

## Jacques Drouin

Janick Beaulieu

---

Number 91, January 1978

L'animation de l'Office National du film

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51194ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

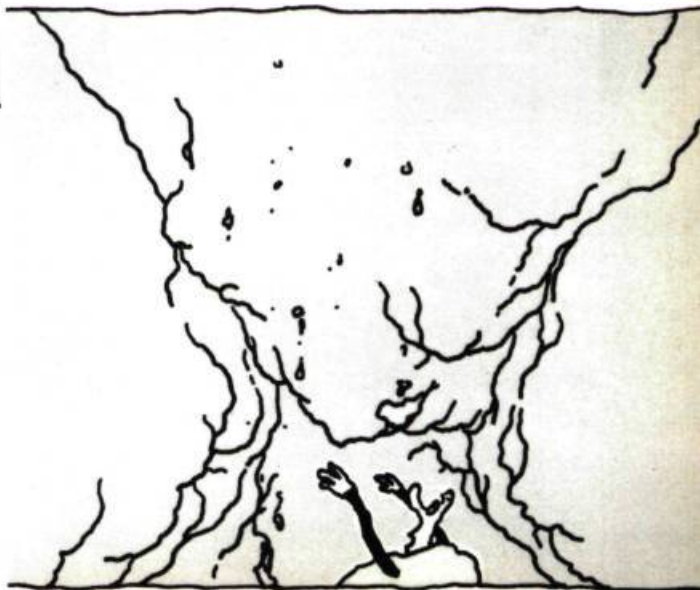
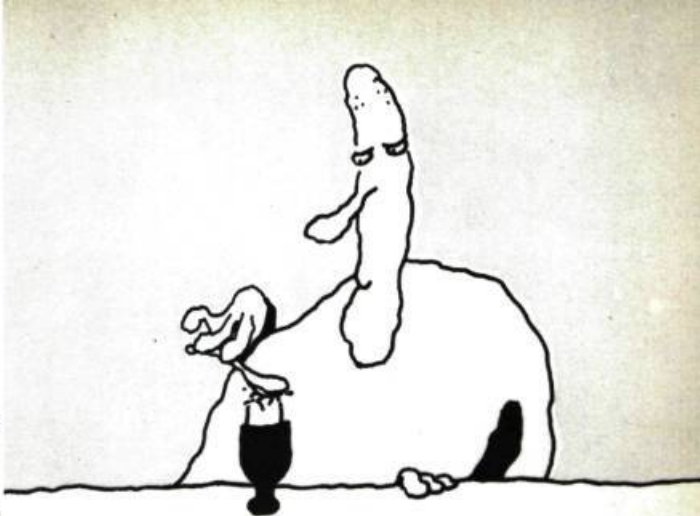
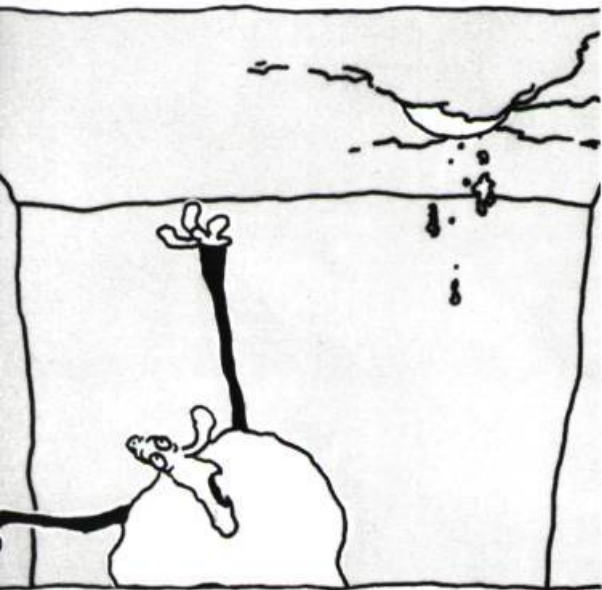
[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

Beaulieu, J. (1978). Jacques Drouin. *Séquences*, (91), 37–55.





