

CAROLINE LEAF est un des très grands noms de l'animation contemporaine. Pour se faire une idée de la réputation dont elle jouit dans ce domaine – et pour peu qu'on croie à ce genre de palmarès –, il suffit de savoir que son film *La Rue* (1976) a été classé deuxième des meilleurs films de tous les temps aux Olympiades de l'animation à Los Angeles en 1984 (derrière *Le Conte des contes* de Norstein). Si ce nom n'est pas forcément connu des cinéphiles généralistes, c'est que l'animation n'a pas encore la place qu'elle mérite, mais aussi que Caroline Leaf ne réalise que des courts métrages (en animation, le long métrage n'est pas nécessairement l'aboutissement d'une carrière). La carrière n'est d'ailleurs pas le principal souci de cette artiste vraiment indépendante, capable à tout moment de se remettre en question, d'abandonner le cinéma pendant dix ans pour se consacrer à la peinture ou bien, ayant quitté le cadre confortable de l'ONF du Canada, de s'installer en Angleterre et vivre d'enseignement et de publicité.

Née à Seattle en 1946, cette Américaine (devenue également canadienne) poursuit à son rythme une œuvre exigeante, solitaire (« *Lorsque je fais un film, c'est exactement comme lorsque je peins* »), d'une grande unité malgré la diversité des techniques utilisées. Si ses matériaux de prédilection restent le sable (*Le Mariage du hibou*, *La Métamorphose de M. Samsa*) et les pigments colorés (*La Rue*), c'est en gravant de la pellicule 70 mm qu'elle a réalisé *Entre deux sœurs* (1990). Dans cette nouvelle cinématographique dont elle est l'auteur complet, elle pousse très loin son art de l'ellipse, ses interrogations sur la création, l'enfermement et l'exclusion, l'ambiguïté des relations humaines, sur l'idée de « monstruosité » enfin, que cetteoureuse de la littérature avait déjà traitée, d'une autre manière, à travers Kafka.

* Entretien réalisé à Paris le 15 mars 2003, transcrit et traduit de l'anglais avec le concours de Paule Pagliano.

Caroline Leaf sait aller à l'essentiel sans sacrifier la complexité ni renoncer au détail, au trait d'humour. Parvenue à « rendre par le dessin les mouvements de caméra », elle crée un espace en profondeur et en perpétuelle transformation. Un espace tendu entre les êtres. L'espace du mystère et de l'émotion.

J'ai parfois l'impression que, lorsque l'esthétique – image et son – d'un film d'animation est trop riche ou trop originale, elle peut détourner du récit. Êtes-vous consciente de ce risque et de la nécessité de préserver un équilibre entre les deux ?

Ce que je sais, c'est qu'il me faut faire très attention à ne réaliser que des

ENTRETIEN

Caroline Leaf

Je n'aime pas les contes de fées*

JEAN-PIERRE PAGLIANO

JEAN-PIERRE PAGLIANO: *Vous avez déclaré que vous êtes d'abord une conteuse. On serait tenté de penser que vous êtes au moins autant un peintre, une plasticienne. Pouvez-vous expliquer cette primauté du récit ?*

CAROLINE LEAF: Je suis d'abord une conteuse lorsque je fais de l'animation: tout le reste est au service de l'histoire. Bien sûr, dans le travail au jour le jour, je suis plus accaparée par la technique que par l'histoire, que je perçois au ralenti. Tous les choix que j'ai à faire, à chaque instant de la réalisation, se doivent de servir l'histoire. Techniquement, je peux être tentée de partir dans différentes directions: il y aurait tellement de jolies choses à faire! Mais je dois me contenir et rester dans la ligne du récit. C'est pourquoi j'espère que le plaisir que me donne le travail technique ne me distrait pas de ce que j'ai à raconter. Voilà ce que je veux dire par « Je suis d'abord une conteuse ».

images que je pourrai animer, parce que le mouvement est important pour moi. Je pourrais faire des choses si compliquées, si riches qu'il me serait impossible de les animer. Quelle frustration ce serait! Cependant, je connais des amateurs qui réalisent des images très complexes et qui ne les animent pas. J'ai vu par exemple un film du Polonais Piotr Dumala, *Franz Kafka*, dont les images sont peu animées, sauf par le montage. C'est une autre esthétique. Lorsque mes étudiants viennent du dessin ou de la peinture, ils tombent souvent amoureux des images qu'ils produisent sans intégrer la notion de mouvement, parce qu'ils n'ont pas encore acquis cette idée qu'ils doivent faire des films qui maîtrisent le mouvement.

Ma remarque était plutôt qu'une trop grande richesse plastique procure tellement de plaisir qu'elle peut déconnecter le spectateur du récit. À l'inverse, un écueil fréquent de l'animation narrative est le graphisme « illustratif »: un graphisme qui manque de force, d'originalité, qui accompagne l'histoire au lieu de l'incarner. C'est surtout vrai dans le long métrage.

