



Décadrages

Cinéma, à travers champs

48-50 | 2023

Sonimage. Les années vidéo de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville

Compte rendu de Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), *Georges Schwizgebel : Filmonographie : 1974 – 2020*, Vevey/Bruxelles, Hélice hélas/La 5^e Couche, 2020

Chloé Hofmann



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/decadrages/1992>

DOI : [10.4000/decadrages.1992](https://doi.org/10.4000/decadrages.1992)

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2023

Pagination : 292-299

ISBN : 9782970169901

ISSN : 2235-7823

Ce document vous est offert par Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



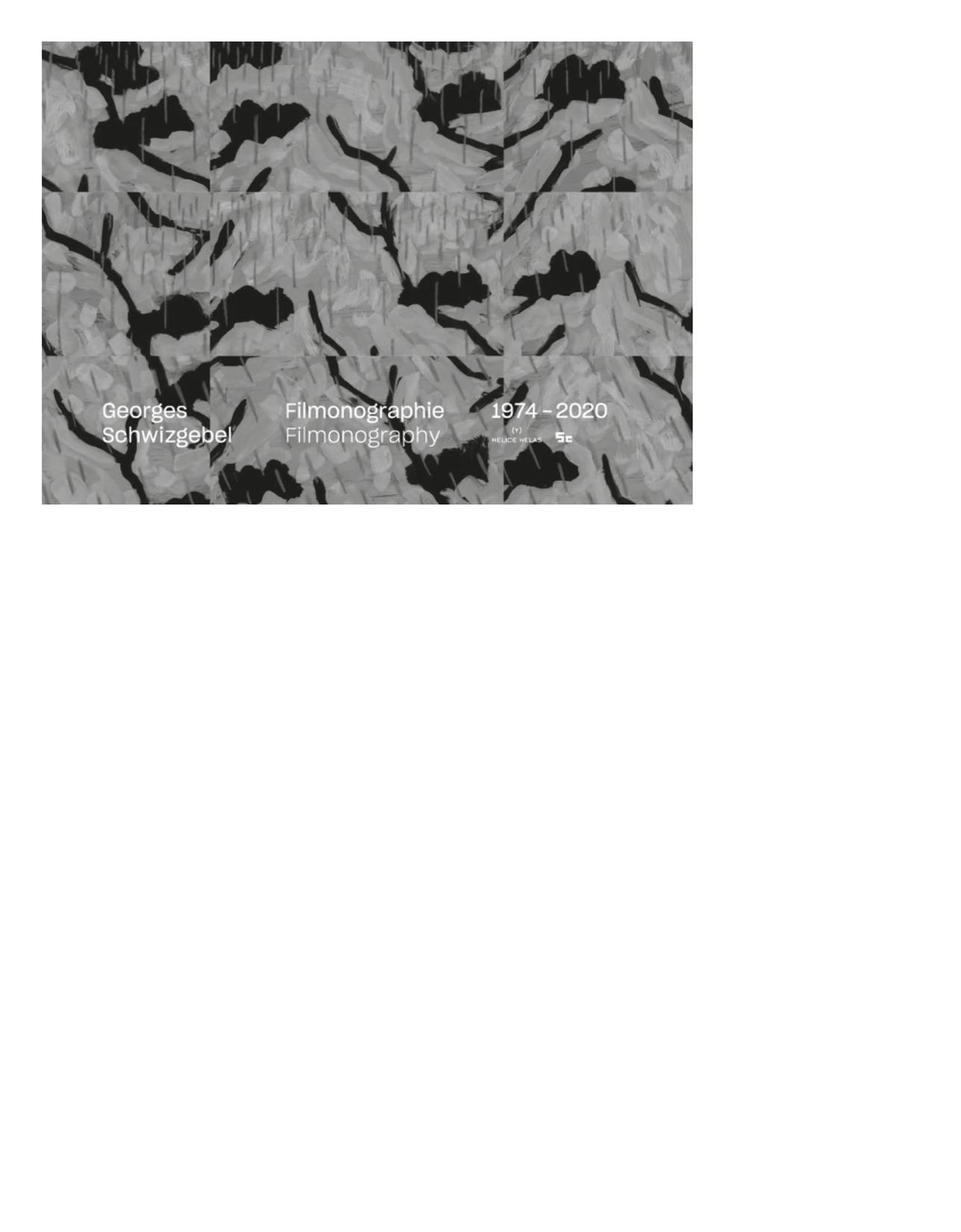
UNIL | Université de Lausanne

Référence électronique

Chloé Hofmann, « Compte rendu de Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), *Georges Schwizgebel : Filmonographie : 1974 – 2020*, Vevey/Bruxelles, Hélice hélas/La 5^e Couche, 2020 », *Décadrages* [En ligne], 48-50 | 2023, mis en ligne le 01 février 2024, consulté le 01 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/1992> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/decadrages.1992>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.



Georges
Schwizgebel

Filmonographie
Filmonography

1974 - 2020

(V)
HELUCE HELAS 5e

COMPTE RENDU DE STÉPHANE BOVON,
WILLIAM HENNE ET TAMARA JENNY-DEVRIENT (ÉD.),
GEORGES SCHWIZGEBEL: FILMONOGRAPHIE: 1974–2020,
VEVEY/BRUXELLES, HÉLICE HÉLAS/LA 5^e COUCHE, 2020

Les films personnels¹ de Georges Schwizgebel n’avaient jamais encore été rassemblés et présentés dans un seul ouvrage qui servirait de référence à celles et ceux qui souhaiteraient traverser de façon chronologique une partie de l’œuvre de cet animateur romand internationalement reconnu. C’est aujourd’hui chose faite grâce à la maison d’édition indépendante veveysane Hélise Hélas qui publie notamment des bandes dessinées et des textes d’auteurs suisses, et qui a édité en 2020 *Georges Schwizgebel: Filmonographie: 1974–2020*.

