

## Entretien avec Suzanne Gervais Le paysage intérieur

Marcel Jean

---

Number 70, December 1993, January 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22881ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this document

Jean, M. (1993). Entretien avec Suzanne Gervais : le paysage intérieur. *24 images*, (70), 59–60.

## ENTRETIEN AVEC SUZANNE GERVAIS

*propos recueillis par  
Marcel Jean*

Depuis plus de 20 ans, Suzanne Gervais élabore à l'ONF une œuvre unique, dans laquelle elle explore des thèmes rarement abordés au cinéma d'animation. Cinéaste de la quête intérieure, elle livre avec *L'attente* un film qui prolonge la démarche entreprise dans des films comme *L'atelier*, que nous avons farouchement défendu lors de sa sortie, en 1989.

# Le paysage intérieur

**24 IMAGES:** *À l'origine, vous avez une formation de peintre. Comment expliquer, alors, que vos trois derniers films aient été réalisés en papiers découpés plutôt qu'en dessins animés?*

SUZANNE GERVAIS: *La plage*, le dernier film que j'ai réalisé en dessins animés, était un film réaliste. Conséquemment, sa réalisation avait été très longue et plutôt ardue; le réalisme, en animation, exige souvent la reproduction d'une quantité impressionnante de détails. De plus, avec cette technique, si une séquence n'est pas satisfaisante, il est difficile de se convaincre de tout jeter et de recommencer plusieurs centaines de dessins. On peut être tenté de la garder. Avec le papier découpé c'est autre chose. On place nos personnages et on les fait jouer un peu comme des comédiens. Si la séquence ne s'est pas déroulée comme on l'imaginait, on peut immédiatement la recommencer en ajustant la mise en scène. C'est donc un procédé qui donne plus de souplesse sur ce point, même si la création du mouvement y est plus difficile, moins fluide. Ce dernier aspect oblige à se battre contre la rigidité de la technique.

PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE



*Mais vous favorisez quand même un mouvement assez brut?*

J'essaie de donner à l'ensemble une certaine souplesse, mais sans nécessairement recréer un mouvement qui corresponde à l'idée qu'on se fait du réalisme en animation. J'essaie plutôt de sentir les mouvements de l'intérieur, un peu comme si j'étais le comédien qui joue. De cette façon j'arrive à trouver des mouvements qui ont une vérité par delà les limitations techniques.

*Votre utilisation du papier découpé est cependant assez singulière. Le dessin y occupe aussi une place importante.*

De plus en plus. D'abord, chaque film demande un traitement spécial. *Trêve* se passait la nuit et j'y ai beaucoup travaillé la lumière, notamment en utilisant des celluloses colorés devant la caméra et devant les éclairages. J'essayais vraiment de créer une atmosphère nocturne et comme c'était la première fois que j'utilisais le papier découpé, le dessin y a été moins important. Dans *L'atelier*, le défi technique était différent. Il se cristallisait autour de la présence de la sculpture dans le film, puisque le personnage principal y est peintre et sculpteur. Après quelques essais, j'avais constaté que la sculpture devait être à trois dimensions, ce qui n'était pas simple dans un univers où tout le reste est à deux dimensions. J'avais aussi décidé que l'atelier serait un lieu lumineux, ce qui m'a amenée à y percer une fenêtre et à y faire entrer beaucoup de clarté qui mettait en valeur les dessins apparaissant sur les papiers découpés. J'avais choisi de conserver les ombres faites par les papiers découpés. Normalement, avec cette technique, on écrase les éléments de papier avec une vitre pour éliminer les ombres. Pour ce film, les conserver donnait du relief et réintroduisait l'idée d'une troisième dimension présente à travers la présence de la sculpture.

*L'attente exigeait un autre type de recherche?*

En effet. Comme le personnage marche dans la ville, j'aurais dû normalement



Personnages de papiers découpés évoluant comme des comédiens sur fond de couleur.

dessiner quantité de décors. L'utilisation d'images vidéo numérisées m'a permis de sauver beaucoup de travail tout en gagnant en réalisme. Les images étaient transférées sur des celluloses. Je pouvais ainsi les colorer à la main et je les combinais en plus avec un fond de couleur. C'est donc devant cela qu'évoluent mes personnages de papiers découpés.

