

JOHN HARBOUR

# REGARDS SUR L'ŒUVRE DE RAOUL BARRÉ (1874-1932)

Cinéaste d'animation et bédéiste



# Table des matières

<b>Introduction</b>	<b>5</b>
Biographie	5
Délimitation du corpus	22
Historique de la recherche	23
<b>Chapitre 1 : Les niveaux narratifs, l'onirisme et l'humour</b>	<b>25</b>
Les niveaux de récits	26
Les hallucinations et les perceptions des personnages	41
Des films qui se savent films	60
<b>Chapitre 2 : L'évocation du son</b>	<b>75</b>
La bulle et son contenu	76
Les onomatopées comme effets sonores	90
La musique	104
<b>Chapitre 3 : Un cas d'adaptation dans l'œuvre de Raoul Barré</b>	<b>123</b>
L'adaptation cinématographique de la bande dessinée <i>The Fatuousness of Anti-Fat Fatuities</i> (1912) de T. E. Powers	123
<b>Conclusion</b>	<b>141</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>145</b>

# Introduction

Le nom de Raoul Barré n'est pas totalement inconnu du grand public. On le sait, Barré est un pionnier québécois du cinéma d'animation, de la bande dessinée et de la caricature. Cependant, comme le soulignait Marcel Jean en 2008, « rares sont les ouvrages qui nous donnent accès à des informations pertinentes et rigoureuses, ainsi qu'à de véritables réflexions et analyses<sup>1</sup> » portant sur son travail. En dépit de quelques textes et des histoires racontées par les membres de sa famille, la pratique artistique et la vie de Barré restent parsemées de trous béants qui empêchent le public de bien le connaître. Travailler sur cet artiste (en partie parce que son œuvre est monstrueuse) est une quête sans fin où l'on est sans cesse confronté à des embûches ou à des énigmes insolubles. Ce n'est que mon opinion, mais j'ai souvent eu l'impression que Barré était un artiste qui avait le goût de l'aventure, de l'expérimentation et de la nouveauté. Si je me suis intéressé à son œuvre, c'est probablement parce que j'avais moi-même cette envie. Je voulais que Barré me confie ses secrets, ses procédés et ses découvertes, un peu comme à un ami. Étant reconnu comme un bon pédagogue qui n'a jamais hésité à partager son savoir (les témoignages de ses collègues abondent tous dans ce sens), il ne m'en tiendrait certainement pas rigueur si je vous dévoilais ce qu'il m'a révélé au cours de ces recherches.

## Biographie

Né le 29 janvier 1874 à Montréal, Raoul Barré étudie d'abord au collège Mont-Saint-Louis, où il suit notamment des cours de piano<sup>2</sup>. Son plus ancien dessin daté et répertorié à ce jour est publié en première page du

---

1. Marcel Jean, « *Du praxinoscope au cellulo* – La rétrospective, le livre, le DVD : Un inestimable cadeau venu de France », dans *24 images*, n° 139 (octobre-novembre 2008), p. 6-7.

2. Marco de Blois et Laurier Lacroix, *À la découverte de Raoul Barré : créateur d'un siècle nouveau*, [en ligne]. <https://www.cinematheque.qc.ca/fr/dossiers/a-la-decouverte-de-raoul-barre/> [Site consulté le 30 mars 2025].



**Figure 1** La famille Barré vers 1894, collections de la Cinémathèque québécoise, 2006.0375.PH.01

journal montréalais *Le Monde illustré* le 1<sup>er</sup> septembre 1894<sup>3</sup>. Barré publie par la suite plusieurs autres illustrations dans différents quotidiens et revues, tels que *L'Orchestre* et *Le Passe-temps*. En 1896, l'artiste va vivre à Paris, où il étudie le dessin à l'Académie Julian<sup>4</sup>. Il fait également partie de la Société canadienne à Paris, où il rencontre notamment, le 22 juillet 1897<sup>5</sup> (en compagnie de son frère Hercule Barré), le premier ministre du Canada, Sir Wilfrid Laurier. Pendant son séjour en France, il publie plusieurs illustrations et caricatures, dont trois pour l'hebdomadaire *Le Sifflet*<sup>6</sup>.

3. Des recherches récentes ont permis de retrouver aussi des tableaux de Barré datant de 1892.

4. Samuel Montière, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens: Paris, 1880-1900*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2011, p. 243.

5. Anonyme, « Souvenir de la visite de Sir Wilfrid Laurier à la Société canadienne de Paris, le 22 juillet », dans *Le Monde illustré*, 28 août 1897, p. 281; Rodolphe Brunet, « Chronique européenne », dans *Le Monde illustré*, 21 août 1897, p. 262; Rodolphe Brunet, « Chronique européenne », dans *Le Monde illustré*, 28 août 1897, p. 278.

6. Raoul Barré, « Quatre-vingt-treize », dans *Le Sifflet*, 3 mars 1898, p. 3; Raoul Barré, « La vérité quand même! », dans *Le Sifflet*, 17 mars 1898, p. 3; Raoul Barré, « Envoi au salon », dans *Le Sifflet*, 24 mars 1898, p. 3.

De retour à Montréal en août 1898<sup>7</sup>, Barré semble se chercher du travail. Il écrit au secrétaire de Sir Laurier, Rodolphe Boudreau, dans l'espoir d'obtenir une lettre de recommandation de la part du premier ministre pour illustrer les billets de banque produits par la American Banknote Corporation. Il n'a pas été possible de déterminer dans le cadre de cet ouvrage si Barré a réussi à obtenir ce contrat ou non. La même année, et ce, jusqu'en 1900, il apparaît aux Soirées de famille, dirigées par Elzéar Roy<sup>8</sup>, comme comédien et concepteur de décors pour différentes pièces de théâtre, telles que *Le testament de César Girodot*<sup>9</sup>, *La poudre aux yeux*<sup>10</sup>, ou encore *L'aveugle*<sup>11</sup>. Barré fait aussi paraître des caricatures et des illustrations pour des journaux comme *Les Débats* tout en exécutant des commandes pour des maisons d'édition<sup>12</sup> et en créant des publicités<sup>13</sup>.

Barré se marie le 20 août 1901 à Antoinette Skelly et le couple s'installe ensuite un an à Paris; leur fille Marguerite y naît le 9 juillet 1902. De retour au Québec en novembre de la même année<sup>14</sup>, Barré fait paraître le mois suivant dans le journal *La Presse* une bande dessinée intitulée *Pour un dîner de Noël*<sup>15</sup>. La planche raconte en quelques cases l'histoire d'une famille tentant d'attraper une oie pour le repas.

