

Jean-François Laguionie

Dessinateur? Peintre? Écrivain? Metteur en scène? Jean-François Laguionie est tout cela à la fois puisqu'il est réalisateur de films d'animation.

Depuis ses débuts dans le studio de Paul Grimault jusqu'à la récente sortie de *Louise en hiver*, son dernier long métrage à ce jour, Jean-François Laguionie occupe une place particulière et remarquable dans le cinéma d'animation tel que nous l'avons vu grandir en France.

Acteur et analyste de cette longue marche, il a pris le temps de nous la raconter à sa façon.



Jean-François Laguionie:
Louise en hiver.
© JPL films / l'Unité
centrale / Arte France
cinéma / Tchack, 2016.



Un réalisateur de cinéma d'animation est un créateur multiple. C'est un artiste, un technicien, un chef d'équipe... Que préférez-vous ?

On nous parle trop souvent de technique. La technique ne vient que dans un second temps. Ce qui compte avant tout, c'est le récit. Si on considère que le cinéma d'animation est un art – même si ma génération s'est toujours un peu méfiée du mot « artiste », surtout après 1968 – c'est un art qui se compose de plusieurs arts majeurs : l'écriture, le dessin, la peinture, la musique, le cinéma, le jeu du comédien... C'est sans doute un des moyens d'expression les plus riches qui soient. Mais c'est aussi un spectacle qui s'adresse à un spectateur. Comme c'est long à faire, que ça coûte très cher, que c'est complexe à réaliser – même si on peut s'organiser pour que ce soit le plus simple possible, ce vers quoi je tends –, l'aspect technique est souvent mis en avant. Mais avant la forme, je préfère parler du contenu, et si je parle de la forme, je parle de tous les aspects artistiques de l'image et du récit.

Le point de départ absolu est donc le récit ?

Pour moi, cela ne fait aucun doute. Mais il faut savoir de quoi on parle, car l'animation est multiple. C'est le long métrage mais c'est aussi la série télé ou le court métrage – la forme la plus libre par rapport à l'industrie.

Comme la plupart des réalisateurs, vous avez commencé par le court métrage avant d'aller vers le long.

Certains de mes collègues sont restés dans le format court, justement pour garder la liberté que ce format leur apportait. C'est le cas de Raoul Servais¹, qui n'a fait qu'un seul long métrage (*Taxandria*, 1994) et qui a déployé toute sa carrière dans l'art du court métrage. C'est aussi le cas de Bernard Palacios², Nicole Dufour³, Claude Luyet⁴... Georges Schwitzgebel⁵ n'a réalisé que des courts magnifiques. Je pense aussi au réalisateur canadien Frédéric Back⁶, à qui on demandait absolument d'étirer *L'Homme qui plantait des arbres*, dont chaque image était une peinture et qui travaillait seul. Les impératifs de diffusion et de distribution en salles imposent un format minimal d'une heure. La différence entre long et court métrage est énorme. Quand je suis passé de l'un à l'autre, j'ai

vraiment eu l'impression que j'entrais dans un autre monde, que je découvrais un autre métier.

D'autant que votre œuvre d'écrivain vous place du côté des nouvelles.

C'est vrai. Le passage s'est fait avec *La Traversée de l'Atlantique à la rame*, le premier de mes films pour lequel je commençais à avoir besoin de la durée. Même s'il ne faisait que 20 minutes, pour moi c'était un film long. Le Centre national du cinéma (CNC) le regardait cependant comme un court métrage car il était bien loin de l'heure réglementaire.

La Traversée de l'Atlantique à la rame est néanmoins un film important, qui a marqué ses spectateurs par sa force et qui a été récompensé – à raison – par d'innombrables prix...

Il n'en reste pas moins que la diffusion des courts métrages est très restreinte. Quand j'ai fait mon premier long, *Gwen et le livre des sables* (1984), j'avais besoin d'une plus grande durée pour raconter plus de choses mais aussi pour avoir accès à un public plus large que celui du court métrage. Je me disais, tout simplement, que j'allais faire un long métrage aussi beau qu'un court métrage. Toute l'équipe se retrouvait dans ce désir, car les plus beaux films que nous voyions étaient des courts métrages. Mais le film n'a pas marché du tout. Une catastrophe. C'est à ce moment-là que je me suis rendu compte de la difficulté de passer d'une œuvre libre, personnelle, artistique, proche de la peinture, de la poésie, de la nouvelle, à quelque chose qui doit s'adresser à un public, comme une pièce de théâtre ou un film. Ou un roman, par opposition à une nouvelle. Et c'est une tout autre affaire.

Comment avez-vous surmonté cet échec ?