Vernie à l’occasion d’une exposition liée à la sortie du *Journal de Darwin*², cette filmographie richement illustrée — qui se voit accompagnée de six essais — permet de situer chronologiquement le travail de Schwizgebel mais aussi de saisir la diversité de ses activités moins connues du grand public. Nombre de ses travaux de graphiste y sont en effet reproduits et on (re)découvre avec plaisir certaines affiches réalisées pour quelques institutions genevoises comme l’AMR, l’association Fonction Cinéma ou les Bains des Pâquis.

Tout au long des quelques 300 pages qui constituent *Filmonographie*, les auteurs et l’autrice³ qui ont contribué à cet ouvrage de belle facture nous emmènent sur les pas de la création « schwizgebélienne ». Mêlant éléments biographiques, souvenirs d’enfance, anecdotes personnelles, analyses détaillées, réflexions méthodologiques, descriptions, sources d’inspiration et ressentis face aux différents films de l’animateur romand, *Filmonographie* est un livre composite qui se lit avec facilité et se feuillette avec plaisir.

L’hétérogénéité des textes proposés, qu’on voudrait parfois plus développés et plus précis sur certaines questions, est annoncée par le postulat éditorial en avant-propos. S’adressant à un public non universitaire, l’ouvrage entend montrer « de la plus variée et exhaustive des manières, l’art schwizgebélien »⁴. Au fil des pages, on passe donc notamment du témoignage — celui de Louis Schwizgebel-Wang qui, à neuf ans, enregistrait pour l’un des films de son père une bagatelle de Beethoven en la mineur au piano⁵ —, au reportage⁶, puis à une étude fine de *La Bataille de San Romano* (2017) dans laquelle l’historien américain Donald Crafton propose d’envisager le film de l’animateur romand comme une performance permettant de revisiter le tableau de Paolo Uccello auquel il emprunte son nom⁷.

¹ L’adjectif « personnel » est ici utilisé pour démarquer les titres mis en avant dans *Filmonographie* des films de commande de Georges Schwizgebel.

² Lauréat du prix du meilleur film d’animation au Prix du cinéma suisse 2021, *Le Journal de Darwin* retrace l’extinction de l’ethnie autochtone Alakaluf au milieu du xx^e siècle à la suite de leur « rencontre » avec le monde occidental.

