

Les femmes et le cinéma d'animation au Québec : Un cinéma de l'intimité

Par Julie Roy

Très tôt dans l'histoire du cinéma d'animation au Québec, l'apport des femmes cinéastes a été significatif. Dès le début des années 1970, nous avons vu Caroline Leaf, Francine Desbiens, Clorinda Warny, Viviane Elvécané, Suzanne Gervais, etc. développer un corpus particulier. Avec elles s'est développée une branche thématique reliée à l'exploration de l'expérience intime. On compte ainsi des œuvres autobiographiques (*Interview* de Caroline Leaf et Veronika Soul), *Ah! Vous dirai-je maman*, de Francine Desbiens), des récits introspectifs (*Trève*, *L'atelier* et *L'attente*, trois films de Suzanne Gervais) ainsi que des films abordant dans une même foulée les relations amoureuses et le cycle de la vie (*Premiers jours* de Clorinda Warny).

Aujourd'hui, plusieurs cinéastes continuent d'arpenter ce territoire. Avec *Ici par ici*, Diane Obomsawin livre un récit autobiographique, tandis qu'avec *Chez madame Poule*, Tali transpose sa propre expérience de mère de famille. L'œuvre de Michèle Cournoyer est un exemple éloquent de préoccupations liées à l'expression de l'expérience intime dans le cinéma d'animation. Dès ses premiers films (*Spaghetтата*, *Old Orchard Beach P.Q.*), la cinéaste a élaboré un système d'autofiction qui trouve son aboutissement dans ses œuvres plus récentes (*La basse cour*, *Le chapeau* et *Accordéon*).

Existe-t-il une « écriture féminine » dans le domaine du cinéma d'animation? Peut-on affirmer que les films réalisés par des femmes forment un corpus plus ou moins homogène, à l'intérieur duquel il est possible de reconnaître des thèmes, des préoccupations, une unité esthétique? Peut-on affirmer que les courts métrages d'animation réalisés, au Québec, par des femmes, nous permettent de tirer des conclusions en ce sens?

Il importe d'abord de préciser qu'historiquement, mis à part l'Allemande Lotte Reiniger, réalisatrice du premier long métrage de l'histoire du cinéma d'animation – *Les aventures du prince Achmed* (1926) –, ainsi que les réalisatrices ayant évolué aux côtés de leurs époux (Claire Parker, Faith Hubley, Joy Batchelor et Gisèle Ansorge), les premières femmes cinéastes d'animation à se

démarquer ont évolué dans le champ du cinéma d'avant-garde. Il s'agit de Mary Ellen Bute dans les années 1930 et de Marie Menken à la fin de la décennie 1950. Comme le fait remarquer Sharon Couzin :

« The avant-garde filmmakers worked poetically, graphically, and metaphorically, often bridging the areas between animation and live cinematography. Men as well as women worked abstractly, establishing territory which, in many instances, was only later explored by women and then in a radically different way. »(71)¹

L'industrie du cinéma d'animation ayant longtemps maintenu les femmes dans des rôles subalternes d'assistantes, de traceuses et de gouacheuses, ces cinéastes d'avant-garde ont été les principaux modèles lorsque les cinéastes issues de la mouvance féministe ont pu accéder à la réalisation de films personnels au début des années 1970. Ces artistes – au Québec, les principales étant Caroline Leaf, Clorinda Warny, Francine Desbiens, Suzanne Gervais, Vivianne Elnécavé et Michèle Cournoyer – inspirées par l'idéologie alors en vigueur, ont rapidement adopté une approche poétique, graphique et métaphorique, emboîtant ainsi le pas des pionnières de l'avant-garde.

Il est aussi important de préciser que plusieurs de ces animatrices, comme leurs consoeurs d'un peu partout dans le monde, ont d'abord été cantonnées à la réalisation de films éducatifs, Clorinda Warny réalisant une série sur les mathématiques, Francine Desbiens signant un premier film illustrant la gamme chromatique, etc. L'émergence d'un cinéma d'animation personnel réalisé par des femmes se produit donc – au Québec comme dans les principaux foyers de production que sont la Grande-Bretagne et les États-Unis – à un moment précis de l'Histoire, moment marqué par le féminisme et caractérisé, notamment, par l'apparition de programmes d'équité ou de discrimination positive au sein de quelques institutions comme l'Office national du film du Canada.

