

Obom, Tout le monde est une fille Entretien avec Diane Obomsawin

Sophie Yanow and Alexandre Fontaine Rousseau

Number 305, Fall 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72412ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Yanow, S. & Fontaine Rousseau, A. (2014). Obom, Tout le monde est une fille : entretien avec Diane Obomsawin. *Liberté*, (305), 9–14.

Obom

Tout le monde est une fille

Auteure de bande dessinée et cinéaste d'animation, Diane Obomsawin, alias Obom, est l'une des dessinatrices les plus originales du Québec. Son dernier livre, *J'aime les filles*, met en scène, avec une candeur volontaire, les « premières fois » de ses amies lesbiennes. Nous avons voulu rencontrer cette artiste discrète.

Propos recueillis par

SOPHIE YANOW ET ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU

DANS *J'aime les filles*, ta dernière bande dessinée, tu recueilles les témoignages de nombreuses femmes qui parlent de la découverte de leur homosexualité et de leur premier émoi amoureux. D'où t'es venue l'idée de ce projet ?

OBOM — J'avais lu un livre de Michel Tremblay dans lequel il expliquait que, d'un seul coup, il avait eu une révélation : chaque fois qu'il voyait l'image d'un couple qui s'embrassait, sur la page couverture d'un magazine ou au cinéma, il s'identifiait à la femme qui reçoit le baiser. Ça a été un moment très important pour lui. C'est le moment où il s'est dit qu'il était peut-être attiré par les hommes, en fait... C'est une anecdote qui m'a beaucoup touchée et, à la même époque, j'ai commencé à me poser cette question : quand avais-je, moi, pris conscience du fait que je préférais les femmes aux hommes ? J'ai donc commencé par raconter ma propre histoire, à partir de la petite enfance et des attirances semi-inconscientes jusqu'à ma première blonde. Ensuite, j'ai posé la question à

des amies, en partageant l'histoire de Michel Tremblay. La première fille que j'ai interviewée m'a parlé pendant deux heures. Elle m'a dit ensuite qu'elle avait été déprimée pendant une semaine... Ce qu'elle m'a raconté dépassait la première attirance... Elle est allée loin, loin, loin, et j'aurais pu faire un livre juste avec cette interview.

En même temps, c'est intéressant que le livre raconte plusieurs histoires. La découverte de son homosexualité est une chose que l'on vit seul, mais, en combinant ces témoignages et en unissant ces voix, on leur donne un sens très différent, une plus grande force...

Oui, je trouve ça bien plus intéressant comme résultat que « l'histoire de quelqu'un ». Ce n'est pas l'histoire de quelqu'un en particulier qui m'intéresse mais celle de tout le monde. C'est Gertrude Stein, je crois, qui parlait des autobiographies de tout le monde. J'aime beaucoup cette notion de « tout le monde ». De toute façon, après cette première rencontre,

je me suis dit qu'il fallait vraiment que je fasse attention. Je ne voulais pas épuiser mes amies. Alors je leur demandais de raconter leur histoire en quinze ou vingt minutes. Ça les rassurait beaucoup. L'idée, ce n'était pas de faire une psychanalyse, de se mettre les tripes à l'air et de se fatiguer.

Les gens te racontaient leur histoire de manière chronologique ?

Oui, à cause de la question, mes amies avaient naturellement tendance à raconter leur histoire comme ça. Parfois, ça partait de loin. Il y en a une dont l'histoire débutait alors qu'elle avait cinq ans...

Jacques Dutronc a une image de tombeur, je voulais que les filles puissent se l'approprier aussi.

— Obom

Le titre du livre, *J'aime les filles*, évoque immanquablement la chanson de Jacques Dutronc du même nom. Il y a un subtil glissement de sens qui s'effectue dès lors que tu t'appropries ce titre, qui fait penser à l'une des histoires que tu relates dans ton livre. Une femme explique qu'elle se sentait seule au monde en entendant les paroles d'une chanson de Guy Béart : « Qu'on est bien dans les bras d'une personne du sexe opposé. » Ce qui se recoupe, d'une anecdote à l'autre, c'est aussi cette idée de chercher sa place au sein d'une culture où tout s'adresse à d'autres que soi.

Oui. Ça, ça change avec le temps. Mais pas tant que ça.

Est-ce que c'était un peu l'intention derrière ce titre ?

