Titre :

Pour un cinéma d'animation mineur : tourner le dos à l'éternité, un temps composite tendu vers le devenir.

For a minor animation cinema: turning away from eternity – composite time reaching towards becoming.

Eve TAYAC

Réalisatrice-plasticienne diplômée de l'EnsAD, doctorante en Arts plastiques au LARA-SEPPIA UT2J, son travail de création-recherche porte sur les dynamiques heuristiques impulsées par le référent météorologique dans les poïétiques du cinéma d'animation. Elle enseigne à l'ISCID de Montauban (UT2J) et au département Arts Plastiques de l'UT2J de Toulouse.

Elle a récemment publié dans un ouvrage collectif :
Ève Tayac, « Documents de fabrique, pièces de chantier : expériences matériologiques et inventions météorologiques », dans BARRÈS Patrick, BONHOMME Bérénice, VIMENET Pascal (sous la dir. de), *La fabrique de l'animation : pièces filmiques en chantier*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cinémas d'animation », 2021, 250 p.

evetayac@gmail.com

Résumé :

Les conceptions philosophiques antiques du mouvement établissent ce dernier comme une synthèse de formes et d'idées éternelles et immobiles. Cette pensée du mouvement impose une traduction du temps par l'intermédiaire de formes intelligibles. La décomposition conventionnelle du mouvement image par image du cinéma d'animation repose sur cette même *mise en formes* du temps. S'inscrivant au sein d'une démarche de création-recherche, cette proposition invite à prêter attention à un cinéma d'animation « mineur » intégrant des régimes d'instabilité capables de déjouer le dispositif usuel d'animation. L'étude poïétique et esthétique de mon court-métrage *Juste avant la fonte,* réalisé en gravure image par image sur bloc de glace, servira d'appui à la réflexion. Nous verrons selon quelles modalités un mouvement animé puisant ses fondements au cœur d'un référent matériaulogique (la glace en fusion) cultive des sensibilités brouillant les formes et ouvre ainsi à une approche du temps fondée sur son irréversibilité. Ceci nous mènera, en empruntant la

voie de la philosophie deleuzienne, à la découverte d'un cinéma d'animation tendu vers le « devenir ».

Mots-clés :

Cinéma d'animation – mineur – devenir – matériau – temps composite – entropie – figure – nuage – cristal – turbulence – création-recherche

Abstract :

Inherited from ancient conceptions of a movement based on eternal and stable forms, the conventional frame by frame decomposition of movement in animation cinema relies on a *mise en formes* of time. As part of a creation-research approach, this proposal is an invitation to consider a "minor" animation cinema that integrates regimes of instability capable of profaning the usual mechanism of animation. The poetic and aesthetic study of my short film *Juste avant la fonte*, made in frame by frame engraving on ice blocks, will serve as a support to reflection. We will see how animated movement that draws its foundations from the heart of a material-ological referent (the ice in fusion) can suggest sensibilities by clouded forms. And opening up an approach to time based on its irreversibility. That will lead us to discover an animation cinema reaching towards becoming.

Keywords :

Animation cinema – minor – becoming – material – composite time – entropy – figure – cloud – cristal – turbulence – research - creation

Temps, images et cinéma d'animation

Le cinéma d'animation consiste en la création de mouvements issus d'une succession d'images[1]. Cette étude porte sur les problématiques se dégageant des relations entre le temps de la fabrique des images au cœur de l'atelier d'animation, et le temps se déployant au plan esthétique, dans la fiction animée. Il s'agit ici d'adopter une démarche articulant création et recherche en prenant pour cas d'étude mon court-métrage d'animation *Juste avant la fonte*[2], réalisé en gravure image par image sur bloc de glace. Afin d'alimenter la réflexion et d'établir précisément les différentes formes de temps à l'œuvre dans l'instance de fabrique des images, des conceptions philosophiques, ainsi que des modèles scientifiques (relevant de la physique ou de la cosmologie) seront mis à contribution. Ainsi, les développements théoriques présentés dans cette réflexion, mêlant des discours attachés à différentes disciplines, fertiliseront notre propos en l'inscrivant dans « l'entretoisement entre pratique et théorie[3] », constitutif de la création-recherche.

En étudiant la méthode d'animation[4] dite « traditionnelle », proposée par Richard Williams, nous verrons que le procédé de décomposition du mouvement en *poses clefs* commande à une traduction du mouvement suivant une synthèse de formes. Cette approche académique du mouvement animé soulèvera certaines problématiques relatives aux rapports qu'entretiennent les poïétiques de l'animation et la conception du temps. Subséquemment, l'étude de la fabrication des images de *Juste avant la fonte*, pointera un mode de construction du mouvement en résistance à

---

[1] Pour plus de précisions sur la décomposition du mouvement animé en phases, voir NEGRE Richard, *Immobilité et mouvement : négocier avec le temps*, Paris, L'Harmattan, 2020, pp. 55-61.

[2] Le film est disponible en ligne ici : https://vimeo.com/251318645

[3] Selon Jean Lancri, l'entretoisement est essentiel lors de l'énonciation de la problématique et de la structuration de la méthodologie de recherche-création : « Une thèse en arts plastiques (...) n'aboutit que dans la mesure où elle réussit à les entretoiser. Est-ce à dire que chacune de ces productions (la production plastique, d'une part, la production textuelle, d'autre part) ne se présente que comme l'étai ou le contrefort de l'autre ? Il faut ici comprendre davantage et notamment ceci : dans leur étrange attelage, chacune de ces deux productions s'érige en toise de l'autre ; et c'est ainsi, dis-je, qu'elles s'entretoisent. ». LANCRI Jean, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in Gosselin Pierre et Éric Le Coguiec (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, pp 10-11.