Ouvrons ici une parenthèse pour évoquer la carrière d'Evelyn Lambart, pionnière du cinéma d'animation au Canada. Embauchée par l'ONF en 1942 et aussitôt affectée à des travaux cartographiques, Lambart devient la collaboratrice de Norman McLaren, qu'elle assiste de 1944 à 1965 et avec qui elle coréalise cinq films. Se consacrant ensuite à ses propres oeuvres, elle signe six courts métrages pour enfants qui se distinguent par leur charme compassé. Marquée par la discrétion, la carrière de cette femme

¹ Couzin, Sharon, « The Woman's Voice in Contemporary American Animation: An analysis of Susan Pitt's *Asparagus* and Joanna Priestley's *All My Relations* », dans Jayne Pilling (éd.), *Women & Animation : A Compendium*, British Film Institute, 1992 : 71.

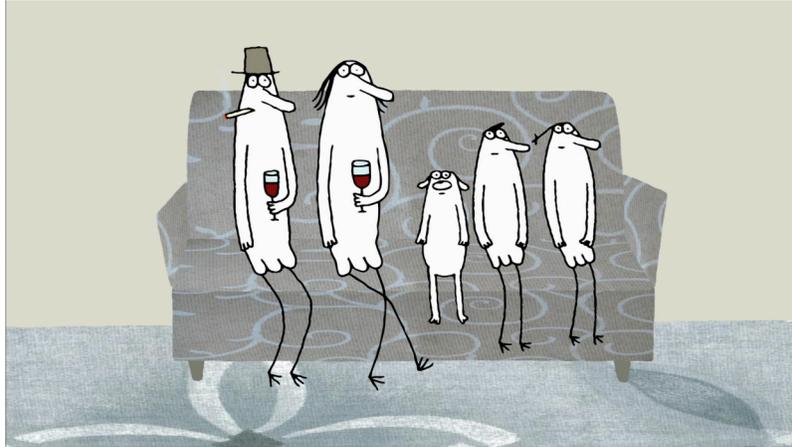
remarquable est exemplaire du parcours effectué par plusieurs animatrices au cours des décennies qui ont précédé 1970. Il s'agit en effet d'une carrière largement passée au service des autres créateurs et de l'institution qui l'emploie.

En conséquence, on ne s'étonnera guère de constater que l'arrivée massive de femmes cinéastes dans le milieu du cinéma d'animation d'auteur, au Québec, à l'aube de la décennie 1970, provoque une transformation profonde de la cinématographie tant sur le plan thématique (ces femmes expriment le désir de parler d'elles, de sujets qui les concernent) que sur le plan stylistique (dans l'ensemble, leur approche est moins directement narrative, plus métaphorique ou symbolique). Cela découle évidemment en partie de l'influence qu'exerce sur ces cinéastes la pensée féministe alors en vogue.

« Many women deal more openly with feelings, with their own and with others' and, as a movement, feminist art tends to be more humanistic than formal. Making people aware through your art is a political act even if the work of art itself is not directly political. » (Couzin, 72).² Cette citation de Sharon Couzin, tirée d'un texte publié en 1992, décrit avec justesse certaines bases de l'argumentation féministe d'alors. Nous croyons que de telles idées ont pu avoir une influence considérable sur les premiers films personnels réalisés, au Québec, par des femmes cinéastes d'animation, contribuant ainsi à tracer la voie d'un corpus dont la relative homogénéité demeure, encore aujourd'hui, surprenante.

La sortie récente de deux courts métrages – *Ici par ici* (2006) de Diane Obomsawin (qui signe ce film, son quatrième, du pseudonyme Obom) et *Chez madame Poule* (2006) de Tali – peut ainsi laisser croire que le cinéma d'animation québécois au féminin existe en tant qu'entité signifiante et distincte des films réalisés par des cinéastes masculins. Bien qu'une telle dichotomie féminin/masculin implique une généralisation qui ne rende pas compte de la réalité dans toutes ses nuances, nous allons ici tenter de mesurer en quoi l'arrivée massive de femmes cinéastes à un moment précis de l'histoire a pu modifier considérablement la nature du corpus du cinéma d'animation d'auteur.

² Idem : 72.



Ici par ici

Réalisé par Diane Obomsawin
Produit par Marc Bertrand

Photo tirée de la production
© 2006 Office national du film du
Canada. Tous droits réservés.

Revenons donc à ***Ici par ici*** et à ***Chez madame Poule***, deux films qui ont en commun une légèreté de ton et une esthétique inspirées de la tradition du « cartoon » telle qu'elle s'est développée à l'Office national du film du Canada (pensons ici aux œuvres de Paul Driessen et de Chris Hinton). Ces courts métrages ont toutefois la particularité d'être des œuvres largement autobiographiques, des courts métrages dans lesquels les deux réalisatrices exposent ouvertement de larges pans de leur propre existence. C'est ce dernier aspect qui contribue à singulariser ces deux œuvres en regard à l'ensemble de la production.

