

Transcr(é)ation



D'Autobiographie d'une Courgette à Ma vie de Courgette Le public cible comme moteur du processus adaptatif From Autobiographie d'une Courgette to Ma vie de Courgette The Target Audience as the Driving Force of the Adaptation Process

Chloé Hofmann

Volume 6, numéro 1, 2025

L'animation
L'animation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1117456ar>
DOI : <https://doi.org/10.5206/tc.v6i1.21611>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hofmann, C. (2025). D'Autobiographie d'une Courgette à Ma vie de Courgette : le public cible comme moteur du processus adaptatif. *Transcr(é)ation*, 6(1), 1–25. <https://doi.org/10.5206/tc.v6i1.21611>

Résumé de l'article

Le roman *Autobiographie d'une Courgette* (Gilles Paris, 2002) a été adapté pour le cinéma par Claude Barras en 2016 dans un film d'animation en volume intitulé *Ma vie de Courgette*. À travers l'analyse croisée de documents d'archives relatifs au développement du film, cet article s'intéresse à la genèse de *Ma vie de Courgette*. Il propose de saisir les motivations sous-jacentes aux transformations narratives et formelles qui ont été opérées tout au long du processus adaptatif à travers la question de la catégorie du film familial. La transposition médiatique du roman vers le film s'est vue doublée d'un changement progressif d'identité catégorielle – le passage de la catégorie d'objet culturel pour (jeunes) adultes à celle d'objet culturel pour les familles – qui a participé à configurer le contenu visuel et narratif du film de Barras. Il s'agit de montrer dans cet article que le mode d'adresse du film découle d'une connaissance construite – qui repose notamment sur d'autres productions de la catégorie du long métrage d'animation – et subjective – déterminée par le parcours et les références des personnes participant à l'élaboration du film – des attentes et des goûts du public visé.

© Chloé Hofmann, 2025



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/users/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

D'Autobiographie d'une Courgette à Ma vie de Courgette. Le public cible comme moteur du processus adaptatif

CHLOÉ HOFMANN

Université de Lausanne

RÉSUMÉ

Le roman Autobiographie d'une Courgette (Gilles Paris, 2002) a été adapté pour le cinéma par Claude Barras en 2016 dans un film d'animation en volume intitulé Ma vie de Courgette. À travers l'analyse croisée de documents d'archives relatifs au développement du film, cet article s'intéresse à la genèse de Ma vie de Courgette. Il propose de saisir les motivations sous-jacentes aux transformations narratives et formelles qui ont été opérées tout au long du processus adaptatif à travers la question de la catégorie du film familial. La transposition médiatique du roman vers le film s'est vue doublée d'un changement progressif d'identité catégorielle—le passage de la catégorie d'objet culturel pour (jeunes) adultes à celle d'objet culturel pour les familles—qui a participé à configurer le contenu visuel et narratif du film de Barras. Il s'agit de montrer dans cet article que le mode d'adresse du film découle d'une connaissance construite—qui repose notamment sur d'autres productions de la catégorie du long métrage d'animation—et subjective—déterminée par le parcours et les références des personnes participant à l'élaboration du film—des attentes et des goûts du public visé.

Mots clés : *animation · genèse · processus créatif · public cible · adressage · documents d'archives*

Introduction

Le roman de l'auteur français Gilles Paris, *Autobiographie d'une Courgette*, paru chez Plon en 2002, a rencontré un important succès public. Il raconte à la première personne du singulier l'histoire de Courgette, un jeune orphelin de 9 ans placé dans un foyer après avoir accidentellement tué sa mère avec un revolver. Décrivant une certaine misère sociale, c'est un roman sombre qui s'adresse en priorité à un lectorat d'adolescent·e-s et d'adultes. Traduit dans une douzaine de langues, il a donné lieu à quatre adaptations de différentes natures¹.

Pour cet article², je propose de m'intéresser à *Ma vie de Courgette*, adaptation cinématographique réalisée par le Suisse Claude Barras et scénarisée par la Française Céline Sciamma. En 2007, Barras et Cédric Louis, tous deux réalisateurs et co-fondateurs d'Hélium Films à Lausanne, ont décidé d'adapter pour le cinéma le roman de Paris. Après une longue phase de recherche de fonds et de développement, qui a vu se succéder plusieurs producteurs et scénaristes, le tournage de *Ma vie de Courgette* débute en 2014, et le film sort à l'automne 2016 dans les salles suisses, françaises et belges, avec pour seul réalisateur Barras—Louis ayant quitté le projet au cours de son élaboration.

Réalisé avec des marionnettes, ce long métrage d'animation s'adresse à des enfants de 7-8 ans et aux parents ou grands-parents les accompagnant³. Légalement accessible en Suisse dès l'âge de 6 ans, il a notamment été amputé des scènes les plus difficiles du roman et propose un récit linéaire. À sa sortie, il a été salué pour sa capacité « à insuffler une gravité dans la légèreté ou une légèreté dans la gravité », ce qui en fait un film « pour tous les publics⁴ » de l'avis du critique Laurent Delmas.

Afin de saisir les motivations sous-jacentes aux transformations narratives et esthétiques qui ont été opérées tout au long du développement du film, je

¹ En 2007, Luc Béraud a réalisé un téléfilm intitulé *C'est mieux la vie quand on est grand* produit par France 3. *Autobiographie d'une Courgette* a par ailleurs été adapté en 2021 en bande dessinée par Ingrid Chabbert et Camille K. Cet album de 120 pages a été publié par les éditions Philéas. En 2022, la metteuse en scène Pamela Ravassard et le comédien Garlan Le Martelot ont adapté le roman pour le théâtre dans une pièce musicale intitulée *Courgette*.

² Cet article a été écrit avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique : projet « Histoire de l'animation suisse francophone », dirigé par Maria Tortajada (<https://data.snf.ch/grants/grant/220078>).

³ Dossier artistique *Ma vie de Courgette*, 2013, p. 55.

⁴ Delmas, Laurent, « *Ma vie de Courgette* », Plateau Ciné, France Inter, 22 octobre 2016, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-prescription-cinema-de-laurent-delmas/ma-vie-de-courgette-7646994> (consulté le 21 octobre 2024).

propose d'aborder cette adaptation à travers la question de son public cible. Ce faisant, j'approfondis les réflexions amorcées dans un précédent article qui, en se basant sur le dépouillement de sources inédites, met au jour quelques-uns des enjeux relatifs à l'adaptation de Barras⁵. Dans la lignée de cette étude exploratoire, mon postulat de départ est que le déplacement du public cible par rapport à celui du roman est un enjeu moteur qui a guidé l'actualisation cinématographique du roman de Paris. La transposition médiatique du livre vers le film s'est en effet vue doublée d'un changement progressif d'identité catégorielle⁶, faisant passer le film en devenir de la catégorie d'objet culturel pour (jeunes) adultes à celle d'objet culturel pour les familles.

Afin de comprendre les motivations sous-jacentes à ce mécanisme, je propose d'investiguer ce que Pascale Garnier appelle la « construction d'un adressage⁷ » : le mode d'adresse du film découle d'une connaissance construite, culturellement située et subjective des attentes et des goûts du public cible. Les analyses proposées permettront de comprendre comment les actualisations opérées par l'équipe de Barras sur le plan formel et narratif traduisent une certaine conception de la catégorie du film familial, tout en participant à sa (re)définition⁸.

Approche et sources

Afin de rendre compte des mécanismes à l'œuvre au cours du processus adaptatif, j'adopterai une perspective comparatiste croisée à une approche génétique, qui repose ici sur l'examen de divers documents de production rarement étudiés⁹. En adoptant une approche de génétique filmique, je m'inscris dans le sillage d'Alain Boillat qui propose de renouveler les études consacrées aux

⁵ Hofmann, Chloé, « Les archives de production du film d'animation *Ma vie de Courgette*. Historique et enjeux », *Genesis*, n°57, 2024, p. 168, <https://journals.openedition.org/genesis/8952> (consulté le 3 février 2025).

