

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**LE CORPS ET L'INCONSCIENT
COMME ÉLÉMENTS DE CRÉATION
DANS LE CINÉMA D'ANIMATION DE MICHÈLE COURNOYER**

Par
Julie Roy

Histoire de l'art et études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en études cinématographiques

Mars, 2009

©, Julie Roy, 2009



Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

**LE CORPS ET L'INCONSCIENT
COMME ÉLÉMENTS DE CRÉATION
DANS LE CINÉMA D'ANIMATION DE MICHÈLE COURNOYER**

présenté par :
Julie Roy

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :
Président rapporteur : Silvestra Mariniello
Directeur de recherche : Michèle Garneau
Membre du jury : Germain Lacasse

RÉSUMÉ FRANÇAIS

Michèle Cournoyer est une des figures phares du cinéma d'animation contemporain. Ses films sont caractérisés par leur force d'évocation et par la présence fréquente de métamorphoses *surréalisantes*. C'est à partir de la problématique suivante que nous avons élaboré notre plan de travail : comment Michèle Cournoyer, à travers différents dispositifs introspectifs (autofiction), créatifs (automatisme) et techniques (photographie, rotoscopie, dessin) cherche à faire du corps et de l'inconscient deux dimensions fondamentales de son cinéma? Notre analyse démontrera en quoi les films de la cinéaste relèvent d'une vision très personnelle, marquée par le recours à une forme d'écriture cinématographique féminine s'inscrivant dans une démarche d'autofiction. De plus, il sera question de la récurrence des thèmes abordés dans ses courts métrages ainsi que de l'influence de plusieurs courants artistiques modernes sur son œuvre, et plus particulièrement du surréalisme. Enfin, notre réflexion se poursuivra à partir de l'observation suivante : les films de Cournoyer se distinguent, à l'intérieur même du cinéma d'animation d'auteur, par une volonté manifeste de contrer le déficit corporel qui caractérise en général ce cinéma.

Au terme de notre recherche, nous constaterons que de nos trois axes d'analyse - cinéaste de l'autofiction, cinéaste de l'inconscient, cinéaste du corps - resurgit la psychanalyse, agissant comme le ciment qui réunit la pratique cinématographique de l'artiste à ses préoccupations les plus intérieures.

MOTS CLÉS

Écriture féminine; Autofiction; Surréalisme; Écriture automatique; Métamorphose

ENGLISH SUMMARY

Michèle Cournoyer is a pioneering figure in contemporary animated film. Her work is highly evocative and frequently contains *surrealizing* metamorphoses. We have based our work plan on the following core question: Through her use of various introspective (autofiction), creative (automatism) and technical (photography, rotoscoping, drawing) devices, how does Michèle Cournoyer seek to make the body and the subconscious two fundamental dimensions of her filmmaking? Our analysis will demonstrate the manner in which the filmmaker's works stem from a highly personal vision, marked by a feminine form of cinematographic writing that is grounded in an autofiction process. Additionally, our analysis will focus on recurring themes in her short films as well as on the influence several modern artistic movements, particularly surrealism, have had on her work. Lastly, our study will address the following observation: Cournoyer's films are unique, even within the auteur animated film genre, owing to an explicit desire to go counter to the corporeal deficit which generally characterizes this form of cinema.

At the conclusion of our research, we will see that our three main areas of analysis - autofiction filmmaker, filmmaker of the subconscious, filmmaker of the body - point to the re-emergence of psychoanalysis, which acts as the cement that binds the artist's filmmaking to her innermost concerns.

KEY WORDS

Feminine writing; Autofiction; Surrealism; Automatic writing; Metamorphosis

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ FRANÇAIS	I
MOTS CLÉS.....	I
ENGLISH SUMMARY.....	II
KEY WORDS	II
TABLE DES MATIÈRES.....	III
LISTE DES FIGURES	V
DÉDICACE.....	IX
REMERCIEMENTS.....	X
AVANT-PROPOS.....	XI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	5
CINÉASTE D'ANIMATION.....	5
FEMME CINÉASTE D'ANIMATION	10
CINÉASTE DE L'INTIME	17
CINÉASTE DE L'AUTOFICTION.....	27
CHAPITRE 2 - CONTEXTE ARTISTIQUE : SURREALISME.....	37
NAISSANCE DU SURREALISME	38
SURREALISME ET CINÉMA	40
SURREALISME ET CINÉMA D'ANIMATION.....	41
L'ESPRIT SURREALISTE COMME INSPIRATION.....	51
<i>Un processus créateur singulier.....</i>	<i>51</i>
<i>La scénarisation.....</i>	<i>53</i>
<i>La métamorphose.....</i>	<i>68</i>
<i>Le rêve</i>	<i>79</i>
<i>Le désir</i>	<i>82</i>
<i>Humour noir et jeux de langage.....</i>	<i>90</i>
CHAPITRE 3 - LA QUESTION DU CORPS.....	95
LE CORPS CHEZ MICHÈLE COURNOYER	101
<i>Le corps - objet de mise en scène</i>	<i>101</i>
<i>Un cinéma sensoriel</i>	<i>107</i>
<i>Des dispositifs techniques au service du corps.....</i>	<i>110</i>
<i>Le corps comme outil de création.....</i>	<i>113</i>
CONCLUSION	117
FILMOGRAPHIE MICHÈLE COURNOYER	119

BIBLIOGRAPHIE	122
ANNEXE I	XI
ANNEXE II	XIV
ANNEXE III	XX
ANNEXE IV	XXIV
ANNEXE V	XXVII
ANNEXE VI	XXIX

LISTE DES FIGURES

- Figure 1 – Image tirée du film *Le chapeau*. Cette image, dans laquelle le pénis se substitue à la tête de la femme, illustre le caractère obsédant du douloureux souvenir incestueux..... 19
- Figure 2 – Image tirée du film *Le chapeau*. La danseuse nue affronte le regard des hommes..... 19
- Figure 3 – Image d’une séquence du film *Le chapeau* où la caméra s’approche de plus en plus vers le sexe féminin, donnant l’impression au spectateur qu’il va lui-même le pénétrer..... 20
- Figure 4 – Image tirée du film *Le chapeau*. Image percutante de l’inceste où l’homme est représenté à la fois par le chapeau et le pénis..... 20
- Figure 5 – Image tirée du film *Le chapeau*. 20
- Figure 6 – Tableau intitulé *L’origine du monde* de Gustave Courbet, 1866. Parenté intéressante entre la figure 5 et celle-ci..... 20
- Figure 7 - Image tirée du film *Accordéon*. Alors que l’homme écrit sur son clavier d’ordinateur, une touche s’élève tel un phallus « électronique ». 21
- Figure 8 – Image tirée de la bande annonce du FNC réalisée par Michèle Cournoyer. Durant les 30 secondes de la bande annonce, cette image se transforme pour avoir les allures de la louve officielle du festival. Voir image ci-contre..... 21
- Figure 9 – Signature visuelle du Festival du Nouveau Cinéma. Image de la louve..... 21
- Figure 10 – Image tirée du film *Robe de guerre*. Les doigts phalliques de la femme voilée cachent le visage avant de se croiser pour la prière. 22
- Figure 11 – Image tirée du film *Robe de guerre*. Femme-tank phallique en position de guerrière vengeresse..... 22
- Figure 12 – Image tirée du film *Ring of fire* d’Andreas Hykade..... 23
- Figure 13 – Image tirée du film *Congiuntivo Futuro*. 24
- Figure 14 – Image tirée du film *Lucidi Folli*. 24
- Figure 15 – Image tirée du film *Lucidi Folli* d’Ursula Ferrara. L’escalier qui sort de la bouche du personnage rappelle les papiers débordant du visage de l’homme dans *Accordéon* de Michèle Cournoyer. Voir image ci-contre..... 24
- Figure 16 – Image tirée du film *Accordéon* de Michèle Cournoyer..... 24
- Figure 17 – Image tirée du film *Hezurbeltzak* d’Izibene Oñederra. Un animal lèche le sexe d’une femme. 25

Figure 18 – Image tirée du film <i>Le chapeau</i> de Michèle Cournoyer. Une langue géante lèche le sexe de l'enfant.	25
Figure 19 – Photographie découpée de Michèle Cournoyer dans <i>Spaghattata</i>	29
Figure 20 – Corps rotoscopé de Michèle Cournoyer dans <i>La basse cour</i>	29
Figure 21 – Visage de Michèle Cournoyer dessiné dans le film <i>Le chapeau</i>	29
Figure 22 – Image tirée du film <i>Papillon de nuit</i> , Raoul Servais, 1998.	44
Figure 23 – Tableau intitulé <i>L'aurore</i> de Paul Delvaux, 1937.	44
Figure 24 – Image tirée du film <i>La course à l'abîme</i> de Georges Schwizgebel, 1992.	45
Figure 25 – Image tirée du film <i>L'homme sans ombre</i> de Georges Schwizgebel, 2004.	45
Figure 26 – Tableau intitulé <i>Mélancolie et mystère d'une rue</i> de Giorgio de Chirico, 1914.	45
Figure 27 – Image tirée du film <i>A Phantasy</i> , Norman McLaren, 1952.	49
Figure 28 – Tableau intitulé <i>Divisibilité indéfinie</i> d'Yves Tanguy, 1942.	49
Figure 29 – Reproduction de la préface du dossier <i>La vie en boîte</i> (titre final : <i>Accordéon</i>), tel que soumis au comité du programme de l'ONF en 2001.	57
Figure 30 – Reproduction de la page 7 du dossier <i>La vie en boîte</i> (titre final : <i>Accordéon</i>), tel que soumis au comité du programme de l'ONF en 2001.	58
Figure 31 – Reproduction de la page 9 du dossier <i>La vie en boîte</i> (titre final : <i>Accordéon</i>), tel que soumis au comité du programme de l'ONF en 2001.	58
Figure 32 – Reproduction de la page 11 du dossier <i>La vie en boîte</i> (titre final : <i>Accordéon</i>), tel que soumis au comité du programme de l'ONF en 2001.	59
Figure 33 – Reproduction de la page 17 du dossier <i>La vie en boîte</i> (titre final : <i>Accordéon</i>), tel que soumis au comité du programme de l'ONF en 2001.	59
Figure 34 – Dessin extrait du dossier de présentation du projet <i>Champ d'honneur</i> (Titre final : <i>Robe de guerre</i>), au comité du programme de l'ONF, mai 2005. Ce dessin se retrouve dans le film terminé.	63
Figure 35 – Dessin extrait du dossier de présentation du projet <i>Champ d'honneur</i> (Titre final : <i>Robe de guerre</i>), au comité du programme de l'ONF, mai 2005. Cette image ne se retrouve pas dans le film terminé.	64
Figure 36 – De haut en bas, de la gauche vers la droite. Extrait d'une amorce de scénarimage, tiré du dossier de présentation du projet <i>Champ d'honneur</i> (Titre final : <i>Robe de guerre</i>), au comité du programme de l'ONF, mai 2005. Ces images ne se retrouvent pas dans le film terminé.	65

Figure 37 – De haut en bas, de la gauche vers la droite. Extrait d’une amorce de scénarimage, tiré du dossier de présentation du projet <i>Champ d’honneur</i> (Titre final : <i>Robe de guerre</i>), au comité du programme de l’ONF, mai 2005. Ces images ne se retrouvent pas dans le film terminé.....	66
Figure 38 – Exemple de métamorphoses, 32 dessins tirés du film <i>Le chapeau</i>	73
Figure 39 – Exemple de métamorphoses, huit dessins tirés du film <i>Accordéon</i>	78
Figure 40 – Image tirée du film <i>Old Orchard Beach, P.Q.</i>	83
Figure 41 – <i>Téléphone-homard</i> ou <i>téléphone aphrodisiaque</i> (1936).....	83
Figure 42 – Trois images tirées de la scène finale du film <i>Accordéon</i>	84
Figure 43 – Image tirée de <i>La basse cour</i>	85
Figure 44 – Image tirée de <i>La basse cour</i>	85
Figure 45 – Trois images tirées de la séquence de femme-char d’assaut de <i>Robe de guerre</i>	86
Figure 46 – Tableau intitulé <i>The Bleeding Roses</i> de Salvador Dali, 1930.....	89
Figure 47 – Tableau intitulé <i>La poupée</i> de Hans Bellmer, 1936.....	89
Figure 48 – Image tirée du film <i>Accordéon</i>	89
Figure 49 – Image tirée du film <i>Robe de guerre</i>	89
Figure 50 – Image tirée du film <i>La basse cour</i>	93
Figure 51 – Trois images ci-dessus tirées du film <i>Le chapeau</i>	94
Figure 52 – Trois images tirées d’une séquence du film <i>Robe de guerre</i>	94
Figure 53 – Image tirée du film <i>Balablok</i> de Bratislav Pojar.....	100
Figure 54 – Image tirée du film <i>L’homme et l’enfant</i>	102
Figure 55 – Image tirée du film <i>Spaghattata</i>	102
Figure 56 – Deux images tirées du film <i>Dolorosa</i>	103
Figure 57 – Image tirée du film <i>La basse cour</i>	103
Figure 58 – Deux images tirées du film <i>Accordéon</i> , illustrant diverses représentations du corps, que ce soit un couple-feuilles (à gauche) ou un couple-boîtes (à droite) faisant à l’amour.....	104
Figure 59 – Deux images tirées du film <i>Accordéon</i> , évoquant un sexe masculin (en haut) et un sexe féminin (en bas).....	105
Figure 60 – Cinq images tirées du film <i>Le chapeau</i> montrant le corps trituré du personnage féminin.....	106

- Figure 61 – Quatre images tirées du film *Le chapeau*, illustrant différentes utilisations d'une iconographie sensorielle..... 108
- Figure 62 – Image réelle de Michèle Cournoyer projetée sous le disque (vitre) de sa table à dessin. La cinéaste dessinera sur un celluloïd par-dessus cette image projetée. 111
- Figure 63 – Devant la table à dessin se trouve le rotoscope. À gauche, le panneau de contrôle permettant à la cinéaste de faire défiler les images selon ses besoins. 111

À Marcel Jean
Qui m'inspire et m'aide à me dépasser

REMERCIEMENTS

Ma première pensée est pour Michèle Cournoyer qui, pendant toute la durée de ma recherche et de mon écriture, a fait preuve d'une très grande générosité à mon égard. Je la remercie chaleureusement.

Le support de Marcel Jean a été absolument essentiel dans l'accomplissement de ce travail. Je le remercie d'avoir partagé avec moi son amour du cinéma ainsi que sa bibliothèque personnelle!

Je remercie sincèrement Michèle Garneau pour son accompagnement et son approche personnalisée. Très tôt, elle a manifesté enthousiasme et curiosité vis-à-vis de mon projet, ce qui a grandement contribué à nourrir ma motivation.

Je tiens aussi à remercier l'Office national du film du Canada qui m'a supportée dans cette longue aventure depuis le début. C'est grâce à l'ONF que j'ai pu combiner le travail et les études dans les meilleures conditions possibles. Un merci particulier à Normand Gagnon qui m'a encouragée dès la première heure, ainsi qu'à Diane Ayotte, René Chénier, Julie Laperrière, Lina Lee, Claude Lord, Sophie Quevillon et Tom Perlmutter.

Finalement, merci à toutes ces personnes qui, chacune à leur manière, m'ont nourrie et ont contribué à la réalisation de ce travail : Marco De Blois, D^r. Pierre Drapeau, Ursula Ferrara, Pierre Hébert, Izibene Oñederra, Éléine Potvin et Zoé Protat.

AVANT-PROPOS

Je travaille à l'Office national du film du Canada depuis 1994. Cinq ans après mon arrivée, j'assistais à la toute première présentation du film d'animation réalisé par Michèle Cournoyer, *Le chapeau*. Cela se passait au siège social de l'ONF, en présence de membres de l'équipe du film et de collègues de travail. Ce fut une expérience bouleversante. Après avoir été sidérée par ce que je venais de voir et d'entendre, je demeurai silencieuse, sous le choc. Quelques instants plus tard, une fois sortie de la salle de projection, j'éclatais en sanglots. Le film m'a habitée pendant un long moment, et la réaction qu'il avait suscitée en moi m'a abondamment questionnée. Comment un film d'animation pouvait-il me déranger à ce point? Comment se faisait-il qu'une œuvre muette, en noir et blanc, d'une durée d'à peine six minutes, me tenaille ainsi? Ce visionnement a été déterminant dans mon parcours professionnel. Il me fallait comprendre. Bien que mon intérêt pour le cinéma d'animation existait déjà, il a été ce jour-là confirmé et m'a donné l'inspiration nécessaire pour poursuivre mes activités dans ce domaine bien particulier. Pendant près de huit ans, j'ai été responsable de la mise en marché des films produits au studio français d'animation de l'ONF. C'est dans ce contexte que j'ai fait la connaissance de Michèle Cournoyer qui a été ma collègue de travail pendant plusieurs années, et que l'idée de la rédaction de ce mémoire m'est venue.

Aujourd'hui, j'occupe le poste de productrice au studio Animation et Jeunesse de l'ONF. Désormais, mon travail me donne accès à la source première de l'inspiration des cinéastes d'animation, je partage avec eux leurs questionnements artistiques et parfois même, leurs préoccupations intimes. Me voilà donc dans une position privilégiée pour comprendre.

INTRODUCTION

Le corps d'une femme est le champ de bataille où elle se bat pour sa libération. C'est par son corps que s'effectue l'oppression, qu'elle est chosifiée, sexualisée, réduite au rang de victime, de handicapée. Son corps est un instrument dans les mains des autres. La femme n'a qu'un rôle d'intermédiaire, présentant son corps à leurs agissements et lui administrant les traitements qui ont été exigés.

– Germaine Greer (2002, p.26)

Michèle Cournoyer est une des figures phares du cinéma d'animation contemporain. Après des études en arts graphiques, en photographie, elle collabore à divers titres (décoratrice, directrice artistique, costumière et scénariste) à quelques films importants du jeune cinéma québécois, dont *La mort d'un bûcheron* (1973) de Gilles Carle, ainsi que *La vie rêvée* (1972) et *L'arrache-cœur* (1979) de Mireille Dansereau. Cinéaste expérimentale, elle réalise plusieurs films de façon indépendante : *L'homme et l'enfant* (1969), *Alfredo* (1971), *Spaghetтата* (1976, coréalisé avec Jacques Drouin), *La toccata* (1977), *Old Orchard Beach, P.Q.* (1981) et *Dolorosa* (1988). Par la suite, elle entre à l'Office national du film du Canada en 1988 alors qu'elle remporte le concours « Cinéaste recherché(e) » qui lui permettra de réaliser enfin un film dans des conditions professionnelles, *La basse cour* (1992). Bien que ce court métrage remporte trois prix, dont le Grand prix de Montréal décerné au meilleur court métrage du Festival des films du monde en 1992, elle demeure relativement dans l'ombre jusqu'à ce qu'elle réalise *Le chapeau*, une œuvre percutante et bouleversante qui est sélectionnée à la Semaine de la critique du Festival de Cannes en mai 2000. La puissance de l'œuvre, jumelée à cette prestigieuse sélection, lui permet enfin d'attirer l'attention des médias et d'un public plus étendu. Citons le réputé quotidien *Le Monde* dans lequel on pouvait lire à propos du film, en mai 2001 : « *Le chapeau* [...] a coupé le souffle à tout le monde ». Gérard Grugeau, du magazine de cinéma *24 Images* écrivait pour sa part : « Sujet casse-cou (l'inceste), images fortes, imaginaire fou, pouvoir libérateur du geste : *Le chapeau* marque assurément un tournant et une maturité dans l'œuvre » (2000a, p. 41). Finalement, après presque trente

ans de métier et une dizaine de films à son actif, Michèle Cournoyer, l'artiste, la cinéaste, est reconnue. *Le chapeau* aura marqué un tournant dans sa carrière et suscitera curiosité et attente vis-à-vis de son film suivant, *Accordéon*, présenté en compétition officielle au Festival de Cannes en 2004. Presque au même moment, une rétrospective est présentée à Los Angeles, au California Institute of Arts. En avril 2005, le regroupement québécois Femmes du cinéma, de la télévision et des nouveaux médias (FCTNM), lui rend hommage à l'occasion de son 7^e gala annuel. Son dernier film, *Robe de guerre* (2008), sera mis en marché au cours de l'année 2009.

Le cinéma de Michèle Cournoyer demeure à ce jour très peu documenté, si ce n'est de quelques articles, les plus consistants parus pour la plupart après la sortie du film *Le chapeau*, en 1999. Il faut toutefois préciser que rares sont les cinéastes œuvrant essentiellement dans le domaine du court métrage d'animation d'auteur qui accèdent à une reconnaissance élargie. Étant donné qu'aucune publication ni étude ne lui a été consacrée, parce qu'elle occupe une place singulière dans le paysage cinématographique et qu'elle a élaboré un important corpus de courts métrages, il nous apparaissait essentiel qu'une analyse sérieuse et approfondie de son travail soit entreprise.

Nous avons remarqué que les films de Michèle Cournoyer étaient caractérisés par leur force d'évocation et par la présence fréquente de métamorphoses *surréalisantes*. Nous avons formulé l'hypothèse qu'ils relevaient d'une vision très personnelle, marquée par le recours à une « forme d'écriture cinématographique féminine » s'inscrivant dans une démarche d'autofiction. Ses courts métrages sont, de plus, marqués par la récurrence des thèmes abordés ainsi que par l'influence de plusieurs courants artistiques modernes, dont le surréalisme. Enfin, nous avons observé que les films de Cournoyer se distinguaient, à l'intérieur même du cinéma d'animation d'auteur, par une volonté manifeste de contrer le déficit corporel qui caractérise en général ce cinéma. C'est donc à partir de la problématique suivante que nous avons élaboré notre plan de travail : *comment Michèle Cournoyer, à travers différents dispositifs introspectifs (autofiction), créatifs (automatisme) et techniques (photographie, rotoscopie, dessin) cherche à faire du corps et de l'inconscient deux dimensions fondamentales de son cinéma?* Nous répondrons à cette

question en privilégiant trois axes : les contextes dans lesquels prend ancrage son travail, le surréalisme comme inspiration de fond et de forme, et la question du corps.

Le premier chapitre s'intéressera donc aux contextes particuliers dans lesquels évolue l'artiste animatrice. Tout d'abord, pour bien en comprendre les implications esthétiques et pratiques, et puisque l'ensemble de notre travail y réfère, nous nous attarderons sur la notion de cinéma d'animation d'auteur. Nous verrons quand et comment est apparue cette nouvelle réalité qui a permis l'émergence d'une toute nouvelle communauté d'artistes à laquelle appartient aujourd'hui Cournoyer. C'est ainsi que nous pourrons distinguer ce genre cinématographique de celui du « cartoon » dont le mode de production, issu la grande industrie, est complètement différent. Par la suite, après un bref détour par la théorie de l'écriture féminine formulée en littérature, nous nous dirigerons vers un autre contexte, celui du cinéma d'animation féminin. Comme plusieurs de ses consœurs cinéastes, Cournoyer privilégie l'intimité et puise son inspiration à même ses expériences personnelles. De plus, tous ses films affichent rigoureusement un point de vue de femme qui, la plupart du temps, est empreint de désir et de sexualité. Finalement, le dernier des contextes explorés sera celui de l'autofiction – genre dérivé de l'autobiographie – qui fera ressortir toute l'importance de la psychanalyse dans cette posture de création hybride – mélange de réalité et de fiction – qu'affectionne Michèle Cournoyer.

Dans le deuxième chapitre, il sera question du surréalisme, de ses principaux fondements et de l'influence qu'il a eue dans le cinéma, puis, plus précisément, dans le cinéma d'animation. L'analyse du processus de création de Cournoyer nous permettra d'établir des rapprochements avec l'esprit surréaliste. Ce sera tout d'abord dans sa manière atypique d'aborder la scénarisation par rapport à celle préconisée par ses collègues animateurs. Comparable à une forme d'écriture automatique, la scénarisation, chez l'animatrice, se télescope avec les étapes de réalisation et de montage. L'utilisation de la métamorphose est un de ses outils de prédilection dans son travail par associations libres et par automatisme. Bien que cette figure de style soit abondamment employée en animation, nous verrons que chez elle, cela représente plus qu'un attrait formel. En effet, la métamorphose apparaissant à l'écran est le fruit d'un véritable flux créateur résultant

d'hésitations et de doutes, allant même jusqu'à bousculer le sens donné aux images, leur conférant parfois un caractère ambigu. Finalement, l'importance accordée par la cinéaste au rêve, la place dominante faite au désir dans ses films, ainsi que le recours à l'humour noir sont d'autres composantes qui l'associent à la pensée surréaliste.

En dernier lieu, nous réfléchissons sur la question cruciale du corps qui est au cœur des enjeux esthétiques et thématiques de l'ensemble des films de Michèle Cournoyer. Il s'agit d'un enjeu fondamental puisque paradoxalement, le cinéma d'animation est, dans sa nature même, « décorporalisé ». Dans la foulée du travail et de la réflexion amorcée par des artistes comme Len Lye ou Pierre Hébert, la cinéaste a trouvé ses propres procédés pour arriver à restaurer l'absence d'assise corporelle propre à l'animation. C'est ainsi que le corps dans son œuvre est constamment objet de mise en scène. De plus, l'abondante utilisation d'une iconographie faisant référence aux sens (toucher, ouïe, vue) combinée à des trames sonores concrètes, contribue au « tactilisme » de ses films. Nous verrons aussi que le cheminement artistique de Michèle Cournoyer la mènera à une forme d'épuration technique de son cinéma (simplification des dispositifs techniques au service du corps) pour atteindre une expression, par le dessin, le plus directement en lien avec son inconscient.

CHAPITRE 1 - CONTEXTES

L'œuvre de Michèle Cournoyer est le produit d'un contexte historique précis, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit à la fois dans la naissance du concept de cinéma d'animation, dans l'émergence d'un fort contingent de femmes cinéastes d'animation (en particulier à l'Office national du film du Canada) et dans un courant, à l'intérieur du cinéma d'animation, défini par le recours à l'expérience intime et, ultimement, à l'autofiction.

Cinéaste d'animation

Notons d'emblée que Michèle Cournoyer est une cinéaste d'animation. Si l'affirmation peut paraître élémentaire, voyons pourtant ce qu'elle implique. La notion de cinéma d'animation est en effet relativement récente : on peut situer autour de 1960 *l'invention* du cinéma d'animation, c'est-à-dire l'apparition d'une communauté identifiable réunie autour de l'idée de films d'auteurs réalisés image par image.

On sait que la notion de cinéma d'auteur fait son apparition en France, au cours des années d'après-guerre, dans la foulée du mouvement des ciné-clubs, au sein duquel se distingue un groupe de jeunes critiques réunis autour d'André Bazin, au moment de la fondation des Cahiers du cinéma (De Baeque, 2003). Cette période voit aussi naître la notion de cinéphilie. L'idée qu'un film d'animation puisse être l'œuvre d'un auteur va ainsi se cristalliser progressivement au cours de la deuxième moitié de la décennie 1950, alors que sont réunies les conditions qui permettent à une communauté du cinéma image par image de se constituer, et qu'il devient nécessaire de désigner cette nouvelle réalité par une expression spécifique : cinéma d'animation.

Auparavant, on parlait plutôt de dessin animé ou de *cartoon*. L'attention était en effet monopolisée par la production des grands studios (Disney, Warner, etc.) qui imposaient une forme de cinéma spécifique, dominée par la division du travail, l'application stricte de

formules (genres, durées) et la mainmise des producteurs. En marge de la production des grands studios se développait un cinéma dit d'avant-garde, ou qualifié d'expérimental, dont les grandes figures – l'Allemand Oskar Fischinger, le Russe Alexandre Alexeïeff, le Néo-Zélandais Len Lye, le Canadien Norman McLaren, etc. – n'avaient pratiquement aucun lien avec les dits studios¹. Cette imperméabilité entre les deux univers et l'absence du concept unificateur de cinéma d'animation sont illustrées de manière ironique par le fait que *Neighbours*, le célèbre court métrage de Norman McLaren, a reçu en 1953 l'Oscar du meilleur court métrage documentaire, tandis que *Johann Mouse*, un court métrage de William Hanna et Joseph Barbera mettant en vedette le chat et la souris Tom et Jerry, recevait celui du meilleur court métrage d'animation.

Au cours de la décennie 1950, sous les coups de boutoir de la télévision, l'âge d'or du *cartoon* se termine. Dans un texte publié dans *Arts* en 1958, le Français André Martin, premier critique de l'histoire à se faire une spécialité du cinéma d'animation et premier à avoir systématiquement utilisé l'expression « cinéma d'animation », annonce le changement de garde :

Les manufactures ferment, mais elles laissent le champ libre aux artistes. Les solutions des problèmes de l'animation vont redevenir artisanales. Le cinéma d'animation attendait cela depuis longtemps, proposant, de temps en temps, après l'exemple de Cohl, créateur solitaire, celui de Berthold Bartosch réalisant tout seul *L'idée* en 1933, au Vieux Colombier, celui d'Alexeïeff, inventant l'écran d'épingles en 1934 pour sa *Nuit sur le mont Chauve* ([1958] 2000, p. 130).

En mai 1956 ont lieu, pendant le Festival de Cannes, les Rencontres internationales du cinéma d'animation (RICA), première manifestation de l'histoire consacrée au cinéma réalisé image par image. André Martin est l'un des maîtres d'œuvre de ces rencontres, qui comprennent un colloque et la projection de quelques programmes de films. Norman McLaren, Jiri Trnka, Alexandre Alexeïeff, Paul Grimault, Karel Zeman, Ivan Ivanov-Vano et Steven Bosustow font partie de la quarantaine de congressistes. Ces premières rencontres vont faire germer deux idées : celle de créer un festival exclusivement consacré au film animé – le premier Festival d'Annecy se tient en juin 1960, et 80 films y sont présentés –

¹ L'aventure malheureuse d'Oskar Fischinger chez Disney au moment de la production de *Fantasia* consacre l'impossible coexistence de ces deux mondes.

et celle de créer une association internationale regroupant les forces vives de la nouvelle façon de faire du cinéma d'animation : ASIFA, l'Association internationale du film d'animation, voit le jour pendant le premier Festival d'Annecy.

Le cinéaste et théoricien québécois Pierre Hébert résume ainsi la situation qui prévalait au moment de la cristallisation de l'idée d'un cinéma d'animation d'auteur :

On a dû se fabriquer une histoire. On a réhabilité la mémoire de grands pionniers, tels Émile Cohl et Winsor McCay. On s'est reconnu des héros tels Alexandre Alexeïeff, Norman McLaren, Len Lye, Jiri Trnka et autres, des cinéastes qui avaient préparé le terrain et dont les œuvres apparaissaient comme des phares. On a créé des institutions pour défendre cette nouvelle vision de l'animation, des festivals comme celui d'Annecy, et une organisation internationale des cinéastes d'animation, ASIFA (2006, p. 155).

Plus loin dans son texte, Hébert souligne pertinemment que ce mouvement a été rendu possible par l'existence de foyers de production importants situés à l'extérieur des zones régies strictement par les lois du marché. Ces foyers – l'Office national du film du Canada (ONF) et les studios ayant pris forme dans les pays d'Europe de l'Est – ont généré une masse critique de films en mesure de faire contrepoids à la production des grands studios affaiblie par l'arrivée de la télévision et par la dissidence esthétique des artistes et cinéastes regroupés au sein du studio United Productions of America (U.P.A.). « Cette conjoncture, *continue Hébert*, a favorisé un peu partout une ébullition créatrice sans précédent. Il en est résulté un corpus de chefs-d'œuvre qui, encore aujourd'hui, constitue notre horizon historique quand on pense cinéma d'animation d'auteur (*Ibid.*) ».

C'est donc dans ce contexte relativement récent que Michèle Cournoyer fait ses débuts, en 1971, soit onze ans après le moment fondateur d'Annecy 1960. Son contact avec le cinéma d'animation est toutefois progressif, la trajectoire de l'artiste passant d'abord par la musique et les beaux-arts. Originaire d'une famille bourgeoise, elle étudie le piano, de 1948 à 1960, interrompant ses cours pour prendre soin de sa mère malade. En 1966, elle entre à l'École des beaux-arts de Québec, puis à celle de Montréal à l'automne 1967. C'est là qu'elle fait la rencontre, déterminante, de Jacques Drouin, qui deviendra par la suite le successeur d'Alexandre Alexeïeff en réalisant des films sur l'écran d'épingles créé par ce

dernier et sa femme Claire Parker². En 1969, Michèle Cournoyer part pour Londres où elle étudie la lithographie puis, au Hornsey College of Art, le design graphique. C'est là qu'elle découvre Magritte et Picabia, peintres qui seront à l'origine de sa passion pour les dadaïstes et les surréalistes. Elle prend aussi connaissance du travail d'Andy Warhol, notamment de ses photos retouchées à la peinture, qui seront pour elle un choc. Au cinéma, elle est attirée par Cocteau (en particulier *Le sang d'un poète*) et par Buñuel (*Un chien andalou*, dont elle apprécie l'humour morbide). Rapidement, elle voit dans le surréalisme un courant qui l'autorise à exprimer les tourments et la folie qu'elle porte en elle. Sa vision artistique en sera constamment imprégnée.

Peu au fait des idées récentes sur le cinéma d'animation, Michèle Cournoyer n'imagine pas alors que sa pratique artistique s'inscrira un jour dans cet ensemble. À cette époque, elle connaît et apprécie les *cartoons* mettant en vedette Félix le chat, réalisés par Otto Messmer au cours de la décennie 1920. « J'aimais les situations surréalistes, la manière dont le personnage transformait son corps, les décors épurés. Avec le recul, je me rends compte que ces premiers dessins animés ont possiblement influencé certains de mes films, comme *Le chapeau*³. »

Le visionnage, à Londres, de *Labirynt* du Polonais Jan Lenica sème cependant un germe important dans l'esprit de Cournoyer. L'animation de photographies découpées, l'utilisation de la musique de Kotonski, l'humour noir et absurde, tout contribue à inspirer et à stimuler la jeune créatrice. On trouvera ainsi des traces évidentes de l'influence du film de Lenica dans les premiers courts métrages de Michèle Cournoyer (de *L'homme et l'enfant* jusqu'à *Old Orchard Beach, P.Q.*), tant sur le plan du ton que de la technique. En parallèle, la cinéaste québécoise Mireille Dansereau tourne le long métrage de fiction *La vie rêvée* en juin 1971. Pour le personnage de Virginie, elle s'inspire de Michèle Cournoyer. Dans une scène du film, on voit d'ailleurs le personnage de Virginie manipulant les photos retouchées de *L'homme et l'enfant*. Ailleurs dans *La vie rêvée*, une très courte séquence en pixillation est réalisée à partir de quatre sculptures de Cournoyer

² L'écran d'épingles se présente comme un écran percé de milliers de trous à travers lesquels des épingles, plus ou moins enfoncées puis éclairées latéralement, permettent de créer un effet de relief, par ombre portée des épingles, donnant à l'image l'aspect d'une gravure en mouvement.

³ Des extraits de l'entrevue avec Michèle Cournoyer se trouvent en annexe I.

réalisées à Londres. « C'est Mireille qui a eu l'idée de filmer mes quatre sculptures en succession rapide, confiera Michèle Cournoyer. C'est elle qui a fait bouger mon travail pour la première fois (*Ibid.*). »

C'est à son retour à Montréal, en 1972, sous l'influence de Jacques Drouin, que Cournoyer commence à élargir sa connaissance du cinéma d'animation. Drouin contribue alors à son éducation cinématographique en lui faisant voir notamment des films de l'ONF. Parmi ceux là, *Le vent*, de Ron Tunis (1972), constitué d'une succession d'aquarelles. Sa connaissance du travail de Norman McLaren suivra quelques années plus tard (1976), alors qu'elle s'intéressera à des films comme *Pas de deux* (1968).