**Comme vos films précédents, *L'attente* n'est pas un film démonstratif. Votre propos demeure assez énigmatique.**

Pour moi, il n'y a pas d'affirmation à faire à propos de quoi que ce soit. Je n'ai pas de grand message à transmettre. Je m'interroge et les points d'interrogation demeurent dans mes films. Je tiens à ce que mon cinéma n'impose pas une vision des choses mais propose plutôt une suite d'impressions très personnelles.

**Mais vous travaillez quand même sur une thématique assez précise. Une thématique intériorisée qui est plutôt exceptionnelle dans le cinéma d'animation. Vous sentez-vous seule à aborder cela?**

Tout dépend. Quand je vais dans un festival de cinéma d'animation je me sens très seule. Ici, à l'ONF, ce n'est pas le cas. Certaines autres femmes cinéastes — Michèle Cournoyer, Francine Desbiens — sont assez proches de moi. D'ailleurs, Michèle Cournoyer a joué un rôle assez

important dans la réalisation de ce film. À un certain moment de l'élaboration, j'étais bloquée. Tous les éléments du film étaient là mais il régnait une certaine confusion. Michèle, qui terminait *La basse-cour*, m'a aidée à remettre de l'ordre, à préciser certaines images.

**À ce propos, la dernière image du film, le ventre/poire, est si forte qu'on croirait que tout le film a été construit autour d'elle.**

Pourtant, c'est l'une des dernières images trouvées. Encore là, c'est l'influence de Michèle Cournoyer.

**Il est vrai qu'on peut associer cette image à l'univers de Michèle Cournoyer avec ses métaphores de femmes/fleurs, de femmes/poules, etc.**

Michèle a un esprit surréaliste. Elle fait des liens surprenants entre les choses. Je ne fonctionne pas vraiment comme ça. C'est d'ailleurs pour ça qu'elle m'a été si utile. Elle n'a pas dessiné, elle n'est pas intervenue directement dans la réalisation, mais elle a été une sorte de répondant. Quelqu'un avec qui discuter. En plus de cela elle m'a aidée à faire quelques photographies et à filmer la dernière image.

**Cet apport extérieur, si important soit-il, n'affecte en rien l'appartenance du film à votre univers. C'est le signe d'une collaboration fructueuse.**

Finalement, je crois que ces thèmes — comme ma façon de ne pas affirmer les choses — sont peut-être la suite logique à mes origines en peinture. Probablement que la démarche que j'aurais suivie comme peintre aurait été la même qu'en animation. La clé, c'est que les gens m'intéressent, que j'aime regarder autour de moi et que je me pose beaucoup de questions.

**Trêve et L'atelier faisaient une grande place au texte à travers le monologue intérieur. Pourquoi le son de *L'attente* repose-t-il uniquement sur la musique et les bruits ambiants qui sont, eux aussi, comme musicalisés?**

Je n'ai jamais vu le personnage parler. Pour moi, elle voit le monde à partir d'une bulle. Elle est centrée sur elle-même, mais perçoit le monde. Ce n'est pas un questionnement intérieur comme dans *Trêve* ou un dialogue qui se prolonge dans le monologue intérieur comme dans *L'atelier*. C'est quelqu'un de seul dans son rapport au monde à un moment précis de sa vie. J'ai toujours cru que ça se passait de paroles.

**Il y a une unité très nette entre vos trois derniers films. Comme s'ils formaient une sorte de trilogie.**

Les gens autour de moi me le disent souvent. Au départ, ce n'était pas volontaire. À l'arrivée, je constate qu'il y a effectivement une évolution, de la femme seule de *Trêve* qui s'interroge sur elle-même et qui finit par ouvrir la fenêtre, en passant par celle de *L'atelier* qui établit le contact avec un autre individu, jusqu'à *L'attente* où la femme peut enfin regarder le monde extérieur. Tout cela est logique, mais pas prémédité. ■

## FILMOGRAPHIE

*Cycle*, 1971

*Du coq à l'âne*, 1973

(coréal. F. Desbiens et P. Hébert)

*Climats*, 1975

*La plage*, 1978

*Trêve*, 1983

*L'atelier*, 1988

*Les iris*, 1991 (coréal. J. Giraldeau)

*L'attente*, 1993