[4] La méthode de Richard Williams est considérée comme une référence pour l'apprentissage des techniques du dessin animé image par image, voir : WILLIAMS Richard, *Techniques d'animation*, Paris, Eyrolles, 2011, 282 p.

la synthèse des formes de l'animation traditionnelle. Les théories de la physique contemporaine nourriront la réflexion afin de mettre en lumière l'approche singulière du temps qu'implique cette animation que nous qualifierons de « mineure ». Enfin, nous montrerons que cette dernière puise ses fondements dans une certaine irréversibilité du temps et en appelle à une invitation au « devenir ».

Décomposition du mouvement : poses, cristal et « temps pulsé »

Les poïétiques du cinéma d'animation, par la création de séquences d'images, proposent une certaine « mise en équation » du mouvement et du temps. Communément, les diverses techniques d'animation consistent à décomposer le mouvement en une séquence d'images fixes. Les éléments mis en présence lors de la création des images se doivent ainsi d'être stables, de pouvoir prendre forme et tenir la pose, ceci afin de reconstituer la synthèse du mouvement. Par exemple, le mouvement créé lors d'une animation traditionnelle sur papier est composé d'un ensemble de dessins (qui sont donc fixes) et celui résultant d'une animation en volume est construit au moyen de matériaux (fil de fer, pâte à modeler, papiers…) capables de maintenir une position déterminée pendant une durée conséquente. Ainsi, l'immobilité malléable et maîtrisée de la matière inerte mise en œuvre dans la fabrique des images autorise la construction et la cohérence du mouvement animé selon une préséance de la pose. En effet, ces *poses clefs* [5], considérées comme les temps forts du mouvement, éclipsent les images tierces appelées *intervalles*. Ceci établit une hiérarchie des instants, référant à une conception du mouvement donnant la prévalence à des « instants privilégiés[6] » et mettant de côté les opacités, les informités et indéterminations intermédiaires. Cette approche du mouvement n'est pas sans rappeler les mots de Gilles Deleuze à propos de la pensée de Henri Bergson dans *l'Évolution créatrice*, selon laquelle le mouvement, dans l'antiquité, s'ordonne selon des idées et des formes intelligibles. En cela, les formes ou idées, considérées comme des potentialités immobiles et éternelles s'actualisent dans une « matière-flux[7] » référant au réel. Malgré le dynamisme avéré de cette matière-flux, le mouvement ainsi établi se structure comme une « synthèse idéale » de formes intelligibles et immobiles. Cette

---

[5] Dans le livre de Richard Williams, ces clefs sont les dessins que l'animateur dessine en premier et qui renferment l'essence du mouvement « Les clés racontent l'histoire ». WILLIAMS Richard, *Techniques d'animation*, *op. cit.*, p. 57.

[6] G. Deleuze reprend cette conception du mouvement de H. Bergson, voir : DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 L'image-mouvement,* Paris, Les Éditions de minuit, « Collection critique », 1983, p. 13.

[7] *Ibid.*, p. 13.

conception traduit le mouvement suivant le mode de l'intelligible, *i.e.* référant à un ordre virtuel de formes stables, claires et prégnantes. L'intégralité du sens du mouvement repose sur ces « instants privilégiés » qui, selon cette conception antique du mouvement, se doivent d'emblématiser l'essence d'une époque ou d'une période, les transitions entre les formes étant considérées comme insignifiantes.

La méthode académique de la construction du mouvement animé de Richard Williams hérite de cette structure synthétique. Ainsi, selon cette approche de l'animation, l'ensemble des *poses clefs* renfermant le sens et la cohérence du mouvement, il est impératif de « verrouiller les poses importantes[8] », de cristalliser ces instants privilégiés, afin d'asseoir une univocité du sens de l'animation. En cela, la construction du mouvement s'organise ici selon le schème du cristal, cernant et figeant la forme dans son contour le plus éloquent. Nous faisons ici référence au contour cristallin proposé par Gilles Deleuze dans ses cours sur la peinture. Le philosophe emprunte le terme « cristal » à Gilbert Simondon, ce dernier déterminant comme cristallin tout ce « qui ne se développe que sur les bords[9] ». Nous introduisons ici la notion de cristal pour appuyer l'importance du caractère solide et immuable des formes dans l'approche du mouvement et du temps proposée par la méthode d'animation de Richard Williams. Ce régime cristallin fixant les formes, le déploiement du temps s'effectue par l'intermédiaire de ces dernières. Il en résulte la création d'un « temps pulsé[10] » construit suivant la mesure[11] du *timing* de l'animation[12].

---

[8] WILLIAMS Richard, *op. cit.*, p. 319.

[9] SIMONDON Gilbert, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Épiméthée », 1964, p. 260.

[10] Le « temps pulsé » est une expression empruntée par Gilles Deleuze et Félix Guattari à Pierre Boulez, il désigne : « le temps de la mesure, qui fixe les choses et les personnes, développe une forme et détermine un sujet ». DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de minuit, « Collection critique », 1980, p. 320.

[11] Nous nous permettons d'employer ce terme car dans la méthode d'animation proposée par Richard Williams, la question de la mesure et de la rationalisation des écarts géométriques séparant les *poses clefs* est primordiale dans l'édification du sens et de la cohérence de l'animation. De plus, la couverture du livre est recouverte d'une grille géométrique, ce détail corrobore l'importance de la mesure dans la fabrique du mouvement selon cette méthode. WILLIAMS Richard, *op. cit.*

[12] Williams définit le *timing* d'une animation comme la « pulsation » des temps forts du mouvement. WILLIAMS Richard, *op. cit.*, p. 36.