⁶ Je préfère parler de « catégorie » plutôt que de « genre » pour désigner le « film familial », terme qui renvoie à son destinataire et peut appartenir à différents genres (le drame, la comédie, etc.).

⁷ Garnier, Pascale, « Comment adresser une série animée aux enfants ? Analyse de la conception des *Grandes grandes vacances* », *Cultures médiatiques de l'enfance et de la petite enfance* (dir. Marlène Loicq ; Aude Seurat ; Isabelle Féroc Dumez), [sans lieu] : Book-é, 2018, pp. 28-42, <https://hal.science/hal-02555369/document> (consulté le 3 mars 2024).

⁸ Pascale Garnier remarque que les objets culturels « performant [et] actualisent, ce que sont les enfants et ce qui leur convient ». Voir : « La culture matérielle enfantine : catégorisation et performativité des objets », *Strenæ*, n°4, 2012, p. 8, <http://journals.openedition.org/strenae/76> (consulté le 11 avril 2024).

⁹ Ces documents sont déposés au Centre de recherche et d'archivage de la Cinémathèque suisse dans le fonds CSL 127 - Collection *Ma Vie de Courgette*.

adaptations en empruntant « une méthodologie d'examen de la genèse des œuvres¹⁰ » au champ de la génétique textuelle. Comme il le souligne dans un article qui pose les enjeux et les perspectives d'une telle approche :

Au-delà de la comparaison entre œuvre-source et œuvre adaptée, l'approche génétique invite à une prise en considération de l'avant-texte de l'adaptation elle-même, soit, pour reprendre la définition posée par Rudolf Mahrer dans une contribution consacrée à la réécriture d'une œuvre déjà publiée, de « l'ensemble des documents [écrits] préparant un texte tel qu'on a pu les identifier dans des archives, puis en organiser la chronologie selon des rapports d'engendrement¹¹ » (2024, p. 31).

Boillat propose de s'écarter d'une analyse qui viserait à comparer la source romanesque (le texte source) au film (le texte cible) pour travailler plutôt à partir des différents états du scénario d'un film afin de « reconstruire les intentions des auteurs¹² ». Cette démarche permet d'« interroger les implications idéologiques des versions non retenues [du scénario] [...] et [cela] pour saisir les motifs qui ont contribué à inciter les scénaristes à opérer tel choix plutôt que tel autre » (*Idem*).

Tout en m'appuyant sur les acquis de la génétique, je propose ici d'élargir la proposition de Boillat, qui se cantonne à des sources scripturales, en m'intéressant à un ensemble de documents relatifs à la genèse graphique d'une œuvre (dessin, photographie de marionnettes, traitement illustré, *moodboard*¹³). Je souhaite ainsi montrer que le matériel visuel produit peut faire ressortir des dynamiques à l'œuvre au cours du processus créatif en plus de renforcer les observations rendues possibles par la prise en considération des éléments scénaristiques. Parmi la masse importante des sources à disposition, je mobiliserai ici quatre dossiers de demande d'aide au développement, parfois appelés « dossiers artistiques », conçus entre 2006 et 2013. D'une grande richesse visuelle, ils m'intéressent tout particulièrement car ils reflètent la manière dont l'univers du film est pensé par l'équipe à différents moments du processus d'élaboration.

¹⁰ Boillat, Alain, « Génétique 'textuelle' et adaptations transmédiatiques. Affinités, résistances, spécificités et perspectives de recherche », *Genesis*, n°57, 2024, p. 30, <https://journals.openedition.org/genesis/8682> (consulté le 3 février 2025).

¹¹ Mahrer, Rudolf, « La plume et le plomb. Poétique de la réécriture des œuvres déjà publiées », *Genesis*, n°44, 2017, p. 17, <https://journals.openedition.org/genesis/1731> (consulté le 3 février 2025).

¹² Boillat, Alain, « *En cas de malheur* », de *Simenon à Autant-Lara (1956-1958). Essai de génétique scénaristique*, Genève : Librairie Droz, 2020, p. 152.

¹³ Un *moodboard* est un document regroupant plusieurs images qui servent de référence pour définir l'identité visuelle ou l'ambiance d'un projet.

Le premier dossier, dont on peut déduire qu'il a été réalisé vers 2006¹⁴, contient un « pitch », un traitement illustré en 15 « tableaux », des notes d'intention des réalisateurs quant au choix du sujet, de l'écriture du scénario et du développement graphique, ainsi qu'une galerie illustrée de personnages et de lieux imaginés par l'équipe du film.

Le deuxième dossier, daté du 1^{er} juillet 2008, contient un traitement en 62 scènes, des croquis de personnages et de décors, des notes d'intention et un *moodboard* photographique. À ces éléments, viennent s'ajouter des photographies d'un premier prototype de figurines sculptées ainsi que des indications techniques relatives à leur fabrication et à la façon dont la synchronisation labiale devait être réalisée.

Le troisième dossier a été réalisé vers 2009¹⁵. Les éléments présents dans ce document sont sensiblement similaires à ceux regroupés dans les précédents. On y trouve notamment une continuité dialoguée en 115 tableaux ainsi que des photographies d'une deuxième générations de figurines sculptées par Barras. Il contient en outre la synthèse des remarques adressées par un « comité de lecture » composé d'adultes et d'enfants à qui il a été demandé de lire le scénario du film. Cette synthèse signale un souci d'intégration, au sens premier du terme, du public cible aux réflexions qui ont été menées au cours du travail d'élaboration du film. Elle appuie l'hypothèse selon laquelle la prise en considération des attentes d'un certain public a guidé le processus adaptatif qui nous intéresse ici.

Le quatrième dossier artistique date de 2013. Accompagné d'une version définitive du scénario de Céline Sciamma, il contient un pitch et un synopsis, ainsi que des éléments visuels (croquis, galerie de personnages et études pour les décors), des informations sur les producteurs du film et le montage financier qui doit garantir la viabilité du projet.

Comme nous allons le voir, l'analyse de ces documents permet d'éclairer les remédiations opérées au cours du processus d'élaboration de *Ma vie de Courgette* pour en saisir les motivations sous-jacentes.

¹⁴ « 2008 » est inscrit entre crochets, au crayon à papier. Louis se souvient de l'avoir écrit durant la période où *Banquise* (2005), un court-métrage coréalisé avec Barras, était en compétition au Festival de Cannes, à savoir en mai 2006. Après vérification auprès de la Société suisse des auteurs (SSA), un dossier, qui a depuis été détruit, a été déposé auprès de la SSA en octobre 2006. On considère dès lors que le dossier conservé à la Cinémathèque suisse a été réalisé en 2006 plutôt qu'en 2008.

¹⁵ Cette date est indiquée dans le titre d'un fichier PDF qui m'a été transmis par Elie Chapuis, animateur sur *Ma vie de Courgette* et actuel associé de Barras. Elle me permet de supposer que ce dossier, non daté, a été conçu en 2009.

Un film à la croisée des genres pour (jeunes) adultes

Le premier dossier artistique du film est le seul document à faire mention de Cédric Louis comme réalisateur. Radicalement éloigné de *Ma vie de Courgette* (en tant que produit fini) en termes d'univers visuel, c'est également le seul dossier qui ne désigne pas explicitement un public cible. L'analyse succincte de ce dossier me servira à la fois de point de départ et de point de comparaison pour comprendre, dans un second temps, les ruptures stylistiques et les transformations narratives, progressives, qui ont eu lieu au cours du processus adaptatif du roman, à la suite de la décision d'en faire un film familial.

