

Célébration et partage d'un héritage du peuple noir : Martine Chartrand, cinéaste d'animation

Celebrating and Sharing a Heritage of Black People : Martine Chartrand, Animation Filmmaker

Celebración y repartición de una herencia negra : Martine Chartrand, cineasta de animación

Marie-Josée Saint-Pierre and Estelle Lebel†

Volume 35, Number 1-2, 2022

Configurations des héritages féministes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1099910ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1099910ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (print)

1705-9240 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Saint-Pierre, M.-J. & Lebel†, E. (2022). Célébration et partage d'un héritage du peuple noir : Martine Chartrand, cinéaste d'animation. *Recherches féministes*, 35(1-2), 39-56. <https://doi.org/10.7202/1099910ar>

Article abstract

Martine Chartrand is an internationally acclaimed Quebec animation filmmaker. The authors show that her work offers a unique feminist and anti-racist look at the recognition and transmission of the heritage of Black people. Their approach is based on the description of her films by following the chronological order of production. The issue of racism and the minorization of the female imagination in the arts highlights the consequences of the negative representations conveyed in the cartoons dominating the genre and, by contrast, demonstrates the commitment of the artist in the production of respectful representations of history, women and Black people.

Célébration et partage d'un héritage du peuple noir : Martine Chartrand, cinéaste d'animation¹

MARIE-JOSÉE SAINT-PIERRE ET ESTELLE LEBEL †

Lorsque des gens des communautés noires ou de la diversité culturelle se sentent exclus par le manque de représentations dans les médias, les livres d'histoire ou manifestations artistiques, il survient une perte de repères et d'attaches. Cela suscite pour un grand nombre de ces personnes une quête identitaire.

(Chartrand 2022 : 1)

L'art est un outil de résistance, de résilience et de réconciliation.

(Chartrand 2022 : 54)

Récemment, des mouvements dont Black Lives Matter, ont remis le racisme au centre des préoccupations sociales et ont contribué au processus visant à donner une voix et une visibilité médiatique aux artistes issus de la communauté noire. Toutefois, le chemin vers une représentation équitable est encore long, notamment en réalisation cinématographique. Depuis la création des Oscars en 1929, la très grande majorité des statuettes ont été données à des Blancs; seulement 80 statuettes sur plus de 3 000 (3 %) auraient été remises à des Latino-Américains ou à des Afro-Américains (Turuban 2018). En 2014 et 2015, aucun acteur de couleur n'a été nommé aux Oscars. Le célèbre mot-clic #OscarSoWhite a été créé pour dénoncer cette absence (Calza 2017). En 2016, la célébration a été boycottée par plusieurs personnes d'origine afro-américaine. Le premier Oscar décerné à une personne noire l'a été pour l'interprétation d'un second rôle, celui d'une servante (esclave), à l'actrice Hattie McDaniel dans *Autant en emporte le vent* (Fleming 1939). Il faut attendre 2002 pour qu'une première Noire (Halle Berry) soit reconnue comme la meilleure actrice pour son interprétation dans le film *À l'ombre de la haine* (Forster 2001). L'exclusion des réalisatrices est encore plus radicale; seuls les longs métrages de trois d'entre elles ont été reconnus comme les meilleures réalisations de fiction : deux de Blanches, Kathryn Bigelow (*Démineurs*, 2009) et Jane Campion (*Le pouvoir du chien*, 2021), et un d'une Asiatique, Chloé Zhao (*Nomadland*, 2020) (*ibid.*).

¹ Estelle Lebel a été directrice de la revue *Recherches féministes* de 2005 à 2017. Elle est décédée le 25 décembre 2022.

Le but de ces exemples illustrant le racisme structurel du milieu du cinéma hollywoodien (que nous pourrions poursuivre *ad nauseam*) est d'introduire la démarche artistique de Martine Chartrand, l'une des cinéastes québécoises d'animation les plus acclamées à travers le monde. Elle a notamment remporté l'Ours d'or du meilleur court métrage avec *Âme noire* (2000), au Festival international du film de Berlin, la mention honorifique pour la meilleure animation canadienne de l'Institut canadien du film avec *MacPherson* (2012), au Festival international d'animation d'Ottawa, et le prix René-Jodoin lors de la récente édition des Sommets du cinéma d'animation (2020). Depuis 2015, la Cinémathèque québécoise remet le prix René-Jodoin pour « récompenser une personnalité marquante, influente et engagée de l'animation canadienne » (Saint-Pierre 2020 : 162). Le travail de Martine Chartrand offre une contribution exemplaire au domaine de l'animation.

Ce texte s'intéresse à l'agentivité de Martine Chartrand qui, à la fois par son approche et sa technique, déplace le regard et remet en question notre lecture et notre compréhension de l'omniprésence du legs colonialiste dans les arts et la culture dominante. L'approche intersectionnelle, issue du féminisme noir (*Black Feminism*), a mis en évidence la nécessité de lier les systèmes d'oppression, dont les questions de race, de classe et de genre dans la lutte en faveur des Noirs (Davis 1983; Crenshaw 1989 et 2005; Charlery 2007). Martine Chartrand est elle-même à la recherche de ses propres identités à la fois haïtienne, québécoise, femme, noire, artiste et francophone. Ce texte vise à faire la démonstration que la reconnaissance mondiale de l'œuvre animée de Martine Chartrand, au-delà de son immense talent et de ses multiples dimensions, est le résultat éloquent d'un féminisme qui interroge la race et d'un antiracisme qui interroge le patriarcat et son colonialisme. Pour ce faire, notre démarche repose sur la description de ses films en suivant l'ordre chronologique de réalisation; elle mise sur la comparaison des contenus textuels et visuels de son œuvre, notamment avec ceux des dessins animés dominant le genre. Notre perspective féministe est matérialiste au sens de Guillaumin (1978) qui l'oppose aux explications naturalistes et idéalistes; elle participe de la remise en cause du patriarcat comme source première des inégalités de sexes. Avant de présenter les films de Martine Chartrand, il importe de les situer dans leur contexte de création et dans la production cinématographique animée qui domine le genre.