À partir de ces caractéristiques du *Kit de survie de l'animateur*[13], nous pouvons établir que la décomposition conventionnelle du mouvement image par image du cinéma d'animation repose sur une *mise en formes* du temps. En effet, au plan esthétique, le temps n'est pas saisi pour lui-même mais à travers un code[14] porté par les formes et leur sens, ainsi que les éléments référant à la narration du film. De plus, le régime cristallin cernant les formes se caractérise par une réalité solide[15] où les êtres et les choses sont absolument distincts les uns des autres. Aucune perméabilité entre formes et fond de l'image n'est entreprise ici. Les éléments de décor de l'animation sont d'ailleurs bien souvent dessinés sur une image à part qui reste inchangée et fixe tout au long de l'animation. Cette isolation par un contour cristallin des êtres et de leur monde n'est pas sans rappeler une certaine conception héritée de la tradition aristotélicienne et perpétuée des siècles durant. En effet, d'après les lois fondamentales de la dynamique classique, l'âme de l'homme doit se libérer de son corps et de ses sens afin de saisir la vérité de « l'éternité objective du monde[16] ». Les grandes théories scientifiques sont fondées sur cet équilibre incorruptible. Par exemple, Albert Einstein « élimine le temps[17] » en proposant un modèle de l'Univers où l'expansion de ce dernier est compensée par des phases de rétractation[18]. Aristote, dans ses *Météorologiques*, propose lui aussi un univers immuable basé sur un modèle de régulation du changement entre zone de corruption sublunaire et zone supralunaire[19].

Cette élimination du temps par une cristallisation des formes est partie prenante de la structure narrative du court-métrage *Juste avant la fonte*. Celui-ci raconte l'errance dans le froid d'une femme

---

[13] « *The Animator Survival Kit* » est la traduction anglaise du titre du livre de Richard Williams.

[14] « Il s'agit des éléments d'un langage qui, aux usagers habituels de ces signes "parle". ». ECO Umberto, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 233.

[15] « Dans le domaine des corps solides, il n'y a jamais interpénétration : là où se trouve un corps, il ne peut s'en trouver un autre ». SCHWENK Theodor, *Le Chaos sensible. Création de formes par les mouvements de l'eau et de l'air*, Paris, Triades, 2005, p. 28.

[16] PRIGOGINE Ilya et STENGERS Isabelle, *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Flammarion, « Champs sciences », 2009, pp. 227-228.

[17] PRIGOGINE Ilya et STENGERS Isabelle, *La Nouvelle Alliance : Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1979, p. 274.

[18] « […] une succession éternelle de phases d'expansion et de contraction, autre formulation de l'idéal d'éternité statique qui fut celui d'Einstein. » PRIGOGINE Ilya et STENGERS Isabelle, *Entre le temps et l'éternité*, *op. cit.*, pp. 222-223.

[19] Aristote, *Météorologiques*, Paris, Flammarion, « Garnier Flammarion », 2008, pp. 100-101.

prénommée Rose, responsable d'un accident de voiture. Le récit suit les divagations du personnage et enchevêtre ses souvenirs de l'accident et d'autres réminiscences plus introspectives, en lien avec son état de choc. Le film se construit suivant une série de boucles temporelles alternant des phases de déni et de ressassement qui propulsent le personnage dans une dimension suspendue, hors de la trame de sa vie « réelle ». Tout au long de l'histoire, le personnage se cristallise dans sa dénégation et son contour cristallin l'isole, l'immobilise et peu à peu l'empêche en quelque sorte de s'actualiser dans sa réalité. En cela, le personnage se perd hors de toute incarnation, et est condamné à vivre et revivre incessamment ces boucles bouleversantes. Cependant, nous allons voir que le dispositif technique et plastique mis en place pour le court-métrage introduit une seconde temporalité qui participe elle aussi de la narration.

Le bruit plastique de l'animation mineure

Dans ce film, réalisé en gravure image par image sur blocs de glace, les temporalités de l'atelier et du glaçon se liquéfiant à la température ambiante se contaminent et s'entremêlent avec le temps de la fiction. En effet, l'introduction de ce matériau mouvant comme support de l'animation instaure ce que nous proposons d'appeler un « bruit plastique », propre au passage de l'état solide à l'état liquide du glaçon. La notion de bruit, abordée notamment par Henri Atlan[20] dans les sciences du vivant et les sciences de l'information, désigne l'ensemble des phénomènes perturbateurs, parasites, qui brouillent les messages. Au plan esthétique, le bruit plastique de *Juste avant la fonte* engage une dissolution des structures représentatives, ceci impose un « temps non-pulsé[21] » à la narration. Le « temps non-pulsé », par opposition au « temps pulsé » présenté précédemment, ne se déploie plus selon des formes et des structures mais selon des rapports de vitesse et de lenteur au sein du matériau se liquéfiant dans le flux filmique. L'image ci-après présente un extrait de ce bruit. Dans ce plan les traits gravés de l'habitacle du véhicule sont peu à peu envahis par le bruit plastique et ce, jusqu'à l'indistinction. L'incandescence scintillante, piquante et dévoratrice du bruit plastique vient troubler les traits cristallins et froids de la structure du véhicule, le feu intérieur du personnage se répand et prend tout le champ de l'image.

---

[20] ATLAN Henri, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, Paris, Seuil, « Points Sciences », 1979, p. 39.