L'idée était plutôt de s'approprier ce que les gars font d'habitude. Jacques Dutronc a une image de tombeur, je voulais que les filles puissent se l'approprier aussi. Je ne bois plus, mais à l'époque où je buvais j'aimais dire : « J'aime les femmes et l'alcool. » C'était ma manière à moi de récupérer des phrases un peu clichées, comme ça, qui sont traditionnellement associées à un certain type d'homme... Plusieurs de mes amies sont un peu plus âgées que moi et, au fil de leurs témoignages, je réalisais que, même lorsqu'elles avaient seulement cinq ans de plus, leur réalité était totalement différente de la mienne en ce qui concerne l'acceptation des autres et de soi-même. Quand je suis arrivée à Montréal en 1983, il y avait des filles qui s'embrassaient partout dans les rues. Encore plus qu'aujourd'hui ! Même quand tu ne voulais pas être lesbienne, c'était quasiment impossible ! Mais cinq ans avant, les filles qui vivaient ça étaient seules. Une de mes

amies, Maxime, n'avait aucun repère quand elle est tombée en amour avec une fille. À son époque, c'était criminel. C'est là qu'on se rend compte de l'ampleur du changement qui s'est opéré en si peu de temps...

Tes albums précédents n'abordaient pas aussi ouvertement la question de l'homosexualité, même s'il y a quelques références à la question dans *Kaspar*.

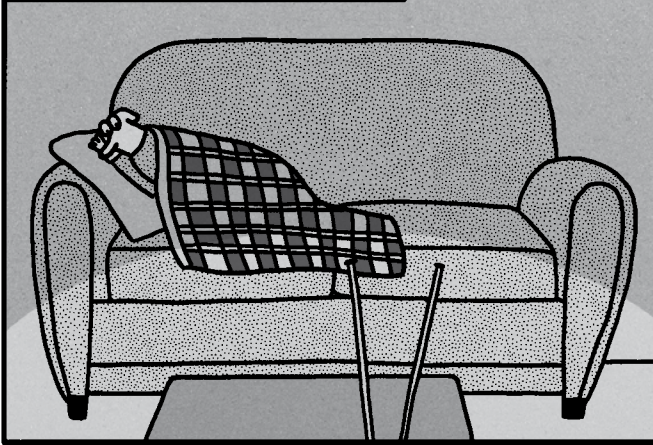
Ce qui m'intéresse, dans le personnage de Kaspar Hauser, c'est son côté très poétique. Il a été gardé captif dans une cave de deux à dix-sept ans. Quand il a été libéré, c'était l'idiot du village, en quelque sorte, mais ce qui l'a sauvé, c'est qu'il aimait les gens. Certains historiens croient que c'était un imposteur, qu'il a inventé son histoire pour qu'on s'occupe de lui. Mais moi, ma position, c'est que, même si c'était un imposteur, c'était un imposteur poétique. Alors je l'aime. Je le défends.

Quelque chose, dans ce personnage, rappelle ta propre démarche artistique. C'est quelqu'un qui simplifie les choses, qui réduit le réel à l'essentiel. Je me souviens d'un récit, publié dans le journal du festival des 48 heures de la bande dessinée de 2011, qui s'intitulait « Ça suffit ! » et dans lequel le personnage principal réglait tous les problèmes de la société en disant à tout le monde cette phrase : « Ça suffit ! » Est-ce que cette simplicité est quelque chose que tu revendiques ?

