Document generated on 09/24/2024 7:19 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Caroline Leaf

Maurice Elia

Number 91, January 1978

L'animation de l'Office National du film

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51198ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Elia, M. (1978). Caroline Leaf. *Séquences*, (91), 102–117.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1978

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

CAROLINE LEAF

(entretien avec Maurice Elia)

— *Caroline Leaf, allez-vous souvent au cinéma?*

— Pas très souvent. La cause en est principalement une certaine paresse. C'est une des activités les plus faciles, mais seulement une fois qu'on est assis dans son fauteuil. Personne dans ma famille n'était impliqué directement ou indirectement dans le cinéma. Lorsque j'étais plus jeune, les films n'occupaient pas une place importante dans ma vie. C'est plus tard, à l'université, lorsque j'ai vu mon premier film européen à Cambridge, près de Boston, que j'ai commencé à m'y intéresser. Il faut tout de suite dire que je suis née à Seattle, sans y avoir jamais vraiment vécu. C'était un endroit de villégiature estivale pour nous. Pendant l'année, nous vivions à Boston. Je suis retournée à Seattle, toute seule, plus tard, pour y séjourner avec des cousins et mes grands-parents. Dans ma propre famille, nous sommes seulement deux soeurs.

— *Lorsque vous êtes venue au Canada, ce fut immédiatement Montréal?*

— Oui, à l'Office national du film.

— *Au tout début, qu'est-ce qui vous a orienté vers l'animation?*

— Tout a commencé par un cours d'animation, lorsque j'étais étudiante à Radcliffe. J'avais pris ce cours par hasard: je ne l'avais pas choisi. Je n'aimais pas beaucoup travailler dans ce milieu de livres et d'études. L'animation était pour moi une activité très libre, sans attaches et je n'y serais probablement pas restée si l'Université ne m'avait offert une bourse pour l'année suivante afin de faire ce que je voulais dans ce domaine. Cette bourse m'avait été décernée après mon premier film, *Peter and the Wolf*, réalisé au cours de la première année de mon cours.

— *Ce film a-t-il été fait avec l'aide de votre professeur?*

— Non. Derek Lamb, qui est en ce moment le directeur de la section anglaise d'animation, ici, à l'Office, et qui était mon professeur en ce temps-là, avait surtout pourvu aux besoins des étudiants en fournissant espace et matériel. Ainsi qu'une sorte d'énergie très communicative. Son idée était qu'on pouvait animer (mettre en mouvement) n'importe quoi. Il avait fait attacher de petites caméras aux murs. C'était d'un accès facile. Il nous encourageait à travailler sous la caméra et à ignorer le fait que certains d'entre nous étaient incapables de dessiner. Il nous encourageait à "penser mouvement". Ce cours était d'une durée d'un an. Il ne faisait pas partie, du moins pour moi, d'un programme menant à un diplôme. (En fait, à l'origine, c'est l'architecture qui m'intéressait). Donc, ce cours d'animation était en quelque sorte assez libre. On n'avait pas à s'inquiéter des notes.

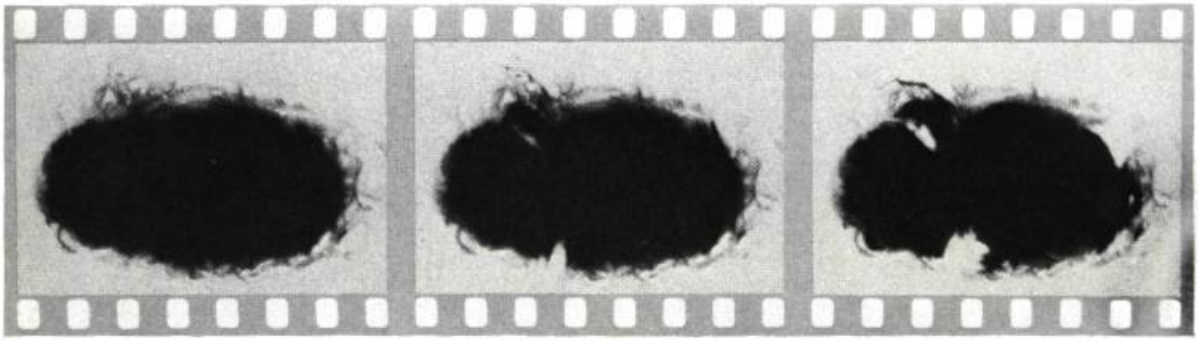
— *Quels films, parmi ceux présentés par votre professeur, vous ont laissé une forte impression?*