[21] DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 320.

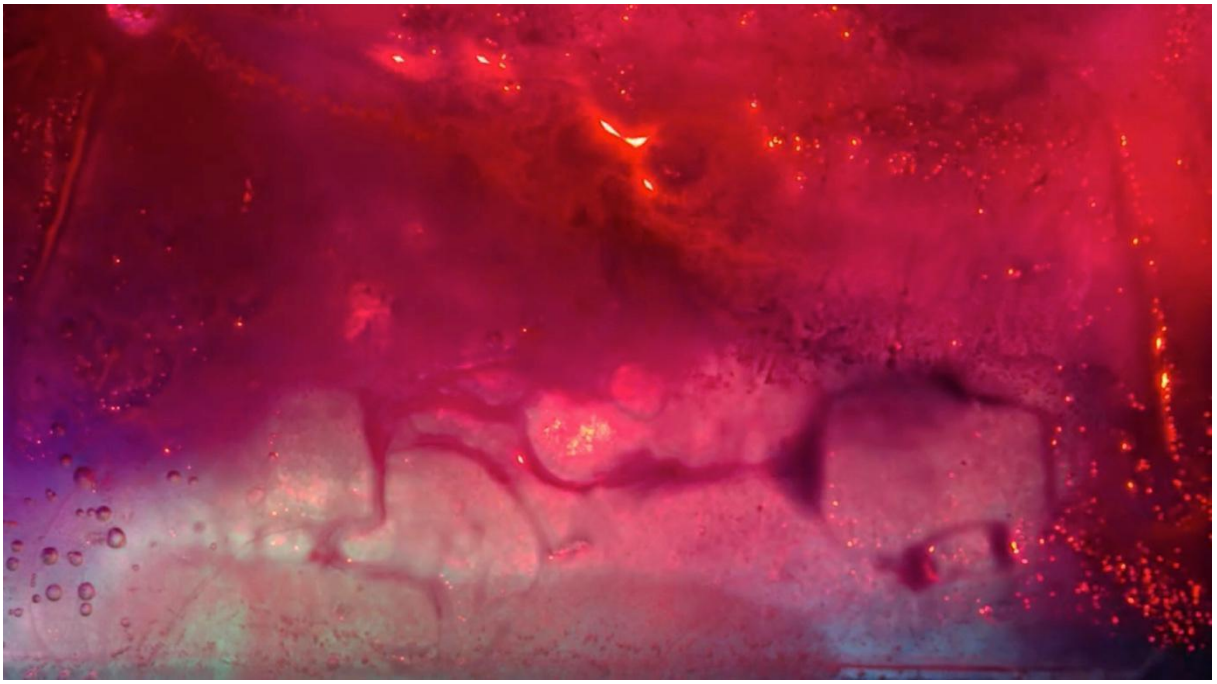

Figure 1. *Bruit plastique,* Photogramme de *Juste avant la fonte*, réalisé par Ève Tayac (2017), ©Ève Tayac.

Au plan poïétique, le bruit plastique porté par le référent matériaulogique[22] met le phénomène de fonte au centre de la création du mouvement, ce qui a pour effet de dissoudre les contours des formes, d'engager des instabilités, et ouvre l'animation à l'événement plastique. Le matériau ne permet plus la représentation, il présente[23] la plasticité en exercice dans l'atelier d'animation. En effet, au plan esthétique, le bruit plastique du mouvement animé laisse entrevoir des « sautes » compromettant la fluidité du mouvement gravé sur le bloc de glace et dévoile, au creux de ces saccades, le temps discret[24] de l'interstice[25] d'animation. Aussi, tout au long de la fabrication des images, le changement d'état de la glace libère de la buée qui s'accumule sur les vitres du

[22] Ici le référent est le matériau-glace. Suivant la proposition de Sophie Lécole Solnychkine, nous préférons employer le terme « matériaulogique » plutôt que « matériologique », ce dernier renvoyant davantage à la matière. LÉCOLE SOLNYCHKINE Sophie, *Æsthetica antarctica :* The Thing *de John Carpenter*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, « Débords », 2019, p. 21.

[23] *Ibid.*, p. 21.

[24] Le terme discret est ici à comprendre dans son acception mathématique, il signifie discontinu.

[25] L'interstice, suivant l'approche du cinéaste Norman McLaren, réfère à « ce qu'il se passe entre les images », *i.e* relevant de l'instance poïétique de la fabrique des images. Voir : JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *La lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, « L'œil vivant », 1997, p. 52.

dispositif multiplan[26]. Les gouttelettes et les reflets font scintiller et fluctuer l'image. Ces irisations versatiles, venant troubler la lisibilité des formes, insinuent le trouble du personnage.

À titre d'exemple, le photogramme ci-après nous montre un passage du film au cours duquel la buée prend tout l'écran. Ce champ de buée décroche Rose de son déni et ouvre un seuil, une brèche temporelle, un passage, qui la ramène sur le lieu du traumatisme. Le grain de buée de l'image articule l'état intérieur du personnage aux conditions de température et d'humidité du procédé d'animation mis en œuvre.

Figure 2. *Buée,* Photogramme de *Juste avant la fonte*, réalisé par Ève Tayac (2017), ©Ève Tayac.

Cette spécificité du dispositif fait affleurer à l'image non plus une forme cristalline instrumentalisée assurant la cohérence du récit, mais une forme d'expression instrumentale[27]. Ce terme, avancé par André Martin dans ses écrits, réfère à l'instant de l'élaboration de l'image

[26] Le dispositif multiplan est une étagère de vitres superposées sur lesquelles sont disposés ou dessinés les éléments constituant l'animation. Un appareil photo surmonte l'installation, permettant ainsi la capture des images.