³ L’auteur et directeur du festival international d’animation d’Ottawa Chris Robinson, le critique et historien Olivier Cotte, l’auteur et professeur à l’École nationale supérieure des arts visuels La Cambre à Bruxelles Philippe Moins, la journaliste et historienne de l’art Florence Grivel, l’historien du cinéma Roland Cosandey, le pianiste Louis Schwizgebel-Wang (qui est également le fils de Georges Schwizgebel) et l’ancien professeur d’histoire du cinéma à l’Université de Notre-Dame (USA) Donald Crafton se côtoient dans *Filmonographie*.

⁴ Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient, « Avant-propos », dans Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), *Georges Schwizgebel: Filmonographie: 1974–2020*, Vevey/Bruxelles, Hélise Hélas/La 5^e Couche, 2020, p. 8.

⁵ Louis Schwizgebel-Wang, « La musique et les arts visuels: une histoire de famille », dans Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), *op. cit.*, p. 197.

⁶ De la gare Cornavin au 13^e étage d’une tour carougeoise, Florence Grivel nous entraîne sur les traces de Schwizgebel et nous fait visiter l’atelier de « l’artiste ».

- ⁷ Donald Crafton, «L'animation et le spectacle de la mort dans le travail de Georges Schwizgebel», dans Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), *op. cit.*, pp.249–261.
- ⁸ Christian Gasser, *Animation.ch: Vielfalt und Visionen im Schweizer Animationsfilm = Vision and versatility in Swiss animated film*, Berne, Benteli, 2011.
- ⁹ René Laloux, *Ces dessins qui bougent. 1892–1992: cent ans de cinéma d'animation*, Paris, Dreamland, 1996.
- ¹⁰ Stephen Cavalier, *The World History of Animation*, Londres, Aurum Press, 2011.
- ¹¹ Donald Crafton, «L'animation et le spectacle de la mort dans le travail de Georges Schwizgebel», dans Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), *op. cit.*, p.257.
- ¹² *Idem*. On regrette cependant que Crafton n'ait pas suffisamment de place pour en démontrer l'intérêt grâce à des analyses de cas.
- ¹³ Olivier Cotte, *Georges Schwizgebel. Des peintures animées*, Carouge/Genève, Heuwinkel, 2004.
- ¹⁴ Patrick Barrès (éd.), *Georges Schwizgebel, peintre et cinéaste d'animation*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Mais les textes ne représentent qu'une petite partie de l'ouvrage puisque la part la plus importante du volume est occupée par des reproductions d'images et de documents. Ainsi, *Filmonographie* accorde une place significative aux illustrations qui constituent sa matière première. Cette pratique éditoriale, qui valorise le travail de création des animateurs, est fréquente dans les livres destinés au grand public portant sur l'animation (on pense par exemple à *Animation.ch* de Christian Gasser⁸, à *Ces dessins qui bougent: 1892–1992, cent ans de cinéma d'animation* de René Laloux⁹ ou encore à *The World History of Animation* de Stephen Cavalier¹⁰). L'ouvrage édité par Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient — sensibles aux éléments graphiques puisque Bovon est notamment auteur de bandes dessinées, tout comme Henne qui réalise par ailleurs des films d'animation — prend le parti de valoriser les dessins de Georges Schwizgebel en les donnant à voir comme aucune projection ne le permet. En effet, comme le constate Donald Crafton — qui propose dans *Filmonographie*, selon une approche empruntée à Hannah Frank, de visionner les films de Schwizgebel «une image après l'autre, ou à une cadence de quelques images par seconde»¹¹ — les courts métrages de l'animateur romand «sont riches en détails visibles sur une image uniquement, détails qui passeraient inaperçus dans le cadre d'une projection normale»¹².

