

Rencontre avec Grégoire Solotareff

propos recueillis par Joëlle Turin

Parallèlement à son travail personnel d'auteur et d'illustrateur, Grégoire Solotareff dirige le département Loulou et Cie qu'il a créé à L'École des loisirs en 1994.

Dans cet entretien avec Joëlle Turin, il explique sa démarche éditoriale, ses intentions, ses convictions, ses relations avec les auteurs. Puis, revenant sur son propre travail, il décrit la manière dont il s'efforce de retrouver et d'exprimer les émotions de l'enfance dans de multiples projets. Notamment au cinéma, où il prépare actuellement un long métrage d'animation.

Joëlle Turin : Vous êtes directeur de la collection Loulou et Cie destinée aux tout-petits, à L'École des loisirs. Pouvez-vous nous dire comment vous est venue l'idée de cette collection ?

Grégoire Solotareff : J'avais en tête des idées de livres pour tout-petits. Je les ai réalisées et puis des amis se sont intéressés à cela aussi. Je leur ai donné des conseils. Il s'agissait bien sûr de conseils artistiques donnés à de jeunes auteurs comme j'aime bien le faire depuis longtemps. Nous avons alors les uns et les autres, moi compris, montré nos travaux à L'École des loisirs qui n'avait pas à ce moment-là de collection spéciale. Et puis un jour, parce que j'avais de nombreux projets, un peu trop nombreux en fait, Arthur Hubschmid m'a dit : « Écoute, pourquoi est-ce que tu ne t'occuperais pas d'une collection pour les tout-petits ? Au fond, les livres pour les tout-petits m'ennuient, moi. J'aime bien les histoires, j'aime bien les lire, je trouve ça sympathique mais je ne comprends pas vraiment tes bouquins. » J'ai accepté le principe en me disant que je verrais bien ce que ça allait donner. Il s'est trouvé qu'il y a eu rapidement beaucoup de projets et beaucoup d'intérêt à ces livres auxquels j'ai pas mal par-

ticipé en tant que directeur artistique : tout simplement en faisant travailler les illustrateurs souvent sur mes textes ou mes concepts. Je regardais un peu, je jetais un coup d'œil sur les textes sans vraiment y participer mais pour les faire entrer dans ce cadre assez précis qu'est le livre pour tout-petit.

Je trouvais que le fait de jouer avec l'image un peu sérieuse de L'École des loisirs était amusant. J'avais envie d'être un peu insolent et en particulier grâce à des auteurs comme Alex Sanders qui sont des auteurs peut-être pour un âge un peu supérieur du point de vue du contenu mais dont les histoires sont très enfantines pour moi et de grande valeur.

J.T. : Quel est ce cadre, auquel vous pensez ?

G.S. : Les livres pour les tout-petits sont d'abord des livres d'images, évidemment. Mais ils doivent avoir également un support littéraire, ou au moins une certaine qualité du texte parce que je suis convaincu que la musique des mots, y compris ceux qu'on ne comprend pas parfaitement, est importante. C'était mon idée de départ et c'est du reste mon idée depuis que je fais des bouquins. On me fait quelquefois le reproche que mes textes ne sont pas facilement accessibles aux enfants auxquels ils sont adressés, et cela parce que j'emploie un mot un peu compliqué. Or c'est justement ce que j'aime. J'aime l'idée du mot sur lequel on se pose des questions ou bien même qu'on retient sans en comprendre la signification. J'ai des souvenirs de chansons et de textes entendus quand j'étais petit, de mots mystérieux qui étaient des espèces de tiroirs fermés comportant plein de choses. J'ai toujours été amusé par cette notion de mots

qu'on ne comprend pas complètement et je trouve que ça doit marcher forcément et peut-être encore davantage pour les plus petits.

J.T. : Comme les formules des contes traditionnels que nous avons tous retenues très jeunes et comprises très tard : « Tire la chevillette et la bobinette cher- ra ; le chemin des épinettes ou celui des aiguillettes » ?

G.S. : Oui, il y a quelque chose de magique, de mystérieux parce qu'on ne comprend pas. Si on avait dit : « Tire la poignée et ouvre la porte », cela aurait été moins magique. J'aime les mots qui chantent et interpellent.

J.T. : Les textes que vous recevez sont-ils entendus, écoutés dans ce sens, à haute voix avant qu'ils soient définitivement choisis ?

G.S. : Moi je ne les teste pas, je ne les lis pas à haute voix, je passe un peu dessus comme un correcteur sans changer l'esprit évidemment. Je ne fais pas un travail d'auteur dessus, mais je veille à la construction. J'essaie de rendre l'ensemble cohérent parce que j'ai souvent remarqué auprès des jeunes illustrateurs qu'ils mettent beaucoup moins de cœur sur les textes que sur les images, ils ne sont pas très littéraires. Mais si l'ensemble fonctionne, si le livre se lit facilement, ce n'est pas gênant, même s'il y a du langage parlé. J'essaie d'éviter les choses qui accrochent la lecture, qui manquent de fluidité, qui ne sont pas jolies à entendre. Je fais un travail d'éditeur tout simplement.