[27] Selon André Martin cité par Pierre Hébert, l'expression instrumentale vise à « atteindre une zone d'indistinction » entre ce qui paraît à l'image (instance esthétique) et ce qui se déroule dans l'atelier d'animation lors de l'élaboration des images : gestes du corps de l'animateur.rice, matériaux, dispositif technique de captation (instance poïétique). HÉBERT Pierre, *Toucher au cinéma*, Montréal, Éditions Somme toute, « Nitrate », 2021, p. 45-46.

caractéristique de pratiques aventureuses et non codifiées du cinéma d'animation. L'expression instrumentale inscrit *Juste avant la fonte* au cœur d'un cinéma d'animation mineur capable, selon André Martin, de « toucher au cinéma[28] », c'est-à-dire de bousculer l'édifice et les normes techniques et esthétiques du cinéma. Le qualificatif de « mineur » est ici emprunté à la proposition de Gilles Deleuze et Félix Guattari, formulée à l'égard de l'œuvre de Franz Kafka. Selon eux, la littérature « mineure » de Kafka adopte une posture critique envers l'importance du sens et de la cohérence des structures narratives attachées aux théories classiques de la narratologie. Cette littérature « mineure » ouvre ainsi à une forme de sobriété se nouant autour de « points de sous-développement[29] », comme par exemple l'utilisation d'un « vocabulaire desséché[30] » ou de « matière non formée[31] ». Ici, les saccades, les reflets et parasites portés par le bruit plastique du référent matériaulogique mis en œuvre lors de l'animation de *Juste avant la fonte*, constituent les « points de sous-développement » de l'animation mineure. Ces éléments « dessèchent » le mouvement et abrogent la clarté et la fluidité préconisées par la méthode d'animation de Richard Williams. Il nous revient à présent de questionner les modalités et caractéristiques de ce temps spécifique qu'impose cette animation mineure.

Briser le cristal : pour un temps composite entropique

Suivant la pensée d'Henri Atlan, en sciences de l'information, les perturbations causées par le bruit engagent la création d'un degré de désordre est appelé entropie[32]. L'augmentation du désordre d'un système renvoie à une augmentation de l'entropie. Un état ordonné se caractérise par la présence de formes et de structures organisées individuées. Par exemple, la cristallisation[33] (formation de structures cristallines) évoquée précédemment correspond à une très faible entropie. Inversement, lors de la fonte, les formes cristallines se dissolvent. Ceci aboutit à une augmentation de désordre et par conséquent à un accroissement de l'entropie. Dans *Juste avant la fonte*, la dissolution entropique image par image du glaçon rend « visible » l'interstice d'animation

---

[28] CLARENS Bernard, *André Martin, écrits sur l'animation 1*, Paris, Dreamland, « Image par image pocket », 2000, p. 236.

[29] DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de minuit, « Collection critique », 1975, p. 48.

[30] *Ibid.*, p. 35.

[31] *Ibid.*, p. 24.

[32] ATLAN Henri, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, *op. cit.*, p. 39.

[33] *Ibid.*, p. 31.

et met ainsi en lumière une certaine irréversibilité du temps, puisque le temps de la narration du film se trouve articulé avec celui des conditions empiriques appartenant à l'atelier d'animation et à l'expression instrumentale.

Ainsi, l'animation en gravure sur bloc de glace *profane*[34] le dispositif conventionnel cristallin de l'animation image par image, fondé sur la décomposition du mouvement, et ouvre ainsi à un temps composite[35]. Nous proposons le terme composite afin de mettre en évidence la tension fertile entre le temps de la fabrique des images et le temps de la narration du film. Patrick Barrès développe, à ce propos, l'importance de l'articulation entre scénario poïétique[36] et processus narratif lors de l'invention de nouvelles images animées.

Une pratique de l'animation « mineure » serait alors à comprendre comme non seulement en opposition ou en résistance à l'égard de l'animation dite « majeure » : mais allant jusqu'à avancer sa propre proposition à l'égard du temps. En effet, le mouvement animé mineur, puisant ses fondements au cœur d'un référent matériaulogique (la glace en fusion) ouvre à une approche entropique du temps, fondée sur l'irréversibilité de ce dernier. Cet aspect diffère radicalement de la conception du temps cristallin présentée précédemment.

Le photogramme ci-dessous est extrait d'une séquence du film qui voit la protagoniste se retrouver enfermée sous la glace. Lors de ce plan, son contour se cristallise image après image. Cette posture d'immobilité la force à faire face à son accident. La cristallisation, comme paroxysme de l'immobilité, vient ici briser la structure en boucle du récit de *Juste avant la fonte* pour ouvrir à la contingence de l'événement traumatique. Ceci fraye un passage vers les profondeurs de la psyché du personnage, Rose bascule du déni et du refoulement incessant vers une forme d'acceptation, du repli dans l'illusion dans laquelle elle se berçait pendant sa fuite à une forme de prise de conscience de l'irréversibilité de ses actes et de l'inéluctable « flèche du temps ».

---

[34] La profanation permet selon Agamben, de remettre au commun le dispositif et ainsi de dissoudre son pouvoir en constituant un « contre-dispositif ». AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?,* Paris, Payot & Rivages, « Rivages Poche Petite Bibliothèque », 2014, p. 40.