Oui, c'est juste. Une œuvre réalisée par une équipe importante passe dans tellement de mains qu'elle en est

Interview (1979), avec Veronika Soul, portraits croisés et autocritique



ONF Canada



La Rue (1976), peinture sur verre

dépersonnalisée. C'est pour cela que le graphisme n'est pas intéressant... Le long métrage ne m'attire pas, je n'ai jamais voulu en faire. Bien sûr, je m'intéresse à l'histoire, et faire un long métrage c'est raconter une histoire. Mais ce qui m'accapare complètement, jour après jour, c'est la réalisation technique. C'est mon travail, c'est mon plaisir, et je ne peux absolument pas envisager de le confier à quelqu'un d'autre. Je ne saurais pas organiser le travail d'une grande équipe... La plupart de mes amis sont des indépendants, des réalisateurs de courts métrages. C'est un monde très différent de celui du long métrage.

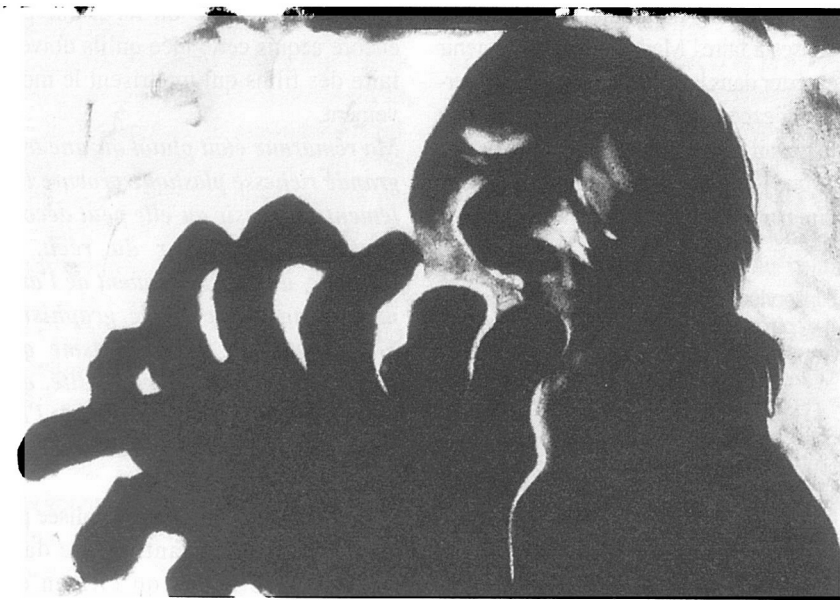
Le son de vos films est toujours riche. Quelle est votre conception de la

bande-son? Recherchez-vous un son plus réaliste que l'image, un contrepoint à l'image?

J'entends le son du film pendant que je travaille à l'animation. Je ne cherche pas quelque chose de différent de l'image. Lorsque je dessine, j'ai l'impression d'être réaliste. Et ce que j'entends est également réaliste. Je cherche à créer un univers auquel on puisse croire. Je n'utilise pas de « musique de film » : s'il y a de la musique sur ma bande-son, c'est qu'on entend une radio dans la scène ou quelqu'un qui chante. Il n'y a pas de musique destinée à provoquer une émotion. Il n'y a que des éléments sonores.

Qu'est-ce qui vous intéresse dans l'animation qui se fait aujourd'hui?

La Métamorphose de M. Samsa (1977), d'après Kafka, sable animé



Sentez-vous des enjeux nouveaux, des tendances qui apparaissent? Avez-vous remarqué de nouveaux talents?

Il y a à Londres, où je vis aujourd'hui, un gars qui fait des choses étonnantes. Il s'appelle Tim Hope. Je vois ces nouveaux jeunes gens qui maîtrisent parfaitement l'outil infographique et peuvent jouer avec comme je le fais avec le sable. C'est ainsi que Tim, qui fait surtout des vidéos musicales, part d'une image, un personnage pris dans différentes positions. Puis, avec son ordinateur, il multiplie cette personne, il en fait une foule, qu'il organise comme il veut. Il part de quelque chose qui n'est pas différent de la vue réelle, mais il en fait de l'animation. J'ai cru à une époque que l'animation par ordinateur cherchait à copier la vue réelle, et maintenant on voit que les deux marchent ensemble. On utilise partout l'animation dans les longs métrages pour les effets spéciaux : c'est comme de la vue réelle sans en être. Mais Tim introduit dans le mouvement un petit quelque chose de drôle, d'inattendu, qui vous indique toujours qu'il s'agit de mouvements créés, d'une manipulation. Cela m'intéresse parce que, quand je travaille maintenant avec des ordinateurs, il faut qu'avec mon partenaire informaticien il y ait une complicité et une complémentarité. Avec l'ordinateur et l'Internet, il se passe aujourd'hui la même chose que ce que nous avons connu dans les années 60 avec l'arrivée du 16 mm et la possibilité pour tous d'avoir une caméra. Aujourd'hui tout le monde peut faire de l'animation. Mais cela ne donnera pas forcément des choses intéressantes si les gens n'apprennent pas le scénario et la composition...