Pendant toute cette période, Michèle Cournoyer ne se considère pas vraiment comme une cinéaste d'animation. Artiste visuelle, elle s'identifie davantage aux cinéastes expérimentaux. Une telle classification est d'ailleurs confirmée par l'intérêt que lui porte l'universitaire québécois Michel Larouche qui, à la fin de la décennie 1970 et au début de la décennie 1980, fait du cinéma expérimental l'un de ses objets de recherche et d'enseignement. Ce dernier s'intéresse très tôt au travail de Cournoyer, qu'il analyse dans ses cours donnés à l'Université de Montréal. Dans le texte qu'il lui consacre dans *Le dictionnaire du cinéma québécois*, en 1988, il résume ainsi sa pensée :

Avec *Toccata* et *Old Orchard Beach, P.Q.*, on reconnaît son talent de cinéaste expérimentale. Alliant photographie, peinture et collage, utilisant généralement les techniques de l'animation sans exclure toutefois l'enregistrement en continuité avec des acteurs, son œuvre présente un caractère hybride fort original, plein d'humour et de charge. Après *Old Orchard Beach, P.Q.*, elle s'oriente davantage vers l'animation, utilisant d'abord la technique de la rotoscopie (1988, p. 174).

Voyant comment la maîtrise du mouvement est au cœur de la démarche des cinéastes d'animation de l'ONF et d'ailleurs, prenant connaissance des idées de McLaren sur le sujet, Cournoyer est réticente à sauter dans cette arène. C'est pourquoi elle s'en approche avec circonspection, utilisant par exemple le rotoscope, ce qui lui permet de ne pas être confrontée à la recreation du mouvement. Pierre Hébert résume d'ailleurs cet état d'esprit lorsqu'il raconte comment il a amené la cinéaste à abandonner le rotoscope au moment de la réalisation du *Chapeau* :

Elle avait fait de la peinture. Je l'invitai donc à retrouver le pinceau en se fiant à son savoir-faire, à son expertise. Ça lui plaisait, mais elle avait l'impression qu'elle animait mal en comparaison avec certains autres cinéastes du studio. Mais étant donné la nature de son film, la sorte de dessins qu'elle faisait, il n'était pas question qu'elle se mette à faire de l'animation fluide à la Disney, ça n'aurait pas été approprié. Bien animer ou mal animer, c'était un faux problème! Il fallait simplement s'extraire de la conception classique et figée de l'animation⁴.

On peut donc dire que l'adhésion de Michèle Cournoyer à la communauté du cinéma d'animation s'est faite en trois temps. D'abord *Dolorosa*, qui rompt avec la tradition et l'esthétique du cinéma expérimental. Puis *La basse cour*, qui marque son entrée au studio d'animation de l'Office national du film du Canada. Et enfin *Le chapeau*, pour lequel elle abandonne le rotoscope et tout autre recours à la photographie, pour se concentrer à animer ses dessins.

Femme cinéaste d'animation

Nous venons de démontrer ce que signifiait pour Michèle Cournoyer être une cinéaste d'animation. Regardons à présent comment cette dernière s'inscrit à l'intérieur d'une seconde communauté artistique, celle des femmes cinéastes d'animation. En effet, un survol, même rapide, de la production mondiale du cinéma d'animation féminin, permet de dégager une relative homogénéité tant au niveau thématique que formel. Les experts en cinéma d'animation (citons le Suisse Bruno Edera (1983), les Québécoises Louise Beudet (1983) et Louise Carrière (1983; 1986), l'Anglaise Jayne Pilling (1992)) s'entendent là-dessus, comme nous le verrons. En fait, il ne s'agit pas ici de nous attarder sur l'opposition d'une cinématographie féminine-masculine, mais plutôt de situer l'œuvre de Michèle Cournoyer, femme cinéaste d'animation dont les films se distinguent par une forme d'écriture féminine faisant une large place à l'autofiction.

On sait que la notion d'écriture féminine voit le jour vers 1975, quand la féministe française Hélène Cixous publie *La jeune née*, en collaboration avec Catherine Clément. Au cours de ses travaux, elle développe une réflexion sur la féminité, l'ambivalence sexuelle

⁴ Des extraits de l'entrevue avec Pierre Hébert se trouvent en annexe III.

et le corps comme langage de l'inconscient. La Belge Luce Irigaray, quant à elle, s'intéresse au concept d'un parler « femme » et à la différence sexuelle dans le langage (1974). Au même moment, la Française Julia Kristeva publie le controversé ouvrage *La révolution du langage poétique*, dans lequel elle élabore une théorie réunissant le symbolique et le sémiotique dans le processus producteur de sens.

Cette épineuse question de l'écriture féminine est à l'origine de multiples débats et dissensions. Elle a parfois été occultée, parfois revendiquée. Aujourd'hui, plusieurs universitaires mettent en doute la pertinence du concept d'écriture féminine et les études littéraires se sont éloignées des visions naturalistes et essentialistes de la féminité.

Après s'être occupées exclusivement des écrits de femmes, les études féminines semblent maintenant plutôt s'orienter vers l'analyse de la différence sexuelle dans le texte, et par conséquent s'intéresser tout autant à des écrits d'hommes (Didier 2002, p.18).

Néanmoins, pour les fins du présent travail, nous retiendrons une certaine définition de l'écriture féminine, celle établie par Béatrice Didier dans son ouvrage *L'écriture-femme*. Le choix de cet auteur s'impose par la correspondance entre ses observations sur la littérature féminine et celles de spécialistes du cinéma d'animation (en regard de la production de films d'auteur réalisés par des femmes).

C'est à partir de travaux effectués sur des textes écrits par Thérèse d'Avila, Marguerite Duras, Madame de Staël, Georges Sand, Colette, Virginia Woolf et quelques autres auteurs, que Didier dégage des lignes de force communes qui l'autorisent à affirmer l'existence d'une spécificité dans l'écriture féminine. Son approche est loin d'être radicale, et Didier exprime clairement sa réticence de départ à vouloir enfermer la littérature féminine dans une sorte de ghetto. Le titre de son livre, *L'écriture-femme*, est d'ailleurs révélateur d'une forme de malaise à utiliser clairement l'expression « écriture féminine » et à trancher la question de manière trop draconienne. Malgré tout, à la suite de ses travaux, voici ce qu'elle relève :

Ces œuvres qui avaient été choisies comme au hasard, simplement parce que je les aimais et qu'elles avaient été écrites par des femmes, paraissaient avoir des traits communs qui, sans avoir été recherchés systématiquement, se révélaient de façon indéniable à l'analyse et qui me

confortaient. S'il était peut-être difficile, sinon impossible, de traiter de façon théorique de l'écriture féminine, il est bien vrai que, dans la pratique, les écrits de femmes ont une parenté qu'on ne trouverait pas dans les écrits d'hommes, et que, malgré tout, il peut apparaître légitime de réunir dans un même volume des études portant sur des textes aussi différents que *La Princesse de Clèves* ou *Le Ravissement de Lol V. Stein* ([1981] 2004, p. 10).

L'écriture féminine, vue par Didier, se résume sommairement par la récurrence de thématiques et de formes qui lui sont propres. C'est ainsi qu'elle remarque l'importance accordée aux sujets liés à l'intimité, voire un certain intimisme : les questions identitaires, l'enfance, le corps féminin comme unité, les désirs et les fantasmes de la femme, ces deux derniers aspects dans des formes peu admises telles que l'auto-érotisme, l'homosexualité, l'inceste et la jouissance. En ce qui a trait à la forme, Didier fait ressortir une constance dans le recours à ce qu'elle nomme les « genres du JE » : roman chargé de flux autobiographique, genre épistolaire, journal intime, poésie.

La situation de la femme dans la société est une donnée fondamentale sur laquelle s'appuie Didier pour tenter d'expliquer pourquoi certains genres littéraires ont été davantage privilégiés dans la littérature féminine. L'auteur rappelle en effet que, selon les époques, la femme se voyait refuser le droit d'écrire, qu'elle parvenait à concrétiser son désir d'écriture dans des contextes hostiles, cela quand ce désir n'était pas reçu avec ironie et dépréciation. Mais encore ici, l'auteur n'ose faire aucune affirmation radicale et s'interroge plutôt sur la cause de la dominance de certains genres littéraires.

Ce qui frappe, plus encore que la quantité, c'est un certain accent, la marque d'une différence qui rend habituellement reconnaissable un texte écrit par une femme. L'abondance même des écrits féminins autorise à chercher et à trouver des constances aussi bien dans les formes que dans les thèmes. Et nous venons de signaler le poids de la société dans le choix qu'ont dû faire les femmes de gré ou de force parmi un certain nombre de genres littéraires. Je veux bien que des raisons extérieures aient écarté les femmes de la dramaturgie et que là le poids des contingences sociales ait été particulièrement lourd. D'autres causes ont aussi pu les en éloigner. Culture ou nature? (*Ibid.*, p. 17)

Jusqu'à une certaine époque récente, les genres littéraires qui ont été le plus représentés dans la littérature féminine sont incontestablement ceux du « je » : poésie, lettre, journal intime, roman. La poésie féminine a été

plus lyrique qu'épique; le roman féminin est souvent chargé de flux autobiographique (*ibid.*, p.19).

Le parallèle à établir avec le cinéma d'animation est concluant. En effet, plusieurs spécialistes de ce cinéma arrivent à des conclusions similaires. Mais tout d'abord, tout comme l'a fait Didier dans son ouvrage, effectuons un bref retour historique afin de mieux cerner l'évolution de la place occupée par les femmes dans le milieu du cinéma d'animation.

En tout premier lieu, rappelons 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 (les Américaines Claire Parker et Faith Hubley, l'Anglaise Joy Batchelor et la Suisse 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 deux cinéastes américaines, Mary Ellen Bute dans les années 1930, et Marie Menken à la fin de la décennie 1950. Comme le fait remarquer la cinéaste expérimentale américaine 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 (1992, p. 71).

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 sont 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 aux pionnières de l'avant-garde.

Il est aussi important de préciser que plusieurs de ces animatrices, comme leurs collègues 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. 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. Citons la mise sur pied, au début des années 1970, du programme « En tant que femmes » issu des démarches d'Anne Claire Poirier et de Jeanne Morazain, et la création du studio D (1974) qui aura permis la réalisation de plus de 125 films de femmes en 22 ans. Ce studio a été la première unité féministe de production de films établie dans le monde et a soutenu un grand nombre de réalisatrices indépendantes, répondant également à la sous-représentation des femmes de couleur et de celles issues des Premières nations dans l'industrie cinématographique canadienne.

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 œuvres, elle signe six courts métrages pour enfants qui se distinguent par leur charme compassé. Marquée par la discrétion⁵, la carrière de cette femme remarquable est exemplaire du parcours de 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. Comme c'est le cas en littérature féminine, les films d'animation que réalisent ces cinéastes relèvent d'une certaine expérience intime et sont liés tant sur le plan thématique (ces femmes expriment le désir de parler d'elles, de leur sexualité, de leur corps, de l'identité

⁵ Evelyn Lambart était affectée de surdité.

d'un point de vue féminin) que sur le plan stylistique (dans l'ensemble, leur approche est moins directement narrative, plus métaphorique ou symbolique). « L'homme raconte une histoire, la femme se raconte », écrit Bruno Edera (1983, p. 74) pour résumer simplement cette notion « d'expérience intime ». C'est également ce que j'ai tenté de faire ressortir dans mon article intitulé *Les femmes et le cinéma d'animation au Québec – Un cinéma de l'intimité*, publié sur le site Internet Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois. Ce texte recense et analyse un nombre important de films réalisés par des cinéastes québécoises, mais également de l'étranger, telles que Clorinda Warny, Caroline Leaf, Viviane Elnécavé, Francine Desbiens, Suzanne Gervais, Wendy Tilby, Torill Kove, Michaela Pavlatova, Suzan Pitt et Sylvia Kristel, qui ont toutes marqué la scène mondiale du cinéma d'animation au cours des dernières décennies.

« 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. » Cette citation de Sharon Couzin (1992, p. 71) 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.

Écrivant à propos de la cinéaste expérimentale Joyce Wieland, la chercheuse universitaire canadienne 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”⁶ (1999, p.136).

Louise Beaudet, qui a été conservatrice du cinéma d’animation à la Cinémathèque québécoise de 1973 à 1996, amorçait une réflexion en 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 corpus cinématographiques 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 (1983, p. 219).

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 Beaudet 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, 1993), viol (*Le chapeau*, de Michèle Cournoyer, 1999), l’enfant quittant le giron maternel (*Le seuil*, de Suzanne Gervais, 1998). 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 féministe⁷), il est toutefois révélateur de constater à quel point elles ont, beaucoup plus largement que leurs collègues masculins, arpenté ce territoire. Cela sous

⁶ L’auteur cite Kay Armatage. 1987. « The Feminine Body ». Dans Pierre Véronneau, Michael Dorland et Seth Feldman (dir.), *Dialogue: Canadian and Quebec Cinema*. Montréal : La Cinémathèque québécoise et Média Texte, p. 286.

⁷ « Étienne et Sara [...] est certainement influencé par la théorie féministe qui abordait la question de l’acceptation d’éléments biographiques dans les œuvres » (Jean 1996, p. 56).

forme de récits autobiographiques – *Interview* (1979) de Caroline Leaf et Veronika Soul, *Ah! Vous dirai-je maman* (1985) de Francine Desbiens, *Ici par ici* (2006) de Diane Obomsawin et *Chez madame Poule* (2006) de Tali – ou sous la forme de récits introspectifs – *Trêve* (1983) et *L’atelier* (1988) de Suzanne Gervais, *Strings* (1991) et *When The Day Breaks* (1999) de Wendy Tilby, ce dernier coréalisé avec Amanda Forbis – ou encore en abordant des thèmes qu’on pourrait qualifier de spécifiquement féminins – enfance et maternité dans *Petit bonheur* de Clorinda Warny (1973).

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 Beaudet à affirmer que les femmes cinéastes d’animation avaient « une plus grande propension au lyrisme, à la tendresse, à l’émotion, à la sensualité (1983, p. 219) » : *Climats* (1975) de Suzanne Gervais, *Premiers jours* (1980) de Clorinda Warny et *Luna, luna, luna* (1981) de Vivianne Elnécavé. Le plus important de ces trois courts métrages, *Premiers jours*, film posthume complété par Lina Gagnon et Suzanne Gervais, illustre avec évidence les propos de Louise Beaudet 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.

Cinéaste de l’intime

« Or, vos films, tout en étant très intimes, ne sont pas narcissiques. C’est peut-être le traitement plastique ou onirique qui fait que cette impudeur ne choque pas ».

- Marco De Blois, *La douleur en soi*,
24 images, n° 76, printemps 1995, p. 47

Cette citation du conservateur du cinéma d’animation à la Cinémathèque québécoise, Marco De Blois, démontre bien que Michèle Cournoyer n’échappe pas à cette propension à faire du cinéma « intime ». Au niveau formel, elle privilégie une approche métaphorique

– femme-fleur, femme-poule, homme-chapeau, etc. – que le médium de l’animation lui permet d’explorer avec une grande liberté. Nous y reviendrons. Quant aux thèmes qui ressortent de sa filmographie, ils recourent ceux mis en évidence par Béatrice Didier : les questions identitaires, l’enfance, le corps féminin, les désirs et les fantasmes de la femme (l’auto-érotisme, l’homosexualité, l’inceste, la jouissance). C’est à l’intérieur de ces zones que navigue Cournoyer. En ce qui a trait à la dimension sexuelle, la cinéaste l’aborde avec tant de récurrence et de transparence, que cela devient un des éléments distinctifs de son œuvre, surtout lorsqu’on la compare à l’ensemble de la production animée internationale. D’ailleurs, dans le chapitre *Le plaisir du sexe* tiré de son livre *Le langage des lignes*, Marcel Jean déplore le peu de films d’animation sérieux intégrant une véritable représentation sexuelle et conclut à une « quasi-absence d’un véritable érotisme dans le cinéma d’animation » (1995, p. 116). Cette affirmation confirme la singularité des films de Michèle Cournoyer. Ajoutons à cela que c’est une image tirée du film *La basse cour* de Michèle Cournoyer qui a été choisie pour faire la couverture d’un des numéros de la revue ASIFA (*Association internationale du film d’animation*) dont le dossier principal était consacré à l’érotisme au féminin (1994).

Ainsi donc, chez Cournoyer, la sexualité est exposée sous différentes formes et revient avec constance au fil de ses films. On remarque une gradation dans l’expression de la relation au désir sexuel. Les premiers films reposent davantage sur une symbolique surréalisante tandis que l’imagerie sexuelle est de plus en plus explicite dans les œuvres récentes. Prenons par exemple *Old Orchard Beach*, *P.Q.* et *La toccata*, qui ont été réalisés tôt dans la carrière de la cinéaste et qui abordent tous deux le thème du fantasme érotique. Dans le premier cas, bien que la scène d’amour entre la femme et le homard soit sans équivoque quant à son message, il y a tout de même différents degrés d’interprétation à cette surprenante image. C’est un peu le même procédé dans *La toccata*, où le fantasme d’un pianiste est évoqué par le passage d’une jolie blonde qui sort d’une partition musicale pour l’embrasser. Dans les derniers films, qui sont par ailleurs les seuls à être entièrement dessinés, *Le chapeau*, *Accordéon* et *Robe de guerre*, les images sont de plus en plus crues et les messages, plus directs. On peut déduire que chez Michèle Cournoyer, il existe une véritable corrélation entre la technique d’animation et la fulgurance d’images choquantes. Comme si, techniquement, le détachement par rapport

au réel (support de la photographie et de la rotoscopie notamment) et le rapprochement vers une approche plus directe comme le dessin, offraient à la cinéaste une liberté accrue. Ainsi, la nudité et les images phalliques sont très présentes dans ses trois derniers films⁸.

Dans *Le chapeau*, le personnage principal est une danseuse nue qui s'offre au regard des hommes. Les sexes féminin et masculin sont représentés de manière impudique et provocante. Une scène place clairement le spectateur d'une façon que celui-ci entre dans le sexe de la femme (figure 3). Plus tard, une fillette est assise sur un pénis (figure 4).

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 1 – Image tirée du film *Le chapeau*. Cette image, dans laquelle le pénis se substitue à la tête de la femme, illustre le caractère obsédant du douloureux souvenir incestueux.

Figure 2 – Image tirée du film *Le chapeau*. La danseuse nue affronte le regard des hommes.

⁸ Nous reprendrons cette idée dans le chapitre 3 où l'importance du corps dans l'œuvre de Michèle Cournoyer sera abordée.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 3 – Image d’une séquence du film *Le chapeau* où la caméra s’approche de plus en plus vers le sexe féminin, donnant l’impression au spectateur qu’il va lui-même le pénétrer.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 4 – Image tirée du film *Le chapeau*. Image percutante de l’inceste où l’homme est représenté à la fois par le chapeau et le pénis.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 5 – Image tirée du film *Le chapeau*.

Figure 6 – Tableau intitulé *L’origine du monde* de Gustave Courbet, 1866. Parenté intéressante entre la figure 5 et celle-ci.

Dans *Accordéon*, le phallus « électronique », représentatif du lien amoureux du couple, prend l’allure d’une touche de clavier en érection. Plus tard, ce sont des boîtes humanoïdes dotées d’organes sexuels qui font l’amour.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 7 - Image tirée du film Accordéon. Alors que l'homme écrit sur son clavier d'ordinateur, une touche s'élève tel un phallus « électronique ».

Même la louve animée de la bande annonce réalisée par Michèle Cournoyer pour le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal⁹ est très sexuée avec ses seins, sa langue pendante et ses airs de mère à la fois protectrice et menaçante. Alors que la louve emblématique de ce festival n'avait pas ces attributs lors des éditions précédentes, Cournoyer l'a interprétée pour en faire une véritable femme-loup.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 8 – Image tirée de la bande annonce du FNC réalisée par Michèle Cournoyer. Durant les 30 secondes de la bande annonce, cette image se transforme pour avoir les allures de la louve officielle du festival. Voir image ci-contre.

Figure 9 – Signature visuelle du Festival du Nouveau Cinéma. Image de la louve.

⁹ La louve est le personnage emblématique de la signature graphique du Festival du nouveau cinéma depuis plusieurs années.

De telles figures maternelles réapparaîtront par la suite dans l'œuvre de Michèle Cournoyer, prenant des allures de vengeresse dans *Robe de guerre*, où une femme voilée se métamorphose en femme-tank phallique sur le champ de bataille.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 10 – Image tirée du film *Robe de guerre*. Les doigts phalliques de la femme voilée cachent le visage avant de se croiser pour la prière.

Figure 11 – Image tirée du film *Robe de guerre*. Femme-tank phallique en position de guerrière vengeresse.

Une approche aussi directe dans le traitement de la sexualité, nous le disions, est peu fréquente dans le cinéma d'animation. En 2007, Jayne Pilling a regroupé une quarantaine de films dans une programmation spéciale intitulée *Désir et sexualité : animer l'inconscient*, spécialement conçue pour le Festival international du film d'animation d'Annecy. Les cinq programmes rétrospectifs proposaient alors un éventail représentatif de films réalisés autant par des hommes que par des femmes. Pilling précise dans son texte de présentation que de tels films, traitant de désir et de sexualité, sont surtout l'apanage des femmes entre le début des années 1970 et le milieu des années 1980 (Pilling 2007, p. 206). C'est plus récemment que les hommes ont commencé à arpenter ce territoire, que l'on pense à Jonas Odell (*Never Like the First Time*, 2006) qui met en scène quatre témoignages liés à la perte de la virginité ou à Igor Kovalyov (*Bird in the Window*, 1995). Dans la plupart des cas, le désir est abordé par l'évocation et privilégie une forme édulcorée de sensualité. C'est le cas dans *Sucré* (2005) du Français Gaël Brisou ou encore de *How Wings are Attached to the Back of Angels* (1996) du Canadien Craig Welsh. La plupart du temps, quand la sexualité est présentée de façon plus directe, c'est à travers une approche humoristique, dite *cartoon*, dans l'esprit de l'Américain Tex Avery (Jean

1995, p. 111). Ce sera le cas notamment de l'Anglaise Joanna Quinn et de son *Girl's Night Out* (1986) qui raconte la soirée de femmes dans un club de danseurs nus, ou encore du très irrévérencieux collectif *Pink Komkommer* (1991), dirigé par le Canadien Marv Newland qui propose neuf visions érotiques de neuf animateurs (parmi lesquels Janet Perlman, Paul Driessen, Chris Hinton) sur un même segment sonore. En 2000, le film *Ring of Fire* (2000) de l'Allemand Andreas Hykade a eu un gros impact, notamment parce qu'il misait sur des représentations suggestives de la sexualité. Des scènes provocantes de sodomie, de cunnilingus et de masturbations anales racontent les aventures surréalistes de deux gars qui se retrouvent dans un rêve western.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 12 – Image tirée du film *Ring of fire* d'Andreas Hykade.

Dans l'ensemble de la production animée, on a trouvé jusqu'à tout récemment un seul autre exemple d'œuvre dans laquelle la représentation sexuelle soit aussi omniprésente et assumée que dans la filmographie de Michèle Cournoyer. Il s'agit de l'Italienne Ursula Ferrara. Leur obsession commune pour la sexualité et l'érotisme est tout à fait frappante et, au niveau des choix esthétiques, toutes deux privilégient l'utilisation du noir sur papier blanc dans plusieurs de leurs films. Dans le cas de l'Italienne, le sexe est dominant dans ses quatre premiers films, *Lucidi Folli* (1986), *Congiuntivo Futuro* (1988), *Amore Asimmetrico* (1990) et *Come Persone* (1995). Les poitrines des femmes sont dénudées, les couples nus s'enlacent et font l'amour, les cunnilingus sont animés sans gêne. L'utilisation des métamorphoses incessantes de *Lucidi Folli* renvoie de façon très évidente à des films comme *Le chapeau* ou *Accordéon*. Cependant, à la différence de Michèle Cournoyer, la sexualité chez Ferrara n'est ni tourmentée, ni synonyme de douleur. Elle est plutôt l'occasion d'une véritable célébration!

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 13 – Image tirée du film *Congiuntivo*

Futuro.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 14 – Image tirée du film *Lucidi Folli.*

[illustration retirée / image withdrawn]

—

Figure 15 – Image tirée du film *Lucidi Folli* d’Ursula Ferrara. L’escalier qui sort de la bouche du personnage rappelle les papiers débordant du visage de l’homme dans *Accordéon* de Michèle Cournoyer. Voir image ci-contre.

Figure 16 – Image tirée du film *Accordéon* de Michèle Cournoyer.

Très récemment, en 2007, le premier film d’une jeune cinéaste basque a surpris par sa puissance d’évocation, mais également par sa filiation à l’œuvre de Michèle Cournoyer. Il s’agit du court métrage d’animation *Hezurbeltzak* d’Izibene Oñederra qui laisse au spectateur une impression de malaise à la vue de scènes ambiguës frôlant parfois la zoophilie. Un animal – est-ce un chien ou un crocodile? – lèche le sexe d’une femme dont le corps est tellement trituré qu’il laisse perplexe quant à son caractère humain ou animal.

Cette forte empreinte créée par le film est d'une nature similaire à celle laissée par *La basse cour* ou *Le chapeau*. Ce qui est également saisissant, c'est la ressemblance entre la trame sonore du film d'Oñederra et celle d'*Accordéon*. Le spécialiste du cinéma d'animation, Marco De Blois, a lui aussi noté cette parenté.

Empruntant une esthétique très proche d'*Accordéon* de Michèle Cournoyer, la jeune cinéaste de 29 ans trace à l'encre noire sur papier des êtres décharnés et déformés qui apparaissent comme les rebuts d'un monde ayant accédé à sa perte (De Blois 2008).

Toutes deux sont construites à partir de sonorités concrètes, puisant dans les bruits électroniques (celles d'un fax par exemple), accentuant l'inconfort viscéral issu des images. Sur le plan esthétique, bien que le trait des dessins de la Basque diffère de celui de Michèle Cournoyer – le tracé d'Oñederra est beaucoup plus fin – la gestuelle créatrice est marquée dans les deux films à travers la présence de multiples taches et bavures d'encre, qui se font instantanément écho.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 17 – Image tirée du film *Hezurbeltzak* d'Izibene Oñederra. Un animal lèche le sexe d'une femme.

Figure 18 – Image tirée du film *Le chapeau* de Michèle Cournoyer. Une langue géante lèche le sexe de l'enfant.

Il ne faudrait cependant pas tomber dans le piège qui consisterait à réduire la question féminine dans l'œuvre de Michèle Cournoyer à la seule dimension sexuelle. Car toute sa filmographie propose, avec une implacable cohérence, une pénétrante méditation sur la Femme, sa sexualité, ses fantasmes, ses désirs et ses angoisses. Ainsi, son œuvre se

présente comme une voix résolument féminine, tantôt forte, tantôt douce, tantôt moqueuse, tantôt frondeuse. La plupart des films de Michèle Cournoyer présente un point de vue clairement et ouvertement féminin : c'est *La basse cour* et le sentiment inconfortable d'une amante occasionnelle, c'est *Dolorosa* et l'angoisse de se voir vieillir, c'est la passion artistique contrariée d'une adolescente dans *Une artiste*, c'est l'introspection d'une femme victime d'inceste dans *Le chapeau*, c'est le difficile affranchissement d'une femme aux prises avec une relation virtuelle envahissante dans *Accordéon*, c'est le désespoir d'une mère dans *Robe de guerre...* Ailleurs dans sa filmographie, si la cinéaste braque sa caméra sur un personnage masculin (*L'homme et l'enfant*; *La toccata*; *Old Orchard Beach, P.Q.*), c'est pour mieux exprimer un univers fantasmatique féminin. Ainsi, *L'homme et l'enfant* peut être lu comme le fantasme de maternité/paternité d'une femme, celle-ci voyant chez l'homme aimé un père potentiel capable de lui offrir un enfant en cadeau, littéralement comme on offre des fleurs en gage d'amour. *La toccata* et *Old Orchard Beach, P.Q.*, s'ils semblent d'abord être focalisés autour de la perception masculine – dans le premier, un pianiste sublime son amour de la musique en embrassant une femme fantasmée, dans le second, un homme armé de jumelles observe des femmes se prélassant sur une plage – débouchent rapidement sur l'affranchissement de la femme qui vivra ses fantasmes de manière autonome – la femme de *La toccata* délaisse le pianiste pour se jeter dans une fosse d'orchestre et évoluer au milieu des instruments, tandis que la femme regardée d'*Old Orchard Beach, P.Q.* rêve de relations sexuelles avec un homard.

Jeunes ou vieillissantes, amantes ou guerrières, rêveuses ou agissantes, aux prises avec la déception amoureuse et la dépendance, les femmes de Michèle Cournoyer avancent courageusement dans leur prise de conscience (*Dolorosa*; *La basse cour*), partageant une volonté d'affranchissement (*La toccata*; *Old Orchard Beach, P.Q.*), un désir d'affirmation (*Une artiste*), la décision de ne plus être une victime (*Le chapeau*; *Accordéon*; *Robe de guerre*).

Cinéaste de l'autofiction

Au niveau formel, ce que Béatrice Didier nomme les « genres du JE », largement adopté par les femmes en littérature tout autant qu'en cinéma d'animation, domine aussi chez Michèle Cournoyer. En effet, ces genres sont omniprésents tout au long de sa filmographie : elle parle d'elle-même, elle se met en scène, elle puise dans sa propre expérience. Cette présence de l'artiste dans son œuvre est protéiforme et se retrouve autant à l'écran que dans son processus de travail.

Si on se réfère aux multiples classifications liées à « l'écriture du soi » et aux différentes formes d'autoreprésentation qu'on retrouve en littérature et dans tous les arts contemporains en général - l'autobiographie, l'autoportrait, le *Narrative art*, le journal filmé, le film de famille et plusieurs autres – l'autofiction semble correspondre à l'approche privilégiée par Cournoyer.

Ainsi, entre la définition de l'autobiographie, telle que proposée par le Français Philippe Lejeune dans son ouvrage *Le pacte autobiographique* (1975) et la réplique de Serge Doubrovsky rédigée deux ans plus tard, dans le péri-texte de son roman *Fils* et qui a donné lieu à la création du néologisme « autofiction », les nuances sont multiples et complexes¹⁰. La définition que donne Lejeune de l'autobiographie est la suivante : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (1975, p. 14). En résumé, la nature du pacte dont il est question est basée sur le critère primordial de l'identité : une garantie d'une même identité partagée entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Ceci peut s'établir de deux manières, soit par un titre « qui ne laisse aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l'auteur (Histoire de ma vie, Autobiographie, etc.) (*Ibid.*, p.27) », soit par le fait que le nom du narrateur-personnage est le même que celui de l'auteur sur la couverture du livre. Or, aucune de ces occurrences ne se produit dans les films de Michèle Cournoyer, ce qui

¹⁰ Les concepts d'autobiographie et d'autofiction ont été abondamment étudiés. Citons Robin 1997, Colonna 1989, Kouroupakis et Werli s.d. et plusieurs autres. Afin de ne pas nous embrouiller dans les nombreuses subtilités associées aux genres découlant de l'autobiographie, nous nous en tiendrons aux définitions canoniques de Lejeune et Doubrovsky.

l'exclut d'emblée de la catégorie de l'autobiographie. Rappelons que les films de la cinéaste sont tous sans paroles et que, par conséquent, les personnages n'ont pas de nom et ne réfèrent donc pas directement à l'auteur. Si l'œuvre de Michèle Cournoyer emprunte au vécu et si la réalisatrice apparaît régulièrement dans ses films, sous diverses formes, jamais ne pose-t-elle un geste qui viendrait sceller le pacte autobiographique.

Quant à Doubrovsky, en réponse aux « cases aveugles » laissées sans exemple dans le tableau des classifications possibles de l'autobiographie par Lejeune, il admet la concordance du nom de l'auteur et d'un pacte romanesque qu'il théorise sous le vocable « autofiction » et qu'il définit ainsi : « L'autofiction est une " fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté" » (1997, quatrième de couverture). Dans *Fils*, la seule inscription du mot roman sur la couverture du livre, malgré le fait que le personnage porte le nom de son auteur, suffit à confirmer ce « pacte romanesque », c'est-à-dire que cette inscription est en soit une révocation du pacte autobiographique. Il s'agit, en résumé, d'un croisement entre une suite d'événements réels de la vie de l'auteur et d'un récit fictif explorant une expérience vécue par celui-ci.

D'ailleurs, c'est à cette forme hybride d'écriture référentielle que Michèle Cournoyer s'identifie elle-même.

Je fais ce que j'appelle de l'autofiction. Je trouve que c'est plus direct de se mettre en scène, il n'y a pas d'intermédiaire. Je m'approche de très près de mes émotions et c'est plus facile pour moi de me diriger (Jean 2006, p. 52).

Je ne peux pas me défaire de la réalité. J'aime me situer à cheval entre le réel et l'irréel. J'aime les récits allusifs qui font travailler le spectateur. Parfois, on me dit que mes films ne sont pas assez clairs. Mais il n'y a rien de clair. La réalité est par moments irréelle (De Blois 1995a, p. 47).

Alors que, par exemple, dans *Fils* de Doubrovsky, le personnage porte le nom de son auteur, le cas de Michèle Cournoyer est différent. En effet, pour savoir que le personnage du film est la réalisatrice, il faut remplir l'une des deux conditions suivantes : soit avoir lu

des entrevues dans lesquelles la cinéaste déclare elle-même s'être mise en scène¹¹, soit connaître l'ensemble de l'œuvre de la cinéaste et, ainsi, par déduction, conclure que le personnage récurrent apparaissant à l'écran ne peut être que la réalisatrice du film. Or, ce qui rend la situation si complexe, c'est que ces deux conditions sont extérieures au film lui-même.

Revenons à la définition qu'a fait Doubrovsky de l'autofiction : « L'autofiction est une "fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté." » Qu'en est-il des événements vécus par Michèle Cournoyer et qui se retrouvent dans ses films? Et que dire du langage dont parle Doubrovsky? Ces interrogations sont très pertinentes dans le cas qui nous préoccupe, où le langage en question n'est pas celui de l'écriture, mais bien celui des images. Et ce ne sont pas les mêmes images qu'en cinéma dit de « fiction », c'est-à-dire en prises de vues réelles, mais des images créées de toutes pièces et animées par la suite. Comment des événements réels sont-ils relatés dans le cinéma de Michèle Cournoyer? Qu'apporte le médium de l'animation dans une démarche d'autofiction? Autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre.

La présence de Michèle Cournoyer dans ses films, que ce soit en photographies (photos découpées d'elle-même dans *Spaghetтата*, 1976), ou lorsqu'elle utilise son corps comme modèle (rotoscopie dans *La basse cour*, 1992) ou encore sous forme de dessins (elle dessine son visage dans *Le chapeau*, 1999), n'est pas arbitraire.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

**Figure 19 – Photographie
découpée de Michèle
Cournoyer dans *Spaghetтата*.**

**Figure 20 – Corps rotoscopié
de Michèle Cournoyer dans *La
basse cour*.**

**Figure 21 – Visage de Michèle
Cournoyer dessiné dans le
film *Le chapeau*.**

¹¹ C'est le cas dans les entrevues écrites accordées à Chris Robinson, Julie Roy, ou encore dans une entrevue filmée réalisée par Don McWilliams et Isabelle Turcotte.