Dès sa couverture, *Filmonographie* nous invite à voyager dans les images des films de Georges Schwizgebel mais aussi celles qui précèdent leur fabrication puisque des esquisses, des croquis numérotés, des détails de *storyboard* ainsi que des découpages et des partitions techniques accompagnent la lectrice tout au long de ce retour sur près de cinq décennies d'animation. Mouvements décomposés, suites d'images fixes rappelant des bandes de zootrope — des footballeurs en déséquilibre se disputant un ballon dans une lumière du soir étirant les ombres, un couple en train de valser, une jeune femme sur une balançoire — viennent régaler notre œil. C'est en somme d'abord par les images que l'on rentre dans cet ouvrage qui débute de façon très cinématographique: les comptes à rebours imitant une bande-amorce de film — motifs récurrents chez Schwizgebel — occupent la double page de garde de *Filmonographie*. 11 – 10 – 9 – 8 – 7 – 6 – 5 – 4 – 3. On tourne la page. Nous voilà au cœur d'un livre d'images.

Si deux publications consacrées exclusivement au travail de Schwizgebel existent déjà — *Georges Schwizgebel. Des peintures animées* (2004) d'Olivier Cotte¹³ et *Georges Schwizgebel, peintre et cinéaste d'animation* (2011) dirigé par Patrick Barrès¹⁴ — elles ne couvrent pas les films les plus contemporains de l'animateur romand, le livre de Cotte ayant été publié plus de quinze ans avant *Filmonographie* et celui de Barrès rassemblant des articles académiques proposant d'envisager le travail de Schwizgebel principalement selon une approche poétique. À certains égards, *Filmonographie* s'inscrit cependant dans la lignée de l'ouvrage d'Olivier Cotte, qu'il complète, puisqu'ils ont tous deux pour vocation de retracer le parcours de Schwizgebel — ses études aux Arts décoratifs et son travail de graphiste dans une agence de publicité ainsi que sa découverte de l'animation et la création du studio

GDS avec Claude Luyet — tout en apportant différents éclairages sur les films de l'animateur (malgré certaines omissions, comme nous le verrons plus loin).

Les deux ouvrages se rejoignent également dans leur manière de présenter Schwizgebel. Comme son titre l'indique, l'ouvrage de Cotte porte une attention particulière à la question de la peinture puisque Georges Schwizgebel *peint* sur des feuilles de celluloïd (aussi appelées celluloses) pour réaliser ses courts métrages alors que, traditionnellement, les animateurs dessinent plutôt d'abord sur du papier puis décalquent leur dessin sur le celluloïd en en dessinant les contours avec de l'encre avant de les colorer¹⁵. Ce qui est présenté comme une « originalité technique »¹⁶, tout comme la « personnalité artistique »¹⁷ ainsi que le « style unique »¹⁸ (ici de Schwizgebel) sont des qualités souvent attribuées aux réalisateurs indépendants dans les textes portant sur l'animation. Les qualités énumérées ci-dessus — présentées comme constitutives d'un certain type de pratique, essentiellement non industrielle — permettent à différents auteurs de placer un réalisateur comme Georges Schwizgebel du côté des « artistes » et ses films du côté des beaux-arts, leur faisant dès lors profiter de la légitimité habituellement reconvenue à la peinture. Ainsi, dans *Filmonographie*, Philippe Moins parle par exemple de « l'artiste Georges Schwizgebel »¹⁹ et ne manque pas de souligner l'importance de l'« impulsion créatrice »²⁰ de ce dernier dans son travail ; Chris Robinson explique que « chaque image [du réalisateur] est une œuvre d'art »²¹ tandis que Florence Grivel raconte comment « l'élévation et l'horizon [du studio GDS] vont très vite *inspirer* à Schwizgebel *La jeune fille et les nuages* »²². Faisant de l'animation indépendante un « moyen d'expression à part »²³ pour reprendre les mots de Cotte — et donc opposée à l'animation commerciale aussi bien sur le plan technique qu'esthétique —, cette construction discursive, à laquelle participe *Filmonographie*, traduit une appréciation positive des films des animateurs indépendants et permet de légitimer (voir de réhabiliter) ces derniers, essentiellement des courts métrages, qui ne bénéficient pas du succès public des films des grands studios, et qui sont distribués dans des réseaux confidentiels comme les festivals et les ciné-clubs par exemple.