Ça a été douloureux, mais nous avons constitué un groupe, une équipe, un lieu, La Fabrique⁷, et nous n'avions pas envie de nous séparer. Nous nous sommes alors tournés vers la télévision. Ce que l'on y voyait ne nous semblait pas formidable et nous avons envie de proposer des séries plus belles, plus intelligentes... Après avoir voulu faire des courts en longs, nous avons fait des courts en séries, des séries d'auteurs. La notion d'auteur continuait à être primordiale pour nous, bien évidemment.

C'est Bernard Palacios qui a commencé avec *Au bout du crayon* (1986) pour France 2. Ensuite on a fait des collections de films pour Noël, dont *La Souris du Père Noël*, réalisé par Vincent Monluc, des adaptations de Jules Verne par Henri Heidsieck, une collection sur le thème du cadeau avec des illustrateurs qui venaient de l'édition, comme Isabelle Chatelard, Frédéric Rébena et Laurent Corvaisier... On nous accordait plus de liberté qu'à beaucoup d'autres producteurs mais il fallait quand même que nous nous rapprochions des canons de la télévision populaire.

Ce «purgatoire» a-t-il duré longtemps?

Plutôt qu'un purgatoire, ça a été un apprentissage. Pour moi il a duré dix ans. Au terme desquels j'ai eu envie de faire un nouveau long métrage. J'ai proposé à mes camarades de travailler sur un projet un peu plus abordable pour le grand public que ne l'était *Gwen*. À la vérité, je n'ai jamais fait de film en pensant aux enfants comme à un public séparé, sans doute parce que j'ai le sentiment de faire partie moi aussi de cette enfance, d'une certaine façon.

Ce sera *Le Château des Singes*, en 1999.

C'était un conte que j'avais commencé par écrire d'une façon littéraire. À chaque fois c'est la même histoire : en attendant de faire un film, j'écris un texte, mais je ne trouve jamais d'éditeur, car c'est un film que l'on attend de moi. Pour les éditeurs, le livre ne peut venir qu'après, ce qui ne m'intéresse pas beaucoup parce qu'en faisant le film, je me suis écarté de ce premier récit. La production du *Château des singes* a été une étape importante puisque, pour la première fois, c'était une coproduction entièrement européenne portée par cinq pays (France, Royaume-Uni, Allemagne, Hongrie, Belgique), sans le secours de l'Asie comme c'était quasiment toujours le cas alors. Nous avons dû faire des choix techniques qui rendaient possible une répartition du travail entre ces cinq pays. D'où l'aspect dessin animé assez traditionnel du film. Plus question de faire des peintures animées ou des papiers découpés. Quand nous avons commencé le film, en 1994, la 3D n'existait pas encore ! Le film a très bien marché, les enfants l'ont beaucoup aimé alors que je ne le trouvais pas formidable, n'y voyant

que des insatisfactions. Insatisfactions que je me suis efforcé de gommer dans les films suivants.

Même si vous le jugez avec sévérité (au contraire de vos spectateurs), ce film a été une étape significative dans la construction d'un cinéma d'animation européen.

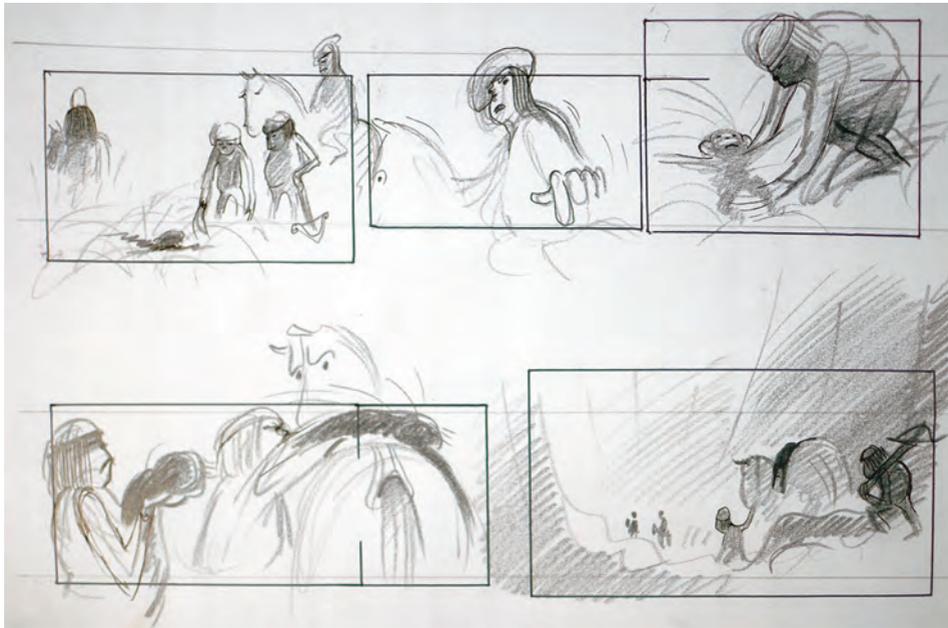
Peut-être. Je ne m'en rends pas bien compte et, surtout, je n'étais pas tout seul à vouloir faire des films qui s'adressaient autant aux adultes qu'aux enfants. Dans le cinéma en prise de vue réelle il n'y a pas de catégories aussi tranchées. Il n'y a d'ailleurs pratiquement pas de films pour enfants mais les enfants vont néanmoins au cinéma ! Walt Disney a installé des frontières qui nous ont longtemps enfermés et dont nous étions plusieurs à vouloir nous défaire. Jacques Colombat⁸ (*Robinson et compagnie*, 1991), Piotr Kamler⁹ (*Chronopolis*, 1988), René Laloux¹⁰ (*La Planète sauvage*, 1972) réclamaient eux aussi que le cinéma d'animation soit un cinéma comme les autres. Mais nos films ne marchaient pas autant que les films pour enfants. Michel Ocelot¹¹, lui, est un peu en marge de cette problématique : *Kirikou et la sorcière* (1999) est un film qu'il a conçu pour les enfants. Il est aussi arrivé un peu plus tard.