Les femmes cinéastes d'animation à l'ONF

Le cinéma d'animation (art majeur, faut-il le rappeler) est sous-représenté dans la recherche scientifique en Amérique du Nord. Dans ce domaine comme dans le milieu des arts² en général, à quelques exceptions près, les femmes ont été exclues;

² À ce titre, voir l'essai de Linda Nochlin, paru en 1971 (1989), « Why have there been no great women artists? », dans lequel l'autrice propose des pistes de réflexion quant aux causes de l'exclusion des femmes du monde de l'art.

parce qu'elles étaient jadis reléguées à des tâches manuelles répétitives comme la coloration et l'assistanat des réalisateurs, leur accès à des postes créatifs a été lent et laborieux. Jusqu'au début des années 1970, les conditions de création et d'accès à la production de films demeurent plutôt défavorables aux femmes (Saint-Pierre 2022). De plus, il existe peu de traces de leurs travaux, car les carrières professionnelles des animatrices ont été mal archivées. C'est ainsi qu'à travers les relations de pouvoir qui façonnent les discours (Foucault 1971), l'histoire du cinéma d'animation a peu ou pas documenté le travail des assistantes, même si elles y ont œuvré directement et que leur apport sur les films est important, comme c'est le cas de la contribution de Claire Parker au travail d'Alexandre Alexeïeff ou de Faith Hubley aux animations de John Hubley. L'absence d'archives sur le travail des assistantes est d'autant plus regrettable que le cinéma d'animation a longtemps été un club masculin où la réalisation de films n'était pas accessible aux femmes.

Au Québec, c'est une institution gouvernementale, l'Office national du film du Canada (ONF), qui a favorisé en premier l'accession des animatrices à des postes créatifs, tout en valorisant une vision féministe libérale égalitaire, notamment par les programmes de discrimination positive *En tant que femmes* et le *Studio D*. Au milieu du XX^e siècle, l'ONF est un outil majeur pour le développement de l'identité canadienne, et sa production cinématographique vise à influencer la population en contribuant à orienter les représentations sociales. De ce fait, la vision du monde³ véhiculée est surtout celle d'anglophones blancs. Mais, influencée par la mouvance sociopolitique du pays, l'institution a évolué vers la construction d'une identité canadienne qui tente de tenir compte du multiculturalisme, du nationalisme francophone et des revendications féministes. Dans les productions cinématographiques réalisées par des artistes de cultures minoritaires, ces représentations « collectives » deviennent des représentations « individuelles » (Froger 2009) au sens où elles sont portées et transmises par des individus qui ne sont pas issus de la majorité dominante. Le film d'animation, tout en étant un art à part entière, est un outil de communication unique qui permet d'informer, mais aussi de dénoncer, et ce, de façon atypique, à la fois sensible et efficace. Nombreuses sont les réalisatrices qui se sont approprié cet art pour critiquer le système hétéronormatif et androcentré qui contribue à des hiérarchisations et à des subordinations genrées. Parmi ces œuvres animées réalisées par des femmes qui déplacent le regard, mentionnons chronologiquement celles de certaines pionnières produites à l'ONF : *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy 1974), *La Ménagère* (Bennett 1975), *Interview* (Leaf et Soul 1979), *Premiers jours* (Warny 1980), *Ah! vous dirai-je, maman* (Desbiens 1985), *L'atelier* (Gervais 1988) ainsi que *Illuminated Lives: A Brief History of Women's Work in the Middle Ages* (Besen 1989). En s'appropriant des points de

³ L'institution a longtemps exercé un monopole sur la construction cinématographique de l'identité canadienne avec l'objectif d'établir une vision commune pour faire la promotion de morales et de valeurs dans l'intérêt de la nation (Froger 2009).

vue féministes, les réalisatrices peuvent parler de l'autre et non pour l'autre : « Parler des autres, c'est quelquefois parler de soi. Je suis l'Autre », nous dit Martine Chartrand (2018), qui, métisse travaillant à l'ONF, intègre sa quête identitaire à son processus de création.

Née en 1962 à Montréal d'un métissage québécois-haïtien, c'est en 1964 que Martine est adoptée par la famille Chartrand. Elle apprend le créole vers la trentaine. Privée de ses origines, sans manuels scolaires relatant l'histoire des personnes noires, elle trouve des repères dans la musique jazz, le blues et la littérature. Toutefois, comme elle le dit elle-même, elle souffre de la sous-représentation de la communauté noire dans les médias, les arts visuels et le cinéma :

Il y a 30 ans, les artistes afro-canadiens étaient considérés comme des artistes des minorités visibles, puis de la diversité culturelle. Nous étions si peu représentés [...] que nous sommes devenus invisibles. [...] La quête identitaire fait partie de mon processus de création, c'est ma prise de parole. Mes thématiques portent sur l'altérité, le territoire et l'histoire des Noirs (Chartrand 2018 : s. p.).

Si la sous-représentation des artistes noirs est encore actuelle, lorsque Martine Chartrand a débuté à l'ONF, les images des personnages noirs dans le cinéma d'animation dominant étaient caricaturales et dévalorisantes.