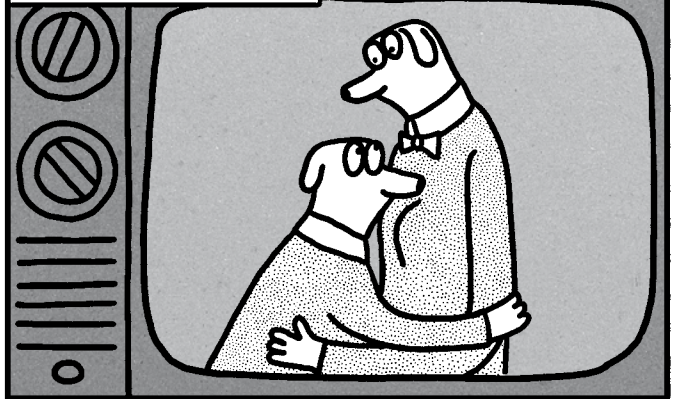
Oui, je le revendique et, de plus en plus, j'en suis consciente. Mais je n'en suis pas toujours consciente au moment de la création. Kaspar parle comme je me serais exprimée et, pourtant, ce sont ses mots à lui. J'ai très peu inventé lors de l'écriture du texte et des dialogues dans cette bande dessinée. Kaspar Hauser est une figure qui me touche beaucoup. Je l'ai découvert à vingt et un ans, avec le film de Werner Herzog, mais l'avais complètement oublié par la suite. Il a tout naturellement remonté à la surface quand j'ai eu envie de faire un drame plutôt qu'une comédie, quelque chose de moins drôle que d'habitude. Je voulais aussi un sujet qui allait me permettre d'aller dans les bibliothèques. Je voulais voir ce que ça faisait de travailler comme ça. C'est quelque chose qu'on fait quand on est à l'université, mais moi je ne suis pas allée à l'université. Je me suis dit que ce serait le fun d'aller à la bibliothèque, de sortir des livres et de prendre des notes. Il y a plusieurs livres qui ont été écrits sur le sujet, mais le plus beau s'intitule *Écrits de et sur Kaspar Hauser*, dans lequel il y a un chapitre entier par Kaspar lui-même. J'ai donc décidé de tout écrire à la première personne. Mais ce qui est drôle, c'est que, quand le livre a été terminé, je me suis dit que j'aurais pu écrire ces mots-là moi-même. Des fois, on s'approprie tellement les choses qu'on oublie qu'elles ne nous appartiennent pas au départ.

Dans le cas de *Kaspar*, tu as aussi réalisé un film après avoir écrit la bande dessinée. Le film, en quelque sorte, propose une synthèse de l'histoire qui est racontée dans le livre. Comment conçois-tu le dialogue entre ces deux œuvres distinctes, entre ces deux médiums ?

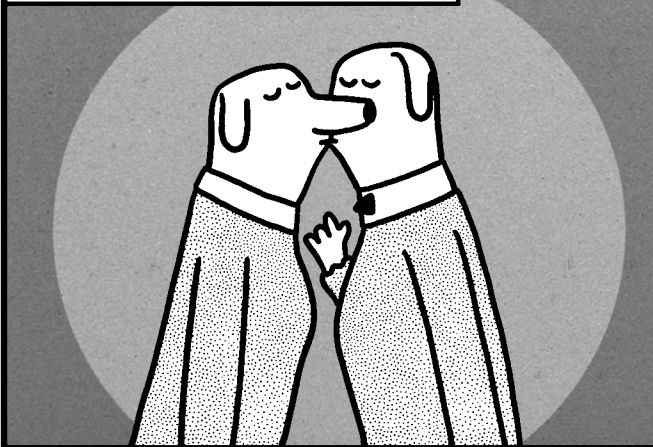
UN SOIR JE REGARDAIS UN FILM SEULE À LA MAISON.



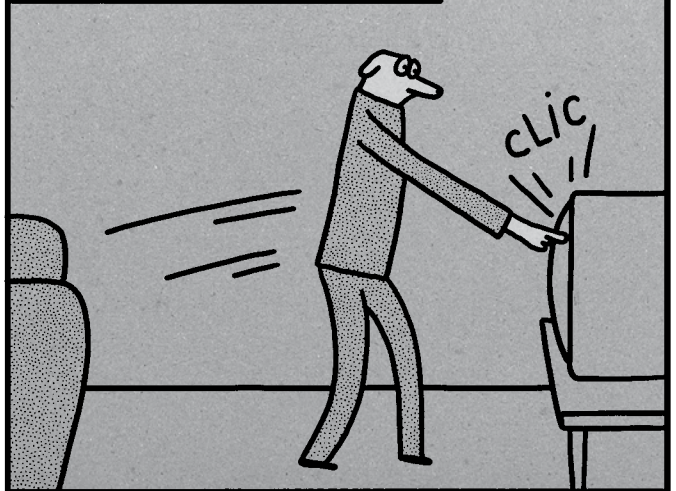
C'ÉTAIT "JEUNES FILLES EN UNIFORME" AVEC ROMY SCHNEIDER ET LILLI PALMER.