En 2006, au premier stade du développement du film, la version embryonnaire du long métrage du duo de cinéastes se déroule dans un environnement péri-urbain, entre les années 1960 et 1970. Courgette et sa mère vivent dans une caravane située sur un terrain vague décrit comme « crasseux et misérable » (dossier de demande d'aide au développement, [2006], p. 62). Les croquis des décors placés à la fin du dossier de 2006 traduisent un intérieur désuet, modeste, peu chaleureux (Fig. 1¹⁶), et par ailleurs très éloigné des dortoirs spacieux aux grandes fenêtres du long métrage de Barras dans sa version réalisée (Fig. 2).

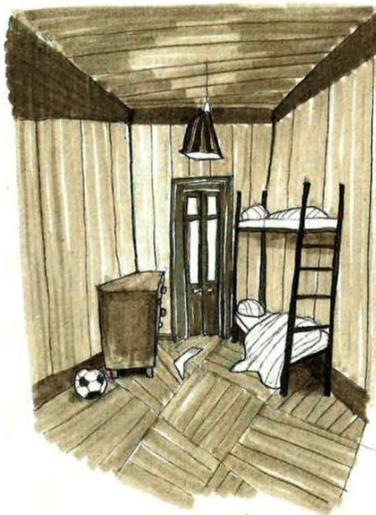


Figure 1 : Dossier de demande d'aide au développement, [2006], détail de la page 66. © Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés.

¹⁶ Les figures 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 10 proviennent du Fonds CSL 127 - Collection *Ma vie de Courgette* conservé par le Centre de recherche et d'archivage de la Cinémathèque suisse. Les figures 2 et 11 sont des captures d'écran réalisées à partir du DVD du film de Barras. La figure 12 provient des archives numériques de *Ma vie de Courgette*, qui m'ont été transmises en 2024 par Élie Chapuis. La figure 13 provient d'une collection privée.



Figure 2 : Capture d'écran de *Ma vie de Courgette* (Claude Barras, 2016).

Ces croquis au ton sépia montrent des pièces exiguës dont la petitesse peut être interprétée comme le symbole de l'intériorité des protagonistes. Comme dans le roman de Paris, le passé difficile des enfants continue de les hanter, les enferme et représente un obstacle à leur reconstruction. L'absence de couleurs renvoie à la froideur de l'institution et à sa difficulté à accompagner les enfants dans leur processus de guérison. Ces dessins se distinguent d'autres croquis du dossier réalisés dans des tons rouge et jaune vifs qui peuvent être compris comme l'expression de la « 'réalité décalée' vue à travers le prisme de l'enfance » (*Ibid.*, p. 39) que les réalisateurs disent vouloir atteindre. Barras et Louis mélangent ainsi les représentations graphiques pour construire un environnement étrange et quelque peu inquiétant, déformant parfois la réalité diégétique afin de traduire visuellement l'intériorité de Courgette ou le regard qu'il porte sur le monde qui l'entoure.

Comme le remarque José Javier Torres-Fernández, bon nombre de productions enfantines s'ancrent dans la tradition merveilleuse ou gothique¹⁷. C'est par exemple le cas des réalisations de Tim Burton ou d'Henry Selick. Par certains aspects, l'univers visuel développé dans le dossier de 2006 de *Ma vie de*

¹⁷ José Javier Torres-Fernández, « The Story of Coraline(s): a Gothic Coming of Age », *REDEN. Revista Española De Estudios Norteamericanos*, vol. 3, n°1, 2021, pp. 20-40, <https://revistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/reden/article/view/1423/882> (consulté le 2 février 2025).

Courgette évoque celui déployé par Burton¹⁸, que ce soit dans ses dessins ou dans les films qu'il réalise et / ou produit¹⁹. Différents croquis de recherche pour les décors de *Ma vie de Courgette* montrent par exemple des arbres penchés, tordus, noueux ou décharnés [Fig. 3], un motif que l'on observe dans *Sleepy Hollow* (Burton, 1999) et dans *Les Noces funèbres* (Burton et Johnson, 2005). Comme le signale Gilles Menegaldo, Burton a emprunté ce motif aux illustrations d'Arthur Rackham qui accompagnent bon nombre de classiques de la littérature enfantine (ré)édités au début du XX^e siècle, ainsi qu'aux paysages de Thomas Cole et des peintres de la Hudson River School²⁰. On note ainsi une circulation de figures²¹ au sein de différentes productions animées qui s'inscrivent comme les héritières de la littérature classique enfantine et de l'imagerie qui l'accompagne.

Avec leur projet, Barras et Louis disent vouloir réaliser un « conte de fées moderne » (dossier de demande d'aide au développement, [2006], p. 39). Comme nous l'apprend une note des réalisateurs, le foyer des Fontaines tel qu'ils l'imaginent en 2006 doit ressembler à « un château des contes de Grimm, tout en conservant sa part sombre, avec l'épaisse forêt de sapins qui l'encercle » (*Idem*). Motif évocateur présent dans de nombreux contes, la forêt est un décor également employé dans divers films d'animation, comme *Blanche-Neige et les sept nains* (Hand, 1937), *La Belle au bois dormant* (Geronimi, 1959) ou *Merlin l'enchanteur* (Reitherman, Geronimi et Hand, 1963) des studios Disney.

¹⁸ La filiation à Burton peut être observée dans au moins une précédente réalisation du duo de cinéastes. Dans le premier dossier artistique de *Ma vie de Courgette*, Louis et Barras écrivent vouloir « conserver [pour leur nouveau film] l'approche graphique de [...] [leur] précédents courts métrages » (dossier de demande d'aide au développement, [2006], p. 39). Sur les croquis de ce dossier, le foyer des Fontaines ressemble beaucoup à la petite maison isolée de *Sainte Barbe* (Barras et Louis, 2007) et *Courgette* n'est pas sans rappeler le jeune héros de ce court métrage d'animation de marionnettes réalisé en 2007. Avant d'aborder une tignasse hirsute obtenue grâce aux pouvoirs magiques de la barbe de son grand-père, le petit garçon de *Sainte Barbe* est représenté avec une grande cicatrice sur le crâne qui s'inspire très directement de celle du chien Sparky de *Frankenweenie* (Burton, 1984) ou de Sally de *L'Étrange Noël de monsieur Jack* (Selick, 1993).

¹⁹ Pour une étude détaillée sur la généalogie des images dont Burton serait lui-même l'héritier, voir l'article de François Fièvre, « Dans l'ombre échevelée de la forêt des contes absurdes : Tim Burton et la tradition du livre illustré pour la jeunesse », *Tim Burton. Horreurs enfantines* (dir. Mélanie Boissonneau ; Bérénice Bonhomme ; Adrienne Boutang), Paris : L'Harmattan, 2016, pp. 15-35.

²⁰ Menegaldo, Gilles, « Aspects de la poétique fantastique de Tim Burton », *Tim Burton. Horreurs enfantines* (dir. Mélanie Boissonneau ; Bérénice Bonhomme ; Adrienne Boutang), Paris : L'Harmattan, 2016, p. 147.

²¹ Parmi lesquelles des escaliers en colimaçon et du carrelage en damier.



Figure 3 : Dossier de demande d'aide au développement, [2006], détail de la page 63. © Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés.

Dès le milieu des années 1930, cet acteur majeur du cinéma familial a popularisé des adaptations de contes à l'écran. Largement diffusés dans les salles, ces films ont participé à forger un imaginaire collectif quant aux caractéristiques et aux motifs associés aux longs métrages animés. La domination de Disney sur le marché mondial à une époque où Barras et Louis étaient encore enfants nous permet de supposer que ces productions font partie de leurs références, même inconscientes²².

Les emprunts d'éléments sémantiques comme la forêt ou le château, qui ont été fixés voire standardisés par des productions de masse comme celles du studio américain, paraissent symptomatiques du souhait de réactiver une longue tradition qui unit conte et cinéma d'animation tout en participant à déplacer l'instance de réception habituellement associée au conte de fées et au long métrage animé.

