

Le cinéma d'animation au Québec : État de la recherche et de la production

par Marcel Jean

Il existe une réelle inadéquation entre l'importance que le cinéma d'animation occupe dans la reconnaissance historique et internationale de la cinématographie québécoise et la place réservée au discours sur le cinéma d'animation à l'intérieur des études cinématographiques au Québec. En effet, de Norman McLaren à Torill Kove, en passant par Frédéric Back, Co Hoedeman, Pierre Hébert, Jacques Drouin, Christopher Hinton, Paul Driessen, Michèle Cournoyer et Martine Chartrand, les cinéastes d'animation québécois ont amassé en quantité impressionnante les récompenses les plus prestigieuses, de l'Oscar au Cristal d'Annecy, de la Palme d'or du court métrage de Cannes à l'Ours d'or de Berlin. Que le discours entourant cette forme de cinéma ait été à ce point marginalisé étonne dans une société qu'on sait pourtant en mal de reconnaissance. Comment expliquer que le concert médiatique ne sonne pas davantage pour faire connaître un secteur de l'activité culturelle qui remporte partout un tel succès? Comment expliquer que le concepteur sonore montréalais Normand Roger, qui a créé les bandes sonores de six films récipiendaires de l'Oscar du court métrage d'animation, soit un parfait inconnu non seulement du public, mais aussi de la vaste majorité des critiques et des professeurs de cinéma? Comment justifier que l'ensemble des universités québécoises ne comptent parmi leur corps professoral aucun théoricien ou historien du cinéma d'animation? Car si l'Université Concordia a embauché un certain nombre de professeurs spécialisés en animation, nous devons préciser qu'il s'agit de praticiens dont le travail, dont nous reconnaissons évidemment l'importance, consiste essentiellement à guider les étudiants dans leur apprentissage technique et leurs expérimentations pratiques.

Ainsi, le discours concernant le cinéma d'animation au Québec émane très rarement du milieu universitaire, ce qui est révélateur de la faiblesse de la recherche sur le sujet, en opposition à la richesse de l'activité ayant longtemps entouré la production et la réalisation de films de ce genre. Il est éloquent de constater que parmi les rares publications sur le cinéma d'animation, l'auteur de

deux essais remarquables de densité¹ n'est autre que Pierre Hébert, lui-même cinéaste, longtemps employé de l'ONF et aujourd'hui artiste indépendant. Mon association avec l'Université de Montréal, à titre de chargé de cours depuis plus de vingt ans, fait probablement de moi ce qui s'apparente le plus à un chercheur universitaire dans le domaine. On rappellera pourtant que c'est à titre indépendant, sans soutien institutionnel d'aucune sorte, que mes livres et articles ont tous été écrits. Le très petit nombre de mémoires et de thèses consacrés au cinéma d'animation dans les universités québécoises découle donc directement de l'absence de théoriciens de l'animation dans les universités. Signalons tout de même, parmi les rares exceptions, la thèse de Louise Carrière (déposée à McGill en 1988), sur le cinéma d'animation à l'ONF, ou encore le mémoire que Charles Jodoin-Keaton (Université de Montréal, 1999) a consacré à l'animateur tchèque Jan Svankmajer et qui a fait l'objet d'une publication.

Toutefois, l'énergie déployée depuis une quarantaine d'années par la Cinémathèque québécoise pour soutenir la réflexion entourant le cinéma d'animation mérite d'être soulignée. Des recherches historiques de Louise Beaudet, responsable notamment avec Raymond Borde de la redécouverte de l'œuvre visionnaire du burlesque Charley Bowers, aux incessants efforts de promotion et de vulgarisation de Marco de Blois, la Cinémathèque, grâce à sa collection mais aussi au dynamisme de ses conservateurs du cinéma d'animation, a su se positionner en tant que repère pour les chercheurs du monde entier qui, au fil des ans, ont utilisé ses ressources : les Italiens Andrea Martignoni (auteur d'une thèse portant sur Normand Roger) et Giannalberto Bendazzi (à qui on doit une histoire générale du cinéma d'animation), la Portugaise Marina Estela Graça (dont les travaux portant sur McLaren ont été publiés), l'Anglaise et prolifique auteure Jayne Pilling, le Belge Dick Tomasevic (qui a étudié la question de la mort dans le cinéma d'animation), les Américains Amid Amidi et John Canemaker (les travaux de ce dernier portant sur Winsor McCay et sur Felix the Cat font référence), etc.