[35] Le terme « composite » est ici emprunté à l'archéologie, il réfère à l'appartenance d'un terme à deux réalités distinctes se superposant et dont aucune des deux ne domine l'autre. LEROI-GOURHAN André, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, « L'Art et les grandes civilisations », 1971, p. 97.

[36] BARRÈS Patrick, « Scénarios poïétiques et processus narratifs dans les films de Youri Norstein, une dialectique de l'invention. », *Slovo*, février 2019, n°48-49, pp. 225-242.

Figure 3. *Cristallisation,* Photogramme de *Juste avant la fonte*, réalisé par Ève Tayac (2017), ©Ève Tayac.

Entre le cristal et l'entropie, la viscosité du temps

Dans *Juste avant la fonte,* la technique d'animation sur bloc de glace, appartenant à un régime entropique instable, est mêlée à une technique d'animation image par image en monotype[37] sur papier se rapportant au régime cristallin vu précédemment. La tension narrative du film se noue autour de la figure de Rose, celle-ci émerge des frictions entre le régime cristallin et le régime entropique. Le déploiement de la figure et de la narration du film se fait selon des rapports d'adhérence au cœur de ce temps composite épais et visqueux. Nous proposons ici d'introduire une forme d'épaisseur du temps qui réfère à l'opacité de la *poiesis*[38] et articule la narration du film au scénario poïétique issu de l'atelier.

[37] La technique du dessin au monotype consiste à dessiner au dos d'une surface enduite de craie grasse en prenant pour support une feuille blanche, la pression du stylo laisse une empreinte sur la surface et permet de dessiner une figure au trait.

[38] JUNOD Philippe, *Transparence et opacité – Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Paris, L'Âge d'homme, 1976, pp. 145-287.

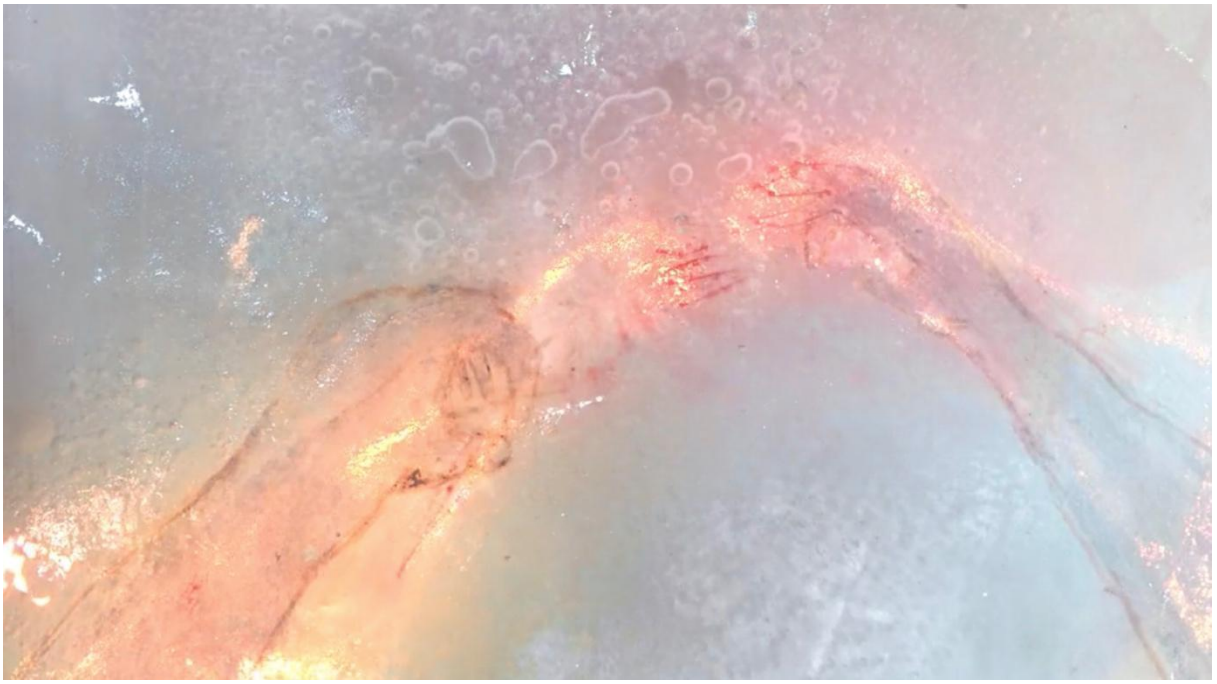

Figure 4. *Frictions,* Photogramme de *Juste avant la fonte*, réalisé par Ève Tayac (2017), ©Ève Tayac.

Dans *Juste avant la fonte*, la figure du personnage n'est pas toujours lisible, son contour cristallin se délie dans les volutes colorées du glaçon, sa chair de buée, de glace et d'eau s'épanche hors de l'image. La fugacité des contours de Rose porte les traces de la lutte qu'elle entreprend pour enfouir son traumatisme toujours plus profondément. Mais ce dernier remonte des profondeurs glacées par les pulsations sanguines des traces gravées (cf. figure 4) qui viennent délier les scintillements et les arêtes du cristal.

Ainsi, la figure émergeant des frictions entre cristal et turbulence s'inscrit dans un devenir-tache. La notion de devenir[39] empruntée à la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari se caractérise ici par une mise en relation de la figure et de la tache selon des rapports de similarité de mouvement. En effet, du fait de sa fugacité, la figure de Rose *tend vers* l'état de tache. Ainsi, le devenir-tache de la figure fait de l'œuvre animée non plus une représentation figurative, mais un dispositif de figurabilité[40] révélant les expérimentations plastiques constitutives de la fabrique des

[39] Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, devenir, c'est « extraire des particules entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus *proches* de ce qu'on est en train de devenir et par lesquels on devient ». DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, *op. cit.*, pp. 333-334.