Écrivant à propos de la cinéaste expérimentale Joyce Wieland, Janine Marchessault fait remarquer ceci :

« Consistently employing materials and themes linked to the private sphere of women's experiences, Joyce Wieland's film introduce the identity politic so crucial to the exploration of sexual difference in feminist films of the 1970s and 1980s. Kay Armatage has argued that Wieland's insistence on the feminine as a subject worthy of artistic investigation sets her apart from her Experimental *confreres*: "as an artist, Wieland has consistently and consciously sought out the feminine precisely as a site of potential images which have remained unexplored by her male counterparts, and in which she could construct an aesthetic based upon a tradition which she saw as belonging to women [...] »³

³ Janine Marchessault, « Feminist Avant-Garde Cinema », dans Kay Armatage, Kass Banning, Brenda Longfellow, Janine Marchessault (éds.), *Gendering the*

Dans *Ici par ici*, Diane Obomsawin se raconte littéralement. Employant un ton humoristique empreint de tendresse, la cinéaste dépeint ce qu'a été sa vie d'enfant et d'adolescente. Il s'agit d'une histoire familiale peu banale, dans laquelle la petite Obomsawin et son frère sont trimbalés d'un continent à l'autre, d'un parent à l'autre, d'une école à l'autre. Une histoire à forte charge émotive, donc, qu'elle raconte sur un ton bon enfant, en évitant le pathos, sans aucun épanchement de sentimentalité. Assurant de sa propre voix – et sur un ton quasi monocorde, tout en douceur et sans éclat – la narration du film, Obomsawin assume pleinement le caractère autobiographique de celui-ci, décision révélatrice qui dit sa capacité à prendre un certain recul sur ce passé instable et qu'on présume douloureux. *Ici par ici* se pose ainsi en œuvre porteuse d'espoir, comme le témoignage d'une résiliente, une invitation à voir le bon côté des choses.

Chez madame Poule de Tali repose sur un travail de transposition plus élaboré. C'est qu'en racontant l'histoire d'une poule excédée par les caprices de ses deux poussins, la réalisatrice s'inspire ouvertement de sa propre expérience – Tali est mère de deux jeunes garçons. Ainsi, les gallinacés du film agissent selon une logique anthropomorphique cocasse (la mère aux casseroles, le plus grand fils à son jeu vidéo, l'autre dans les jupes de sa mère), ce qui permet à la cinéaste d'aborder la réalité maternelle avec franchise et humour, créant une fable simple dans laquelle la poule donne à ses enfants une leçon en les privant momentanément des bons soins qu'elle leur prodigue habituellement.

À partir de ces deux exemples d'expériences cinématographiques autobiographiques, nous pouvons être tentés d'aller dans le sens du spécialiste du cinéma d'animation suisse Bruno Edera, lorsqu'il écrit dans son ouvrage *L'animation au féminin* : « L'homme raconte une histoire, la femme se raconte ».⁴ Dans cette foulée il est légitime de se demander si l'arrivée en bon nombre, à partir de 1970, de réalisatrices dans le milieu du cinéma d'animation, au Québec, a permis d'assister à l'émergence d'une branche thématique découlant de l'exploration de l'expérience intime? Pour y répondre, il est révélateur d'étudier les filmographies de cinéastes comme Clorinda Warny, Caroline Leaf, Viviane Elnécavé, Francine Desbiens, Suzanne Gervais, Wendy Tilby, Torill Kove et Michèle Cournoyer, qui ont toutes marqué la scène du cinéma d'animation mondial au cours des dernières décennies. Mais, avant d'aller plus

Nation, Canadian Women's Cinema, University of Toronto Press, 1999, p. 139.

L'auteur cite Kay Armatage, « The Feminine Body », dans Pierre Véronneau, Michael Dorland et Seth Feldman (éds.), *Dialogue: Canadian and Quebec Cinema*, Montréal, La Cinémathèque québécoise et Média Texte, 1987, p. 286.

⁴ Carrière, Louise. « Et si on changeait la vie? (animation O.N.F. 1968-1984) », *Cinémas du Québec au fil du direct*, Montréal : Éditions Yellow Now, 1986 : 67-70.

loin, il est nécessaire de préciser ce qu'on entend ici par « expérience intime ». Il s'agit en fait du désir d'aborder des sujets personnels, de parler de soi, de son corps, de sa sexualité et de son désir, ou encore de poser la question de l'identité d'un point de vue spécifiquement féminin.

Louise Beudet, qui a été conservatrice du cinéma d'animation à la Cinémathèque québécoise de 1973 à 1996, amorçait une réflexion dans ce sens il y a environ vingt-cinq ans. À partir de son observation de la production québécoise des origines jusqu'à l'aube de la décennie 1980, elle constatait que les thèmes abordés par les hommes et les femmes se recourent sensiblement. Cependant, selon elle, la principale distinction entre les deux cinématographies se situerait au niveau de l'approche.