— Des films de Len Lye, de Jan Lenica. Ce dernier, animateur polonais qui travaillait avec Walerian Borowczyk, vit en ce moment à Paris et travaille pour lui-même. L'Université avait une copie d'un de ses films. Il travaille avec des découpures de papier et cela m'a impressionnée. J'aime à mettre en parallèle le mouvement fluide du matériau avec lequel je travaille (le sable) et celui qu'il utilise (le papier), bien que ce soit bien différent. D'ailleurs, Lenica a fait un film de 8 ou 10 minutes, avec musique et commentaire, *Rhinocéros*, d'après Ionesco, et ce, après avoir quitté Borowczyk. Je ne sais pas s'il a travaillé à la conception du *Théâtre de M. et Mme Kabal*, mais je me souviens m'être terriblement ennuyée pendant ce film.

— *Vous savez sans doute que Borowczyk se spécialise maintenant dans le domaine de l'érotisme sophistiqué. Avez-vous vu un de ses derniers films?*

— Oui, *Contes immoraux*, que j'ai trouvé aussi énormément ennuyeux. C'est merveilleusement visualisé, mais sans aucun contenu.

Le Mariage du hibou



— *Qu'est-ce qui vous a donné l'idée de faire* Peter and the Wolf?

— Je ne me souviens même pas. Ce que je sais, c'est que le son a été ajouté au film après que je l'eus terminé. Et ce n'est pas moi qui m'en suis occupé. À ce moment-là, j'avais dix-neuf ou vingt ans.

— *Travailler avec le sable, c'était votre idée?*

— Je le croyais. Il y a des gens qui ont vu ce que j'ai fait et qui ont, eux aussi, utilisé le sable comme matériau de base. À New York, Eliot Noyes a fait un film intitulé *Sandman*, utilisant de gros grains de sable. Il voulait que le matériau avec lequel il travaillait fût très évident. Lorsque l'Office national du film a décidé de s'intéresser aux Esquimaux, je me suis permis de faire parvenir à ceux-ci un sac de sable. Puis, j'ai vu ce qu'ils en ont fait, lorsque tout fut développé ici, en laboratoire. En Suisse, j'ai rencontré un homme nommé Ansorge. Il travaillait avec le sable depuis plusieurs années et le film que j'ai vu de lui m'a vraiment impressionnée: je ne reconnaissais pas "le matériau sable". Il travaille avec de très fines lignes, essayant de ne pas montrer qu'il s'agit en fait de sable.

— *Et dans vos films, avez-vous essayé de montrer qu'il s'agissait de sable?*

— Je pensais que c'était évident, que c'était visible. J'utilisais le sable de telle manière que je pouvais le mouvoir tout en contrôlant sa fluidité, quitte à jouer indéfiniment avec le même monticule. Comme dans *Peter and the Wolf*, par exemple. Dans mon film esquimau, *The Owl who Married a Goose (Le Mariage du hibou)*, je pense que ce n'est pas très apparent qu'il s'agit de sable.

— *Combien de temps vous a pris la réalisation de* Peter and the Wolf?

— Je travaillais tous les jours. C'était ma dernière année à Harvard et je m'occupais de beaucoup de choses en même temps. J'y ai pourtant consacré beaucoup de temps, parce que c'était ce que j'aimais le plus faire. En fait, ça m'a pris les deux semestres d'une année académique.

— *Vous étiez complètement seule. Votre équipe de travail, c'était vous...*

— C'est cela. J'avais une caméra fixée à un mur et je m'attablais là tous les jours. Plusieurs soirées et plusieurs week-ends passèrent ainsi au travail. Il était bien sûr difficile de répondre aux obligations imposées par mes autres cours, mais ça m'était quand même très agréable.

