

La mise à nu Entretien avec Michèle Cournoyer

Gérard Grugeau

Robert Morin
Numéro 102, été 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24100ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Grugeau, G. (2000). La mise à nu : entretien avec Michèle Cournoyer. *24 images*, (102), 38–42.

La mise à nu

ENTRETIEN AVEC MICHÈLE COURNOYER

PROPOS RECUEILLIS PAR GÉRARD GRUGEAU

L'hybridité des formes et des procédés techniques caractérise le parcours esthétique de Michèle Cournoyer. Après un détour fertile par l'animation, et notamment la rotoscopie (*Dolorosa*, *La basse-cour*, *Une artiste*), la cinéaste renoue avec le dessin sur papier. 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. D'ailleurs, les signes ne trompent pas... le film était de la fête à Cannes (Semaine internationale de la critique) et à Annecy. Rencontre avec une longue dame brune passionnée, déjà repartie dans le labyrinthe de ses délires.

Le chapeau.



24 IMAGES: *La réalisation de votre dernier film s'est effectuée en deux temps. Parlez-nous de l'évolution du projet.*

MICHÈLE COURNOYER: Au départ, *Le chapeau* faisait partie de la collection «Droits au cœur». On avait pensé faire un film sur l'abus sexuel. J'ai alors proposé à la productrice de prendre une danseuse nue comme sujet. J'avais appris en faisant de la recherche que 75 % des danseuses sont des victimes d'inceste. J'ai donc pris contact avec une fille dans un bar. Elle est venue à l'ONE. Je l'ai interviewée et photographiée chez moi. Et je me suis mise à la dessiner. Le film devait être très réaliste et les photos, numérisées. Pierre Chagnon devait jouer le rôle masculin. J'avais écrit un scénario et produit un «scénarimage» (petit story-board). J'ai commencé à travailler à l'ordinateur. D'une façon très lourde, avec plusieurs superpositions de couleurs et de couvertures. Mais je n'arrivais pas à faire le film que je voulais faire. Il y avait un film, mais il était en dessous, caché. Comme l'histoire. Elle aussi était cachée en moi quelque part. Je dessinais beaucoup et je ne parvenais pas à faire arriver l'homme en haut de l'escalier. J'ai dû faire une trentaine de versions de cette séquence. J'avais tous les éléments et les photos en main, mais... tout restait fixe. Le cadre technique était trop écrasant. J'ai dû m'arrêter de travailler pendant quelques mois et faire le vide complètement. C'est là que les choses ont débloqué. J'ai recommencé à dessiner... mais sur papier, ce que je n'avais pas fait depuis six ou sept ans. J'ai repris tous les dessins clés, qui allaient devenir le film. Comme ce n'était plus un film pour enfants, on est sorti de la série «Droits au cœur» et Pierre Hébert est devenu mon producteur. Il m'a alors suggéré de tout reprendre à zéro. J'avais commencé au crayon. Il m'a dit: «Ne te censure pas. Vas-y sans filet!» Alors, je me suis mise à dessiner directement à l'encre. Apprivoiser cette technique m'a demandé du temps et j'y suis allée juste avec l'inconscient, contrairement à la première version à l'ordinateur, où tout était très esthétique et hyper-réaliste, mais où je restais désespérément en surface, sans aller à l'essentiel.



Michèle Cournoyer.

Est-ce la nature du projet qui appelait une technique plus traditionnelle, plus primitive? Vous avez déjà dit que vos personnages étaient proches des automates et que l'ordinateur était un outil qui vous convenait très bien. Avec le recul et l'expérience, quel est le regard que vous portez sur l'animation en général? Où vous situez-vous aujourd'hui?

Oui, je reviens à la tradition, alors que la tendance va plutôt dans l'autre sens. Je pense que les techniques traditionnelles sont plus proches de ma sensibilité. J'aime toucher et avoir un lien direct avec la création. Je trouvais frustrant d'avoir à passer par un crayon et un clavier électronique. J'avais parfois envie de casser l'écran. Pour ce film, le sujet appelait une nudité dans l'esthétique, un grand dépouillement. 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. Ça les a fragilisés d'une certaine façon. Je sais maintenant que je peux travailler sans photos. J'ai toujours été dans la dualité. J'aime le cinéma réel et l'imaginaire. Désormais, je veux toucher davantage à l'inconscient, au rêve, à l'intériorité. Dans mon cas, cela me semble une démarche plus honnête, plus authentique.