La représentation des peuples noirs dans le cinéma d'animation

Le cinéma d'animation états-unien des premiers temps a représenté les personnes noires d'une manière raciste, caricaturée et peu flatteuse reproduisant et exagérant des perceptions présentes dans la société. Parmi ces films racistes, mentionnons des courts métrages reconnus pour leurs représentations stéréotypées et offensantes tels *Uncle Tom and Little Eva* (Foster 1930), *Hittin' the Trail for Hallelujah Land* (Ising 1931), *The Rasslin' Match* (Stallings 1934a), *The Lion Tamer* (Stallings 1934b), *Little Black Sambo* (Iwerks 1935) et *Scrub Me Mama with a Boogie Beat* (Lantz 1941). Le cinéma d'animation a perpétué des préjugés défavorables et humiliants à propos des personnes noires pendant des décennies (Lehman 2009, Sammond 2015 et Gainer 2021). Nous ne souhaitons pas reproduire dans cet article ces images et ces propos offensants.

Les représentations évoluant sous la pression de la critique de racisme, des productions d'animation états-uniennes contemporaines ont créé des scénarios valorisant des personnages noirs, notamment des femmes, dont Tiana, une première princesse noire de Disney (*La princesse et la grenouille*, Musker et Clements 2009). Sa représentation n'est toutefois pas exempte de racisme, car elle est rapidement transformée en grenouille. Des reproches similaires ont été formulés à propos de Joe, personnage principal du film *Soul* (Docter 2020) dont l'esprit, après son décès, habite

le corps d'un chat. Ces deux personnages noirs sont donc montrés comme des animaux durant la plus grande partie de ces films. Ces exemples du cinéma d'animation dominant permettent de mettre en relief l'œuvre de Martine Chartrand qui, expliquant son désir de se distancier de ces représentations dévalorisantes, cite un film, vu alors qu'elle était encore enfant et qui, au contraire, lui a proposé des modèles valorisants :

Je me suis souvenue du film animé *The Hole* des cinéastes américains John Hubley et Faith Hubley, réalisé en 1962. Dans ce film, deux ouvriers de la construction creusent un trou et discutent d'un possible accident qui provoquerait une guerre nucléaire. Les voix étaient celles du musicien trompettiste noir américain Dizzy Gillespie et de l'acteur américain George Matthew. Ce film m'avait fortement impressionnée dans ma jeunesse, car c'était la première fois que, dans un film d'animation, je voyais un ouvrier noir avoir un rôle de philosophe (Chartrand 2022 : 8).

En effet, à l'opposé des *cartoons*, les films de Martine Chartrand présentent des personnages complexes, définis par leurs compétences, leurs motivations, leurs souffrances, leurs désirs et leurs buts. Elle fait un cinéma qui montre l'oppression raciste. Son processus de création est indissociable de sa quête identitaire et d'une juste représentation des personnes noires dans les arts. Comme elle le dit elle-même, très jeune, elle a été confrontée au racisme :

[...] j'ai été toute seule, longtemps de la communauté noire de Rivière-des-Prairies, et j'ai vécu du racisme comme tous les enfants du monde peuvent avoir des difficultés à se faire accepter. [...] Quand j'enseignais, les enfants me demandaient : « Est-ce qu'on a toujours été esclaves? » Et ça, ça m'avait touchée, parce qu'on n'a pas toujours été esclaves, c'est pas vrai (Chartrand, citée dans Giguère 2014 : 00:08:15).

Formée en beaux-arts à l'Université Concordia, elle a été à la recherche de modèles féminins et masculins venant de sa communauté. Dans les paragraphes qui suivent, nous présentons comment ses trois films *T.V. Tango* (1992), *Âme noire* (2000) et *MacPherson* (2012) témoignent de cette quête poursuivie avec détermination, justesse, sensibilité et solidarité.

***T.V. Tango* (1992)**

Figure 1 *T.V. Tango* (Chartrand 1992) (© ONF, tous droits réservés)

T.V. Tango est le premier film professionnel de Chartrand. Produite par l'ONF, en collaboration avec l'Agence canadienne de développement international dans la collection Droits au Cœur⁴, cette animation d'une durée de trois minutes est dessinée au crayon de bois. Le film débute avec des enfants, filles et garçons de toutes couleurs, jouant au cerf-volant, au cerceau ou à tracer des cercles dans le sable. Mais leurs jeux paisibles sont soudainement interrompus par une immense télévision qui présente l'image d'un navire qui vogue sur l'eau. Puis, apparaît une baleine qui nage avec son petit. Les quatre enfants sont émerveillés et se jettent à la renverse. Un enfant se lève et change le poste; apparaît alors un horrible monstre émettant des sons effrayants. Suivent plusieurs séquences qui montrent alternativement des scènes violentes ou apaisantes. Certains enfants sont perturbés par ce qui est montré à l'écran, et d'autres, non. L'un d'entre eux, influencé par ce qu'il voit, imite les comportements agressifs du monstre et bouscule ses amis qui s'éloignent de lui et continuent à jouer. L'enfant perturbé a peur des images qui lui sont présentées; bombardé par les sons violents, il se prend la tête. S'ensuit un combat entre la télévision et l'enfant qui, finalement, éteint l'appareil. Le garçon rejoint les autres et leurs jouets, dont une baleine en sable et un cerf-volant, se métamorphosent en voiliers. Des vagues arrivent; ils partent en mer, où la télévision s'enfonce. Apparaît en plusieurs langues le texte suivant : « L'enfant a droit à des loisirs sains » (Chartrand 1992 : 00:02:58).

⁴ Droits au cœur est une série de courts métrages animés produits par l'ONF, basés sur la Convention relative aux droits de l'enfant adoptée par l'assemblée générale des Nations Unies en 1989.