Pourtant, le public n'était-il pas en train d'évoluer?

Il suffit qu'un film marche, qu'il trouve son public, pour que ça bouge. Je pense à la sortie du *Roi et l'oiseau*, en 1980. Le film avait une telle dimension sur le plan narratif et artistique qu'il a embarqué tout le monde, adultes et enfants. Le public s'est émerveillé devant ce cinéma qui semblait si nouveau. Il est intéressant aussi de regarder du côté de la bande dessinée, qui elle aussi, au même moment, remettait en cause ses frontières. C'est de cela que nous avons envie. Un peu plus tard nous parviendront les films japonais de Miyazaki (*Porco Rosso* en 1995 puis surtout *Princesse Mononoké*, en 2000) et de Takahata (*Le Tombeau des lucioles*, en 1996). De film en film j'ai senti cette évolution du public.

Arrive, en 2004, *L'Île de Black Mór*. Il y a environ cinq ans entre chacun de vos films.

Cinq ans, mais qui commencent par deux années pour trouver les financements ; la réalisation à proprement parler nous demande environ trois ans.

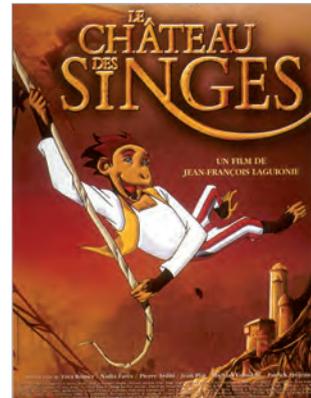


↗

Le Château des singes (1999).
Feuilles du story-board, crayon sur papier.
© Jean-François Laguionie.
in : *Jean-François Laguionie*,
Éditions de l'œil / Communauté de l'agglomération
d'Annecy / JPL Films, 2016 (Les Animés).

→

Affiche du film.



↗

Le Château des singes (1999).
Études de personnages, encre sur
papier.
© Jean-François Laguionie.
in : *Jean-François Laguionie*,
Éditions de l'œil / Communauté de
l'agglomération d'Annecy / JPL
Films, 2016 (Les Animés).



↓
Le Tableau (2011).
Feuilles du pré-story-board, encre
sur papier.
© Jean-François Laguionie.

↑
L'Île de Black Môr (2004).
Gebeka Films.



↑
L'Île de Black Môr (2004).
Recherche d'attitudes,
encre sur papier.
© Jean-François Laguionie.

↑ ↓
in: Jean-François Laguionie,
Éditions de l'œil / Communauté de
l'agglomération d'Annecy / JPL
Films, 2016 (Les Animés).



Black Mór, c'est le retour à mes 15 ans et à toutes mes lectures des grands romans d'aventure. Avec mes copains de La Fabrique, on s'est retrouvés sur la nostalgie de notre adolescence, sur une envie d'aller faire un tour en bateau. Le film s'est fait un peu comme un voyage, avec un petit équipage. Il y avait autant de membres dans cet équipage que sur le bateau. Nous avions très peu d'argent (aucune chaîne de télévision ne voulait entrer dans la production). Une aventure très heureuse même si, par manque d'argent, nous avons dû fabriquer une partie de l'animation en Asie. C'est un très joli souvenir. Le film a été bien accueilli et continue à être projeté ici et là. École et Cinéma et Collège et Cinéma ont formidablement bien accompagné ce film et l'accompagnent toujours. Cette seconde carrière de nos films dans le monde scolaire est énorme et parfois même plus importante que la première vie dans les salles du circuit traditionnel grand public. Les enseignants appréciaient mes films. *Le Tableau* (2011), grâce à cela, a dépassé 600 000 spectateurs aujourd'hui.