---

7. Barré mentionne dans une lettre qu'il est de retour à Montréal depuis six semaines. Voir Raoul Barré, *Lettre à Rodolphe Boudreau*, 15 septembre 1898.

8. Elzéar Roy ainsi que sa conjointe Honorine Gervais sont des amis proches de Raoul Barré. Ils seront les sujets de quelques tableaux de l'artiste.

9. Anonyme, « Théâtre, concerts, etc. », dans *Le Passe-Temps*, 26 novembre 1898, p. 338-339.

10. Anonyme, « Théâtre, concerts, etc. », dans *Le Passe-Temps*, 15 avril 1899, p. 82.

11. Anonyme, « Dans le monde théâtral », dans *Le Passe-Temps*, 22 décembre 1900, p. 556.

12. Il fera notamment plusieurs illustrations pour le livre *La chasse-galerie: légendes canadiennes* (1900) écrit par Honoré Beaugrand.

13. Barré place dans le journal *La Presse* une annonce où il offre ses services comme « artiste – dessinateur ». Dans le même journal, on observe une publicité pour les cigarettes Yildiz illustrée par l'artiste lui-même. Voir le journal *La Presse* du 22 décembre 1900, p. 6 et 10.

14. André Martin et Louise Beudet, *Barré l'introuvable*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1976, p. 2.

15. Raoul Barré, « Pour un dîner de Noël », dans *La Presse*, 20 décembre 1902, p. 18.

Visuellement très simple, le style graphique tout en rondeur des personnages et leurs poses dynamiques<sup>16</sup> annoncent non seulement l'arrivée des premières séries de bandes dessinées québécoises en 1904<sup>17</sup>, mais aussi l'avenir de Barré dans le dessin animé. L'artiste part ensuite vivre avec sa famille à New York en 1903<sup>18</sup>. De là, il fait publier entre 1906 et 1909 les épisodes d'une série de bandes dessinées intitulée *Les contes du Père Rhault* dans le journal montréalais *La Patrie*. Se fondant sur des contes célèbres de Jacob et Wilhelm Grimm, de Charles Perrault et de Christoph von Schmid ou sur des histoires de son propre cru, il y raconte les aventures de P'tit Pit et Fan Fan, deux jeunes garçons multipliant les mauvais coups et finissant toujours par être punis par leurs parents. Les personnages attachants et le cadre très réaliste de l'histoire font de cette série une œuvre ancrée dans la culture québécoise. À la parution de la première planche des *Contes du Père Rhault* en 1906, il n'était plus rare (comme c'était le cas lors de la publication de *Pour un dîner de Noël* en 1902) de voir des séries de bandes dessinées québécoises dans les quotidiens de l'époque, qu'on pense aux *Aventures de Timothée*, à *La famille Citrouillard*, ou encore au *Père Ladébauche*<sup>19</sup>. En 1909, Barré fait paraître une dernière histoire des *Contes du Père Rhault* au moment où les quotidiens cessent de publier des bandes dessinées québécoises pour les remplacer par des bandes dessinées étrangères, possiblement pour des raisons financières<sup>20</sup>.

En 1913, Barré écrit et dessine une seconde série de bandes dessinées intitulée *Noahzark Hotel*. Contrairement à la première, celle-ci est plus imprégnée de la culture américaine. D'abord, *Noahzark Hotel* est écrite

---

16. L'expression « pose dynamique » fait référence à l'impression, par le positionnement des personnages, que ceux-ci bougent et qu'ils sont en train d'agir. Ils ne semblent pas statiques ou immobiles.

17. André Martin et Louise Beaudet, *art. cit.*, p. 3.

18. Un article de 1928 mentionne que Barré était à New York depuis 25 ans. Anonyme, « Pour le film éducationnel », dans *La Patrie*, 21 juillet 1928, p. 35.

19. Voir Michel Viau, *BDQ: Histoire de la bande dessinée au Québec. Les pionniers de la bulle, Tome 1, Des origines à 1968*, Montréal, Station T, 2021, p. 41-103.

20. *Ibid.*, p. 80-82.

en anglais<sup>21</sup>, ce qui sous-entend qu'elle s'adresse à un public majoritairement américain. Ensuite, l'action se passe dans un hôtel situé dans une ville ressemblant à New York. Les personnages sont des animaux anthropomorphes à qui il arrive toutes sortes de péripéties. Ils rappellent et annoncent des personnages de dessins animés à venir, comme *Felix The Cat* ou *Mickey Mouse*, qui apparaîtront respectivement en 1919 et 1928, donc bien des années après cette série. Il faut rappeler que la parution de *Noahzark Hotel* s'inscrit dans un contexte où l'industrie de la bande dessinée est bien établie aux États-Unis puisque les grands quotidiens publient déjà depuis plusieurs années des séries<sup>22</sup>, qu'on pense par exemple à *Little Nemo in Slumberland* (appelée aussi *In the Land of Wonderful Dreams*) de Winsor McCay, *The Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks ou *Buster Brown* de Richard F. Outcault.

À cette même époque, Barré entame une carrière au cinéma. Selon un télégramme daté du 4 janvier 1930, il affirme avoir réalisé des films d'animation dès l'été 1913<sup>23</sup>. Les titres des films produits à cette période restent toutefois inconnus. Cependant, dans une entrevue de 1976, Otto Messmer, ancien collègue de Barré, pense que l'un de ses premiers films aurait eu pour titre *Romiette and Julio*<sup>24</sup>. Des recherches ont permis de trouver un film d'animation au titre identique (*Romiet and Julio*) datant de 1915 et réalisé par John Randolph Bray, un autre pionnier de l'animation industrielle américaine. Il m'est impossible de confirmer si Barré a travaillé sur ce film puisque je n'ai pu visionner aucune copie dans le cadre de cette recherche<sup>25</sup>. Toujours selon Messmer, Barré aurait également réalisé des films publicitaires, dont certains auraient été projetés à Times Square<sup>26</sup>.

---

21. Une vingtaine de planches de la série seront toutefois traduites en français dans les pages de *La Patrie* au Québec.