La scène de la mort de la mère de Courgette est par exemple présentée de façon très explicite et ne cherche aucunement à cacher ce qui pourrait heurter la sensibilité du public jeune. L'un des dessins illustrant cette scène montre la mère du petit protagoniste dans une robe blanche tâchée de sang, tandis qu'un autre croquis la présente allongée sur le dos aux côtés de Courgette après qu'il lui a tiré dessus, les yeux exorbités (Fig. 4).

²² Elle contribue par ailleurs à expliquer l'assimilation entre longs métrages animés et contes qu'on observe dans le dossier de 2006.



«La 404 a dit bonjour au vieux chêne en cassant la jambe à maman et mon papa qui a la tête dans les nuages il est parti avec une poule au voisin.»



«Je voulais tuer le ciel, à cause des nuages qui pissent que des malheurs et après maman boit beaucoup de bière et elle crie tout le temps et elle me donne des claques ou des fessées.»



«Elle ressemble à une poupée de chiffon toute molle et ses yeux sont grand ouverts.»

5

Figure 4 : Dossier de demande d'aide au développement, [2006], p. 5.
© Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés.

Comme dans le roman de Paris, la mère de Courgette vient hanter son fils après sa mort—sur un dessin, on peut la voir sortir d’une grande armoire alors qu’il est dans son lit—alimentant la culpabilité du petit garçon qui ne peut se défaire de son souvenir. Dans la galerie des personnages proposée à la fin du dossier de 2006, la mère est représentée sur l’un des croquis (en bas à droite) comme un zombie. Nez quasiment inexistant laissant apparaître deux narines profondes, yeux noirs et mauvais, elle émet des grognements menaçants. Le sous-titre qui accompagne ce dessin—« le retour de la maman de Courgette sous la forme d’un zombie !!! Séquence traumatisme » (dossier de demande d’aide au développement, [2006], p. 53)—suggère un passage cauchemardesque tandis que la présence d’une revenante donne au film une teinte fantastique (Fig. 5). Les dessins la montrant de son vivant dévoilent une femme accrochée à son fauteuil, une bouteille à la main et semblant ignorer la présence de son fils.



Figure 5 : Dossier de demande d’aide au développement, [2006], p. 53.

© Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés

Le douzième tableau du traitement décrit le passage du roman où la mère de Béatrice se rend aux Fontaines munie d’un revolver et menace Rosy, l’une des éducatrices, car elle souhaite récupérer sa fille (*Ibid.*, p. 26). La violence explicite de cette scène et la présence d’une arme à feu pour la deuxième fois dans l’histoire placent cette version embryonnaire de *Ma vie de Courgette* dans la catégorie des productions culturelles destinées à un public d’adolescent·e·s et d’adultes, tout comme le sont les productions de Burton—qui compte parmi les référents évidents de l’imaginaire visuel déployé dans le premier jet artistique, comme nous l’avons vu plus haut.

Les paroles du chanteur Julien Clerc, « Tu peux quitter ton enfance, ton enfance elle ne te quitte pas », citées par les cinéastes dans le dossier de 2006 (*Ibid.*, p. 35), nous renseignent sur le cadre de pensée de Barras et Louis à ce stade du développement du film. En faisant appel à des éléments sémantiques caractéristiques des contes, qui possèdent possiblement une dimension familière forte pour le public ciblé, les réalisateurs souhaitent toucher les jeunes et moins jeunes adultes en réactivant des souvenirs ou des sensations enfantines, à travers le déploiement d'un univers à la tonalité gothique et nourri de références. Il s'agit pour eux de mobiliser des motifs qui ont pu marquer l'instance de réception visée, tout en lui offrant un objet filmique adapté à sa maturité psychologique.

La transposition du contenu d'*Autobiographie d'une Courgette* s'est ainsi d'abord vue doublée de la transposition de son instance de réception, puisque le film tel que pensé par Barras et Louis en 2006 s'adresse en priorité à des adultes. S'inscrivant dans la filiation de longs métrages qui s'emparent de motifs propres au conte pour construire un univers vraisemblable dans lequel le « merveilleux est effrayant²³ », cette version embryonnaire de *Ma vie de Courgette* propose une hybridation générique qui se fait le reflet de l'ambiguïté du lectorat du conte, comme c'est par exemple le cas du *Labyrinthe de Pan* (2006) de Guillermo del Toro, source d'inspiration revendiquée par Louis²⁴.

Dans les versions ultérieures du dossier artistique, on constate l'abandon de certaines scènes explicites et des motifs à la croisée de différents genres. En se débarrassant de ces éléments sémantiques, le film s'affirme plus clairement comme un drame classiquement ancré dans un environnement vraisemblable, et revêt ainsi une identité générique plus lisible²⁵. Comme nous le verrons, ces changements prennent place dans un important travail de remaniement de l'univers visuel du film et de sa trame narrative, un travail qui commence dès 2008.

²³ Tessé, Jean-Philippe cité par Carré, Roland, « L'enfant et ses (re)pères : Communiquer avec et par le conte dans *Le Labyrinthe de Pan* de Guillermo del Toro », *Le conte dans tous ses états* (dir. Florence Fix ; Hermeline Pernoud), Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018, <https://books.openedition.org/pur/179047> (consulté le 19 décembre 2024).

²⁴ Entretien avec Louis réalisé le 5 mars 2023.

²⁵ Celle-ci doit permettre au film d'être reconnu par un public également composé d'adultes. Comme le remarque Raphaëlle Moine, « les genres ne sont pas tous égaux en termes de valeur » (*Les genres du cinéma*, Paris : Nathan, 2002, p. 26). En inscrivant son film dans le sillage d'un genre reconnu par la critique, contrairement aux films merveilleux ou gothiques qui sont traditionnellement délégitimés, et en travaillant avec une scénariste elle-même reconnue comme une autrice, Barras chercherait à offrir une reconnaissance critique et publique à son long métrage.

Un drame contemporain pour les enfants et les adultes qui les accompagnent

Dans les dossiers artistiques réalisés entre 2008 et 2013, Barras écrit vouloir toucher un public constitué d'enfants allant de 7 à 9 ans (selon la version du dossier) et des parents et grands-parents qui les accompagnent. Explicitement désigné pour la première fois en 2008, ce public cible exclut notamment les adolescent·e·s auquel·le·s le roman et le premier traitement du film étaient destinés. Ce déplacement de l'adressage vers un public enfantin et familial va entraîner des transformations visuelles et narratives graduelles qui témoignent de tâtonnements et d'une lente affirmation du changement d'identité catégorielle du film en devenir. Je propose d'examiner dans la suite de cet article quelques éléments rhétoriques qui permettent à l'équipe de Barras de rendre *Ma vie de Courgette* appréhendable pour de jeunes spectateur·trice·s. Nous verrons que ceux-ci révèlent une conception particulière des attentes du public cible et qu'ils peuvent être réinscrits dans le contexte de production du long métrage.

Vers une modernisation de l'univers visuel...

À la suite de Nathalie Dupont, qui remarque que le jeune public américain préfère les intrigues « se passant à une époque proche de la [...] [sienne]²⁶ », on peut imaginer que le passage du contexte diégétique du roman au contexte de réception du film de Barras, permet à l'équipe du long métrage de répondre aux attentes supposées du public visé.