Enfin, vous n'êtes plus revenu au court métrage...

J'ai pourtant retrouvé la question de la longueur après *Le Tableau*. Je me suis remis à l'écriture d'autres nouvelles. Les éditions Delatour m'ont proposé de rééditer les deux recueils publiés jadis chez Léon Faure (*Les Puces de sable* et *Image-image*). Le goût pour la nouvelle m'est revenu et avec lui le goût du court métrage. Pour sa liberté. *Louise en Hiver* est né de ce désir. C'était une des nouvelles des *Puces de sable* que j'ai reprise, réécrite, développée. Il ne devait pas dépasser 40 minutes... J'ai commencé à faire mon animatic sauvage.

Votre « animatic sauvage » ?

À partir du scénario, je me mets au dessin. Avec mes crayons, je fais connaissance avec mes personnages. Je dois passer par beaucoup de dessins rapides, grossiers, pour arriver à les comprendre. Dessiner un personnage (au sens abouti du terme) que l'on ne connaît pas est très difficile. Je ne les enferme pas dans un cadre mais je les laisse évoluer sur le papier, parfois c'est juste au crayon, parfois j'ajoute de la gouache... Je ne fais plus de story-board, car les dessins y sont tout de suite cadrés. Ensuite je

prends des photos de mes dessins (pas tous). C'est là seulement qu'intervient le cadre, dans le viseur de mon appareil. Je monte ensemble ces photos sur mon ordinateur et j'obtiens un premier déroulé du film, auquel Anik¹² et moi ajoutons toutes les voix. J'ajoute enfin des musiques, provisoires elles aussi. La maquette de *Louise* a pris vie de cette façon. Jean-Pierre Lemouland¹³, à Rennes, était partant pour produire cette histoire mais c'était impossible de le faire sur une durée inférieure à une heure. Et le coproducteur canadien, lui, avait besoin d'une durée de 75 minutes pour que le film puisse sortir en Amérique du Nord. C'était une épreuve terrible pour moi, et je craignais de saboter mon film.

Ce qui est loin d'être le cas...

Il a fallu reprendre la construction, ajouter les retours en arrière de l'enfance du personnage. Je ne regrette pas ce travail car *Louise* est devenue plus émouvante je crois.

Ces dernières années, le nombre de longs métrages d'animation qui sortent en salle est impressionnant.

Tout est en place aujourd'hui, pour faire des œuvres artistiques majeures. Tous les sujets sont possibles, on peut s'adresser à tout le monde. Des films policiers, érotiques, adapter Shakespeare, peu importe. Le cinéma d'animation atteint cette maturité que l'on reconnaît aux arts majeurs. Mais, mais, il y a toujours des contraintes : ça coûte très cher, il y a un format à respecter, une durée à respecter, des circuits commerciaux par lesquels l'œuvre doit passer.

C'est cela qui vous fait dire que l'on n'est qu'au début de cet âge d'or ?

Oui, car il faut continuer à assouplir ces contraintes.

Dans ces œuvres, vous semblez être avant tout un écrivain et c'est sans doute pour cela que vous attachez autant d'importance aux voix. Voix des personnages, voix off...

Au début je faisais pourtant des courts métrages sans aucune voix, sans texte. Les voix sont arrivées quand j'ai eu envie d'un narrateur extérieur, ce qui va bien avec la forme du conte. *La Traversée* est accompagnée par deux narrateurs (Charlotte Maury et Jean-Pierre Sentier) qui lisent leur journal

de bord à tour de rôle. Je n'ai vraiment abordé le dialogue qu'avec le long métrage. La voix est un problème pour nous, car c'est la seule chose qui soit réelle dans un film d'animation. Tout le reste est inventé, recréé. À tel point que je me suis demandé si, un jour, on ne pourrait pas peindre les voix, les dessiner, comme on dessine le reste du film.

La voix est aussi une des composantes du cinéma d'animation qui a le plus évolué. L'époque des voix de faux enfants et comédiens de doublage semble révolue.

Dans le long métrage en effet. Le spectateur en serait gêné je pense. Ça a muri en même temps que murissait la question d'un cinéma qui ne s'adresserait plus exclusivement aux enfants.