22. Michel Viau, *op. cit.*, p. 16-17.

23. Raoul Barré, *Télégramme à Jack King*, 4 janvier 1930.

24. Otto Messmer dans Louise Beaudet, *Entretien avec Otto Messmer à sa résidence de Fort Lee N. J.*, Collections de la Cinémathèque québécoise, avril 1976, p. 4.

25. Une copie du film de Bray est préservée au Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). Son titre traduit en français est *Les Exploits d'un chat noir*.

26. Otto Messmer dans Louise Beaudet, *art. cit.*, p. 1.

Vers 1914-1915, Barré fonde son propre studio d'animation, appelé le Barré Animated Cartoons, Inc.<sup>27</sup>. Ce studio s'inspirant du taylorisme est l'un des premiers à répartir le travail d'animation parmi des artistes ayant chacun des tâches définies. En effet, jusque-là, les films d'animation se faisaient principalement de façon artisanale, où le réalisateur travaillait seul (parfois avec un assistant), qu'on pense par exemple à McCay ou Émile Cohl. Non loin de là et à peu près en même temps, John Randolph Bray fonde le Bray Studios, Inc., qui deviendra le principal compétiteur de Barré<sup>28</sup> (d'autres studios verront ensuite rapidement le jour, tels que le Pat Sullivan Studio et le International Film Service). On en sait très peu sur la relation entre les deux chefs d'entreprise, mais Barré a été interrogé par l'avocat de Bray en 1919 dans l'objectif de lui soutirer des informations au sujet d'inventions qu'il aurait pu faire<sup>29</sup>.

Au sein de son studio, Barré réalise en 1915 une première série appelée *Animated Grouch Chasers*<sup>30</sup>. Alternant séquences de prises de vues réelles et séquences d'animation, chaque court métrage commence par des scènes tournées en prises de vues réelles présentant des personnages à différents moments de leur vie, par exemple des écolières dans une cour d'école dans *Cartoons in a Seminary* (1915), ou encore des gens dans leur jardin dans *Cartoons in the Country* (1915). Dans chacune de ces situations, les personnages, désirant la plupart du temps fuir la réalité ou simplement se divertir, se mettent à lire une bande dessinée qui sera

---

27. Le nom du studio figure sur l'en-tête d'une lettre envoyée par Barré. Voir Raoul Barré, *Lettre à l'honorable C. T. Crain*, 3 septembre 1917. Je remercie monsieur Andrew Marshall d'avoir partagé ce document avec moi.

28. Jean-Baptiste Massuet, *Le dessin animé au pays du film. Quand l'animation graphique rencontre le cinéma en prises de vues réelles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 84-85.

29. Raoul Barré, *Télégramme à Jack King*, 4 janvier 1930.

30. Voici une liste non exhaustive des films de cette série: *The Animated Grouch Chaser* (1915), *Cartoons in the Kitchen* (1915), *Cartoons in the Barber Shop* (1915), *Cartoons in the Parlor* (1915), *Cartoons in the Hotel* (1915), *Cartoons in the Laundry* (1915), *Cartoons on Tour* (1915), *Cartoons on the Beach* (1915), *Cartoons in a Seminary* (1915), *Cartoons in the Country* (1915), *Cartoons on a Yacht* (1915), *Cartoons in a Sanitarium* (1915), *The Black's Mysterious Box and Hicks in Nightmareland* (1915), *The Adventures of Tom the Tamer and Kid Kelly* (1916) et *The Story of Cook vs. Chef and Hicks in Nightmareland* (1916).

le prétexte pour intégrer l'animation au récit : la bande dessinée lue par les personnages « devient » le film que le public regarde. Cette série est notamment distribuée aux États-Unis, au Canada et en France (il est fort probable qu'elle ait aussi été distribuée dans d'autres pays) entre 1915 et 1917, selon le pays. La seconde série de Barré, réalisée en 1916, est une adaptation des bandes dessinées de T. E. Powers intitulées les *Phables*<sup>31</sup>. Chaque épisode présente des protagonistes différents, leurs actions étant commentées par de petits personnages nommés les *Joys and Glooms*. La même année, Barré s'associe avec Charles Bowers (formant ainsi le Barré-Bowers Studios, Inc.<sup>32</sup>) et produit, de 1916 jusqu'à son propre départ du studio, des films adaptés de la populaire série de bandes dessinées *Mutt and Jeff*<sup>33</sup>. Un article de l'époque mentionne aussi que son studio aurait produit des dessins animés de Rube Goldberg ainsi que des films adaptés de la célèbre série de bandes dessinées *Hans und Fritz*<sup>34</sup> (aussi appelée *The Katzenjammer Kids*). Au sein de son entreprise, Barré donnera une première chance à plusieurs jeunes animateurs<sup>35</sup>, tels que Dick Huemer<sup>36</sup>,

---

31. Voici une liste non exhaustive des films de cette série : *Phable of a Busted Romance* (1916), *Feet is Feet* (1916), *A Newlywed Phable* (1916), *The Phable of the Phat Woman* (1916), *'Twas but a Dream* (1916), *Cooks vs. Chefs: The Phable of Olaf and Louis* (1916) et *Never Again! The Story of a Speeder Cop* (1916).

32. Le nom du studio figure sur une lettre envoyée par Barré. Voir Raoul Barré, *Lettre à l'honorable C. T. Crain*, 3 septembre 1917.

33. Puisqu'aucun des films de la série des *Mutt and Jeff* ne mentionne les auteurs au générique (seul le nom du créateur de la bande dessinée, Bud Fisher, y apparaît), il est très difficile d'attribuer avec précision la paternité de ces films à Barré. On sait cependant qu'ils ont été faits dans son studio.

34. Reuben A. Lewis, « War Put Funny Notions in the Head of Jack King, But Success Followed », dans *The Birmingham Age-Herald*, 10 décembre 1916, p. 8.

35. À noter qu'au sein de son studio se trouvait également un cameraman du nom d'Alfred Thurber, qui sera par la suite cameraman au Pat Sullivan Studio pour *Felix The Cat*. Voir Otto Messmer dans Louise Beaudet, *art. cit.*, p. 4. Un article paru dans *La Presse* en 1918 mentionne que Thurber était Montréalais et que son frère, Alexandre Thurber, était le maire de Longueuil. Il est fort possible que Barré et Thurber aient été amis et qu'ils se soient rencontrés au Québec. Voir Anonyme, « Le théâtre à New York », dans *La Presse*, 30 mars 1918, p. 5.

