

**Caroline Leaf**  
Retours sur un cinéma ludique

Nicole Gingras

Numéro 43, été 1989

Cinéma d'animation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22921ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gingras, N. (1989). Caroline Leaf : retours sur un cinéma ludique. *24 images*, (43), 38–39.

## RETOURS SUR UN CINÉMA LUDIQUE

par Nicole Gingras

L'animation se définit comme un procédé souvent artisanal et un travail solitaire. Comme le signale Stan Van der Beek, cinéaste américain d'animation, ce cinéma sert de modèle pour traduire la dimension structurelle d'un film. Reposant sur l'analyse du mouvement, sur le phénomène d'une forme répétée et contrôlée, il permet un contact direct avec les stratégies d'écriture et les mécanismes impliqués dans la transmission du mouvement.

S'écarter d'une frénésie ou surcharge d'images caractéristiques d'un cinéma d'animation orienté vers un travail sur la pellicule ou le photomontage (Pierre Hébert, Norman McLaren, Veronika Soul), Caroline Leaf explore d'autres avenues. La simplicité de ses choix surprend toujours et provoque basculements d'espace, anamorphoses ou inversions complexes. Un imaginaire référant aux animaux et à l'enfance, confère à ce cinéma une dimension ludique et poétique exposée avec une sensibilité étonnante. Malgré leur courte durée, ses films font l'objet d'un récit complexe aux développements subtils (liés aux procédés d'adaptation et de condensation des textes littéraires utilisés), escamotent la boucle (souvent utilisée en animation comme fin «ouverte»), définissent elliptiquement les comportements, la psychologie des personnages.

Les films d'animation de Caroline Leaf doivent beaucoup au vocabulaire du cinéma de prises de vues réelles : mouvements de caméra, gros plans, plans composés en grande profondeur de champ, simultanéité d'actions sur deux plans... La spécificité de cette cinéaste ne réside pas tant dans ce qu'elle «fasse cinéma», mais plutôt dans sa façon de prouver que l'animation peut tirer profit de la physicalité du matériau (le sable, la couleur) pour transmettre tout un registre de nuances et de textures. Si on ne peut nier les qualités de peintre présentes dans le vocabulaire renouvelé de *La rue* (inventaire des possibilités du dessin à la

ligne et son approche coloriste), Caroline Leaf s'impose par son travail de graveur. Les films réalisés au moyen de sable déposé sur une plaque de verre éclairée par en-dessous, rappellent par le procédé en plein et en creux, les gravures ou les impressions photographiques (*Le mariage du hibou* avec ses silhouettes noires sur fond blanc et les espaces plus expressionnistes de la *La métamorphose de M. Samsa*).

Une filmographie composée de 13 films regroupe des films d'animation, documentaires et de fiction. Mon choix s'est porté sur ses premiers films d'animation, exemples convaincants de la spécificité de la cinéaste. Il s'agit du *mariage du hibou*, *La métamorphose de M. Samsa* et *La rue*, adaptant respectivement une légende esquimaude, un roman de Franz Kafka et une nouvelle de Mordecai Richler. Aux questions de fond et de forme des premiers films conditionnés par l'utilisation du sable (les silhouettes émouvantes du *Mariage du hibou*, s'ajoute le désir de traduire une atmosphère et un espace claustrophobiques (univers de Kafka). Puis, la cinéaste déploie ses aptitudes en utilisant la couleur (tempéra sur verre) pour élaborer un travail d'expression dramatique lui permettant de décrire un univers vivant et pittoresque (*La rue*).

Pour ces trois films où l'histoire est importante, la cinéaste présente des adaptations libres. Elle propose des tranches d'événements qui se juxtaposent comme des facettes ou tableaux, dues aux nombreuses ellipses temporelles. La densité des personnages, qui par de petits détails (des gestes «improvisés» et attachants) nous mènent au-delà de ce qu'on connaît du dessin d'animation, joue donc un rôle inestimable.

### L'ANTHROPOMORPHISME

*Le mariage du hibou* m'apparaît le plus simple et le plus beau, tant par le propos (les amours malheureuses d'un hibou pour une oie) que par la facture du dessin

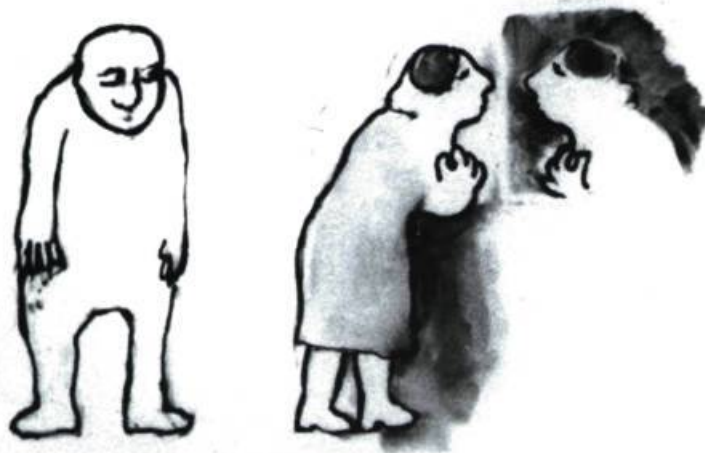
s'appuyant sur l'anthropomorphisme des gravures esquimaudes. Tout en conservant leur spécificité animale, Carole Leaf prête à ces «personnages» certaines expressions humaines: le hibou timide, penaud, gauche, l'oie affectueuse...