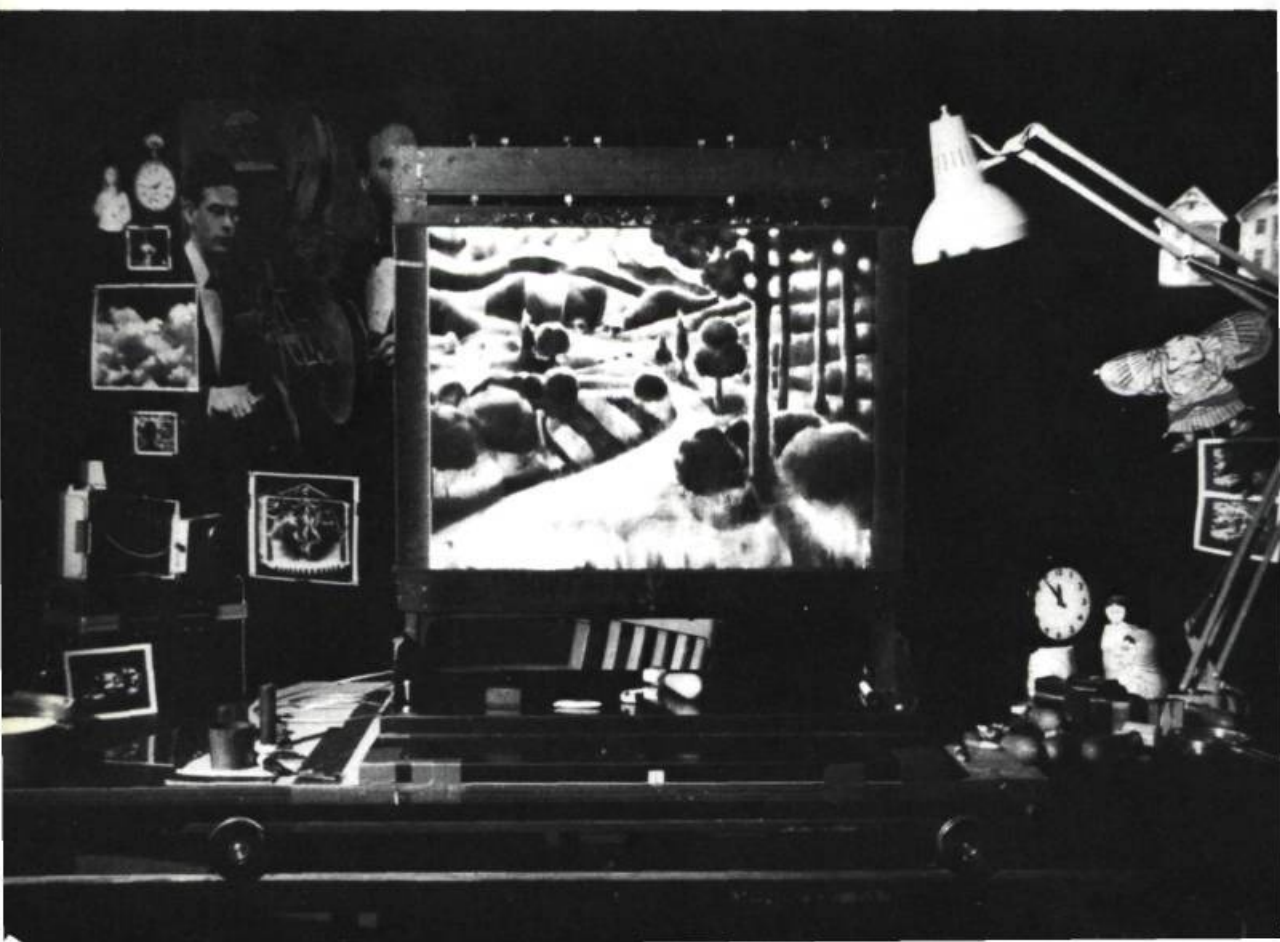
*The Killing of an Egg*

# JACQUES DROUIN

(entretien avec Janick Beaulieu)

- *Dans quel milieu as-tu grandi?*
- Je suis natif de Mont-Joli, dans le Bas du fleuve. Mon père était gérant de banque. Nous avons vécu là pendant environ quinze ans. Ensuite, nous avons déménagé à Montréal. J'étais à l'âge des études.
- *Comment expliques-tu ton intérêt pour la gravure?*
- J'ai abouti à un moment donné à l'École des Beaux-Arts. Ce choix n'a pas été influencé par ma famille. Je ne viens pas d'un milieu artistique. Quand je suis entré à l'École des Beaux-arts, je n'eus aucune objection de la part de ma famille, parce que cette dernière ne savait pas ce que c'était. Je m'explique assez mal pourquoi, à un moment donné, j'ai été attiré par cette école. D'autant plus que, bien jeune, je n'avais aucun talent. Même à l'école primaire, j'étais le dernier en dessin. Cette constatation pourra encourager d'autres aventuriers de l'animation.
- *Tu as fait des études à l'Université de Californie?*
- Oui. Après l'École des Beaux-arts. En 1967. C'était la période où on donnait beaucoup de bourses, surtout dans le développement de l'audio-visuel. Durant ma dernière année à l'École des Beaux-arts, j'étais à cheval entre la gravure et la publicité. Normalement, j'aurais dû me trouver un emploi dans un studio de publicité. Je ne voyais pas comment je pourrais vivre de la gravure. J'ai fait une demande de bourse pour étudier l'audio-visuel. J'entrevois déjà la possibilité de travailler dans l'animation. C'était l'année de l'Exposition universelle de 1967, à Montréal. J'ai travaillé six mois à l'Expo. Ce qui m'a apporté une certaine somme d'argent. Plus que je n'en aurais fait si j'avais travaillé dans un studio de publicité. Ceci a beaucoup joué sur mon avenir. Si je n'avais pas eu l'Expo et la coïncidence d'une bourse, je ne sais pas du tout où j'en serais rendu. A l'Expo, j'étais guide comme la plupart des étudiants.