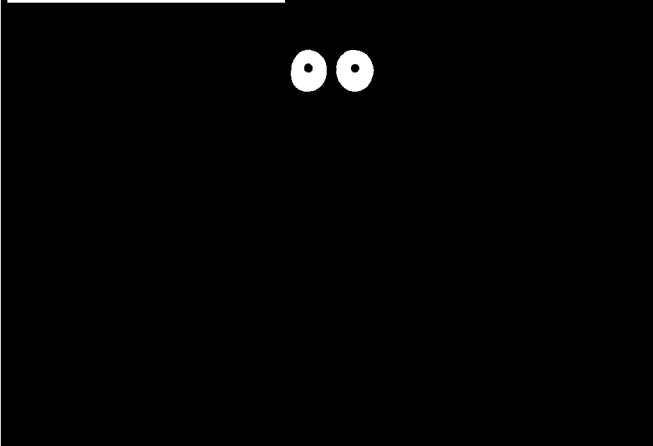
AU MOMENT DU BAISER J'ÉTAIS TELLEMENT TROUBLÉE...



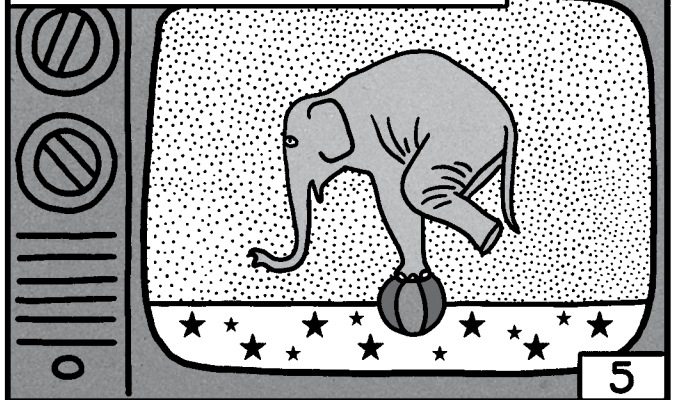
QUE J'AI FERMÉ LA T.V.



JE SUIS RESTÉE LONGTEMPS DANS LE NOIR.



ET PUIS J'AI ALLUMÉ LA T.V. AU CAS OÙ LE BAISER SERAIT ENCORE LÀ. MAIS LE FILM ÉTAIT FINI.



Tout ça est arrivé par accident. Mon premier film d'auteur pour l'ONF s'intitule *Ici par ici*. C'est une histoire autobiographique. À l'origine, j'avais fait une bande dessinée pour un numéro de la revue *Cyclope* dont le thème était l'enfance. Quand l'ONF m'a demandé si je voulais faire un film, je me suis mise à travailler sur une adaptation de *La flûte enchantée* de Mozart. Le projet était très avancé et, un jour, j'ai amené mes bandes dessinées pour le fun à mon producteur. Quand il a vu celle publiée dans *Cyclope*, il m'a dit : « Ça, ça ferait un meilleur film. » Pour *Kaspar*, c'est la même chose. J'avais fait l'album d'un bord et, en même temps, je travaillais sur un projet de film qui devait traiter de la mythologie grecque. L'idée, c'était de réaliser un film où les histoires s'enchaîneraient comme des dominos qui tombent les uns sur les autres. Ça partait du taureau blanc que Minos empruntait à Neptune et ça se terminait avec le vol d'Icare. Je tenais à ce que ce soit un film rond, parce que j'ai tendance à raconter des histoires linéaires.

Or, à la dernière minute, le même producteur m'a dit : « Pourquoi on ne ferait pas *Kaspar* à la place ? » J'ai eu l'impression de faire un haïku en film. Le but du film n'est pas de raconter l'histoire exactement, mais de faire un objet poétique à partir de cette histoire. Il y a des défis propres au cinéma, qu'on ne retrouve pas en bande dessinée. Mais l'inverse est aussi vrai. J'aime les deux. J'aime raconter des histoires. Quand je fais de la bande dessinée, je pense beaucoup au cadrage. Je me demande si je devrais ajouter des détails ou au contraire simplifier toujours plus. Mon idole, c'est Copi. Ce qu'il fait est vraiment simple : des personnages à gros nez, avec de petites bouches, que l'on voit toujours de profil. En bande dessinée, je cherche. Je regarde comment c'est fait... Par exemple, j'ai beaucoup de misère avec les noirs. Il y en a qui savent les répartir parfaitement. Moi je ne sais pas où les mettre. Ce sont des questions que je ne me pose pas quand je travaille sur un film d'animation. J'ai compris qu'en animation, je ne fais pas tout à fait des films. Je fais du théâtre d'animation. Tout se passe comme si on était au théâtre.