On remarquera en outre qu'au sein de la riche sélection constituée de ce qui est présenté à différents endroits comme les « travaux annexes » de Schwizgebel, on trouve quelques films parmi lesquels une bande annonce réalisée pour le festival de Clermont-Ferrand en 1995, un film d'animation réalisé pour les dix ans du Pacte de l'audiovisuel en 2007 ainsi qu'un court métrage d'animation intitulé *1/3/10* et réalisé en 2011 en soutien au cinéaste iranien Jafar Panahi, condamné à plusieurs années de prison en Iran. On s'interroge alors sur la différence de traitement accordée notamment à ces trois courts métrages — une simple mention alors que les courts métrages « personnels » du réalisateur permettent de chapitrer l'ouvrage et sont valorisés grâce à la reproduction de très nombreuses images — au sein d'un ouvrage dont le titre laisse entendre une volonté d'exhaustivité vis-à-vis de la production filmique du réalisateur romand. La marginalisation de ces courts

¹⁵ Mais ce n'est pas toujours le cas, Schwizgebel ayant par exemple utilisé des photographies pour réaliser *Nakounine* en 1986.

¹⁶ Olivier Cotte, *Georges Schwizgebel. Des peintures animées*, op. cit., p. 10.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Olivier Cotte, « Repères bibliographiques », dans Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), op. cit., p. 16.

¹⁹ Philippe Moins, « Georges Schwizgebel et la réinvention du dessin animé », dans Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), op. cit., p. 45.

²⁰ *Ibid.*, p. 51.

²¹ Chris Robinson, « Galopper vers l'abîme », dans Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), op. cit., p. 11.

²² Florence Grivel, « In medias res », dans Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), op. cit., pp. 95–96. L'italique est de moi.

²³ Olivier Cotte, *Georges Schwizgebel. Des peintures animées*, op. cit., p. 10.

- ²⁴ L'ouvrage écarte également, entre autres, *Patchwork* (1970), *Cadavres exquis* (1993), *Cyclades* (1997), *Animatou* (2007), *50:50* (2018) et *Autour de l'escalier* (2018) — tous réalisés avec d'autres animateurs — ainsi que des films publicitaires et des travaux de commande réalisés pour la télévision.
- ²⁵ Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient, « Avant-propos », dans Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), *op. cit.*, p. 8.
- ²⁶ Présentés dans *Filmonographie* comme « annexes », ces travaux « alimentaires » ou de commande représentent pourtant une pratique courante en Suisse où il est aujourd'hui encore difficile de vivre uniquement du métier de réalisateur de film d'animation. Il est en effet fréquent d'observer une démultiplication de l'activité chez les acteurs évoluant dans ce champ, Schwizgebel en étant un bon exemple puisque, comme le montre l'ouvrage, l'animateur poursuit en parallèle de la réalisation de ses films « personnels », une activité de graphiste et d'illustrateur.
- ²⁷ Olivier Cotte, *Georges Schwizgebel. Des peintures animées*, *op. cit.*, p. 7.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 10.
- ²⁹ *Idem.*
- ³⁰ *Ibid.*, p. 102.
- ³¹ Patrick Barrès (éd.), *op. cit.*, p. 7.
- ³² Ainsi, en 1996, René Laloux écrivait par exemple : « Il y a toujours eu dans le cinéma d'animation deux grandes familles : celle des « conteurs » et celle des « peintres ». Les « conteurs » ont plutôt utilisé la technique traditionnelle du dessin sur cellulo [...] et par souci d'efficacité, cherché à s'intégrer au système de distribution et d'exploitation mis en place pour les films de prises de vues réelles [...], les « peintres » obnubilés par une démarche peut-être plus inventive [...] ont été souvent des créateurs ambitieux et solitaires prenant le dangereux chemin de ceux qui veulent, sans concession, accorder leur vie avec une œuvre personnelle au risque