- *Est-ce le hasard qui t'a conduit à l'O.N.F.?*
- Non. Ce n'est pas le hasard. Quand mon père est venu s'établir à Montréal, c'était justement l'année où l'Office venait d'arriver à Saint-Laurent. Mon père demeurant dans ce quartier, l'édifice de l'O.N.F. m'était familier. Plusieurs personnes dans notre quartier travaillaient à l'Office. Les gens faisaient des visionnements chez eux. On présentait des copies de travail et on demandait l'avis des voisins. C'est un voisin à moi, Guy Côté, qui m'a approché, parce qu'il avait besoin d'aide pour monter une exposition sur Norman McLaren, vers 1961, lors d'un Festival du film de Montréal. Il s'agissait de monter des photos sur des cadres. La même chose m'est arrivée en 1967. A l'occasion de l'Expo, on avait présenté une rétrospective mondiale du cinéma d'animation. Il y avait une exposition à l'Université Sir George Williams. Je suis allé aider en typographie. Encore là, j'ai vu beaucoup de choses intéressantes. Entre autres choses, le petit écran d'épingles derrière toi (il me le montre du doigt) qui était exposé là-bas.



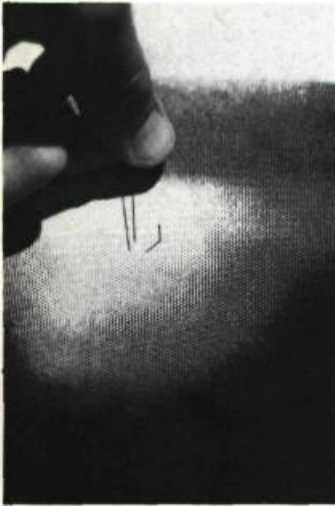
- Pourquoi cet intérêt pour l'écran d'épingles?
- Cet intérêt est venu beaucoup plus tard. Je suis allé d'abord trois ans en Californie, de 68 à 71. A l'Université de Californie, je n'ai pas beaucoup fait de cinéma d'animation. J'étais plus intéressé par la production en général. C'était une école assez dynamique. Je voulais connaître tous les aspects du film. Après cela, de retour à Montréal, j'ai commencé à faire du montage dans une compagnie privée. Durant un an et demi, j'ai monté des commerciaux, des émissions de télévision. J'ai travaillé sans beaucoup de satisfaction, parce que tous ces montages devaient se faire très rapidement. Un peu frustré, j'ai abouti à l'O.N.F. pour suivre un stage en animation. C'est à l'occasion du stage que j'ai appris qu'un écran d'épingles avait été installé ici depuis un an. J'avais vu *Le Nez* d'Alexeïeff. Un stage en animation, c'est une occasion d'ouvrir les yeux sur le fonctionnement de l'Office et sur ce qui s'y fait. Je prenais ce stage comme on prend des vacances. J'ai voulu voir l'écran d'épingles. Pendant les trois mois que durait le stage, j'ai travaillé chaque jour avec une Bolex. Ce qui a donné naissance à *Trois Exercices sur l'écran d'épingles* (1974). En fait, ce fut mon travail de stagiaire.
- Tu as déjà affirmé que tout le monde peut se servir de cet écran d'épingles. Comment expliquer le fait que presque personne, à l'exception d'Alexeïeff, l'inventeur, n'ait osé s'en servir? Peut-on prévoir de nouveaux adeptes?
- Il faut savoir qu'Alexeïeff a toujours gardé son instrument pour lui. Il en est l'inventeur. Comme c'est le cas pour d'autres artistes qui ont inventé des outils, ces outils leur servent surtout à eux. C'est un préjugé qui s'est installé, dans le sens que les gens disaient que l'écran d'épingles était l'outil exclusivement réservé à Alexeïeff. Or, Alexeïeff n'est pas loin de quatre-vingts ans aujourd'hui. J'ai l'impression que le fait de se rendre compte qu'il ne ferait plus de films sur cet écran d'épingles et que personne d'autre ne s'en servirait lui a suggéré la bonne idée de l'offrir à l'Office. Et c'est Norman McLaren, un ami d'Alexeïeff, qui a tout fait ici pour que les animateurs s'intéressent au procédé.

Alexis Alexeïeff,  
inventeur de l'écran d'épingles



Alexeïeff est venu lui-même. Il a expliqué le procédé. C'est une forte personnalité. Il a impressionné les gens, outre mesure. J'ai l'impression que si Alexeïeff avait été ici dans la boîte, quand j'ai travaillé sur le fameux écran, moi-même je n'aurais même pas essayé: j'aurais trop senti sa présence. Mais les cinéastes chevronnés qui travaillent ici ont des comptes à rendre. Tandis que moi, en qualité de stagiaire, je n'avais rien à perdre. Ce qui peut expliquer mon audace. Si ça n'avait pas marché, je serais tout simplement parti avec mes exercices sans les montrer aux autres. J'ai voulu prouver que quelqu'un d'autre pouvait s'en servir. Je m'en suis servi à la manière d'Alexeïeff. C'est dans le même genre. Je n'ai pas exploré toutes les possibilités de l'instrument. Je m'en suis servi un peu à la manière d'Alexeïeff, mais je pense encore que quelqu'un d'autre pourrait l'aborder d'une tout autre façon. Je pense qu'il y a encore beaucoup de place pour l'exploration.