J.T. : Où en êtes-vous, dix ans après ?

G.S. : Je me rends compte que nous avons fait 250 ou 300 titres dont je suis

très content. Il y a des auteurs pour lesquels cette expérience a constitué un piège parce qu'ils pensaient qu'un livre pour les tout-petits est un livre facile à faire alors qu'en fait c'est très compliqué. Il est très compliqué de synthétiser, de réussir un objet qui fonctionne avec un début, un milieu et une fin sur très peu de pages, un ensemble texte/image qui marche bien, qui soit entre la comptine et l'histoire, qui ait déjà un fil, et non pas simplement un thème. La problématique à elle seule m'intéressait déjà beaucoup.

Je pense aussi que j'aurais aimé, quand j'ai commencé à faire des livres, bénéficier de ce genre de structure mais cela n'existait pas. Alors, puisqu'on m'a donné un jour les moyens de le faire, pourquoi ne pas le faire ? Effectivement, pas mal de jeunes ont commencé avec cette collection. Ils ont commencé là et même si pour l'instant certains ne font que cela, je compte bien les voir évoluer vers d'autres secteurs. D'autant que ces livres-là ne sont pas les plus faciles parce que les illustrateurs sont souvent paralysés par le texte. Mais c'est une façon d'aborder le fonctionnement du livre pour enfant qui permet peut-être d'envisager un développement, c'est-à-dire une histoire ou peut-être de quoi faire un album pour les plus grands : du coup cela ne rentrera pas dans ma collection mais pourra peut-être être présenté à un autre éditeur. En abordant quelque chose de très synthétique, ramassé et très court, avec un rapport texte / image très fort, on effectue une espèce de formidable apprentissage pour aller plus loin dans la narration. L'obligation d'être synthétique est une discipline énorme et puis surtout une espèce de recul, de vision globale de

l'objet. Cette distance est moins évidente dans les textes d'albums pour l'âge de 4 ans à 8 ans.

Avec Loulou et Cie, c'est à chaque fois un livre-objet au fond qu'on fabrique mais c'est quand même un livre. Il y a des histoires, des pages, le principe narratif d'un livre, la couverture.

J.T. : Pensiez-vous que les tout-petits pouvaient être sensibles à l'objet ?

G.S. : J'ai été très étonné de voir que des enfants tout petits, à quelques mois, prennent ces livres-là pour les tripoter, les retourner. C'était une chose assez nouvelle parce que les livres pour les plus grands sont plus fragiles. Cela oblige à travailler différemment sur l'objet : le faire pelliculer, en carton, parfois même aux coins arrondis, car le tout petit enfant peut se couper avec les pages.

J'étais assez tenté au début par des livres sans texte, avec une narration sans mots et, en fait, il semble que les parents sont très souvent réticents, paresseux peut-être. Ils ne savent pas quoi en faire. Je me souviens d'une collection pour bien plus grands que je trouvais sublime chez Gallimard, il s'agissait des livres de John S. Goodall, sans texte. Tout était magnifique et les dessins extraordinaires. L'éditeur a rajouté un texte qui, en plus, va dans le sens absolument opposé à ce que voulait l'auteur. C'est un peu triste mais je sais que c'est à la demande du public. On m'a dit que les parents étaient paralysés à l'idée d'inventer un texte sur des images. Bien sûr, ce type de livres invite à inventer une narration qui se tient mais quand on lit à l'enfant, les pages qu'on tourne provoquent automatiquement une création d'histoire en mots.

J.T. : Cela n'avait-il pas aussi comme intérêt de laisser à l'enfant le temps de lire l'image et de rêver dessus ?

G.S. : Bien sûr, il faut aussi le temps de découvrir l'image. Je pense à la sensibilité des enfants aux couleurs. Certains restent sur quelque chose de spécialement coloré, d'autres aiment le détail - ça dépend vraiment des caractères -, d'autres trouvent que les détails sont superflus.

J.T. : Comment faites-vous pour dénicher de nouveaux projets ?