— *N'hésitiez-vous pas à demander conseil pendant la conception du film?*

— Pas du tout, au contraire. Nous travaillions avec des caméras à cassettes incorporées. Nous envoyions notre film au labo chaque semaine et, à la réception du développement, nous nous réunissions pour discuter des films de chacun, échanger des idées, faire des commentaires. Personne ne travaillait sur un long film; on préférait utiliser plutôt diverses techniques. C'est uniquement par cela que j'ai vu, dans mon cas, la possibilité de continuer et de faire un film, que j'ai, en quelque sorte, cessé de faire des expériences et des "projets de classe".

— *Qui a donc vu votre film une fois terminé et l'a recommandé pour l'obtention d'une bourse?*

— *Peter and the Wolf* a été vu, puis distribué par le Carpenter Center. Ce centre est situé dans le bâtiment des Arts Visuels de l'Université Harvard et a la caractériatique intéressante d'être le seul bâtiment construit par Le Corbusier en Amérique du Nord. Fait de ciment et de verre, il s'élève étrangement entre deux bâtisses plutôt classiques de l'université. Bref, une bourse, je n'en avais jamais eu auparavant. À ce moment-là, j'étais en Italie et l'Université m'a envoyé un télégramme pour m'annoncer la nouvelle. Au retour, en septembre 1970, j'ai commencé à essayer de nouvelles techniques d'animation. C'est ainsi qu'est né *Orfeo*.

— *Une petite musique très particulière traverse* Orfeo. *Au générique, on remarque que c'est à un certain Paul Conly qu'on la doit. Qui est-il?*

— Paul Conly avait un peu travaillé avec Derek Lamb, à la station de télévision WGBH. J'ai beaucoup aimé travailler avec Paul: c'était la première fois que je collaborais avec quelqu'un pour le son. C'est quelqu'un d'autre qui a travaillé sur le son de *Peter and the Wolf*.

Et dans *How Beaver Stole Fire*, je ne m'étais pas du tout occupée de cet aspect. C'est uniquement depuis que je suis arrivée à l'O.N.F. que je me suis intéressée au son.

— *Avec* Orfeo, *il ne s'agissait plus de sable.*

— Non, c'étaient des dessins à l'encre sur verre. J'ai voulu changer de technique et aussi travailler avec des couleurs. J'avais expérimenté cela pendant plusieurs mois et j'ai aimé y rester parce que ça me donnait une plus grande facilité de contrôle. C'est toujours au Carpenter Center que le film a été fait. Les principaux instruments que Paul Conly et moi avions choisis étaient la harpe et la guitare. Nous avions décidé du choix de la musique ensemble. C'était facile et agréable de travailler avec lui parce que nous étions d'accord sur tout. Mais, en ce temps-là, je n'avais pas vraiment d'opinions très arrêtées sur ce que je voulais. Dans le passé, une fois que le film était terminé, j'en étais tellement fatiguée que j'aurais pu laisser n'importe quoi lui arriver. C'est ce qui s'était passé avec *Peter and the Wolf*.

— *Qu'est-ce que cela représente pour vous, de travailler avec des couleurs?*

— C'est très intéressant. J'utilise de la peinture et des lumières colorées à l'aide de filtres qui sont en fait des morceaux de plastique transparent. Les lumières sont placées de part et d'autre de la caméra fixée au plafond et elles illuminent transversalement le verre opaque situé sous la caméra. Cela m'a pris six mois.

— *En général, savez-vous exactement, dès le début, ce que sera votre produit final?*

— Non, parce que je travaille toujours à partir d'une idée médiane autour de laquelle s'adjoignent ultérieurement les autres. Je dois faire sortir le film de la caméra, le monter d'une certaine façon pour que j'éprouve l'envie de lui donner un nouvelle orientation. Avant d'entreprendre quoi que se soit, j'ai, bien sûr, une vision globale de ce que je veux faire. Prenons *Orfeo*, par exemple. Je savais que je voulais raconter une histoire d'amour. Je savais aussi comment j'allais traduire cela en images. Je n'aime pas travailler au hasard. Je m'en-

nuierais terriblement si je n'avais pas une ligne à suivre et un but à atteindre. Ça prend tellement de temps que je ne peux pas me permettre d'en perdre.