Dans les dossiers de 2008 et de 2009, on relève tout d'abord d'importants changements relatifs aux décors. Libérés des éléments merveilleux et gothiques mentionnés plus haut, ils se modernisent peu à peu, mais conservent toutefois, dans un premier temps du moins, une certaine austérité. Les photographies servant de références visuelles au dossier de 2008 montrent par exemple une chambre au papier peint à fleurs, caractéristique des années 1970, et sommairement meublée. Le cliché d'une pancarte indiquant « Le flânage est interdit dans cet établissement » laisse peu de doutes sur les conditions de vie supposées des jeunes résidents et sur l'atmosphère qui doit régner au sein de leur internat (Fig. 6). Ce traitement graphique fait du foyer des Fontaines un lieu rigide et froid, et dénote l'ordre et la sévérité. Il renvoie à une perception négative des

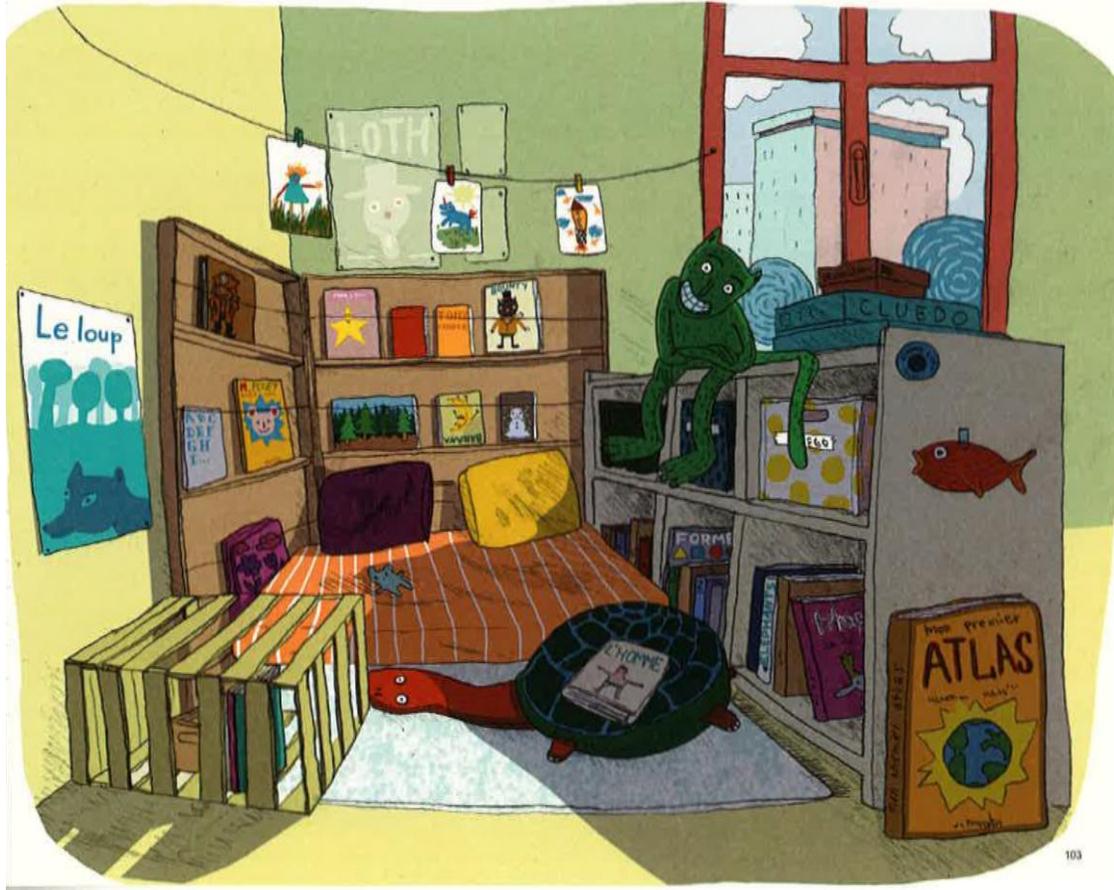
²⁶ Dupont, Nathalie, « Les *Majors* américaines et les réadaptations », *De la page blanche aux salles obscures. Adaptation et réadaptation dans le monde anglophone* (Shannon Wells-Lassagne ; Ariane Hudelet), Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 64.

lieux d'accueil, rappelant certains classiques de la littérature du XIX^e siècle— *Oliver Twist* (Dickens, 1837-1839) et *Jane Eyre* (Brontë, 1847)— dont le film se fait écho à ce stade de son développement.



**Figure 6 : Dossier de demande d'aide au développement, 2008, p. 70.
© Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés.**

Alors que les premiers croquis étaient dominés tantôt par des tons ternes, tantôt par du rouge et du jaune vifs, ceux du dossier de 2009 sont réalisés dans une gamme de couleurs plus diversifiée. L'un d'entre eux montre une salle de jeux très colorée (Fig. 7), remplie de livres et de peluches, tandis qu'un autre représente un dortoir aux murs rose clair dont le sol est jonché de jouets. Traduisant dans son style la vision de l'enfance que Barras souhaite déployer dans ce film, cette gamme chromatique et ces choix de décors font du foyer des Fontaines un refuge confortable dont émane de la douceur et de la joie, ce que Ludovic Chemarin, chef décorateur du film, s'appliquera à représenter dans la version réalisée de *Ma vie de Courgette*. Le dortoir des enfants (Fig. 2) y est en effet un espace clair et spacieux que les petits protagonistes s'approprient en décorant les murs de leurs dessins.



**Figure 7 : Dossier de demande d'aide au développement, [2009], p. 103.
© Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés.**

Ces changements visuels graduels trouvent une résonance au niveau narratif puisque, sous la plume de Sciamma, les Fontaines devient un lieu dans lequel les jeunes protagonistes peuvent s'épanouir et vivre une enfance presque « normale », encadrés par des adultes bienveillant-e-s. En supprimant les obstacles rencontrés au sein de l'établissement d'accueil—Simon n'est par exemple pas renvoyé par la directrice du foyer comme c'est le cas dans le roman et les traitements antérieurs au scénario—, la scénariste allège l'histoire en rendant le parcours des enfants moins difficile. Elle propose ainsi une narration rassurante que l'équipe de production du film peut considérer comme adaptée à la sensibilité des plus jeunes.



MA VIE DE COURGETTE

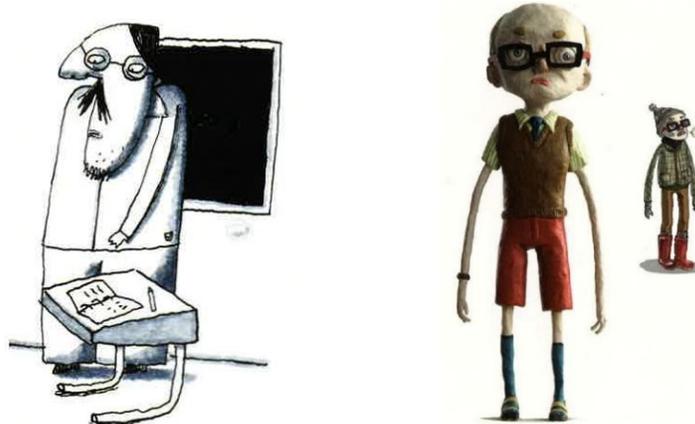
Figure 8 : Dossier de demande d'aide au développement, [2006], page de couverture. © Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés.

... et des personnages

Dans cette même optique, les différents personnages représentés dans les dossiers artistiques ont été modernisés par les deux cheffes costumières du film, Christel Grandchamp et Vanessa Riera Frangu.

Jusqu'en 2008, Courgette portait un pull vert dont dépassait le col d'une chemise blanche, ainsi que des chaussures de ville : cet accoutrement lui donnait une allure quelque peu guindée et renvoyait à une époque où les enfants étaient habillés de façon plus stricte que de nos jours (Fig. 8). Dès 2009, les photographies de la sculpture de sa marionnette le montrent vêtu d'un t-shirt avec une étoile rouge, d'un jeans abîmé au genou droit et de baskets. Ce costume correspond davantage à la façon dont les enfants s'habillent au début des années 2000 et confère ainsi de la vraisemblance au personnage de Courgette, ce qui doit favoriser l'adhésion des jeunes spectateur·trice·s au film de Barras.