G.S. : Les illustrateurs arrivent en général avec leur projet. Je ne fais évidemment aucune commande. Je me comporte comme un éditeur normal et leur demande s'ils ont envie de faire un livre ou non. J'ai très peu d'envois anonymes et il est d'ailleurs très rare que des manuscrits envoyés anonymement par la poste soient publiés. Pour vous donner une idée, je crois que sur 1000 manuscrits reçus - toutes collections confondues - à L'École des loisirs un est publié. Les livres envoyés ainsi sont très rarement des projets aboutis. Je me souviens d'avoir reçu des textes pour tout-petits de dix à quinze pages manuscrites. Impossible de faire entrer dans cette collection un texte de quinze pages pour un enfant de deux ans où normalement le texte tient sur dix lignes. Les gens ont parfois une idée et la poursuivent sans faire le rapport entre ce qui existe et ce qu'ils font. La plupart des démarches qui aboutissent sont celles de gens qui s'investissent en entier, au moins suffisamment pour prendre un rendez-vous, venir avec leur projet, l'avoir sous le bras, le montrer et le défendre. En général ce sont des projets déjà finis, même s'ils sont imparfaits. Les gens qui écri-

vent des textes et font deux images sous prétexte que ce n'est pas la peine de faire le reste si le projet n'est pas retenu, c'est déjà la preuve d'une volonté un peu molle. Je leur demande ce que veut dire le fait de démarrer ainsi. Quand on a l'idée d'un projet, on le finit. Il peut être imparfait mais il doit être abouti. Moi, ça m'amuse toujours d'en découvrir de nouveaux.

J.T. : Est-ce que vous avez souvent l'occasion de vous laisser surprendre ?

G.S. : Une fois par an, il y a en général un nouvel auteur qui arrive et c'est la surprise de l'année. Il arrive avec plein de choses, de projets, une énergie incroyable. Il s'agit souvent de jeunes, très jeunes même, en général très concernés parce qu'ils viennent d'être papa ou maman, et ils ont donc un autre regard sur le livre. Ils mesurent tout à coup cette espèce de lien incroyable qu'il y a entre les enfants et les parents, et ils le mesurent en travaux pratiques, donc ils se trompent rarement. Ceux-là n'arrivent pas avec des manuscrits de quinze pages, ils ont compris ce qu'est l'attention d'un enfant, que le mode narratif fait qu'on les intéresse et que ça doit s'arrêter au bout de quelques minutes et passer à autre chose. L'expérience et le goût les aident et puis une espèce de naïveté parce que comme dans tout ce qu'on entreprend il faut de la naïveté.

J.T. : Est-ce que ce sont pour la plupart des jeunes ayant appris à dessiner, ayant suivi des cours dans des écoles d'art ?

G.S. : Les meilleurs ne sortent pas des écoles d'art. Les profs qui leur disent comment faire des livres n'en ont jamais fait et ne savent pas en faire eux-mêmes.

Ils ont donc des idées un peu théoriques de livres qui sont des « Canada dry » de livres, c'est-à-dire que ça ressemble à des livres mais que ça n'en est pas. Par contre, la vraie volonté est peut-être, au fond, la plus grande qualité d'un auteur. On peut faire des livres sans savoir dessiner, sans savoir écrire, et nous savons bien qu'il y a plein de dessinateurs de livres pour enfants qui dessinent comme des ânes, mais leur livre tient parce que c'est un ensemble graphiquement cohérent. Si vous regardez le dessin en tant que dessin, ce n'est pas du beau dessin, mais ces auteurs-illustrateurs font parfois des livres formidables, qui fonctionnent, où le signe, la signalétique graphique, est là, plus importante encore à mes yeux que le dessin de qualité. Les livres pour les tout-petits sont essentiellement des livres graphiques plus que des livres de dessins. Un dessin très fouillé, très précis, très méticuleux n'a pas sa place dans ces livres plus spectaculaires que raffinés. C'est en tout cas ma conception, mais je peux très bien me tromper. Après il y a tous les stades et des talents très différents. On m'a souvent reproché par exemple de faire dans ma collection des livres qui se ressemblaient les uns les autres. Grosso modo, on me disait que je prenais des auteurs qui font la même chose que moi. Ce n'est pas du tout le cas. Par contre, le principe graphique du trait noir et de la couleur auquel je tiens, je ne l'ai pas inventé et il fonctionne particulièrement bien. Pour moi un Alex Sanders ne ressemble pas à un Kimiko qui ne ressemble pas à Bénédicte Guettier qui ne ressemble pas à Dorothée de Monfreid. C'est le même principe graphique, c'est vrai, mais les caractères sont très différents.

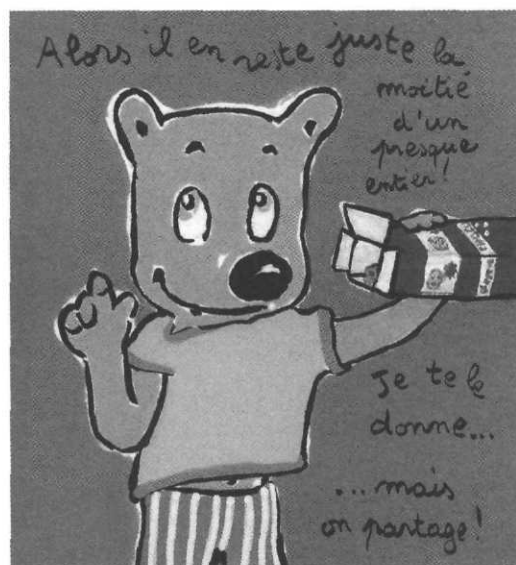


Coco vole, ill. D. de Monfreid, L'École des loisirs
(Loulou et Cie)



Au lit, Lila !, ill. Kimiko, L'École des loisirs
(Loulou et Cie)

Et moi, Bob !, ill. A. Sanders, L'École des loisirs (Loulou et Cie)



J.T. : Les tout-petits peuvent apprécier des livres destinés aux plus grands et des dessins qui ne sont pas seulement schématiques ou graphiques. Ne pensez-vous pas qu'on puisse diversifier, mélanger ?