36. Dick Huemer dans Joe Adamson, « From This You Are Making a Living? », dans *AFI Report*, vol. 5, n° 2 (été 1974), p. 10-17.

Jack King<sup>37</sup> et Pat Sullivan<sup>38</sup>, qui deviendront respectivement réalisateurs chez Disney et producteur de la série *Felix the Cat*<sup>39</sup>. Quelques années plus tard, Barré se sépare de son partenaire d'affaires Bowers et quitte son studio. Les raisons de cette séparation restent nébuleuses. Isadore Klein, un employé du studio, raconte l'histoire ainsi :

Lors de mon deuxième ou troisième jour à l'emploi au studio Barré-Bowers, nous vîmes Bowers quitter rapidement le studio. Plusieurs heures plus tard, il revint. C'était très théâtral. D'abord, la porte du studio s'ouvrit. Bowers resta planté dans le cadre assez longtemps pour attirer notre attention. Ensuite, il ferma soigneusement la porte. Il mit la main dans l'une de ses poches et en sortit la clé du studio. Il nous la montra, puis l'inséra dans la serrure pour verrouiller. Sans aucun doute, il mettait tout le monde dans un état d'excitation, voire d'inquiétude. Il nous a impliqués dans ce qui nous semblait être une imminente catastrophe. Il fit une pause, puis dit :

« RAOUL BARRÉ A CRAQUÉ... IL EST DEVENU FOU CET APRÈS-MIDI... Il est en route pour détruire le studio et me tuer! » Puis Bowers poursuivit en disant : « Barré a retiré tout l'argent de notre compte bancaire conjoint... en petites coupures. Il est en train de balancer tous les billets dans la rue avec un revolver dans les mains en disant : "Je vais tuer cet escroc, Charlie Bowers." » C'était les mots de Bowers. Il expliqua que les événements lui avaient été rapportés par un ami... C'était la raison pour laquelle Bowers était sorti plus tôt, peut-être parce qu'il voulait affronter et calmer monsieur Barré. Il n'y a pas eu de confrontation et il était maintenant certain que Raoul Barré était dangereux. La porte du studio resta verrouillée et Charlie Bowers se retira dans son bureau. [...] Une heure s'écoula. [...] Puis le téléphone sonna... Bowers sortit de son

---

37. Reuben A. Lewis, *art. cit.*, p. 8.

38. Raoul Barré, *Lettre à l'honorable C. T. Crain*, 3 septembre 1917.

39. Klein, ancien employé de Barré, mentionne également la présence des Américains Burt Gillett, Dick Friel, Ted Sears et Jesse "Vet" Anderson. Isadore Klein, « Pioneer Animated Cartoon Producer CHARLES R. BOWERS », dans *Cartoonist PROfiles*, vol. 1, n° 25 (mars 1975), p. 55. Donald Crafton mentionne pour sa part la présence de Bill Nolan, Gregory La Cava, Frank Moser, George Stallings, Mannie Davis, Ben Sharpsteen, Bill Tytla et Milt Gross au studio de Barré. Donald Crafton, *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928*, Cambridge, The MIT Press, 1982, p. 196-197.

bureau et annonça que nous étions hors de danger. Monsieur Barré avait été capturé par la police sans aucune résistance<sup>40</sup>.

Klein ajoute ensuite dans le même article : « Raoul Barré, l'ancien partenaire d'affaires de Bowers, s'est rétabli de sa "dépression nerveuse" et est sorti de l'institution où il était traité. Il n'est jamais revenu au studio<sup>41</sup>. » Pour sa part, Huemer, un autre employé du studio de Barré, explique ainsi la situation :

Barré n'avait aucun temps à consacrer à son entreprise. Il n'a pas connu une fin heureuse. Préoccupé notamment par des difficultés financières impliquant son studio et son nouveau partenaire, Charlie Bowers, il a succombé à son angoisse. On raconte qu'il aurait été retrouvé errant dans un parc, marmonnant des mots incohérents, et qu'il aurait lancé de l'argent aux quatre vents. Il est possible que l'histoire ait été exagérée.

---

40. Traduction française du texte original : « On the second or third day of my employment at this Barre-Bowers Studio we saw Bowers leave the studio in a hurry. Everyone, of course, saw him go. Several hours later Bowers returned. It was all very dramatic (ham-actor drama). First, the studio door opened. Bowers stood in the doorway long enough to attract everyone's attention. Then he carefully closed the door. His next move was to put a hand into one of his pockets and produce the studio door key. He flourished it for all of us to see, then he turned and locked the studio door. Beyond a doubt he had the audience in a state of expectant excitement, in fact, scared excitement. He now had us all involved in what seemed an impending catastrophe. There followed a significant pause. Then in a loud stage whisper: "RAOUL BARRE HAS CRACKED UP . . . HE'S GONE CRAZY THIS AFTERNOON. . . he is on his way up here to wreck the studio and to shoot me dead!" Then Bowers continued: "Barre has withdrawn all the money from our joint bank account . . . all in small bills. He is scattering the money out on the streets and at the same time is waving a revolver and hollering, 'I'm going to shoot that crook, Charlie Bowers.'" Those were Bowers' own words. Bowers then explained that all this was reported to him by a friend... that it had happened several hours before . . . that was the reason he had gone out earlier, perhaps to confront and calm down Mr. Barré. There was no confrontation and now he was sure Raoul Barré was a dangerous lunatic. The studio door remained locked and Charlie Bowers retired to his office. [...] An hour or so elapsed. [...] A phone rang in the office . . . There was a pause and then Bowers came out and announced that we were out of danger. Mr. Barré had been captured by the police without a struggle. » Isadore Klein, *art. cit.*, p. 55.

41. Traduction française du texte original : « Raoul Barre, Bowers' ex-partner, recovered from his "nervous breakdown" and was released from the institution where he had been confined. He never returned to the studio. » *Ibid.*, p. 57.

On m'a raconté l'événement seulement après coup [...]. C'est arrivé au début des années 1920 et j'en ai été profondément attristé<sup>42</sup>.

Enfin, voici comment Messmer raconte l'événement :

Je sais qu'il a eu des problèmes, mais c'est très vague. Je pense que Bowers était partenaire avec lui lorsqu'ils produisaient les *Mutt and Jeff* et je ne savais pas à ce moment quels étaient ces problèmes. Évidemment, tout le monde évitait de mentionner le conflit, mais il y avait eu un désaccord quelconque et je pense que Barré est parti. Bowers avait passé un accord sans lui en parler et il en a eu le cœur brisé. Il a eu une petite dépression nerveuse, mais il s'est vite rétabli avec un peu de repos<sup>43</sup>.