Autre exemple notoire renvoyant cette fois à une figure d'adulte, celui de Monsieur Paul, l'instituteur qui fait la classe aux enfants des Fontaines. Les croquis de 2006 (Fig. 9) et la première sculpture de sa marionnette datant de 2009 (Fig. 10) le représentent comme un vieux garçon à l'air sèvre et dont l'inflexibilité est dénotée par des lunettes noires et rectangulaires.



Figures 9 et 10 : Dossier de demande d'aide au développement, [2006], détail de la page 58 ; Dossier de demande d'aide au développement, [2009], détail de la page 93. © Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés.

Dans le film de Barras, après l'intervention de Granchamp, il devient un trentenaire moderne, arborant des lunettes bleues et tout en rondeur qui participent à sa bonhommie²⁷. Il n'hésite pas à passer derrière les platines lors de la fête qui ponctue un séjour passé à la montagne avec les jeunes du foyer (Fig. 11). Monsieur Paul incarne ainsi une figure moderne et positive à laquelle les parents, à qui s'adresse également le long métrage, peuvent s'identifier.



Figure 11 : Capture d'écran de *Ma vie de Courgette* (Claude Barras, 2016).

²⁷ À ce sujet, voir Hofmann, Chloé, « Entretien avec Christel Grandchamp, cheffe costumière de *Ma vie de Courgette* (Claude Barras, Suisse/France, 2016) », *Décadrages*, n° 48-50, 2023, p. 309, <https://journals.openedition.org/decadrages/1993> (consulté le 3 février 2025)

On remarquera que certaines des caractéristiques physiques retenues pour les marionnettes du film—grosses têtes et grands yeux—sont partagées par nombre de productions matérielles ou culturelles spécifiquement adressées aux enfants. Dans son étude sur la licence Hello Kitty, Gilles Brougère souligne que ces caractéristiques sont « une traduction culturelle des traits de la petite enfance des humains et plus largement des mammifères²⁸ », et qu’elles jouent un rôle « dans le déclenchement des soins des petits chez l’homme » (*Idem*). En ce sens, elles peuvent être considérées comme des marqueurs du « mignon » (*cute*) selon Brougère.

Déjà présents dans la version de 2006 du dossier ainsi que dans de précédentes réalisations de Barras et Louis²⁹, ces traits caractéristiques de ce qui est « mignon » sont l’un des éléments qui permettent au film de Barras de s’afficher comme un objet destiné en priorité aux enfants et d’être identifié comme tel, tout en suscitant chez l’adulte une réponse positive. En réexploitant ces attributs consensuels, le film répond à des impératifs formels dominants qui sont caractéristiques du contexte culturel dans lequel il est réalisé. Le film apparaît donc comme le produit de son époque et contribue à perpétuer des normes culturelles associées à l’enfance.

Comme le film s’inscrit dans le cadre d’une coproduction internationale³⁰ au coût relativement modeste pour un long métrage d’animation en volume, ces choix formels ont également été déterminés par des impératifs économiques. L’identification facilitée du film comme étant destiné à un public enfantin a pour but de s’assurer qu’il atteigne plus aisément sa cible. En ce sens, elle s’intègre dans une stratégie de sortie qui vise à garantir des entrées en salle—et donc des recettes.

²⁸ Brougère, Gilles, « La culture matérielle enfantine entre le *cute* et le *cool* », *Strenæ*, n°4, 2012, <https://journals.openedition.org/strenae/776> (consulté le 21 octobre 2024).

²⁹ Par exemple *Sainte Barbe* et *Au Pays des têtes* (Barras et Louis, 2009).

³⁰ Rita Productions (Suisse), Blue Spirit (France), Gebeka Films (France) et KNM (Monaco).

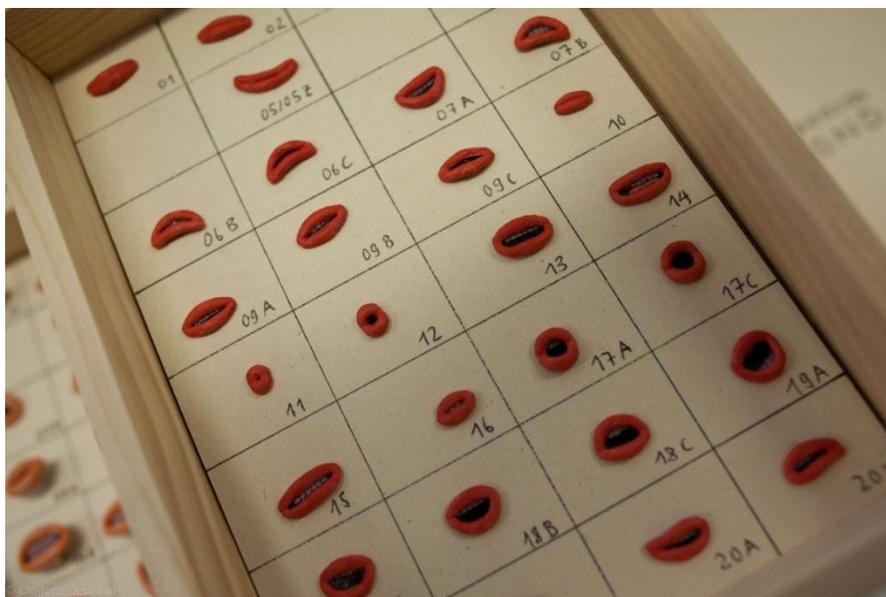


Figure 12 : Boîte contenant les bouches amovibles d'une marionnette de *Ma vie de Courgette* (Claude Barras, 2016). © Charlotte Désigaud

Le développement de personnages avec des grosses têtes et de grands yeux répond également à un besoin d'optimisation au moment du tournage. Afin de les faire parler et de créer des expressions sur le visage des marionnettes, les animateur·trice·s engagé·e·s sur le film devaient changer des bouches, des sourcils et des paupières amovibles et aimantées (Fig. 12). La taille de la tête, des yeux et de ces petits éléments a permis à l'équipe d'animation une manipulation facilitée, faisant ainsi « gagner du temps à la prise de vue » comme l'explique Gregory Beaussart, chef de fabrication des marionnettes de *Ma vie de Courgette*³¹.

Bien que certains éléments sémantiques permettent de « faire enfantin », comme nous venons de le voir, il faut remarquer que ceux-ci peuvent être détournés comme c'est par exemple le cas dans la série *Happy Tree Friends* (Navarro, Ankrum et Montijo, 2000). Cette production américaine ressemble formellement à un dessin animé pour enfants (animaux mignons, environnement coloré), mais propose des scènes d'une violence extrême. La seule présence d'éléments visuels habituellement associés à l'enfance ne suffit donc pas à définir qu'un film est destiné à des enfants. La classification d'un objet filmique dans cette catégorie requiert dès lors une concordance entre les aspects formels et narratifs de l'objet en question.

³¹ Entretien avec Claude Barras et Gregory Beaussart, Thunderbird Releasing, « MY LIFE AS A COURGETTE - Making-Of Featurette », https://www.youtube.com/watch?v=EnBK9I_eyuY&t=360s (consulté le 30 janvier 2025).

Un récit ancré dans le présent plutôt que tourné vers le passé

Les nombreuses transformations visuelles ne sont pas les seules remédiations opérées qui doivent permettre au long métrage de Barras d'être vu par de jeunes enfants. Une série d'ajustements au niveau de la narration et de la langue participe également de la rhétorique de l'adressage à un public familial déployée par l'équipe du film³². Dans le roman, les jeunes protagonistes ont des caractères difficiles, peinent à s'ouvrir aux autres et à communiquer autrement que par la violence, qu'elle soit verbale ou physique. Ils ont en outre une mauvaise estime d'eux-mêmes³³, présentent parfois des réflexes d'enfants battus³⁴, et leurs traumatismes transparaissent dans leurs jeux.