Dans *Louise en hiver*, l'importance et l'implication de Dominique Frot a contribué largement à porter le film.

Elle habite le personnage et je crois que c'était la première fois que je rencontrais une complicité aussi forte avec un comédien. C'est aussi le cas pour un des comédiens que l'on va entendre dans la suite du *Château des singes*, *Le Voyage du prince*, Enrico di Giovanni.

Tout comme Michel Robin, dans *Gwen*, qui ajoute beaucoup à l'énergie du film par le personnage de cette vieille femme que vous lui avez confié.

Je me suis aperçu que ces comédiens d'exception qui pouvaient à ce point s'impliquer dans un rôle où ils seront invisibles sont presque toujours des comédiens de théâtre. J'ai toujours peur que la voix « sorte » du film, qu'elle ne soit pas assez intégrée à l'image. Un peu comme aux débuts de la 3D, quand les personnages « sortaient » de l'image. J'ai toujours des inquiétudes sur l'intégration de tous les éléments qui font le film. À tel point que pour *Louise*, dont les personnages sont traités en 3D, l'équipe de Jean-Pierre Lemouland a ajouté le grain du papier que j'utilisais pour réaliser mes décors. Ainsi, le personnage en fait réellement partie. Il faut que l'on arrive à cela aussi pour la voix. Ce sont des petits ajustements que nous faisons au mixage. Et c'est aussi le talent des animateurs qui vont faire en sorte que ces paroles-là sortent bien de ce visage-là. Car les voix sont tou-

jours enregistrées avant. Pour *Louise*, la voix de Dominique Frot a été enregistrée avant même que l'ensemble du financement du film soit assuré – ce qui est une grosse prise de risque pour le producteur. C'est ainsi que toutes les voix du *Voyage du Prince* sont déjà prêtes alors que le film n'est pas encore en production.

De *La Traversée de l'Atlantique à la rame* (1978) à *Louise en hiver* (2016), auxquels on pourrait même ajouter vos débuts dans l'équipe de Paul Grimault – avec qui vous avez travaillé pendant dix ans –, la technique du cinéma d'animation a considérablement évolué. Comment regardez-vous cette évolution?

Quand j'ai commencé à travailler dans l'animation, il n'y avait pas d'école. J'ai rencontré Paul Grimault¹⁴ en 1963 et je ne savais rien de l'animation. Paul Grimault m'a pourtant proposé de faire un film d'emblée. J'ai donc choisi de faire des petits pantins en papier découpé. C'était la technique la plus rudimentaire qui soit. Comme j'avais fait des spectacles d'ombres chinoises pour les enfants, ça me semblait assez simple. Mais surtout, j'avais regardé comment faisait Jacques Colombat chez Paul Grimault pour ses propres films. Il se trouve que ce premier court métrage, *La Demoiselle et le violoncelliste*, a eu du succès et un prix au festival d'Annecy¹⁵ (1965). Alors j'ai continué à raconter mes petits contes de cette façon.

J'ai essayé d'animer des peintures à l'huile sous la caméra pour deux autres films (*Le Masque du diable* et *L'Acteur*) et puis je suis revenu au papier découpé pour *La Traversée de l'Atlantique à la rame*. Je ne sais plus qui disait « de temps en temps il faut revenir à ce que l'on sait faire ». Le sujet de *La Traversée* me plaisait tellement, le couple, le temps qui passe... Même si ce film ne dure que 20 minutes, sans le savoir, j'étais en train d'aborder un autre métier, celui du long métrage. À cette époque, le long métrage exigeait d'avoir des techniques de production industrielles (le dessin animé façon Disney) qui permettaient de répartir le travail entre plusieurs équipes, voire plusieurs lieux. Pour *Gwen*, on a cherché une technique qui alliait le papier découpé, qui était ma culture, au dessin animé. On a créé le mouvement sur le papier en phases (à raison de 12 dessins par seconde) puis on le reportait sur le papier pour le



↑
La Traversée de l'Atlantique à la rame (1978).
 Décor original avec éléments découpés et collés, gouache sur papier.
 © Jean-François Laguionie.

↑
La Traversée de l'Atlantique à la rame (1978) : Palme d'or du court métrage ;
 Festival de Cannes 1978 ; Grand prix du festival d'Ottawa 1978 ;
 César du meilleur court métrage d'animation 1978...

↓
Louise en hiver (2016).
 © Jean-François Laguionie.