On voit donc que plusieurs rumeurs et histoires ont circulé quant à la façon dont Barré s'est départi de son studio. Toutefois, un document appelé *Registration Card* servant à établir ses aptitudes pour participer à la Première Guerre mondiale pourrait nous aider à connaître la date approximative et les circonstances réelles de cet événement. En effet, la fiche datée du 12 septembre 1918 mentionne que Barré est un patient du Central Slip Center Hospital et qu'il est sans emploi. Il est déclaré « *insane* ». Il serait donc raisonnable de croire qu'il se serait brouillé avec Bowers en 1918 plutôt qu'au début des années 1920, comme l'affirme Huemer. Cette hypothèse est renforcée par le fait que Klein dit avoir joint le studio de Barré peu de temps après un premier emploi

---

42. Traduction française du texte original: « At any rate, Barré did not have much time left to devote to his beloved business. And his end was not a happy one. Worried mostly by financial difficulties involving the studio and his newly acquired partner, Charlie Bowers, his mind gave way under the strain. They say he was found wandering in a park, babbling incoherently and tossing money to the four winds. The last may be an embellishment of the story which is tragic enough. I had the whole tale second hand [...]. This happened in the early 1920s and I was greatly saddened by the event. » Dick Huemer, « Animation Pioneer Portraits », dans *Cartoonist PROfiles*, vol. 1, n° 3 (été 1969), p. 16.

43. Traduction française du texte original: « I know he had some trouble but it was very vague. I think Bowers was a partner with him when they were doing *Mutt and Jeff* and I didn't know what the trouble was. Evidently, everybody avoided it, but he had some disagreement and I think Barré got the worst of it and got the ordeal and he left. Bowers put some kind of a deal over on him and he was so heartbroken about that he had a little nervous breakdown but after a little rest he was fine. » Otto Messmer dans Louise Beaudet, *art. cit.*, p. 3.

en animation qui s'est terminé le 6 juillet 1918<sup>44</sup> et que l'événement est survenu deux ou trois jours après son embauche. Les souvenirs de Klein semblent exacts puisqu'on peut lire dans un journal américain daté du 30 août 1918 : « Raoul Barré, qui vit dans le Bronx, a été appréhendé hier pour sa sécurité. Il a été trouvé errant sur Central Avenue. Il est dessinateur<sup>45</sup>. » Même si les détails exacts de ce qui s'est passé restent inconnus, l'article permet tout de même d'établir que Barré aurait laissé son studio très exactement le 29 août 1918, ce qui indique que c'est lui qui a produit les films de la série *Mutt and Jeff* entre 1916 et cette date.

À sa sortie de l'institut psychiatrique, Barré se retire du milieu cinématographique et se concentre sur des contrats publicitaires, notamment pour la marque de shampoing Mulsified en 1924-1925<sup>46</sup>, et fait des illustrations dans le milieu de l'édition pour des livres comme *The Little Lame Prince*<sup>47</sup>, de Dinah Maria Mulock (1875 [1926]). Dans une lettre datée du 8 juillet 1924 adressée à sa fille, Marguerite<sup>48</sup>, il mentionne qu'il a beaucoup d'ouvrage et qu'il espère que sa conjointe Antoinette « [jouira] de sa vacance » et qu'elle reprendra « du courage pour l'automne ». L'année suivante, un divorce est prononcé le 29 mai. Vers 1926-1927, il fait un retour inattendu dans l'industrie cinématographique en étant animateur dans les studios de Pat Sullivan<sup>49</sup> pour la série *Felix the Cat*<sup>50</sup>. On ne sait pas précisément quels sont les épisodes sur lesquels

---

44. Isadore Klein, *art. cit.*, p. 53.

45. Traduction française du texte original : « Raoul Barré, who lives in The Bronx, was taken in charge yesterday for safe keeping. He was found wandering about in Central Avenue. He is a cartoonist. » Anonyme, « A Wandering Cartoonist », dans *The Yonkers Statesman*, 30 août 1918, p. 6.

46. On a pu répertorier six illustrations de Barré pour cette campagne publicitaire.

47. Dinah Maria Mulock, *The Little Lame Prince*, New York, The Macmillan Company, 1875 [1926], 169 p.

48. Voir Raoul Barré, *Lettre à Marguerite Barré*, 8 juillet 1924.

49. Pat Sullivan (1887-1933) est connu pour avoir créé ou cocréé (avec Otto Messmer) le personnage de Felix the Cat, en plus d'avoir produit tous les films de la série entre 1919 et 1930. Selon l'historien John Canemaker, Sullivan aurait appris les rudiments de l'animation dans les studios de Barré en 1915. Voir John Canemaker, *Felix: The Twisted Tale of the World's Most Famous Cat*, New York, Patheon Books, 1991, p. 32.

50. *Ibid.*, p. 111.

il a travaillé. Ses collègues de l'époque, Otto Messmer et Al Eugster, ont été interrogés à ce sujet dans les années 1970. Bien qu'ils semblent confondre certains titres avec les résumés, leurs listes aident à mesurer la contribution de Barré. Messmer nomme ou décrit les films suivants : *Felix Misses his Swiss* (Messmer et Sullivan, 1926), *Two-Lip Time* (Messmer et Sullivan, 1926), *Felix Busts a Bubble* (Messmer et Sullivan, 1926), *Icy Eyes* (Messmer et Sullivan, 1927), *Roameo* (Messmer et Sullivan, 1927) et *Arabiantics* (Messmer et Sullivan, 1928)<sup>51</sup>. Eugster, de son côté, suppose que Barré aurait pu travailler sur les épisodes *Felix Hunts the Hunter* (Messmer et Sullivan, 1926), *Felix Trumps the Ace* (Messmer et Sullivan, 1926), *Pedigreedy* (Messmer et Sullivan, 1927), *Germ Mania* (Messmer et Sullivan, 1927), *Switches Witches* (Messmer et Sullivan, 1927) et *Felix Hits the Deck* (Messmer et Sullivan, 1927)<sup>52</sup>. Le seul qui peut être attribué avec certitude à Barré est *Felix Trumps the Ace* (1926) puisque plusieurs dessins d'animation de ce film sont conservés dans le fonds d'archives de Raoul Barré à la Cinémathèque québécoise. Vers 1928, Barré quitte le studio et retourne vivre à Montréal<sup>53</sup>, possiblement à cause de problèmes de santé.