G.S. : On peut mélanger bien sûr mais je ne suis pas tout à fait persuadé que cela ait un sens à cet âge-là. Pour moi, une lecture du dessin est un peu plus tardive. Un livre qui proposerait un dessin changeant de technique, tout d'un coup graphique, tout d'un coup très précis, (ce serait le livre idéal pour moi), il me semble qu'il s'adresserait à un enfant un peu plus grand, qui aurait déjà une espèce de notion que le dessin n'est pas la réalité. Au fond, avant 7 ans, les enfants pensent que le dessin, c'est la réalité. À sept, huit ans, ils se rendent compte que ce qu'ils font quand ils dessinent n'est pas la réalité. Ils ont deux solutions : soit ils l'acceptent et ils continuent à dessiner, soit ils ne l'acceptent pas et ils abandonnent le dessin parce qu'ils éprouvent la déception de ne pas faire de la photo alors qu'ils avaient envie de faire du réalisme. Soit ils sont encouragés dans la voie de la liberté artistique et admettent que le dessin est ce qu'on veut, ce dont on a envie, autre chose que la réalité, soit on leur dit que ce qu'ils font ne ressemble à rien, qu'un avion ce n'est pas comme ça, et on les décourage, ils arrêtent. Cela se passe au moment où les enfants quittent le livre d'images pour le petit roman, pour le texte plus important.

J.T. : Vous aviez commencé une collection chez Hatier intitulée Bébé Ours. Pensez-vous un jour la reprendre pour Loulou et Cie ?

G.S. : Je ne l'aime pas du tout. Pour moi, cette collection est vulgaire parce

que j'ai usé là de clichés, je me suis laissé aller à de la sous-peinture. Elle a très bien marché, je sais. Mais je considère que j'ai complètement raté cette collection dans la mesure où il n'y a aucune invention dans les codes graphiques, que c'est laborieux et sans intérêt. Pourtant on m'a très souvent demandé de continuer, y compris Hatier à l'époque mais je n'en ai pas eu envie.

J.T. : Quelle est à vos yeux la différence entre Bébé Ours et la collection Loulou et Cie ?

G.S. : Une première chose importante est que j'ai un autre regard sur les ouvrages de la collection dans la mesure où ce n'est pas moi qui les fais. Donc je ne peux pas me faire les mêmes reproches. Les premiers titres dont j'étais l'auteur et illustrateur, *Madame Loco*, *Monsieur l'avion* etc. étaient déjà plus graphiques, plus simples, tenaient mieux dans la page. Je n'ai pas eu envie de reprendre cette collection ailleurs. En général, j'aime bien avoir des réflexions différentes selon les périodes et ne pas faire les mêmes choses. J'essaie à chaque fois de chercher, d'aller un peu plus loin, et j'ai donc beaucoup de mal à poursuivre dans le cadre d'une collection. Chaque fois que j'ai essayé de faire des collections, ça n'a pas marché. Je me suis ennuyé, je n'aime pas la répétition, je n'aime pas le savoir-faire. En illustration, je trouve que le savoir-faire est terrible, morbide. Chaque livre est pour moi une vraie question, je me demande comment je vais le faire et en général j'ai des désirs différents. J'aurais très bien pu marcher sur des succès mais je me serais ennuyé parce que j'aurais eu l'impression du déjà fait, d'une exécution ou

d'une gestion de ce que je sais faire. Pour moi, artistiquement parlant, il n'y a rien de pire. À force de répéter ce qu'on sait faire, il n'y a plus rien et c'est le défaut principal de Bébé Ours.

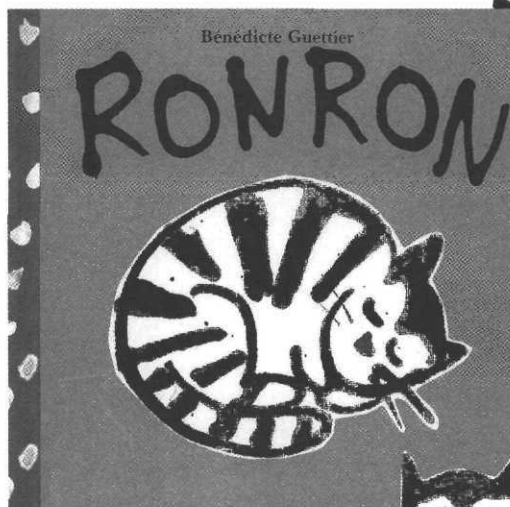
J.T. : Est ce que vous pensez à l'enfant lorsque vous écrivez, dessinez ou dirigez une collection ?