Ton premier film, *Distances*, est d'ailleurs composé d'un seul plan fixe.

Oui. Dans *Distances*, c'est une composition frontale et les personnages ne sortent pas du cadre. Je croyais que ça allait être facile, mais ça comporte certaines difficultés. Au bout du compte, ça a pris deux ans à faire. Les personnages rétrécissaient, j'essayais de rattraper ça. Mais le but, au fond, c'est d'avoir le plus de liberté possible. L'art, c'est la liberté. C'est vraiment ça. Avec *Distances*, j'avais perdu ça de vue : j'aurais pu me dire que ce n'était pas grave que les personnages rétrécissent et, au contraire, l'accentuer. Mais je voulais qu'ils conservent toujours la même taille. Je travaillais constamment pour corriger des détails. Je refaisais toujours tout. La leçon que j'ai tirée de tout ça ? Tant pis, qu'ils rétrécissent ! Pour *J'aime les filles*, j'ai envie d'un film très coloré avec beaucoup de coupes. Quelque chose de très cinématographique. Mais qu'est-ce que c'est, du cinéma ? Je n'en ai aucune idée. Je suis donc allée à la bibliothèque... et j'ai pris quelques livres. Je lis des entretiens avec des cinéastes dans lesquels ils parlent

de leur vision du cinéma, de leur rapport aux comédiens, au cadrage. Je prends des notes. Tous disent que c'est un métier de liberté, d'invention. Il n'y a pas de méthode, il n'existe pas une seule façon de faire. Je regarde plein de films différemment, en me posant des questions que je ne m'étais jamais posées avant.

Comment vas-tu faire pour adapter ce livre ? Sur le plan narratif, par exemple, vas-tu te concentrer sur une seule histoire ?

Non. Je vais en prendre quatre.

Et sur le plan technique ?

Déjà, dans le cas de la bande dessinée, je trouvais que je ne dessinais pas assez bien quand venait le temps de faire les scènes d'amour. Je ne pouvais pas me permettre d'utiliser mes bonnes femmes en cylindres. Je voulais qu'elles soient plus jolies, plus sensuelles. Alors je me suis inspirée de peintures, de photos que j'essayais de raccorder à mes personnages. Ceux-ci sont donc nettement plus jolis quand ils sont nus. Pour le film, j'ai le même problème. Alors je vais engager deux comédiennes et un caméraman et, pour toutes les scènes d'amour, je vais utiliser une technique qui s'appelle la rotoscopie. Tu filmes en *live* et, ensuite, tu peux carrément peindre par-dessus ou simplement tracer les mouvements. Mais je tiens à ce que ces mouvements-là soient jolis. Cela dit les personnages auront tout de même des têtes d'animaux, comme dans la bande dessinée.

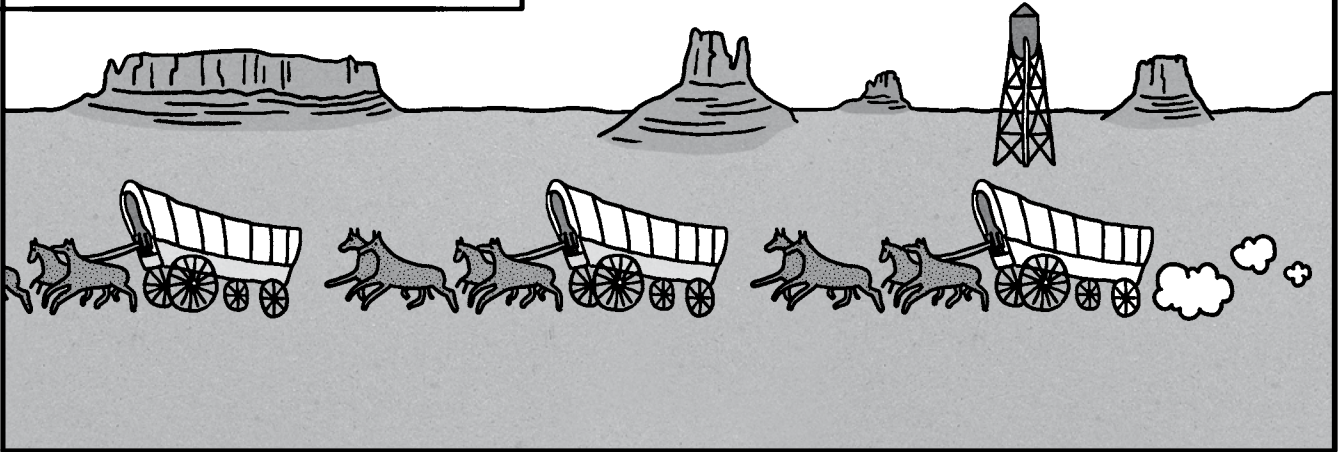
Aux États-Unis, tu peux mettre ce que tu veux à l'intérieur du livre, mais sur la page couverture, ça ne passera pas.