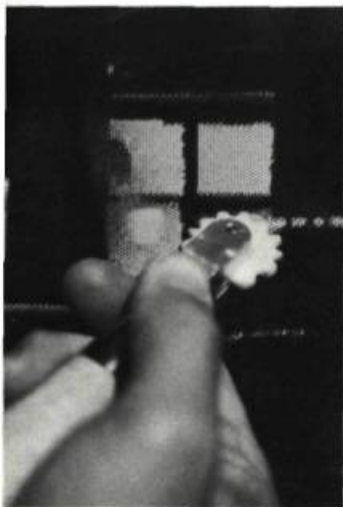
- *Cette technique permet toutes les nuances du gris. La couleur serait-elle possible?*
- Etant donné qu'il s'agit d'un procédé d'ombre et de lumière, ça s'apparente plus au noir et blanc qu'à autre chose. On pourrait traduire la couleur avec l'écran d'épingles en se servant de l'éclairage de couleur et de deux sources lumineuses. On colorerait ce qui est blanc sur l'écran et les ombres seraient colorées par l'autre source lumineuse. En ayant deux sources lumineuses, on se trouve à avoir d'abord les ombres de chaque source lumineuse, mais les ombres seraient colorées par l'autre source. Je ne sais pas si je me fais comprendre.
- *J'y vois plus d'ombre que de lumière.*
- Je reprends. Si on obtient une ombre d'une épingle, avec une seconde source lumineuse, on se trouve à produire une seconde ombre; donc deux ombres, mais l'ombre de la première se trouve à être colorée par la source de la deuxième. De cette façon-là, avec un éclairage rouge et un éclairage vert, on aurait des ombres vertes dans la région éclairée par la source rouge. Mais, en pratique, comme les épingles sont noires, il y a toujours un petit peu de noir. On dit que c'est l'ombre qui est importante et non pas l'épingle. Si on éclaire l'écran de face, il y a pas d'ombre produite. Donc, on ne devrait rien voir en principe. Mais, on finit quand même par voir des petits points noirs qui ne sont pas colorés, même si on met de la lumière dessus. Ça demeure quand même noir. Une autre façon de contourner la couleur, c'est de faire un tournage en noir et blanc. Ensuite, au laboratoire, on fait un tirage avec la couleur.



- *As-tu essayé?*
- J'ai fait des tests qui n'étaient pas animés. C'était seulement pour voir des images en couleurs. Mais je n'aimais pas beaucoup l'effet donné par une source lumineuse envoyée sur l'écran. Je ne trouvais pas cela convaincant. J'aurais préféré tourner le film en noir et blanc et faire un tirage sur couleurs. Je sais que cela peut se faire sans problème. Mais je n'ai pas voulu le faire avec *Le Paysagiste*.
- *L'écran d'épingles semble se prêter naturellement à exprimer l'angoisse, le drame, le fantastique. Peut-on penser au comique?*
- Ici, on touche aux limites de l'écran d'épingles qui a pourtant beaucoup de possibilités. Faire une comédie avec l'écran d'épingles, ce serait probablement aller contre le médium. Pour ma part, je n'essaierais pas de faire un film drôle sur écran d'épingles. Ceci viendrait peut-être du fait que l'écran d'épingles permet des images complètes. Alors que la comédie est toujours schématique. Les images aussi. D'habitude, on fait une association avec le drame et des images plus compliquées. Dans le deuxième de mes trois exercices, j'ai essayé d'être drôle. Mais ça ne dépasse pas une certaine forme d'humour. Certes, il y a un peu d'humour. Mais, ça ne rejoint pas la grande joie et le burlesque. Ce que le "cartoon" peut faire facilement.
- *Quelle est la grandeur de l'écran?*
- Environ 16 pouces par 20 pouces (41 cm x 51 cm).
- *Le nombre d'épingles?*
- Cet écran contient 240,000 épingles d'environ 1 p. ½ de longueur chacune. Ce sont des épingles sans tête. Avec des pointes à chaque bout. Et ce, pour des raisons pratiques. Cela nous permet de les remplacer facilement. Et surtout, cela nous permet d'utiliser les deux côtés de l'écran. Chaque image obtenue sur l'écran possède son négatif à l'arrière.

— *Le nombre de prises de vues?*

- Il faut dire qu'il s'agit d'une technique directe, étant donné qu'on tourne avec la caméra face à l'écran. Ça ne fonctionne pas comme pour des dessins qui sont testés à l'avance. La caméra une fois placée à l'avant, on tourne chaque image en continuité avec l'autre. Si on se trompe dans le mouvement, il faut tout recommencer. Avec les dessins animés en général, il y a la possibilité de faire des intervalles. Par intervalles, j'entends les dessins qu'on fait entre deux positions extrêmes. Avec l'écran d'épingles, on peut tricher un peu en allant en arrière. Mais on ne peut aller que dans un sens, soit l'avant, soit l'arrière. On a la possibilité de faire vingt-quatre images à la seconde. Dans *Le Paysagiste*, sauf pour quelques plans qui ont été résolus autrement, ce sont vingt-quatre images différentes à la seconde. Parce qu'on ne fait pas un nouveau dessin chaque fois. On modifie ce qui doit être changé. C'est donc une sécurité que de faire vingt-





quatre images pour une seconde au lieu de douze. Avec douze images, il faut être très sûr du mouvement à donner. Dans ce cas, une erreur est pratiquement impossible à corriger.