G.S. : Je ne pense pas à l'enfant-public mais à l'enfant tout court, si. Je n'y pense pas tout le temps mais le cadre dans lequel je réfléchis est évidemment l'enfance, j'y pense pour les sujets abordés, c'est implicite dans ma réflexion. Mais je ne pense pas à l'enfant qui va voir mon livre. Je pense plutôt à moi enfant. C'est une espèce de mise en condition un peu bizarre où je me mets à réfléchir à des histoires d'émotion, de plaisir sensuel de la couleur, de la complémentarité de la couleur, de l'harmonie, de la musique du mot. Il ne s'agit pas de réfléchir à un public, mais plutôt de se mettre en condition

J.T. : Est-ce que ce sont des impressions, des souvenirs personnels ?

G.S. : Voilà. Qu'est ce qui me faisait peur ? Qu'est ce qui me faisait plaisir ? Ce sont des émotions que je retrouve. Cela ne marche pas toujours mais ma réflexion est là, dans les choses qui me faisaient plaisir. Je me mets dans un univers qui était celui de mon enfance, je ne pense jamais au public, j'ai l'impression qu'on ne peut juger ces livres qu'une fois qu'ils sont finis, et non avant.

Moi je suis adulte, donc je suis ce que je suis et je ne peux pas revenir en arrière. Quand je prends du recul sur mes livres et que je vois que certains sont moches, je me dis que je n'étais pas capable de faire autre chose à ce moment-là, que



Ronron, ill. B. Guettier, L'École des loisirs
(Loulou et Cie)



Un Jour, un loup, ill. G. Solotareff, L'École des loisirs



c'était alors mon état d'esprit. C'est peut-être une faiblesse mais je suis un boulimique de travail. Il y a évidemment beaucoup de choses que je trouve maintenant trop vite faites et chaque fois, chaque année, chaque livre me rend un peu plus exigeant. J'ai beaucoup de mal à regarder mes livres. Il ne s'agit pas d'orgueil, mais d'une évolution du travail où je me rends compte que j'ai laissé passer des choses que je ne laisserais plus passer, et cela même sur mes tout derniers livres. Quand on travaille beaucoup, ce qui est mon cas, on avance. Je me suis mis à travailler, à dessiner très tard en fait. J'ai dessiné très tôt dans ma vie mais en tant qu'illustrateur j'ai débuté très tard avec *Théo et Balthazar* chez Hatier en 1986. J'avais quand même 33 ans, j'avais eu un métier avant, je m'y suis donc mis en tant qu'adulte et j'ai perdu du temps dans le métier de dessinateur, vingt ans en fait. La vie fait qu'on dessine mieux certainement, mais rien ne remplace le travail, à moins d'être un génie, à moins d'être un Mozart du dessin, un Van Gogh. Plus un dessinateur vieillit, meilleur il est. Bien sûr, il peut se tromper de sujet, vouloir faire de l'art ou de la peinture alors qu'il n'est pas fait pour ça. Mais si son dessin est du vrai dessin et non de la gestion, il ne peut que s'améliorer. Quand Titien disait qu'il n'a jamais été aussi bon que dans ses dernières toiles quand il avait 85 ans, ou qu'Hokusai disait à 70 ans qu'il commençait seulement à savoir dessiner, c'était vrai. Rien ne remplace la quantité de travail. Quand je regarde mes premiers livres, que je trouve hideux, je ne comprends même pas pourquoi ils ont été publiés. J'ai eu la réponse depuis parce que j'ai posé la question à mon éditeur. Il m'a répondu qu'il m'avait

édité parce qu'il y avait chez moi cette espèce de conviction que je cherche aujourd'hui chez les autres et qui est en fait une idée très simple. J'avais la conviction que je ferais des livres, que j'étais en train de les faire et mon éditeur savait que je progresserais.

J.T. : Comment articulez-vous le texte et l'image ? Qu'est-ce qui vient en premier ? Comment procédez-vous ?

G.S. : Moi, j'aime me reposer du texte en dessinant et inversement. Je suis capable de travailler dix heures sur des dessins et d'écrire après. Ce n'est pas la même fatigue, pas la même énergie, c'est une énergie d'invention aussi mais le travail lui-même ne se recoupe pas complètement. Le dessin est une espèce d'état, il y a moins de codes dans le dessin que dans la littérature ce qui donne un sentiment de liberté. Un dessin très travaillé n'est pas nécessairement meilleur qu'un dessin qui ne l'est pas, il peut être gracieux du premier coup alors que ce n'est pas vrai pour le texte. Plus il est travaillé, meilleur il est. Y compris dans cette fausse liberté qu'on aime tous chez les grands auteurs qui est la somme d'un travail. Texte et dessin sont deux choses complètement différentes mais qui peuvent être menées de front et j'aime beaucoup faire les deux. J'ai beaucoup de mal à illustrer des textes qui ne sont pas de moi, il m'est très difficile d'entrer dans un univers qui n'est pas le mien.