— Obom

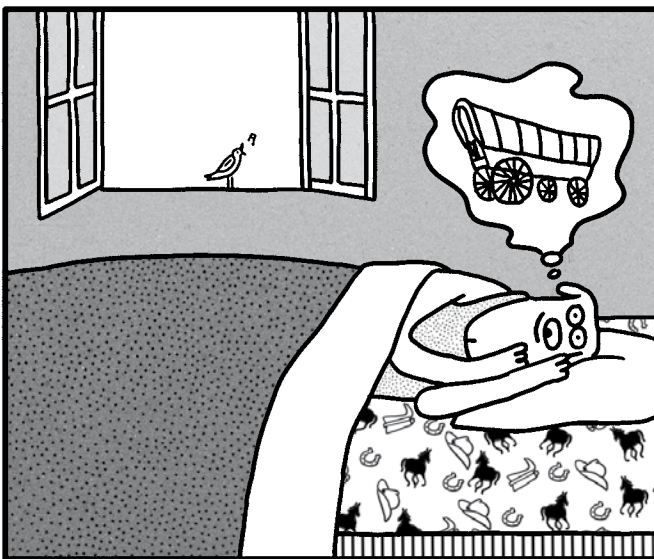
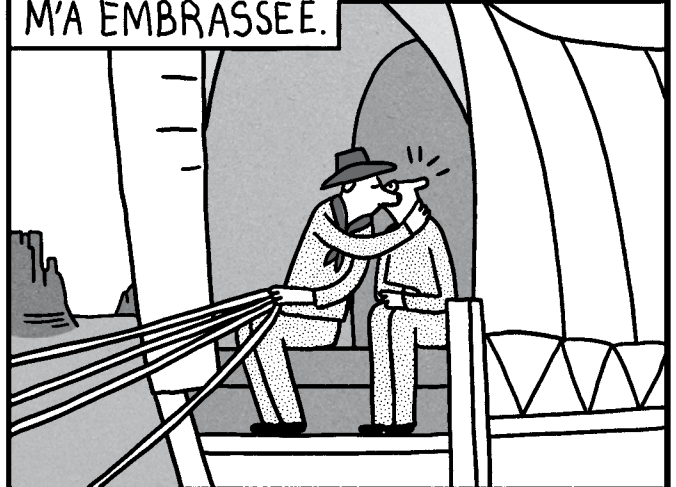
Le fait que ce soit des animaux qui sont mis en scène crée un effet de distanciation intéressant.

La première raison pour laquelle ce sont des animaux, c'est encore une fois une lacune en dessin. J'aurais eu de la misère à clairement différencier, par exemple, Mathilde de Sacha. À la limite, j'aurais pu faire des cheveux longs sur la tête de l'une d'entre elles... Mais je n'ai pas un gros vocabulaire graphique. Alors je me suis dit que ce serait plus facile qu'elles aient chacune leur identité si elles avaient des têtes d'animaux. De toute façon, c'est *cute*, des animaux. J'ai pensé aux femmes que j'avais interviewées et je me suis dit qu'elles seraient contentes d'être *cute*.