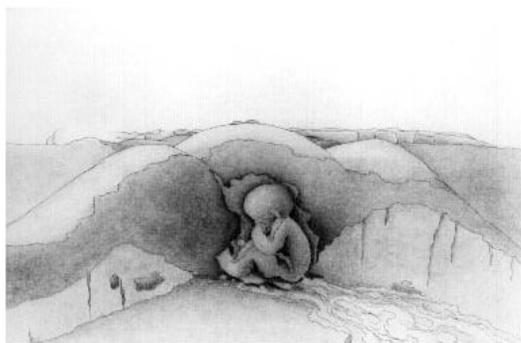
« Ici au Québec, le commentaire social est abordé de part et d'autre. Le propos philosophique, poétique ou esthétique s'équilibre dans les deux camps. La protestation politique est rare chez les uns comme chez les autres. Bref, la thématique se rejoint dans les deux sens, mais, me semble-t-il, avec une nuance dans le traitement, c'est-à-dire, pour les animatrices, une plus grande propension au lyrisme, à la tendresse, à l'émotion, à la sensualité. » (219)⁵

Cette affirmation, qui peut se vérifier dans plusieurs cas, mérite toutefois d'être nuancée. On compte en effet de nombreux films, réalisés depuis l'époque où Louise Beudet a écrit son texte, qui démontrent l'émergence d'un cinéma reposant sur des thèmes reliés à l'expérience intime : grossesse (*L'attente*, de Suzanne Gervais, 1973), viol (*Le chapeau*, de Michèle Cournoyer, 1999), etc. Ces films s'ajoutent à d'autres œuvres réalisées préalablement, comme par exemple *Rien qu'une petite chanson d'amour*, de Vivianne Elnécavé (1974), qui aborde sur le mode symbolique les relations parents-enfants, décrivant la famille comme lieu de rejet, de violence et d'oppression. Bien que les femmes cinéastes n'aient pas l'exclusivité de ces thèmes (quoique Pierre Hébert, qui a abordé avec sensibilité la naissance de son fils dans *Étienne et Sara*, 1984, ait par la suite fréquemment affirmé avoir été influencé par le discours féministe), il est toutefois révélateur de constater à quel point elles ont, beaucoup plus largement que leurs collègues masculins, arpenté ce territoire, que ce soit sous forme de récits autobiographiques comme nous l'avons vu dans les cas de Diane Obomsawin et de Tali et comme nous le verrons chez Caroline Leaf, Veronika Soul, Francine Desbiens ou Michèle Cournoyer, ou encore sous la forme de récits introspectifs comme c'est le cas en particulier chez Suzanne Gervais, ou encore en abordant des thèmes qu'on pourrait qualifier

⁵ Carrière, Louise, *Femmes et cinéma québécois*, Montréal : Boréal Express, 1983.

de spécifiquement féminins (enfance et maternité dans **Petit bonheur** de Clorinda Warny, 1973, par exemple).

On peut d'ailleurs penser qu'au moment où elle a écrit son texte – soit relativement tôt dans l'histoire du cinéma d'animation au féminin au Québec – trois films en particulier ont pu inciter Louise Beudet à affirmer que les femmes cinéastes d'animation avaient « une plus grande propension au lyrisme, à la tendresse, à l'émotion, à la sensualité » (219)⁶ : **Premiers jours** de Clorinda Warny (1980), **Climats** de Suzanne Gervais (1975) et **Luna, luna, luna** de Vivianne Elnécavé (1981). Tout d'abord le plus important de ces trois courts métrages, **Premiers jours** (1980), film posthume réalisé par Clorinda Warny et complété par Lina Gagnon et Suzanne Gervais, oeuvre maintes fois primée qui illustre avec évidence les propos de Louise Beudet tant son dispositif est fondamentalement lyrique et sensuel. Pour illustrer les étapes de la vie avec une dominante pour le grand thème de la naissance – origine du monde, naissance de l'humanité, cycle des saisons – Clorinda Warny procède par une succession de métamorphoses par lesquelles l'Homme entre en symbiose parfaite avec la nature : la vie émerge de la terre, de l'eau et du feu, le corps est un paysage, etc. Ainsi, le film offre des images grandioses, vecteurs de métaphores hardies et passionnées, comme lorsqu'une femme-montagne, aussi imposante que majestueuse, offre un nouvel être à la vie et qu'entre ses jambes est soudainement inondée une vallée fertile, ou encore lorsqu'un homme et une femme s'enlacent sensuellement pour ne se quitter qu'une fois retournés à la terre. La musique de Denis Larochelle, exaltante, riche de voix féminines planantes, contribue à l'atmosphère tendre et à la charge émotive de cette véritable ode à la vie qui ramène à l'avant-plan l'idée de la terre-mère chère à bon nombre d'artistes féminines de l'époque.