Dans cette animation, Martine Chartrand fait état de l'influence des médias sur la jeunesse. En effet, elle montre comment la télévision, ce média contemporain, infiltre la pensée d'un jeune garçon, l'influence et le pousse ensuite à commettre des actions violentes. L'image n'est pas sans rappeler la violence véhiculée par les médias de masse à l'encontre de la communauté noire au début des années 1990, période où ce film est créé. Ces représentations négatives contribuent à la formation de perceptions sociales déformées qui polluent l'imaginaire collectif. Chartrand porte aussi une attention particulière aux représentations paritaires des sexes et des « races »; en effet, les protagonistes sont deux filles et deux garçons d'origines différentes. Cette mixité et cette diversité culturelle à l'écran contrastent avec les images androcentrées et culturellement uniformes omniprésentes. Chartrand permet au plus grand nombre de s'identifier aux protagonistes, comblant ainsi le vide représentationnel des minorités :

J'ai constaté le manque de renforcements positifs et cette quête d'identité chez les élèves de diverses communautés. L'absence de présence immigrante dans nos livres crée l'isolement et la méconnaissance. [...] À treize ans, j'ai été mise à la porte de mon cours d'histoire du Québec pour avoir dit avec insistance qu'il y avait eu des coureurs des bois noirs et des esclaves au Canada. La classe a éclaté de rire pour une deuxième fois lorsque j'ai ouvert la porte en riant et en déclarant : « *Un jour, je vous le prouverai!* » (Chartrand 2004 : 47).

Cette preuve de la présence des personnes noires tôt dans l'histoire du Québec, Chartrand a travaillé à la documenter et à la diffuser dans ses films, comme nous tenterons de le montrer par la description d'*Âme noire* et de *MacPherson*.

***Âme noire* (2000)**

Dans son deuxième film professionnel, *Âme noire*, d'une durée de dix minutes, Chartrand dessine et peint l'histoire de ses ancêtres esclaves, à la fois dans leurs souffrances et dans leur militantisme. Le scénario met en scène une grand-mère qui, pour consoler son petit-fils à la suite d'une rixe ayant opposé des enfants noirs et des enfants blancs d'un quartier de Montréal, lui raconte les royaumes africains, les pharaons, l'esclavage, la violence, le travail manuel et la lutte pour les droits civils. Le jeune garçon partage ensuite ses connaissances avec les enfants de la Petite-Bourgogne, quartier du jazz à Montréal.



Figure 2 *Âme noire* (Chartrand 2000) (© ONF, tous droits réservés)

Contrairement aux films d'animation des premiers temps, un large éventail de personnages réalistes sont à l'écran; bien au-delà de la couleur de leur peau, ils sont définis par leurs occupations diverses : ce sont des athlètes, des contestataires, des esclaves, des cultivateurs et des musiciens. Ces personnages sont complexes et ils sont dépeints de manière à être valorisés. Ces femmes et ces hommes sont montrés comme subissant une condition générale d'exploitation, dans des situations d'humiliation insoutenables, telle cette séquence où l'on entend le cri atroce d'un homme, au dos noir et nu, qui se fait estampiller au fer chaud la marque du maître (Chartrand 2000 : 00:03:10). Cette scène fait partager la douleur physique et mentale liée à la condition d'esclave.

Des femmes agentives

Martine Chartrand le dit elle-même : « Le défi d'animer l'histoire des Noirs était à la fois de présenter des faits historiques véridiques et de peindre les personnages dans toute leur beauté, force et dignité [...] Je devais porter une attention particulière aux traits des visages pour ne pas les caricaturer » (2022 : 11). C'est le cas des femmes qui, loin d'être réduites à leurs attraits sexuels, sont agentives : elles agissent, luttent, fuient, contestent, travaillent, etc., dans un élan motivé par un désir de justice.

La grand-mère représente le savoir et la transmission; ses expériences, son intelligence et sa sensibilité, loin de tout stéréotype, expriment une vision forte et calme « [...] liée aux rythmes éternels et magnifiques de la nature, dont elle détient toujours la maîtrise malgré son âge avancé » (Paglia 2019 : 340).

La scène montrant une femme penchée au-dessus d'une cuvette réfère aux nombreuses séquences des *cartoons* états-uniens, stéréotypant des Noires laveuses de vêtements blancs; mais ici, elle renverse énergiquement la cuvette, met le feu au village et se sauve. Des chiens la poursuivent. Rattrapée, elle est pendue. Son corps se métamorphose en une bougie qui brûle, fond et se décompose. La voix de Martin Luther King résonne alors à 7 min : « Cause I have a dream that my four little children will one day live in a nation where they will not be judged by the color of their skin but by the content of their character » (Chartrand 2000), qui réfère à son fameux discours *I have a Dream* en 1963. Cette scène est aussi une référence explicite à Marie-Josèphe Angélique, cette esclave accusée d'incendie criminel à Montréal en 1734. Si les personnages dégagent tant de courage et suscitent une telle empathie, c'est aussi par la magie de la technique dont Chartrand use avec une grande maîtrise.