Elle est plutôt dictée par le fait que son œuvre et sa vie personnelle se confondent. Elle est constamment inspirée par sa vie, par un événement personnel et des influences extérieures. Mais, chez Cournoyer, la forme et la source du discours sont totalement éclatées. Chaque film est « l'aventure d'un langage en liberté » pour reprendre l'expression de Doubrovsky. C'est qu'elle ne travaille pas nécessairement à partir d'un événement précis, ou encore si c'est le cas, son film ne servira pas à le relater d'une manière conventionnelle et linéaire. Ce qui est véritablement à la source de ses films relève davantage d'une interdépendance entre une très forte sensation et/ou une vision persistante (image mentale), ces deux occurrences découlant d'une expérience personnelle. C'est ce qu'affirme la cinéaste elle-même : « *Beaucoup de mes films sont nés à partir de visions et de rêves*¹². » C'est à partir de ce matériau de base que se construira le film, dans un processus de scénarisation tout à fait particulier, sur lequel nous porterons une attention particulière au chapitre 2. Ainsi, la portion autobiographique du film, qui relève surtout d'une prédominance affective (plaisir, douleur) et représentative (perception) plutôt qu'événementielle, sera racontée à l'aide de dispositifs reposant principalement sur des métaphores et des métamorphoses. De la sensation et/ou de la vision ressentie et vue par Michèle Cournoyer, résultera le choix d'une technique d'animation. Voyons comment ce processus séquentiel, qui se déroule bien entendu d'une manière tout à fait intuitive, s'articule avec des exemples concrets.

Événement personnel	⇒	sensation / vision	⇒	amorce de récit	⇒
		métaphore	⇒	technique d'animation	

La basse cour est probablement l'exemple le plus éloquent pour illustrer cette démarche. Pour ce film, Michèle Cournoyer s'inspire d'une expérience personnelle douloureuse. Dans un entretien filmé, réalisé en anglais par Don McWilliams et Isabelle Turcotte, elle

¹² Des extraits du dossier de presse du film *Robe de guerre* se trouvent en annexe VI.

confie que ce film transpose une relation passionnelle et malsaine qu'elle a entretenue avec un homme :

One evening, my lover at the time, phoned me with a convincing voice to say to come and see him by taxi. And I took a taxi and on the way, I felt very strange and metamorphosed. When I arrived at his place, at the door step, I told him: I feel like a BBQ chicken being delivered (*Love In The Cold* 1994).

Ainsi, l'événement qu'a vécu Michèle Cournoyer, rejoindre son amant en taxi en pleine nuit, lui fait vivre un étrange sentiment d'inconfort. C'est à l'aide d'une image forte qu'elle réussit à l'exprimer, celle d'une femme-poulet livrée à son amant dans une boîte. De cette association surréaliste, une femme et une poule, s'ensuit le choix de la technique de la rotoscopie - qui consiste à redessiner à partir d'images de prises de vues réelles - jumelée à de l'animation d'objets superposés au dessin. Cette technique exprime naturellement l'idée de l'association de deux images, puisqu'elle les réunit dans le même dessin. Sur les mouvements d'un volatile se superpose donc le dessin d'une poule à tête de femme. Pour renforcer la métaphore, Cournoyer a animé de vraies plumes qui se substituent aux vêtements du personnage féminin. Ainsi lorsque l'homme déplume la poule, on comprend qu'il déshabille la femme. Dans la scène finale, elle est assise sur le côté du lit, les plumes gisant au sol à ses côtés, comme des vêtements qui traînent par terre après avoir été retirés au moment des ébats passionnels. Dénudée de ses plumes, il ne lui reste plus rien, ni même ses illusions. La réalisatrice donne le ton dès l'ouverture du film où on voit une véritable coquille d'œuf filmée qui se brise en deux et dans laquelle apparaissent le dessin de deux yeux larmoyants.

L'anecdote suivante dévoile ouvertement le caractère autofictionnel de *La basse cour* et le besoin de la cinéaste de s'identifier, mais aussi d'être identifiée au personnage. En préparation au tournage réel du film, différentes actrices ont passé des auditions pour jouer le rôle féminin, mais aucune d'elle 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 (Roy 2006, p. 52).

Si on recule dans la filmographie, on trouve d'autres exemples. Son premier film, *L'homme et l'enfant*, a été réalisé lors d'un séjour à Londres alors que Michèle Cournoyer était étudiante. C'est l'image de son professeur tenant un bébé dans ses bras qui l'a inspirée. De cette vision a surgi la métaphore de l'enfant-fleurs de laquelle a découlé la peinture sur photographie. Quelques années plus tard, lorsqu'elle a réalisé *Spaghetтата* en 1976, la jeune artiste revenait d'un voyage en Italie. Sa saturation à manger des pâtes et à entendre tous les matins l'hymne national italien à son réveil fût telle, qu'elle a entamé un projet multidisciplinaire dans lequel se répondent une performance, un livre d'art et un film d'animation sur le thème de l'envahissement par des nouilles. À nouveau, c'est une forte impression ressentie par la cinéaste qui est à l'origine du film, celle d'un trop plein d'Italie, situation de base qui symbolise probablement des expériences beaucoup plus marquantes du séjour en question. « It was a rejection of all things Italian. After living there, I had had enough (Robinson 2001, p. 19) ». Le choix de la technique, photographies découpées d'elle-même et animation de vrais spaghettis, est encore une fois une transposition au premier degré du thème du film : des nouilles voraces qui asphyxient une jeune femme.

C'est à nouveau une vision qui est à l'origine du projet *Old Orchard Beach, P.Q.* Elle se manifeste cette fois dans un rêve où Cournoyer faisait l'amour avec un homard. À cette image s'est ajouté le souvenir raconté par sa mère qui mangeait des homards à Old Orchard Beach lorsqu'elle était enceinte d'elle. L'épisode touristique, couplée à son rêve, a dicté la technique du collage de photos qui évoque, dans le film, l'idée de la carte postale.

En 1994, Michèle Cournoyer réalise *Une artiste* dans le cadre de la série « Droits au cœur » qui s'inspire des valeurs mises de l'avant par la Convention des Nations Unies relatives aux droits de l'enfant. Inspiré de l'article 29 de cette Convention, *Une artiste* illustre le droit de l'enfant à développer pleinement ses dons et ses aptitudes. Bien qu'il s'agisse d'un film de commande, Cournoyer puise à nouveau dans sa vie personnelle pour la conception de ce court métrage. « j'ai pu écrire une histoire qui m'est personnelle. Le sujet, d'ailleurs, me touchait intimement, parce que ma famille a elle aussi connu ce genre de situation (De Blois 1995a, p. 47) ». Une fillette – rôle incidemment tenu par la cousine

de la cinéaste – aime la musique au point de négliger ses responsabilités domestiques. La jeune artiste vit dans un environnement familial marqué par l'absence de la mère et les réprimandes du père. En cachette, et pour vivre pleinement sa passion, elle s'isole dans un univers mental où la musique est reine et où les objets du quotidien ont des vocations instrumentales. Sous un arbre, elle fait chanter des verres d'eau et s'entoure de bouquet de flûtes à champagne et de casseroles suspendues aux branches qui prennent des allures d'instruments de musique. Cette histoire, c'est en quelque sorte celle vécue par Michèle Cournoyer qui a dû abandonner, à l'adolescence, ses cours de piano pour prendre soin de sa mère malade et se consacrer aux travaux domestiques. Palliant l'absence du père, elle assumera ces responsabilités et mettra de côté ses intérêts et ambitions personnels jusqu'au décès de sa mère.

C'est dans le prolongement de cette logique d'autofiction – être près de soi et de ses expériences personnelles – que Cournoyer travaille, depuis toujours, avec des collaborateurs qui sont des amis ou des membres de sa famille. Nous venons de citer l'exemple du film *Une artiste* dans lequel la cousine de la réalisatrice tient le rôle principal. C'est également le cas du cinéaste Marc-André Forcier, comédien du film *La basse cour* ainsi que de Josette Trépanier qu'on retrouve dans *Old Orchard Beach*, *P.Q.* et *La toccata*, qui sont des amis proches de la cinéaste. C'est aussi vrai du personnage masculin de *L'homme et l'enfant*, qui était son professeur lorsqu'elle étudiait à Londres et de la femme-fleur de *Dolorosa*, bonne amie de Cournoyer. Cette manière de travailler « en famille » se prolonge dans le choix de l'équipe de tournage. Par exemple, c'est son frère Louis Cournoyer qui a assumé l'éclairage et le son dans *La toccata* et *Old Orchard Beach*, *P.Q.* C'est son grand ami Jacques Drouin qui était derrière la caméra lors du tournage de *La toccata*, ce qu'il fera à nouveau pour *Spaghetтата* et *Dolorosa* pour lesquels il assumera en plus le rôle de monteur image. Le fait que son vécu soit le matériau de base de chacun de ses projets explique sans aucun doute ce besoin d'intimité quant vient le temps de choisir qui sera devant et derrière la caméra. C'est que, chez Michèle Cournoyer, la réalisation d'un film dépasse l'expérience strictement cinématographique.

Souvent, je me mets en scène. [...] 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 (Roy 2006, p. 52).

Cette démarche d'exorcisme, d'exutoire à des moments passés et parfois douloureux semble rejoindre la vision de Doubrovsky dans sa propre approche d'auteur d'autofiction. Pour ce dernier, l'acte d'écrire est étroitement lié au processus de la psychanalyse, comme s'il s'agissait d'une écriture de l'inconscient. Les universitaires françaises Ariane Kouroupakis et Laurence Werli, qui ont étudié la question de l'autofiction et ont comparé les différentes définitions théoriques qui y sont rattachées, identifient cet aspect comme étant particulier à Doubrovsky :

En faisant de l'autofiction « une mise en pièces de l'identité », le sujet est alors en mesure de changer de peau et de restituer des représentations certes improbables de soi mais qui se rapprocheraient le plus de la vérité. On certifie donc ici que c'est l'imaginaire qui est véridique. En effet, face au temps à qui l'on ne peut demander de suspendre son vol et face à l'érosion de la mémoire, l'autofiction se révélerait être un procédé intéressant permettant l'exploration des différentes couches du moi intérieur et son morcellement, afin d'atteindre à une vérité de l'être-soi. L'autofiction proposerait une amorce de réponse à cette question incontournable : « comment tenir sur soi-même un discours de vérité » ? Cette nouvelle figure de la vérité se rapproche du projet global de Serge Doubrovsky qui confère cependant au processus autofictionnel un tour particulier par l'introduction d'un rapport à la psychanalyse allant jusqu'à justifier son acte d'écriture (s.d.).

Michèle Cournoyer parle de son approche de réalisatrice en des termes similaires. Malgré l'apparente contradiction de sa citation ci-dessus, elle n'hésite pas à employer le terme thérapeutique (qu'elle utilise par ailleurs) pour qualifier son processus créatif, et ce qu'elle décrit s'apparente à une démarche psychanalytique. D'une part, au niveau de la durée, l'artiste met plusieurs années à réaliser ses films, même si ceux-ci sont relativement simples sur le plan strictement technique. En d'autres termes, on pourrait dire que si ses images sont relativement faciles à exécuter, leur genèse, elle, est complexe. Chaque projet, dans son exécution même, est donc l'occasion d'une intériorisation, d'une investigation de son inconscient dans un objectif de libération personnelle, ce qui, précisément, demande du temps et justifie ainsi la longue durée de

réalisation d'un film¹³. Le producteur du film *Le chapeau*, Pierre Hébert, a analysé cette situation ainsi :

Après avoir repris la production du film *Le chapeau*, je me rendais compte qu'elle avait travaillé des années à refaire, refaire, refaire ses dessins. [...] Mais à y repenser après coup, il est clair que Michèle Cournoyer a besoin dans son travail de création, de s'épuiser obsessivement sur des choses presque en pure perte. [...] C'est que ça se joue intérieurement¹⁴.

Il se crée ainsi une relation au langage – l'animation - qui rappelle l'analyse. Cette part d'inconscient dans l'acte créateur, si spécifique à cette cinéaste, fera l'objet d'une analyse distincte dans le chapitre suivant.

Ça me permet de me rendre compte de ce que j'ai vécu. En dessinant sur mon corps, les émotions remontent à la surface. Je revis tous les détails, comme par exemple dans *La basse cour*, lorsque l'auto passe sur le corps de la fille qui va rejoindre son amant. En exécutant le dessin, je revis le trajet en taxi (Roy 2006, p. 53).

Oui, la souffrance est transposée, puisque je fais appel à mon imagination. On peut même prendre le propos en riant, parce que tout ça maintenant, je le vis avec distance. Vous savez, être cinéaste d'animation permet de régler bien des choses en soi. Le processus est tellement long et solitaire [...] Il y a peut-être quelques collaborateurs, mais le travail se fait essentiellement seul. Nous creusons donc dans notre âme un peu plus chaque jour, de sorte que nous finissons inévitablement par nous confronter à nous-mêmes. Puis, quand le film est prêt, le problème est déjà à moitié réglé. Certains appellent ça des films thérapeutiques... (De Blois 1995a, p. 47)

À la lumière de ce que nous avons traité dans ce chapitre, il apparaît que Michèle Cournoyer a élaboré sa filmographie à une époque névralgique de l'émancipation des femmes, à partir des années 1970, que ce soit dans les domaines social, politique et artistique. Bien ancrée dans son époque, elle a su, à sa manière et tout au long de sa

¹³ Michèle Cournoyer a mis cinq ans à réaliser *Accordéon*. Le cinéaste d'animation Claude Cloutier a dessiné pendant six ans le film *Isabelle au bois dormant*. Ces deux films ont été produits par le même producteur, dans la même institution (l'ONF). Techniquement, *Isabelle au bois dormant* est plus complexe à exécuter : l'esthétique baroque du film est issue de dessins extrêmement développés et précis. Chez Michèle Cournoyer, l'épuration graphique ne suffit pas à justifier ce délai de production. C'est davantage la démarche introspective qui explique ce long temps de réalisation.

¹⁴ Des extraits de l'entrevue avec Pierre Hébert se trouvent en annexe III.

carrière, se concentrer sur la réalité féminine et en explorer les multiples facettes, positionnant ses expériences personnelles au cœur de sa création. Cournoyer aborde toujours des questions intimes, met en scène ses propres histoires, ses doutes et ses interrogations, et propose au spectateur un voyage intérieur dans une démarche d'autofiction. Il en résulte une œuvre marquée par une cohésion et une continuité irréprochables.

CHAPITRE 2 - CONTEXTE ARTISTIQUE : SURRÉALISME

En introduction, nous avons avancé l'idée que l'œuvre de Michèle Cournoyer s'inscrit en continuité avec plusieurs courants majeurs de l'art moderne, et plus précisément le surréalisme. Au cours de ce chapitre, après avoir effectué un rapide survol historique, nous verrons quels aspects spécifiques du mouvement surréaliste ont eu un écho dans le monde du cinéma en général, mais surtout dans le cinéma d'animation. Cela nous amènera par la suite à préciser en quoi le travail de Cournoyer s'inspire de la pensée surréaliste, autant dans ses procédés de création que dans le résultat à l'écran.

Le surréalisme occupe une place importante dans l'histoire de l'art, en raison des bouleversements artistiques qui en ont découlé et de l'influence qu'il exerce encore aujourd'hui chez bon nombre d'artistes. Il existe une abondante littérature sur le sujet et autant de points de vue et de perceptions divergentes sur ce qu'est l'essence même du surréalisme et sur ses retombées dans l'art actuel. Cette situation est d'une certaine façon à l'image même du groupe surréaliste, particulièrement actif entre les deux grandes guerres mondiales, qui a multiplié les déclarations contradictoires et a connu des déchirements et des désaccords parmi ses membres mêmes. Ses prises de position politiques ont été notamment un facteur de mésentente, le départ de Louis Aragon, poète et membre fondateur du groupe, qui devint communiste pour renier le surréalisme, est un des nombreux exemples des situations qui ont ébranlé le mouvement. Malgré ces querelles, le rayonnement du surréalisme dans différentes formes d'art a été important, que ce soit dans la littérature (Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault, Benjamin Péret), la peinture (Max Ernst, Paul Klee, Joan Mirò, René Magritte, Yves Tanguy, André Masson, Giorgio de Chirico), la sculpture (Albert Giacometti, Victor Brauner, Hans Bellmer), la photographie (Man Ray) et même le cinéma (Salvador Dalí, Luis Buñuel, Jean

Cocteau). Même si les divers groupes surréalistes encore en activité¹⁵ n'ont plus aujourd'hui ni l'ampleur, ni l'écho que recevait le mouvement au cours des décennies 1920-1930, nombreux sont les analystes, théoriciens et critiques qui continuent de s'y référer. Il importe toutefois de préciser que l'adjectif « surréaliste » est, de nos jours, galvaudé et souvent utilisé pour définir tout ce qui sort de l'ordinaire. Voilà pourquoi il est important de revenir aux fondements de ce courant et de tenter d'en dégager une définition opératoire, c'est-à-dire qui nous permettra d'appréhender l'œuvre de Michèle Cournoyer sous cet éclairage. La fonction initiale de l'art surréaliste – la conception d'une autre vision du monde, l'anéantissement de la logique traditionnelle – l'utilisation de certains procédés créatifs – les techniques du rêve, l'automatisme, l'écriture automatique – certaines formes privilégiées – le merveilleux, l'onirique, le fantaisiste, le fantastique – et finalement la posture de l'esprit surréaliste – la propension pour l'humour noir, un esprit contestataire et engagé, l'importance accordée au désir et à l'érotisme – sont les caractéristiques surréalistes que nous retiendrons par rapport à notre étude sur le cinéma d'animation. Je reprendrai par la suite la plupart de ces aspects pour démontrer la correspondance du travail de Michèle Cournoyer avec ces éléments constitutifs du surréalisme.

Naissance du surréalisme

C'est en 1924 que le surréalisme s'est officialisé, avec la parution du premier manifeste rédigé par André Breton, fondateur et figure emblématique de ce courant artistique. Ce document historique décrit les orientations esthétiques, morales et politiques du groupe. En effet, à la différence d'écoles telles que le cubisme et le fauvisme, dont les exigences et les recherches étaient purement formelles, les surréalistes ont développé un état d'esprit, une manière de vivre. Succédant aux dadaïstes, les surréalistes s'indignent eux aussi des horreurs de la Première Guerre mondiale, refusent l'ordre établi et veulent en finir avec un monde qu'ils jugent insupportable. Cependant, à l'inverse des dadaïstes, le moyen de résistance choisi par Breton et ses confrères n'est pas celui de la révolte, de la négation et

¹⁵ Citons l'exemple du *Groupe surréaliste tchèque et slovaque* qui poursuit encore des activités d'expositions, d'éditions, etc. Le cinéaste d'animation tchèque, Jan Švankmajer en est toujours un membre actif.

de la destruction de toutes les valeurs traditionnelles. Il s'agit plutôt pour eux de résister par la poésie et l'humour dans le but de concevoir une autre vision du monde. Le surréalisme est en quête du merveilleux et de l'authentique et accorde une place prédominante à l'amour, à l'érotisme et à la beauté (Lièvre-Crosson 1995). Pour Breton, il n'existe qu'un seul moyen d'y arriver :

L'automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale (1924, p.328).

Adoptant cette approche, les surréalistes ont procédé à un travail capital sur le langage, fondement social et littéraire par excellence. Comme l'explique Mélanie Leroy-Terquem :

La technique des sommeils (mise en état d'hypnose qui permet l'exploitation d'une parole neuve, proche de celle du rêve et de l'inconscient), puis surtout la découverte de l'automatisme en général et de l'écriture automatique en particulier vont y contribuer (2002, p. 15).

Sur le même sujet, Élisabeth Lièvre-Crosson ajoute :

Les surréalistes expérimentent toutes les méthodes qui travaillent le langage en profondeur. La dictée de l'inconscient, révélée par l'écriture automatique, devient une pratique journalière pour les écrivains et un procédé technique pour les artistes en quête de nouveaux signes imaginaires (1995, p. 48).

Ces techniques d'automatisme et d'écriture automatique auront pour conséquence de bouleverser les règles littéraires, mais plus encore, elles toucheront tous les arts, considérés comme des territoires vierges et inconnus où l'homme va pouvoir retrouver une liberté perdue. La citation de Leroy-Terquem est intéressante à ce sujet : « Le décloisonnement des arts fait partie de son programme d'action, et le travail sur l'écrit ne peut être compris si l'on ne prend pas en compte la photographie, la peinture, la sculpture et le cinéma surréaliste (2002, p. 16). »

Surréalisme et cinéma

Ainsi donc, le cinéma n'échappe pas à ces influences, et on retrouve dans la littérature cinématographique plusieurs textes s'intéressant à cette question. Des livres tels que *Le surréalisme au cinéma* d'Ado Kyrou et *Les surréalistes et le cinéma* d'Alain et Odette Virmaux, pour ne citer que ces deux exemples, s'intéressent à ce croisement artistique, avec leurs points de vue distincts. Pour Kyrou, le cinéma, qui est d'essence surréaliste, est un médium tout indiqué pour arriver à ce que réclame André Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme* (1930). Le cinéma doit atteindre ce « point d'esprit d'où vient la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement (Breton 1930, p. 781) ». L'enjeu du livre de Kyrou est donc de déceler dans l'histoire du cinéma les films qui s'apparentent à l'esprit de ce mouvement artistique. Il affirme que Marcel Duchamp et Man Ray ont fait une jonction cinématographique entre le dadaïsme et le surréalisme. Le premier film de Man Ray, déjà photographe célèbre, *Le retour à la raison* (1923), a été non pas tourné, mais « impressionné » en parsemant la pellicule vierge d'épingles et de divers objets usuels tels que boutons ou allumettes (Kyrou s.a.). Malgré tout, l'auteur ne retient que trois films comme entièrement surréalistes : le premier, *La coquille et le clergyman*, de Germaine Dulac (1927), *Un chien Andalou*, de Luis Buñuel (1930) et *L'âge d'or* lui aussi de Buñuel (1930), ces deux derniers films ayant été coscénarisés avec le peintre Salvador Dali. Donc, faute de films surréalistes en nombre suffisant, Kyrou cherche au cinéma des instants, des fragments de surréalisme.

Il faut redire que le cinéma surréaliste ne peut en aucune manière se limiter à ceux qui firent partie du groupe. L'esprit surréaliste, ou des composantes de cet esprit, se trouvent dans plusieurs films, surtout commerciaux et populaires, dans des films de rêve, de révolte, d'amour ou d'humour. L'anéantissement de la logique traditionnelle se fait aussi bien dans les films de Méliès que dans ceux de Robbe-Grillet. On ne doit pourtant pas croire, comme en sont persuadés certains critiques, qu'est surréaliste tout ce qui est abstrait, abscons, mystique ou incompréhensible. Le style « vitrine de grand couturier », le style « orientalisme chrétien », le style « intellectuel torturé et desséché » sont aux antipodes du surréalisme. Celui-ci se cache plutôt dans des films populaires de terreur ou dans des feuilletons de télévision (qu'on pense

notamment à l'admirable *Prisonnier* ou au délicieux *Mystères de l'Ouest* (*ibid.*).

Alain et Odette Virmaux, quant à eux, s'interrogent sur la quasi-absence d'une histoire du cinéma surréaliste à proprement parler. Pourtant, historiquement, le cinéma a exercé une grande fascination pour les surréalistes qui anticipaient alors un art très prometteur par sa capacité de dépaysement et ses multiples possibilités. Ainsi, les auteurs cherchent à comprendre les raisons qui ont fait en sorte que le cinéma surréaliste n'est jamais arrivé à un stade d'existence, sauf cas d'espèce, et c'est pourquoi de nombreux surréalistes ont partagé ce désenchantement. C'est notamment par l'entremise de textes (Antonin Artaud, Robert Desnos, Luis Buñuel, etc.) que se fait cette exploration.

Surréalisme et cinéma d'animation

La lecture des principaux ouvrages historiques et esthétiques dédiés au cinéma d'animation nous amène à constater que le surréalisme est un thème récurrent. En effet, la plupart des auteurs (Marie-Thérèse Poncet, Giannalberto Bendazzi, Paul Wells, Midhat Ajanović, Sébastien Denis, Marcel Jean) consacrent une partie de leur livre ou un chapitre à la question. Dans bien des cas, les conclusions des auteurs Kirou et Virmaux se prolongent, c'est-à-dire qu'on n'identifie que très peu de films vraiment surréalistes. Cependant, les experts en cinéma d'animation, prudents et utilisant un vocabulaire nuancé, parlent plutôt d'influences, d'imaginaires surréalistes, ou encore de situations aux frontières du surréalisme, à l'exception de leurs commentaires consacrés au cinéaste tchèque Jan Švankmajer, à propos duquel nous reviendrons plus tard.

La position exprimée par Marie-Thérèse Poncet est quelque peu radicale. Celle-ci affirme dans son livre *L'esthétique du dessin animé*, que seul le dessin animé peut être surréaliste et qu'aucun film de prises de vues réelles ne peut atteindre cet état. Son argumentaire tourne autour du fait que les artistes qui ont tenté de faire du cinéma surréaliste, comme Hans Richter et Luis Buñuel, ont plutôt fait du cinéma d'avant-garde et qu'au lieu d'adopter le cinéma, il leur fallait *adapter* la seule forme possible et réalisable pour eux : l'art dans le dessin animé (1952, p. 180). Elle cite notamment le film *Le sang d'un poète* de

Jean Cocteau qui, à son avis, sonne tout faux et frise l'absurde lorsque apparaissent les personnages mi-acteurs, mi-fantoches, mi-fous, mi-réels.

Tout cela retentirait bien mieux si le réalisateur se donnait la peine d'établir un seul contact vrai dans l'invraisemblable : « le cinéma et le dessin animé » (*Ibid.* p.182).

Il est difficile de fabriquer l'irréel, l'imaginaire, le rêve à partir du réel; rien n'est impossible au « dessinateur », rien n'est impossible au peintre... Le surréalisme a pénétré dans le dessin, la peinture, la sculpture. Le dessin animé se sert de dessin, de peinture, de sculpture (*Ibid.*, p.183).

Quoi qu'il en soit, on peut expliquer le rapprochement du surréalisme et du cinéma d'animation de plusieurs façons. L'une d'elles est liée au médium même de l'animation et à ses artisans qui, par leur formation et leur expérience pratique, appartiennent aux arts visuels. En effet, beaucoup de cinéastes d'animation ont été formés dans des écoles de beaux-arts ou encore poursuivent des activités de peintre, d'illustrateur, d'affichiste, de bédéiste ou dans d'autres disciplines connexes, en marge de leur carrière cinématographique. C'était le cas au début du siècle avec le pionnier français Émile Cohl qui avait un parcours de dessinateur et de caricaturiste avant de réaliser le premier film de l'histoire du cinéma d'animation en 1908, *Fantasmagorie*. Quelques années plus tard, Winsor McCay, d'abord créateur de bandes dessinées (sa plus célèbre bande *Little Nemo in Slumberland*, a été publiée dans le New York Herald à partir de 1905) tracera lui aussi une page d'histoire avec son célèbre *Gertie the Dinosaur* (1914). Pour sa part, Norman McLaren a été formé à l'École des beaux-arts de Glasgow en Écosse avant de fonder le célèbre studio d'animation de l'Office national du film du Canada en 1942. C'est à cet endroit qu'il accomplira l'exceptionnelle carrière de cinéaste qui lui vaudra sa renommée internationale. On peut également citer la cinéaste canadienne Caroline Leaf qui a étudié les arts visuels à Radcliffe aux États-Unis, un collège affilié à l'Université Harvard. Après avoir délaissé la réalisation de films d'animation, Leaf est partie vivre à Londres en 2001 pour revenir à une de ses premières passions, la peinture¹⁶. William Kentridge, un des artistes les plus importants de notre époque, a pour sa part fait des études en sciences

¹⁶ La cinéaste possède un site Internet personnel dans lequel elle expose ses peintures : <http://www.carolineleaf.com>.

politiques et en études africaines à l'Université de Witwatersrand en 1976, puis a étudié à la Johannesburg Art Foundation, où il enseigne la gravure. Sa reconnaissance internationale provient de ses extraordinaires films d'animation dessinés au fusain, qui se sont notamment distingués par leur fabrication inventive (*stone-age filmmaking* et la technique « d'effacement »). Il a toujours été très polyvalent dans sa création et participe actuellement à la plupart des biennales importantes en art contemporain, exposant des dessins, des gravures, des sculptures de bronze et des vidéos d'art. Thomas Corriveau est un autre artiste ayant réalisé des films d'animation et qui a poursuivi une prolifique carrière de peintre, exposant partout dans le monde¹⁷. Cette énumération n'offre qu'un faible aperçu de tous les parcours artistiques des cinéastes d'animation. Mais ces exemples démontrent clairement qu'en général, les animateurs appartiennent à la vaste communauté des artistes visuels. On comprend mieux pourquoi lorsque vient le temps d'analyser leurs œuvres et leurs influences artistiques, le surréalisme est une piste fertile.

L'histoire du cinéma d'animation est ponctuée de contacts, d'incursions de peintres (Picasso lui-même fut sur le point de confier quelques-uns de ses dessins à l'animateur Giulio Gianini pour qu'il en tire un film); réciproquement, les « animateurs » ont toujours porté une vive attention aux innovations des divers courants graphiques et plastiques. Dans les années cinquante, la naissance de l'art cinétique fournira le maillon manquant de la chaîne qui lie les arts plastiques traditionnels et l'animation (Bendazzi 1992, p. 41-42).

Le recours fréquent au merveilleux et au fantastique est un autre aspect qui rapproche le cinéma d'animation du surréalisme. On sait, en effet, que de nombreux films d'animation possèdent un caractère onirique, fantaisiste, lyrique, qui fait appel très souvent à la métaphore et qui permet de créer des univers qui défient toute logique privilégiant le merveilleux. Or, comme le signale Leroy-Terquem :

[...] contrairement à ce que pourrait laisser penser l'utilisation de l'adjectif « surréaliste » pour désigner ce qui n'est pas une réalité convenue, le surréalisme n'a pas pour but d'échapper à la réalité, mais bien de « l'agrandir en y introduisant le sens du merveilleux » (2002, p.14).

¹⁷ Le site Internet du centre du Centre de l'art contemporain canadien expose 75 de ses œuvres.

L'héritage surréaliste s'exprime aussi dans le cinéma d'animation par l'influence plastique, qui est la plus facile à percevoir puisqu'elle est visuelle et facilement identifiable. À cet égard, nous pouvons donner un exemple très éloquent, celui du cinéaste belge Raoul Servais qui a été très influencé par Magritte, avec qui il a d'ailleurs collaboré à la réalisation des fresques du Domaine Enchanté, au Casino de Knokke en Belgique. Le peintre Paul Delvaux, également d'origine belge, a lui aussi exercé une grande fascination sur Servais. C'est particulièrement évident dans son film *Taxandria* (1994), qu'il a même soumis au peintre, lors d'étapes préliminaires de sa production. « Les villes à la fois oniriques et fantomatiques peuplées d'hommes égarés en complet veston, les gares sans voyageurs et les trains sans destination, tout était fait pour attirer l'attention de Servais (Moins et Temmerman 1999, p.86). »

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 22 – Image tirée du film *Papillon de nuit*, Raoul Servais, 1998.

Figure 23 – Tableau intitulé *L'aurore* de Paul Delvaux, 1937.

Paul Delvaux a souvent mis en scène des nudités féminines dans des atmosphères oniriques, tout comme Servais. Dans son film *Papillons de nuit* (1998), celui-ci transpose scrupuleusement des toiles de Delvaux à l'écran. L'historien de l'art et codirecteur du festival de dessin animé et du film d'animation de Bruxelles, Philippe Moins dit de ce film : « *Papillons de nuit* procède d'une curieuse impression d'attente irrésolue et en ce sens constitue un hommage pertinent à toute la peinture de Delvaux » (*ibid.*).

On a également beaucoup relevé des caractéristiques communes dans les peintures de Giorgio de Chirico et dans les films du cinéaste suisse Georges Schwizgebel. La dominance de la figure des « arcades » se retrouve chez ces deux artistes, de même que l'utilisation des ombres portées formées par les personnages, la végétation, les édifices ou les objets.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 24 – Image tirée du film *La course à l'abîme* de Georges Schwizgebel, 1992.
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 25 – Image tirée du film *L'homme sans ombre* de Georges Schwizgebel, 2004.

Figure 26 – Tableau intitulé *Mélancolie et mystère d'une rue* de Giorgio de Chirico, 1914.

Un autre legs surréaliste chez les cinéastes d'animation est celui de l'engagement sociopolitique de leur discours. Il est vrai qu'en cours de route, la position politique des surréalistes a été variable et a créé des remous parmi les membres du groupe. Alors qu'au début de la décennie 1920, ceux-ci considéraient la politique comme une activité prosaïque faisant obstacle à la libération de l'esprit, ils changent d'avis en 1925 en raison de la guerre du Rif au Maroc. Ils prennent alors conscience que cette libération de l'esprit ne peut se faire sans la libération de l'homme et que, par conséquent, elle doit se jouer sur le terrain politique. C'est à partir de ce moment que commencent les dissensions

importantes, puisque certains membres intégreront le Parti communiste, dont Breton et Aragon, et que d'autres rompront avec le groupe surréaliste¹⁸. Ces événements expliquent en partie le fait que plusieurs analystes ont associé la présence de thèmes comme l'enfermement, le pouvoir, l'autoritarisme, l'absurdité de la vie, à l'esprit surréaliste. Sébastien Denis est l'un d'eux :

[...] des cinéastes vont émerger partout dans le monde dans les années 1960 qui vont créer des imaginaires surréalistes, dépassant le simple gag pour proposer une vision politique de l'animation, en en faisant un manifeste de liberté face aux pouvoirs (2007, p. 165).

C'est à partir des thèmes précités que Denis situe l'œuvre du français Paul Grimault dans son chapitre *Résistances surréalistes (Ibid.)*. Travaillant loin du modèle de production hollywoodien classique, ce cinéaste a réalisé avant et pendant la Deuxième Guerre mondiale plusieurs courts métrages importants, positionnant dans son œuvre des figures centrales comme l'anarchisme, l'antimilitarisme et le pacifisme (*Le petit soldat*, 1946), ou encore le rejet de la modernité (*Le roi et l'oiseau*, 1966). L'auteur citera également le cinéaste français René Laloux (*La planète sauvage*, 1973, d'après des dessins de Roland Topor), qui « réalise des films à haute teneur surréaliste » à travers la science-fiction, qui était alors en France un champ rarement exploité. Il poursuit avec François Laguionie, dont il qualifie l'univers d'onirique avec des situations aux frontières du surréalisme, notamment dans *La demoiselle et le violoncelliste* (1965). Le travail de Jan Lenica (*Monsieur Tête*, 1959) d'abord célèbre affichiste polonais, s'inscrit tout à fait dans ce type de cinéma engagé, qui lui permet de prendre position contre l'absurdité de la société et plus particulièrement de dénoncer les conflits cruels entre l'individu et le monde qui l'entoure (Borowski 1980, p. 10).

L'humour, qu'on le qualifie de noir, de délirant ou de débridé, offre également un pouvoir de contestation et de subversion. Il s'agit d'une autre parenté partagée entre certains films d'animation et le surréalisme : *La linea* d'Oswaldo Cavandoli (1969), *Flying Man* de Georges Dunning (1962) ou encore plusieurs films de l'Américain Bill Plympton (*How to Kiss*, 1989). Rappelons enfin que ce sont les critiques associés à la revue *Positif* (Robert

¹⁸ On sait que Breton regretta ensuite son affiliation avec le Parti communiste. Voir *Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau aux Éditions du Seuil, 1964.

Benayoun, Barthélemy Amengual), proches des surréalistes, qui ont fait connaître Tex Avery (Benayoun 1961).

C'est le caractère « étrange » de certains films qui permet à Paul Wells, dans son livre *Understanding Animation*, d'affirmer l'influence surréaliste chez certains cinéastes. Il prend notamment l'exemple du film *Le nez* (1963) d'Alexandre Alexeïeff et précise que l'essai de Freud, intitulé *Das Unheimliche* (traduit en français par *L'inquiétante étrangeté*, 1919) peut apporter des clés pour décoder ce film réalisé selon la technique de l'écran d'épingles.