Premiers Jours/Beginnings
Directed by / Réalisé par Clorinda Warny
Produced by / Produit par Gaston Sarault

Photo taken from the production / Photo tirée de la production
© 1980 National Film Board of Canada / Office national du film du
Canada. All rights reserved / Tous droits réservés.

⁶ Idem

Réalisé quelques années avant *Premiers jours*, *Climats* de Suzanne Gervais propose aussi un univers pictural dans lequel humains et paysages se fondent, sans toutefois atteindre à la dimension universelle, à l'ampleur planétaire du film de Clorinda Warny. L'utilisation d'une technique difficile à maîtriser – l'encre et l'aquarelle sur papier appliqués directement sous la caméra – donne à cette œuvre un caractère figé favorisant l'approche introspective privilégiée par Gervais. Quant à *Luna, luna, luna* de Viviane Elnécavé, évocation sensible de la nuit, Louise Carrière y voit une sorte d'épilogue aux deux premiers films de la cinéaste : « C'est avec une violence quasi-dévastatrice qu'elle se réapproprie les situations de rejet, c'est avec détermination qu'elle fixe ensuite, dans *Luna, luna, luna*, la noirceur malgré la peur. Apparitions fugitives, spectres menaçants, l'adulte n'aura de répit qu'en les affrontant les yeux ouverts. » (68)⁷

Au début de la décennie 1980, peu de films reposent déjà sur une approche qu'on pourrait qualifier d'autobiographique. Les premiers essais de Suzanne Gervais (*Cycle*, 1971) et de Francine Desbiens (*Les bibites de Chromagnon*, 1971), par exemple, se situent encore au niveau de l'exercice de style destiné à se familiariser avec un mode d'expression. Quant aux films de Caroline Leaf, sans conteste la femme cinéaste d'animation la plus célèbre de l'époque, s'ils se distinguent par leur virtuosité et leur efficacité narrative (*Le mariage du hibou*, 1974; *The Street*, 1976; *The Metamorphosis of Mr Samsa*, 1977), ils ne nous permettent pas de risquer des hypothèses quant à leur spécificité. Tout au plus peut-on se rallier à Louise Carrière lorsqu'elle observe que « Caroline Leaf dans *The Street* retient moins les aspects « rumeur » et « quartier » de la nouvelle de Richler que son intériorité. Elle dépeint avec patience l'attente de la mort, s'attarde au combat que livre, par objets et personnes interposées, la grand-mère à la vie. » (68).⁸ La situation change en fait à partir d'*Interview* (1979), que Caroline Leaf coréalise avec Veronika Soul. Il s'agit d'une œuvre expérimentale dont l'un des principaux attraits réside dans sa liberté stylistique : il s'agit d'une réalisation hybride dans laquelle deux portraits de femmes se développent en parallèle, comme au fil d'une conversation. Dans le style graphique qui leur est propre - l'une utilisant principalement la technique de la peinture sur verre, l'autre celle du collage – les cinéastes parlent d'elles-mêmes avec une apparente spontanéité, se confient l'une à l'autre, dévoilent leur conception du cinéma, etc. Tout ce dialogue se déroule sur le ton de la confidence et l'ensemble évoque l'écriture d'un journal intime visuel.

⁷ Carrière, Louise. « Et si on changeait la vie? (animation O.N.F. 1968-1984) », *Cinéma du Québec au fil du direct*, Montréal : Éditions Yellow Now, 1986 : 68.

⁸ Idem

À l'échelle internationale, on notera par la suite qu'une telle approche se retrouve notamment dans certains films de la cinéaste tchèque Michaela Pavlatova (*This Could Be Me*, 1995; *On Grandma*, 2000) ainsi que dans *Topor et moi* de Sylvia Kristel (2004), trois œuvres autobiographiques dont le ton feutré et discret provoque inévitablement un rapprochement avec l'écriture du journal intime. Ce rapprochement est d'ailleurs accentué par la présence du texte et de la voix, dans ces trois derniers films comme dans *Interview* ou encore dans *Trêve* (1983) et *L'atelier* (1988), deux courts métrages de Suzanne Gervais. Texte récité, joué ou psalmodié à la première personne dans toutes ces œuvres à l'exception de *Trêve*, qui propose un beau texte, signé Hélène Ouvrard, écrit à la troisième personne, texte qui devient le principe structurant de l'œuvre, par delà l'image. Ainsi, on peut appliquer à *Trêve*, mais aussi aux autres films cités dans ce paragraphe, les mots de Brenda Longfellow écrivant à propos de *Journal inachevé* de Marilú Mallet et de *Strass Café* de Léa Pool : « si le plaisir du cinéma dominant s'articule autour du régime du visuel, le plaisir du texte féministe est différent, le plaisir de la tradition orale, une écriture avec le corps dans laquelle le langage est érotisé par le « grain de la voix » dans une présence palpable. Et le plaisir de l'oreille est, de plus, lié non seulement à la présence de la voix qui parle mais aussi à la qualité poétique des textes, leur texture, leur rythme. »⁹ Fait intéressant, *Strass Café* date de 1981 tandis que *Journal inachevé* a été réalisé en 1983. Ce sont donc des films produits au cours de la même période qu'*Interview* et *Trêve*, avec qui ils partagent non seulement des éléments thématiques et stylistiques, mais aussi une approche résolument singulière qui nous amène à les situer à l'extérieur des catégories traditionnelles que sont la fiction et le documentaire. Cinéastes d'animation, Veronika Soul, Caroline Leaf et Suzanne Gervais semblent donc appartenir à la même mouvance que Léa Pool et Marilú Mallet, ces fleurons du cinéma féministe québécois du début de la décennie 1980.