Des techniques au service d'une esthétique

Martine Chartrand a vu pour la première fois le travail d'Alexandre Petrov, grand maître de l'animation de peinture sur plaque de verre, au Festival international d'animation d'Ottawa avec le film *La Vache* (Petrov 1989). Financée par des bourses du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts du Canada, elle part en 1994 faire un stage de trois mois à l'atelier du grand maître en Russie. Les techniques d'*Âme noire*, tant dans l'utilisation des sons et de la musique que dans la création d'effets visuels, sont au service de l'émotion que le fait raconté suscite. Dans son mémoire de 2^e cycle, elle dit à propos de ce court métrage :

Ce film [...], sans paroles, insuffle la vie à divers personnages non seulement par la peinture en mouvement, mais aussi par le son et la musique : la trame sonore devient un personnage du film, et les musiques du célèbre pianiste Oliver Jones et de l'artiste compositeur Lilison Cordeiro sont comme les battements de cœur de l'animation. [...] Les évènements historiques devaient faire référence aux époques à travers un flux de mouvements de métamorphoses [...]. L'animation réalisée en peinture à l'huile sur verre évoque des images lumineuses et permet une fluidité dans le mouvement. La peinture est appliquée avec les doigts, et une grande part de la force émotive est générée par les empreintes digitales (Chartrand 2022 : 11).

Les « empreintes digitales », ces formes et couleurs tracées avec les doigts, continuellement changeantes, comme respirant au rythme de la musique, font apparaître des visages, des objets réalistes que la plasticité rend poétiques dans une force d'évocation rarement atteinte au cinéma.

Il en va de même pour les sons et les rythmes par lesquels Chartrand présente et célèbre la culture noire. La musique percussive à 1 min 36 sec illustre les luttes raciales (Chartrand 2000) en suggérant, par exemple, que les coups de botte sont ceux

donnés par les personnages qui vivent des guerres raciales. Les chants gospel réfèrent à la chrétienté afro-américaine. Interprétant un air de jazz entraînant et enjoué, des musiciens et une musicienne chantent et jouent de la trompette, de la contrebasse et du piano, dans une célébration joyeuse et respectueuse de la culture noire.

Les outils du langage cinématographique (taille des plans, rythme, mouvement, effets sonores et musique), sont maîtrisés au service du message. Pour ne citer qu'un exemple, rappelons le plan où la cinéaste arrive à véhiculer l'invitation à la lecture que la grand-mère fait à son petit-fils de même que son désir de transmission des connaissances, simplement par la direction du regard qu'elle porte sur le livre d'histoire. Les formes étant dessinées et peintes, la plasticité des matières utilisées est constamment présente et réflexive du message référant à l'histoire. La couleur même de certaines séquences imitant celle du café et du sucre de canne teinte le travail des esclaves cueilleurs qui sont escortés à coup de fouet dont la texture des crins est acérée et rugueuse. Et, par l'effet magique de l'animation de la peinture à l'huile sur verre, les dessins représentant des esclaves se métamorphosent en des formes référant à des pièces de monnaie d'échange. Les mouvements constants et la variation de leurs rythmes contribuent aussi, pour une grande part, à la compréhension du malaise des personnages, de leur désir de changer leur situation et de leur volonté de faire bouger les choses, reflétant dans l'esthétique même le message progressif de l'œuvre.

Le film débute en exposant une statuette Ashanti en bois, symbole de fertilité, portée par des Africaines enceintes pour avoir de beaux enfants; il se termine par des images de beaux enfants qui roulent des balles de neige et qui sculptent un « bonhomme de glace » sous la forme de cette même statue. On peut lire à l'écran : « Au Canada, il y a eu des esclaves, Amérindiens et Noirs, du XVII^e au XIX^e siècle » (Chartrand 2000 : 00:08:52), citation du *Dictionnaire des esclaves et de leurs propriétaires au Canada français* (1990), de l'historien Marcel Trudel.

Ce faisant, dans ce deuxième film, Chartrand poursuit et raffine son art des traits, des formes, des couleurs, des mouvements, des métamorphoses, des sons et des rythmes afin de transmettre une grande quantité d'informations historiques. Elle parvient ainsi à nous faire voir et entendre sa résistance féministe et antiraciste.

MacPherson (2012)

Figure 3 *MacPherson* (Chartrand 2012) (© ONF, tous droits réservés)

Le film suivant de Chartrand, *MacPherson* (2012), a pour personnage principal un Noir vivant au Québec et ami du poète Félix Leclerc. Ce personnage est différent des attentes sociales de l'époque, où les Noirs sont présentés comme manœuvres subalternes, au mieux portant costumes, casquettes et bagages des Blancs. Il a fait des études universitaires à McGill entre 1919 et 1924. Le milieu universitaire étant, à cette époque, difficile d'accès, le film invite à penser que MacPherson était un homme hors norme, curieux, déterminé et courageux. On le voit, par exemple, écouter passionnément le piano joué par la sœur de Félix Leclerc. Non seulement on comprend ainsi son intérêt pour la musique, mais on est invité à penser la relation qu'il entretient avec cette femme car, plus loin, la sœur de Félix et MacPherson, miniaturisés par la magie de l'animation, dansent et tourbillonnent sur le clavier du piano jusqu'à se transformer en fleurs et en oiseaux qui volent et disparaissent derrière les nuages. Apparaît alors à l'écran le texte suivant : « Mon premier ami : il arrivait le dimanche soir avec son cahier de Schubert. Timidement, il invitait ma sœur à se mettre au piano... C'était aussi un savant. Ma mère l'aimait comme un fils lointain... » (Chartrand 2012 : 00:09:17).

Ce film, d'une durée de 10 minutes, raconte donc la rencontre entre Frank Randolph Macpherson, ingénieur d'origine jamaïcaine, et l'auteur-compositeur-interprète Félix Leclerc, à une époque où, au Québec, l'amitié entre personnes de « races » différentes était encore rare, voire taboue. Si, dans *Âme noire*, Chartrand a

évoqué la transmission de l'histoire, dans *MacPherson*, elle fait connaître un Noir remarquable et oublié. Le cinéaste Serge Giguère (2014), dans son documentaire *Le mystère Macpherson*, montre Chartrand qui discute avec Martin Leclerc, le fils de Félix. Elle lui confie la raison pour laquelle la chanson *MacPherson* l'a interpellée : « C'est cette chanson-là qui m'a donné le goût d'être québécoise. [...] Parce que quand j'étais jeune, j'avais l'impression que MacPherson était un Noir. Je me cherchais une identité » (Giguère 2014 : 00:13:50).