- *Est-ce qu'il y a la possibilité de vérifier tout de suite?*
- Non. On ne peut pas vérifier tout de suite. D'abord, le tournage est long. Certains plans exigent trois semaines de tournage. Il faut ajouter à cela une semaine de laboratoire avant de voir si tout va bien. Si ce n'est pas bon, il faut tout recommencer.
- *Peux-tu nous parler de l'importance de l'éclairage?*
- L'éclairage est tout à fait primordial, puisque tout repose sur le principe de l'ombre et de la lumière. Simplement pour placer l'éclairage au début, c'est l'ouvrage de plusieurs journées. Idéalement, l'éclairage devrait être à l'infini. La source lumineuse devrait être beaucoup plus éloignée. Mais la pièce où je travaille n'est pas conçue dans cette optique. La source lumineuse est beaucoup trop près. On pourrait placer l'éclairage de façon à obtenir des rayons de lumières passant entre les épingles. Cela enlèverait les ombres d'une certaine façon et laisserait passer des filets de lumière. Mais l'effet serait désagréable. Avant d'obtenir la position que tu vois actuellement, il a fallu deux jours de tâtonnements et d'essais. Même si on utilise le noir et blanc, on peut se servir de deux sources lumineuses. Mais, à ce moment-là, on réduit le contraste de cinquante pour cent. Ça donne des images plus grises. Moi, je voulais avoir un maximum de contrastes.
- *Raconte-nous une journée de travail.*

- Chaque journée est différente. Tout dépend de ce qu'on anime. Il y a des mouvements qui sont très difficiles à réaliser. L'ennui avec l'écran d'épingles c'est que, lorsqu'il y a des changements assez importants d'une image à l'autre, on se trouve à effacer l'information qu'il y avait derrière. Il n'y a pas, comme dans l'animation conventionnelle, la possibilité de faire des niveaux avec un arrière-plan qui ne bouge pas.

— *Tu ne peux pas prendre de photos?*

- Oui. Je me servais d'une polaroid pour regarder le genre d'images que j'avais. Mais ça ne donne pas une information précise. Par exemple, quand un personnage bouge, il se trouve à effacer ce qu'il y avait derrière. Une fois qu'il est passé, il faut que je replace derrière lui ce qu'il y avait avant. C'est une question de mémoire. Pour travailler sur l'écran d'épingles, il faut, je pense, plus de mémoire que de savoir-faire en dessin.

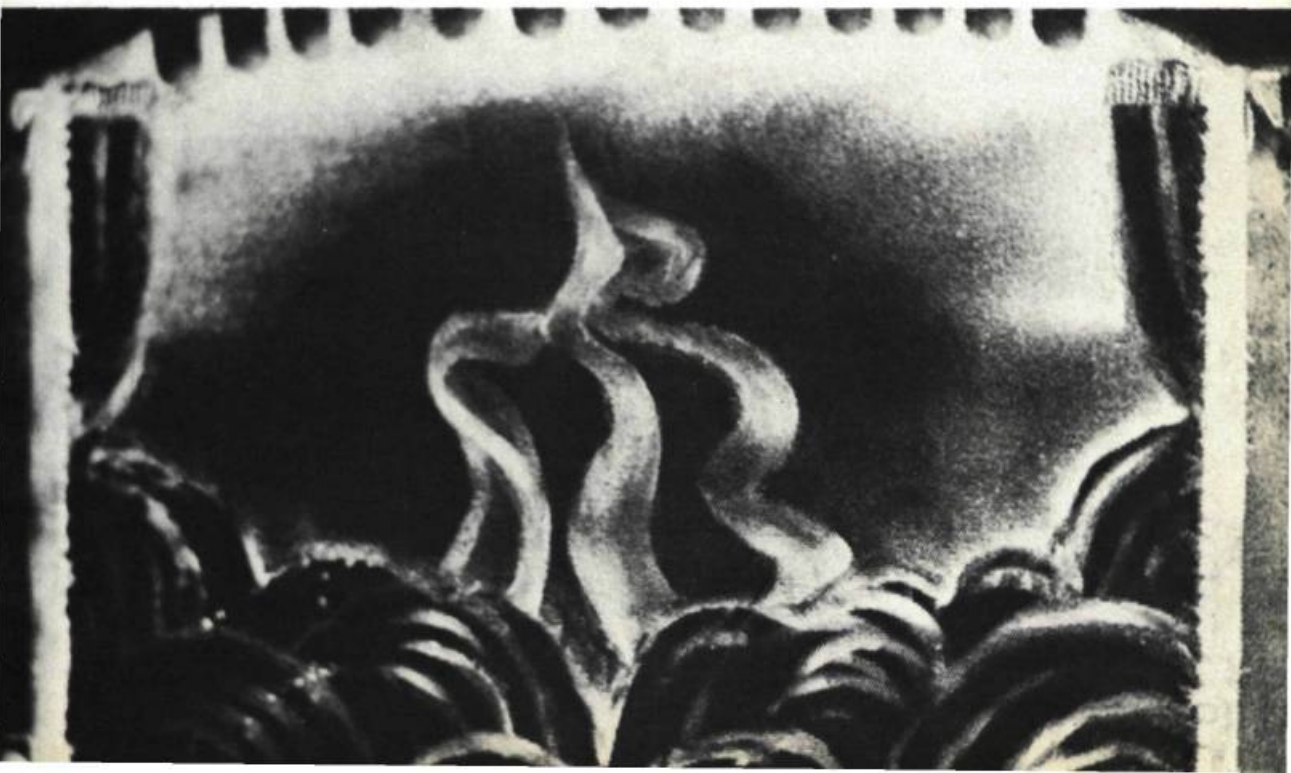
Il y a des jours où ça refuse de bouger, parce qu'on a peur de gâcher une image. Si on est rendu à six ou sept secondes dans un plan, ça représente déjà quelques jours de travail. On a peur qu'une maladresse vienne gâcher six jours de travail, en faisant un mouvement contradictoire avec tout ce qui précède. Il faut avoir une très bonne mémoire pour conserver le mouvement général.