En 1985, Francine Desbiens réalise *Ah! Vous dirai-je maman*, une fiction autobiographique pour laquelle elle replongeait dans ses souvenirs. Dans un entretien filmé accordé à Marcel Jean en 1998, la réalisatrice affirmait à propos de ce film : « Je suis très attachée aux choses de ma famille. Pour moi, c'était important de montrer à quel point on transmet la tendresse à travers les objets et les photos de famille... C'était un peu angoissant à faire, je travaillais

⁹ Longfellow, Brenda, « L'écriture féministe de *Journal inachevé* et *Strass Café* », *Dérives*, no 52, 1986, p. 107-110.

au milieu de ce monceau de photographies... Ça avait un côté assez émouvant, disons... c'est très personnel. »¹⁰



Ah! vous dirai-je, maman/Variations on Ah!

vous dirai-je, maman

Directed by / Réalisé par Francine Desbiens

Produced by / Produit par Yves Leduc

© 1985 National Film Board of Canada / Office national du film du

Canada. All rights reserved / Tous droits réservés.

Ce film, probablement le plus abouti de l'œuvre de Francine Desbiens, repose sur un dispositif filmique intériorisé qui exclut la parole et mise essentiellement sur l'évolution d'un décor unique dans lequel se succèdent des photographies d'époque, ainsi que divers objets et symboles : jouets d'enfants relégués par la suite au placard, cœurs bondissant de la photo d'une femme à celles de ses anciens amoureux (la cinéaste confiera en entretien qu'il s'agit d'authentiques photos), berceau dans lequel va naître un enfant, image du père s'effaçant des photos pour évoquer la séparation... Et dans cette structure évolutive, le piano, objet stable et central, détermine les vies (la mère jouera du piano; le fils, dépositaire des grandes lignes de la vie de sa mère et de toute sa famille, deviendra musicien) et contribue à structurer le récit d'un film qui emprunte son titre à une série de variations de Mozart. Le sapin de Noël, très présent, vecteur de tradition mais aussi objet lié à l'enfance, soutiendra l'accent nostalgique du film.

Œuvre ouvertement autobiographique, **Ah! Vous dirai-je maman** voit sa portée amplifiée par un drame mis en relief par la mise en scène : le départ du père, l'éclatement de la cellule familiale et la constitution d'une nouvelle cellule restreinte, constituée de la mère

¹⁰ L'œuvre de Francine Desbiens. Entrevue réalisée par Marcel Jean. Office national du film du Canada, 1998.

et de son fils. Ce thème prend d'ailleurs une telle importance pour la cinéaste qu'elle en fournit en quelque sorte le portrait inversé dans son film suivant, **Dessine-moi une chanson** (1990). En effet, si **Ah! Vous dirai-je maman** raconte l'histoire d'une femme élevant seule son fils, **Dessine-moi une chanson** montre à nouveau la relation d'un parent avec son enfant, mais sous l'angle paternel cette fois. Inspiré d'une pièce musicale de Robert M. Lepage, le film met en scène un clarinettiste (Lepage lui-même) vivant seul avec son fils. D'une simplicité désarmante sur le plan de l'anecdote (le fils fait parvenir des messages d'amour à son père absorbé par son travail), le film est révélateur des préoccupations de Desbiens et de sa volonté manifeste d'aborder les relations parent/enfant à l'intérieur de son cinéma.

Dernier film de Suzanne Gervais, **Le seuil** (1998) appartient au même ensemble thématique. On y suit un jeune homme qui, alors qu'il ramasse ses objets personnels pour quitter définitivement la maison de sa mère, se rappelle qu'un jour son père a lui aussi franchi le seuil de la porte pour ne plus revenir. Encore une fois la question de la séparation, de l'éclatement de la famille, occupe une place centrale dans un film d'animation québécois réalisé par une femme. Plusieurs autres films réalisés par des femmes ont pour sujet les réalités familiales et les problèmes qui s'y rattachent : indifférence du père dans **Papa** (1992) de Michèle Pauzé, adoption internationale dans **Une famille pour Maria** (1992) de Lina Gagnon (incidemment mère adoptive de deux enfants d'origine latino-américaine), etc.