À son retour au Québec, en plus de consacrer son temps à la peinture (un art qu'il pratique tout au long de sa vie et qu'il maîtrise parfaitement), Barré a deux projets cinématographiques en tête. Le premier est de réaliser une série de films ayant une portée pédagogique<sup>54</sup>. En entrevue au journal *Le Devoir* en 1930, il explique qu'une expérience menée à New York a démontré l'efficacité de l'enseignement utilisant du contenu animé. Il ajoute qu'il est « inévitable que le cinéma éducateur pénètre un jour ou l'autre [le Québec]. Si nous ne voulons pas nous trouver alors devant un fait accompli auquel il sera pour nous trop tard de remédier,

51. Otto Messmer dans Louise Beaudet, *art. cit.*, p. 2-4.

52. Al Eugster, *Lettre à Louise Beaudet*, 29 mai 1976.

53. Un article mentionne que Barré n'a pas encore quitté New York en juillet 1928, mais qu'il compte le faire incessamment pour rejoindre Montréal. Anonyme, « Pour le film éducationnel », dans *La Patrie*, 21 juillet 1928, p. 35.

54. Selon un article de 1928, la raison officielle du retour de Barré à Montréal est qu'il veut « développer au Canada le film éducationnel » et en être ainsi « l'un des pionniers ». *Loc. cit.*



**Figure 2** Raoul Barré (troisième à partir de la gauche) au Pat Sullivan Studio vers 1926-1927, collections de la Cinémathèque québécoise, 2003.0473.PH.03.

ou tout au moins d'apporter un correctif, prenons les devants<sup>55</sup>. » Il a ainsi pour projet de s'associer avec des universitaires pour produire des films qui vulgarisent différents sujets. On sait qu'il a contacté le frère Marie-Victorin et que ce dernier s'est montré très intéressé par ses idées<sup>56</sup>. Il subsiste d'ailleurs de cette période un scénario non réalisé daté de 1929 ayant pour titre *Le tourisme dans Québec*, aujourd'hui conservé à la Cinémathèque québécoise. On ignore les raisons pour lesquelles Barré n'a pas pu concrétiser ce projet. On sait pourtant qu'il y a eu pendant les

55. Raoul Barré dans Frédéric Pelletier, « Le Film éducationnel: Une conversation avec un technicien du cinéma », dans *Le Devoir*, 6 décembre 1930, p. 2.

56. Voir Frère Marie-Victorin, *Lettre à Raoul Barré*, 17 janvier 1930.

années 1920 et 1930 de l'intérêt au sein de ministères provinciaux pour utiliser le film à des fins éducatives<sup>57</sup>. On peut supposer que Barré n'a pas été en mesure de trouver de source de financement pour concrétiser le projet, ou encore que les institutions gouvernementales n'ont pas su voir le potentiel de l'animation dans du contenu éducatif.



**Figure 3** Scénarimage du projet *Le tourisme dans Québec*, collections de la Cinémathèque québécoise, 2005.0548.06.SC.

---

57. Voir Marc-André Robert, *L'Office du film du Québec. Le cinéma au service de l'État et de ses citoyens, 1961-1976*, Québec, Éditions du Septentrion, 2024, p. 19-29.

Le second projet est la production d'un court métrage dont Barré aurait été le réalisateur : *Microbus I<sup>er</sup>*. Malheureusement, il décède en 1932 et ne pourra pas le terminer. Le film aurait alterné des séquences de prises de vues réelles et des séquences d'animation, rappelant le style de sa série *Animated Grouch Chasers*, réalisée en 1915. *Microbus I<sup>er</sup>* aurait raconté l'histoire d'un homme qui, à la suite d'ennuis de santé, consulte un médecin. On y aurait vu ensuite des personnages animés représentant les microbes vivant dans le corps du malade. Ce projet révèle un aspect autobiographique, puisque Barré, tout comme le patient dans *Microbus I<sup>er</sup>*, souffrait à ce moment de problèmes de santé. L'affrontement entre les microbes et le patient pourrait ainsi représenter sa propre lutte contre le cancer, duquel il succombe le 21 mai 1932. *Microbus I<sup>er</sup>*, s'il avait été achevé, aurait été le premier film d'animation québécois de fiction. Pour montrer l'aspect novateur du projet, Marco de Blois et Laurier Lacroix le décrivent comme « une œuvre prometteuse, pleine de fantaisie graphique et de trouvailles visuelles<sup>58</sup> [...] ».



**Figure 4** Croquis de *Microbus I<sup>er</sup>*, collections de la Cinémathèque québécoise, 1999.0097.01.AN.24.

58. Marco de Blois et Laurier Lacroix, *art. cit.*

Seize ans après le projet de *Microbus I<sup>er</sup>*, en 1948, le cinéma d'animation fera finalement son entrée au Québec avec un film expérimental de Gordon Webber et, plus largement, à partir de 1956 avec les films d'Evelyn Lambart, de Norman McLaren et de René Jodoin, à la suite du déménagement des bureaux de l'Office national du film du Canada (ONF) d'Ottawa à Montréal<sup>59</sup>. Quant au dessin animé de style *cartoon*, il ne sera pas exploité dans des productions québécoises avant 1955 avec le film *Le village enchanté* (Racicot et Racicot). Près de vingt ans avant les premiers films d'animation, Barré aurait donc introduit au Québec le style *cartoon*, des méthodes de travail (travail à la chaîne, techniques d'animation) ainsi que des concepts cinématographiques (graphisme, mouvement) totalement inédits.