On peut ainsi lire, au début de l'ouvrage, qu'« Alice habille sa poupée avec un pantalon sur lequel elle met une robe et deux pulls et elle tire les cheveux à la poupée et elle lui donne des fessées “vilaine fille, tu es une vilaine fille” » (*Ibid.*, p. 34). Lors de différents passages, les enfants se confient les uns aux autres, revenant sur leur passé, la façon dont leurs parents les traitaient³⁵, ainsi que sur les événements tragiques qui les ont conduits à être placés au foyer des Fontaines. À titre d'exemple, on peut mentionner l'extrait où Camille se remémore dans le détail le soir où son père a tué sa mère avant de se jeter dans la Seine (*Ibid.*, p. 82-85). Les personnages d'adultes ont également leur lot de malheurs et de problèmes, ce qui alourdit encore la fresque sociale. Raymond, le gendarme qui recueille Courgette, a par exemple sombré dans l'alcoolisme à la mort de sa femme, avant de s'en sortir, aidé d'un collègue, comme le raconte son fils Victor.

Les différents documents écrits avant l'arrivée de Sciamma dans l'équipe ont retenu la façon dont les jeunes protagonistes se comportent ainsi que bon nombre de situations difficiles et violentes—restant en ce sens fidèles au roman de Paris. Leur disparition du scénario de Sciamma et du film de Barras signale une volonté d'évacuer les situations les plus dures, et de recentrer la narration sur le présent et les expériences positives d'amitié, de partage et de solidarité entre les

³² Le déplacement de l'adressage vers un public enfantin peut expliquer l'abandon des éléments les plus durs et les moins « politiquement corrects » de la narration. Je mentionne par exemple dans un précédent article l'abandon de la cigarette par le personnage de Raymond, ainsi que le lissage du vocabulaire utilisé par les jeunes protagonistes (Hofmann, 2024, p. 162 et 164).

³³ À plusieurs reprises au cours du roman, Courgette se définit comme un « sale gosse ».

³⁴ Au début du roman, juste après qu'il a tué sa mère, Courgette explique : « Je me cache le visage avec mes mains et j'attends la raclée du siècle » (Paris, 2002, p. 14).

³⁵ Courgette était régulièrement « réveillé par une canette que [sa] maman [...] [lui] balançait dessus » (*Ibid.*, p. 48). Il raconte avoir posé à chaque Noël ses « chaussons près de la cheminée », mais que « le matin ils étaient toujours vides », tout comme son cœur (*Ibid.*, p. 73).

enfants. La scénariste diminue ainsi le contraste présent dans le roman (puisqu'il comprend également des passages joyeux) : elle enlève ce qui constitue sa part la plus sombre tout en conservant une certaine gravité.

Dans le film de Barras, les éléments relatifs au passé difficile des protagonistes sont par exemple rapportés en discours indirect : c'est Simon qui explique à Courgette les raisons de la présence de chaque enfant aux Fontaines. Ces explications, relativement sommaires car Simon n'est lui-même pas au fait des détails de l'histoire de ses camarades, proviennent d'un personnage qui n'a pas vécu les événements qu'il décrits, et qui adopte de surcroît une attitude relativement détachée par rapport à ceux-ci. Ce choix agit comme un filtre, puisqu'il permet une mise à distance qui a pour effet de rendre les événements relatés « supportables » bien qu'ils soient d'une grande dureté.

Ces paroles de Simon, en voix off, accompagnent des plans montrant les enfants dont il parle en train de jouer dans la cour des Fontaines. Ces images offrent la vision de jeunes protagonistes qui vivent une enfance pour ainsi dire « normale » malgré les événements traumatisants qu'ils ont traversés. On constate ainsi un déplacement dans la représentation du stade du processus de guérison des protagonistes : dans le film, l'événement traumatisant est présenté comme dépassé tandis qu'il est encore non-résolu dans le roman et dans le premier traitement. L'amenuisement de la place accordée aux événements passés, souligné ailleurs (Hofmann, 2024, p. 164), atténue le discours social, probablement jugé comme trop compliqué pour le public jeune. Il permet en outre de résoudre, en partie du moins, la question de la culpabilité de Courgette qui est, dans le film, un petit garçon davantage tourné vers l'avenir que dans le roman.

En guise de conclusion : la question du style des auteurs

En révélant un habile mélange de choix formels et narratifs qui permettent au long métrage de Barras de s'adresser à un public constitué d'enfants, j'ai voulu montrer que l'instance de réception est un paramètre opérant pour comprendre les transformations effectuées au cours du processus adaptatif du roman de Paris par l'équipe de *Ma vie de Courgette*.

Comme l'ont illustré mes exemples, le public cible n'est cependant pas le seul facteur qui permette d'éclairer les motivations occasionnant les nombreuses remédiations mises en lumière dans cet article : des questions économiques et pratiques motivent également des décisions prises au cours du cheminement créatif. Parmi les facteurs qui contribuent à orienter le rendu du film, la question

du style du réalisateur³⁶, un paramètre volontairement laissé à l'arrière-plan des observations présentées jusqu'ici, semble émerger de la comparaison entre les différents dossiers de production du long métrage.

Le départ de Louis au début de la mise en œuvre du projet concorde avec l'abandon progressif d'un univers sombre, constitué de motifs merveilleux et gothiques. Présent à l'état initial du projet, cet univers est également l'un des traits caractéristiques de certaines des précédentes réalisations de Louis, et pourrait en ce sens renvoyer à son identité d'auteur. Réalisée en 2004, la série de dessins reproduite ci-dessous (Fig. 13) évoque un univers torturé et inquiétant—on y découvre des personnages aux yeux cernés, se tordant de douleur ou agissant avec violence—manifestation d'une continuité visuelle et thématique entre les diverses productions graphiques de Louis.

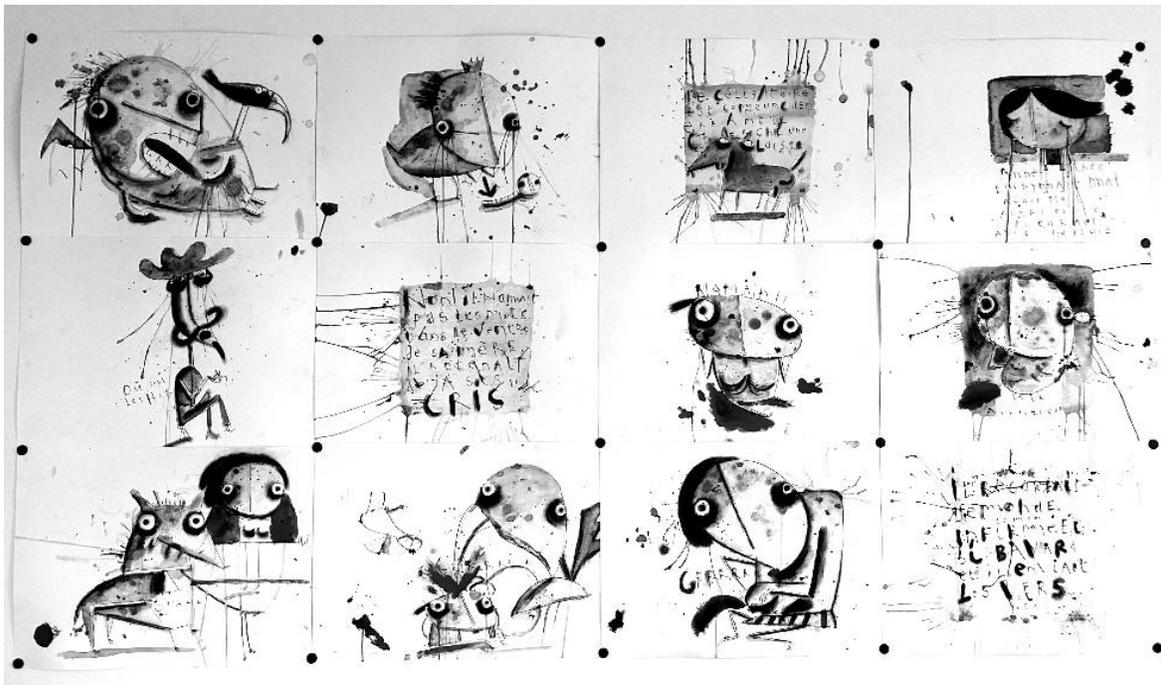


Figure 13 : Dessins de Cédric Louis, 2004, collection privée.

