matériau, de telle sorte que se dessine une forme de cinéma indissociable de la mer. De ce constat naît un double questionnement : d'abord, quel regard sur le monde nous offre un cinéma porté par la mer ? La constitution d'un environnement filmique fluide met en avant un certain type de présence au monde incarné par les personnages, qui remet en cause des normes anthropocentrées terrestres et invite à un mode d'existence autre. Aussi, dans quelle mesure le cinéma d'animation est-il un médium qui appelle à l'expérimentation d'un tel mode d'existence ? L'animation, art où la création des formes est régie par la plasmaticité, est le médium privilégié d'un cinéma de la mer. C'est que ce médium semble porter en lui les fondements d'une pensée écologique qui appelle à remodeler les relations entre le vivant humain et le vivant non-humain.

Mots-clés : Jean-François Laguionie, animation, mer, fluidité, milieu, médium, plasmaticité, maillage