Dans un dossier de 24 images sur l'animation², Pierre Hébert déploie qu'avec l'animation assistée par ordinateur, on tendait vers un effacement du corps dans le processus artistique. Que vous inspire cette réflexion?

Oui, quand on dessine à la main, on a un rapport beaucoup plus physique à la création. Face à l'ordinateur dans la première phase, je me sentais comme le sujet du film. J'avais envie de violer l'écran, d'abuser de lui et de briser quelque chose. Mais ce n'était pas clair dans ma tête. Par contre, quand j'ai changé de technique, 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.

L'émotion est pure, alors que le souvenir est impur. C'est vrai, par ailleurs, qu'il y a beaucoup de possibilités avec l'ordinateur. Je travaillais avec le logiciel Painter (voir les notes de musique faites au pinceau électronique dans *Une artiste*). Mais, au bout du compte, il y avait toujours un fini artificiel. Avec les techniques sur écran, je n'aurais pas pu imiter l'encre comme je l'ai fait en dessinant à la main dans *Le chapeau*. L'ordinateur permet de raffiner l'esthétique extérieure. Mais là, j'avais besoin de plonger dans mon intériorité et d'être dans la spontanéité de l'élan créateur.

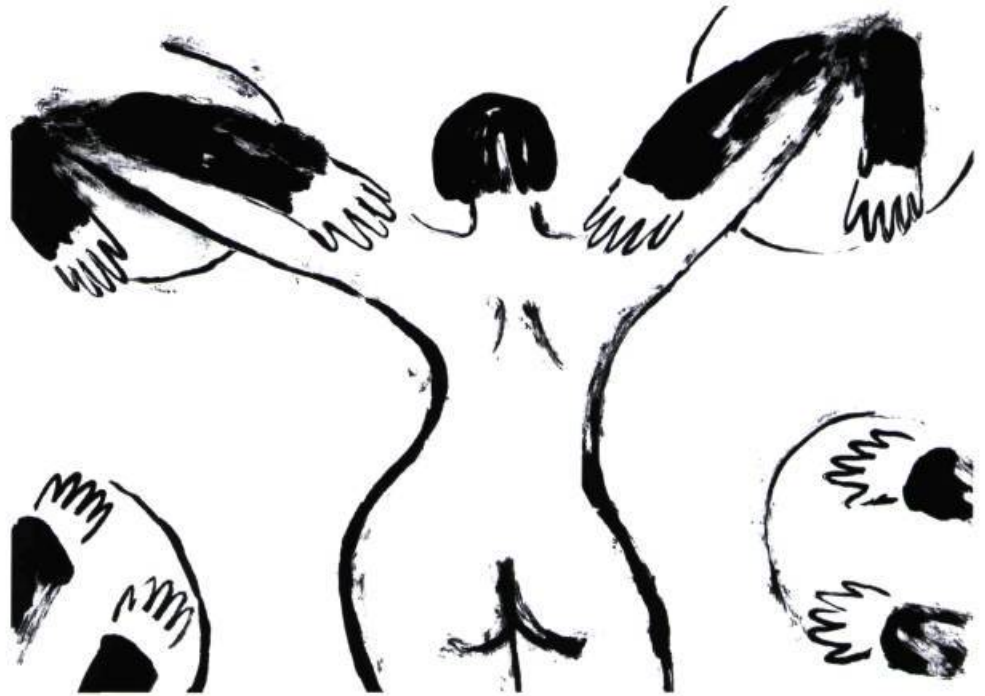
Le sujet du Chapeau est cru et on sent à travers le travail à l'encre sur papier qu'il y a une urgence dans l'exécution. Diriez-vous que vous avez trouvé votre voie avec cette technique?