métrages²⁴ n'est pas discutée par les éditeurs qui séparent pourtant les films de l'animateur en deux catégories sans jamais en expliciter les critères de distinction : d'une part ceux qui semblent être réalisés « librement » et, de l'autre, ceux qui répondent à une commande et dont le statut qui en découle ne leur permet pas d'accéder à ce qui est considéré comme la filmographie « officielle » de l'animateur. Ces films « non personnels » sont dès lors placés en « annexes » ou à la fin de l'ouvrage dans une liste chronologique présentant les moments clés de la vie personnelle et professionnelle de Georges Schwizgebel. On peut cependant se questionner sur la pertinence de cette forme de catégorisation, qui repose sur une certaine conception de ce qui constitue l'« œuvre »²⁵ d'un animateur, et qui ne propose finalement qu'une mise en lumière partielle du travail de ce dernier²⁶.

On perçoit grâce à ces exemples comment les textes mais aussi les choix éditoriaux valorisent un certain type de pratique — non commerciale et non industrielle — et participent à façonner une figure, ou un modèle, d'artiste inspiré, « libre »²⁷ d'explorer le champ qui est le sien. Car contrairement aux animateurs des grands studios qui travaillent à la chaîne dans une industrie codifiée qui serait vouée à divertir, les « auteurs »²⁸ du cinéma d'animation — volontiers qualifiés de « maîtres »²⁹ — sont présentés, à l'image de Georges Schwizgebel dans *Filmonographie*, comme proposant une expérience qualifiée tantôt de « graphique »³⁰, tantôt de « plastique » et presque toujours de « singulière ». Cette opposition discursive entre art et industrie repose notamment sur une utilisation jugée « conventionnelle » des possibilités formelles de l'animation au sein de productions commerciales comme celles de Disney ou de Pixar ; elle scinde par la même occasion le champ de l'animation qui s'articulerait, d'une part, autour des studios et, de l'autre, de différents « artistes » ou « plasticiens »³¹ à la démarche originale³². « Le film de peinture n'est pas le dessin animé »³³ nous rappelle Donald Crafton qui cite André Bazin au début de son article proposé dans *Filmonographie* et instaure ainsi une distance entre deux techniques qui reposent, pourtant, sur un même principe, celui de la décomposition et de la synthèse du mouvement « par quelque méthode graphique »³⁴.

De par certains textes mais également de par la sélection de films opérée par les éditeurs de *Filmonographie*, l'ouvrage n'échappe donc pas à une vision romantique de l'« auteur » de films d'animation indépendant et participe à construire la figure de l'« artiste » Georges Schwizgebel. On pourra mentionner à cet égard le rôle modélisateur de la photographie placée à la page 10 et sur laquelle on peut voir Schwizgebel de dos, dans son studio, légèrement penché sur sa table de travail, un pinceau à la main et faisant face à une grande baie vitrée. Cette image, la toute première de l'ouvrage, participe elle aussi de l'entreprise de valorisation en convoquant un certain imaginaire de l'artiste solitaire qui puise dans les petites choses du quotidien pour créer.

Tandis que les images des films projetés sont saisies dans un flux continu, qui ne permet pas à la spectatrice de distinguer précisément chaque dessin, ces mêmes images existent par ailleurs en tant que

telles, isolées, et peuvent être regardées indépendamment les unes des autres une fois reproduites sur le papier. Ce processus d'autonomisation des images par la publication participe probablement lui aussi de la construction d'une figure d'artiste-plasticien. Un ouvrage comme *Filmonographie* permet en effet d'accéder à ces images singulières et, éventuellement, nous invite à les considérer comme des « tableaux »³⁵, à l'instar de certains dessins de Schwizgebel occupant une page entière du livre et ayant été encadrés par une fine bordure blanche.

On remarquera enfin un phénomène d'artificialisation de son matériau filmique : des « peintures du *Roi des aulnes* »³⁶ ont été achetées par le Nouveau Musée National de Monaco en 2016 et de nombreuses expositions consacrées au travail de Schwizgebel ont été organisées ces dernières années³⁷. Rassemblant des « peintures »³⁸, pour reprendre l'expression utilisée par la Fondation romande pour le cinéma pour promouvoir l'un de ces événements, certaines de ces expositions proposent aux visiteurs ou aux collectionneurs d'acquérir les dessins exposés. On peut faire l'hypothèse que cette mise en valeur qui passe par un dispositif d'exposition ainsi que cette commercialisation des celluloses participent elles aussi à la construction de la figure d'artiste qu'on décèle dans la littérature portant sur Georges Schwizgebel.