— *Pensez-vous pouvoir encore innover du côté technique? Avez-vous de nouvelles idées, des projets latents?*

— J'ai toujours de nouvelles idées du côté technique, mais il est difficile de trouver une histoire. Maintenant, je suis entre deux films et je n'ai rien de précis en tête. J'ai fait quelques essais par-ci, par-là. Depuis mon retour de France, je n'ai rien fait de spécial. Mais je vais vous donner un exemple d'essai. L'autre jour, je travaillais avec une photocopieuse de couleur Xerox. Jai photographié une de mes connaissances avec un de ces appareils-photo dont le moteur permet de prendre 250 poses successives. Je les ai montées en épreuves et je les ai photocopiées sur la machine Xerox dont je vous parlais. Ce sont des images de dimension 8"x10" sur papier que la photocopieuse transforme en images grossières, c'est-à-dire que l'impression n'est pas aussi bonne que sur papier Kodak. Mais l'effet obtenu me donnait satisfaction. Mon idée était de refilmer la même séquence sur film normal et de la visionner. Ensuite, je pouvais dessiner sur chaque morceau de papier et photocopier mon dessin. En répétant l'opération deux ou trois fois, j'ai obtenu une séquence composée d'images possédant les quelques changements mineurs nécessaires à l'animation. C'est *un* des procédés que j'ai tentés.

— *C'est la première fois que vous expérimentez avec des prises de vues réelles?*

— Oui, bien qu'en fait, je dessine dessus. Mais c'est du *vrai* mouvement, un nouveau concept pour moi. C'est nouveau parce que je suis habitué à travailler à partir de rien. C'est une nouvelle manière de penser pour moi, probablement à cause de toutes ces feuilles de papier. Je ne suis par très organisée. (Je suis née en août, je suis Lion, je ne sais pas si cela veut dire quelque chose: je ne crois pas en l'astrologie). Pour l'animation, vous avez besoin d'un plan de travail. Tout va si lentement que rien ne peut vraiment vous échapper (comme cela pourrait arriver dans les prises de vues réelles) et il n'y a pas autant de personnes impliquées.

— *Maintenant que vous êtes "entre deux films", êtes-vous à la recherche d'une histoire originale ou voudriez-vous trouver une histoire déjà existante que vous adapteriez?*

— Je préfère une adaption. Je travaille mieux avec une histoire ou une situation donnée que je pourrais développer moi-même visuellement. Rien ne m'intéresse en ce moment. Après un travail complété, je me donne un temps de répit, je lis. Je compte me rendre à New York rencontrer certaines gens: à un moment donné, une idée surgira.

— *Pouvez-vous nous parler de votre troisième film,* How Beaver Stole Fire? *Et de Communico...*

— Je n'étais plus à Harvard en ce temps-là. Je travaillais toute seule, pour moi-même. Communico est la compagnie qui a produit le film. C'était pour moi une première incursion dans le monde des affaires.

C'est arrivé par hasard. Je traversais le pays en voiture, en route pour la Californie. Mon compagnon de voyage connaissait un couple chez qui nous sommes restés. Cet homme travaillait pour Communico. J'avais emporté avec moi une copie de *Peter and the Wolf* et je leur ai montré le film. Ils étaient très intéressés par les légendes indiennes et ils m'ont demandé si je pouvais faire un film sur le sujet. C'est à Cambridge que je l'ai fait par la suite.

— *Si quelqu'un est intéressé à voir ce film ici, qu'est-ce qu'il doit faire, vu que l'O.N.F. ne l'a pas?*

— Il était distribué par ACI Films, à New York. Puis, il y eut une rumeur: la société aurait été achetée par Paramount Films ou Contemporary Films. Je ne sais pas si tous les films ont été vendus. Le fait est que j'ai perdu la trace de mon film. Il appartient à Communico. Je possède les droits d'*Orfeo*. *Peter and the Wolf* est la propriété de l'Université. A cette époque, c'était considéré comme un projet d'études, un travail qui faisait partie d'un cours. Aujourd'hui, les étudiants contestent ce point et sont maintenant les propriétaires de leurs films.