**Trois exercices  
sur l'écran d'épingles  
d'Alexeïeff**

4m. 5s.

- *S'agit-il de simples exercices, pour te faire la main?*
- C'était surtout pour savoir si j'allais trouver l'instrument abordable. On m'avait dit que l'instrument était très difficile à manier. Une sorte de défi à relever. J'ai essayé de faire trois choses différentes, dans trois styles différents. Mais c'est dans le troisième exercice que j'ai trouvé le genre d'images que je voulais faire avec l'écran d'épingles. *Le Paysagiste* est parti du troisième exercice.
- *Est-ce qu'il y avait un plan concerté avant de t'adonner à ces essais?*
- Non. Pour le premier exercice, je ne savais même pas où je m'en allais. D'ailleurs, j'ai abordé l'écran d'épingles en partant du noir. Au début de l'exercice, la lumière perce au-dessous d'une porte. J'ai donc commencé du côté noir de l'écran en poussant des épingles petit à petit. L'histoire est venue au fur et à mesure. Il n'y avait pas, à proprement parler, d'histoire. Je ne savais pas où tout cela allait me mener.
- *La musique offerte par Maurice Blackburn a-t-elle influencé le choix et le traitement des deux autres sujets (Extracte, Le temps passe)?*
- Une fois le premier exercice d'une minute terminé, j'ai montré le résultat à Maurice Blackburn qui m'a suggéré de faire un autre exercice avec de la musique pour voir de quelle façon je pourrais faire bouger l'écran sur de la musique. Il m'a donné une musique



enregistrée vers les années cinquante. La raison de ce choix se trouvait dans le fait que la pièce de musique durait environ une minute. Pour moi, il s'agissait d'un autre genre d'exercice qui me permettait de vérifier si je pouvais animer sur du rythme. En fait, les deux autres exercices d'une minute chacun ont été élaborés en m'inspirant de la musique de Blackburn.

— *Pour Le Piège, le premier sujet, tu ne t'es pas inspiré de la musique de Denis Larochelle?*

— Pour *Le Piège*, la musique est venue par après. J'avais fait un film muet. Mais, lorsqu'on a décidé de faire un film avec les tests, comme les deux autres exercices se présentaient avec de la musique, on a pensé faire composer une musique dans l'esprit des deux autres. C'était pour avoir un film sonore du début à la fin. C'est de cette façon que j'ai connu Denis Larochelle qui a travaillé avec moi pour *Le Paysagiste*.

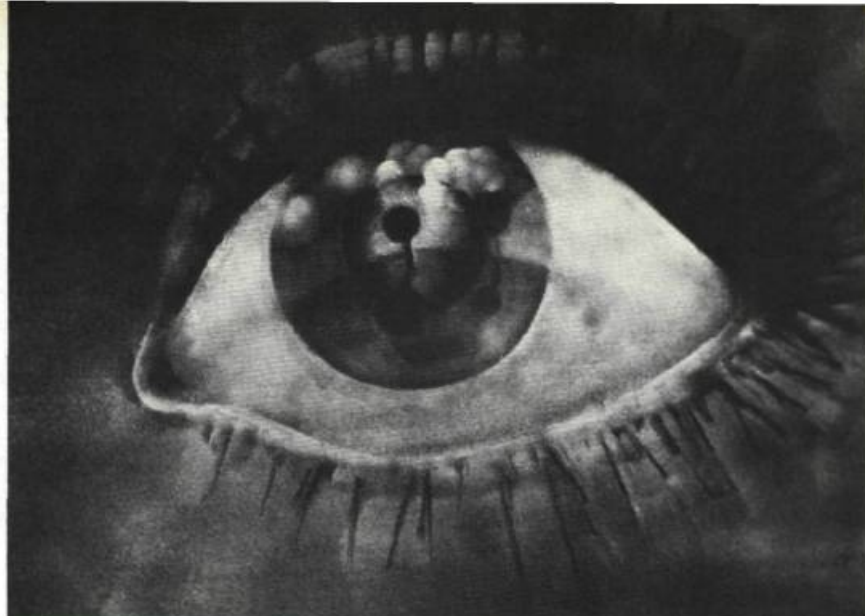
— *Dans Le Piège, on voit une porte fermée qui s'ouvre sur un orage. Pourquoi la porte s'ouvre-t-elle sur un orage? Peut-on y déceler une intention dramatique?*