Bien que *Filmonographie* ait certains points communs avec les deux autres ouvrages consacrés à Schwizgebel, il s'en différencie notamment dans la nature des illustrations qu'il propose. Le livre comprend en effet de très nombreux documents de travail mais également de courts extraits de films accessibles grâce à des codes QR. Passerelle à portée de main vers les spirales animées caractéristiques des films de Schwizgebel, ce supplément en mouvement est aussi, et peut-être surtout, une précieuse aide à la lecture ; un complément aux textes dont on peut ressentir parfois les limites et qui prennent ainsi un sens nouveau lorsqu'ils sont (re)lus au regard des extraits proposés.

On regrette cependant que les très nombreux documents de travail reproduits dans l'ouvrage ne soient pas davantage exploités par les différents auteurs car ils auraient pu, eux aussi, faciliter la compréhension de certaines analyses voire ouvrir des pistes d'études passionnantes à propos des processus de travail et des savoir-faire de Georges Schwizgebel. Dans son essai portant sur la manière dont l'animateur romand exploite le « système cellulo »³⁹, pour reprendre les mots de Philippe Moins, ce dernier s'intéresse au rapport qu'entretiennent les images avec le rythme de la musique au sein de certains films de Schwizgebel. L'auteur remarque par exemple que dans *78 Tours* (1985) « la répétition du thème musical finit par correspondre à un motif spiralé qui est aussi celui du sillon du disque phonographique »⁴⁰ qui donne son nom au film. Juxtaposé à cette analyse, est reproduit le détail d'un schéma ayant servi, on l'imagine, de repère à l'animateur et lui ayant certainement permis de définir, avant le tournage, la vitesse de rotation des mouvements dans le film. On ne peut cependant qu'émettre des hypothèses à ce sujet puisque ce schéma n'est pas commenté, pas plus que ne l'est celui relatif à la corrélation musique/tempo et image/mouvement utilisé pour préparer *Retouches*

d'être incompris et d'en subir les conséquences matérielles. », dans René Laloux, *op. cit.*, pp. 62–64.

³³ André Bazin cité par Donald Crafton dans « L'animation et le spectacle de la mort dans le travail de Georges Schwizgebel », dans Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), *op. cit.*, p. 250.

³⁴ Dans *Le cinéma graphique. Une histoire des dessins animés : des jouets optiques au cinéma numérique*, Dominique Willoughby souligne que « [l]e cinéma graphique se définit par un phénomène spécifique fondé sur une méthode ou un principe technique commun, à savoir la synthèse du mouvement image par image, chacune de ces images étant produite, inscrite, par quelque méthode graphique, qu'elle soit manuelle ou issue d'un dispositif de traçage ou d'impression. Images et mouvements sont donc construits graphiquement, contrairement aux méthodes d'enregistrement sur le vif, les prises de vues au moyen de caméras chronophotographiques, qui apparaissent un demi-siècle plus tard. », dans Dominique Willoughby, *Le cinéma graphique. Une histoire des dessins animés : des jouets optiques au cinéma numérique*, Paris, Éditions Textuel, 2009, p. 18.

³⁵ À propos de *La bataille de San Romano*, Donald Crafton écrit : « Les tableaux individuels qui la composent sont autant de témoignages de son acte créatif en qualité de peintre », Donald Crafton, « L'animation et le spectacle de la mort dans le travail de Georges Schwizgebel », dans Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), *op. cit.*, p. 251.

³⁶ Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient, « Chronologie », dans Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), *op. cit.*, p. 288.

³⁷ Notamment à l'atelier 20 à Vevey (en 2020), à la galerie Papiers Gras à Genève (en 2015 et 2020–21), au Musée historique de Lausanne dans le cadre du

festival BD-FIL (en 2018), à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg (en 2012).