Whatever the final achievements and influence of the Surrealist movement were is arguable, but Alexeïeff's film, *The Nose*, rejects a particular kind of rationalism in the construction of its narrative, challenges the surfaces of existence and requires that an audience engage with the film at the level of finding fresh responses to new relationships between humankind and its physical environment. It is certainly the case that psychoanalytic thought becomes a useful tool to address the aims, objectives and possible meanings inherent in this kind of film. Especially useful to note in this instance is Freud's essay, written in 1919, titled "The Uncanny", as I wish to argue that the notion of the "uncanny" is central to the whole art of animation as well as its more surreal manifestations. (Wells 1998, p. 48)

[...]It may be the kind of dread and fear evoked by Alexeïeff's images or the comic strangeness evoked in cartoons, but the "uncanny" can materialise through the acknowledgement and acceptance of the power and effect of any animated image (*Ibid*).

Revenons à présent au cas du cinéaste Jan Švankmajer, qui est le seul cinéaste d'animation considéré comme étant véritablement surréaliste. Nous pouvons l'affirmer sans équivoque, puisque Švankmajer est toujours un membre du groupe des surréalistes tchèques. Cette entité est encore active aujourd'hui, malgré les multiples changements survenus à travers les décennies tumultueuses de son existence. À la différence des surréalistes français, le point de départ de toutes recherches chez Švankmajer et ses confrères tchèques réside dans le vécu et les banalités du quotidien et non dans la quête du merveilleux, tel que prônée par Breton. Loin d'être utopique, le surréalisme tchèque est un « surréalisme du possible » (Jodoin-Keaton 2002, p.22). Le film de Švankmajer, *Les possibilités du dialogue* (1982), occupe une place particulière autant dans l'histoire du

cinéma d'animation que dans l'histoire du mouvement surréaliste tchèque, puisqu'il marquera le début d'une reconnaissance internationale de l'activité du groupe surréaliste de Prague. Ce court métrage d'animation, qualifié de *film-manifeste* par le Français Pascal Vimenet, provoqua « l'ire des autorités tchèques d'alors, qui le désignent comme l'incarnation de la décadence (Vimenet 2002). » Depuis le début de sa carrière, Švankmajer défend l'importance du pouvoir de dénonciation que détient le surréalisme. À ce propos, Charles Jodoin-Keaton, qui a consacré son mémoire de maîtrise à l'œuvre du cinéaste, dit ceci : « Les tactiques de mystification qu'il utilise dans ce but constituent des outils de libération, un moyen de défense dont la société actuelle a un besoin vital dans le contexte de la culture de consommation (2002, p. 24) ».

Sébastien Denis, pour sa part, écrit à propos de Švankmajer, dans le chapitre « Résistances surréalistes » de son livre *Le cinéma d'animation* :

Il est l'un des seuls cinéastes qu'on puisse qualifier de « surréaliste » (il participe en effet au groupe surréaliste tchèque). *Les Possibilités du dialogue* (1983) est sans doute l'un de ses films les plus forts sur cette thématique de la répression, puisqu'il met en scène trois variations sur le thème de « l'homme est un loup pour l'homme ». Son côté purement nihiliste, sans espoir, laisse percevoir son regard sur la société communiste, la destruction de l'autre étant érigée en système et le seul espoir résidant dans l'imaginaire (*Alice*, 1988) (2007, p. 166).

Cinéaste unique en son genre, Jan Švankmajer aura eu avec ses films un énorme impact sur toute une génération d'artistes. Il a plus particulièrement influencé les frères cinéastes américains Stephen et Timothy Quay dont nous reparlerons. Ces derniers lui ont d'ailleurs dédié un de leurs courts métrages d'animation, *The Cabinet of Jan Švankmajer* (1984).

Prenons à présent le cas de Norman McLaren qui est intéressant pour notre propos et qui nous ramènera peu à peu à Michèle Cournoyer. Dans le documentaire *L'intégrale Norman McLaren – Surréalisme*¹⁹, on apprend que McLaren a été très marqué dans les années 1930 par le visionnage des films *Fantasmagorie* (1908) d'Émile Cohl et *Une nuit sur le mont chauve* d'Alexandre Alexeïeff et Claire Parker (1933) en raison de la présence de multiples métamorphoses qui semblent épouser le mécanisme du rêve. Au même

¹⁹ Documentaire *Surréalisme* du DVD 2 du coffret Norman McLaren L'intégrale. Réalisé par Éric Barbeau

moment, il découvre les paysages mentaux du peintre Yves Tanguy, s'imprégnant par le fait même de l'esprit surréaliste.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 27 – Image tirée du film *A Phantasy*, Norman McLaren, 1952.

Figure 28 – Tableau intitulé *Divisibilité indéfinie* d'Yves Tanguy, 1942.

L'influence de Tanguy est très marquée dans des films comme *A Phantasy* (1952) et *A Little Phantasy on a Nineteenth Century Painting* (1946). Le lien de McLaren avec les surréalistes ne s'arrête toutefois pas ici. En effet, il découvrira rapidement la souplesse des films réalisés selon des techniques sans caméra comme la peinture sur pellicule (*Caprice en couleurs*, coréalisé avec Evelyn Lambart en 1949) ou le grattage de l'émulsion de la pellicule (*Blinkity Blank*, 1955, *Serenal*, 1959). Cela l'amènera à aborder ses films abstraits à la manière des surréalistes, c'est-à-dire en pratiquant une forme d'écriture automatique, en improvisant des images à même le support, par automatisme, ce qui lui permet de se dégager totalement du référent de la réalité.

Les exemples de films d'animation réalisés de cette façon, c'est-à-dire par la pratique d'une forme d'écriture automatique, sont extrêmement rares. Nous le verrons plus loin lorsque nous aborderons la question de la scénarisation, mais il est facile de comprendre qu'en raison de la somme d'énergie que demande la fabrication de 24 dessins pour une seconde de film, la scénarisation (qu'elle soit sous forme écrite ou dessinée), la planification et le découpage sont des étapes de production qui doivent être

soigneusement préparées. Les films abstraits se soustraient bien entendu à ces exigences en raison de la prédominance de la gestuelle dans le résultat final ou encore de la recherche formelle liée à une improvisation en ce qui concerne l'exécution. C'est le cas de certains films de McLaren, comme ceux que nous venons de citer, mais également d'œuvres comme *Free Radicals* (1958) et *Particles in Space* (1979) de Len Lye, deux films grattés directement sur pellicule. Mais si on tente de trouver des exemples de cinéastes pratiquant une forme d'écriture automatique pour arriver à construire des films figuratifs et représentatifs, la liste est courte. Les frères Quay font partie de ce club élite, tout comme Michèle Cournoyer, tel que nous le verrons sous peu. Dans l'article intitulé *La chambre obscure*, le critique Marcel Jean décrit le processus créatif des frères Quay :

Avec son recours à la logique du rêve et sa volonté d'exprimer les désirs inconscients libérés du contrôle de la raison, l'œuvre des frères Quay est un rare exemple de vrai surréalisme cinématographique. En témoigne aussi la façon de travailler des cinéastes : ceux-ci ne font pas véritablement appel au scénario et au story-board, mais se laissent guider par le climat de la scène à tourner, en restant ouverts aux « lois musicales propres » des machines et des marionnettes qu'ils filment et en utilisent les décors comme des « vaisseaux poétiques », selon une conception de la mise en scène qui en fait « une chorégraphie de rythmes, de rapports, de gestes et de contrepoints ». Si une telle démarche ne peut être considérée comme de l'automatisme, il demeure qu'elle est infiniment plus ouverte que la façon courante de travailler et qu'elle entraîne souvent les récits des frères Quay dans des directions imprévisibles et riches de sens (1989a, p. 35).

L'esprit surréaliste comme inspiration

Un processus créateur singulier

Donc, au départ, c'est réaliste dans ma tête, puis ça devient surréaliste. Je dessine le mouvement et les transformations s'opèrent. Les images s'enchaînent par intuition.

- Michèle Cournoyer (Grugeau 2000b, p.39)

Cette courte mais éloquente citation de Michèle Cournoyer nous introduit bien dans son univers de création. Très tôt, alors qu'elle était étudiante, Cournoyer a été très attirée par des artistes surréalistes tels que Magritte, Dali, Duchamp, Ray et bien d'autres, et s'intéresse au cinéma de Buñuel et Cocteau. Elle s'identifie naturellement à cet esprit créatif libre et déjanté, et cette influence se traduira de diverses manières dans tous ses films. C'est l'ensemble de son processus créateur singulier qui la distingue de la majorité de ses collègues animateurs dans son rapport au surréalisme. C'est ainsi qu'elle travaille beaucoup par associations libres, que ce soit lorsqu'elle emploie la technique du collage ou encore lorsqu'elle a recourt à une forme d'écriture automatique, qu'elle utilise les métaphores et les métamorphoses. Elle accorde une véritable importance aux rêves et aux visions qui sont d'ailleurs très souvent à l'origine de ses films. Finalement, comme c'est souvent le cas dans l'art surréaliste, ses courts métrages se caractérisent par une prédominance de l'humour noir et du désir. Alors qu'il adopte un style emprunté aux lexiques et aux dictionnaires, André Breton définit le surréalisme de cette façon :

ENC. Phils. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie (Breton 1924, p. 328).

En observant le processus créatif de Michèle Cournoyer, nous avons constaté que son travail est écriture. En effet, c'est à même l'écriture, c'est-à-dire le geste de dessiner, que le sujet et le récit s'élaborent. Les métamorphoses constituent son vocabulaire. Comme elle l'affirme elle-même, l'apparition de ces métamorphoses est le fruit d'une pensée et d'une création automatiques se développant par associations libres. Aucune censure ne

vient entraver son art, rejoignant ainsi la philosophie surréaliste décrite par Breton, lorsqu'il est question de dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. « Le surréalisme est un état d'esprit, une attitude qui privilégie le repli sur soi-même pour matérialiser la pensée pure spontanée (Nadeau 1964, p. 28) ». Le repli sur soi-même étant ici tout à fait à propos, puisqu'il rejoint très exactement le mode de création des œuvres d'animation d'auteur dont le travail se fait bien souvent en solitaire et nécessite une longue gestation, le résultat se dévoilant généralement au bout de plusieurs mois, voire plusieurs années de labeur. Dans le cas de Michèle Cournoyer, le repli intérieur est particulièrement aigu, si l'on se fie aux thématiques qu'elle aborde, tel que nous l'avons vu dans le premier chapitre. On pourrait en effet la qualifier de cinéaste viscérale, qui, d'un point de vue artistique, laisse toute la place à ses expériences de vie, à ses émotions et à ses sensations.

Cette volonté de privilégier une forme d'écriture automatique a, dans une certaine mesure, influencé la technique d'animation choisie par Cournoyer, particulièrement pour les films *Le chapeau*, *Accordéon* et *Robe de guerre*. Dans le prochain chapitre, la question des techniques d'animation employées par Michèle Cournoyer sera plus amplement traitée. Mais afin de développer cette idée d'écriture automatique, revenons à l'expérience de réalisation de ces trois films. À la manière d'un écrivain, Michèle Cournoyer n'a besoin que d'un seul instrument, dans son cas le pinceau, jumelé à de l'encre et du papier. Il n'y a donc pas de médiation technologique importante. Cette technique légère lui permet d'éliminer tout artifice et de se concentrer sur ses propres émotions et de les laisser surgir sur le papier avec spontanéité. À ce sujet, Marcel Jean, producteur du film *Accordéon*, établit une analogie avec le procédé d'écriture des essayistes.

Ce qui m'amène à dire que le travail de réalisation chez Michèle Cournoyer est écriture. Au sens où, par exemple, plusieurs essayistes expliquent que la pensée est issue de l'écriture elle-même, c'est-à-dire qu'elle ne préexiste pas à l'écriture. Dans le cas d'un essai, vous ne pouvez pas formuler votre pensée dans une autre forme que celle qu'elle prend dans l'écriture. Donc cette pensée n'existe avec la même densité que dans cette écriture. Et c'est le propre de l'essai. Moi-même j'ai réalisé un film qui s'appelle *Écrire pour penser* qui porte sur les essayistes québécois,

et c'était la conclusion à laquelle la majorité des écrivains en venait. Il y a cela chez Michèle Cournoyer : dessiner pour penser, pour raconter. Le récit ne préexiste pas au dessin²⁰.

La scénarisation

Ceci nous amène à examiner en profondeur le singulier processus de scénarisation chez Michèle Cournoyer. Mais pour y arriver, nous devons au préalable nous référer aux pratiques courantes du cinéma, puis à celles en vigueur dans le monde de l'animation, que ce soit du côté du long ou du court métrage. L'analyse qui suit repose sur un postulat qui, aux fins de notre démonstration, sera simplifié et théorique : de façon générale, la scénarisation cinématographique procède par trois grandes étapes : la rédaction d'un synopsis; l'écriture d'une version du scénario « scène à scène »; puis vient la version dialoguée. Voyons à présent si ces trois étapes, dites « classiques » sont applicables au cinéma d'animation.

Tout d'abord, il importe de distinguer le long métrage du court métrage d'animation. En effet, si l'on regarde du côté du long métrage, on se rend compte que la façon de faire varie très peu de celle en vigueur dans le cinéma de prises de vues réelles. Dans l'ensemble, les longs métrages d'animation sont soit des coproductions internationales, soit ils sont produits par les gros joueurs américains comme Disney, Dreamworks et Pixar. Par conséquent, les budgets nécessaires à la réalisation de ces films et leur facture industrielle favorisent une scénarisation classique, c'est-à-dire une séparation nette des fonctions de scénarisation et de réalisation. Ce n'est bien souvent pas le cas du court métrage d'animation d'auteur, où la valeur artisanale du travail se traduit par le fait que leurs maîtres d'œuvre sont de véritables hommes-orchestres/femmes-orchestres, c'est-à-dire qu'ils sont à la fois scénaristes, réalisateurs, animateurs, etc.

À titre d'exemple, la scénarisation du long métrage *Monsters inc.* (2001), produit par Pixar, est assumée par neuf scénaristes, dont Peter Docter, qui a aussi un crédit de réalisateur. *Pinocchio 3000* (2003), coproduction Québec-France-Espagne, a été réalisé

²⁰ Des extraits de l'entrevue avec Marcel Jean se trouvent en annexe IV.

par Daniel Robichaud et scénarisé par Claude Scasso. Si on regarde du côté des films moins récents, on peut utiliser la version originale du classique *Pinocchio*, un classique du cinéma d'animation. Daté de 1940, ce film compte sept scénaristes, si on exclut l'auteur du livre dont il est inspiré, Carlo Collodi. Rare exemple de long métrage échappant à ce modèle, *Persepolis* (2007) a été coécrit par Marjane Satrapi et Vincent Parronau. Ce film est une adaptation de la bande dessinée écrite et illustrée par la coréalisatrice du film, Marjane Satrapi, qui a choisi de collaborer avec quelqu'un ayant déjà une expérience du cinéma d'animation en tant que scénariste et réalisateur, Vincent Parronau. L'esthétique sobre du film (tout de noir et blanc comme la BD d'origine), l'animation sans artifices techniques qui confère un certain caractère artisanal au projet, la production effectuée avec une équipe extrêmement légère pour un long métrage (cinq personnes seulement dans le département d'animation pour un film de 95 minutes!), nous permettent de déduire que *Persepolis* a emprunté un parcours similaire à celui du court métrage d'animation d'auteur. En fait, on peut comparer ce cas au film *Nuit d'orage*, court métrage produit à l'ONF en 2003, qui est aussi une adaptation d'un livre illustré, qui a par la suite été scénarisé et réalisé par son auteure, Michèle Lemieux, qui a de plus assumé le rôle d'animatrice, soutenue par une équipe de trois personnes.

Cependant, du côté du court métrage, cette forme de scénarisation est rarement appliquée. La première raison s'explique par le fait qu'une proportion importante de la production mondiale du cinéma d'animation d'auteur est constituée de films sans paroles. Pour appuyer ceci, nous sommes allés voir du côté du prestigieux festival d'animation d'Annecy, lieu de rencontre annuel de tous les professionnels et amateurs de cinéma d'animation. En 2003, sur cinquante courts métrages présentés en compétition officielle, 22 films étaient sans paroles. Ce qui représente 44 % de l'ensemble. En 2004, cette proportion était de 46 %. Il va sans dire que l'étape de la version dialoguée de ces films est inexistante. Ces chiffres élevés s'expliquent en partie par des facteurs économiques et commerciaux. Il est en effet moins long et par conséquent moins coûteux de produire des films où les mouvements des lèvres des personnages n'ont pas à être animés. Et il est plus facile de commercialiser internationalement des films sans l'obstacle de la langue.

Par ailleurs, le genre lui-même appelle à une scénarisation particulière qui se rapproche de celle du cinéma expérimental. En effet, le cinéma d'animation d'auteur offre bien souvent des films abstraits, non narratifs, pour lesquels il n'existe aucune écriture préalable, tout au plus, la rédaction d'un concept, dans certains cas. On pense alors au cinéma de Norman McLaren et plus particulièrement à des films comme *Begone Dull Care* (1949), *Synchromy* (1971), *Lines Vertical* (1960), etc. Même le célèbre *Blinkity Blank* (1955) propose davantage un travail visuel que narratif. Dans ces cas, la scénarisation et la réalisation sont liées. On peut citer d'autres artistes qui ont une approche cinématographique similaire : à nouveau, le Néo-Zélandais Len Lye, l'Allemand Oskar Fischinger, le Québécois Steven Woloshen, l'Américain Stan Brakhage, etc. Ces films expérimentaux, presque toujours muets, comptent pour une partie de l'importante quantité de films sans paroles produits chaque année.

Le format des films doit également être considéré. Dans le cas qui nous intéresse, on parle de durées variant le plus souvent entre cinq et quinze minutes. La brièveté de ces films fait en sorte qu'il n'est pas pratique de séparer les étapes, et cela justifie qu'elles soient fusionnées. Il n'existe bien souvent qu'un seul document scénaristique, celui de la version dialoguée.

Finalement, pour plusieurs cinéastes d'animation œuvrant dans le domaine du court métrage, la scénarisation n'emprunte pas le passage de l'écriture, mais plutôt celui des images. Artistes visuels, plusieurs d'entre eux sont plus à l'aise avec le médium du dessin et scénariseront leur film par l'entremise du scénarimage²¹, qu'on définit comme étant la préparation graphique du découpage d'un film ou comme un scénario complet sous forme d'esquisses (De Pierpont *et al.* 1992, p. 156). Certains vont même jusqu'à filmer ce scénarimage, ce qui offrira au cinéaste un outil de travail encore plus performant, qu'on appelle l'animatique, qui permettra de tester une dimension supplémentaire, soit celle du *timing* (c'est-à-dire du rythme) des scènes et toutes autres questions liées au temps et à la durée. Quoi qu'il en soit, l'élaboration du scénarimage est le dénominateur commun du processus de création d'une grande majorité d'artistes œuvrant en animation, courts et longs métrages confondus.

²¹ Le scénarimage est communément appelé *storyboard* dans le jargon du milieu de l'animation.

Le cas de Michèle Cournoyer est quant à lui assez unique. Si on s'attarde aux films qu'elle a réalisés à l'Office national du film du Canada à partir de 1989, on constate que la majorité d'entre eux ont été réalisés sans scénarimage²². Ainsi, si on se réfère aux documents présentés aux responsables de la programmation de l'ONF pour les films *Accordéon* (titre de travail : *La vie en boîte*) et *Robe de guerre* (titre de travail : *Champ d'honneur*), on remarque que les synopsis des projets sont particuliers. Dans le premier cas, le synopsis est en fait une énumération de mots, qu'on présume être des thèmes à développer. Dans le deuxième cas, celui de *Robe de guerre*, le synopsis est un enchaînement de courtes phrases simples et directes, dont la mise en page rappelle celle d'un poème. Dans *Accordéon*, le synopsis qui fait office de préface est manuscrit. Il est écrit à la manière des dessins. Il serait même plus exact de dire que le texte est un dessin et que cette portion du dossier devient ainsi une portion graphique au même titre que les dessins. C'est la même situation dans les génériques de ses films, dans lesquels les mentions sont également manuscrites. Comme si l'acte de création chez Michèle Cournoyer était en constante activité, puisqu'on ne peut y déceler un véritable commencement et qu'il est partout.

À la suite du synopsis du film, on retrouve dans le dossier de présentation d'*Accordéon*, des dessins. Il y a quelquefois une seule esquisse sur une page. À d'autres moments, un enchaînement de dessins dans des cases constitue une base de scénarimage, mais aucune idée, aucune scène n'est entièrement développée. Voici donc la courte description, originalement calligraphiée par Michèle Cournoyer, qu'on retrouve dans le dossier de présentation d'*Accordéon* :

²² Ce n'est pas le cas de *La basse cour* mais il faut savoir que ce projet, qui fut sa porte d'entrée à l'ONF, a été produit dans le cadre du concours Cinéaste recherché. Il a donc fallu, dans ce cas précis, que Michèle Cournoyer se conforme aux pratiques courantes de présentation de dossiers. De plus, ce film demandait un découpage préalable précis puisqu'il a nécessité du tournage de prise de vues réelles. Il y a aussi eu un scénarimage dans le cas du film *Une artiste* qui est en quelque sorte une parenthèse dans l'œuvre de la cinéaste. Rappelons qu'il s'agit d'un film de commande destiné à la collection *Droits au cœur*. Ce film nécessitait aussi du tournage de prises de vues réelles.

La vie en boîte

Une femme, une vie, elle, une boîte, derrière le rideau, beaucoup de souvenirs, une robe de mariée, une image, la saison morte, lui, la rencontre, la belle saison, un, le gâteau de noce, deux, deux boîtes, intimité, fusion, jalousie, distance, elle et lui, lui elle, liberté, séduction, invitation, rendez-vous, boîtes, une femme, une vie.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 29 – Reproduction de la préface du dossier *La vie en boîte* (titre final : *Accordéon*), tel que soumis au comité du programme de l'ONF en 2001.

Dans les pages subséquentes, chacun de ces mots, équivalant à un thème, est repris seul sur une feuille et est illustré par une ou plusieurs esquisses desquelles naissent des amorces de métamorphoses.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 30 – Reproduction de la page 7 du dossier *La vie en boîte* (titre final : *Accordéon*), tel que soumis au comité du programme de l'ONF en 2001.
[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 31 – Reproduction de la page 9 du dossier *La vie en boîte* (titre final : *Accordéon*), tel que soumis au comité du programme de l'ONF en 2001.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 32 – Reproduction de la page 11 du dossier *La vie en boîte* (titre final : *Accordéon*), tel que soumis au comité du programme de l'ONF en 2001.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 33 – Reproduction de la page 17 du dossier *La vie en boîte* (titre final : *Accordéon*), tel que soumis au comité du programme de l'ONF en 2001.

Bien qu'il n'existe pas de scénario, on décèle tout de même à la lecture du synopsis une certaine structure, la progression d'un éventuel récit, celui de la vie d'une femme que l'on découvre à travers des boîtes. Elle séduira un homme ou sera séduite, elle en tombera amoureuse, se mariera, etc. C'est à partir de ce matériel très préliminaire que s'amorcera 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 se crée dans une forme d'écriture automatique. On peut dire qu'il existe un télescopage entre la scénarisation, l'animation et le montage. Ces étapes ne se succèdent pas, mais se fondent, s'imbriquent l'une dans l'autre.

Lorsqu'on demande à Michèle Cournoyer comment est né *Accordéon*, voici ce qu'elle répond :

Je commence souvent par l'image. Je dessine et je vois ce qui émerge. Le premier dessin, c'était une femme-boîte, un autre, une femme-camion. J'étais en plein déménagement et je me suis métamorphosée en boîte. Dans mes carnets de croquis, il y avait toujours cette femme enfermée dans une boîte. Je cherchais cette femme. J'ai commencé par peindre une pile de papier à lettres dans une boîte et à l'animer. Puis, les touches de l'ordinateur se sont transformées en petites boîtes : un homme est apparu. J'avais trouvé mon sujet; une histoire d'amour épistolaire, virtuelle²³.

Cette histoire d'amour virtuelle est donc apparue en cours de route puisqu'au départ, bien que l'idée de la relation entre un homme et une femme était présente, toute la portion d'amour par correspondance, cette histoire de deux êtres liés par la technologie, n'était pas préméditée. Ce qui allait devenir le thème central du film terminé s'est donc manifesté au moment de la réalisation. Il est extrêmement évocateur, lorsqu'on lit cet extrait d'entrevue de Michèle Cournoyer, de remarquer qu'elle parle de ses personnages comme s'il s'agissait d'entités autonomes, qui vivent leur vie en dehors de celle de la cinéaste elle-même, mais qu'en même temps, elle s'identifie à eux d'une manière tout à fait viscérale. Bien qu'il existe dans son discours une symbiose parfaite entre elle et son sujet (« je me suis métamorphosée en boîte »), dans la même foulée, elle parle d'eux avec une distance déconcertante (« je cherchais cette femme » ou encore « un homme est

²³ Des extraits du dossier de presse du film *Accordéon* se trouvent en annexe V.

apparu »). Voici un extrait du dossier de presse du film *Robe de guerre*, dans lequel Michèle Cournoyer aborde à nouveau avec un certain détachement, l'apparition des ses personnages et de leurs actions :

Dans la séquence de *Robe de guerre* qui montre la femme devenant un char d'assaut, un canon phallique érotique insolite s'élève vers le ciel et crie sa révolte avec de la fumée.

L'humour noir souligne l'absurdité et la cruauté de la guerre sans aucune censure. À la manière des surréalistes, pour la même séquence, j'ai procédé par automatisme psychique pur. J'ai d'abord dessiné la femme en prière. En l'animant, elle s'est multipliée, comme par magie, en plusieurs femmes voilées alignées comme une armée de soldats en uniforme. Puis les femmes en noir sont devenues de plus en plus petites. Elles se sont mises à tourner et à ma grande surprise, elles sont devenues chenilles, jambes à genoux de la femme char d'assaut. Un pansement est apparu et a recouvert ses blessures peu à peu dans l'action. C'est une femme blessée²⁴.

La genèse de *Robe de guerre* a suivi le même parcours que pour *Accordéon*. Le court texte qui suit présentait le projet aux programmeurs de l'ONF. Par souci d'authenticité, nous l'avons reproduit en respectant la mise en page originale. Des dessins inclus au dossier suivent le texte.

Par une étrange nuit de pleine lune,
une femme vit une guerre dans son corps.
Elle attend le retour d'un homme qui revient de la guerre.

La lune pleine brille dans la nuit.
Un avion militaire passe en silhouette.
Un parachutiste saute de l'avion et vole dans les airs.
La femme l'attend.
Un hélicoptère transporte les troupes vers
le champ de bataille dans le corps d'une femme musulmane.
Un petit soldat séduit la femme.
La femme explose.
Ses membres déchiquetés se recollent, c'est un rêve.

²⁴ Des extraits du dossier de presse du film *Robe de guerre* se trouvent en annexe VI.

L'homme en parachute descend du ciel.
Le petit soldat périt dans un[e] explosion
laissant une plaie sanglante à la bouche de la femme

L'homme au parachute atterrit, blessé.
Il lèche les blessures de la femme.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 34 – Dessin extrait du dossier de présentation du projet *Champ d'honneur* (Titre final : *Robe de guerre*), au comité du programme de l'ONF, mai 2005. Ce dessin se retrouve dans le film terminé.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 35 – Dessin extrait du dossier de présentation du projet *Champ d'honneur* (Titre final : *Robe de guerre*), au comité du programme de l'ONF, mai 2005. Cette image ne se retrouve pas dans le film terminé.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 36 – De haut en bas, de la gauche vers la droite. Extrait d'une amorce de scénarimage, tiré du dossier de présentation du projet *Champ d'honneur* (Titre final : *Robe de guerre*), au comité du programme de l'ONF, mai 2005. Ces images ne se retrouvent pas dans le film terminé.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 37 – De haut en bas, de la gauche vers la droite. Extrait d'une amorce de scénarimage, tiré du dossier de présentation du projet *Champ d'honneur* (Titre final : *Robe de guerre*), au comité du programme de l'ONF, mai 2005. Ces images ne se retrouvent pas dans le film terminé.

À nouveau, on constate le chemin parcouru entre les intentions de départ et le résultat final. Ce qui subsiste en fin de compte, c'est la première phrase du synopsis : « Par une étrange nuit de pleine lune, une femme vit une guerre dans son corps. » Dans le dossier

de presse du film, Cournoyer dit : « La guerre se déroule en elle, dans son corps et son cœur²⁵. » L'idée de la femme qui explose a également été conservée, dans le dernier plan, avant qu'elle ne se dévoile et que son âme s'élève dans le noir²⁶. Pour le reste, le film s'est recentré sur la prière, abondamment documentée par la cinéaste, qui a poursuivi sa recherche sur les femmes kamikazes tout au long de la réalisation de son film. Ainsi, les mains, objets de prière, ont pris une importance capitale dans cette œuvre. Elles seront tantôt des soldats, tantôt des jambes pour ensuite se retrouver jointes, positionnées devant la poitrine voilée de la femme. Ce thème semble d'ailleurs avoir déterminé la musique de Walter Boudreau, puisqu'il s'agit d'une composition pour orgue aux accents religieux affirmés.

Comme nous l'avons vu, Michèle Cournoyer est constamment perméable aux influences extérieures et anime avec son intuition comme guide, ses émotions comme boussole. À propos de la fabrication du *Chapeau*, la cinéaste dit ceci : « Je ne savais jamais ce qui allait arriver. J'étais en communication avec l'inconscient, les démons, les anges et tout ce qu'il y avait à l'intérieur de moi. J'étais dans l'urgence totale²⁷ ».

Cette importance accordée à cette matière brute qu'est l'inconscient se traduit concrètement de la manière suivante : elle anime un premier fragment, puis un deuxième, suivi d'un troisième et ainsi de suite. Ses fragments sont ensuite affichés au mur de son atelier. Progressivement, un scénarimage se construit. Après quelques mois, une session de travail a lieu avec le monteur du film. À même le scénarimage épinglé sur un babillard, la cinéaste et le monteur placent et déplacent les fragments, enchaînent quelques métamorphoses. C'est en liant des fragments qui ont leur sens propre, qu'une émotion, qu'une ligne directrice, peut-être même un récit, émergent. Après cette session de travail, Michèle Cournoyer retourne à sa table à dessin pour combler les vides décelés entre deux métamorphoses. Le récit peut alors prendre une tout autre direction. C'est de cette façon que Michèle Cournoyer a travaillé au film *Le chapeau* avec Fernand Bélanger, à *Accordéon* avec Richard Comeau et à *Robe de guerre* avec Michel Giroux. Ainsi, une

²⁵ Des extraits du dossier de presse du film *Robe de guerre* se trouvent en annexe VI.

²⁶ La cinéaste dit plutôt que son personnage implose, puisqu'elle se consume de l'intérieur.

²⁷ Entrevue filmée de Michèle Cournoyer, réalisée à l'ONF en 2001 et diffusée dans le cadre du PAU Education à Barcelone (Espagne), événement où la cinéaste était invitée à participer à une discussion sur le thème de l'abus sexuel.

grande partie du montage du film se fait en cours de route, sans même que le monteur n'ait à exécuter de coupe. Effectivement, l'enchaînement des métamorphoses donne l'impression que le film est un long plan-séquence. Ce qu'il est en quelque sorte, si on tient compte du fait que lorsque l'ensemble du film est dessiné, l'intervention du monteur est mineure. Son rôle est surtout déterminant en cours de réalisation.

Richard Comeau qui était le monteur d'*Accordéon*, qui n'est pas un scénariste, qui n'écrit pas une ligne, a monté *Accordéon* mais sans jamais couper une image. Il n'a jamais coupé une image physiquement. Comme Fernand Bélanger dans le cas du *Chapeau*, ils interviennent dans le processus avec un œil de monteur, avec un point de vue de monteur, mais ils ne sont pas littéralement des monteurs puisqu'ils ne vont pas couper la pellicule. Ils vont plutôt discuter de l'organisation du matériel ce qui fait que philosophiquement ils sont des monteurs, puisque le monteur organise le matériel. Philosophiquement, ils sont des monteurs, mais en terme d'opérations, ils n'en sont pas²⁸.

La métamorphose

Nous avons abondamment évoqué la figure de la métamorphose depuis le début de notre analyse. C'est qu'elle est centrale dans l'œuvre de Michèle Cournoyer, tout comme elle l'est dans le cinéma d'animation en général. Ce n'est pas fortuit que nous nous attardions à la métamorphose à ce moment-ci, après avoir abordé la question du montage, ces deux thèmes étant bien souvent indissociables. Dick Tomasovic, dans le préambule de l'article qu'il consacre aux thanatomorphoses²⁹ dans le cinéma d'animation, dit ceci :

Le rôle et les limites du montage dans le cinéma d'animation sont ici reconsidérés. Il ne s'agit plus de l'entendre comme un « simple » travail d'assemblage de plans, d'associations d'éléments épars, de collage de morceaux divers, de constitution d'un grand corps monstrueux, mais bien de l'étudier comme un processus permanent de gestion de passages, de modulations d'une image à l'autre, de transformations d'éléments inanimés, de transmutations de figures fixes, de métamorphoses de corps inertes (2002, p. 143).

²⁸ Des extraits de l'entrevue avec Marcel Jean se trouvent en annexe IV.

²⁹ Pour l'auteur Dick Tomasovic, ce terme signifie les métamorphoses de corps inertes (en référence aux dessins fixes) et par conséquent, d'animation de la mort.

Toujours dans cet article, l'auteur réfère aux cinéastes Borivoj Dovnikovic et Jacques Drouin (ce dernier ayant également été monteur de plusieurs courts métrages, dont *La basse cour* de Michèle Cournoyer), qui identifient le propre du montage en cinéma d'animation avec le fait qu'il intervient dès le début du film, donc qu'il est antérieur au moment où il intervient dans le cinéma traditionnel, où le montage est l'une des dernières étapes du processus cinématographique.

[...] spécificité singulière, qui sollicite les images autant que leurs intervalles, qui s'élabore dans la matière même du film, dans le dispositif filmique même, qui œuvre dans et à partir de son flux temporel, et qui est nulle autre que celle de la métamorphose. [...] À mon sens, la métamorphose constitue la figure de construction fondamentale et invariable du cinéma d'animation, dictée précisément par ce que nombre d'auteurs ont appelé la nature synthétique du processus d'animation; elle est le mode même de fonctionnement de ce processus; elle m'apparaît donc comme omniprésente (*Ibid.*, p. 147).

L'auteur spécifie donc que toute la notion de raccord liée au montage traditionnel, et qui signifie finalement l'assemblage des différentes pièces de l'ensemble, est dans le cas du cinéma d'animation, assumée par la métamorphose, qui, pour le citer à nouveau, *rend l'événement du raccord omniprésent*³⁰. Toujours dans ce même article, Tomasovic décortique le film réalisé par Suzanne Gervais s'intitulant *Cycle* qui semble être composé d'un seul plan-séquence. Le film recourt à un montage permanent de formes, aussi exigeant en fait de précision qu'insolite dans les rapprochements qu'il occasionne, donnant le sentiment d'une totale osmose entre tous les éléments présentés.

La technique et la pratique du dessin animé sont claires à cet égard : l'animateur commence par fixer les dessins-clés, non pas seulement les points de départ et d'arrivée, mais aussi les stations intermédiaires à partir desquelles les intervalles seront dessinés, dessins de raccord qui ne peuvent exister qu'en fonction du dessin-clé précédent et du dessin-clé suivant. Le bouclage, le conditionnement de l'avant par l'après, et de l'après par l'avant, préside à toute animation. Toute image animée est déjà un raccord (*Ibid.*, p. 147).

³⁰ Dick Tomasovic oublie cependant de mentionner qu'une partie importante de la production d'animation emprunte une forme narrative plus « classique » et qu'en conséquence, le montage et les raccords correspondent aux définitions qui ont cours lorsqu'on parle de cinéma de prises de vues réelles.