En continuité avec le film précédent, *Âme noire*, qui se termine par une scène de neige, *Macpherson* débute par l'arrivée du personnage noir qui marche dans la neige blanche; il fait l'expérience de sa première tempête québécoise. Mélangeant les cultures sudiste et nordiste, MacPherson pétrit la pâte à pain, enfourne deux miches et prépare un thé en ajoutant quelques feuilles de fleurs séchées provenant d'une nature morte aux citrons. Dans la même pièce, assis à la table, Félix Leclerc écrit : « C'est en chantant cet air de jazz que MacPherson a pris le large sur son parka une fleur sauvage » (Chartrand 2012 : 00:02:50). Puis, le film nous transporte dans le monde des souvenirs de MacPherson : la photo d'un groupe de musiciens jazz de la Nouvelle-Orléans, une carte géographique de la Jamaïque, un portrait du jeune MacPherson en compagnie de ses parents, un autre des élèves de sa classe à la Wolmer's Boys' School, des groupes de jeunes à l'Université McGill, au Cosmopolitan Club et au Chess Club, illustrant ainsi son parcours pour devenir ingénieur-chimiste.

Les deux amis sourient en regardant des photographies, celle de MacPherson avec les frères et les sœurs de Félix Leclerc, d'autres le montrant dans des villes qu'il a visitées (dont Paris, New York et Londres), puis celles de ses idoles : l'explorateur Matthew Henson, le militant Marcus Garvey et le boxeur Jack Johnson. Félix regarde l'affiche qui annonce le combat de boxe entre Jack Johnson et Tommy Burns⁵. Les images animées du combat se métamorphosent en un couple interracial qui est aspiré par la foule.

Noirs, Premières Nations, Canadiens français, forêts : même combat!

L'histoire du Québec et de ses origines composées de la mixité des peuples est mise en évidence, non seulement par la présence des personnages noirs, mais aussi par celle d'un représentant des Premières Nations qui court dans la forêt avec un gros baluchon sur le dos et par celle d'un Blanc transportant des seaux remplis d'eau et de deux bûcherons abattant un arbre. Cet arbre se transforme en homme qui dort dans les billots. Ceux-ci sont mis à l'eau pour la drave. Le courant est fort, et les hommes travaillent à diriger le bois vers sa destination finale : une usine de transformation de papier. Mais un embâcle se forme. MacPherson allume les explosifs pour dégager les

⁵ « À cette époque, les Noirs pouvaient affronter des adversaires blancs dans toutes les catégories, sauf celle des poids lourds. Johnson brise ce tabou en 1908 et devient champion du monde » : next.owlapps.net/owlapps_apps/articles?id=378608 (3 novembre 2022).

billots coincés. Le souffle de l'explosion le fait tomber dans l'eau et il se noie. Les images suivantes illustrent les paroles de la chanson éponyme du film, composée par Félix Leclerc sur un arrangement de Michel Legrand. Le court métrage se termine par une scène avec des enfants de différentes origines unissant leurs efforts pour construire un monument Ashanti en neige, reprenant cette image forte d'*Âme noire*.

Un art de haut niveau

Comme pour son film précédent, Chartrand utilise le procédé d'animation sur verre qui implique que chaque image, souvent de couleur sépia, soit peinte avec les doigts, photographiée puis progressivement effacée. Elle l'explique dans son mémoire : « La vitre recueille les traces de peintures déposées à l'aide des doigts et des empreintes marquent le passage du temps, celui du geste du dessin, dont la paroi vitrée conserve la moindre nuance, [...] et symbolise la fragilité, l'exclusion, l'anonymat et la mort [...] » (Chartrand 2022 : 18). Dans ce troisième film, Martine Chartrand a perfectionné ce procédé d'apparition et de disparition des personnages qui sont constamment en parallèle avec les paroles de la chanson. Les photographies et les dessins animés soulignent des événements historiques. Comme elle le dit encore, les figures « qui semblent s'estomper comme des êtres qui s'évanouiraient de notre mémoire résultent du procédé qui sert à les faire apparaître et disparaître durant la réalisation des images animées » (*ibid.* : 48). Cette technique, qui « efface », fait ressentir le temps qui passe et laisse dans l'oubli des faits et des personnages qui ont vécu, mais qui ont disparu de l'histoire.

Ce procédé artistique « d'effacement » qu'elle s'est approprié et a sublimé au point d'en faire un ensemble poétique, sert parfaitement son projet de faire revivre au présent, et avec émotion, ce qui a été et n'est plus, l'aspect éphémère de la mémoire et l'oubli toujours possible de l'histoire et des personnages du passé.

Ce troisième film est donc un jalon supplémentaire de la quête qu'exprime l'œuvre de Chartrand, celle de la célébration de modèles noirs; il y ajoute celle de la transmission de leur apport à la culture québécoise à côté des pionniers blancs et autochtones.

Conclusion

Ce texte sur le travail de la cinéaste d'animation Martine Chartrand visait à montrer que ses œuvres proposent un regard féministe unique sur la reconnaissance et la transmission de l'héritage des peuples noirs. La démarche a reposé sur la description de ses films en suivant l'ordre chronologique de leur réalisation. La problématique sur le racisme et la minorisation de l'imaginaire féminin dans les arts a mis en évidence les conséquences sur les représentations négatives et stéréotypées véhiculées dans les *cartoons* dominant le genre et, par contraste, a fait la démonstration, en décrivant ses

films, de l'engagement de cette artiste dans la production de représentations respectueuses de l'histoire, des femmes et des peuples noirs.