Vous enseignez l'animation à Londres?

Je dirige des ateliers à Londres, mais j'enseigne à temps partiel en Suède, à l'École nationale des arts décoratifs de Stockholm. Le département animation a été délocalisé à la campagne, à environ deux heures de train de Stockholm. J'enseigne une semaine toutes les six semaines. C'est une bonne fréquence. Les étudiants travaillent sur leurs projets et ils n'ont pas besoin de moi en permanence.

Et vos propres débuts? Qu'est-ce qui a déclenché votre intérêt pour l'animation?

J'ai grandi dans une banlieue américaine des années 50 et 60. Il y avait à l'époque un tas de films de Disney, et je n'aimais pas ça du tout. J'ai fait mes études à Harvard où il y avait un petit département cinéma. Je me suis inscrite en animation. C'est là que j'ai découvert un film d'Alexeïeff, un film de Lenica... Quel choc artistique! Je me suis dit: J'aimerais faire quelque chose qui ressemble à ça. C'est à ce moment-là que j'ai commencé, et tout de suite en animant du sable.

d'Alexeïeff. Y a-t-il une similitude pour vous ?

L'écran d'épingles, c'est très différent. Le principe est le même puisque, avec l'écran d'épingles aussi, vous faites une image que vous détruisez pour en faire apparaître une autre, etc. C'est la manipulation qui en fait quelque chose de très différent de ce que je pratique sous la caméra. J'ai expérimenté l'écran d'épingles d'Alexeïeff en 1972, et ça m'a beaucoup intéressé. J'ai fait quelques secondes d'ani-

J'aime McLaren, et je reconnais qu'il a un univers poétique, mais je suis beaucoup plus sensible à l'énergie de Len Lye qu'à la douceur de McLaren. Cela dit, il y a aussi chez Len Lye des choses qui ne me concernent pas. Par exemple une mystique liée à la culture maori (il était né en Nouvelle-Zélande), la musique aborigène, toute une symbolique... Ce n'est pas cela qui m'intéresse chez lui.

Vous avez aussi fait du documentaire. Quel enseignement avez-vous



ONF Canada Entre deux sœurs (1990), gravure sur pellicule



Caroline Leaf en 1990, devant des images d'Entre deux sœurs

Peu de gens utilisent le sable en animation. Qui vous en a donné l'idée ?

Je n'avais pas d'exemple, mais je n'avais pas non plus dessiné ou peint auparavant. J'avais très peur de tracer quelque chose. Utiliser le sable me semblait évident parce que ça s'efface aussitôt, ça change tout le temps sous la caméra. Une image chasse l'autre et, une fois le film terminé, il ne reste rien – sauf le film lui-même.

Votre autre technique favorite, la peinture sur verre, est-elle très différente ?

Non, c'est vraiment similaire. À l'écran, on peut confondre les deux techniques, sauf que la peinture est en couleur et pas le sable. C'est d'ailleurs pour pouvoir travailler en couleur que j'ai commencé à peindre sur verre.

La grande fluidité que vous obtenez fait penser à celle de l'écran d'épingles

animation, que j'aime bien mais que je ne montre à personne! D'ailleurs, il n'y a jamais eu de son. C'était une expérience, ce n'était pas un film. En fait, c'est une technique trop lente pour moi. Il faut attendre, alors que moi j'ai besoin de sentir le mouvement. Avec le sable ou la peinture, je peux travailler vite.

Vous aimez rendre hommage à Len Lye pour l'influence qu'a eue sur vous sa technique du dessin direct sur la pellicule, mais il me semble que vous ne citez pas aussi volontiers McLaren. Bien sûr, Len Lye a peint sur la pellicule avant McLaren, mais celui-ci a exprimé un univers extrêmement personnel à travers cette technique et beaucoup d'autres. Len Lye vous paraît plus important que McLaren ?

tiré de cette expérience de la prise directe ?

J'ai fait un seul documentaire. C'est difficile pour moi de réagir au mouvement qui se produit devant la caméra, je ne sais pas prendre de décision rapide parce que ce mouvement m'échappe. J'ai besoin de contrôler.

En somme, vous êtes comme Dieu, vous voulez tout contrôler. C'est un travail métaphysique que vous faites !

Non, je ne crois pas que mes films soient métaphysiques... On me dit parfois: « Oh! ça ressemble à du Chagall! » Chagall était métaphysique: ces personnages qui flottent, qui sont en apesanteur... Mes films, eux, restent sur la terre, ils sont faits avec du sable. Ce ne sont pas des contes de fées. Je n'aime pas les contes de fées. ■