— How Beaver Stole Fire *utilisait aussi le sable...*

— Oui. Les problèmes ont commencé lorsqu'on me demanda d'utiliser de la couleur; la compagnie ne distribuait pas de films en noir et blanc. Je leur en ai beaucoup voulu. J'ai essayé de mettre de la couleur selon un procédé spécial, mais je n'ai pas aimé le résultat. Je le leur ai envoyé quand même, en guise d'exemple. Ils ont décidé de compléter le film avec ces échantillons.

— *En fait, quelle était la raison pour laquelle on vous avait demandé d'y ajouter de la couleur? Quel était le but du film?*

— Le film devait être distribué en 16mm dans les écoles et les bibliothèques. D'après ce que j'en ai entendu dire — par des amis de New York — le film se vend très bien. Pour ma part, je pense avoir perdu le contrôle du film, à un moment donné. Par la suite, je me suis montrée beaucoup plus prudente. C'est après *How Beaver Stole Fire* que je suis entrée à l'O.N.F. C'est alors que j'ai fait *Le Mariage du hibou*. J'étais venue à l'O.N.F. pour y montrer mes films. C'était la première fois que j'y venais. Je n'avais pas été invitée, mais Derek Lamb était déjà venu à Montréal pour y montrer quelques films d'art et quelques personnes avaient su déjà qui j'étais. Je me sentais très seule à travailler dans mon appartement, un peu trop libre et j'avais pensé à l'O.N.F. pour pouvoir me mettre à l'oeuvre avec d'autres animateurs. À ce moment, je venais de recevoir une autre subvention et je n'étais pas très intéressée de venir à Montréal, du moins pas immédiatement. C'est uniquement un an plus tard que j'ai reçu une invitation officielle.

— *Vous sentiez-vous dans l'obligation de rester aux Etats-Unis et d'y travailler à cause de cette subvention de l'American Film Institute?*

— Il y avait naturellement ce sentiment de culpabilité qui m'a obsédée un certain temps, parce que j'aurais dû commencer un film que j'ai fait finalement plus tard après une période plus ou moins longue...

— *L'American Film Institute possède des domaines d'expansion assez variés et les subventions et autres bourses de travail sont très importantes. À votre avis, des deux instituts, l'A.F.I. et l'O.N.F., lequel aide le plus à la découverte de nouveaux talents?*

— Ils sont très différents. L'A.F.I. a deux programmes. L'un d'eux est destiné aux cinéastes. Les heureux élus doivent travailler là-bas, à Los Angeles, dans les distingués locaux de l'Institut. Le seul fait d'avoir reçu une aide financière de l'A.F.I. a fait de moi un membre de l'A.F.I. À Montréal, c'est différent. On fonctionne sur des propositions de films. Après une seconde invitation de l'O.N.F., j'ai décidé de venir deux ou trois fois à Montréal, histoire de tâter un peu le terrain. Plusieurs projets et propositions m'ont été soumis. De mon côté, j'ai soumis mon projet Kafka (*The Metamorphosis of Mr. Samsa*), mais il m'a été refusé par le comité de sélection sous prétexte que ce n'était "pas canadien". Cela constitue un problème qui les limite. Puis, l'animation française a fait savoir qu'elle avait cinq films à faire pour le Département des Affaires indiennes et du Grand-Nord canadien, cinq films basés sur des légendes esquimaudes et qui traiteraient d'Esquimaux autant que possible. Parmi les animateurs, il n'y avait personne qui pouvait ou voulait le faire. Alors, on m'a demandé et j'ai accepté. J'ai trouvé l'histoire du *Mariage du hibou* dans un recueil de récits esquimaux. Je ne sais vraiment pas la raison profonde de mon choix. J'ai aimé l'histoire, c'est tout. Je suis alors partie dans le Grand-Nord. L'O.N.F. voulait que ce soit un Esquimau qui s'occupe du "design" du film. J'ai pris longtemps avant de décider lequel des artistes esquimaux pourrait m'aider. J'ai fait des recherches dans des catalogues. Étant donné que je voulais travailler avec le sable, j'ai choisi une Nanogak qui travaillait dans l'Arctique Occidentale. Je suis allée la voir. Il s'est trouvé que mon catalogue était une édition vieille de deux ans. L'artiste en question faisait maintenant des dessins à l'aide de crayons à feutre, de beaucoup de couleurs, d'énormément de détails et d'une foule de zigzags. Il a fallu que je lui