[40] Cette expression réfère à la pensée de Louis Marin à propos de l'œuvre de Jean-Charles Blais, qu'il décrit comme un dispositif de figurabilité, capable de révéler ponctuellement une figure latente. MARIN Louis, *Jean-Charles Blais. Du figurable en peinture,* Paris, Blusson, 1988, 118 p.

images. L'enchevêtrement des dimensions cristallines et entropiques instaure la création d'un « champ d'oscillation[41] », qui permet de faire vaciller les formes et leur sens, et d'instaurer des régimes d'opacités et des sensibilités. En cela, la narration se libère de la « mesure dogmatique[42] » de l'instrumentation des formes, mise au service de la cohérence du récit, pour se composer selon un « rythme critique » qui joue de cette coexistence entre cristal et turbulence, entre figure et tache.

Le visage de Rose, cadré en gros plan à plusieurs reprises (cf. figure 5), constitue un exemple particulièrement édifiant de ce devenir-tache de la figure. Oscillant entre trait gravé, flux d'eau et de peinture colorés, la protagoniste se défigure et tache l'image.

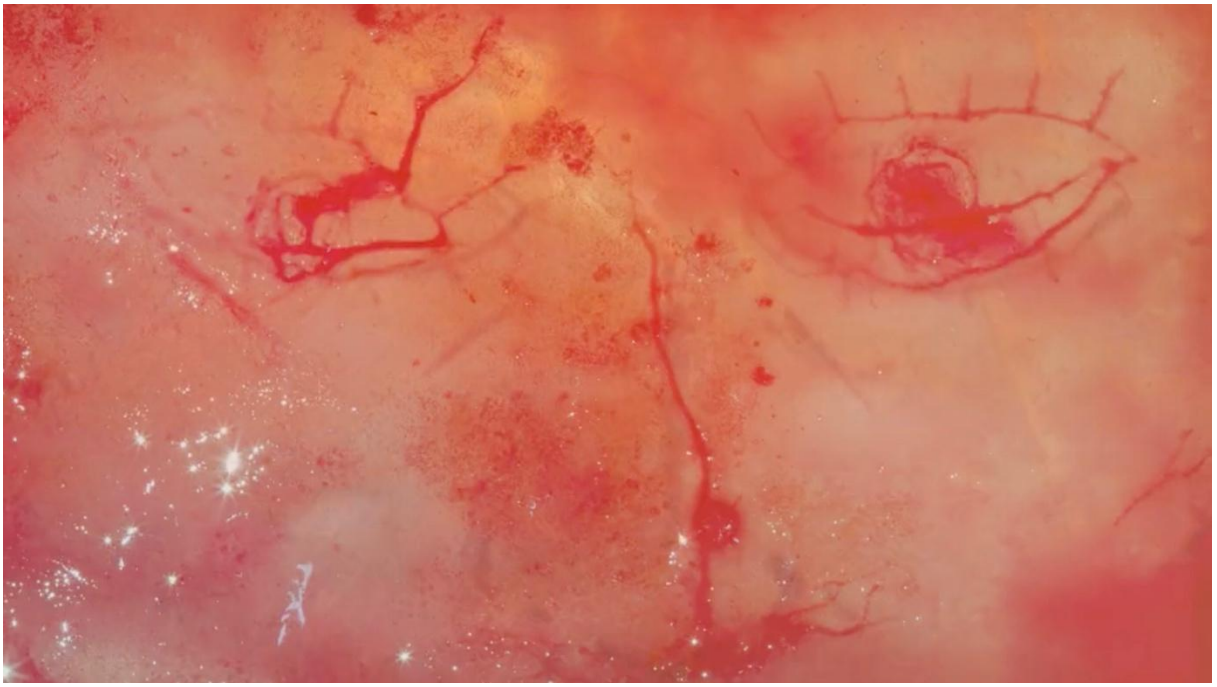

Figure 5. *Devenir-tache,* Photogramme de *Juste avant la fonte*, réalisé par Ève Tayac (2017), ©Ève Tayac.

Vers un devenir-nuage de l'image animée mineure

Au sein des images de *Juste avant la fonte* se côtoient des cristaux, issus du régime cristallin, ainsi que des matériaux protéiformes entropiques, résultant des volutes turbulentes de la glace en

[41] « Le récit acquiert de la sorte un champ d'oscillation qui manque à l'information ». BENJAMIN Walter, *Rastelli raconte…et autres récits*, Paris, Seuil, « Points », 1995, p. 153.

[42] « La mesure est dogmatique, mais le rythme est critique, il noue des instants critiques, ou se noue au passage d'un milieu dans un autre. Il n'opère pas dans un espace-temps homogène, mais avec des blocs hétérogènes ». DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 385.

fusion. Entre les cristaux et les turbulences s'instaure un temps composite et visqueux d'où surgit une figure et se déploie la narration. Nous proposons d'établir un devenir-nuage de l'image animée mineure. Comme vu précédemment, le devenir, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, est une relation de coexistence rapprochant deux entités et les faisant cohabiter sur un même plan de consistance selon des proximités de vitesse et de lenteur de certaines de leurs particules. En effet, l'être nébuleux et l'image d'animation mineure se rejoignent sur un même plan de composition car tous deux sont des agrégats[43] de gouttelettes et de cristaux de glace. De plus, les particules cristallines et turbulentes qui les composent sont agitées par des changements d'état dus aux phénomènes de fonte et de cristallisation qui les affectent. Cette dernière caractéristique donne à l'image animée de *Juste avant la fonte* un comportement physique proche de celui du nuage et l'inscrit dans un devenir-nuage.