Dick Tomasovic fait largement référence à la cinéaste Suzanne Gervais donc son article. Nous pouvons également citer le Suisse Georges Schwizgebel, cinéaste passé maître dans l'art et la maîtrise de la métamorphose. Dans l'ouvrage *Georges Schwizgebel, des peintures animées* (Cotte 2004, p. 104), le réalisateur affirme que l'utilisation des métamorphoses lui procure avant tout un réel plaisir pour ce qui est du dessin et qu'en plus, cela lui permet d'éviter les fondus enchaînés ou encore les coupes qu'offriraient les techniques de montage traditionnel. Pour Schwizgebel, la métamorphose permet notamment les raccords de formes, ce à quoi il a recours systématiquement dans le film *La jeune fille et les nuages*, où la forme du nuage est le point de départ et d'arrivée de chacune des scènes. Il va sans dire que dans cette façon particulière d'aborder son découpage, chaque cadre doit être soigneusement réfléchi.

Chez Michèle Cournoyer, la métamorphose crée un magnétisme bien particulier et joue un rôle clé en ce qui concerne les fonctions temporelles et spatiales. Comme c'est le cas pour le court métrage *Cycle* de Suzanne Gervais, *Le chapeau*, *Accordéon* et *Robe de guerre* semblent aussi être des plans-séquences basés essentiellement sur l'enchaînement de métamorphoses. Examinons de plus près la structure narrative du film *Le chapeau*, qui est particulièrement judicieuse quant à sa construction. Il y a tout d'abord le récit-cadre, celui d'une danseuse nue dans un bar, qui, en performance devant les clients, se remémore ses douloureux souvenirs. Ce cadre est extrêmement important, puisqu'il servira à permettre au spectateur une lecture confortable du récit enchâssé qui occupe tout le cœur du film et qui, quantitativement, est dominant. Ce sont en grande partie les trames sonore et musicale qui définissent où commence et où s'arrête ce récit-cadre. C'est pourquoi nous avons effectué les calculs suivants en fonction de ces composantes. Sur une durée totale de six minutes, le récit-cadre occupe 40 secondes, divisées entre le début du film où il occupe 26 secondes et la fin, où il dure 14 secondes, pour une proportion de 11 % de la durée totale. Puisque le film prend ancrage dans des assises concrètes – la danseuse nue dans un bar – la cinéaste a une totale liberté pour ce qui est du récit encadré. Dès que le spectateur comprend que ce qui va suivre se déroule dans la tête de la danseuse, tout devient possible. Il accepte et comprend que le caractère onirique entraîne un éclatement de la trame narrative et permet une absence ou un ébranlement de toute logique, une non-linéarité des événements et un choix iconographique extravagant et surréaliste.

C'est à l'intérieur du récit enchâssé que se retrouve l'époustouflante succession de métamorphoses. C'est en les disséquant qu'on est à même de mesurer leur force et leur importance en ce qui concerne le rapport au temps et à l'espace. Prenons comme exemple l'une des premières séquences (si on peut la nommer ainsi³¹). Elle débute sur un gros plan du visage de la danseuse, dont les yeux sont fermés. Nous l'avons déjà dit, l'action se déroule dans un bar avec la musique de circonstance, la voix du maître de cérémonie et les applaudissements des clients. Nous sommes alors dans le premier espace et dans le temps présent de la diégèse du film. De l'oreille de la femme, on se retrouve dans une cage d'escalier (deuxième lieu) où un homme dont le visage est camouflé par un chapeau, monte les marches en se tenant à une rampe. Le dessin occupe le milieu de l'écran, il n'y a aucun décor, tout est épuré. La musique du bar a laissé place à un seul son qu'on pourrait qualifier d'inquiétant, évocation d'un acouphène lancinant qui hanterait le personnage (n'oublions pas que l'escalier a pris naissance dans l'oreille). L'homme s'avance vers la caméra, toujours tête baissée, jusqu'à ce que le chapeau qui se fait de plus en plus envahissant occupe une bonne partie de l'écran. Alors qu'il est à son plus gros, une tête apparaît petit à petit au-dessus et les traits de pinceau qui formaient le contour du chapeau représentent maintenant autre chose : un drap qui recouvre une petite fille. Changement de lieu (le troisième) et de temporalité : nous sommes à présent dans ce qu'on présume être la chambre à coucher de la petite fille, dans les souvenirs de la danseuse. On entend un « chût » sifflé par l'homme, puis c'est le silence pendant un très court instant. Une des mains de la petite fille dépasse du drap. Aussitôt, cette même main n'est plus celle de la fillette, mais celle de l'homme qui retire le drap peu à peu. Rapidement, cette grosse main revient et s'insère sous la robe de nuit de la petite fille qui se transforme presque instantanément en robe de ballerine, transportant le spectateur dans un quatrième lieu. Bien que nous soyons toujours dans les souvenirs de la danseuse, nous avons quitté la chambre à coucher pour nous retrouver ailleurs, sans que ce nouveau lieu soit représenté. En effet, l'image ne montre aucun décor, la petite ballerine danse au milieu de l'écran, accompagnée de notes musicales enfantines évoquant le ballet classique. Alors que ses bras s'élèvent, le tutu de sa robe deviendra chapeau et,

³¹ Nous devons ici prendre une certaine liberté avec la terminologie puisque les notions de plan et de montage ne peuvent s'appliquer littéralement, celles de séquence, de scène ou de segment sont aussi, à strictement parler, inadéquates.

dans un panoramique vers le bas, celui-ci déshabillera le corps de la danseuse du début du film; elle est à présent assise, toujours nue, prête à ouvrir ses jambes. C'est le retour au lieu initial et à la musique du bar.

Sur une durée d'à peine 33 secondes, la cinéaste a exploré quatre lieux et trois espaces temporels différents :

Lieux	Temporalités
1- Bar	1- Présent (diégèse du film)
2- Escalier	2- Passé : 1 ^{er} souvenir
3- Chambre fillette	
4- Endroit non identifié où danse la fillette	3- Passé : 2 ^e souvenir

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 38 – Exemple de métamorphoses, 32 dessins tirés du film *Le chapeau*.

Cet exercice descriptif nous permet de réaliser à quel point la figure de la métamorphose, telle que Michèle Cournoyer l'emploie, est à l'origine d'ellipses percutantes et efficaces qui sont en fait le télescopage de lieux, de temporalités et de niveaux de réalité. Le trait lui-même, employé dans un environnement aussi épuré soit-il, possède un pouvoir narratif et descriptif absolument saisissant. Dans l'exemple ci-dessus, c'est en décomposant la scène image par image, qu'on réussit à percevoir que ce sont les mêmes traits de pinceau qui représentent la main de l'enfant qui devient, immédiatement dans le dessin suivant, la main de l'homme. Cette économie de moyens favorise la fluidité des transitions et permet le miracle de l'ubiquité. Il y a une telle subtilité dans les transformations que comme spectateur, on se sent comme un enfant face à un magicien doué dont les astuces d'apparitions/disparitions/transmutations d'objets nous apparaissent totalement énigmatiques. L'illusion d'optique fonctionne à merveille tant l'exécution est parfaitement maîtrisée.

À certains égards, cette approche cinématographique reposant sur l'utilisation de la métamorphose fait de Michèle Cournoyer une héritière du pionnier Georges Méliès. Dans son ouvrage *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1958), Edgar Morin analyse le passage du cinématographe au cinéma et met en lumière le rôle déterminant qu'a joué Méliès dans cette profonde mutation. Morin rappelle que dans des buts fantastiques, entre la création des fondus enchaînés et le travelling, apparaît comme truc non seulement chronologiquement premier, mais primordial, la métamorphose. Celle-ci, comme c'est souvent le cas, fut découverte par hasard en 1896, alors que Méliès filme la place de l'Opéra. Soudain, la pellicule se bloque et se remet en marche après quelques minutes. C'est en projetant cette bande que Méliès découvre que l'omnibus Madeleine-Bastille, traîné par des chevaux, fait place à un corbillard. De nouveaux piétons traversent le champ de l'appareil. Des hommes sont transformés en femmes. Le truc à métamorphoses est trouvé!

Les métamorphoses sont demeurées vivantes et agissantes dans les féeries enfantines, les contes et récits fantastiques du jeune âge, et d'autre part dans la prestidigitacion qui, quoique réduite à l'Exhibition foraine, est exactement l'art magique, non seulement des transferts du

visible à l'invisible et réciproquement (apparitions, disparitions) mais aussi et surtout des transmutations et transformations (*Ibid.*, p.48).

Lorsque nous avons évoqué la magie dans la description du *Chapeau* de Michèle Cournoyer, ce n'était évidemment pas dans l'esprit de Méliès, qui était lui-même prestidigitateur, mais plutôt pour mettre en relief la fascination exercée par les métamorphoses de la cinéaste et l'état de stupéfaction dans lequel celles-ci laissent le spectateur. Alors que Méliès travaillait dans un esprit de performance et de divertissement, Cournoyer bouscule les idées reçues et tend vers la provocation.

Dix ans après avoir accidentellement découvert la métamorphose, Méliès distinguait deux catégories de films, celle des sujets composés, ou scènes de genres, et celle des vues dites à transformations (*Ibid.*). Bien qu'il n'y fasse pas référence directement, le cinéma d'animation s'inscrit dans cette dernière classification. En effet, les historiens du cinéma d'animation (Bendazzi, DeBlois, etc.) n'hésitent pas à inclure les réalisateurs de ces films de transformations (Méliès, le Catalan Segundo de Chomón, l'Américain James Stuart Blackton) dans leurs énumérations des pionniers de l'animation. En repensant à nouveau à l'exemple du *Chapeau*, cette citation d'Edgar Morin est d'une étonnante clairvoyance et pertinence : « Les métamorphoses impliquent, et ici nous rejoignons L. Lévy-Bruhl, un univers fluide où les choses ne sont pas durcies dans leur identité, mais participent à une grande unité cosmique en mouvement (*Ibid.*, p. 63) ».

Cette « grande unité cosmique en mouvement » se traduit, dans des films comme *Le chapeau*, *Accordéon* et *Robe de guerre*, par un traitement qui évoque le plan-séquence, la totalité de l'univers représenté étant englobé dans l'enchaînement des métamorphoses, la suite ininterrompue de transformations provoquant un jaillissement d'idées sans cesse renouvelées qui affectent le sens donné à chacune des images. Dès qu'un dessin apparaît, avec son sens propre, il est en effet automatiquement transmuté vers une autre image, qui porte en elle une autre représentation, faisant ainsi basculer le sens. Ces images non « durcies » – pour reprendre la terminologie de Morin, sont à la source de l'ambiguïté des films de Cournoyer, qui placent le spectateur devant un dilemme d'interprétation : quel est le sens de ce que je viens de voir? Qu'ai-je vu exactement? Comme si Michèle Cournoyer mettait à plat diverses idées, comme si elle relativisait à l'extrême sa position,

la complexifiait, réinterprétant chacune de ses images, chacune de ses affirmations par une nouvelle image, par une nouvelle affirmation, comme si elle laissait dans son film diverses hypothèses de représentation et, par conséquent, d'interprétation. Dans *Le chapeau*, par exemple, la danseuse se trouve nue, à quatre pattes, devant les clients du bar. Le temps d'un seul photogramme, Michèle Cournoyer inverse la position de la danseuse, dessine ses seins et son sexe à l'endroit même où se trouvaient son dos et ses fesses, comme pour inscrire dans le film une possibilité graphique abandonnée en cours de route. D'une manière semblable, la succession rapide des métamorphoses inscrit dans une seule foulée une suite d'émotions parfois contradictoires ou généralement considérées comme incompatibles. C'est ainsi que la dénonciation de l'inceste, centrale dans *Le chapeau*, n'exclut pas la présence de plusieurs niveaux de plaisirs coupables et inacceptables : plaisir de la victime de sévices sexuels, plaisir de la cinéaste lorsqu'elle crée ses images, plaisir du spectateur recevant ces mêmes images.

Bien que cette idée soit dérangeante, le plaisir de la victime constitue une situation d'ambivalence rencontrée par certaines victimes de sévices sexuels. Le psychanalyste québécois Pierre Drapeau³², qui propose une lecture du film *Le chapeau*, explique cette notion de plaisir par la confusion qui existe entre le langage des adultes et celui des enfants. Une petite fille peut prendre un certain plaisir à recevoir des caresses ou à se faire regarder par son père ou toute autre figure masculine. Ces contacts peuvent être agréables du point de vue de l'enfant qui n'y perçoit, a priori, aucune connotation sexuelle. Ce qui est différent du point de vue de l'adulte. Dans le film, la fillette semble avoir des moments de bonheur, comme c'est le cas lorsqu'elle danse avec sa robe de ballerine. D'ailleurs, la musique qui accompagne ces images n'a aucun caractère menaçant. Cependant, le film le démontre très bien, la situation vire au cauchemar.

La deuxième source de plaisir du film est celle ressentie par la cinéaste lorsqu'elle dessine. On peut comprendre qu'un artiste retire une satisfaction de l'exécution même de son art, dans lequel il s'exprime et s'accomplit. Et finalement, il y a le spectateur, qui, malgré la dureté du sujet, ressent une certaine jouissance devant la beauté de ces images en mouvement, devant le caractère virtuose de cet enchaînement de métamorphoses. Ce

³² Des extraits de l'entrevue avec le psychanalyste Pierre Drapeau se trouvent en annexe II.

qui rejoint l'état de stupéfaction dont nous parlions un peu plus tôt. C'est toutefois là que se situent l'ambiguïté et le malaise. Comment peut-on avouer apprécier des images si crues, aussi belles soient-elles, alors qu'elles véhiculent un message si dur et dérangeant, alors surtout qu'on a cru y percevoir, à travers la dénonciation, le plaisir fugitif de la victime?

Ce concept d'idées « non durcies » que définit Edgar Morin nous aide non seulement à comprendre les conséquences de l'utilisation de la métamorphose chez Michèle Cournoyer quant au sens à donner aux images et à leur caractère ambigu : il semble aussi indissociable du processus de création de la cinéaste qui aborde son film librement, sans scénarimage définitif, donc sans idées préconçues, et qui considère le film comme un flux résultant d'hésitations et de doutes, comme s'il s'agissait de donner à voir la quête d'une forme, les méandres de la pensée et de la création.

Marcel Jean, spécialiste québécois du cinéma d'animation, a lui aussi abordé la question de la métamorphose et lui consacre tout un chapitre de son ouvrage *Le langage des lignes*.

Cette prépondérance de la métamorphose en animation n'a rien d'étonnant. En effet, l'accès à cette figure est en quelque sorte l'avantage offert par l'absence de corps réel, par l'absence de matérialité. C'est tout simplement une forme de compensation. Que les premiers animateurs aient saisi cette opportunité s'explique aisément puisque, à l'origine, le dessin animé ne pouvait aspirer, même de manière approximative, au réalisme de la prise de vue réelle. L'intérêt du dessin animé résidait justement dans la possibilité qu'il offrait de jouer avec les formes (Jean 1995, p. 60).

L'auteur insiste sur la présence de métamorphoses dans l'œuvre de Cournoyer, en particulier dans les films *Dolorosa* et *La basse cour*.

On retrouve ce genre de travail chez la Canadienne Michèle Cournoyer pour qui, lorsqu'une femme devient une fleur (*Dolorosa*) ou encore une poule (*La basse cour*, 1993), ce ne sont pas deux images qui se succèdent mais plutôt deux formes qui expriment une idée unique. Là encore il s'agit véritablement de télescoper, de lier deux images par une sorte de geste surréaliste qui fera naître le sens (*Ibid.*, p. 65).

[illustration retirée / image withdrawn]

Le livre ayant été publié en 1995, l'auteur ne fait pas référence aux films *Le chapeau*, *Accordéon* et *Robe de guerre*. Mais, comme nous l'avons déjà noté, le constat qu'il fait s'applique tout aussi bien aux trois derniers opus de la cinéaste. Dans *Accordéon*, pour établir la liaison entre l'homme et la femme, la cinéaste met en scène au premier tiers du film, une robe de mariée qui disparaît vers le bas, déshabillant un squelette de fils sur son passage. Plus bas, la trajectoire des fils nous mène vers la chevelure entrelacée d'un homme tapant sur un clavier d'ordinateur. De ses yeux et de sa bouche, des masses de papier virevoltent. Soudain, une touche du clavier s'élève, tel un phallus. Un homme et une femme sont liés par la technologie.

Figure 39 – Exemple de métamorphoses, huit dessins tirés du film *Accordéon*.

Le rêve

Nous avons vu plus tôt que l'onirisme et le rêve étaient des dénominateurs communs de plusieurs films d'animation et du surréalisme. Il y a donc le rêve à l'écran, celui qui se retrouve dans la forme même du film, mais il y a également, à la manière des surréalistes, le rêve comme matériau brut et comme source d'inspiration. Les travaux de Sigmund Freud et la publication de l'ouvrage fondamental *L'interprétation des rêves* (1890) ont trouvé un écho important chez les surréalistes.

Pour Freud, ce monde est le symbole de désirs inconscients, de tendances inavouées; et, en le déchiffrant, l'homme arriverait à une conscience intégrale de lui-même. Volontairement, on laisse dans l'ombre cette richesse, pour agir dans la vie, pour réussir, ce qui est une mutilation de notre être. Aussi André Breton, déplore-t-il que dans le sommeil l'« activité de réparation » ne mérite pas mieux « que cette disgrâce faisant de presque tout homme un dormeur honteux » (Duplessis 1950, p. 36).

Freud fait notamment la distinction entre le « contenu manifeste » du rêve, c'est-à-dire celui qui se présente au rêveur, et le « contenu latent » dans lequel s'expriment les pulsions et les données inconscientes.

Lier les deux suppose un ensemble d'opérations, le travail du rêve. L'interprétation change le rêve manifeste, relativement incompréhensible, en un produit doté d'une signification psychique – un « souhait » inconscient que le sujet tente d'exprimer (Ward et Zarate 2003, p. 10).

Pour les surréalistes, la matière issue du rêve, bien plus que de l'état de veille, devient extrêmement riche et signifiante.

La psychanalyse naissante rejoint la pensée surréaliste. Celle-ci lutte contre la toute puissance de la raison en privilégiant l'automatisme de la pensée et les récits du rêve il s'agit donc de faire surgir des profondeurs « la parole intérieure » qui est une autre réalité, une « surréalité » plus vraie (Lièvre-Crosson 1995, p. 45).

Quelques cinéastes d'animation ont adopté cette approche. C'est notamment le cas d'Alexandre Alexeïeff (1901-1982), réalisateur français d'origine russe, créateur de la gravure animée à travers l'invention de cet outil inusité qu'est l'écran d'épingles. Ce

cinéaste avait une certaine proximité avec le milieu surréaliste sans pour autant en faire partie et fréquentait plus particulièrement le poète français Philippe Soupault, l'un des plus radicaux. Alexeïeff affirme avoir été influencé par Freud dans la conception de son film *Une nuit sur le mont chauve* (1933).

C'est un expérimentant les moments incertains où l'esprit n'est pas encore endormi, non plus que vraiment réveillé, qu'Alexeïeff dit avoir compris la forme qu'il allait donner à ses visions. [...] Ces images hypnagogiques relèvent de la vision, et Alexeïeff va tout mettre en œuvre pour donner une réalité physique à ses visions, à travers des inventions lui permettant non pas de faire du cartoon, mais au contraire de créer une forme de gravure animée, gravure aux contours incertains, donnant vie à des formes floues et indistinctes comme dans l'état de rêve, s'approchant de certaines œuvres de Goya ou Seurat (Denis 2007, p. 60).

Michèle Cournoyer a très souvent puisé dans ses rêves comme source d'inspiration de ses films. Comme nous le disions plus tôt, la genèse de ses films se présente très souvent sous forme de visions à partir desquelles se développent des idées. Dans les entrevues accordées à Chris Robinson et à moi-même, ainsi que dans le dossier de presse du film *Robe de guerre*, elle mentionne ceci :

Old Orchard Beach, P.Q. vient d'un rêve dans lequel je faisais l'amour avec un homard. C'est aussi lié à ma mère, qui mangeait des homards à Old Orchard lorsqu'elle était enceinte de moi (Roy 2006, p. 52).

Son film suivant, *La toccata*, s'inspire d'un rêve (Robinson 2001, p. 18).

Puis une nuit, dans un sommeil éveillé, les draps de mon lit m'ont enveloppée comme un voile noir. Je sentis mes paupières devenir casques de soldat.

Le ventilateur du plafond s'est changé en hélice d'hélicoptère.

Ma chambre s'est transformée en un champ de bataille.

Beaucoup de mes films sont nés à partir de visions et de rêves³³.

Dans la filmographie de Cournoyer, *La toccata* (1978) est certainement le court métrage dont la forme illustre le plus explicitement le mécanisme du rêve. Au milieu d'un champ,

³³ Des extraits du dossier de presse du film *Robe de guerre* se trouvent en annexe VI.

un pianiste joue du Bach au piano. Tout à coup, une femme émerge de la partition musicale et ira à la rencontre du musicien, piétinant ses mains et le clavier. Visiblement heureux, le pianiste caresse les cheveux de la belle blonde et l'embrasse. Celle-ci piétine cette fois le genou de l'homme et la partition tombée sur l'herbe, et s'éloigne, un couteau à la main. Ce couteau servira à creuser un énorme carré à même le sol, qui, une fois la nuit venue, s'ouvrira et fera place à la fosse d'un orchestre. Dans un geste ultime, la femme laissera tomber son couteau et sautera dans le pavillon du cor d'un musicien. À l'aube, le pianiste est toujours à son piano, jouant devant sa partition déchirée.

Le film *La toccata* a été réalisé selon une technique mélangeant la prise de vues réelles et le photomontage. Il ne s'agit donc pas d'un film d'animation, mais plutôt d'une œuvre expérimentale se rapprochant du film de trucage. La présence à l'écran de comédiens confrontés à des situations « surréelles » — une femme qui sort d'une partition musicale — nous fait immédiatement basculer dans l'univers du rêve. En effet, cette situation improbable dans la vie est tout à fait plausible et crédible dans un rêve. Dans ce cas, ce pourrait être celui du pianiste, qu'il nous raconte à travers le film.

Pour analyser *La toccata*, reprenons le concept du « travail du rêve » comme entendu par Freud, et tentons d'effectuer les opérations nous permettant de passer du « rêve manifeste » au « rêve latent ». Dans ce cas, le film, tel que nous venons de le décrire, serait le « rêve manifeste », donc tel qu'il se manifeste au pianiste (personnage principal donc associé au rêveur). Et notre travail d'interprétation — « notre travail du rêve » — nous mènerait donc vers le « rêve latent » du protagoniste, et par conséquent à ses pulsions et à son inconscient.

Le « rêve latent » serait lié aux fantasmes d'un pianiste pour qui l'impossible devient possible. On peut imaginer que cette belle femme, qui sort de la partition de piano, matérialise sa relation d'amour, sa passion vis-à-vis de la musique. C'est avec autant d'étonnement que de plaisir qu'il accueille la blonde qui surgit devant lui d'une manière impromptue. Il peut la toucher et l'embrasser. Mais ce sera un bonheur bien éphémère puisque, comme c'est souvent le cas dans les rêves, des obstacles obstruent le chemin de l'accomplissement de ses désirs. La femme, qui tient un couteau menaçant, le piétine et le quitte rapidement. Mais au final, alors que le rêve est sur le point de se terminer et que

l'aube pointe à l'horizon, la femme retournera à la musique en plongeant dans un instrument qui la gardera prisonnière. *La toccata* illustre le passage entre les choses matérielles (la partition de piano, le cor) et le fantasme (la femme) et met de l'avant la métaphore de l'amour du musicien pour son art et sa musique.

Le désir

Le surréalisme réclame la toute-puissance du désir et la légitimité de sa réalisation

- Patrick Waldberg (1962, p. 36).

Les relations entre hommes et femmes sont au cœur du travail de Michèle Cournoyer. La plupart de ses films portent en eux une véritable charge sexuelle, sensuelle, parfois ambiguë. Cela passe par le drame de l'inceste du *Chapeau*, par la relation amoureuse épistolaire d'*Accordéon*, ou comme nous venons de le voir, par le désir fantasmé d'un musicien dans *La toccata*.

Le psychanalyste Pierre Drapeau a proposé une lecture analytique de quelques œuvres de Michèle Cournoyer et les films *Old Orchard Beach, P.Q.*, *La basse cour* et *Robe de guerre* sont intéressants à mettre en relief par rapport à cette thématique du désir. Explicite à cet égard, le court métrage *Old Orchard Beach, P.Q.* (1982) présente le désir selon une approche ludique. La sexualité y est omniprésente et le propos simple à décoder, puisque tout y est littéralement illustré. L'action se déroule au bord de la mer où les vacanciers se baignent, se font bronzer et s'amuse sur la plage. Les fantasmes érotiques des protagonistes sont illustrés par d'amusants collages surréalistes, avec la constante du corps pris en otage. Des femmes-sardines, deux jeunes femmes-sirènes, un homme-parasol, un homard-baiseur, etc. Ce sont des corps tels que fantasmés par les deux voyeurs du film, soient l'homme assis sur sa chaise pliante et la belle blonde au maillot de

bain blanc. Sous l'angle analytique de la « relation d'objet³⁴ », Drapeau³⁵ fait justement ressortir le caractère d'« objet » de la femme qui, ici, est présentée comme quelque chose qu'on consomme. L'image des femmes-sardines entassées dans leur boîte métallique illustre en effet très bien cette idée. La femme est également présentée comme étant passive et manipulée. C'est ce qu'on voit dans la scène où deux filles en bikini se font enduire de crème solaire par deux hommes. Elles sont littéralement retournées par ces derniers, l'une se retrouvant sur le ventre et l'autre sur le dos. Un homme qui prend les bras, l'autre qui prend les pieds, la femme est bougée comme si elle était inanimée, comme un objet. Le film se clôt sur une scène d'amour ambiguë entre la blonde et le maître nageur qui se substitue en homard : bien que ce collage graphique soit a priori amusant, une impression embarrassante persiste. On peut y voir l'expression d'une sexualité froide, animale et primitive à laquelle la femme semble prendre plaisir. À ce propos, Drapeau nous dit : « On peut prendre plaisir à une relation sado-masochiste. On est loin d'une Relation d'objet saine, où le plaisir est plus transparent. C'est le côté animal qui domine (*Ibid.*) ».

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 40 – Image tirée du film *Old Orchard Beach, P.Q.*

Figure 41 – *Téléphone-homard ou téléphone aphrodisiaque (1936)*³⁶.

³⁴ La Relation d'objet est un « terme très couramment employé dans la psychanalyse contemporaine pour désigner le mode de relation du sujet avec son monde, relation qui est le résultat complexe et total d'une certaine organisation de la personnalité, d'une appréhension plus ou moins fantasmatique des objets et de tels types privilégiés de défense (Laplanche, 1967) ».

³⁵ Des extraits de l'entrevue avec le psychanalyste Pierre Drapeau se trouvent annexe II.

³⁶ La parenté entre la figure 40 et la figure 41 illustre d'une façon amusante l'influence surréaliste dans l'œuvre de Courmoyer.

L'expert en cinéma d'animation Chris Robinson analyse cette scène de la façon suivante :

Cournoyer creates an ugly, self-destructive environment. The woman embraces the lobster and clearly enjoys the bestial moment. Women are active participants in their own oppression. The woman is self-destructive, seemingly desperate for companionship (2001, p. 18).

Lorsque Robinson affirme que cette femme est prête à tout pour nouer une relation avec un homme, il aborde la question de la dépendance qui, comme un sous-thème du désir, jalonnera les films de Michèle Cournoyer. La conclusion du film *Accordéon* met en image cette difficulté de rompre, cette résistance des personnages à couper les fils technologiques qui maintiennent en vie cette relation virtuelle.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 42 – Trois images tirées de la scène finale du film *Accordéon*.

Dans *La basse cour*, la dépendance est abordée de front et ici, le désir est troublant et malsain. En pleine nuit, après avoir reçu un coup de téléphone, une femme va rejoindre son amant en taxi. La voiture parcourt le corps nu de cette femme allongée sur le ventre. Elle est livrée à l'homme dans une boîte. Elle en sort sous forme de poule prête à être plumée. Dans une gestuelle de domination et de passion dévorante, l'homme déshabillera l'amante de son plumage et se sustentera de sa chair. En entrevue, Michèle Cournoyer parle du caractère autobiographique de cette relation de dépendance qu'elle qualifie elle-même de toxique (*Love in The Cold* 1994). Ce que le film raconte, c'est la détermination du personnage féminin à se défaire de l'emprise de son amant et à vivre cette situation douloureuse pour la dernière fois :

She becomes a taxi. She closes her eyes but open the headlights to see what's going to happen. She knows what's going to happen. And she is

determined to end up, to take this relationship at its limit. She's going to get hurt for the last time (*Ibid.*).

Dans son analyse, le psychanalyste Drapeau³⁷ y voit dans ce film le tragique d'une certaine condition humaine à travers un couple vivant une relation sadomasochiste. Toujours en se référant à la « Relation d'objet », Drapeau met au premier plan la notion de contrôle qui caractérise ce type de relations. La femme n'est pas considérée comme un sujet, mais plutôt comme un objet dont les besoins sont secondaires, elle est un animal (une poule) que l'homme domine, contrôle, met à sa main et mange (il croque la poule déplumée littéralement). Drapeau voit dans cette image l'expression des phases orale et anale, telles que définies par Freud, l'oralité étant illustrée par l'homme qui dévore son poulet et l'analité étant représentée par le contrôle qu'il exerce sur la femme.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 43 – Image tirée de *La basse cour*.

Figure 44 – Image tirée de *La basse cour*.

Le plus récent opus de Michèle Cournoyer, *Robe de guerre* est extrêmement intéressant d'un point de vue analytique quand on le situe par rapport aux films précédents de la cinéaste. Réalisé selon la même technique de dessins à l'encre sur papier que celle qui est employée pour *Le chapeau* et *Accordéon*, ce film prend le point de vue d'une femme kamikaze drapée d'un voile noir. Alors qu'elle pleure son enfant mort, une mère prend les armes et part à la guerre. Une scène percutante résume bien l'esprit du film et, à nouveau, démontre l'étonnante puissance de la métamorphose. Cette mère, à la tête

³⁷ Des extraits de l'entrevue avec le psychanalyste Pierre Drapeau se trouvent en annexe II.

d'une armée de femmes voilées, se transforme peu à peu en femme-char d'assaut. Les femmes voilées se métamorphosent pour devenir les chenilles du véhicule. Un phallus s'élève au centre, les chenilles semblent devenir les genoux de la femme-char d'assaut. Des pansements apparaissent sur ses jambes pendant que le canon phallique crache sa fumée.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 45 – Trois images tirées de la séquence de femme-char d'assaut de *Robe de guerre*.

Dans *Robe de guerre*, le désir prend la forme de fantasmes archaïques. Pierre Drapeau associe le personnage féminin du film à l'image de la mère primitive qu'il décrit ainsi :

Il y a dans le film une image vraiment saisissante : une mère archaïque, phallique, qui a un pénis, qui a tous les pouvoirs, qui domine complètement. Elle a un côté mortifère. Rappelons qu'au début, dans la perception de l'enfant, celui-ci a deux images de sa mère : la bonne mère, celle des bons moments, et la mère terrifiante, celle à qui il attribue sa souffrance, sa douleur. Quand il a des coliques, l'image qu'il a de sa mère est celle d'une mère méchante, qui le fait souffrir. Chez les psychotiques, on rencontre des images de mères primitives qui pourraient faire penser à cette femme complètement destructrice. C'est donc comme si Michèle Cournoyer mettait en scène certains fantasmes primitifs qui existent au début du développement (*Idid.*).

Cette mère primitive est donc la femme dominatrice, persécutrice et mortifère. Le pénis a pris de l'importance et elle se défend. Selon le point de vue de Drapeau, pour arriver à livrer ces images primitives, la cinéaste est allée puiser encore plus profondément dans son inconscient que pour ses films précédents. Il y voit un intéressant parcours dans lequel Michèle Cournoyer approfondit la nature humaine.

En général, dans les films de Michèle Cournoyer, la femme est considérée comme un objet. À mesure qu'elle avance dans sa filmographie, c'est comme si elle allait plus profondément dans son inconscient, comme si elle allait à la rencontre de cette image destructive, phallique. C'est une trajectoire qui apparaît comme un approfondissement de la nature humaine dans ses composantes essentielles. Si on prend *Old Orchard Beach, P.Q.*, on est au niveau œdipien, on y voit des femmes séductrices, des femmes qui sont des objets qu'on consomme. Mais on est dans le sexuel. Avec *La basse cour*, on est dans un sexuel plus primitif, dominé par l'oralité – manger – et l'analité – le contrôle de l'Autre. Puis, avec *Robe de guerre*, nous ne sommes plus dans le sexuel, nous sommes dans des angoisses archaïques de persécution, de destruction. C'est très intéressant. On retrouve cela dans les démarches de plusieurs artistes : plus ils approfondissent leur inconscient, sans le vouloir, plus ils se rapprochent de fantasmes organisateurs primitifs (*Idid.*).

Cette cohérente analyse est néanmoins discutable. Nous avons dit précédemment que les films de Michèle Cournoyer créaient un dilemme d'interprétation et à cet égard, la lecture du film *Robe de guerre* est un bon exemple. On peut y voir l'image d'une femme agissante, toute puissante, qui prend le contrôle sur sa vie et n'est pas une victime. Avec cette perception, on assisterait à un véritable revirement en ce qui concerne la posture féminine dans les œuvres de Cournoyer. En effet, dans la plupart de ses films, la femme occupe une position de victime ou se retrouve en position de vulnérabilité et de fragilité.

C'est la femme dépendante de *La basse cour* et d'*Accordéon*. C'est la femme qui subit le vieillissement de son corps qui se fane comme une rose dans *Dolorosa*, c'est la femme-objet d'*Old Orchard Beach, P.Q.* Mais si on change de point de vue, on s'aperçoit que le personnage féminin de *Robe de guerre* n'a aucun pouvoir. À nouveau, elle est une victime. Une victime endoctrinée par une religion qui fait peu de place aux femmes. Une victime de la guerre qui fait mourir son fils, son mari, son frère. Sa seule issue se trouve dans sa propre mort. Dans le dossier de presse de *Robe de guerre*, la cinéaste compare les personnages féminins du *Chapeau* et de son dernier film :

Dans les deux films, ces femmes ont subi une blessure qui mène à l'autodestruction. La danseuse du *Chapeau* est victime d'inceste, la femme voilée pleure son enfant mort dans ses bras. Il y a toutefois une différence dans le fait que la femme de *Robe de guerre* n'ouvre jamais les yeux. Elle prie. La guerre se déroule en elle, dans son corps et son cœur. Je vois *Robe de guerre* comme un film sur l'extase, le deuil, le lavage de cerveau, le désespoir, la terreur et la détresse. En se faisant martyre, cette femme devient l'égale de l'homme en explosant. On lui promet une vie meilleure, puisqu'elle n'a pas de vie³⁸.

Observons à présent l'image de la femme, mais du point de vue du traitement graphique. La représentation de la martyre dans la finale de *Robe de guerre* est intéressante et s'inscrit en continuité avec l'image de la femme qu'on retrouve dans des tableaux d'artistes surréalistes. L'ouvrage, *Exquisite Corpse: surrealism and The Black Dahlia Murder*, aborde cette question :

Indeed, women rarely appear as fully human entities in surrealist art, whether they are presented as peripheral motifs or central figures. Bisected and fragmented women are often found in a state of reverie – or apparent death. [...] Other works reveal views into female reproductive organs, made magical through surrealist touches – from the bloody red bouquet in Dalí's *The Bleeding Roses* (1930), to the tidy plumbing in Magritte's *The Age of Marvels* (1926). More unsettling is the voyeuristic aperture in *La poupée* (1935), a drawing by Hans Bellmer (Hudson Bayliss et Nelson 2006, p. 36).