© JPL Films . l'Unité centrale . Arte France Cinéma . Tchack



↑

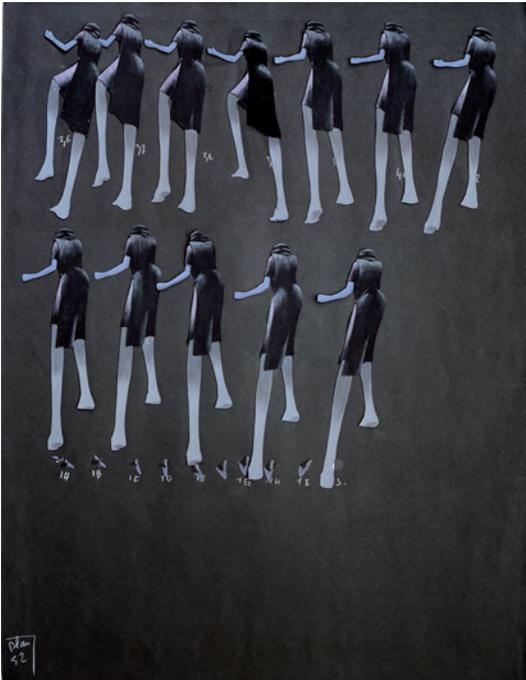
Gwen et le livre de sable (1984).
Décors originaux, par Bernard
Palacios, gouache sur papier.
© Jean-François Laguionie.

↑ ↓

in : Jean-François Laguionie, Éditions
de l'œil / Communauté de
l'agglomération d'Annecy / JPL
Films, 2016 (Les Animés).

↓

Gwen et le livre de sable (1984). Assemblage
d'éléments découpés pour l'animation
(différentes phases du mouvement des
personnages), gouache sur papier de
Nicole Dufour. © Jean-François Laguionie.



peindre à la gouache. Un boulot de fou ! C'est la technique la plus longue qui soit, mais elle permet de garder une patte picturale, un effet peinture. Et ainsi, personnages et décors sont au même niveau.

Abandonner le papier découpé ne semble pas vous avoir été facile...

Je ne l'abandonnerai que pour *Le Château des singes*. Tout sera sur celluloids et je crois que c'est le dernier film en Europe à avoir été fait ainsi. Il en a fallu 300 000 pour réaliser les 75 minutes du film. *L'île de Black Mor* (2004) sera encore dessiné mais au lieu d'être reporté sur des celluloids pour la prise de vue, les dessins sont numérisés et mis en couleurs par ordinateur. C'est encore de la 2D. Plus de caméras, mais des superpositions de fichiers. *Le Tableau*, lui, sera fait en 3D mais en écrasant les volumes et en ajoutant des traits de pinceau aux personnages pour leur donner une matière picturale.

Cette rupture technique représente-t-elle un moment important pour vous ?

Ce n'est pas un changement si fondamental pour moi. Ce sont les directeurs artistiques et techniques, qui connaissent cette technique par cœur, qui dirigeaient le tournage, et c'est le travail du producteur que de trouver les bonnes personnes qui sauront appliquer ces choix techniques. J'avais la prétention de croire que si l'histoire était bonne, si les personnages que j'avais inventés et dessinés étaient intéressants, si je les avais bien mis en scène et dirigeais celle-ci de façon convaincante, alors j'avais fait ma partie. Ensuite le film prend sa propre vie, et il sera différent de ce que vous aviez en tête car toute une équipe lui a apporté son savoir-faire. Vous tirez encore sur les ficelles au moment du mixage mais le film vous échappe forcément.

Louise en Hiver, dernier en date, est donc un film réalisé en 3D.

Sauf les décors, qui sont encore dessinés. C'était la première fois que je reprenais les pinceaux depuis *La Traversée de l'Atlantique à la rame !* J'ai mis presque un an à faire mes 300 décors à la gouache, j'avais perdu l'habitude.

Vous courez le monde grâce aux festivals de cinéma d'animation qui se déroulent un peu partout. Cela vous permet-il de porter un regard un peu distancié sur le cinéma d'animation tel qu'il se crée en France ?

J'ai toujours eu le sentiment d'être un peu marginal alors j'ai du mal à porter un regard sur ce que nous faisons.

L'été dernier, vous présidiez le festival d'Hiroshima, on peut donc raisonnablement admettre que vous n'êtes pas si marginal que cela...

Peut-être ai-je une façon de raconter les histoires qui est abordable dans tous les pays.

C'est sans doute lié à l'universalité du conte, mot que vous utilisez volontiers pour définir vos scénarios.

C'est plutôt un atout pour moi. Si j'avais fait des films plus graphiques, ils auraient sans doute voyagé un peu moins facilement, notamment au Japon.

Pour en revenir à cette idée d'âge d'or de l'animation française, nous sommes prompts à nous en vanter, mais que disent les autres pays qui produisent eux aussi leurs propres films ?