Au cours de sa carrière cinématographique, Barré a innové en inventant différents procédés techniques facilitant le travail d'animation. Il est d'abord reconnu comme l'inventeur de la règle à tenons (aussi appelée « règle à ergots » et, en anglais, « *peg bar* », « *peg system* », « *register pins* », « *perf and peg system* » ou « *register pegs* »), un outil dont se servent encore aujourd'hui les cinéastes d'animation pour assurer une stabilité dans le défilement des dessins lors de la projection<sup>60</sup>. Une autre de ces inventions est la *slash system*. Dans les années 1910, les animations sont entièrement réalisées sur papier (comprenant le décor et les personnages), ce qui veut dire que le décor doit être dessiné chaque fois que les personnages se déplacent. Barré a donc l'idée de faire des ouvertures dans les feuilles de décor pour n'avoir qu'à animer le personnage. Par exemple, si un personnage doit apparaître dans le cadre d'une porte, il découpe l'ouverture pour placer le personnage derrière. Une autre variante consiste à découper le contour du personnage pour l'animer devant la feuille de décor (un peu comme ce qu'on appelle aujourd'hui « l'animation de papiers découpés »). Le *slash system* est

---

59. Marco de Blois, « Une histoire du cinéma d'animation expérimental au Québec », dans Ralph Elawani et Guillaume Lafleur [dir.], *XPQ : Traversée du cinéma expérimental québécois*, Éditions Somme Toute, 2020, p. 35-48.

60. Marco de Blois, « La règle à ergots », dans Louis Pelletier et Rachael Stoeltje [dir.], *Histoires d'appareils : La technologie du cinéma à travers les années et les continents*, Bruxelles/Montréal, FIAF/Technès, 2023, p. 320.

devenu désuet avec l'utilisation standardisée de feuilles de celluloïd, qui permettent d'obtenir une transparence autour des personnages. À ce propos, un article de 1922 mentionne que Barré serait le premier à avoir expérimenté avec le celluloïd dans le cinéma d'animation<sup>61</sup>. Dans un télégramme daté de 1930, il atteste lui-même qu'il aurait utilisé cette matière et inventé la règle à tenons à l'été 1913<sup>62</sup>. L'héritage de Barré dans le cinéma d'animation se situe donc autant sur le plan de la narration et de l'esthétique que de la technique.



**Figure 5** Raoul Barré, collections de la Cinémathèque québécoise, 2000.2339.PH.01.

---

61. Lillian Gish, « Animated Cartoons », dans *Buffalo Evening News*, 4 mars 1922, p. 11.

62. Raoul Barré, *Télégramme à Jack King*, 4 janvier 1930.

## Délimitation du corpus

L'objectif de cet ouvrage est de mettre en relation, sur les plans technique et narratif, les éléments propres à différentes formes artistiques que Barré a exploitées et les procédés déployés pour représenter le son, pour adapter des œuvres existantes et pour évoquer l'onirisme, et ce, afin de dégager l'apport de son approche intermédiaire. Par ce terme, on entend « le procès de transfèrement et de migration, entre les médias, de formes et de contenus, [...] une norme à laquelle toute proposition médiatisée est susceptible de devoir une partie de sa configuration<sup>63</sup> ».

L'étude de l'œuvre cinématographique de Barré sera ici circonscrite à la période 1915-1916, et ce, pour deux raisons principales. Premièrement, il s'agit de la seule période pendant laquelle il a pu être clairement identifié comme le réalisateur de ses productions, contrairement à d'autres films dont on ne sait s'il a été le producteur, le réalisateur ou l'animateur. Deuxièmement, cette période recoupe deux séries de films où l'intermédialité est au cœur de ses créations. La première série, intitulée *Animated Grouch Chasers*, qu'il a entièrement conçue et réalisée, permettra de comprendre les liens intermédiaires qu'il a créés en utilisant des techniques narratives liées à des thèmes oniriques et loufoques. La seconde série, nommée *Phables*, adaptation de la série de bandes dessinées créées par Powers, permettra quant à elle de relever des liens tissés entre la bande dessinée originale et le film.

L'analyse portera également sur deux séries de bandes dessinées que Barré a créées, afin de les mettre en relation avec d'autres textes. La première, *Les contes du Père Rhault* (1906-1909), a été publiée dans le journal *La Patrie*. La seconde, *Noahzark Hotel* (1913), a été diffusée dans différents journaux aux États-Unis. Les deux séries permettront entre autres d'étudier les procédés utilisés pour évoquer divers phénomènes sonores (musique, dialogue, bruits).

---

63. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Paris/Québec, Armand Colin/Nota Bene, 1999 [1988], p. 175. (Citation originale en italiques.)

## Historique de la recherche

Jamais aucun livre ou travail de recherche universitaire recensé à ce jour n'a été entièrement consacré à Barré, que ce soit pour son apport au cinéma d'animation, à la bande dessinée, à la caricature québécoise, ou encore à la peinture. Plusieurs ouvrages dans lesquels il est mentionné permettent certes de comprendre le contexte historique dans lequel il a œuvré (l'industrialisation du cinéma d'animation), sans toutefois qu'on le considère pour l'artiste qu'il était. Bien sûr, cette contextualisation permet de comprendre dans quel milieu il évoluait. Par exemple, l'ouvrage de Donald Crafton, *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928* (1982), dresse un portrait assez complet des balbutiements de l'animation, en passant par les débuts de l'industrialisation jusqu'aux films d'animation des années 1920. Crafton présente brièvement les figures majeures de cette époque en mettant surtout l'accent sur les figures emblématiques telles que McCay et Cohl. Dans ce livre, Barré est donc entouré de toutes ces figures de l'animation et n'est aucunement mis en valeur en tant qu'artiste à part entière.

D'autres ouvrages abordent plutôt Barré et son travail sous un angle biographique, présentant un survol de sa vie et énumérant ses œuvres, sans toutefois les analyser de près. C'est le cas par exemple du livre *Histoire du cinéma d'animation au Québec*<sup>64</sup> (2006), dans lequel Mira Falardeau lui consacre un chapitre en abordant son parcours impressionnant, mais sans parler directement du contenu de ses œuvres. Le texte d'André Martin et de Louise Beudet intitulé *Barré l'introuvable* (1976) touche davantage à l'analyse de contenu. En écrivant cette biographie de la vie de Barré, Martin et Beudet effectuent quelques brèves analyses de certains de ses courts métrages en soulignant son génie et l'avant-gardisme dont il faisait preuve sur le plan sonore, en plus d'aborder l'importance de l'onirisme dans ses films. Ce texte est également essentiel pour le travail de recension que font Martin et Beudet des œuvres de Barré. On y présente

---

64. Il faut cependant rester prudent quant aux informations qu'on trouve dans cet ouvrage puisqu'il contient plusieurs erreurs factuelles. Lire à ce sujet Marco de Blois, « Une histoire de l'animation menée cahin-caha », dans *Le Devoir*, 27 mai 2006, p. F8.

ainsi les titres des films, leur année de production et le nombre d'épisodes qu'ils comportent. De leur côté, de Blois et Lacroix avec leur texte *À la découverte de Raoul Barré: créateur d'un siècle nouveau* (2017) mettent en lumière le fonds d'archives de Barré conservé à la Cinémathèque québécoise en abordant sa carrière artistique et en insistant sur la variété des formes artistiques qu'il a explorées. Ces deux textes sont des sources cruciales pour le travail de recherche mené ici, car ils permettent de bien répertorier les œuvres à analyser et de les situer dans leur époque.