— J'avais l'idée de faire un film dramatique. J'ai été attiré par l'écran d'épingles à cause de ses possibilités dramatiques. Naïvement, c'était avant tout pour vérifier ce que je pouvais faire bouger sur un écran. Ouvrir une porte sur quelque chose qui ne bouge pas ne présentait aucun intérêt au niveau de cette vérification. Quant à l'orage, cela vient sans doute de mon goût pour le drame.

— *Pourquoi l'homme se change-t-il en oiseau?*

— C'est une simple métamorphose. C'est en faisant le film que l'idée m'est venue. Quand on fait un film sur un médium lent comme celui de l'écran d'épingles, on a le temps de réfléchir à tout ce qui peut arriver. La difficulté, c'est de s'en tenir à une idée plutôt que de se laisser aller à tout ce qu'on peut voir. Si l'homme qui vient derrière l'arbre pour arriver jusqu'à la porte me demande trois jours de travail, tu comprends que je peux avoir beaucoup de projets pour lui. Quand on travaille en direct, la difficulté, c'est de conserver une sorte d'idée unique.

Quant à la signification de l'homme-oiseau, il faut se souvenir qu'il s'agissait avant tout d'un test pour explorer les possibilités de l'écran d'épingles. Je me suis rendu compte assez vite que c'était un médium parfait pour les métamorphoses. C'est bête un peu, mais un homme qui devient oiseau m'est apparu une possibilité à explorer sur l'écran. Une simple métamorphose. En général, l'écran d'épingles est peut-être un moyen abusif dans le sens qu'on le voit comme un



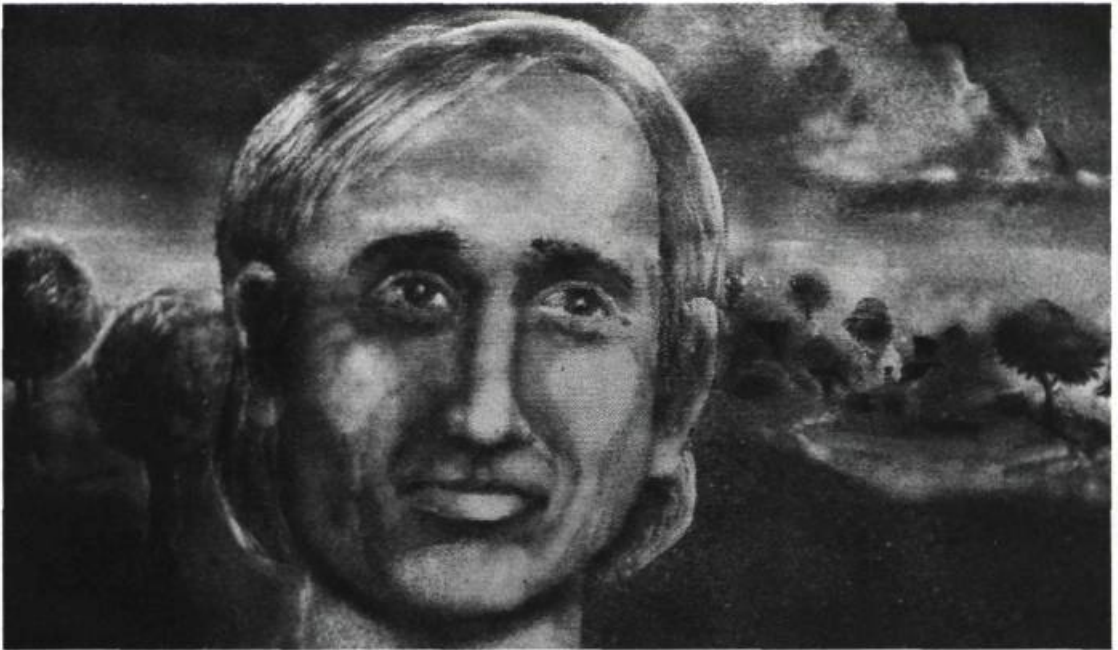
médium qui permet de la métamorphose plutôt que l'animation des choses. Ça se prête bien à un fondu. On peut trouver bien des sens à cette métamorphose. Je l'ai faite avant tout comme un exercice.