J.T. : Cela vous est-il tout de même arrivé ?

G.S. : Oui, j'ai illustré une anthologie de contes rassemblés par Muriel Bloch, dans la collection 365 contes alors chez Hatier mais j'ai trouvé que c'était une sorte de tricherie. Il ne s'agissait pas

d'un conte par jour mais seulement d'une ou deux pages à lire chaque jour pendant 365 jours. Je me suis donc lancé le pari de faire un jour tout seul ces 365 contes et je viens de finir mon dernier tome *Contes de printemps*. J'avais le souvenir d'un vieux livre quand j'étais petit, 365 histoires, que j'ai revu depuis, qui n'est pas terrible mais dont j'avais gardé le souvenir d'un plaisir incroyable. C'était à mon tour d'y aller.

J.T. : On ne retrouve pas chez vous le parti pris des livres animés tellement vus ailleurs, pourquoi ?

G.S. : Non, c'est vrai. *Le Masque*, c'était juste un clin d'œil. Je me souviens d'avoir fait un jour pour la Joie par les livres à la demande d'Élisabeth Lortic un paravent peint en carton avec un hamac et des lapins dedans, c'était une illustration que j'avais reprise en grand de *Un jour, un loup*. Je sais que *Le Masque* marche bien et que vous l'avez utilisé, à A.C.C.E.S., dans le cadre de votre exposition pour introduire un jeu. Je trouve le principe intéressant.

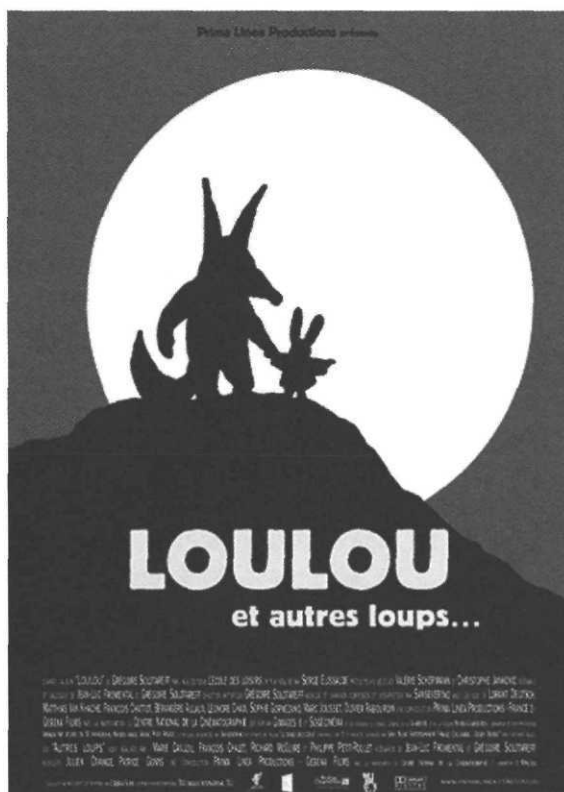
J.T. : Que faites vous en ce moment ?

G.S. : Je fais un long métrage d'une heure vingt à peu près, à partir d'un scénario que j'ai écrit et qui n'a rien à voir avec les livres que j'ai faits jusqu'à présent. C'est un scénario écrit pour le film avec des personnages jamais vus dans mes livres, un film d'animation classique pour enfants, en 2D. Je me suis embarqué là-dedans avec joie parce qu'il est très difficile de faire un dessin animé, un long métrage, qui plus est, en France, ça coûte une fortune, plusieurs millions d'euros. Le problème du cinéma français et du dessin animé en particulier c'est qu'il faut faire beaucoup d'entrées pour le



Le Masque, ill. G. Siototareff, L'École des loisirs

Affiche du film Loulou et autres loups...



rentabiliser. Les Américains n'ont pas ce problème parce que quand ils font un film, ils le font pour la planète entière. Par contre, ils n'achètent pas ce que nous faisons. La logique économique est vraiment très spéciale, et c'est la raison pour laquelle il y a si peu de films d'animation en France. Je pense à *Kirikou* et aux *Triplettes de Belleville*. Quand j'ai proposé à l'origine un scénario à ma productrice il y a plusieurs années, nous avons choisi de travailler sur un livre déjà très connu et de là est né *Loulou* que nous avons mis un an à réaliser mais qui a très bien marché pour un moyen métrage de 26 minutes. Il rentrait dans un cadre de cinéma et de télévision, ce qui a facilité les choses. *Loulou* a fait 420 000 entrées, c'est historique pour un court métrage et ça continue dans les écoles, sans rendre compte de tous les circuits parallèles.