Après une dizaine d'années d'étroite collaboration, le départ de Louis au cours du processus d'élaboration de *Ma vie de Courgette* marquerait ainsi une rupture dans le parcours artistique de Barras. Ce tournant pourrait être envisagé comme une occasion pour ce dernier de se distancer de l'univers de son ancien partenaire, et

³⁶ C'est la configuration particulière avec la coprésence puis la succession de différents réalisateurs au sein du projet, ainsi que la présence d'états embryonnaires du « film » dans les archives, fait plutôt rare, qui permet précisément de révéler cette dimension du processus d'élaboration.

de (ré)affirmer son identité stylistique dont on perçoit certains traits caractéristiques dans *Le Génie de la boîte de raviolis* (2006) ou *Chambre 69* (2012), films qu'il a réalisés seul. Tout comme *Ma vie de Courgette* et *Sauvages* (2024), son second long métrage, ces films prennent place dans un univers plus doux, plus coloré et aux accents moins merveilleux que la version embryonnaire de *Ma vie de Courgette* ou qu'*Au Pays des têtes* (2009), un précédent court métrage signé par Barras et Louis, qui met en scène des vampires et possède une forte touche gothique.

Une étude plus détaillée portant sur le style de chacun des deux réalisateurs et s'étendant à l'ensemble de leur œuvre permettrait d'étayer cette hypothèse. Mis en regard avec la question du public cible, le critère du style permettra de complexifier notre compréhension des motivations et des dynamiques qui ont guidé l'équipe de Barras dans le processus adaptatif d'*Autobiographie d'une Courgette*.

Bibliographie

Corpus étudié

Barras, Claude, *Ma vie de Courgette*, 2016.

Paris, Gilles, *Autobiographie d'une Courgette* [2002], Paris : J'ai lu, 2021.

Entretiens cités

Entretien avec Cédric Louis réalisé par Chloé Hofmann le 5 mars 2023.

Entretien avec Claude Barras et Gregory Beaussart, Thunderbird Releasing, « MY LIFE AS A COURGETTE - Making-Of Featurette », https://www.youtube.com/watch?v=EnBK9I_eyuY&t=360s (consulté le 30 janvier 2025).

Fonds d'archives

Cinémathèque suisse. Fonds CSL 127 - Collection *Ma Vie de Courgette*. Inventaire des archives papier de la Cinémathèque suisse, <https://caspar.cinematheque.ch/collection-ma-vie-de-courgette> (consulté le 18 octobre 2024).

Littérature secondaire

Boillat, Alain, « *En cas de malheur* », de *Simenon à Autant-Lara (1956-1958)*. *Essai de génétique scénaristique*, Genève : Librairie Droz, 2020.

Boillat, Alain, « Génétique 'textuelle' et adaptations transmédiatiques. Affinités, résistances, spécificités et perspectives de recherche », *Genesis*, n°57, 2024, pp. 29-43, <https://journals.openedition.org/genesis/8682> (consulté le 3 février 2025).

Brougère, Gilles, « La culture matérielle enfantine entre le *cute* et le *cool* », *Strenæ*, n°4, 2012, <https://journals.openedition.org/strenae/776> (consulté le 21 octobre 2024).

Delmas, Laurent, « *Ma vie de Courgette* », Plateau Ciné, France Inter, 22 octobre 2016, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-prescription-cinema-de-laurent-delmas/ma-vie-de-courgette-7646994> (consulté le 21 octobre 2024).

Dupont, Nathalie, « Les *Majors* américaines et les réadaptations », *De la page blanche aux salles obscures. Adaptation et réadaptation dans le monde anglophone* (Shannon Wells-Lassagne ; Ariane Hudelet), Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 59-70.

Fièvre, François, « Dans l'ombre échevelée de la forêt des contes absurdes : Tim Burton et la tradition du livre illustré pour la jeunesse », *Tim Burton. Horreurs enfantines* (dir. Mélanie Boissonneau ; Bérénice Bonhomme ; Adrienne Boutang), Paris : L'Harmattan, 2016, pp. 15-35.

Garnier, Pascale, « Comment adresser une série animée aux enfants ? Analyse de la conception des *Grandes grandes vacances* », *Cultures médiatiques de l'enfance et de la petite enfance* (dir. Marlène Loicq ; Aude Seurrat ; Isabelle Féroc Dumez), [sans lieu] : Book-é, 2018, pp. 28-42, <https://hal.science/hal-02555369/document> (consulté le 3 mars 2024).

Garnier, Pascale, « La culture matérielle enfantine : catégorisation et performativité des objets », *Strenæ*, n°4, 2012, pp. 1-15, <http://journals.openedition.org/strenae/76> (consulté le 11 avril 2024).

Hofmann, Chloé, « Les archives de production du film d'animation *Ma vie de Courgette*. Historique et enjeux », *Genesis*, n°57, 2024, pp. 157-173, <https://journals.openedition.org/genesis/8952> (consulté le 3 février 2025).

Hofmann, Chloé, « Entretien avec Christel Grandchamp, cheffe costumière de *Ma vie de Courgette* (Claude Barras, Suisse/France, 2016) », *Décadrages*, n° 48-50, 2023, pp. 302-316, <https://journals.openedition.org/decadrages/1993> (consulté le 3 février 2025).

Mahrer, Rudolf, « La plume et le plomb. Poétique de la réécriture des œuvres déjà publiées », *Genesis*, n°44, 2017, pp. 17-38, <https://journals.openedition.org/genesis/1731> (consulté le 3 février 2025).

Moine, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris : Nathan, 2002.

Menegaldo, Gilles, « Aspects de la poétique fantastique de Tim Burton », *Tim Burton. Horreurs enfantines* (dir. Mélanie Boissonneau ; Bérénice Bonhomme ; Adrienne Boutang), Paris : L'Harmattan, 2016, pp. 143-165.

Tessé, Jean-Philippe cité par Carré, Roland, « L'enfant et ses (re) pères : Communiquer avec et par le conte dans *Le Labyrinthe de Pan* de Guillermo del Toro », *Le conte dans tous ses états* (dir. Florence Fix ; Hermeline Pernoud), Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018, [s.p.], <https://books.openedition.org/pur/179047> (consulté le 19 décembre 2024).

Torres-Fernández, José Javier, « The Story of Coraline(s): a Gothic Coming of Age », *REDEN. Revista Española De Estudios Norteamericanos*, vol. 3, n°1, 2021, pp. 20-40,

<https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/reden/article/view/1423/882> (consulté le 2 février 2025).

Biobibliographie de l'auteure

Chloé Hofmann a consacré sa thèse de doctorat au cinéma d'animation de sable. En s'appuyant sur des méthodes développées par des anthropologues et des poéticiens, elle propose dans ce travail d'éclairer les dynamiques à l'œuvre au cours du processus de fabrication de films d'animation de sable afin d'interroger leur dimension matérielle, technique et formelle. Elle est actuellement chercheuse post-doc au sein du projet « Histoire de l'animation suisse francophone » à l'Université de Lausanne. Dans ce cadre, elle s'intéresse aux conditions politiques, économiques, sociales et techniques qui participent à l'émergence du long métrage d'animation en Suisse. Elle est membre du comité de rédaction de la revue scientifique *Décadrages—Cinéma, à travers champs* et est l'autrice du livre *Gisèle Ansorge, la caméra, le pinceau et la plume* (Infolio, 2024).