La réalisation de l'œuvre évoquée s'est étendue sur plus de 20 ans (1992-2012). Cette longue durée s'explique, notamment, par l'ampleur de la documentation accumulée et les nombreuses heures de lecture d'ouvrages pour que Chartrand puisse se réapproprier les récits historiques afin de concevoir et d'élaborer ses scénarios si denses et riches en informations factuelles et en images symboliques; elle a consulté et visionné des archives photographiques et vidéographiques, s'est réapproprié ces documents pour les reproduire sur un autre support, et a animé tout en douceur ses dessins et peintures dans une approche intimiste de plans rapprochés et de métamorphoses justifiées. Toute cette démarche a exigé une longue période de réflexion : dix ans pour le seul film *MacPherson* (Chartrand 2022 : 34). Il faut aussi penser au temps nécessaire pour maîtriser, interpréter et exécuter cet art exigeant. En effet, pratiquant déjà l'animation avec des crayons de bois pour *T.V. Tango* (1992), elle s'est rendue en Russie pour apprivoiser l'animation sur verre durant la même période. Avec cette technique, « un court film de trois minutes peut représenter plus de 2 000 images » (Chartrand 2022 : 18). Ainsi réalisé directement sous caméra, ce travail de dessin et de peinture, enregistré une image à la fois, se déroule sur plusieurs semaines, des mois, voire des années d'animation.

La reconnaissance de l'imaginaire féminin est une lutte continuelle dans toutes les sphères artistiques. L'œuvre de Chartrand témoigne de la continuité et de la progression de l'expression de son engagement. Partant de la célébration de la « diversité », *T.V. Tango* invite les enfants à se distancier de la télévision bien que celle-ci puisse être un formidable outil de transmission des connaissances. *Âme noire* poursuit cette démarche vers l'Autre avec le récit de l'histoire des peuples noirs par la littérature et la tradition orale. Dans *MacPherson*, Martine Chartrand arrive enfin à valoriser des modèles noirs et leur apport à la culture québécoise en offrant au public la chance de connaître leurs musiques, de les apprécier et d'en comprendre l'origine. Dans ce cheminement, elle a poursuivi un travail sur « le symbolique », travail reconnu, il importe de le rappeler, il y a plus de 40 ans par Françoise Collin (1981) comme nécessaire au féminisme. Dans ce corpus animé, Martine Chartrand a illustré la fécondité de son approche intersectionnelle réclamée notamment par Angela Davis, Kimberlé Crenshaw et Hélène Charlery, citées au début de ce texte.

RÉFÉRENCES

CALZA, Alizée

2017 « 11 faits sur les Oscars et les Afro-américains », *Journal de Québec*, 24 janvier, [En ligne], [www.journaldequebec.com/2017/01/24/11-faits-sur-les-oscars-et-les-afro-americains] (6 novembre 2022).

CHARLERY, Hélène

2007 « Le patriarcat ou le féminisme noir », *Revue française d'études américaines*, 4, 114 : 77-87.

CHARTRAND, Martine

2022 *Représentation de pionnières et de pionniers Noirs québécois dans une pratique du dessin, de la peinture et de l'image animée*. Mémoire de maîtrise (arts visuels et médiatiques). Montréal, Université du Québec à Montréal, [En ligne], [archipel.uqam.ca/15874/] (6 novembre 2022).

2018 « Témoignages, oralités, visualités : communication de Martine Chartrand – Des voix qui s'élèvent », *Observatoire de l'imaginaire contemporain*, [En ligne], [oic.uqam.ca/fr/communications/temoignages-oralites-visualites-communication-de-martine-chartrand] (6 novembre 2022).

2004 « Des racines et des films », *Cap-Aux-Diamants*, 79 : 46-50, [En ligne], [www.erudit.org/fr/revues/cd/2004-n79-cd1045095/7193ac/] (6 novembre 2022).

COLLIN, Françoise (dir.)

1981 « La collection du GRIF aux Éditions de minuit », *Les Cahiers du GRIF*, 5 : 2-4.

CRENSHAW, Kimberlé

2005 *Cartographie des marges : Intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur*. Paris, L'Harmattan (traduction de l'anglais par Oristelle Bonis).

1989 « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Practice », *University of Chicago Legal Forum*, 140 : 139-167.

DAVIS, Angela

1983 *Women, Race and Class*. New York, Random House.

FOUCAULT, Michel

1971 *L'Ordre du discours*. Paris, Gallimard.

FROGER, Marion

2009 *Le Cinéma à l'épreuve de la communauté : Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

GAINER, Darius S.

2021 *Black Representation in the World of Animation*. San Diego, San Diego State University Press.

GUILLAUMIN, Colette

1978 « Pratique du pouvoir et idée de nature (1). L'appropriation des femmes », *Questions féministes*, 2 : 5-30.

LEHMAN, Christopher P.

2009 *The Colored Cartoon: Black Representation in American Animated Short Films 1907-1954*. Amherst, University of Massachusetts Press.

NOCHLIN, Linda

1989 « Why Have There Been No Great Women Artists? », dans Linda Nochlin (dir.), *Woman, art, and power and other essays*. Boulder, Westview Press : 145-178 [1^{re} éd. : 1971].

PAGLIA, Camille

2019 *Femmes libres, hommes libres. Sexe, genre, féminisme*. Québec, Presses de l'Université Laval.