Celui que je prépare en ce moment est un film de cinéma, un long métrage qui passera aussi sans doute à Canal +, qui l'a acheté. C'est un long scénario de cent pages avec des acteurs formidables qui ont joué les voix. Nous sommes pour le moment une dizaine à travailler dessus mais au final une centaine de personnes vont y participer. L'animation elle-même sera peut-être faite en Chine, la production Prima Linea est à Angoulême. Outre l'écriture du scénario, j'ai dessiné les personnages et les décors.

Cela m'apprend beaucoup de choses pour le dessin parce que j'ai dû dessiner énormément depuis un an et demi. Il s'agit toujours d'une recherche. Pour vous donner une idée, il y a 700 plans, donc 700 décors et 57 600 dessins dans le film : douze dessins par seconde multipliés par soixante pour 1 minute, multipliés par 80. Ça fait près de 60 000 dessins grosso modo. Je ne les fais pas tous évi-

demment. Le réalisateur Serge Elissade fait les dessins-clés alors que les intermédiaires sont faits par les studios. Dans le dessin animé, tout est séparé. Les décors, les personnages, l'animation, les voix, la musique sont faits séparément et tout cela doit faire un ensemble et marcher de concert. J'ai personnellement un regard sur l'ensemble, je suis l'auteur du film, j'ai donc un regard sur tout, y compris la musique qui est confiée à Sanseverino. Il travaille actuellement dessus.

L'animateur fait faire les dessins intermédiaires, c'est-à-dire soixante douze fois douze dessins à ma façon puisque j'ai donné le tempo avec le réalisateur dans les dessins-clés. Nous avons à l'arrivée un dessin qui n'est pas de moi, mais imité à partir d'un croquis. Quelquefois, quand les décors sont fixes, on pourrait utiliser mon dessin mais comme tout est séparé, à commencer par le trait de la couleur, tout est refait à ma façon. Je passe derrière, je corrige, je donne mon avis. Le réalisateur va aller en Chine et nous retoucherons les dessins quand ils arriveront en France. À Angoulême, je faisais ces dernières semaines le montage son du film. J'ai dirigé les acteurs avec le metteur en scène pour choisir les bonnes prises correspondant à la mise en scène. Cela représente un mois d'un énorme travail et d'une véritable collaboration. Un film, ce n'est plus du tout le livre. Le livre, on est seul dans son coin. Là c'est un travail d'équipe qui me donne envie de continuer à faire du cinéma. J'ai même envie maintenant d'écrire un film autre qu'un dessin animé, pour enfants aussi.

J.T. : Est-ce que l'écriture est très différente ?

G.S. : Rien à voir. Non seulement il y a beaucoup plus de dialogues mais la structure narrative est complètement dif-

férente. Il faut décrire ce qui se passe sans que cela apparaisse en texte à l'écran, seulement dans les dialogues, sauf si on décide de faire une voix off mais ce n'était pas mon système. On décrit donc l'action et on écrit les dialogues séparément. Je décris l'action et ensuite elle est interprétée par le metteur en scène. Il fait alors un story board d'après mon descriptif et avec son idée de mise en scène. Les dialogues ne sont pas tout à fait non plus les mêmes que dans un livre, parce qu'ils sont beaucoup plus nombreux. Raconter une histoire qui dure une heure vingt voudrait dire un album de 150 pages, ce qui n'existe pas.

Quand j'écris les descriptions, l'image est déjà dans ma tête et plus l'image est précise, plus le film aura l'esprit qu'on veut lui donner. Je comparerais un album à une nouvelle et un film à un roman. Sur la durée, l'installation d'un drame, d'une dramaturgie n'est pas la même dans un livre de quarante pages qui représente trois feuillets tapés à la machine. L'installation est différente, le rythme est différent et le rythme est très important dans les dialogues du cinéma, beaucoup plus que dans ceux de l'album. Si on peut écrire un long dialogue, presque une tirade dans un livre et obtenir un effet amusant, c'est insupportable au cinéma, où ça devient pesant, ennuyeux. C'est une expérience formidable, pas évidente et qui impose des contraintes de départ énormes. J'ai d'ailleurs fait vingt-cinq versions de mon scénario.

J.T. : Vous avez un titre en tête ?