La décision de **Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois** de consacrer un numéro au cinéma d'animation au Québec apparaît donc d'autant plus pertinente qu'elle contribue à combler l'important déficit théorique qui affecte le cinéma d'animation local. Ironiquement, cette publication arrive cependant alors que la production de films d'auteurs – florissante depuis le début de la décennie 1970 – entre dans une période de crise dont l'impact à moyen et à long termes est encore difficile à mesurer.

¹ *L'ange et l'automate*, éditions Les 400 coups, 1999; *Corps, langage, technologie*, éditions Les 400 coups, 2005.

On sait que le film d'animation d'auteur – genre qui au Québec est constitué très majoritairement de courts métrages² – apparaît dans notre cinématographie dans la foulée de l'arrivée au Canada de Norman McLaren, en 1941. L'ONF, alors basé à Ottawa, compte rapidement dans ses rangs deux cinéastes d'animation québécois, fraîchement émoulus des écoles d'arts : René Jodoin et Jean-Paul Ladouceur. C'est Jodoin qui, en 1966, accepte la responsabilité de créer un studio d'animation au Programme français de l'ONF. Il y regroupe quelques cinéastes déjà présents au sein de l'organisme (Pierre Hébert, Co Hoedeman, Bernard Longpré) et permet à quelques jeunes artistes de faire leurs débuts (Suzanne Gervais, Francine Desbiens, Jean-Thomas Bédard). En 1968, Radio-Canada inaugure sa propre section d'animation, menée par Hubert Tison qui collabore notamment avec Frédéric Back, Graeme Ross et Paul Driessen. Longtemps, ces deux institutions publiques se partageront l'immense majorité de la production de courts métrages d'animation d'auteurs, la production indépendante étant réduite à quelques rares exceptions, comme l'éphémère tentative des films Québec Love dans les années 1970, les allers-retours entre l'ONF et le privé de Lynn Smith et de Joyce Borenstein, ou encore les premiers films de Michèle Cournoyer.

La fermeture de la section d'animation de Radio-Canada (officielle à partir de 1987 et consommée lors du départ à la retraite d'Hubert Tison en 1994), accentue la pression sur l'ONF qui devient le seul véritable producteur de courts métrages d'animation d'auteurs. En parallèle à cela, la production indépendante se développe toutefois, sous la double impulsion de l'école de cinéma de l'Université Concordia et du développement technologique qui permet une véritable démocratisation des moyens de production. Ainsi, depuis 1996, Steven Woloshen élabore une œuvre abondante dans le prolongement des travaux de McLaren, tandis qu'on a remarqué récemment plusieurs œuvres de jeunes cinéastes indépendants : Luc Otter, Félix Dufour-Laperrière, Marie-Josée Saint-Pierre, Malcolm Sutherland, etc.

L'augmentation du nombre de films d'animation indépendants produits au Québec ne doit tout de même pas masquer une réalité : l'aide financière accordée à ces films par les organismes de financement du cinéma demeure marginale, tandis que les programmes de soutien à la production ne sont en général pas configurés pour tenir compte des particularités du cinéma

² Pierre Hébert a bien réalisé *La plante humaine* en 1996, mais les autres longs métrages produits jusqu'ici, comme *Bino Fabule* (Réjeanne Taillon, André Roussil et Robert Lombaerts, 1988) et *Pinocchio 3000* (Daniel Robichaud, 2004), relèvent davantage de l'entreprise commerciale que de la démarche d'auteur.

d'animation d'auteur³. En conséquence, pratiquement aucun producteur établi n'a jusqu'ici osé s'aventurer dans le champ de la production du cinéma d'animation d'auteur. Pascal Blais l'a fait, dans les années 1990, produisant consécutivement *La vieille dame et les pigeons* de Sylvain Chomet et *Le vieil homme et la mer* d'Alexandre Petrov, deux films primés et célébrés partout à travers le monde, mais son audace n'a pas été récompensée financièrement, de sorte qu'il a dû abandonner cette voie.