³⁸ Des extraits du dossier de presse du film *Robe de guerre* se trouvent en annexe VI.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 46 – Tableau intitulé *The Bleeding Roses* de Salvador Dali, 1930.

Figure 47 – Tableau intitulé *La poupée* de Hans Bellmer, 1936.

À la manière de Dali et Bellmer, Michèle Cournoyer a également représenté la femme d'une manière viscérale et a mis de l'avant l'intériorité de son personnage en l'illustrant littéralement. Plutôt que mettre en scène l'explosion de la kamikaze, Cournoyer a opté pour l'illustration d'une implosion et est demeurée dans l'intimité de la femme voilée. Celle-ci se consume de l'intérieur, et sa peau, tel un vêtement, se détache de son corps et le déshabille. Une vision squelettique de ses côtes précède l'élévation de la martyre, puis, pour boucler le film, le voile vient à nouveau remplir l'écran.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 48 – Image tirée du film *Accordéon*.

Figure 49 – Image tirée du film *Robe de guerre*.

On retrouve un autre exemple d'illustrations de la sorte dans le film *Accordéon*. La figure 47 montre la représentation d'une femme dont les muscles et les vaisseaux sanguins ont été remplacés par des fils, dévoilant ainsi le caractère technologique de la liaison épistolaire qu'elle entretient avec son amant virtuel.

Humour noir et jeux de langage

Se moquer du langage et le détourner de façon absurde
participe donc d'une action subversive beaucoup plus large,
qui vise à toucher un système social dans son ensemble

- Mélanie Leroy-Terquem (2002, p. 47).

Les surréalistes ont beaucoup fait usage de différents jeux de langage et en ont même inventé plusieurs : le jeu du cadavre exquis, le jeu des définitions, le jeu de l'un dans l'autre et le jeu des syllogismes³⁹. André Breton s'est beaucoup intéressé à la question de l'humour noir et a publié, en 1940, *L'anthologie de l'humour noir*. Ce livre suivait de plusieurs années l'édition de l'ouvrage *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), dans lequel Freud établissait un parallèle entre le mécanisme du rêve et celui du « mot d'esprit ». Les termes *humour*, *humour noir*, *non-sens*, *contre-sens*, *comique*, *mot d'esprit* ont fait l'objet de nombreuses dissertations dans l'histoire, et il importe peu pour notre exercice de les expliquer tous et de détailler les nuances qui les distinguent l'un de l'autre. Nous retiendrons plutôt la définition que fait l'*Encyclopædia universalis* de l'expression humour noir : « (mot anglais) forme d'esprit qui présente la réalité sous un angle comique en montrant le côté insolite et absurde de certains aspects de la vie » (<http://www.universalis-edu.com>, sous « Humour noir »). Référons-nous également à la préface du livre *Anthologie de l'humour noir* (Breton), signée par Nicole Chardaire, qui décrit ainsi l'humour noir :

C'est la volonté de surprendre, d'inquiéter, de scandaliser, de pulvériser.
À cultiver l'inattendu, le saugrenu, le mauvais goût [...], on côtoie la
mystification, le sarcasme, la polémique. Le bon sens et le non-sens se

³⁹ La description de ces jeux se trouve dans le dossier « Les jeux surréalistes » du livre de Leroy-Terquem, *Le surréalisme* (2002).

télescopent à travers une logique toute spéciale, hors des normes (Breton 1966, p. 1).

Nous expliquions plus tôt que le visionnage d'un film de Michèle Cournoyer pouvait devenir une expérience d'ambivalence pour un spectateur qui oscille entre le plaisir de voir défiler de magnifiques images à l'écran et l'inconfort ressenti devant des sujets sombres traités crûment. Nous évoquions alors le rôle de la métamorphose pour expliquer cette situation. Nous pourrions ajouter l'impact de la prédominance de l'humour noir et des jeux de langage utilisés par la cinéaste d'animation. La juxtaposition d'images « ludiques » à des propos tragiques qui forcent la rencontre d'idées contradictoires, crée un effet déstabilisant chez le spectateur. Il s'agit en fait du même type d'effets que recherchaient les artistes surréalistes dans certaines de leurs œuvres.

Par leur manière pleine d'esprit de jouer avec les mots, Michèle Cournoyer et René Magritte entretiennent une véritable parenté. Magritte, qui a démontré beaucoup d'intérêt pour la relation qui existe entre le mot, l'image et l'objet, a énoncé à ce sujet, dix-huit principes, tous illustrés. Dans l'ouvrage intitulé *Le surréalisme*, Cathrin Klingsöhr-Leroy résume ces principes :

Il ressort des dix-huit principes de Magritte que l'image d'un objet (celle que les conventions lui attribuent) et son nom (attribué par une autre convention) ont des fonctions différentes dans la réalité. Dans la connaissance de ces différences – qui signifient d'autre part autonomie et égalité des droits –, un mot ou une image peuvent prendre la place d'un objet, renvoyer dans la réalité à un objet. Cela se fait par le biais de l'évocation ciblée d'une image mentale. Mais les mots et les choses peuvent aussi n'exister que pour eux-mêmes et ne se référer à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Leur signification ne sera dévoilée que par la manière dont ils sont utilisés et dont ils sont combinés (Klingsöhr-Leroy 2002, p. 62).

En regard des principes de Magritte, observons les titres de films de Michèle Cournoyer. Prenons par exemple le titre *Le chapeau*, dont l'image (la représentation de l'objet) et le mot en lui-même n'annoncent en rien un sujet comme l'inceste. La signification que lui donne Michèle Cournoyer ne prendra son sens qu'au moment du visionnage du film. C'est donc dans un deuxième temps qu'on comprend le caractère symbolique du titre *Le chapeau* et qu'on entre dans une lecture au deuxième degré. Nous apparaît alors l'image

suivante : porter un chapeau veut dire assumer une responsabilité. Le symbole choisi par Michèle Cournoyer renvoie à la responsabilité de l'agresseur du film. Il est responsable d'avoir bafoué l'enfance de cette danseuse, responsable de son viol.

Il en va de même pour le titre *Accordéon* qui ne dirige pas d'emblée le spectateur vers la thématique d'une relation amoureuse, mais plutôt vers celle de la musique. Or, il s'agit d'une fausse piste puisque encore ici, c'est au moment du visionnage qu'on décode la métaphore de l'*Accordéon* : celle d'une relation d'attraction/répulsion entre un homme et une femme. Ceci nous renvoie au mouvement de va-et-vient de l'instrument joué. De plus, le titre contient le mot « accord », signifiant la bonne entente, qui est d'ailleurs brisée à la fin du film.

Comme nous venons de le voir, Michèle Cournoyer utilise beaucoup la métaphore pour jouer avec les mots, autant visuellement que dans le choix des mots composant ses titres. Le film *Dolorosa* qui aborde le thème du vieillissement d'une femme, est un bon exemple de métaphore rendue textuellement et graphiquement. En effet, lorsqu'on décompose le titre *Dolorosa*, on y retrouve les mots douleur et rose. La douleur d'assister à la dégénérescence d'une fleur, la douleur de voir se flétrir un corps féminin. L'idée est reprise visuellement, la cinéaste utilisant la métaphore de la femme-fleur pour aborder une préoccupation que vit difficilement son personnage. Ce corps, qui prendra plus tard la forme d'une rose, se fane au fil des âges. L'analogie est amusante et surprenante d'un point de vue conceptuel, mais n'amoindrit pas le véritable enjeu du film, qui est celui d'une femme qui accepte difficilement de perdre sa beauté.

Les jeux de mots sont également présents dans les titres *Old Orchard Beach*, *P.Q.* et *La basse cour*. Dans le premier cas, le titre relève carrément du collage qui est justement la technique d'animation utilisée dans ce film. En juxtaposant les mots Old Orchard Beach et P.Q., la cinéaste joue avec le langage puisque nous savons très bien qu'Old Orchard Beach n'est absolument pas situé au Québec mais, par ailleurs, cette ville est un lieu abondamment fréquenté par les Québécois. Avec *La basse cour* (qui retire volontairement le trait d'union), c'est la double lecture du titre qui est intéressante. Tout d'abord, il y a la basse-cour au sens littéral du terme, soit la cour de ferme réservée à l'élevage de la volaille. Mais il y a aussi la cour, comme dans « courtoisier », qualifiée de basse par le titre.

Avec bassesse, un homme séduit une femme, la rabaisse, dans un jeu de pouvoir où il est le dominant et elle est la dominée.

Nous terminerons ce chapitre en mettant en valeur des exemples d'images imprégnées d'humour noir, tirées des films *La basse cour*, *Le chapeau* et *Robe de guerre*.

[illustration retirée / image withdrawn]

Des yeux qui pleurent à l'intérieur d'une coquille d'œuf cassée font référence directement à l'expression *cassé dans l'œuf* et signifie que dès le départ, la relation amoureuse entre l'homme et son amante était vaine.

Figure 50 – Image tirée du film *La basse cour*.

[illustration retirée / image withdrawn]

Double référence à la femme consumée et à la cigarette que l'on fume après l'acte sexuel.

[illustration retirée / image withdrawn]

L'illusion d'optique cherche à confondre le spectateur puisque le personnage de la fillette et de l'homme semblent partager le même chapeau et ne faire qu'un.

[illustration retirée / image withdrawn]

Dans une astuce graphique ludique, sont réunis à la fois la fillette-ballerine et l'homme au chapeau assis au bar.

Figure 51 – Trois images ci-dessus tirées du film *Le chapeau*.

Dans les trois images ci-dessous, la cinéaste illustre littéralement une mère voilée qui pleure son enfant.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 52 – Trois images tirées d'une séquence du film *Robe de guerre*.

CHAPITRE 3 - LA QUESTION DU CORPS

Toute peinture est donc la présence glorieuse d'un corps absent.

- Bertrand Rouget (1991, p.327)

Le corps revêt une importance capitale dans le cinéma de Michèle Cournoyer. En effet, cette dernière appartient à une branche de cinéastes qui ont comme préoccupation commune de pallier l'absence d'assise corporelle qui affecte généralement le cinéma d'animation. Le corps à l'écran, mais aussi le corps comme matériau dans l'acte de création, fera l'objet de ce chapitre et nous permettra d'aborder la relation d'ambivalence qu'entretient le cinéma d'animation avec le corps. En effet, ce cinéma se distingue par une absence de corps « réels » à l'écran (pas de comédiens comme dans le cinéma dit de « fiction » par exemple). Mais en même temps, comme c'est le cas dans certaines pratiques artistiques telles que la peinture, la sculpture ou encore la gravure, l'animation se caractérise notamment par l'engagement physique de l'artiste lors de l'exécution de son œuvre, par le lien qu'il entretient avec la matière et par une participation active de son corps.

À nouveau, nous devons rappeler qu'on se réfère toujours à la pratique du cinéma d'animation d'auteur, tel qu'on la retrouve notamment à l'Office national du film du Canada. Le réalisateur, qui est le plus souvent à la fois scénariste, réalisateur et animateur, développe ses propres outils et adapte la technique à ses besoins narratifs ou esthétiques dans le cadre d'une approche résolument artisanale. C'est un type de cinéma où sont privilégiées la diversité des techniques d'animation ainsi que l'expérimentation. Ainsi, dans ce contexte, on peut dire du cinéma d'animation qu'il s'agit d'un art manuel, au sens littéral du terme, c'est-à-dire qu'il est confectionné à la main — prolongement du corps — que ce soit en utilisant la peinture, le dessin, la gravure, l'ordinateur ou d'autres outils et techniques. N'ayant pas le réel comme matériau de base, ce cinéma doit être entièrement créé, imaginé, et exécuté photogramme par photogramme. Une image, un dessin à la fois, ceux-ci étant enchaînés les uns après les autres pour créer l'illusion du mouvement. Et il s'agit bel et bien d'une illusion : on sait qu'au cinéma chaque

photogramme est statique et que le mouvement apparaît par le défilement mécanique de chacune de ces entités. La question de la technique utilisée en animation est centrale. En effet, les détails concernant le mode de fabrication d'un film accompagnent très souvent le discours qui l'entoure, comme si le dispositif formel en était indissociable. Depuis toujours, il existe une véritable fascination envers la création des films d'animation. À l'ère où les nouvelles technologies ouvrent des possibilités infinies, le cinéma d'animation d'auteur apparaît comme un objet presque anachronique relevant d'une forme d'artisanat traditionnel. Alors que la plupart des longs métrages d'animation américains sont le résultat d'un travail d'équipes constituées de centaines d'animateurs et de spécialistes, il est presque inconcevable d'imaginer que des artistes comme Michèle Cournoyer travaillent avec comme seuls collaborateurs un pinceau, de l'encre et du papier.

Même dans la communauté mondiale du cinéma d'animation d'auteur (dans le contexte des festivals de films d'animation, par exemple) la question de la technique intéresse encore le spectateur. Cela s'explique peut-être en partie parce que ce public converti sait très bien qu'il assiste, lors du visionnage d'un film, à une véritable performance d'artiste. Performance en différé, il est vrai, puisque le réalisateur ne réalise pas son film en direct devant public, mais performance tout de même. En effet, c'est un travail colossal que de réaliser un court métrage d'animation seul ou en équipe réduite, pendant plusieurs années, en travaillant patiemment une image à la fois. C'est une réelle performance que de réaliser 8 000 peintures sur verre pour un film de 10 minutes! C'est pourtant ce que Martine Chartrand a fait lorsqu'elle a réalisé son film *Âme noire* (2001).

L'engagement corporel qu'exige une création de la sorte doit néanmoins être nuancé, lorsqu'on le compare, par exemple, à l'effort physique que déploie un artiste tel que Jackson Pollock — qui peint selon la technique de l'*action painting* — de celle d'un cinéaste d'animation. Pollock travaille sur des surfaces immenses et doit employer tous ses membres pour arriver à faire éclabousser la peinture sur la toile. Travaillant debout, gesticulant autour de la bête, il y va de gestes imprécis relevant davantage de l'impulsion et de l'intuition que de la précision. Le mouvement exécuté est totalement différent en cinéma d'animation, puisque les réalisateurs doivent tenir compte de la très petite

surface sur laquelle ils travaillent. Ce choix est souvent lié à la technique utilisée. La grandeur du dessin est délimitée dans un premier temps par la capacité du banc-titre, mais aussi par la capacité d'exécution de milliers de dessins. Cela exige contrôle, concentration et précision. De plus, il existe un hiatus entre le geste de l'artiste et la gestuelle apparaissant à l'écran, qui trouve son origine entre le format du dessin original et le fait qu'il sera multiplié par milliers lorsqu'il sera projeté. Chaque geste sera amplifié. C'est pour cela, par exemple, qu'il n'existe que très peu de films narratifs et figuratifs réalisés selon la technique de gravure sur pellicule : la surface de travail est si petite et il y a si peu de possibilités de repérage, qu'il est difficile de reproduire les formes stables nécessaires à la conduite d'un récit.

Le spécialiste du cinéma d'animation québécois Marcel Jean consacre un chapitre à cette question dans son livre *Le langage des lignes*. Dans son texte intitulé *Le poids des corps*, l'auteur affirme que l'absence d'assise corporelle affecte ce type de cinéma. Et le verbe affecter, auquel on associe une connotation péjorative est sciemment utilisé pour rejoindre certaines perceptions à l'effet que le cinéma d'animation est parfois considéré comme fantaisiste, léger, amusant et divertissant quand il n'est pas perçu comme du sous-cinéma ou encore du cinéma restreint au jeune public uniquement. Marcel Jean fait le parallèle avec le cinéma de prises de vues réelles où les corps sont bien présents à travers les comédiens figurants à l'écran. Par cette présence, il se crée chez le spectateur une identification aux personnages par laquelle les émotions passent. Celui-ci est alors bouleversé, ému, tendu, et vit en quelque sorte ce que le protagoniste ressent. « Le poids des corps qui justement agit comme une ancre garantissant la stabilité de la passerelle émotive » (Jean 1995, p. 80). Or, selon l'auteur, dans le cinéma d'animation, cette identification ne se produirait pas, précisément à cause de cette absence de corps. Se crée alors une distance entre les personnages et le public. Jean poursuit en affirmant que certains réalisateurs semblent, par ailleurs, se servir de cette contrainte pour illustrer des propos délicats, corrosifs, qu'il serait difficile de rendre dans un cinéma de prises de vues réelles. À titre d'exemple, il cite le célèbre film *Voisins* réalisé par Norman McLaren en 1952. Dans ce court métrage, le cinéaste utilise la pixillation, technique d'animation qui consiste à animer des humains ou des objets en procédant à des prises de vues image par image. Dans ce cas-ci, il s'agit de deux hommes, deux voisins, qui se livrent une guerre

violente à propos de la propriété d'une fleur poussant sur la ligne mitoyenne de leurs territoires respectifs. Le génie de réalisation réside dans le fait que le film permet une identification du spectateur par la présence de vrais corps à l'écran mais oblige quand même à une distanciation du propos en raison de la technique d'animation utilisée. L'effet saccadé et la discontinuité dans l'image amènent le spectateur à se détacher de la fiction et l'incitent à adopter une position critique par rapport au discours proposé.

Marcel Jean donne aussi l'exemple du cinéaste spécialiste de la gravure sur pellicule, Len Lye. Dans *Free Radicals*, la préoccupation première de Lye est de transcrire de façon abstraite les rythmes et mouvements qui s'emparaient de son corps à l'écoute d'une musique donnée. De cette façon, le mouvement illustré devient la trace laissée par le geste du cinéaste, à la manière de l'*action painting*, à la différence que ce dernier travaille dans le format miniature du photogramme. Ce n'est donc pas le corps qui est présent à l'écran, mais son empreinte, son énergie, son souffle. Plusieurs films de Len Lye communiquent le mouvement du corps.

Cette préoccupation est également partagée par le cinéaste Pierre Hébert dont plusieurs films, réalisés à l'Office national du film du Canada, ont été gravés sur pellicule. Hébert s'est intéressé à la question du corps dans le cinéma d'animation, autant d'un point de vue pratique que théorique. Ses recherches et questionnements l'ont d'ailleurs amené à étendre ses activités et à donner des performances de gravure sur pellicule en direct, devant public, repoussant ainsi les frontières du cinéma d'animation. Ces téméraires expériences permettent de rétablir la présence de l'artiste et d'offrir le bénéfice d'une interaction directe et physique avec le public. Afin de prolonger l'expérience du spectacle, il importait à Hébert de conserver des traces de cette performance et d'aboutir finalement à un film. Ainsi, l'animation qui résulte de cette prouesse témoigne de l'urgence du moment et rend compte de la coprésence de l'artiste et du public. Le trait sur la pellicule est brut, et le cinéaste assume son caractère maladroit. Projeté sur écran, il rend compte de la contrainte de la création et rappelle la présence de l'artiste.

Parce qu'il a été appelé à côtoyer d'autres disciplines en performance, Pierre Hébert a comparé le mode de présence des différents corps d'artistes en observant plus précisément ce qui se passe du côté de la danse et des spectacles de marionnettes. Par

exemple, il a mis en parallèle la posture du danseur (corps réel et corps fictif dans un espace à la fois réel et fictif) à celle de l'animateur. Dans le premier cas, ce sont les mouvements du véritable danseur qui sont exécutés sur scène. Tandis que chez l'animateur, c'est l'illusion de ses mouvements qui se retrouve à l'écran, puisque les gestes projetés ne sont pas véritablement les siens et sont produits au moyen d'un appareillage technique. Il y a donc, dans cette deuxième occurrence, effacement du corps. Dans le cas du marionnettiste, cet effacement est volontairement recherché puisque « c'est la dissimulation de son corps qui constitue le ressort principal de sa façon de signifier » (Hébert 2006, p. 59). Cependant, lorsqu'il décortique son travail d'animateur et observe les dessins fixes qu'il a créés (avant qu'ils ne soient en mouvement, donc projetés), il retrouve devant lui son corps réifié.

Autant les traits du dessin fixe sont, sans conteste, les traces de mon corps, autant les mouvements que vous voyez là sur l'écran ne sont ceux de personne. L'énergie, le dynamisme, le cinétisme qui s'en dégagent sont pure fabrication technologique [...] Bref, le processus mental, neutralisant la perception de ce qui particularise chaque dessin, efface ce qui précisément a valeur corporelle, le reléguant dans une sorte de résidu perceptuel. Le caractère abstrait et virtuel du mouvement perçu absorbe tout (*Ibid.*, p. 30-31).

C'est pour compenser cette absence de corps que Pierre Hébert s'est orienté vers une pratique « kinesthésique » de l'animation et a privilégié la technique de la gravure sur pellicule – dont les traits bruts et le rythme discontinu laissent transparaître un résidu perceptuel ineffaçable — tout en poursuivant ses performances d'animation en direct. Il s'agit pour lui d'« une façon d'animer qui réduise la part de calcul et augmente la part d'intuition, et encore, d'une intuition qui vienne du corps » (*Ibid.*, p. 52). Il a ainsi pris exemple sur les pionniers de la technique de gravure sur pellicule Len Lye et Norman McLaren⁴⁰. Ce dernier disait vouloir, comme les peintres avec leur toile, le rapport le plus direct possible avec son œuvre :

⁴⁰ Dans son livre, Pierre Hébert relate l'anecdote selon laquelle Len Lye se déhanchait étrangement lorsqu'il grattait la pellicule dans l'objectif d'imprimer le plus fidèlement possible les mouvements de son corps au moment de l'exécution de son animation. Quant à McLaren, il parlait de *mémoire musculaire* qui lui permettait d'éviter l'utilisation de marques de registre pour assurer la régularité

Face au discontinu de la technique, il y a l'affirmation du continu du corps en réduisant au minimum les intermédiaires techniques entre le cinéaste et son œuvre, simplifiant ainsi les processus techniques de sorte que le cinéaste puisse les maîtriser lui-même virtuellement sans l'aide de technique (*Ibid.*, p 40).

[illustration retirée / image withdrawn]

La volonté de combler l'absence de corps n'est certes pas une préoccupation des artisans de l'industrie du *cartoon* (modèle disneyen par exemple), qui ont plutôt l'approche suivante : « ramener le "dessiner" à une opération fonctionnelle totalement soumise à la finalité de l'effet

de mouvement, le réduire à l'application de techniques normalisées, fondées sur

Figure 53 – Image tirée du film *Balablok* de Bratislav Pojar.

une préconception réductrice de ce qu'est le mouvement, dessiner de sorte qu'il n'y ait aucun résidu perceptuel (*Ibid.*, p. 33). » Du côté du cinéma d'animation d'auteur, cette dimension corporelle n'est toutefois réservée qu'à une poignée de cinéastes, la plupart d'entre eux choisissant plutôt d'escamoter cette question. Prenons par exemple le cas du cinéaste tchèque Bratislav Pojar et de son film *Balablok* (1972), classique du cinéma d'animation de papier découpé, couronné de la Palme d'or du court métrage à Cannes. Abordant le thème du racisme et de la relation des hommes face à leurs semblables, le cinéaste s'est servi d'une conception idéogrammatique (le clan des Ronds, celui des Carrés) pour illustrer son propos, sous la forme d'une démonstration littérale, proche de la théorie, plutôt que sous celle de la représentation d'un drame humain vécu à travers le corps. Ce film est exemplaire d'un large pan de la production d'animation d'auteur dominée par le graphisme (la production du studio américain U.P.A., les œuvres du Polonais Lenica, des Italiens Gianini et Luzatti, du Hollandais Paul Driessen, etc.) et peu préoccupée par la corporalité.

des écarts entre les différentes phases d'un mouvement animé. Hébert souligne l'intérêt de cette technique du corps plutôt que d'une technique d'animation.

Le corps chez Michèle Cournoyer

À sa façon et en regard des affirmations précédentes, on peut supposer que Michèle Cournoyer a voulu pour sa part pallier cette absence/effacement du corps en le situant constamment au centre de son œuvre. Ses films sont d'une époustouflante cohérence à cet égard, et nous verrons que le corps est le pivot central autour duquel s'articulent, consciemment ou non, toutes les décisions artistiques. Les choix de mise en scène (le corps est la scène sur lequel se déroulent toutes les actions), le caractère sensoriel de ses films (imagerie et traitement sonore), le choix des techniques d'animation, l'engagement physique de l'artiste dans son acte de création, sont autant d'éléments permettant une véritable célébration du corps. On peut presque parler d'obsession. Comme si, en écho à son époque marquée par le féminisme, Michèle Cournoyer faisait sienne cette citation tirée de la célèbre scène finale du documentaire féministe *Les filles du Roy* (1974) d'Anne Claire Poirier : « Yé temps qu'on se le reprenne pour nous autres notre corps. Pour apprendre à être bien dedans, parce que c'est à ce moment-là qu'il sera beau ». Comme si, par son cinéma, Cournoyer procédait à une véritable réappropriation de son propre corps.

Le corps - objet de mise en scène

Le corps, chez Michèle Cournoyer, agit comme courroie de transmission de son discours. Les corps des personnages qui sont constamment remis en cause et deviennent objets de métaphores et de métamorphoses : le corps de l'enfant transformé en fleurs de *L'homme et l'enfant*, le corps pris en otage par la matière dans *Spaghetтата*, le corps objet de fantasme de *Old Orchard Beach, P.Q.*, le corps vieillissant de *Dolorosa*, le corps séducteur et dépendant de *La basse cour*, le corps souillé du *Chapeau*, et finalement le corps virtuel et technologique d'*Accordéon*.

La dimension corporelle se présente de façon ludique dans les premiers films de Cournoyer, puisqu'à la fois dans *L'homme et l'enfant* et dans *Spaghetтата*, elle met en scène des personnages dont les corps tout entier sont pris d'assaut par des objets victorieux. Dans un cas, ce sont les fleurs qui envahissent le bébé, dans l'autre, c'est la

nourriture qui fait disparaître la femme. Bien que leur contenu soit léger et qu'ils puissent être perçus comme des exercices, *L'homme et l'enfant* et *Spaghetтата* se révèlent être des œuvres précurseurs par leur recours à la métaphore, figure de style de prédilection que la réalisatrice emploie ensuite dans presque tous ses films.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 54 – Image tirée du film *L'homme et l'enfant*.

Figure 55 – Image tirée du film *Spaghetтата*.

Ces courts métrages nous rappellent deux œuvres réalisées par le cinéaste Norman McLaren : *Il était une chaise* (1957) et *Discours de bienvenue de Norman McLaren* (1961). Dans ces films, et particulièrement dans *Il était une chaise*, McLaren livre un message dont la morale vise à nous faire prendre conscience de l'importance du plus petit que soi! C'est un doux manifeste à l'égard des hiérarchies sociales. Sans attribuer aux courts métrages *L'homme et l'enfant* et *Spaghetтата* ces mêmes intentions, on peut avancer qu'ils célèbrent eux aussi et à leur manière, la victoire de l'inanimé sur le vivant!

Le film *Old Orchard Beach, P.Q.*, construit autour de l'idée de la carte postale, met en scène une galerie de personnages en maillots de bain avec lesquels la cinéaste s'amuse. À l'aide de collages photographiques, les corps des protagonistes sont constamment trafiqués : le corps d'un homme sert de pied à un parasol; les jambes de deux jeunes femmes se transforment en queue de poisson, les métamorphosant en sirènes; c'est un homard qui prendra la place du corps du sauveteur. Bien que le film aborde le thème du fantasme érotique, tous les types de corps défilent à l'écran : des torsos amaigris d'hommes âgés, des rondeurs de femmes bien en chair, des corps énergiques d'enfants.

Reprenant la métaphore de la femme-fleur dans *Dolorosa*, Michèle Cournoyer se sert du corps de la femme, de ses hanches, pour faire apparaître les pétales d'une rose qui l'enroberont ensuite de la tête au pied. Les pétales et la peau ne feront qu'un, soudés par leurs craintes des effets du passage du temps. Ce n'est pas un hasard si la cinéaste a travaillé avec des danseurs pour réaliser ce film. Cela lui a permis de maximiser la transposition de la thématique du vieillissement en une réelle expérience corporelle. Qui plus est, le choix des danseurs n'est pas banal. À cette époque, Louise Lecavalier et Marc Béland, alors membres de la troupe LALALA Human Steps, travaillent d'une façon bien particulière avec leur corps, livrant des performances physiques extrêmes et complexes, à partir d'un langage

[illustration retirée / image withdrawn]

chorégraphique misant notamment sur la distorsion. Les efforts physiques déployés par les danseurs et la souffrance musculaire qui en découle rejoignent en quelque sorte la dure épreuve vécue par cette femme qui voit sa peau flétrir et les muscles de son visage se relâcher. Comme son titre l'indique, pour cette femme, le vieillissement est signe de douleur.

Figure 56 – Deux images tirées du film *Dolorosa*.

Dans *La basse cour*, c'est littéralement sur le corps de la femme que voyagera le taxi à destination de l'amant. C'est aussi le corps de la femme qui subira la transformation en poule, et c'est sous cette forme que s'exercera le jeu de pouvoir entre elle et l'homme. Cette combinaison d'éléments humains et bestiaux qui forme la métaphore de la

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 57 – Image tirée du film *La basse cour*.

femme-poule est particulièrement troublante pour le spectateur. C'est son corps de femme, dans son intégrité, qui est directement atteint.

Une des forces du film *Accordéon* réside dans la façon dont la cinéaste a mis en scène les rapports physiques et sexuels non consommés, donc fantasmés, de deux amants virtuels. C'est par la représentation des corps qu'elle arrive à nous faire comprendre la relation épistolaire platonique de ce couple. À un seul moment – au début du film – l'homme et la femme apparaissent sous une forme humaine. On y voit alors une tête de femme de laquelle déborde des tas de feuilles de papier. Puis, un peu plus loin, la trajectoire de fils mène à la chevelure de l'homme et à son visage. Par la suite, les personnages ne seront constitués que de corps électroniques (femme-fils, sexe masculin-touches de clavier, langues-fils, etc.) et de corps de papier (visage-boîtes, langue-rouleau de papier, etc.). Ces corps décharnés font littéralement l'amour par correspondance : tantôt le couple prend la forme de feuilles de papier qui s'enlacent langoureusement, tantôt ce sont des êtres mi-humains, mi-boîtes qui s'accouplent en position du missionnaire (la tête, les mains, les seins et les sexes sont sous forme de boîtes, alors que la forme des corps est plutôt réaliste). Ce n'est pas le sexe de l'homme qui éjacule mais une touche de son clavier d'ordinateur. C'est une femme composée entièrement de fils qui est déshabillée. À la fin, deux profils de visages humains sont reliés par des fils entrelacés au niveau des yeux et de la bouche et s'amorce alors un mouvement d'attraction-répulsion qui mènera à la rupture finale.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 58 – Deux images tirées du film *Accordéon*, illustrant diverses représentations du corps, que ce soit un couple-feuilles (à gauche) ou un couple-boîtes (à droite) faisant à l'amour.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 59 – Deux images tirées du film *Accordéon*, évoquant un sexe masculin (en haut) et un sexe féminin (en bas).

Comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, *Le chapeau* est probablement le film le plus probant de cette dominance centrale du corps et de la métamorphose dans l'œuvre de Michèle Cournoyer. Dans ce court métrage, tout est corps. Ce dernier est l'élément duquel émaneront toutes les métamorphoses, c'est par lui que s'exacerbent tous les sens, provoquant des sensations viscérales et puissantes, à la fois vécues par la danseuse et le spectateur. Renforçant la thématique du film, le corps du personnage est l'objet de distorsion, il est taché, disloqué, impudique, déformé, disproportionné, sale, barbouillé, démembré, trituré. La cinéaste exprime clairement dans quelles dispositions elle était au moment de dessiner ce corps : « Et moi, j'avais besoin de salir les dessins, de les éclabousser, de les faire souffrir, à l'image du personnage de la petite fille » (Grugeau 2002a, p. 39).

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 60 – Cinq images tirées du film *Le chapeau* montrant le corps trituré du personnage féminin.

Dès les premières images du film, la cinéaste laisse apparaître progressivement son personnage, dévoilant des gros plans de parties de son corps : des mains sur un ventre, des seins nus, puis un visage. Rapidement, la caméra se dirige vers l'oreille de la femme, et c'est à cet instant que s'amorce le récit des souvenirs de la danseuse. Le film défilera ensuite en une succession de métamorphoses, autant d'allers-retours vers le corps de la femme adulte puis de cette même femme, alors qu'elle était enfant, avec un chapeau – l'homme – entre les deux. Le film est bouclé alors que le même visage du début du film réapparaît, les mains de la femme croisées à la hauteur du cou. Comme dans *Dolorosa*, le choix de la danseuse s'est imposé comme personnage principal, l'obsession du corps pourchassant Michèle Cournoyer.

Un cinéma sensoriel

L'imagerie et la conception musicale et sonore des films de Michèle Cournoyer réfèrent constamment aux sens, accentuant le caractère viscéral de son cinéma. On pourrait même y noter, pour reprendre l'expression utilisée par Charles Jodoin-Keaton à propos du travail du cinéaste d'animation tchèque Jan Švankmajer, une forme de « tactilisme » (2002, p. 59). On sait en effet que ce cinéaste a beaucoup travaillé avec la matière (glaise, marionnettes, objets portant l'usure du temps, papier chiffonné, carton et bois mâchés, etc.) et on remarque sa sensibilité tactile notamment par la mise en évidence constante des textures.

Chez Michèle Cournoyer, ce « tactilisme » se manifeste de plusieurs façons, qui vont de la présence marquée de scories dans l'exécution des dessins à l'utilisation d'une sonorisation non réaliste qui ramène la matière au premier plan, en passant par quantité d'éléments thématiques (les yeux, les mains) et plastiques (les plumes dans *La basse cour*) relatifs aux sens et à la matière.

La présence des yeux est ainsi très importante. Il est frappant de constater que dans les premiers plans de plus de la moitié de ses films, la cinéaste nous montre un visage – et donc un regard – ou uniquement des yeux⁴¹. Parfois ils sont fermés et s'ouvrent devant le spectateur (*La basse cour*, la bande-annonce du FNC), parfois ils restent clos (*Accordéon*, *Robe de guerre*), et dans d'autres cas, ils sont ouverts et se ferment une fraction de seconde plus tard (*Le chapeau*, *Une artiste*). On peut interpréter l'importance accordée à cette partie du corps de différentes manières : cela peut refléter la volonté de la cinéaste d'interpeller la pulsion scopique du spectateur en donnant à voir des images impudiques qui font entrer dans l'intimité de ses personnages. Cela peut également révéler une marque d'énonciation très claire de Michèle Cournoyer, ce qui serait cohérent par rapport à sa démarche d'autofiction. En quelque sorte, c'est elle-même qui regarde et interpelle le spectateur en lui disant : voyez, ceci est mon histoire.

⁴¹ C'est le cas de sept films sur 12 : *Alfredo*, *La basse cour*, *Une artiste*, *Le chapeau*, *Accordéon*, la bande-annonce du FNC et *Robe de guerre*.

Le chapeau regorge d'éléments sensoriels et met l'accent sur les parties du corps liées aux sens : mains, yeux, oreilles, bouche, organes génitaux, etc. D'emblée, le film commence sur un gros plan des mains de la danseuse sur son ventre⁴². Quelques secondes plus tard, la caméra s'avance dans l'oreille de la femme. Plus loin, devant les clients du bar, le corps de la danseuse prend des allures cubistes alors qu'une grande bouche se substitue aux fesses et que des yeux se logent dans son dos au-dessus des épaules. L'instant d'après, ce sont des dizaines d'yeux qui envahissent la silhouette avant de faire leur entrée dans le sexe féminin; ensuite, une quantité imposante de mains puis de bras s'emparent du corps nu. Face à ces hommes, la femme est objet de désir, on la regarde, on la touche, on la lèche. Quelques dessins plus tard, une énorme langue caressera l'entrejambe de la petite fille (voir figure 18). Michèle Cournoyer pousse même l'audace dans ses mouvements de caméra, notamment lorsqu'elle nous fait pratiquement entrer dans le sexe de la danseuse couchée sur le dos les jambes ouvertes, positionnant du coup le spectateur comme voyeur captif, amplifiant un certain malaise que cultive le film depuis ses premières images⁴³.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 61 – Quatre images tirées du film *Le chapeau*, illustrant différentes utilisations d'une iconographie sensorielle.