G.S. : Oui, ça s'appelle « U », la lettre « U » et c'est le nom du personnage principal. C'est une licorne dont la fonction est de protéger une jeune fille. Tous les personnages sont des animaux, même si

je dis jeune fille et garçon. Cette jeune fille est une adolescente un peu insupportable. Ce qui m'a intéressé dans le mythe de la licorne, c'est la notion de protection de la jeune fille vierge et en allant un peu plus loin, l'idée que si la jeune fille rencontre l'amour, cette fonction de la licorne disparaît. Et j'ai précisément traité de la séparation et de ses implications. J'ai essayé de dire bien des choses que je pensais de la vie, des enfants, des conflits de génération. Il est facile de dire énormément de choses en fait parce qu'il s'agit d'une frontière, du passage de l'enfance à l'adolescence à travers une histoire d'amour. Je pouvais donc parler de l'amour parental, de l'amour filial, de l'amour qui naît, de l'amour entre deux adolescents, de l'amour fraternel avec cette espèce de protectrice qui est en même temps une petite sœur mais qui est une espèce de personnage éternel, qui n'a qu'une vie jusqu'à ce que cet enfant s'échappe. C'est aussi la mère et j'en ai profité pour traiter énormément de portraits féminins, du pire au meilleur. Le sujet de mon film est donc tout cela, c'est-à-dire l'enfant, la petite fille, la jeune fille, la maman, la générosité et la méchanceté, la mort, la vie, l'amour.

J.T. : Avez-vous l'intention d'en faire ensuite un roman ?

G.S. : J'ai envie d'en faire à la fois un roman et un album. Un roman parce que le sujet concerne en fait les enfants autour de huit ans. Je pense après coup que c'est l'âge du passage entre la petite enfance et la pré-adolescence où l'on aime et vit des histoires d'amour fantasmatique. Un album aussi parce que j'ai envie de faire des images. Je pourrais donc écrire l'histoire de façon plus simple et plus courte, plus synthétique pour

l'album classique avec des images que j'ai envie de faire, pour la plupart déjà faites puisque ce sont les croquis de départ. J'ai envie d'expérimenter cela d'autant que j'ai pour la première fois travaillé à la gouache et pris beaucoup de plaisir. La gouache, c'est comme l'huile, sauf que c'est à l'eau, c'est plus raffiné comme gamme que l'acrylique que j'utilise habituellement, ça se mélange bien, on peut revenir dessus, quand on remouille, on retravaille ce qui donne un côté plus sensuel, plus proche de la peinture à l'huile. Je fais toujours couleur et dessin en même temps. C'est bien ce qui pose un problème aux animateurs qui doivent adapter mes dessins en ce moment parce que le dessin animé exige qu'on sépare le noir de la couleur quand moi, je les mélange. Les dessins noirs ne ressemblent pas vraiment aux miens et ils ne leur ressembleront que quand on aura mis de la couleur. C'est très compliqué de juger, une difficulté de plus. C'est une entreprise de trois ans et demi, quatre ans le film sortira au printemps 2006 et j'y travaille déjà depuis deux ans.

J.T. : Vous avez abandonné tout le reste ?

G.S. : Non, je ne fais pas que ça. Je viens de finir mes *Contes de printemps*. Je travaille, je dessine beaucoup pour moi, j'écris un autre projet. Une fois que j'ai eu fini le scénario, je me suis mis à écrire un autre projet mais les trois quarts de mon temps sont consacrés au dessin. À côté je fais un peu de recherche, un peu de sculpture. J'ai toujours l'impression qu'il me manque du temps. J'ai toujours des idées d'histoires en tête aussi, des idées qui mûrissent sans notes et qu'un jour j'ai vraiment envie d'écrire. Il s'agit d'abord d'une atmosphère, puis je dessine

un peu le personnage et ensuite je raconte une vie. Voilà comment les choses se passent en général, tout simplement. Nous avons tous le goût des histoires : un bon film, c'est une bonne histoire, un bon livre, c'est une bonne histoire. Nous avons besoin de nous évader un peu, de prendre un peu de distance, d'aller dans l'imaginaire avant de revenir aux choses vraies. J'ai fait récemment à Berlin au cours d'un festival de littérature une lecture de mes contes à des enfants bilingues. J'ai vu la fascination des enfants au moment où on installe une histoire. Il y a immédiatement une espèce d'envoûtement où on peut lire l'appétit pour les histoires. Les hommes sont intéressés par les hommes d'abord et par ce qui leur arrive. Si on a le sens de la narration, si on sait séduire, capter, entraîner les gens mais dans le bon sens du terme, c'est gagné, c'est le principal et c'est ce qui manque au film français en général toujours un peu trop introspectif. Il faut un goût, plus qu'un don pour transmettre un univers. Nous sommes tous curieux de ce qui arrive aux autres. La manière de raconter, c'est du travail. Il faut une espèce de recul sur soi-même c'est-à-dire qu'il faut être son propre lecteur pour écrire. Il faut se mettre un petit peu dans la peau de l'autre, du lecteur, être conscient qu'on s'adresse à quelqu'un, qu'on lui raconte une histoire en veillant à la structure, à la façon de l'intéresser, de cacher des choses pour les faire découvrir un peu plus tard. Avoir la conscience de l'autre est un élément indispensable pour l'intéresser à l'histoire qu'on veut lui raconter. C'est valable, je pense, aussi bien pour les livres que pour le cinéma.