Depuis 2002, les fonds alloués par l'ONF à la production de films d'animation d'auteurs ont régulièrement diminué, de sorte qu'il n'est pas exagéré de croire que si cette tendance n'est pas rapidement inversée, l'organisme ne sera bientôt plus en mesure de produire la masse critique de films d'animation qui permette à une communauté de cinéastes dynamique et performante de subsister. Le cycle de production de films d'animation étant plutôt long (environ trois ans), les effets de cette crise financière ne se font pas encore vraiment sentir pour les spectateurs et les critiques qui voient encore sortir sur les écrans des films dont la production s'est amorcée en 2003 ou 2004. Pourtant, du côté des artistes, la période de disette est bel et bien commencée, dans l'indifférence générale...

Celle-ci survient d'ailleurs au moment où la définition même de cinéma d'animation est mise en cause par l'évolution technologique, principalement en ce qui concerne l'image de synthèse, la capture de mouvement et la généralisation de l'image composite⁴. La production québécoise, à ce chapitre, semble peu préoccupée par les explorations sur la nature des images. Cela s'explique notamment par la force historique des techniques traditionnelles d'animation au Québec, où certains continuent de pratiquer la peinture sur verre (Martine Chartrand, Masoud Raouf), l'animation de marionnettes (Co Hoedeman, Patrick Bouchard,

³ Une grande partie de l'aide accordée au court métrage par la SODEC, la banque de financement provinciale, passe par le programme d'aide aux jeunes créateurs. On considère ainsi que le court métrage est un tremplin pour les cinéastes plutôt qu'un format original de production. Ce programme, destiné aux cinéastes de moins de 35 ans, exclut donc d'office les cinéastes d'animation qui ont dépassé cet âge. Quant au programme dit régulier, il ne tient pas compte de la réalité budgétaire du cinéma d'animation d'auteur, dont le coût de production, selon la technique utilisée, peut facilement atteindre 30 000\$ la minute. Ajoutons à cela que Téléfilm Canada n'aide pas le court métrage. Par contre, certains programmes tiennent compte des particularités de la production de séries d'animation destinées à la télévision, par exemple en rendant admissibles certaines dépenses spécifiques au développement de telles séries (recherche graphique, développement des personnages, *storyboard*, etc.)

⁴ Voir à ce propos *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*, sous la direction de Marcel Jean, éditions Les 400 coups, 2006.

Dominic-Étienne Simard, Jean-François Lévesque), la gravure et le dessin sur pellicule (Steven Woloshen, Karl Lemieux), etc. On remarque d'ailleurs une tendance semblable dans le domaine du cinéma expérimental. Si, mondialement, la production expérimentale est aujourd'hui très largement dominée par la création d'images numériques composites (voir à ce chapitre la programmation de l'important festival 25FPS, à Zagreb, en Croatie), la production québécoise continue d'être marquée par des explorations dérivées du film structurel, utilisant par exemple la pellicule montée en boucles, travaillant la matérialité du support, adoptant même une position iconoclaste par rapport à l'image filmée. C'est le cas, par exemple, de *Head* (Félix Dufour-Laperrière, Dominic-Étienne Simard, 2006), de *Western Sunburn* (Karl Lemieux, 2006), de *L'éclat du mal* (Louise Bourque, 2005) et de *Virage* (Frazin Farzaneh, 2005). Le succès du désormais célèbre *Ryan*, de Chris Landreth, film conçu et réalisé à Toronto mais dont le propos est montréalais, aura pu faire écran et laisser croire que la production locale comptait parmi les plus innovatrices. Il n'en est cependant rien et il est légitime de s'inquiéter du peu de recherches faites en ce sens au Québec, alors qu'on remarque très nettement, dans la programmation des grands festivals à travers le monde, une mutation profonde de la production dite d'animation⁵ qui, sous l'influence des techniques numériques, devient une production métissée, qui intègre la prise de vues réelles, ainsi que divers effets visuels qui ne sont pas réductibles au travail image par image. À ce chapitre, le travail récent de Pierre Hébert, qui maintient une production soutenue de façon autonome – *Entre la science et les ordures*, 2002; *La statue de Giordano Bruno*, 2005 – demeure l'un des seuls à poser clairement la question de la définition du cinéma d'animation.

Ce survol de l'état de la recherche et de la production concernant le cinéma d'animation au Québec est bien rapide. Nous en sommes conscients. Cependant, il devrait permettre de mieux comprendre le contexte entourant la mise en ligne de ce numéro de **Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois**, qui, nous l'espérons, contribuera à inciter les chercheurs d'ici et d'ailleurs à se pencher sur cet aspect important de la cinématographie québécoise.

⁵ J'utilise cette nuance car le terme « animation » semble de moins en moins approprié pour définir cette production.