³⁸ Fondation romande pour le cinéma, «Exposition Georges Schwizgebel» à la galerie Papiers Gras. Adresse: cineforum.ch, consulté le 23 avril 2021.

³⁹ Philippe Moins, «Georges Schwizgebel et la réinvention du dessin animé», dans Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), *op. cit.*, p. 45.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁴¹ L'ouvrage *Aux sources de l'animation japonaise. Le studio Tôei Dôga (1956-1972)* de Marie Pruvost-Delaspre est un bel exemple de la façon dont des documents de production peuvent servir à éclairer des questions à la fois narratives, techniques et esthétiques. Marie Pruvost-Delaspre, *Aux sources de l'animation japonaise. Le studio Tôei Dôga (1956-1972)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.

⁴² Inventaire en ligne des collections d'archives papier de la Cinémathèque suisse. Adresse: caspar.cinematheque.ch, consulté le 23 avril 2021.

⁴³ La discussion à laquelle nous faisons référence a eu lieu à la Cinémathèque suisse en avril 2021 alors que nous consultations le fonds «CSL 106-Papiers Georges Schwizgebel».

(2006) et qui se trouve sur la même double page de l'article de Philippe Moins. Face à ce constat, on se demande s'il n'y a pas là une occasion manquée de faire parler la documentation et de souligner ce que ces sources — qui ne sont presque jamais considérées comme telles par les auteurs — peuvent apporter aux chercheurs et à la connaissance sur l'animation et ses processus⁴¹.

Décennie après décennie, d'un essai à l'autre, la riche iconographie reproduite dans *Filmonographie* — pour chaque film au moins un document préparatoire est proposé — nous emmène dans les coulisses de la création et laisse entrevoir un pan peu développé de la recherche en animation : fabriquer un film est un processus d'élaboration, un travail divisé en plusieurs étapes qui commence bien avant le tournage et dont nous conservons, parfois, la trace ; un travail qui mobilise différents corps de métiers, qui nécessite un apprentissage et des savoir-faire et auquel il est possible de s'intéresser en s'appuyant notamment sur les documents de production ayant servi à la préparation des films.

En somme, si le niveau d'analyse suggéré par une part importante de l'iconographie proposée dans *Filmonographie* se situe du côté de la fabrication, les textes, eux, tendent à aborder cette question de façon sommaire, ou du moins sans exploiter le précieux matériel préparatoire qui est réduit à servir d'illustration. Or, l'un des intérêts majeurs de l'ouvrage édité par Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient consiste précisément à rassembler un grand nombre de documents de travail issus de la collection personnelle de Georges Schwizgebel jusqu'alors inédits. On s'étonne d'ailleurs que ce matériel n'ait pas été donné par le cinéaste romand à la Cinémathèque suisse en 2012 et en 2019 comme l'ont été de nombreux dessins sur papier, cellulose et scénarios ayant servi à la réalisation de ses films⁴² ; preuve peut-être que dans la pensée de Georges Schwizgebel ce sont avant tout ses dessins, dans leur forme finale, qui représentent un intérêt, patrimonial ou artistique. Venant appuyer cette hypothèse, Caroline Neeser, ancienne archiviste en charge des acquisitions à la Cinémathèque suisse, nous a expliqué⁴³ que l'animateur considère certains dessins préparatoires déposés auprès de l'institution comme non importants et pouvant donc être éliminés. Cet écrémage, s'il devait avoir lieu, menacerait la possibilité pour les chercheuses et les chercheurs de proposer une étude détaillée sur la genèse des films de Schwizgebel ainsi que sur la façon dont ce dernier travaille.

Si on regrette en somme que les nombreux documents reproduits dans *Filmonographie* ne soient pas davantage exploités dans les textes et que l'ouvrage ne cherche pas à démontrer leur intérêt dans la constitution d'un savoir sur la genèse des films de Georges Schwizgebel ainsi que sur les techniques d'animation utilisées, on ne peut en revanche que se réjouir de leur existence et des nombreuses pistes de recherche auxquelles ouvrent ces derniers.