Le chapeau est vraiment un film artisanal. Je me suis tellement investie dans mon sujet qu'il fallait que j'aie ce rapport-là avec mes dessins. Mon prochain film (*Swaf*) se fera avec la même technique, mais il y aura de la couleur et du tridimensionnel, comme dans *La basse-cour* (les plumes de la femme-poule). Je reprends là un projet que j'avais fait avec Claude Jutra, l'histoire d'un alcoolique qui boit sa vie. Quand je suis entrée à l'ONF grâce au concours Cinéaste recherché(e), il fallait que je fasse un film de commande. Ça a donné *Une artiste*. Le projet de *Swaf* traîne depuis 15 ans. Il a soif! (*Rires*). Il est mûr pour le délire.

Comment l'organisation du récit se met-elle en place chez vous? Partez-vous d'images mentales? Le film est-il déjà plus ou moins pensé dans votre tête dès le départ?

Pour la première version, comme c'était un film de commande, il y avait beaucoup d'écriture et de découpage. On avait fait une recherche. Je m'étais inspirée de la vie d'une fille et d'une phrase de Simone de Beauvoir qui disait en gros que les prostituées sont des boucs émissaires et que les hommes déversent sur elles leur turpitude. Je jouais avec beaucoup de symboles (un bouc, une rose). Puis, j'ai tout épuré pour ne garder que le chapeau. Quand on a subi l'inces-

te, il y a toujours un élément dont on se souvient plus particulièrement. Il y a une sorte de fixation sur un objet et, pour moi, c'est le chapeau qui s'est imposé. Mon père en portait un (*rites*) et il était très séduisant... Le chapeau se prêtait bien aux métamorphoses. Au fil des années, il a grossi et comme j'aimais le dessiner, il a fini par prendre toute la place. J'y suis allé à l'instinct. Pierre Hébert me poussait à explorer le déroulement de l'histoire à mesure. J'en ai présenté les grandes lignes au comité des programmes, mais c'est dans l'exécution que le film s'est construit. J'ai trouvé mon inspiration et ma liberté progressivement.



Le chapeau.

Il y a très peu de montage dans vos films. Comme vous exploitez beaucoup la figure de la métamorphose, cela veut-il dire que vous travaillez par associations libres, un peu comme les surréalistes? Comment pensez-vous les rapports d'images, le raccord?

La métamorphose permet beaucoup de liberté. On peut transformer n'importe quoi. Je savais au départ, par exemple, que la petite fille voulait être danseuse de ballet et que le père allait venir abuser d'elle. J'ai mes scènes, je les mets ensemble

et là, je me demande ce que je peux faire pour que les différentes actions se mêlent les unes aux autres. 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. Sans compter que je fais tous mes mouvements de caméra à la main. Je réalise mes zooms et mes panoramiques toute seule, en dessinant. La caméra ne bouge pas, c'est mon dessin qui bouge.

La basse-cour (1991).



À un moment donné, le film tend presque vers l'abstraction, avec les yeux et les mains des hommes sur le corps de la danseuse.

Je ne m'en suis pas aperçue quand c'est arrivé. Ce n'était pas conscient. La magie opère. On se laisse entraîner. Dans la première version, il y avait des gens qui regardaient. On voyait des yeux, des cravates, des chemises, des tables, des verres... Là, il ne reste plus que les yeux. C'est plus simple et épuré. Mais je calcule aussi. Il faut que la structure tienne ensemble. La raison intervient pour l'agencement. Je traque le moment de grâce. Ça ne vient pas nécessairement tout de suite. L'intuition et la raison doivent se côtoyer.

Le film fait six minutes. Comment le travail s'impose-t-il dans la durée?

On sait à un moment donné que le film doit s'arrêter là. Sans calculer. Pour ce qui est du rythme, je ne calcule pas non

(Suite à la page 42)



Une artiste (1994).

plus. Le rythme s'impose de lui-même en cours de route. Je mets les plans d'une séquence ensemble. Et puis, je rajoute des dessins qui viennent remplir les trous. Fernand Bélanger est mon architecte. On travaille la structure tous les deux et on bâtit le film autour, au fur et à mesure. On revient en arrière éventuellement et on comble. Par exemple, la première séquence dans le club de danseuses fait écho à la dernière par un panoramique inversé. Tout au long, Pierre Hébert m'a grandement aidée à clarifier l'intention narrative. Il l'a fait avec beaucoup de rigueur et d'insistance.