SAINT-PIERRE, Marie-Josée

2022 *Femmes et cinéma d'animation : un corpus féministe à l'Office national du film du Canada 1939-1989*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

2020 « Francine Desbiens récompensée du prix René-Jodoin aux 18^e Sommets du Cinéma d'Animation de Montréal », *Synoptique, An Online Journal of Film and Moving Images Studies*, 9, 1 : 162-167, [En ligne], [www.synoptique.ca/_files/ugd/811df8_d5ddb34dbcb246cf886074cd70e8c734.pdf] (6 novembre 2022).

SAMMOND, Nicholas

2015 *Birth of an Industry: Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation*. Durham, Duke University Press Books.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty

2009 *Les Subalternes peuvent-elles parler?* Paris, Éditions Amsterdam [1^{re} éd. : 1985].

TURUBAN, Pauline

2018 « Moins de 3 % de la totalité des Oscars sont allés à des Noirs ou des Latinos », *Radio Télévision Suisse*, 5 mars, [En ligne], [www.rts.ch/info/culture/cinema/9353658-moins-de-3-de-la-totalite-des-oscars-sont-alles-a-des-noirs-ou-des-latinos.html] (6 novembre 2022).

FILMOGRAPHIE

BENNETT, Cathy

1975 *La Ménagère*, [Film d'animation], Office national du film du Canada, 6 min, [En ligne], [www.nfb.ca/film/housewife_la_menagere/] (6 novembre 2022).

BESEN, Ellen

1989 *Illuminated Lives: A Brief History of Women's Work in the Middle Ages*, [Film d'animation], Office national du film du Canada, 5 min, [En ligne], [www.nfb.ca/film/illuminated_lives_brief_history_womens_work/] (6 novembre 2022).

BIGELOW, Kathryn

2009 *Démineurs*, [Film de fiction], Voltage Pictures, Grosvenor Park Media, Film Capital Europe Funds, First Light Productions et Kingsgate Films, 131 min.

CAMPION, Jane

2021 *Le Pouvoir du chien*, [Film de fiction], See-Saw Films, 126 min.

CHARTRAND, Martine

2012 *MacPherson*, [Film d'animation], Office national du film du Canada, 10 min, [En ligne], [www.onf.ca/film/macpherson_fr/] (6 novembre 2022).

2000 *Âme noire*, [Film d'animation], Office national du film du Canada, 9 min, [En ligne], [www.onf.ca/film/ame_noire/] (6 novembre 2022).

1992 *T.V. Tango*, [Film d'animation], Office national du film du Canada, 3 min, [En ligne], [www.onf.ca/film/tv_tango/] (6 novembre 2022).

DESBIENS, Francine

1985 *Ah! vous dirai-je, maman*, [Film d'animation], Office national du film du Canada, 13 min, [En ligne], [www.nfb.ca/film/variations_on_ah_vous_dirai_je_maman/] (6 novembre 2022).

DOCTER, Pete

2020 *Soul*, [Film d'animation], Walt Disney Pictures et Pixar Animation Studios, 101 min.

FLEMING, Victor

1939 *Autant en emporte le vent*, [Film de fiction], Selznick International Pictures et Metro-Goldwyn-Mayer, 243 min.

FOSTER, John

1930 *Uncle Tom and Little Eva*, [Film d'animation], The Van Beuren Corporation, 7 min.

FORSTER, Marc

2001 *À l'ombre de la haine*, [Film de fiction], Lee Daniels Entertainment et Lions Gate Films, 111 min.

GERVAIS, Suzanne

1988 *L'atelier*, [Film d'animation], Office national du film du Canada, 10 min, [En ligne], [www.nfb.ca/film/atelier/] (6 novembre 2022).

GIGUÈRE, Serge

2014 *Le Mystère Macpherson*, [Film documentaire], Office national du film du Canada, 77 min, [En ligne], [www.onf.ca/film/mystere_macpherson/] (6 novembre 2022).

HUBLEY, John, et Faith HUBLEY

1962 *The Hole*, [Film d'animation], Storyboard, 11 min.

HUTTON, Joan, et Louise ROY

1974 *The Spring and Fall of Nina Polansky*, [Film d'animation], Office national du film du Canada, 6 min.

ISING, Rudolf

1931 *Hittin' the Trail for Hallelujah Land*, [Film d'animation], Harman-Ising Productions, 7 min.

IWERKS, Ub

1935 *Little Black Sambo*, [Film d'animation], Ub Iwerks Studio, 8 min.

JONES, Chuck

1943 *Inki and the Minah Bird*, [Film d'animation], Warner Bros. Pictures, 7 min.

LANTZ, Walter

1941 *Scrub Me Mama with a Boogie Beat*, [Film d'animation], Walter Lantz Productions, 7 min.

LEAF, Caroline, et Veronika SOUL

1979 *Interview*, [Film d'animation], Office national du film du Canada, 13 min, [En ligne], [www.nfb.ca/film/interview/] (6 novembre 2022).

MUSKER, John, et Ron CLEMENTS

2009 *La princesse et la grenouille*, [Film d'animation], Walt Disney Pictures, 97 min.

PETROV, Alexander

1989 *La Vache*, [Film d'animation], Alexander Petrov, 9 min 30 sec.

STALLINGS, Vernon

1934a *The Rasslin' Match*, [Film d'animation], Van Beuren Studios, 10 min.

1934b *The Lion Tamer*, [Film d'animation], Van Beuren Studios, 9 min.

WARNY, Clorinda

1980 *Premiers jours*, [Film d'animation], Office national du film du Canada, 8 min, [En ligne], [www.nfb.ca/film/premiers_jours/] (6 novembre 2022).

ZHAO, Chloé

2020 *Nomadland*, [Film de fiction], Searchlight Pictures, 108 min.