Le film surprend par la simplicité de sa mise en images: un espace en à-plat, les oiseaux (formes noires) se déplacent sur un fond blanc tenant lieu alternativement de sol, de lac et de ciel. Certains choix éblouissent: un jeu sur deux plans permet une simultanéité d'actions, l'abolition de tout repère annule la notion de bas/haut (le hibou surgit alors de tous côtés), une rotation de l'image décrit le chemin parcouru par le hibou autour du lac... Pour traduire un enchaînement dans le mouvement: les oiseaux juxtaposés rendent l'illusion d'un imposant volier d'oies. Une économie de moyens et une grande ingéniosité révèlent toute l'importance du dessin dans ce cinéma.

### UN CLIMAT EXPRESSIONNISTE

Avec *La métamorphose de M. Samsa*, la cinéaste élabore sa technique d'animation sur sable pour obtenir des jeux de textures et motifs compliqués (chevelure torsadée de la dame, motifs de la tapisserie ou du couvre-lit) et une atmosphère de tension par des éclairages contrastés. Le récit extrêmement condensé livre l'angoisse de Gregor Samsa changé en cloporte.

Rien ne manque: des actions «filmées» en plongée ou en contre-plongée, aux plans composés en extrême profondeur de champ, en passant par les changements rapides de point de vue et les poursuites effrénées simulant un travelling. La cinéaste «reconstitue» travellings, zooms avant, panoramiques, plans en grand angulaire (distorsions d'images) et donne la sensation de caméra à l'épaule. Dans cette recherche du mouvement, on retrouve des effets fantaisistes: des translations d'espaces comme si la pièce effectuait une rota-



La rue



Le mariage du hibou

tion de 90 degrés. Les plans se succèdent parfois par fondus enchaînés ou fondus au noir. Un long plan noir, coupure radicale entre deux scènes, intrigue par son opacité et sa durée; le spectateur est en attente de l'image suivante (usage peu commun en animation) alors qu'une action hors-champ est signalée par des indices sonores.

### ANAMORPHOSE ET MÉTAMORPHOSE

*La rue* reprend ce même travail éblouissant d'une caméra habile à traduire le mouvement. Cette fois-ci, le film présente un dessin en couleur, encore plus élaboré dû au nombre élevé de personnages secondaires et à la diversité des espaces décrits. Si la fin est prévisible (la mort de la grand-mère), les enchaînements ne le sont pas du tout. Reposant sur un principe d'évocations, les images émergent les unes des autres selon un mode discontinu.

Il y est beaucoup question de fusion d'images, de métamorphose de gestes: dans une scène le même mouvement des mains prépare une pâte à gâteau, peigne la chevelure d'un enfant, lave le plancher et

revient à la pâte. Cette succession de métamorphoses d'actions limite l'utilisation de fondus enchaînés et repense transversalement la question du raccord inévitable au cinéma.

Plusieurs anamorphoses (distorsion, étirement de l'image) complexifient les qualités picturales inhérentes à ce travail profondément impressionné par les images de la nouvelle de Richler. De fréquents gros plans sur des parties du corps et des objets signalent l'importance de la métonymie dans ce cinéma: une main enroulant une balle de laine, une main d'enfant lançant une balle de baseball. Les mains jointes sur la poitrine de la grand-mère endormie...

L'histoire racontée du point de vue d'un enfant, reprend la dimension attachante des films précédents habités d'animaux. Si dans les autres films, la bande sonore s'adaptait à chaque récit, (le «katakajak»: musique esquimaude basée sur des halètements répétés, la respiration difficile du cloporte mêlée aux conversations de ses voisins), la cinéaste recompose ici le tissu sonore propre à chaque lieu représen-

té: la rue, la cour, le salon où l'on veille le corps de la grand-mère... À force de détails et d'anecdotes sur une famille juive de Montréal, Caroline Leaf livre un portrait pittoresque d'un quartier, d'une communauté culturelle.

Les films d'animation de Caroline Leaf précisent l'importance qu'occupent le «bricolage» et les manipulations de matériaux dans la mise en images de tous ses films. Si les premiers films séduisent par leur relative simplicité, les films réalisés récemment transposent en trois dimensions les intérêts et les préoccupations de la cinéaste. Dans les premiers, tout était mis au service du mouvement. Les derniers, plus statiques et très théâtraux, surprennent par la façon de mettre en scène personnages et objets en silhouettes géantes de carton glissant sur différents plans (autre façon d'animer), animaux incarnés par des comédiens, masques et costumes.

La contribution de Caroline Leaf au cinéma se fonde donc sur un grand désir d'expérimentation tout en conservant une relation intime au sujet transposé. En ce sens elle se rallie à d'autres femmes cinéastes importantes réinventant le vocabulaire du cinéma d'animation: Suzanne Gervais, Luce Roy, Michèle Cournoyer, Veronika Soul...

### FILMOGRAPHIE :

- 1969: *Sand ou Peter and the Wolf*
- 1972: *Orfeo*
- 1974: *The Owl Who Married a Goose (Le mariage du hibou)*
- 1974: *How Beaver Stole Fire*
- 1976: *The Street*
- 1977: *The Metamorphosis of Mr. Samsa*
- 1979: *Interview*
- 1981: *The Right to Refuse*
- 1981: *Kate and Anna Mc Garrigle*
- 1982: *An Equal Opportunity*
- 1985: *The Owl and the Pussycat*
- 1986: *The Fox and the Tiger*
- 1986: *The Dog's Tale*