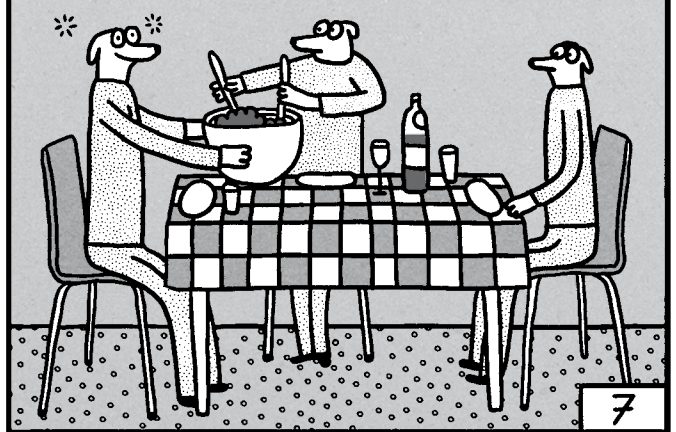
J'ÉTAIS ASSISE DANS UNE CARAVANE À CÔTÉ D'UNE FEMME GENRE GRETA GARBO DU FAR WEST.



ELLE S'EST PENCHÉE VERS MOI ET M'A EMBRASSÉE.



J'AI PASSÉ PLUSIEURS JOURS DANS UN DRÔLE D'ÉTAT.



La couverture de *J'aime les filles* est différente de celle de *On Loving Women*, la version anglaise publiée chez Drawn & Quarterly. Les filles sont nues sur la couverture française, alors qu'elles ont été habillées pour la version anglaise. Qu'est-ce qui explique ce changement ?

Quand j'ai envoyé la couverture avec les femmes nues à Chris Oliveros de Drawn & Quarterly, j'étais sûre qu'il n'y aurait aucun problème, mais il m'a répondu : « *Can you strategically place a sheet on the bodies?* » Je pensais qu'il parlait du petit triangle du sexe que l'on apercevait, et ça m'allait encore, alors j'ai placé un drap fin sur leurs corps... et il m'a dit que ce n'était pas assez, qu'il fallait recouvrir les seins aussi. Là, c'était ridicule, elles avaient l'air de dormir! C'était très important pour moi que l'image ait une connotation sexuelle, que l'on soit sexuelles dans la bande dessinée, parce que, souvent, les gens pensent que l'on n'a pas de sexualité et c'est emmerdant. Je ne voulais pas nécessairement tout expliquer, mais je voulais qu'on ait au moins une sexualité. Alors cette image de deux femmes qui ont l'air de dormir me frustrait. Finalement, j'ai trouvé un autre dessin d'un couple où, même en jupons, elles avaient l'air coquines. Alors j'étais contente et Drawn & Quarterly aussi. Mais le problème, ce n'est pas Drawn & Quarterly. Le problème, c'est qu'aux États-Unis, tu peux mettre ce que tu veux à l'intérieur du livre, mais sur la page couverture, ça ne passera pas. En la matière, il existe encore une profonde hypocrisie...

Le problème est peut-être plus flagrant aux États-Unis, mais, même au Québec, il existe encore une certaine pudeur. Quand Jimmy Beaulieu intitule un livre *Comédie sentimentale pornographique*, on sent que le mot « pornographique » crée un malaise même si le livre lui-même ne l'est pas vraiment... et même si un livre comme *Les deuxièmes* de Zviane se vend très bien, on remarque que, quand les gens parlent de la séquence de sexe explicite, ils sentent le besoin de souligner qu'elle est de « bon goût »... Comme si cette idée de « bon goût » validait en quelque sorte la sexualité représentée.

C'est comme quand on dit qu'une manifestation s'est bien déroulée parce qu'elle n'a pas dérangé du tout. C'est bon de repousser un peu les limites de temps en temps. Je pense à *Hara-Kiri*, à *L'écho des savanes*, à certaines revues de bande dessinée des années soixante-dix... Benoît Chaput de L'Oie de Cravan était un petit peu frustré de voir que le livre serait publié en anglais avant d'être publié en français, mais il se faisait un point

d'honneur de dire : « Oui, mais nous on va les avoir toutes nues! »

C'est intéressant que tes livres sortent chez un éditeur qui, à la base, est associé au monde de la poésie. Tu as été parmi les premières auteures de bande dessinée, avec Geneviève Castrée, à être publiées à L'Oie de Cravan. Les gens n'ont peut-être pas assez tendance à le souligner, mais on pourrait tracer plusieurs parallèles entre la poésie et la bande dessinée... et c'est particulièrement évident dans ton travail.

Ça me fait plaisir d'entendre ça. Je suis très contente d'être parmi les « poètes imagiers », comme Benoît nous appelle, parce que cette notion de poésie est très importante dans tout; dans la bande dessinée, dans le cinéma, dans notre façon d'être... Je ne sais pas trop comment l'exprimer, mais c'est peut-être ce qu'il y a de plus important, la poésie.