Parler de soi, se mettre en scène, puiser dans sa propre expérience peut prendre différentes formes, autant quant à ce qui se retrouve à l'écran qu'en ce qui concerne le processus de travail. À cet égard, il est intéressant de mettre en relation deux témoignages, celui de Suzanne Gervais et celui de Michèle Cournoyer. Toutes deux affirment puiser dans leur parcours personnel et leurs émotions récentes ou passées pour y trouver une source d'inspiration.

En 1998, lors d'une entrevue filmée, Suzanne Gervais confiait ceci :

« C'est naturel de faire des films en partant de soi. Il faut avoir vécu un peu. Les choses qui nous marquent, on les comprend soi-même, on les intègre et on les transmet lorsqu'on fait un film... Aussi, c'est une façon d'intérioriser les choses, de les comprendre soi-même, d'en sortir... c'est-à-dire descendre par exemple jusque dans l'enfance, comme dans *Trêve* notamment, descendre tout à coup

dans des moments troubles, puis tranquillement les effacer et enfin pouvoir voir un chemin pour aller ailleurs... »¹¹

Abondant dans le même sens, Michèle Cournoyer, dans un entretien récent, disait :

« Souvent, je me mets en scène. Je fais ce que j'appelle de l'autofiction. ... Quand je joue ce que j'ai vécu, l'intensité revient et prolonge ces émotions. Elle prolonge l'expérience, ce qui me permet par la suite de m'en délivrer. Je n'aime pas dire cela, mais c'est thérapeutique. C'est une façon pour moi d'extirper complètement les démons de mon système. Quand le film est terminé, j'en ai terminé de cette histoire là. Vraiment. Je vais jusqu'au bout. C'est un processus comparable à un deuil. »(52)¹²

On comprend donc que sur ce point ces deux femmes cinéastes partagent une même vision, abordent certaines de leurs œuvres avec les mêmes a priori. Pour elles, certains films agissent comme un exorcisme, un exutoire à des moments passés, parfois douloureux. En poussant encore la comparaison, on constate que les deux cinéastes se mettent en scène. Cela se fait d'une manière discrète dans le cas de Suzanne Gervais, qui reproduit un dispositif qui lui est familier dans *L'atelier* (la femme artiste, l'homme modèle), qui plonge dans son expérience de la grossesse dans *L'attente* et qui met en scène une structure familiale semblable à la sienne dans *Le seuil*. Cela se fait sans ambiguïté chez Michèle Cournoyer qui utilise des photos découpées d'elle-même dans *Spaghetтата* (1976), qui utilise son corps comme modèle pour la rotoscopie de *La basse cour* (1992) et qui dessine son visage dans *Le chapeau*. Les comparaisons s'arrêtent ici cependant. En effet, l'œuvre de Suzanne Gervais en est une d'introspection, de réflexion. La trilogie constituée de *Trêve*, *L'atelier* et *L'attente* est méditative, toute en émotion contenue, comme une quête intérieure. L'œuvre de Michèle Cournoyer se caractérise plutôt par la fulgurance des images, par leur force d'évocation, qui repose tantôt sur des métaphores choquantes, tantôt sur l'affirmation du trait brut et la spontanéité du geste.

Cette spontanéité est notamment attribuable au travail de scénarisation de Cournoyer, qui relève d'un procédé tout à fait singulier dans l'univers du cinéma d'animation, en particulier à partir de la production du film *Le chapeau*. Contrairement à la pratique courante, il n'est question pour elle ni de rédaction de

¹¹ *L'œuvre de Suzanne Gervais*. Entrevue réalisée par Marcel Jean. Office national du film du Canada, 1998.

¹² Roy, Julie. « Entretien avec Michèle Cournoyer. De la représentation à l'évocation du vivant. », *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*. Montréal : Éditions Les 400 coups, 2006 : 52.

scénario, d'écriture de dialogues (tous ses films sont sans paroles), ni d'élaboration de scénarimage précis préalablement à la réalisation du film. Ainsi, la scénarisation chez Cournoyer ne se présente pas comme une étape distincte. Le scénario s'écrit au moment où l'œuvre est créée. On peut dire qu'il existe dans sa pratique un télescopage entre la scénarisation, l'animation et le montage. Ces étapes ne se succèdent pas, mais se fondent, s'imbriquent les unes dans les autres. Il n'y a au départ qu'un sujet, des esquisses dessinées, quelques mots écrits sur des feuilles éparses. Et bien qu'elle n'utilise pas les mots, son travail est écriture. Nous avons déjà mentionné que Michèle Cournoyer se mettait souvent en scène dans ses films, qui sont inspirés de sa vie personnelle, ce qui lui permet de qualifier ceux-ci d'autofictions.