⁴² Le film *Accordéon* aussi commence par un plan de mains.

⁴³ Voir Figure 5 au chapitre 1. Il s'agit du dessin que nous comparions au célèbre tableau de Courbet, *L'origine du monde*.

Ce recours constant à une imagerie sensorielle combinée à une trame sonore concrète faisant elle aussi appel aux sens – c’est surtout vrai des films *Le chapeau* et *Accordéon* — contribue à donner une dimension tactile à ce qui apparaît à l’écran en évoquant la matière. Le musicien québécois Jean Derome, qui a travaillé sur ces deux films, a utilisé un son de cuir qui se tend et qui craque pour accompagner les dessins de mains du début d’*Accordéon*; ou encore, c’est un son de papier agité qu’il a choisi pour sonoriser la robe de mariée. D’ailleurs, dans ce film, le traitement sonore associé à l’abondance des papiers et cartons est si bien rendu qu’on est tenté d’oublier qu’on regarde des dessins, on a l’impression d’avoir devant nous les vraies feuilles, la vraie matière. Dans *Le chapeau*, citons deux exemples : les sons de halètement lors du passage masturbatoire du chapeau-phallus (la main de l’homme tenant une main de l’enfant), les bruits de déchirement et de verre brisé qui accompagnent le corps souillé et sali de la petite fille.

Au niveau iconographique, on remarque la grande importance accordée aux mains dans le film *Robe de guerre*. Les mains sont à l’écran, de façon continue et en constante métamorphose, pendant une durée de 2 min 20 s, dans une proportion de 66 % de l’entièreté du récit du film⁴⁴. Ces mains, à travers leurs transformations, suivent les différentes positions des prières musulmanes. Les doigts ont d’abord des casques, évoquant une armée de soldats; ils s’affrontent ensuite à coups de fusil, une main en duel contre l’autre; les doigts prendront la forme de bâtons de dynamite quelques instants avant de se revenir face à face; à nouveau les mains se croisent et les doigts qui se penchent vers l’extérieur semblent témoigner de la mort des soldats. Puis, les doigts se substituent à des jambes avant que les mains ne viennent se joindre en position de recueillement. À nouveau, les mains se déplacent, vers le bas cette fois, pour venir former un triangle pubien avant de se métamorphoser à nouveau en bâtons de dynamite. Cette fois, survient l’explosion du corps féminin.

⁴⁴ La durée totale du film est de 5 min 19 s. Si on exclut les génériques de début et de fin dans lesquels ne se trouvent que des mentions, la durée du récit est de 3 min 32 s.

Des dispositifs techniques au service du corps

Revenons à présent aux films que nous venons d'aborder et poursuivons notre analyse sous un autre angle, cette fois à partir des techniques d'animation dont le choix révèle encore une fois une préoccupation du corps. Travaillant largement à partir du réel et du vivant au début de sa carrière, Michèle Cournoyer a peint des photographies dans *L'homme et l'enfant*. Elle a également utilisé des photographies pour *Spaghattata*, qu'elle a découpées puis assemblées. Dans *Dolorosa* et *La basse cour*, la cinéaste a utilisé la technique de la rotoscopie. Cette technique consiste à redessiner à partir d'images de prises de vues réelles. Pour ce faire, on utilise un appareil appelé rotoscope⁴⁵ qui permet de projeter les images réelles sous le disque (la vitre) de la table à dessin de l'animateur. De cette façon, la réalisatrice peut dessiner sur un support transparent (celluloïd) et créer un mouvement calqué sur le réel. Dans la pratique de Michèle Cournoyer, l'arrivée de la rotoscopie constitue une étape importante dans la médiation entre le réel et l'animé. Après avoir utilisé différentes techniques dont celle des photos peintes ou découpées (*L'homme et l'enfant*, *Spaghattata*, *Old Orchard Beach*, *P.Q.*), elle travaillera en rotoscopie traditionnelle (*Dolorosa* et *La basse cour*) pour ensuite tenter l'expérience de l'ordinateur, avec la rotoscopie numérique (*Une artiste*).

⁴⁵ Instrument inventé par Max Fleischer en 1915 et utilisé notamment dans le long métrage *Gulliver's Travels* (1939). Pour une réflexion approfondie à propos du langage du rotoscope, voir le texte « Les trois âges de la rotoscopie » de Pierre Hébert dans l'ouvrage *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 62 – Image réelle de Michèle Cournoyer projetée sous le disque (vitre) de sa table à dessin. La cinéaste dessinera sur un celluloïd par-dessus cette image projetée.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 63 – Devant la table à dessin se trouve le rotoscope. À gauche, le panneau de contrôle permettant à la cinéaste de faire défiler les images selon ses besoins.

Après ce dernier film, Cournoyer poursuit sa quête du corps et revient à une expression picturale la plus épurée possible. Contrairement à la tendance courante, Michèle Cournoyer délaisse, de film en film, les outils informatiques et les possibilités technologiques pour revenir au corps. Ainsi se tourne-t-elle vers la forme d'animation la plus traditionnelle qui soit, celle de dessin sur papier. Cournoyer a quitté peu à peu la représentation – corps réel montré à l'écran ou utilisé comme support technique – pour tendre vers l'évocation – corps dessiné.

Pour atteindre une émotion plus forte, je vis une intimité exclusive avec le papier, l'encre et les personnages. J'en arrive ainsi au trait. Au dépouillement, à la nudité du trait, pour dépeindre la nudité de la danseuse, son enfance et le chapeau dans son corps. J'ai enlevé tous les décors, je suis arrivée à l'essentiel. J'avais quatre éléments : l'homme, la danseuse, l'enfant et le chapeau. Je me suis limitée à ça. Au lieu d'ajouter des images, j'en retirais, j'épurais (Roy 2006, p. 56).

Cette épuration est même appliquée de façon radicale dans les plus récents films de Cournoyer, qui sont monochromes, qu'elle utilise de l'encre noire ou de l'encre sépia. C'est ainsi qu'ont été dessinés les films *Le chapeau*, *Accordéon* et maintenant *Robe de guerre*.

La genèse du film *Le chapeau* est révélatrice du cheminement de Michèle Cournoyer. Pendant un an et demi, elle a travaillé à ce film en utilisant la rotoscopie numérique, c'est-à-dire en travaillant à partir d'images réelles numérisées. C'était donc la technique qu'elle venait tout juste d'employer pour son film précédent, *Une artiste*. Les images réelles provenaient de photographies d'acteurs, dont Pierre Chagnon. Afin de se documenter, la cinéaste est allée à la rencontre d'une danseuse nue dans un bar. Son frère, Daniel Cournoyer, a par la suite photographié cette dernière, et c'est ce matériel que la réalisatrice a tenté d'animer à l'ordinateur. Cette technique était extrêmement ardue et, selon elle, le résultat trop réaliste. Son producteur, Pierre Hébert, l'a alors menée vers un revirement radical, celui de tout reprendre à zéro. Elle a recommencé son film, cette fois avec un pinceau. Dans un entretien réalisé avec Michèle Cournoyer pour le livre *Quand l'animation rencontre le vivant*, elle dit ceci :

J'ai gardé en mémoire l'essentiel des photos. De cette façon, je me suis appropriée l'univers de la danseuse. Finalement, la rotoscopie s'est faite dans ma tête. Je suis devenue la danseuse. Je me suis rotoscopiée, moi, mentalement. J'ai vu la danseuse, puis j'ai vu « moi ». Je me suis servie de moi-même comme d'un modèle vivant. Comme ce qu'on apprend à l'école. Je filmais des mouvements dans ma tête, mélangés à ceux de la danseuse dont je me rappelais. Je suis passée de la rotoscopie à « moi » (*Ibid.*).

Le corps comme outil de création

En réduisant ainsi les intermédiaires techniques et les médiations, Michèle Cournoyer exige une participation accrue de son corps dans l'acte de création lui-même. Dans l'ouvrage *Les figures du corps*, Bernard Rougé offre une analyse éclairante à propos de l'importance du corps chez les expressionnistes abstraits, principalement en ce qui a trait à la présence et à l'empreinte laissée sur la toile :

Au contraire, le corps dont je parle, le corps du peintre ou de la peinture, est un corps non pas représenté, mais présenté, projeté sur la toile dans l'acte de peindre, présent immédiatement dans la toile. Ce n'est pas le corps même du peintre en tant qu'individu – tronc, membres, têtes – mais son corps u-topique de peintre, entre proximité et distance, que je touche du doigt et de l'œil, son corps spectral, ou corps-fantôme, fait de ses sensations projetées en peinture sur la toile, comme l'émanation holographique de ces projections, en suspension floue aux abords de la toile support. Disons qu'il s'agit là non pas du corps du peintre, mais de son « corps de peintre » ou « de peinture », de son corps pictural, comme si l'acte de peindre était toujours acte de se peindre, de se dépeindre, de se déprendre de soi, bref, de se dédoubler (1991, p. 327).

En reprenant l'idée de Rougé, on pourrait avancer que Michèle Cournoyer, dans l'acte de peindre, projette son corps de cinéaste d'animation sur le papier, puis sur l'écran. Sa feuille est sa toile sur laquelle elle imprime ses sensations. La façon dont elle décrit sa relation fusionnelle avec son médium nous conforte dans notre affirmation.

[...] le pinceau est devenu mon corps. J'étais littéralement en osmose avec mes dessins. C'était presque un dédoublement. J'étais habitée et dominée par mon sujet. Je ressentais ce que la petite fille ressentait. J'étais en pleine instabilité émotionnelle. J'étais à la fois la victime et le bourreau. J'ai déshabillé mes dessins et je me sentais aussi nue qu'eux. J'ai gardé au

maximum la nudité du trait. Je crois beaucoup à cela (Grugeau 2000b, p. 39).

Ainsi, le corps de peintre (d'animatrice) de Michèle Cournoyer, son corps ectoplasmique, émane de l'écran. Le résidu perceptuel – pour reprendre le concept de Pierre Hébert – résiste au mouvement et, par conséquent, à la projection. Les taches, les bavures, les traits imparfaits, grossiers et violents préalablement projetés sur la feuille restaurent la présence de la cinéaste une fois projetés. C'est le cri de l'artiste sans la voix, c'est la parole sans les mots que nous recevons comme spectateur.

Dans la même veine, Pierre Hébert, qui a été le producteur mais aussi le conseiller de Cournoyer pour *Accordéon* et *Robe de guerre*, compare justement sa façon de dessiner au mécanisme de la parole.

Dans les films de Michèle, il n'y a pas de paroles comme telles, mais si on pense à ce que ça représente parler, si on pense à la parole, à ses composantes physiques, comment elle est constamment un reflet renouvelé de la subjectivité, une subjectivité particulière, singulière, on peut trouver que la façon d'animer ou de faire des films de Michèle Cournoyer a ce caractère là. Que c'est la recherche d'un flux aussi sensible que la parole et non pas quelque chose d'organisé à partir de contraintes narratives extérieures où les éléments visuels, les éléments de récit, les exigences habituelles ne sont pas instrumentalisées en fonction d'un objectif. Ce qui forme le cœur et l'essence de ses films — et c'est quelque chose qui sort d'elle-même — c'est un peu la façon dont la parole sort avec la possibilité continue qu'à chaque moment, ça peut aller n'importe où, ailleurs.

Cela a à voir avec le côté physique, à quel point c'est lié au corps, comme un souffle, à quel point c'est dans une situation d'ouverture constante où ce qui vient avant ne contraint pas ce que peut être la suite⁴⁶.

Cette description, qui correspond au processus d'écriture automatique⁴⁷ déjà analysé au chapitre 2, nous fait voir ici la dimension physique qui y est associée. On observe à nouveau une participation corporelle de l'artiste, comme si cette « recherche d'un flux aussi sensible que la parole » se traduisait par un souffle du corps. Reprenant l'analogie

⁴⁶ Des extraits de l'entrevue avec Pierre Hébert se trouvent en annexe III.

⁴⁷ Sommairement, nous disions que l'étape de la scénarisation chez Michèle Cournoyer se déroule au même moment que la réalisation.

du mécanisme de la parole, Hébert poursuit en parlant des « hésitations » de Michèle Cournoyer. Ces « hésitations » se manifestent lors d'une seconde phase de travail au cours de laquelle Cournoyer reprend avec obsession ses dessins, en les recommençant encore et encore, délaissant la spontanéité pour atteindre un degré de précision extrême. Bien que certaines imperfections – aux yeux de la cinéaste – soient difficilement perceptibles par un observateur extérieur, il est clair que cette étape de travail excessive est un incontournable de son processus créateur.

Elle travaille comme ça. C'est ça qu'elle cherche. J'ai été à même de constater, après avoir suivi plusieurs films, qu'elle recherche une forme de jaillissement qui se produit lorsqu'elle laisse parler quelque chose qui est au-delà du contrôle. Elle cherche à créer les conditions pour que ce jaillissement se produise. C'est ainsi à présent que je comprends que les hésitations, les obsessions sur des détails qui objectivement apparaissent sans grande conséquence, lui servent à s'organiser, à mettre les choses dans le bon angle. S'ensuit une matière qui sort avec un caractère d'évidence⁴⁸.

Cette façon qu'a Michèle Cournoyer de recommencer plusieurs fois ses dessins serait en quelque sorte une des manifestations physiques et motrices associées au mécanisme psychanalytique découlant de l'autofiction⁴⁹. Notamment, nous expliquions l'important travail sur la durée que nécessitait la réalisation d'un film de Michèle Cournoyer en raison de sa démarche introspective. On comprend ici que c'est en dessinant et en redessinant, c'est-à-dire en imposant à son corps des gestes physiques répétitifs, que la cinéaste atteint ces mises en condition particulières lui permettant une réelle intériorité, lui permettant d'accéder à des zones mentales plus profondes et primitives. Comme si le corps participait à la stimulation de l'inconscient. Plus encore, comme si la dimension motrice du corps était indissociable de la cure psychanalytique qu'a choisie de vivre la cinéaste à travers son art. À cet égard, l'analogie de la parole employée par Hébert semble encore pertinente. C'est par la parole qu'agit la relation analysant-analysé à l'intérieur d'une psychanalyse. Si la façon de dessiner de Michèle Cournoyer se compare

⁴⁸ Des extraits de l'entrevue avec Pierre Hébert se trouvent en annexe III.

⁴⁹ Rappelons que dans le premier chapitre, nous comparions le processus créatif de Michèle Cournoyer, par la voie de l'autofiction, à une démarche psychanalytique.

au mécanisme de la parole, on peut alors déduire que la cinéaste est l'analysée, que les dessins sont les mots et le spectateur, l'analysant.

Comme plusieurs de ses collègues cinéastes d'animation, Michèle Cournoyer a su, à travers différents mécanismes, affronter la problématique caractéristique du cinéma d'animation : l'absence d'assise corporelle. À l'écran, elle positionne le corps au centre de ses prouesses métaphoriques en plus de faire un abondant usage d'une imagerie sensorielle et sexuelle. À cela s'ajoute un traitement sonore particulièrement efficace qui n'est pas sans évoquer le concept de « tactilisme ». L'engagement du corps de l'artiste est également indissociable de son processus de travail. En effet, le cheminement technique de Michèle Cournoyer tend vers l'épuration, c'est-à-dire que depuis quelques années, elle délaisse les outils technologiques au profit d'une technique traditionnelle, le dessin sur papier. Cette technique, telle qu'elle la pratique, lui permet d'avoir un lien direct avec sa matière et son sujet, ce qui a pour effet de projeter son corps de cinéaste d'animation sur ses feuilles et ultimement, sur l'écran. Finalement, nos observations nous ont mené à faire ressortir la corrélation existant entre tous les éléments étudiés depuis le début de ce travail. En effet, la démarche d'autofiction de Michèle Cournoyer, son lien avec le courant surréaliste et l'importance du corps dans son œuvre, sont tous des éléments interdépendants.

CONCLUSION

Michèle Cournoyer est une artiste qui occupe une place tout à fait particulière dans le paysage du cinéma d'animation, qui se situe lui-même en marge de la grande industrie cinématographique mondiale. S'étant d'abord frottée au cinéma expérimental, Cournoyer aborde l'animation d'une manière très personnelle, travaillant en dehors des éternels préjugés associant les films animés au *cartoon* ou encore les destinant aux enfants.

Toutefois, même dans le créneau ciblé du cinéma d'animation d'auteur visant un public adulte, Cournoyer se démarque. Travaillant à partir de matériaux intimes, elle se lance dans la réalisation de ses films de manière intuitive, ne sachant pas à l'avance quelle sera la destination de son aventure. Tout au long de sa carrière, Michèle Cournoyer progressera dans son grand projet artistique en parallèle de sa démarche de psychanalyse. Elle a en effet été suivie en analyse pendant de nombreuses années. Ces deux sphères importantes de sa vie s'entrelacent sans cesse. Sa quête personnelle contamine son cinéma, de la même manière que sa création participe à son travail d'investigation psychique. Cinéaste de l'autofiction, cinéaste de l'inconscient, cinéaste du corps... De ces trois domaines d'analyse, la psychanalyse resurgit, agissant comme le ciment qui réunit la pratique cinématographique de l'artiste à ses préoccupations les plus intérieures. Au terme de notre travail, nous constatons avec évidence que chez Michèle Cournoyer, la vie et la création ne font qu'un.

Alors qu'elle « imprime ses tripes sur la pellicule », ses films dérangent. En effet, on ne sort généralement pas indemne du visionnage d'un film réalisé par l'animatrice québécoise. Avec fulgurance, ses courts métrages traitent de problématiques sociales douloureuses, qui engagent la cinéaste dans la voie de la provocation. En dépit des douze prix qu'il a remportés, *Le chapeau* n'a pas fait l'unanimité auprès du public lors de sa sortie en salle commerciale. Lorsque le film a pris l'affiche en 2000 en première partie du long métrage *In The Mood for Love* de Won Kar Wai, au cinéma ExCentris (Montréal), cela

a créé une réelle controverse, le diffuseur et le producteur ayant à gérer de multiples plaintes des spectateurs. Le cas de son dernier opus, *Robe de guerre*, est aussi extrêmement intéressant à cet égard. Avant même qu'elle ne connaisse son lancement public, cette œuvre a créé une commotion à l'Office national du film du Canada. Parce que le film aborde un sujet extrêmement délicat, celui des femmes voilées kamikazes, la direction de l'institution a cru bon de traiter ce dossier avec une vigilance hors de l'ordinaire, craignant des représailles des musulmans en plus d'une polémique politique, l'ONF étant un organisme gouvernemental. Alors qu'il avait été sélectionné par quelques festivals et que des médias s'apprêtaient à publier des textes à son propos, le film a été retiré de la distribution par les autorités de l'ONF. Ces derniers, de concert avec la cinéaste, ont envisagé pendant quelques mois la possibilité de retravailler l'œuvre, ce qui ne s'est jamais produit. Au moment d'écrire ces lignes, *Robe de guerre* n'a pas encore été diffusé, mais ces événements sont tout de même révélateurs. Ils démontrent, dans un premier temps, le caractère controversé du cinéma de Michèle Cournoyer, mais ils mettent aussi en lumière toute la part d'inconnu quant au résultat final de ses films, réalité qui découle directement de son processus de création. Cela étant dit, les réactions suscitées par les films de Michèle Cournoyer ne proviennent pas de prises de position pamphlétaires ni d'une volonté politique claire de la part de la cinéaste, mais plutôt une démarche d'introspection éminemment personnelle.

En ma qualité de productrice au studio Animation et Jeunesse de l'ONF, je suis particulièrement consciente de l'importance de l'œuvre que Michèle Cournoyer a élaborée depuis 40 ans. Son parcours est d'une étonnante cohérence et, bien au-delà de son cheminement personnel, il aura permis d'approfondir plus largement la nature humaine. Cournoyer est une artiste majeure de son époque et sa réputation excède les frontières du cinéma d'animation. Femme passionnée et intègre, elle a fait le choix d'affronter ses propres démons et de les partager sur grand écran. Nous ne pouvons qu'admirer l'audace dont elle a fait preuve.

FILMOGRAPHIE MICHÈLE COURNOYER

Films produits par l'Office national du film du Canada

Robe de guerre

2008 5 min 35 mm Dessins à l'encre noire sur papier

La louve

2004 20 s Dessins à l'encre noire sur papier
Signature du Festival du nouveau cinéma de Montréal

Accordéon/Accordion

2004 6 min 13 s Dessins à l'encre sépia sur papier

Swaf

2002 1 min 35 s Dessins à l'encre sépia et noire sur papier
Séquence d'animation pour le long métrage *Claude Jutra, portrait sur film*, de Paule Baillargeon

Le chapeau/The Hat

1999 6 min 30 s Dessins à l'encre noire sur papier

Une artiste/An Artist

1994 5 min 13 s Rotoscopie numérique

La basse cour/A Feather Tale

1992 5 min 30 s Rotoscopie

Films indépendants

Dolorosa

1988 4 min 30 s Rotoscopie

Old Orchard Beach, P.Q.

1982 9 min Photos-montage, collage

La toccata

1978 12 min Tournage de prises de vues réelles, effets spéciaux

Spaghetтата

1976 51 sec Photos-montage, collage

Alfredo (film inachevé)

1973 3 min Dessins sur celluloïd

L'homme et l'enfant

1970 58 s Animation de photographies peintes

BIBLIOGRAPHIE SUR MICHÈLE COURNOYER

Sources textuelles

Association Internationale du film d'animation, vol. 22, n° 2, décembre 1994.

« 6 minutes, 4 000 images, contre le viol des enfants ». 2008. *Le monde*, 20-21 mai, p. 7.

Coelho, César, Marco Magalhaes, Aida Querioz et Léa Zagury. 2004. *Animation Now!*. Italie : Taschen.

De Blois, Marco. 1995a. « La douleur en soi ». *24 images*, n° 76, printemps, p. 47-48.

De Blois, Marco. 1995b. « La fille-musique ». *24 images*, n° 76, printemps, p. 49.

De Blois, Marco. 2000. « L'atelier de Michèle Cournoyer ». Catalogue du Festival international Nouveau Cinéma Nouveaux Médias de Montréal, octobre, p.99.

Edera, Bruno. 1983. « L'animation au féminin ». *La revue du cinéma*, n° 389, décembre, p. 74- 87.

Grugeau, Gérard. 2000a. « Les images cannibales ». *24 images*, n° 102, été, p. 41.

Grugeau, Gérard. 2000b. « La mise à nu ». *24 images*, n°102, été, p. 38-40 et p. 42-43.

Hays, Matthew. 2000. « Hats off! », *Mirror*, 5 octobre, s.p.

Jacques, Marie-Claude. 1987. « Le cinéma de Michèle Cournoyer, surprise et métamorphose », *24 images*, n° 34-35, p. 90-91.

Jean, Marcel. 1989a. « La chambre obscure ». *24 Images*, n° 43, été, p. 35.

Jean, Marcel. 1989b. « *Dolorosa* de Michèle Cournoyer ». *24 images*, n°43, été, p. 49.

Jean, Marcel. 1995. « 13^e Festival du cinéma international en Abitibi-Témiscamingue ». *24 images*, n° 76, printemps, p. 46.

Kronström, Martin. 2001. « Dessine-moi un mouton, dessine-moi un chapeau, mais dessine-moi quelque chose ! ». En ligne. *Cadrage*.
< <http://www.cadrage.net/films/chapeau/lechapeau.html> >. Consulté le 1^{er} décembre 2005.

Perreault, Luc. 2000. « Michèle Cournoyer, les dessous d'une femme-fleur ». *La Presse*, 16 octobre, s.p.

- Pilling, Jayne. 2007. « Désir et sexualité : animer l'inconscient ». Catalogue du Festival International du film d'animation d'Annecy, publication de CITIA, Annecy (France), juin, p. 206.
- Rioux, Daniel. 2000. « Le Chapeau montre l'inceste en 3 500 images ». *Le journal de Montréal*, vendredi 28 avril, p. 46.
- Robinson, Chris. 2001. « Where Memories Breathe Darkness – Underneath *Le Chapeau* of Michèle Cournoyer ». *Take one*, vol. 10, i33, July, p.18.
- Roy, Julie. 2006. « Entretien avec Michèle Cournoyer, de la représentation à l'évocation du vivant ». Dans Marcel Jean (dir.), *Quand l'animation rencontre le vivant*. Montréal : les 400 coups.
- Tremblay, Odile. 2000. « *Le Chapeau* à Cannes ». *Le Devoir*, 28 avril, s.p.
- Tremblay, Odile. 2000. « Les métamorphoses de Michèle Cournoyer ». *Le Devoir*, 16 octobre, s.p.
- Viau, René. 1978. « Michèle Cournoyer - *La Toccata* », *La vie des arts*, été, p. 31-33.

Sources audiovisuelles

- McWilliams, Don et Isabelle Turcotte. 1994. *Love in the cold*. Canada. National Film Board of Canada.

BIBLIOGRAPHIE

Sources textuelles

<<http://www.macm.org/fr/presse/8.html>> Consulté le 24 juin 2008.

Ajanovic, Midhat. 2004. *Animation and realism*. Zagreb : Hrvatski Filmski Savez.

Amengual, Barthélemy. 1965. « Le cinéma d'animation, expression privilégiée du surréalisme à l'écran ». *Études cinématographiques*, n° 40 à 42, p. 209-245.

Anfam, David. 1999. *L'expressionnisme abstrait*. Paris : Thames & Hudson.

Archimbaud, Michel. 1996. *Francis Bacon Entretiens*. Paris : Gallimard.

Audoin, Philippe. 1973. *Les surréalistes*, collection « Écrivains de toujours ». Paris : Seuil.

Azouri, Philippe, et Jean-Marc Lalanne. 2003. *Cocteau et le cinéma : désordres*. Paris : Cahiers du cinéma/Éditions Centre Pompidou.

Beaudet, Louise. 1983. « Une brèche dans le fief ». Dans Louise Carrière (dir.), *Femmes et cinéma québécois*, p. 212- 224. Montréal : Boréal Express.

Benayoun, Robert. 1965. *Érotique du surréalisme*. Paris : Jean-Jacques Pauvert.

Benayoun, Robert. 1961. *Le dessin animé après Walt Disney*. Paris : Jean-Jacques Pauvert.

Benayoun, Robert. 1988. *Le mystère Tex Avery*. Paris : Seuil.

Bendazzi, Giannalberto. 1992. *Cartoons. Le cinéma d'animation, 1892-1992*. Paris : Liana Levi.

Bendazzi, Giannalberto. 2001. *Alexeïeff - itinéraire d'un maître*. Paris : Dreamland.

Borowski, Marek. 1980. « Jan Lenica's Film Quest – Les recherches cinématographiques de Jan Lenica ». *Animafilm*, n° 2, p. 10, avril-juin.

Breton, André. 1988. *André Breton Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.

Breton, André. 1966. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : Jean-Jacques Pauvert.

Breton, André. [1965] 1979. *Le surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard.

Brugière, Bernard (dir.). 1991. *Les figures du corps*. Paris : Publications de la Sorbonne.

- Cameron, Dan, Carolyn Bakargiev et J.M. Coetzee. 2003. *William Kentridge*. London : Phaidon Press Limited.
- Canemaker, John. 1995. *Félix le chat*. Paris : Dreamland.
- Carrière, Louise. 1983. *Femmes et cinéma québécois*. Montréal : Boréal Express.
- Carrière, Louise. 1986. « Et si on changeait la vie? (animation O.N.F. 1968-1984) ». Dans Patrick Leboutte (dir.), *Cinémas du Québec au fil du direct*, p. 67-70. Montréal : Yellow Now.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline. 2002. « Il y aura une fois. Une anthologie du Surréalisme ». Paris : Gallimard.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont S.A. et Jupiter.
- Clarens, Bernard. 2000. *André Martin : écrits sur l'animation.1*. Paris : Dreamland.
- Colonna, Vincent. 1989. « L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature ». Thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales.
- Cotte, Olivier. 2004. *Georges Schwizgebel : des peintures animées*. Carouge : Heuwinkel.
- Coulombe, Michel et Marcel Jean (dir.). 1988. *Le dictionnaire du cinéma québécois*. Montréal : Boréal.
- Couzin, Sharon. 1992. « 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 (dir.), *Women & Animation a compendium*, p. 71 à 75. Londres : British Film Institute.
- De Baeque, Antoine. 2003. *La cinéphilie*. Paris : Fayard.
- De Blois, Marco. 2008. « Le blogue de Zagreb – prise 4 – Le poison ». En ligne. *24 Images*, <<http://www.revue24images.com/articles.php?article=454>>. Consulté le 4 juin 2008.
- Denault, Jocelyne. 1982. *Écriture cinématographique féminine au Québec*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- De Pierpont, Philippe, Jacques Faton et Benoît Peeters. 1992. *Storyboard – Le cinéma dessiné*. Bruxelles : Yellow Now.
- Denis, Sébastien. 2007. *Le cinéma d'animation*. Paris : Armand Colin.
- Didier, Béatrice. [1981] 2004. *L'écriture-femme*. Paris : Presses Universitaires de France.

- Didier, Béatrice. 2002. « *L'écriture-femme* vingt ans après ». Dans Rotraud von Kulesa (dir.), *Études féminines/gender studies en littérature en France et en Allemagne*, p. 15 à 22. Allemagne : Frankreich-Zentrum.
- Domino, Christophe. 1996. *Bacon : Monstre de peinture*. Paris : Gallimard.
- Dobrovski, Serge. 1977. *Fils*. Paris : Galilée.
- Duplessis, Yvonne. 1950. *Le surréalisme*. Paris : Presses universitaires de France.
- Drachline, Pierre. 1995. *Dictionnaire humoristique des surréalistes et des dadaïstes*. Paris : Le Cherche-midi.
- Elger, Dietmar. 2004. *Dadaïsme*. Paris : Taschen.
- Emmerling, Leonhard. 2003. *Pollock*. Paris : Taschen.
- Ficacci, Luigi. 2003. *Bacon*. Paris : Taschen.
- Freud, Sigmund. 1988. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris : Gallimard.
- Gaudreault, André et François Jost. 1990. *Le récit cinématographique*. Paris : Nathan Arts Université.
- Greer, Germaine. 1971. *La femme eunuque*. Paris : Robert Laffont.
- Greer, Germaine. 2002. *La femme entière*. Paris : Plon.
- Hébert, Pierre. 1992. « Musicalité ou oralité (Réflexions d'un cinéaste qui voulait "faire comme un musicien") ». *Cinémas*, vol. 3, n° 1, p. 430-463.
- Hébert, Pierre. 1999. *L'ange et l'automate*. Montréal : Les 400 coups.
- Hébert, Pierre. 2006. *Corps, langage et technologie*. Montréal : Les 400 coups.
- Hudson Bayliss, Sarah et Mark Nelson. 2006. *Exquisite Corpse – Surrealism and The Black Dahlia Murder*. New York : Bulfinch Press.
- Hulak, Fabienne (dir.). 1992. *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*. Nice : Z'éditions.
- Irigaray, Luce. 1974. *Speculum. De l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit.
- Jean, Marcel. 1995. *Le langage des lignes*. Montréal : Les 400 coups.
- Jean, Marcel. 1996. *Pierre Hébert, l'homme animé*. Montréal : Les 400 coups.

- Jean, Marcel. 2005. *Le cinéma québécois*. Montréal : Boréal.
- Jean, Marcel (dir.). 2006. *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*. Montréal : Les 400 coups.
- Jodoin-Keaton, Charles. 2002. *Le cinéma de Jan Švankmajer : un surréalisme animé*. Montréal : Les 400 coups.
- Joubert-Laurencin, Hervé. 1997. *La lettre volante*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Jung, C.G. 1993. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Zurich : Georg Editeur.
- Keilhauer, Annette. 2007. *Viellir féminin et écriture autobiographique*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin. 2004. *Surréalisme*. Paris : Taschen.
- Kouroupakis, Ariane et Laurence Werli. s.d. « Analyse de l'autofiction ». En ligne. Soi-Disant – Site de critique et de création littéraire d'autofiction, Rennes 2, Université Haute Bretagne. <<http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/Analyse/intro.html>>. Consulté le 3 juillet 2008.
- Kristeva, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique*. Paris : Éditions Le Seuil.
- Kyrou, Ado. 1985. *Le surréalisme au cinéma*. Paris : Ramzay.
- Kyrou, Ado. « Surréalisme et cinéma ». En Ligne. *Encyclopædia Universalis*. <<http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=&nref=T303382>>. Consulté le 29 avril 2008.
- Laplanche, Jean et Jean-Bernard Pontalis. 1967. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France.
- La Rochelle, Réal (dir.). 2002. *Écouter le cinéma*. Montréal : Les 400 coups.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Lejeune, Philippe. 1986. *Moi aussi*. Paris : Éditions du Seuil.
- Leroy-Terquem, Mélanie. 2002. *Le surréalisme*. Paris : Flammarion.
- Lièvre-Crosson, Élisabeth. 1995. *Du cubisme au surréalisme*. Toulouse : Éditions Milan.
- Longfellow, Brenda. 1986. « L'écriture féministe de *Journal inachevé* et *Strass Café* ». *Dérives*, n° 52, p. 107-110.

- Malraux, André. 1976. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Cannes : Nouveau Monde Édition.
- Marchessault, Janine. 1999. « Feminist Avant-Garde Cinema ». Dans Kay Armatage, Kass Banning, Brenda Longfellow, Janine Marchessault (dir.). *Gendering the Nation, Canadian Women's Cinema*, p. 139. Toronto: University of Toronto Press.
- Martin, André. [1958] 2000. « Cinquante ans après, le dessin animé revient à ses origines ». *Arts*, n° 684. Dans Bernard Clarens, *André Martin, écrits sur l'animation 1*, p. 130. Paris : Dreamland.
- Michaud, Yves. 2006. « Visualisations. Le corps et les arts visuels ». Dans Alain Corbin et al. (dir.), *Histoire du corps – 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, volume dirigé par Jean-Jacques Courtine, p. 417 à 436. Paris : Éditions du Seuil.
- Moins, Philippe et Jan Temmerman. 1999. *Raoul Servais : itinéraire d'un peintre cinéaste*. Gent : VZW Stichting Raoul Servais.
- Morin, Edgar. 1958. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Minuit.
- Mourier-Casile, Pascaline. 1986. *De la chimère à la merveille*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Nadeau, Maurice. 1964. *Histoire du surréalisme*. Paris : Seuil.
- Passeron, René. 2005. *Surréalisme*. Paris : Terrail/Édigroup.
- Pilling, Jayne (dir.). 1992. *Women and Animation : a compendium*. Londres : British Film Institute.
- Planté, Christine. 1989. *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*. Paris : Seuil.
- Poncet, Marie-Thérèse. 1952. *L'esthétique du dessin animé*. Paris : Librairie Nizet.
- Robin, Régine. 1997. *Le golem de l'écriture : de l'autofiction au Cybersoi*. Montréal : XYZ Éditeur.
- Robin, Régine. 2001. « Autobiographie et fiction ». *La faute à Rousseau*, n° 27 (juin), p. 43.
- Rosemont, Penelope. 1998. *Surrealist Women*. Austin : University of Texas Press.
- Rougé, Bertrand. 1991. « Le corps et la toile, ou le corps du peintre dans l'art contemporain ». Dans Bernard Brugière (dir.), *Les figures du corps*, p. 325 à 339, Paris : Publications de la Sorbonne.
- Roy, Julie. 2007. « Les femmes et le cinéma d'animation au Québec – un cinéma de l'intimité ». En ligne. *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, n° 7 (printemps/été). <www.cinema-quebecois.net> Consulté le 13 juillet 2008.