Il y a peut-être un lien à faire avec le rêve. Tu racontes souvent tes rêves dans ton œuvre. Il y a quelque chose de très terre à terre dans ta manière de représenter le rêve et, à l'inverse, on a parfois l'impression que la logique du rêve contamine ta manière de décrire le réel.

Je rêve beaucoup et j'écris beaucoup mes rêves. Déjà, dans le fait d'écrire, il y a quelque chose qui tient de l'interprétation. Je le fais sans vouloir bien faire. C'est important de ne pas chercher à bien faire. Si un rêve me plaît, je l'écris le matin même. Ça sort vite vite et, déjà, en procédant à une mise en récit du rêve, je lui trouve des significations que je n'aurais pas découvertes si je ne l'avais pas écrit. Peut-être que ce côté terre à terre vient du fait qu'il faut écrire vite, ne pas se perdre dans les détails. Souvent, on fait un rêve et on se dit qu'on ne veut pas le raconter, qu'il n'est pas intéressant. Mais c'est par le récit que sa signification émerge. Sur le coup, je les écris et j'en dessine quelques éléments. Puis, c'est en l'adaptant pour la bande dessinée qu'une autre signification apparaît. Surtout au moment de mettre un titre. Il y en a un dans *Pink Mimi Drink*, qui s'intitule « La fuite », dans lequel le personnage répare des tuyaux pendant que deux autres personnes le traitent de tous les noms : « imbécile », « qu'est-ce que tu fais là », « naïveuse ». Plus ils l'insultent, plus ça fuit. Puis, après un moment, le personnage se dit : « Qu'est-ce que je fais à subir tout ce mépris alors que, dans le fond, je peux partir quand je veux... » C'est alors qu'elle fuit. Je n'avais pas vu l'existence de ce lien. Pour *Pink Mimi Drink*, j'ai gardé les rêves

dont les thèmes étaient en quelque sorte des archétypes : l'éloge de la fuite, la confiance en soi... Ce sont des rêves comme ça qui m'intéressaient, des rêves qui possèdent quelque chose d'universel, plutôt que mes rêves à moi. Un peu comme pour les récits de *J'aime les filles*.

Quand tu as commencé à faire de la bande dessinée, as-tu senti qu'il existait au Québec une communauté dont tu faisais partie? Avec le recul, on a l'impression qu'il existait une « famille » de la bande dessinée québécoise à cette époque.

J'ai eu une communauté, une petite. C'était la revue *Iceberg*. Je partageais un atelier avec Thibaud de Corta, Henriette Valium et quelques autres. Les gars prenaient des noms de filles et les filles prenaient des noms de gars. C'est comme ça qu'Henriette Valium a trouvé son nom. Moi je m'appelais Ringo la Balafre. Mais j'ai toujours été un peu un satellite par rapport aux groupes. Ça vient de loin, de mon enfance. Ce n'est pas contre les gens. Même le fait d'être publiée chez un éditeur de poésie, ça me met dans une position de ce genre par rapport au milieu de la bande dessinée et ça me plaît. Ça me fait un peu peur, cette idée de ne faire partie que d'une seule communauté.

Te sens-tu comme ça vis-à-vis de la communauté queer aussi?

Oui, peut-être. Je ne pourrais pas avoir une seule *gang*. Par contre, j'aime en avoir beaucoup. J'aime les *gangs*, j'aime les communautés. Je trouve ça important.

Il existe un rapport paradoxal à la communauté en bande dessinée et, peut-être aussi, en animation. Ce sont des formes d'art que l'on associe généralement à un travail assez solitaire. Mais, en même temps, l'idée du groupe et le rapport à l'autre inspirent la création.

Absolument. J'adore rencontrer des gens. Pour moi, la réussite d'un film passe par ça. Je mets un point d'honneur à avoir de belles relations. Les films me servent un peu à ça. Ils m'aident à sortir de ma cave. **L**

Diane Obomsawin est cinéaste d'animation, auteure de bande dessinée, illustratrice et peintre. Parmi ses œuvres, notons *Ici par ici* (ONF, 2006), meilleur film narratif au Festival international d'animation d'Ottawa, et *Kaspar* (L'Oie de Cravan, 2007), Grand prix de la Ville de Québec au Festival de bande dessinée francophone de Québec.