La grande majorité des études qui portent sur Barré mettent également davantage l'accent sur sa contribution technique au cinéma d'animation que sur les qualités artistiques de ses films. Bien que cette contribution soit essentielle pour comprendre le caractère novateur de sa production, son apport au cinéma ne se limite pas à cela. L'objectif du présent ouvrage n'est donc pas de présenter Barré comme un technicien ou un exécutant. Il s'agit plutôt d'étudier les thématiques qu'il a abordées et les techniques narratives qu'il a mises en œuvre en tant que premier cinéaste d'animation québécois.

Ainsi, cet ouvrage permettra de constater que Barré a réussi à créer un imaginaire en utilisant des thématiques récurrentes, comme tout ce qui a trait au loufoque et à l'onirisme, et qu'il avait une sensibilité et des techniques novatrices en ce qui concerne le son. En effet, on sait que ses films étaient muets, mais qu'il arrivait à évoquer le son (dialogues, musique, effets sonores) par des moyens empruntés à la bande dessinée. Finalement, il avait un intérêt marqué pour la mise en scène de personnages ou d'univers fictionnels provenant d'autres textes. Même si cette pratique était courante à l'époque, ses films et ses bandes dessinées se démarquaient des œuvres originales et Barré réussissait tout de même à faire preuve d'un sens artistique. Il faut cependant préciser que les analyses faites ici ne sont pas définitives de l'œuvre de Barré et que des études subséquentes pourraient élargir l'ensemble des procédés de sa poésie.

## L'anthropomorphisme

Les hallucinations que les personnages vivent dans les films de Barré se produisent en général de la même façon. Un ou plusieurs d'entre eux boivent beaucoup d'alcool ou fument, ce qui les amène à percevoir des situations surréalistes, des environnements instables, ou encore des objets qui adoptent un comportement humain. Considérons d'abord cette troisième possibilité. Dans le film *Cartoons in the Country* (00:06:20), un enfant, Kid Kelly, et son chien Jip se mettent à fumer un cigare<sup>46</sup> laissé sans surveillance par le père. Les deux copains traversent une période de transition entre le réel et l'hallucination lors de laquelle ils se sentent mal et se demandent ce qui leur arrive. Après cette période d'inconfort, les deux personnages imaginent que le cigare a maintenant des jambes et des bras (figure 15), puis qu'il soulève une chaise, comme s'il voulait lui insuffler la vie par son toucher. Cette chaise se met à son tour à s'animer. Le cigare et en particulier la chaise jouent alors de mauvais tours à Kid Kelly<sup>47</sup>.

Comme les objets anthropomorphes semblent malmener les personnages et, en quelque sorte, les punir, le film tente vraisemblablement de mettre en garde le public contre la consommation de substances au potentiel hallucinogène. Il est vrai que certains films de l'époque adoptent une posture moralisatrice à cet égard ; c'est le cas des *Victimes de l'alcool* (Bourgeois, 1911) ou encore du *Circuit de l'alcool* (O'Galop, 1912), dans lesquels on présente les effets néfastes de la consommation,

---

46. Il est difficile de déterminer s'il s'agit d'un cigare ou bien de cannabis. Cependant, une situation identique se trouve dans la bande dessinée *Les contes du Père Rhault* que Barré publie dans *La Patrie* le 20 avril 1907, où deux enfants fument un cigare et voient des hallucinations pendant leur sommeil. Cette situation laisse donc supposer qu'il s'agit de tabac. Il demeure toutefois possible que Barré ait voulu montrer les effets du cannabis en dissimulant ce dernier sous la forme d'un cigare afin d'éviter la sanction des bureaux de censure.

47. Cette situation sera d'ailleurs reprise de façon assez semblable des années plus tard par Norman McLaren et Claude Jutra dans le film *Il était une chaise* (1957), dans lequel une chaise se rebelle contre un homme et lui joue des tours, entre autres en le faisant trébucher par terre, exactement comme la chaise dans *Cartoons in the Country*. Dans le cas du film de McLaren et Jutra, cependant, aucune consommation de substance altérant la perception ne motive la situation fantastique.

# REGARDS SUR L'ŒUVRE DE RAOUL BARRÉ (1874-1932)

Qui est Raoul Barré ? Pionnier du cinéma d'animation, de la bande dessinée, de la caricature et de l'illustration, il a fait paraître dans le journal *La Presse*, en 1902, ce qui est considéré comme l'une des premières bandes dessinées québécoises. Il s'exilera pendant vingt-cinq ans aux États-Unis, où il publiera deux séries de bandes dessinées et fondera l'un des premiers studios d'animation au monde. Comment, dans les années 1920, un Montréalais francophone a-t-il pu contribuer à la célèbre série *Felix The Cat* et devenir un pilier de l'industrie cinématographique américaine ?

L'ouvrage propose une biographie de l'artiste tout en analysant les films réalisés dans les années 1910 à partir de ses bandes dessinées et souligne son importance dans la culture audiovisuelle naissante en Amérique du Nord. On y parle de narration, d'adaptation, d'humour et de multiples techniques pour évoquer le son toutes plus inventives les unes que les autres.

Il s'agit du premier livre consacré à l'œuvre de Raoul Barré.

**John Harbour**, titulaire d'un doctorat en cinéma de l'Université Laval, est chercheur en cinéma d'animation. Il s'intéresse à l'animation canadienne et américaine, aux cinéastes pionniers et pionnières et aux questions liées à l'intermédialité et à l'intertextualité. Également cinéaste, ses films d'animation ont été sélectionnés dans plusieurs festivals internationaux.



Couverture : collage de China Marsot-Wood

Version numérique disponible en accès libre

Les Presses de l'Université de Montréal  
[www.pum.umontreal.ca](http://www.pum.umontreal.ca)

cinéma  
thèque  
qc

ISBN 978-2-7606-5549-2



21,95 \$ • 16 €