Le Mariage du hibou
7 m. 38 s.

explique que mon matériau était le sable, que le sable devait être mis en mouvement et que les images devaient être claires, réelles et aussi simples que possible. Elle a aimé cette idée de travailler avec le sable. Elle a donc fait une série de simples dessins que j'aurais peut-être pu tout aussi bien imaginer moi-même. Ensuite, je suis rentrée à Montréal pour "filmer" à proprement parler. Je suis enfin retournée dans l'Arctique, pour le son. J'y ai emporté mon film muet, je l'ai monté et je le leur ai montré. Puis, je leur ai demandé de m'aider pour la bande sonore. La musique utilisée est en effet un son, une "musique de gorge", un "son de respiration". D'ailleurs, Radio-Canada en possède des bandes enregistrées que l'on peut emprunter.

— *Peut-on appeler cela de la musique?*

— Disons que c'est un rythme. J'irais jusqu'à dire que ce sont des effets sonores. Les vieilles le font souvent: elles se rapprochent le plus possible l'une de l'autre et elles se mettent à inspirer et à expirer dans la direction du visage de chacune. Elles se concentrent et je ne sais vraiment pas comment elles font naître ce rythme. C'est même un jeu: c'est à celle qui la première éclatera de rire. Et, une fois le rire déclenché, puis apaisé, on recommence. Lorsqu'on m'a décrit cela pour la première fois, j'ai cru que les Esquimaux respiraient directement dans la bouche l'un de l'autre!

— *Il semble, d'après tout ce que vous venez de dire, que vous êtes plus proche des éléments naturels que de quoi que ce soit. Comment vous sentez-vous lorsque vous travaillez avec votre équipement, vos machines?*

— C'est vrai, je ne me sens pas à l'aise en présence de machines. Mais j'en ai besoin et c'est un peu triste d'en avoir besoin. J'utilise la caméra en tant qu'instrument enregistreur. Elle est là en tant que boîte enregistrant des images. Tout le travail qui consiste à monter

un film, synchroniser le son et l'image, ainsi que toutes les étapes en laboratoire, c'est cela qui est bien plus compliqué.

— *Lorsque vous êtes arrivée à l'O.N.F., l'Office possédait-il déjà tous les instruments qui y existent aujourd'hui?*

— Oui, et je suis très heureuse que cet équipement existe ici. En fait, je ne m'en sers pas autant que je le voudrais. L'équipement de son est très intéressant. J'essaie souvent de m'en servir. De plus, l'atelier de montage est très perfectionné.

— *C'est surtout la communication des émotions qui vous intéresse?*

— Oui, en général, les machines ne m'intéressent pas tellement. C'est fascinant de pouvoir communiquer un sentiment à travers un film sans l'usage d'une machine. Comprendre le mouvement très compliqué d'une table et d'une caméra qui la surplombe ne m'intéresse aucunement. Faire des films, c'est autre chose. Mes films ne sont pas vus par les spectateurs réguliers des salles obscures, mais je sais que, distribués en 16mm, ils sont vus dans les écoles et les bibliothèques. Et cela me réjouit. Je reçois des lettres de gens qui me suggèrent des histoires qu'ils aimeraient que je mette sous forme de film. Ce courrier vient parfois de très loin. Voyez-vous, l'animation ne provoque pas immédiatement un éclatement qui disparaît ensuite comme en un fondu. Le film d'animation, ça se sent, on en parle, puis ça se construit lentement.

— *Est-ce que* Le Mariage du hibou *a été montré dans des salles 35mm en complément de programme, c'est-à-dire en première partie d'un film commercial de long métrage?*

— J'ai entendu dire que oui. Au Canada, c'est Columbia Pictures of Canada qui en assure la distribution. Le contrat est d'ailleurs en train d'être renégocié.

The Street
10m. 12s.