Aussi, le temps composite se déployant au sein du mouvement animé enchevêtre le temps de la fabrication des images et la narration du film. L'image mineure n'est plus seulement une vue selon un *point de vue*, en accord avec le modèle albertien de la pyramide visuelle[44], mais un *nuage de points* de perceptions et d'expériences matériaulogiques. En cela, le devenir-nuage de l'image animée mineure initie une fluidité[45] topologique entre l'animateur dans son atelier et le spectateur regardant le film. Plus généralement, cette fluidité fait la part belle aux expériences empiriques de l'humain se fondant avec les matériaux du monde qui l'entoure. Et ainsi se défait l'image du savant objectif se retirant *hors du temps du monde* afin de découvrir la vérité de la stabilité éternelle de l'Univers. L'invitation au devenir[46] de Prigogine et Stengers propose une fluidité des sujets et des choses. Elle convie à des nouveaux modes d'être se déployant selon une tension inventive entre le temps irréversible des phénomènes entropiques et l'éternité immuable d'un temps cristallin. Les devenirs, ne suivant pas les lignes généalogiques déterministes de l'évolution des

---

[43] HOWARD Luke, *Sur les modifications des nuages*, Paris, Hermann, « MétéoS », 2012, p. 127.

[44] ALBERTI Léon Battista, *De Pictura*, Paris, Allia, 2007, p. 17.

[45] La fluidité étant ici à comprendre comme un régime de circulation et de mélange que le philosophe Emanuele Coccia établit entre les êtres et le monde afin de se défaire du point de vue anthropocentré « Fluide est la structure de la circulation universelle, le lieu dans lequel tout vient au contact de tout, et arrive à se mélanger sans perdre sa forme et sa propre substance. » COCCIA Emanuele, *La vie des plantes*, Paris, Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2016, p. 38.

[46] PRIGOGINE Ilya et STENGERS Isabelle, *Entre le temps et l'éternité*, *op. cit.*, p. 259.

espèces, tracent des lignes d'involution[47] hors des sentiers de l'intelligible. Le temps des devenirs s'accroche à ces lignes de fuite qui ouvrent les récits à d'autres sensibilités, laissant entiers tous les mystères et attisant les ambiguïtés, à l'image de Rose qui, éjectée de sa trame narrative, devient trace dans la glace.

Bibliographie

ALBERTI Léon Battista, *De Pictura*, Paris, Allia, 2007, 93 p.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?,* Paris, Payot & Rivages, « Rivages Poche Petite Bibliothèque », 2014, 64 p.

ATLAN Henri, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, Paris, Seuil, « Points Sciences », 1979, 285 p.

Aristote, *Météorologiques*, Paris, Flammarion, « Garnier Flammarion », 2008, 384 p.

BARRÈS Patrick*,* « Scénarios poïétiques et processus narratifs dans les films de Youri Norstein, une dialectique de l'invention. », Slovo, février 2019, n°48-49, 356 p.

BENJAMIN Walter, *Rastelli raconte…et autres récits*, Paris, Seuil, « Points », 1995, 177 p.

CLARENS Bernard, *André Martin, écrits sur l'animation 1*, Paris, Dreamland, « Image par image pocket », 2000, 271 p.

COCCIA Emanuele, *La vie des plantes*, Paris, Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2016, 192 p.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 L'image-mouvement,* Paris, Les Éditions de minuit, « Collection critique », 1983, 296 p.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de minuit, « Collection critique », 1980, 648 p.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de minuit, « Collection critique », 1975, 160 p.

ECO Umberto, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1972, 448 p.

HÉBERT Pierre, *Toucher au cinéma*, Montréal, Éditions Somme toute, « Nitrate », 2021, 224 p.

HOWARD Luke, *Sur les modifications des nuages*, Paris, Hermann, « MétéoS », 2012, 264 p.

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *La lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, « L'œil vivant », 1997, 348 p.

[47] DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 326.

JUNOD Philippe, *Transparence et opacité – Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Paris, L'Âge d'homme, 1976, 437 p.

LANCRI Jean, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », dans GOSSELIN Pierre et LE COGUIEC Éric (sous la dir. de), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, 156 p.

LÉCOLE SOLNYCHKINE Sophie, *AEsthetica antarctica : The Thing de John Carpenter*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, « Débords », 2019, 169 p.

LEROI-GOURHAN André, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, « L'Art et les grandes civilisations », 1971, 502 p.

MARIN Louis, *Jean-Charles Blais. Du figurable en peinture,* Paris, Blusson, 1988, 118 p.

NEGRE Richard, *Immobilité et mouvement : négocier avec le temps*, Paris, L'Harmattan, « Cinémas d'animations », 2020, 196 p.

PRIGOGINE Ilya et STENGERS Isabelle, *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Flammarion, « Champs sciences », 2009, 304 p.

PRIGOGINE Ilya et STENGERS Isabelle, *La Nouvelle Alliance : Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1979, 312 p.

SCHWENK Theodor, *Le Chaos sensible. Création de formes par les mouvements de l'eau et de l'air*, Paris, Triades, 2005, 144 p.

SIMONDON Gilbert, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Épiméthée », 1964, 304 p.

WILLIAMS Richard, *Techniques d'animation*, Paris, Eyrolles, 2011, 282 p.