La France est le premier producteur du film d'animation en Europe et troisième dans le monde derrière les États-Unis et le Japon. Je crois que ce qui nous caractérise le plus est la variété de nos productions. On reconnaît tout de suite un film japonais par son graphisme, un film américain par le spectaculaire de ses personnages. De l'Angleterre, on a surtout l'image des studios Aardman et leurs films en volume. Mais en France il y a de tout. Autrefois on parlait de l'école Paul Grimault...

Ce qui correspond bien à l'idée d'apprentissage que vous nous racontez.

En effet. Mais aujourd'hui, il y a de nombreuses écoles qui forment des artistes et des techniciens (que les Américains nous arrachent). Ce sont des écoles où on apprend toutes les techniques d'animation qui permettent de travailler sur les séries et les longs métrages dans des styles différents. Ainsi naissent des auteurs dotés d'une culture et d'une technicité que seules ces écoles peuvent offrir.

Ils peuvent tout faire, et même retourner au papier découpé! Mais ils le feront avec un ordinateur parce que c'est plus facile.

Pouvez-vous nous parler de vos projets? Vous évoquez une suite au *Château des singes*.

Ce n'est pas vraiment une suite. Une histoire en miroir... J'ai repris un des personnages, celui que j'aimais le mieux, le Prince. Une idée qui m'avait été proposée par des enfants à qui j'avais présenté le film et qui regrettaient que je n'en fasse pas une suite. Pour eux, il suffisait que tous les personnages ne meurent pas quand la glace se rompt à la fin du premier film! C'est ce que j'ai fait. Le Prince va arriver dans un autre monde, incompréhensible pour lui.

Une histoire de réfugié... À quel moment pourrions-nous le voir?

Pour ce prochain film, mon producteur est le même que celui du *Tableau* (Blue Spirit) ; j'ai déjà tout l'animatic avec les voix définitives. Il y a un

pilote et les deux personnages principaux ont été modélisés en 3D. Mais le film n'est pas encore financé alors je serais bien en peine de vous dire quand il sortira. Car si nous parlons d'un âge d'or, si nous voyons beaucoup de beaux films sortir sur les écrans, il faut aussi savoir que, quelles que soient leurs qualités, ils ne rencontrent pas tous le succès. Les producteurs ont la vie dure.

Slocum, mon autre projet, est plus intime. Il est un peu dans le ton de *Louise en hiver* (et avec le même producteur, JPL). C'est un autre souvenir d'enfance, de l'après-guerre, en banlieue parisienne. Mais je n'ai pas commencé à dessiner alors je ne connais pas encore bien mes personnages. Les enfants pensent que, puisque je suis dessinateur, ils jaillissent de ma tête tout finis. Mais ça ne marche pas comme ça. Il me faut beaucoup de «pas finis» avant que mes personnages existent vraiment. Même si Anik, dans son scénario du *Tableau*, est convaincue du contraire... ●

Propos recueillis par Marie Lallouet le 13 mars 2017.

↓
Jean-François Laguionie
© JPL Films.



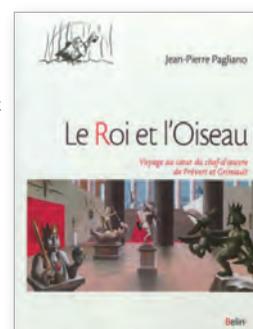


↑
Jean-François Laguionie, Éditions de L'Œil / Communauté de l'agglomération d'Annecy / JPL Films, 2016, 2016 (Les Animés).



↑
Jean-François Laguionie : *Louise en hiver*, Éditions de L'Œil, 2016.

→
Jean-Pierre Pagliano :
Le Roi et l'Oiseau - Voyage au cœur du chef-d'œuvre de Prévert et Grimault, Belin, 2012.



1. Raoul Servais. Réalisateur belge né à Ostende en 1928, son cinéma mélange dessin et prises de vue réelles ; palme d'or du court métrage à Cannes en 1979 pour *Harpya* (8 minutes).

2. Bernard Palacios. Peintre, dessinateur et illustrateur originaire d'Annecy, il est le réalisateur de six courts métrages d'animation (*Tour d'ivoire*, *Oiseau de nuit*, *Le Trouble-fête...*). A travaillé sur les décors de *Gwen* et sur ceux du *Voyage du prince*.

3. Nicole Dufour. Artiste et réalisatrice de courts métrages animés (*La Maison rose*, *Nuits blanches*, *Lucie s'est échappée*). S'est occupée des personnages de *Gwen*.