— The Street *vous a été suggéré par une lettre de votre courrier?*

— Non, les gens ont surtout commencé à m'écrire depuis *The Street*, pas avant.

— *À cette époque, vous étiez, comme maintenant, à la recherche d'un sujet?*

— Oui, et ici, à l'O.N.F., on me demandait de chercher quelque chose parmi les auteurs de la littérature canadienne. Je n'en connaissais pas beaucoup. J'ai finalement opté pour Mordecai Richler. Son style littéraire possède cette énergie que je recherchais. Il y avait aussi quelques écrivains des Prairies dont l'oeuvre merveilleuse me touchait, mais qui ne concordait pas avec le style des dessins que je voulais faire. Richler accumule les petits détails qui sont, pour moi, si importants dans ce que je fais. *The Street* fut le premier film qui m'éloignait de la nature proprement dite et me plongeait de plain-pied dans l'univers de la ville et des humains. Pour moi, cette étape était très intéressante. J'ai appris à dessiner des gens et à me poser des questions sur l'expression que devait avoir leur visage selon les situations.

"The summer my grandmother was supposed to die, or, as my mother said, 'pass away', we didn't leave the city. The only thing was to stay at home and wait for 'it' to happen" . . .

Mordecai Richler

— *Vous étiez en train de travailler sur* The Street *à la sortie de* The Apprenticeship of Duddy Kravitz?

— En fait, *The Street* a été conçu et réalisé plusieurs mois plus tard. Je rêve encore d'un programme où les deux films seraient montrés ensemble.

The Metamorphosis of Mr. Samsa
9m. 42s.

— *C'est l'American Film Institute qui vous a aidé à faire* The Metamorphosis of Mr. Samsa, *d'après* La Métamorphose *de Kafka?*

— Oui, et c'est chez moi que j'y ai travaillé. Je n'ai d'ailleurs besoin que d'une table, d'une caméra et de sable. Ma table est faite de verre blanc avec une lampe au-dessous et une caméra au-dessus. Le sable,

lui, vient de Boston. C'est un sable de plage, blanc, fin et homogène. Pour un film , je n'ai besoin que du contenu d'un récipient de yogourt! Et je travaille avec la même quantité de sable pendant six mois!

— *Comment travaillez-vous en général?*

— Mon travail discipline toute ma vie et cela annihile en moi certaines qualités, comme la spontanéité, par exemple. L'animation exige tant d'heures de travail que souvent, je ne peux rien faire d'autre. Cela entrave souvent ma vie privée. Par exemple, lorsque je travaillais sur *Mr. Samsa*, je ne suis pas sortie le soir pendant deux ans. Je ne veux pas être obligée de me discipliner autant dans mes futurs projets. J'aimerais peut-être, à l'avenir, travailler avec un autre animateur, échanger des idées, combiner nos travaux...