L'Atelier

Réalisé par Suzanne Gervais

Produit par Yves Leduc

Photo tirée de la production

© 1988 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

Elle raconte qu'en préparation au tournage réel de *La basse cour*, pour lequel elle utilise la technique de la rotoscopie, différentes actrices ont passé des auditions pour jouer le rôle féminin, mais qu'aucune d'elles n'arrivait à rendre les émotions du personnage. « Un matin, j'ai dit à mon producteur : c'est moi. Parce que je me revoyais dans cette histoire, je la vivais encore. Je n'arrivais pas à voir une comédienne dans mon histoire. C'était comme si elle m'enlevait mon histoire finalement. Mes films sont très personnels. Ce sont des autoportraits surréalisants. » (Cournoyer, 52)¹³

¹³ Idem



La Basse Cour/A Feather Tale

Directed by / Réalisé par Michèle Courmoyer

Produced by / Produit par Yves Leduc

Photo credit / Crédit photo: Jacques Drouin

© 1992 National Film Board of Canada /
Office national du film du Canada. All
rights reserved / Tous droits réservés.

Autre démarche intériorisée, celle de Wendy Tilby mérite aussi qu'on s'y arrête. Ses deux premiers films professionnels, **Strings** (1991) et **When The Day Breaks** (1999, ce dernier coréalisé avec Amanda Forbis), sont en parfaite continuité, les thèmes du premier se raffinant dans le second. Il s'agit en effet pour la cinéaste d'explorer les liens qui unissent, dans le tissu urbain, des personnages au départ emmurés dans leur solitude ou dans un espace clos. Liens physiques – les murs mitoyens, les câbles électriques ou la tuyauterie domestique – par lesquels des voisins ou des individus peuvent être rattachés, ou encore des liens métaphysiques ou affectifs – la question de la responsabilité qui traverse **When The Day Breaks**, ou encore la conscience de l'existence de l'autre, conscience d'une parenté d'esprit qui s'épanouit dans la finale de **Strings**).

En effet, **Strings**, montre deux voisins se côtoyant dans le quasi-anonymat jusqu'au jour où un incident fortuit (une fuite d'eau) provoque une rencontre imprévue révélant aux deux individus des affinités qui transformeront le cours des choses. Dans **When The Day Breaks**, la collision, à l'entrée d'une épicerie, entre une femme-cochon et un homme-coq amènera la femme à sentir peser sur elle le poids de la responsabilité face à la mort accidentelle de l'homme, survenue quelques secondes après leur brève rencontre. Le talent de Tilby, dans ses deux films, réside notamment dans son

aptitude à saisir d'infimes détails, à communiquer les sentiments discrets, à rendre à l'écran les moindres oscillations des états d'âme des personnages. Avec doigté et raffinement, sans le support commode de la parole, la cinéaste transmet les doutes et remises en question d'individus saisis à travers leur vie quotidienne. Précieuse démarche d'introspection refusant de s'arrêter aux apparences, périlleuse quête de l'essence de ce qui fait l'humanité.

Ce bref survol du travail des principales femmes cinéastes d'animation au Québec montre bien à quel point celles-ci se rejoignent dans leur propension à aborder les questions intimes, à mettre en scène leur propre histoire, leurs doutes et interrogations, à proposer au spectateur un voyage intérieur largement nourri du vécu et de l'expérience. À ces nombreux exemples ajoutons en un dernier, celui de la jeune cinéaste québécoise d'origine norvégienne Torill Kove, pour ainsi boucler la boucle et revenir au présent, comme chez Tali ou chez Diane Obomsawin, prenant à témoin une œuvre récente pour montrer comment les sentiers ouverts par les réalisatrices des générations précédentes continuent d'être fréquentés. Chez Kove, la relation à l'expérience intime prend la forme d'un récit romancé de sa propre histoire familiale : ***My Grandmother Ironed the King's Shirts*** (2000) et ***Danish Poet*** (2006) lui permettent d'aborder, sur un mode à la fois épique et humoristique, autant les anecdotes familiales que l'histoire des pays dont sa famille est originaire, la Norvège et le Danemark. D'une aventure singulière, personnelle, intime, on rejoint donc une aventure nationale, l'histoire d'un individu s'inscrivant dans l'Histoire. Les films de Torill Kove, vus sous cet angle, résument bien la place du cinéma d'animation au féminin et son rôle dans l'évolution du cinéma d'animation.