Dans vos films, les personnages sont toujours muets. Il y a un travail énorme sur la bande sonore. On a le sentiment que la musique et les sons sont comme le sous-texte de l'image, qu'ils nourrissent le récit et qu'ils pallient en fait le mutisme des personnages. La musique de Jean Derome a-t-elle été composée avant ou après le tournage?

Jean Derome a collectionné des jouets d'enfants du monde entier. Et il a produit des bruits extraordinaires avec ça, notamment pour la séquence violente où l'enfance du personnage se fracasse. Jean se plaît à dire qu'il détourne le potentiel sonore de sa fonction. Pour le viol, il a utilisé un appeau à grives (on l'appelle «la machine à vent») qui sert à imiter les oiseaux. On a joué également avec les silences, quand la fillette est complètement déstructurée. Ou quand elle chevauche l'énorme pénis. On est alors complètement hors du temps. On a essayé de faire comme «des bouffées de son» qui arrivent et qui surprennent, comme le chapeau surprend la petite fille. Il y a aussi des violons qui ressemblent à des vols d'oiseaux. Contrairement au film *Une artiste*, on a fait la musique après. Jean Derome m'a fait écouter une trame et choisir des choses. On a beaucoup parlé de ce

que j'aimais, avec lui et avec Pierre Jutras. Par exemple, Bernard Herrmann et la partition de *Eyes Wide Shut*. On se demandait s'il fallait rehausser le son ou rehausser le dessin... ou les deux. C'est la femme de Jean qui a fait les voix, aux différents âges du personnage. On aurait pu éviter les cris de la petite fille, car la douleur était déjà présente. La petite criait d'elle-même sans qu'on l'entende. Mais on a choisi de crier plus fort, d'amplifier la douleur, la violence, la vulnérabilité. Au début, je ne voulais rien ou alors quelque chose de très répétitif, comme de la techno. C'était mon idée. Puis on s'est décidé pour des instruments acoustiques. Jean a fait une recherche de sons, car il y a aussi une métamorphose au niveau sonore. On commence avec du rock au début, puis les violons arrivent... et c'est plus abstrait. On a employé un vrai DJ pour l'ambiance du club. On a aussi décidé d'un thème pour le chapeau. Une sorte de berceuse. On peut dire, je crois, que la musique colle vraiment au récit.

Par la crudité de son propos et de son traitement, Le chapeau tranche avec une production généralement plus convenue et sage. Comment voyez-vous l'avenir de l'animation à l'ONF?

Il y a eu beaucoup de films de commande et de films pour enfants à l'ONF. Mais les auteurs arrivent toujours à garder une part de liberté, même dans un tel cadre. On est actuellement dans une nouvelle période, davantage axée sur les films d'auteur. Pierre Hébert a travaillé dans ce sens et Marcel Jean assure la relève. Aujourd'hui, on va aussi chercher des nouveaux talents à l'extérieur (au Portugal, par exemple), des jeunes artistes qui travaillent avec toutes sortes de techniques, notamment des techniques traditionnelles. On a fait beaucoup de films à l'ordinateur, mais on a toujours maintenu la tradition de l'ONF, avec de l'animation «faite main». C'est le seul endroit où on peut encore travailler de cette façon. L'heure est aussi aux coproductions. Les gens travaillent dans leurs pays respectifs et c'est le producteur qui se déplace. On reçoit aussi des visiteurs. Bref, ça bouge et c'est un privilège de travailler dans de telles conditions. ■

1. La collection «Droits au cœur» lancée par Thérèse Descary comportait 21 films de commande. En 1994, Michèle Cournoyer a réalisé *Une artiste* dans le cadre de cette série. Voir Marco de Blois dans *24 images* n° 76, 1995, p. 47 à 49.

2. Dossier Cinéma d'animation dans *24 images* n° 43, 1989.