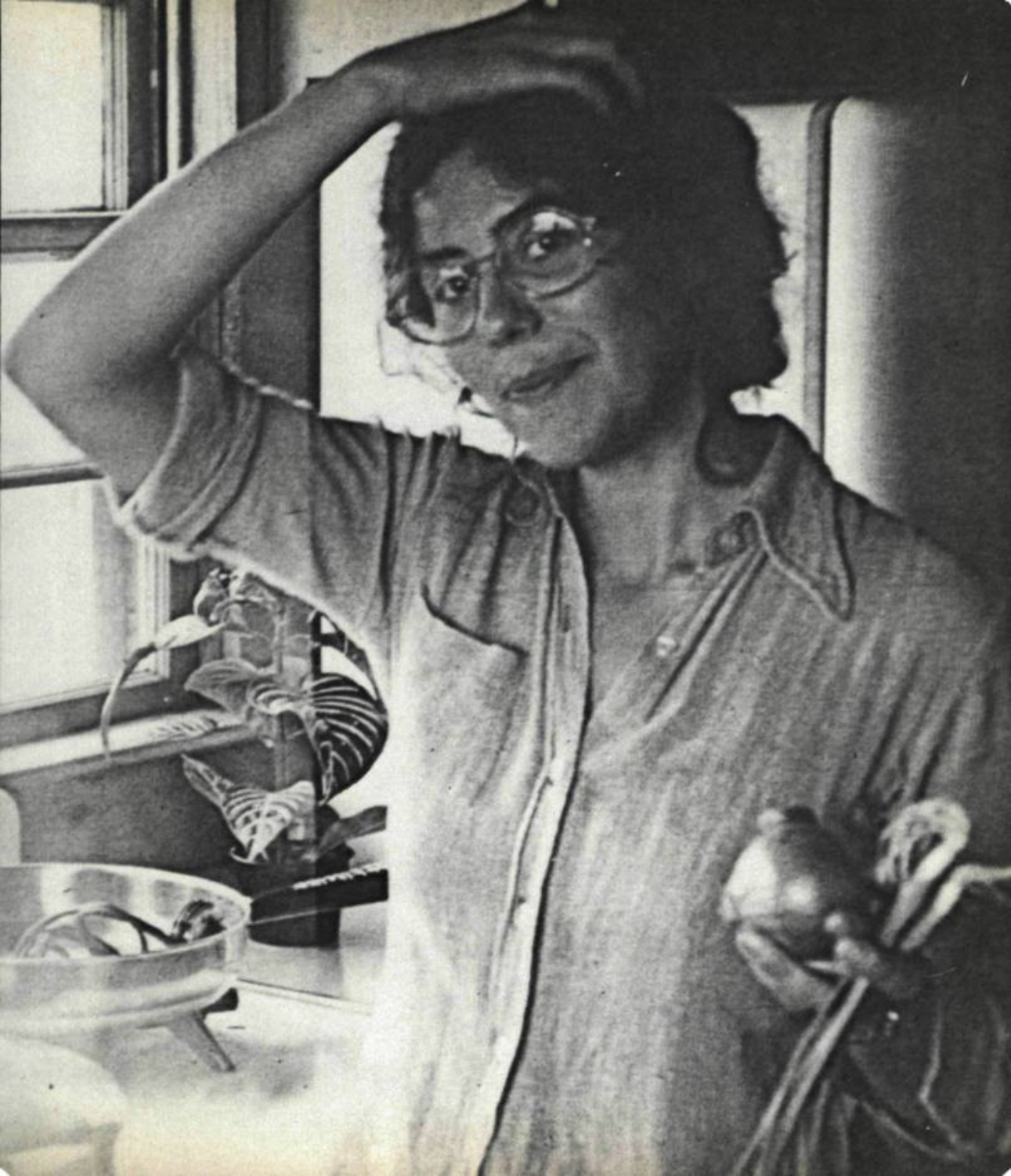
— *Maintenant que votre renommée est devenue internationale, trouvez-vous que vous avez plus de liberté pour expérimenter toute seule et vous occuper de projets individuels qui vous sont chers?*

— C'est vrai que maintenant je me sens plus libre. Avant, on me donnait un film esquimau à faire ou un film en rapport avec la littérature canadienne. Peut-être que maintenant je pourrais mettre en chantier une nouvelle idée pour laquelle j'aurais du plaisir à prendre position, qui serait *mon* oeuvre et qui n'aurait pas nécessairement de contenu canadien.

— *Mais vous sentez-vous parfois perdue à l'idée d'être livrée à vous-même sans que personne n'ait à vous donner un travail à faire?*

— Oui, parfois. J'aimerais que l'on me donne quelques idées et que j'aie

à faire un choix. Les suggestions que je reçois sont parfois si bizarres... Je suis très méticuleuse sur ce point. Les gens m'envoient le plus souvent des idées qui ressemblent aux histoires que j'ai déjà mises sur film. Ce n'est pas cela que je recherche.

— *Avez-vous des projets immédiats?*

— Je n'en ai pas, à proprement parler... Mais je ne voudrais plus continuer à travailler dans le "format-dix minutes". J'aimerais bien réaliser un film plus long. J'aimerais pouvoir être capable de développer des personnages tout en racontant des histoires. J'aimerais faire un film pour la télévision, ce qui impliquerait de m'adresser à une nouvelle catégorie de public. Je suis intéressée à réaliser un documentaire d'animation. Bref, je suis prête à tout...