4. Claude Luyet. Réalisateur d'animation suisse. Son dernier court métrage en date : *Le Fil d'Ariane* (2016).

5. Georges Schwitzgebel. Réalisateur d'animation suisse. Son dernier film en date : *Le Roi des Aulnes* (2015).

6. Frédéric Back (1924-2013). Peintre et réalisateur d'origine allemande, il fut élève de Mathurin Méheut à Paris et s'installa au Canada en 1948. Il a obtenu deux fois l'Oscar du meilleur film d'animation pour *Crac* (1982) et pour *L'Homme qui plantait des arbres* (1988). Son dernier film : *Le Fleuve des grandes eaux* (1993).

7. La Fabrique. Alors installé dans les Cévennes, Jean-François Laguionie y découvre une ancienne fabrique de soie, à Saint-Laurent-le-Minier. Toute l'équipe de *Gwen* va s'y installer... et y rester. En 1986, époque où Jack Lang soutient la décentralisation du cinéma, ce lieu devient une association. La Fabrique est également une société de production. Ce creuset est un exemple cité dans le monde entier, tout spécialement au Japon.

8. Jacques Colombat. Réalisateur français, lui aussi élève de Paul Grimault. Beaucoup se souviennent de son adaptation des *Contes du chat perché* en série animée (1994). Outre son long métrage *Robinson et compagnie* (1991), il est le réalisateur de plusieurs courts métrages (*La Tartelette*, 1967, *Un train peut en cacher un autre*, 1974...).

9. Piotr Kamler. Réalisateur polonais et français dont la carrière cinématographique s'est déroulée en France où il a exploré la rencontre de l'image animée et de la musique. *Chronopolis*, son long métrage porté par la voix de Michael Lonsdale, sera présenté au festival de Cannes 1982.

10. René Laloux (1929-2004). Ce grand réalisateur français nous a surtout laissé trois longs métrages de science-fiction : *La Planète Sauvage* (1973, réalisé en Tchécoslovaquie, prix

spécial du jury à Cannes), *Les Maîtres du temps* (1981, dessiné par Moebius, réalisé en Hongrie) et *Gandahar* (1987, réalisé en Corée du nord).

11. Michel Ocelot. Auteur, réalisateur, Michel Ocelot s'est beaucoup inspiré du théâtre d'ombres. En 1976, il réalise pour la télévision *Les Aventures de Gédéon* d'après Benjamin Rabier. Il reçoit le César du meilleur court métrage d'animation en 1983 pour *La Légende du pauvre bossu*. Son premier long métrage, *Kirikou et la sorcière*, rassemble plus d'un million et demi de spectateurs. Cet immense succès lui permet de monter d'anciens courts métrages et de sortir en salle *Princes et Princesses* (2000). Suivent *Kirikou et les bêtes sauvages* (2005), *Azur et Azmar* (2006) et *Les Contes de la nuit* (2011).

12. Anik Le Ray. Scénariste, Anik Le Ray est l'auteur du remarqué *Kéryty, la maison des contes* (2009), dont les dessins ont été réalisés par Rebecca Dautremet. Elle avait rejoint l'équipe de La Fabrique pour travailler sur *Le Château des Singes* (dialogues) et sera la scénariste du *Tableau* après avoir coscénarisé *L'Île de Black Mór* avec Jean-François Laguionie dont elle est aussi la compagne. Elle vient de finir la direction d'écriture de la deuxième saison des *Aventures de Polo* (personnage créé par Régis Fallier). En ce moment, sur son bureau, *Slocum* oblige, il y a des livres pour apprendre à construire un bateau...

13. Jean-Pierre Lemouland. Producteur. Crée en 1995 la société JPL Films à Rennes. Produit *Louise en hiver* en 2016.

14. Paul Grimault (1905-1994). Ami de Prévert (rencontré en 1929) et membre du groupe Octobre (1931-1936), ce père fondateur du cinéma d'animation français commença son film *La Bergère et le ramoneur* en 1947 mais il faudra attendre 1980 pour le voir enfin dans sa version finale sous le titre *Le Roi et l'oiseau*. Jean-Pierre Pagliano a raconté l'aventure de ce film dans *Le Roi et l'Oiseau. Voyage au cœur du chef-d'œuvre de Prévert et Grimault*, éditions Belin, Paris, 2012. Jean-François Laguionie, Jacques Colombat et Jacques Demy ont fait leurs débuts grâce à Paul Grimault ; Myazaki et Takahata disent volontiers avoir été très inspirés par lui (ainsi que par Jean-François Laguionie).

15. Festival d'Annecy. Depuis 1960, date de sa création, ce festival international rassemble le monde entier de l'animation (longs métrages, courts métrages, films de fin d'études, séries pour la télévision, films publicitaires, clips...). Il se déroule au début du mois de juin et invite chaque année un pays (la Chine en 2017).