- Sauret, Marie-Jean. 1999. *Freud et l'inconscient*. Toulouse : Éditions Milan.
- Solte-Gresser, Christiane. 2002. « Critique littéraire, études féminines et *gender studies* : le champ actuel des théories et méthodes en Allemagne ». Dans Rotraud von Kulesa (dir.), *Études féminines/gender studies en littérature en France et en Allemagne*, p. 27 à 40. Allemagne : Frankreich-Zentrum.
- Stistrup Jensen, Merete. 2000. « La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine ». En ligne. *Clio* n° 11. <<http://clio.revues.org/document218.html>>. Consulté le 23 juin 2008.
- Strasser, Catherine. 2006. *Du travail de l'art*. Paris : Éditions du Regard.
- Teixido, Sandrine. « Les *Gender Studies* ». En ligne. *Presses Sorbonne Nouvelles*, n° 157. <http://www.scienceshumaines.com/index.php?lg=fr&id_article=4666>. Consulté le 24 juin 2008.
- Thérond, Roger. 2001. *Surréalisme*. Paris : Édition du Chêne.
- Tomasovic, Dick. 2002. « Le cinéma d'animation et ses thanatomorphoses (fragments sur le monstre, la charogne, le montage et l'animation) », *Cinémas*, vol.13, n° 1-2.
- Turrent, Tomás Pérez et José De La Colina. 1993. *Conversations avec Luis Buñuel*. Paris : Seuil.
- Vasseur, Nadine. 2004. *Les incertitudes du corps, de métamorphoses en transformations*. Paris : Seuil.
- Verlet, Agnès. 2008. « Écriture de soi et psychanalyse ». *Le magazine littéraire*, n° 473, p. 31 à 33.
- Villeneuve, Johanne. 1996. « La Représentation du corps au cinéma ». *Cinémas*, Vol. 7, n°s 1-2, p. 55 à 72.
- Viminet, Pascal (dir.). 2002. *Švankmajer E&J Bouche à Bouche*. Montreuil : Éditions de l'œil.
- Virmaux, Alain et Odette Virmaux. 1976. *Les surréalistes et le cinéma*. Paris : Seghers.
- Virmaux, Alain et Odette Virmaux. 1987. *André Breton, qui êtes-vous?* Lyon : La Manufacture.
- Waldberg, Patrick. 1962. *Le surréalisme*. Genève : Éditions d'art Albert Skira.
- Ward, Ivan et Oscar Zarate. 2003. *La psychanalyse sans aspirine*. Paris : Flammarion.
- Warr, Tracey. 2005. *Le corps de l'artiste*. Paris : Phaidon.

Wells, Paul. 1998. *Understanding Animation*. New York : Routledge.

Sources audiovisuelles

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

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

ANNEXE I

Extrait d'entrevues réalisées avec Michèle Cournoyer en 2006 et en 2008.

Parlez-moi de votre année, à l'École des beaux-arts de Québec, en 1966. Quelle était votre pratique?

Pour l'essentiel, des dessins de modèles vivants, des dessins à l'extérieur, dans la ville de Québec, des autoportraits et de la sculpture.

Quels étaient vos références culturelles, à l'époque?

Je connaissais Fellini, j'avais vu *8 ½*, *Juliette des esprits* et *La dolce vita*, je crois. Son univers fantasmagique me parlait. Je crois que c'est aussi à cette époque que j'ai découvert Réjean Ducharme et *L'avalée des avalés*.

L'année suivante on vous retrouve à l'École des beaux-arts de Montréal.

Je peins alors des visages avec de grands yeux et des aquarelles. Des nus. Je fais des lithographies d'inspiration surréaliste, des œuvres en traits.

C'est à cette période que vous faites la connaissance de Jacques Drouin.

Jacques étudiait le graphisme et moi la peinture et la sculpture. Nous ne parlions pas de nos travaux scolaires puisque nous n'étions pas encore des amis et que nous étions dans des classes différentes. Puis, Jacques est parti étudier à Los Angeles, je ne sais pas si c'était en 1968 ou en 1969. Même si nous n'étions pas très proches, il est venu me visiter à Londres en 1970. Je me souviens que nous sommes allés voir une expo de sculpture ensemble. Je l'ai ensuite revu à Montréal, avec des amis communs des beaux-arts, à mon retour. Notre amitié a pris forme à partir de là.

À Londres, vous faisiez quoi?

J'ai étudié la lithographie puis, au Hornsey College of Art, le design graphique. C'était une période d'effervescence. C'est là que j'ai connu le travail de Magritte et de Picabia. Mais Andy Warhol était alors mon peintre favori. J'adorais ses photos retouchées à la peinture. C'est là-bas que j'ai vu *Le sang d'un poète* de Cocteau et *Un chien andalou*, de Dali et Buñuel.

Que connaissiez-vous du cinéma d'animation à cette époque?

Pas beaucoup de choses. Mon plus ancien souvenir remonte aux débuts de la télévision, alors que j'ai vu des *cartoons* de Félix le chat. J'aimais les situations surréalistes, la manière dont le personnage transformait son corps, les décors épurés. Avec le recul, je me rends compte que ces premiers dessins animés ont possiblement influencé certains de mes films, comme *Le chapeau*. Par contre, à Londres, j'ai vu *Labirynt* de Jan Lenica. J'avais été marqué par la musique – j'ai une sensibilité très musicale – mais aussi par l'humour noir et l'utilisation des photos découpées. Plus tard, après notre retour à Montréal, Mireille Danserau m'a fait connaître *Walking* de Ryan Larkin. Ce film m'avait impressionnée par sa simplicité. Ensuite, Jacques Drouin m'a fait connaître plusieurs films de l'ONF, vers 1972. Il y avait *Le vent*, de Ron Tunis.

Et McLaren?

C'est venu plus tard. En 1976. Je n'ai jamais vraiment parlé de l'importance qu'il a eue pour moi. En fait, il avait toute mon admiration et mon respect. Il était un exemple d'artiste complet, libre, qui suivait son inspiration. Il pouvait représenter un maître, une idole. Je l'ai vu seulement une fois en personne, avec sa sensibilité, son sourire, sa discrétion. Avec le recul, je vois à quel point il m'a inspirée. Le parcours de McLaren m'intéressait et je crois qu'il m'a donné la permission d'expérimenter et de trouver des techniques différentes pour chaque film. C'était un cinéaste expérimental libre,

surréaliste, et qui aimait la danse. Il était la danse. Donc il a eu une influence très forte sur le cinéma que je voulais faire. Loin, loin au fond de moi, je pouvais imaginer me projeter dans le futur et animer, mettre en scène mes dessins, mes personnages, ma vie. Mais pour moi, à ce moment- là, c'était un rêve impossible.

ANNEXE II

Entrevue avec D^r Pierre Drapeau réalisée en mai 2008.

D^r. Drapeau est pédopsychiatre et psychanalyste. Il est membre de l'Institut de psychanalyse de Montréal.

Nous reproduisons ici l'analyse de D^r Drapeau effectuée au moment même où nous visionnions les films.

La toccata

Ce sont les désirs du pianiste qui se réalisent. La partition de piano dont sort une fille, cela personnalise la musique, d'une certaine façon. Pour moi, dans un rêve, ça peut se passer comme ça. Chez certains psychotiques, les objets vont prendre des formes humaines ou persécutrices. Ici, l'influence du surréalisme apparaît très nettement. On peut l'interpréter en disant que ça correspond à un fantasme du pianiste, à l'expression de certains de ses désirs. Ce serait alors sa relation avec la musique qu'il a personnalisée. Il y a toutefois quelque chose d'étrange : ce couteau, ce poignard. C'est comme une menace. On sait bien que dans toute Relation d'objet, même dans l'amour, il y a aussi une menace. Si on revient à la phase orale, l'objet qu'on aime, on le mange. Mais dans ce film, ce qui se passe n'est pas aussi clair. De mon point de vue, ça pourrait être le rêve d'un psychotique, peuplé d'hallucinations étranges et d'objets matériels menaçants.

Le pianiste qui embrasse la femme réalise son fantasme. C'est comme s'il était dans un rêve où l'impossible devient possible. Jusqu'à un certain point, comme dans les rêves, il y a souvent un obstacle à la réalisation du désir. Dans ce cas-ci, il se fait écraser et la femme a ce couteau. Dans nos relations, l'amour côtoie le danger. Mais ici, en même temps, la femme se sert de son couteau d'une façon très constructive, pour faire apparaître. C'est vraiment le processus du rêve. C'est aussi très surréaliste. On sait que les surréalistes étaient fortement influencés par les théories sur le rêve.

Old Orchard Beach, P.Q.

Le cinéaste part à la rencontre d'une certaine réalité sociale. C'est la plage. Il y a évidemment une relation à la sexualité. C'est même relativement simple. Comme si les désirs pouvaient devenir réalité. En même temps, je trouve que la femme est présentée comme quelque chose qu'on consomme, surtout avec la boîte de sardines. Et puis, il y a la dimension sexuelle, sensuelle : des hommes qui étendent de la crème solaire, l'homme aux longues-vues qui est stimulé, etc. En même temps, il y a autre chose. L'excitation. Quand on va au bord de la mer, c'est emballant, c'est les vacances. Un peu tout ça. Il n'y a pas d'intimité. La dimension qui nous concerne, c'est la fascination pour le corps de la femme : elle nous montre différentes femmes, même des très grosses. Quant aux sirènes, elles ne sont pas belles. Il y a un côté désagréable à l'image. Les sirènes sont habituellement représentées comme très belles, séductrices... Là, ce n'est pas très appétissant. Le film est assez simple à décoder. D'ailleurs dans ses films, je suis frappé comme c'est direct, comme ce n'est pas profondément caché.

C'est vraiment la femme-objet qu'on peut consommer. Les femmes sont considérées comme des objets. On les tourne, on les manipule. Elles sont passives. L'homme devient un homard. La relation est mécanique, froide. Comme si la sexualité était ramenée à quelque chose de primitif, d'animal, de froid. D'épouvantable aussi.

Pourtant, elle semble y prendre plaisir... On peut prendre plaisir à une relation sadomasochiste. On est loin d'une Relation d'objet saine, où le plaisir est plus transparent. C'est le côté animal qui domine.

La basse cour

Voici un film très fort, troublant. On y trouve tout le tragique d'une certaine condition humaine. Tout est centré sur le corps : il lui parle directement dans l'oreille, les phares de l'auto lui servent pour voir alors qu'elle ferme les yeux, l'auto voyage sur son corps. Nous sommes au niveau de ce qu'elle ressent : en entrevue, elle dit elle-même qu'elle a l'impression d'être livrée comme un poulet. Ça illustre très bien le type de Relation d'objet tragique, où elle est vraiment utilisée comme un objet. Un poulet qu'on va manger! Elle va perdre toutes ses parures. La femme est un objet qu'il faut mettre à sa main. C'est vraiment le type de Relation d'objet où l'Autre n'est pas considéré comme un Sujet qui peut vraiment ressentir. Il faut la séduire, la caresser. Ce qu'elle vit, elle, c'est secondaire pour lui. Le film exprime ce dont l'homme ne se préoccupe pas. Il manipule la femme comme un animal. Mais, en même temps, c'est nuancé, car il pleure. C'est plus complexe que ça en a l'air. Il va pleurer, même s'il est assez odieux dans sa relation avec elle. Cette scène où il fait *revoler* les plumes, c'est très fort. Puis, il va la manger. Rappelons que pendant la phase du développement de l'enfant qu'on appelle phase orale, celui-ci tente de manger les objets qu'il utilise : désir de fusion, faire entrer l'objet en soi, une forme de symbiose... Ici, c'est une relation orale, résultat d'une sorte de fixation, d'un accrochage à la phase orale. Quand j'écoute ce qu'elle dit en entrevue, elle apporte toutes sortes de nuances. Cela devient plus compliqué. Il y a une espèce de dépendance. Et c'est important. La femme qui est victime d'un tel traitement est attirée quand même. Il y a encore une espèce de relation sadomasochiste entre les deux. Il ressent du plaisir à la contrôler, à la dominer complètement, mais elle a aussi du plaisir à se faire dominer. Dans ce type d'échanges sexuels, le contrôle devient prédominant par rapport à l'amour. Mais la relation sadomasochiste, la notion de contrôle, cela renvoie à la période anale. Freud, dans une première explication – et là mon explication est tout à fait caricaturale – parle du fantasme d'un enfant qui est battu : une petite fille qui reçoit la fessée de la part de son père peut ressentir du plaisir, sensuellement, ce qui va expliquer, plus tard dans sa vie, le plaisir qui sera associé à la douleur chez elle. Dans *Le chapeau*, on va le voir encore. Mais mon explication est un peu trop simplifiée.

Le chapeau

Un film émouvant, difficile à voir par moment. On ne sait pas si c'est le père ou un pédophile quelconque qui abuse de la petite fille. Tout est construit autour du viol de l'enfant, de la petite fille qui a peur dans le lit. Le film est aussi marqué par la confusion qui peut exister entre les adultes et les enfants, comme si les deux ne parlaient pas le même langage. Les enfants, par exemple, sont parfois très séducteurs, ils vont aimer avoir des caresses. Pour eux, bien entendu, ce n'est pas sexuel. Mais dans la tête d'un adulte, ça peut le devenir. La petite fille, c'est comme si elle avait des moments de bonheur à travers tout ça. Mais ça va se terminer par un cauchemar. Les signes sont tellement évidents. Ce qui est terrible, c'est la résonance du récit dans la réalité : ça arrive que des enfants victimes de traumatismes sexuels ont, plus tard, comme le film le montre, une vie sexuelle très perturbée. Dans le cas du film, elle va devenir danseuse dans un club. Elle va répéter elle-même le traumatisme qu'elle a subi. Ce qui est frappant, encore ici, c'est la crudité avec laquelle la cinéaste exprime cela : elle ne camoufle pas les choses. Et on revient toujours au même type de relation : l'enfant n'est pas considéré comme un Sujet, il est considéré comme un objet qui sert à satisfaire nos besoins, nos désirs.

Accordéon

C'est aussi un film intéressant. Si on regarde le film sous l'angle du type de relations humaines qu'on y trouve, on constate que la question de la communication est centrale : tout devient électronique, mécanisé, la dimension profondément humaine peut se perdre. Le corps représenté par des fils, c'est la communication. Mais il y a cette fois un aspect ludique dans le film. C'est comme un jeu. La cinéaste s'amuse avec tout le symbolisme que cette question peut contenir. Tout est formes géométriques.

En fait, *Accordéon* est presque le contraire de *Le chapeau*. Dans *Le chapeau*, elle est allée à la limite du sexuel, c'est-à-dire l'inceste. C'est comme si elle ne pouvait pas aller plus

loin que ça. Elle se tourne donc vers un autre modèle, celui de la perte de l'humanité dans la mécanisation, le corps remplacé par le virtuel. Tout devient carré, même dans les relations sexuelles. La dimension humaine est perdue. Tout devient centré autour du papier. Le papier, c'est l'intellectualisation, c'est la communication abstraite.

La louve

Mêmes obsessions qui reviennent. La femme dangereuse.

Robe de guerre

Tristesse des mères qui font des enfants qui sont des frères, mais qui vont se battre les uns contre les autres. Les mains qui se croisent font penser à la prière, à la bataille, au rôle de la religion dans la guerre. Il y a dans le film une image vraiment saisissante : une mère archaïque, phallique, qui a un pénis, qui a tous les pouvoirs, qui domine complètement. Elle a un côté mortifère. Rappelons qu'au début, dans la perception de l'enfant, celui-ci a deux images de sa mère : la bonne mère, celle des bons moments, et la mère terrifiante, celle à qui il attribue sa souffrance, sa douleur. Quand il a des coliques, l'image qu'il a de sa mère est celle d'une mère méchante, qui le fait souffrir. Chez les psychotiques, on rencontre des images de mères primitives qui pourraient faire penser à cette femme complètement destructrice. C'est donc comme si Michèle Cournoyer mettait en scène certains fantasmes primitifs qui existent au début du développement. En même temps, ça sort de son ventre, ça a quelque chose à voir avec son pouvoir de donner la vie aussi. Il y a quelque chose de terrifiant. Dans le film, on se fait une image de sorcière, une sorcière qui dans l'esprit des hommes aurait un pénis. On voit le canon qui tire. Ce sont des fantasmes archaïques qu'on retrouve dans les délires des psychotiques, dans certains rêves aussi ou dans le jeu de certains enfants.

En général, dans les films de Michèle Cournoyer, la femme est considérée comme un objet. À mesure qu'elle avance dans sa filmographie, c'est comme si elle allait plus profondément dans son inconscient, comme si elle allait à la rencontre de cette image destructive, phallique. C'est une trajectoire qui apparaît comme un approfondissement de la nature humaine dans ses composantes essentielles. Si on prend *Old Orchard Beach, P.Q.*, on est au niveau œdipien, on y voit des femmes séductrices, des femmes qui sont

des objets qu'on consomme. Mais on est dans le sexuel. Avec *La basse cour*, on est dans un sexuel plus primitif, dominé par l'oralité – manger — et l'analité — le contrôle de l'Autre. Puis, avec *Robe de guerre*, nous ne sommes plus dans le sexuel, nous sommes dans des angoisses archaïques de persécution, de destruction. C'est très intéressant. On retrouve cela dans les démarches de plusieurs artistes : plus ils approfondissent leur inconscient, sans le vouloir, plus ils se rapprochent de fantasmes organisateurs primitifs.

ANNEXE III

Extraits de l'entretien réalisé avec Pierre Hébert, le 20 avril 2008.
Pierre Hébert a été le producteur du film *Le chapeau*, en plus d'avoir agi à titre de consultant au contenu sur les films *Accordéon* et *Robe de guerre*.

Racontez-nous quelle a été la nature de votre intervention dans la reprise de la production du film Le chapeau?

Quand j'ai repris la production du film *Le chapeau*, une des premières choses a été de regarder ce que Michèle avait fait. Je ne me souviens plus exactement si ça faisait trois ou quatre ans qu'elle travaillait à ce film, mais c'était considérable. C'est sûr que la première chose consistait à voir comment ça pouvait continuer à partir du travail qui avait été fait. C'est là que je me suis rendu compte que le cadre technique dans lequel elle évoluait, avec des photographies et l'ordinateur, ne l'aidait pas à exprimer ce qu'elle avait à exprimer. Donc, après une période de réflexion assez courte, selon ce dont je me souviens, je lui ai suggéré de sortir l'ordinateur de son bureau et de prendre du papier, des pinces et de l'encre, en lui disant qu'elle aurait ainsi un contact plus direct avec les problèmes du film comme tel, sans que ce soit brouillé par toute la chaîne technique induite par l'ordinateur. Surtout qu'elle n'était pas complètement à l'aise avec l'ordinateur : elle avait appris beaucoup de choses, mais elle était paralysée dès que ça débordait un peu de ce qu'elle connaissait. Ses compétences techniques étaient figées, comme si elle n'avait pas complètement saisi l'esprit d'un logiciel pour arriver à aller, de façon spontanée, intuitive, au-delà de ce qu'elle savait, en essayant de trouver. Ce que les cinéastes plus jeunes font très très facilement. À un moment donné, je suis devenu convaincu que c'était un cul-de-sac, qu'elle ne s'en sortirait pas. J'avais pourtant la totale conviction qu'elle avait ce qu'il fallait pour arriver à quelque chose de fort, mais je me rendais compte qu'elle était enfermée dans un truc sans issue. En conséquence, ma position a été radicale : on jette tout et tu recommences.

Michèle Cournoyer allait donc véritablement animer pour la première fois.

Dessin après dessin, oui. Il y avait tout de même certaines choses dans *Une artiste* et dans *La basse cour* qui étaient traitées, à partir des éléments rotoscopiés, comme du collage – par exemple l’auto sur le corps. Ces moments se situaient en dehors de la rotoscopie stricte qui avait été le lot de *Dolorosa*. Donc, là, pour *Le chapeau*, elle a commencé à travailler sans filet. C’était la première fois. L’autre chose dont je me rendais compte, c’est qu’elle avait travaillé des années à refaire, refaire, refaire, au point où c’en est devenu une sorte de paradigme entre elle et moi. Film après film, je lui disais, par exemple : « Bon, t’es en train de refaire ton escalier... » Donc là, le défi a été de la sortir de l’escalier, de l’amener à laisser l’escalier derrière elle : « Si tu ne l’aimes pas, tu le referas demain, mais va de l’avant, passe à autre chose... » Ça a marché dans ce cas-là, mais à y repenser après coup, il est clair que dans son travail Michèle a besoin, comment ça se joue intérieurement, je ne le sais pas, mais elle a besoin de s’épuiser avec obsession sur des choses presque en pure perte. Elle a besoin de ça.

Quand la suite n’est pas claire pour elle, plutôt que de rester immobile à chercher ce qui doit venir, elle se met dans une boucle à refaire, refaire, refaire... Avec l’encre et les pinceaux, elle a réalisé qu’elle pouvait aller incroyablement vite. Finalement, elle y a trouvé une liberté qu’elle n’avait jamais connue.

Est-ce Michèle Cournoyer qui a décidé d’opter pour cette technique du dessin à l’encre?

Je ne me souviens plus comment ça s’est décidé, mais probablement que oui. Elle avait fait de la peinture. Je l’invitais à retrouver le pinceau en se fiant à son savoir-faire, à son expertise. Ça lui plaisait, mais elle avait l’impression qu’elle animait mal en comparaison avec certains autres cinéastes du studio. Mais étant donné la nature de son film, la sorte de dessins qu’elle faisait, il n’était pas question qu’elle se mette à faire de l’animation fluide à la Disney, ça n’aurait pas été approprié. Bien animer ou mal animer, c’était donc un faux problème! Il fallait simplement s’extraire de la conception classique et figée de

l'animation. Ça s'est donc résolu assez rapidement. Il n'y a pas eu, dans ce cas-là, les discussions qu'il y a eu pour les films suivants : Quel papier utiliser? Quelle couleur d'encre particulière? Disons que les barrières techniques se sont fixées assez rapidement. Il y avait le fait aussi qu'on était dans une situation d'urgence : elle savait qu'elle avait intérêt à aller de l'avant, ça a probablement joué pour atténuer certaines formes d'hésitation qui font partie de son tempérament.

Mais, selon vous, quelle place réelle occupent les hésitations et les obsessions dans sa démarche?

Elle travaille comme ça. C'est ça qu'elle cherche. J'ai été à même de constater, après avoir suivi plusieurs films, qu'elle recherche une forme de jaillissement qui se produit lorsqu'elle laisse parler quelque chose qui est au-delà du contrôle. Elle cherche à créer les conditions pour que ce jaillissement se produise. C'est ainsi à présent que je comprends que les hésitations, les obsessions sur des détails qui objectivement apparaissent sans grande conséquence, lui servent à s'organiser, à mettre les choses dans le bon angle. S'ensuit une matière qui sort avec un caractère d'évidence.

Croyez-vous qu'il y a un lien à établir entre sa façon de travailler et une certaine forme d'oralité?

Dans les films de Michèle, il n'y a pas de paroles comme telles, mais si on pense à ce que ça représente parler, si on pense à la parole, à ses composantes physiques, comment elle est constamment un reflet renouvelé de la subjectivité, une subjectivité particulière, singulière, on peut trouver que la façon d'animer ou de faire des films de Michèle Cournoyer a ce caractère-là. Que c'est la recherche d'un flux aussi sensible que la parole et non pas quelque chose d'organisé à partir de contraintes narratives extérieures où les éléments visuels, les éléments de récit, les exigences habituelles ne sont pas instrumentalisées en fonction d'un objectif. Ce qui forme le cœur et l'essence de ses films

— et c'est quelque chose qui sort d'elle-même — c'est un peu la façon dont la parole sort avec la possibilité continue qu'à chaque moment, ça peut aller n'importe où, ailleurs.

Cela a à voir avec le côté physique, à quel point c'est lié au corps, comme un souffle, à quel point c'est dans une situation d'ouverture constante où ce qui vient avant ne contraint pas ce que peut être la suite.

ANNEXE IV

Extraits de l'entretien réalisé avec Marcel Jean, le 24 janvier 2005.
Marcel Jean a été le producteur du film *Accordéon*.

Décrivez-moi la façon dont Michèle Cournoyer travaille. Dans l'ordre chronologique de production, comment s'amorce un projet?

Travailler avec Michèle Cournoyer, c'est assez singulier. Généralement, en production, la scénarisation précède la réalisation. Je veux dire qu'il y a un travail d'écriture, parfois très élaboré, qui précède la mise en images. Et entre l'écriture et la réalisation proprement dite, il y a une étape préparatoire de réalisation qu'on appelle le scénarimage. Ça, c'est la règle générale, la façon dont on travaille d'habitude avec les cinéastes. Dans le cas de Michèle Cournoyer, on procède autrement, c'est-à-dire que Michèle écrit très peu – des bribes, des fragments, quelque chose d'extrêmement général. En fait, habituellement, elle va partir d'événements qui l'ont touchée, qu'elle a vécus et qu'elle va transposer. Mais quand je dis transposer, c'est dans un sens très large. Par exemple, à l'origine d'*Accordéon*, il y a un déménagement. Michèle a dû mettre toutes ses possessions dans des boîtes pour, une fois arrivée à son nouvel appartement, déballer le tout. Elle a alors eu l'impression de repasser à travers sa vie. Nous en avons discuté, et Michèle avait le goût d'explorer cette sensation. Elle le formulait comme si c'était elle-même qui se retrouvait dans des boîtes. Alors, on s'est mis d'accord sur le fait qu'elle tenait une piste. Elle a donc commencé à travailler. Mais au fur et à mesure que le travail avance, Michèle est perméable à d'autres événements, à d'autres influences, ce qui fait qu'*Accordéon*, dont le titre de départ était *La vie en boîtes*, s'est transformé en cours de processus. Au final, les boîtes ont joué un rôle secondaire. Quand on regarde le film, on voit effectivement, au tout début, une femme qui sort d'une boîte. Il y a aussi des boîtes qui reviennent à divers moments, mais il y a aussi un autre thème, extrêmement important, une espèce de thématique érotique qui tourne autour d'une relation épistolaire, virtuelle, c'est-à-dire un homme et une femme qui s'écrivent à travers le courrier électronique, le web, le chat, toutes ces relations médiatisées qui passent par la technologie. C'est devenu le thème

principal, plus important que celui des boîtes. Ce qui m'amène donc à dire que chez Michèle Cournoyer, la scénarisation et la réalisation sont deux étapes qui se fondent, en quelque sorte. L'essentiel se passe pendant l'exécution. C'est du dessin lui-même, de l'exécution des dessins, que vont sortir les métamorphoses, qui sont le fondement même du langage de Michèle Cournoyer. Ce sont elles qui sont porteuses de récit, qui racontent une histoire, et cette histoire se crée au fur et à mesure que l'œuvre est exécutée. C'est ce principe qui est jeu chez Michèle Cournoyer depuis *Le chapeau*. C'est-à-dire qu'avant cela, elle a réalisé des œuvres beaucoup plus scénarisées. Pasolini a dit qu'un scénario, c'est une structure qui tend à en devenir une autre. C'est donc une structure qui appelle sa propre mutation, qui est porteuse d'une autre structure. C'est une idée forte, mais qui s'applique difficilement au travail de Michèle Cournoyer, chez qui le scénario s'écrit en même temps que l'œuvre est exécutée. Ce qui m'amène à dire que le travail de réalisation chez Michèle Cournoyer est écriture. Au sens où, par exemple, plusieurs essayistes expliquent que la pensée est issue de l'écriture elle-même, c'est-à-dire qu'elle ne préexiste pas à l'écriture. Dans le cas d'un essai, vous ne pouvez pas formuler votre pensée dans une autre forme que celle qu'elle prend dans l'écriture. Donc, cette pensée n'existe pas avec la même densité que dans cette écriture. Et c'est le propre de l'essai. J'ai moi-même réalisé un film qui s'appelle *Écrire pour penser* qui porte sur les essayistes québécois, et c'était la conclusion à laquelle la majorité des écrivains en venait. Il y a cela chez Michèle Cournoyer : dessiner pour penser, pour raconter. Le récit ne préexiste pas au dessin.

Il peut être utile de donner un exemple du télescopage entre des étapes qui sont habituellement successives et qui s'imbriquent plutôt dans la démarche de Michèle Cournoyer. À partir d'un certain point, après quelques mois de dessins, le monteur commence à intervenir, en sessions qui durent généralement une demi-journée. Il voit le matériel et fait des propositions. Après quelques sessions, dans le cas de la création d'Accordéon, un scénarimage s'est mis à apparaître sur le mur, une forme de scénarisation dessinée. Certaines séquences étaient déjà dessinées et animées, elles existaient sous la forme de courts fichiers numériques dans l'ordinateur de Michèle,

tandis que d'autres prenaient forme au fur et à mesure de la discussion, c'est-à-dire qu'on imaginait qu'on allait passer par telle et telle étape avant d'arriver au dénouement. Je crois qu'il a fallu une année et demie après le début de la réalisation pour qu'on se retrouve avec, sur le mur, une forme de scénarimage complet d'*Accordéon*. Et même là, il y a eu beaucoup de différences entre ce scénarimage et le film terminé. Michèle Cournoyer avait gardé la possibilité de s'éloigner de son plan lorsque le temps serait venu de dessiner les dernières séquences. Elle avait gardé cette ouverture, ça s'est transformé. Donc, ce qui est intéressant avec elle, c'est que le monteur, plutôt que d'intervenir à la fin du processus de réalisation, intervient même dans la scénarisation. C'est en ce sens que l'imbrication entre les différentes étapes est complexe. Vous avez les mêmes intervenants que dans un film qui serait réalisé selon les méthodes de création traditionnelles, mais ils n'ont pas le même rôle, ils ne travaillent pas de la même façon. Ce qui fait que Richard Comeau qui était le monteur d'*Accordéon*, qui est un monteur et non un scénariste, qui n'écrit pas une ligne, a monté *Accordéon* sans jamais couper une image. Il n'a jamais coupé une image physiquement. Comme Fernand Bélanger dans le cas du *Chapeau*, ils interviennent dans le processus avec un œil de monteur, mais ils ne sont pas littéralement des monteurs puisqu'ils ne vont pas couper la pellicule. Ils vont plutôt discuter de l'organisation du matériel ce qui fait que, philosophiquement, ils sont des monteurs, puisque le monteur organise le matériel. Philosophiquement, ils sont des monteurs, mais en terme d'opérations, ils n'en sont pas.

ANNEXE V

Extraits du dossier de presse du film *Accordéon*,
publié en 2004

Comment est né Accordéon?

Je commence souvent par l'image. Je dessine et je vois ce qui émerge. Le premier dessin, c'était une femme-boîte, un autre, une femme-camion. J'étais en plein déménagement et je me suis métamorphosée en boîte. Dans mes carnets de croquis, il y avait toujours cette femme enfermée dans une boîte. Je cherchais cette femme. J'ai commencé par peindre une pile de papier à lettres dans une boîte et à l'animer. Puis, les touches de l'ordinateur se sont transformées en petites boîtes : un homme est apparu. J'avais trouvé mon sujet ; une histoire d'amour épistolaire, virtuelle.

Vous semblez travailler de façon très intuitive...

Oui, c'est très intérieur et viscéral. Je provoque mon inconscient pour exprimer ce qu'il y a de plus profond en moi. Je plonge dans l'inconnu. Je me laisse guider par mes pinceaux et mes émotions, je m'abandonne. Je perds mon identité. C'est en me perdant que je me trouve. Et l'histoire se met en place.

Comment avez-vous travaillé avec le monteur Richard Comeau?

Richard était sensible à la lenteur de l'évolution du film. Ensemble, nous avons fait une sélection des images pour établir la structure du film. *Accordéon* a été construit avec une suite d'images surréalistes qui se métamorphosent et s'enchaînent sans coupes du monteur.

Comment s'est fait le choix du titre?

Je l'ai trouvé vers la fin de l'animation des dessins; j'ai été inspirée par les papiers multipliés comme des plis d'accordéon. Un accordéon s'ouvre et se ferme en un dialogue entre deux personnes. Le souffle de l'accordéon, c'est la respiration. L'accordéon possède un clavier comme un ordinateur !

ANNEXE VI

Extraits du dossier de presse du film *Robe de guerre*,
publié en 2008

Comment vous est venue l'idée d'aborder le thème de la guerre?

Les premières images me sont apparues alors que je participais, en 2004, au Festival international du film d'animation de Zagreb, en Croatie. Ce pays de l'ex-Yougoslavie portait encore des cicatrices de la guerre qui avait fait rage dans les années 1990. Le voyage m'a inspiré un film présentant le corps féminin – une femme blessée, une « femme-ruine » – comme un champ de bataille. J'avais le sentiment d'avoir trouvé un sujet.

Toutefois, c'est réellement l'année suivante que *Robe de guerre* a pris naissance. La télévision montrait à répétition des images en provenance du Proche-Orient. J'étais troublée et touchée par la femme kamikaze. Il y avait un nouveau lien avec mon idée de film sur le corps en guerre.

Puis une nuit, dans un sommeil éveillé, les draps de mon lit m'ont enveloppée comme un voile noir. Je sentis mes paupières devenir casques de soldat.

Le ventilateur du plafond s'est changé en hélice d'hélicoptère.

Ma chambre s'est transformée en un champ de bataille.

Beaucoup de mes films sont nés à partir de visions et de rêves.

Dans Robe de guerre, vous vous concentrez sur une figure féminine forte avec une intensité qui rappelle Le chapeau. Voyez-vous des ressemblances entre ces deux personnages?

Dans les deux films, ces femmes ont subi une blessure qui mène à l'autodestruction. La danseuse du *Chapeau* est victime d'inceste, la femme voilée pleure son enfant mort dans ses bras. Il y a toutefois une différence dans le fait que la femme de *Robe de guerre* n'ouvre jamais les yeux. Elle prie. La guerre se déroule en elle, dans son corps et son

cœur. Je vois *Robe de guerre* comme un film sur l'extase, le deuil, le lavage de cerveau, le désespoir, la terreur et la détresse. En se faisant martyre, cette femme devient l'égale de l'homme en explosant. On lui promet une vie meilleure, puisqu'elle n'a pas de vie.

Le film me permet de renouer avec la notion de costume. Dans *Le chapeau*, je me servais d'un chapeau pour masquer le visage masculin. La nudité de la danseuse y était aussi présentée comme un costume de scène. Le tchador, dans mon dernier film, cache tout le corps de la femme, sauf son visage et ses mains. Les bâtons de dynamite autour du corps de mon personnage ont l'apparence d'un corset. C'est lorsqu'elle se suicide que cette femme se dévoile.

Robes of War, le titre du film en anglais, fait référence à un costume ornemental religieux des macchabées dans la bible hébraïque et l'Histoire sainte. C'est aussi une tunique utilisée pour les rituels : un juge revêt une robe noire, un prêtre la chasuble, un condamné à mort une cagoule.

Pour conclure, nous aimerions aborder avec vous une facette moins connue de votre personnalité. On vous associe le plus souvent à un cinéma de la souffrance; pourtant, on trouve dans vos films un sens de l'extravagance et du bizarre pas très différent de celui des surréalistes. Est-il exact d'affirmer que vos films, qui nous plongent sans conteste dans la douleur, sont aussi portés par un humour noir?

Dans la séquence de *Robe de guerre*, qui montre la femme devenant un char d'assaut, un canon phallique érotique insolite s'élève vers le ciel et crie sa révolte avec de la fumée.

L'humour noir souligne l'absurdité et la cruauté de la guerre sans aucune censure. À la manière des surréalistes, pour la même séquence, j'ai procédé par automatisme psychique pur. J'ai d'abord dessiné la femme en prière. En l'animant, elle s'est multipliée, comme par magie, en plusieurs femmes voilées alignées comme une armée de soldats en uniforme. Puis les femmes en noir sont devenues de plus en plus petites. Elles se sont mises à tourner et à ma grande surprise, elles sont devenues chenilles, jambes à genoux de la femme char d'assaut. Un pansement est apparu et a recouvert ses blessures peu à peu dans l'action. C'est une femme blessée.