- *Dans Entracte, la musique a-t-elle entièrement suggéré le sujet traité?*
- C'est en écoutant la musique que je me suis dit que ce serait forcer l'écran que de faire autre chose.
- *C'est une sorte de musique de foire?*
- Oui. Ça se veut un peu une musique de cirque. Du moins, je l'ai vue comme cela.
- *On y voit aussi un peu d'humour entre deux amoureux?*
- Moi, je voulais faire comme une sorte de boîte à surprises. Ce n'était pas un sujet pour écran d'épingles. Dans *Entracte*, je n'ai pas beaucoup gardé de consistance dans l'histoire. Je me suis laissé emporter par les suggestions visuelles. Au début, il y a une sorte de dialogue d'amoureux. Ce qui sort de leur bouche, ou dans les ballons, devient des sortes d'objets. Ce sont encore des métamorphoses. Il n'y a pas d'histoire bien cohérente. C'était plutôt un truc de magie qu'une histoire bien ordonnée.
- *Dans Le temps passe, on voit l'ombre tourner autour d'un pommier en transformant la prairie circulaire en cadran d'horloge. D'où est venue cette idée?*
- Cette idée est venue sûrement de la musique. J'essayais de faire un film d'une durée d'une minute, mais je voulais le montrer comme

étant beaucoup plus long, comme s'il s'étalait sur la longueur d'une journée. C'est ce que me suggérait la musique. J'essayais d'étirer le temps au maximum. L'image du cadran solaire autour d'un arbre, c'est un peu naïf. C'est un peu l'explication visuelle de tout ce que le film devait être. Effectivement, autour d'un arbre, l'ombre se déplace pendant une journée. J'en ai fait un cadran solaire.

C'est encore la possibilité de l'écran de pouvoir faire une métamorphose. Ce qui m'intéressait dans cet exercice, c'était de faire bouger les choses le plus lentement possible. Mais ça bougeait trop vite. *Le Paysagiste* a été une tentative de réussir ce que je n'avais pas réussi à faire dans *Le temps passe*. De faire qu'un film qui dure environ cinq minutes donne l'impression de durer beaucoup plus longtemps. C'est une façon de cerner le temps, de créer l'objectivité du temps. On se rend plus ou moins compte comment le temps passe. Dans *Le Paysagiste*, si on ne donnait pas le temps, on ne saurait pas combien de temps cela dure. J'ai déjà essayé cette expérience. J'ai obtenu des réponses différentes.

- Il dure combien de temps?
- Il dure sept minutes.
- On a l'impression d'avoir vu un long métrage.





**Le Paysagiste** — *Combien de temps as-tu mis pour réaliser ce film étonnant?*

7m. 31s.

— Pendant dix-huit mois, je suis venu à l'Office travailler tous les jours. A l'exception de quelques semaines où je ne pouvais pas travailler. Ou bien j'étais découragé, ou bien je me sentais trop loin de la fin.

— *La musique de Denis Larochelle a-t-elle été déterminante dans l'élaboration du sujet ou a-t-elle été composée d'après la gravure animée?*

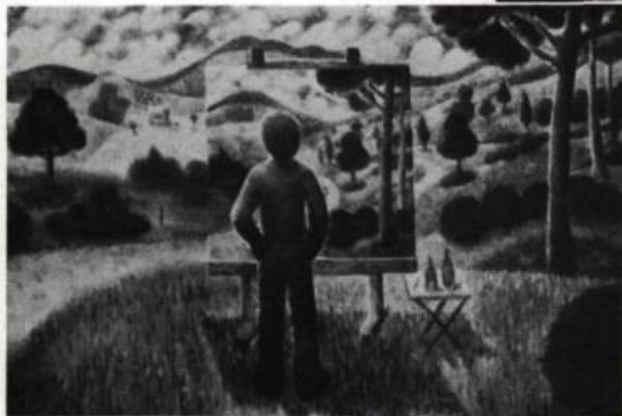
— Elle a été composée complètement après la fin du film. Je connaissais Denis Larochelle. Pendant que je faisais le film, je lui montrais les images. Vers le milieu du tournage, on a essayé de fabriquer une bande sonore expérimentale avec des sons réels et des sons d'orgue. Mais ça n'a rien donné de convaincant. Si bien qu'à la fin on a décidé de faire table rase. Mais je ne pensais pas du tout avoir une bande sonore comme celle que nous avons maintenant.

— *La musique est plutôt grave.*

— Oui. Moi, je m'attendais à autre chose. Etant donné que les images en noir et blanc étaient assez élaborées, classiques, je craignais que la musique ne donne à tout cela l'allure d'un vieux film d'archives. Mais, finalement, je me suis laissé convaincre surtout à cause de la première bande sonore qui n'avait pas réussi et que Denis Larochelle avait lui-même composée. Je me suis rendu compte que ce qu'il fallait pour les images, c'était une musique qui n'intervienne pas dans l'action. Sans synchronisme. Par exemple, si une porte s'ouvrait, il ne fallait pas entendre le bruit de la porte. Au contraire, il fallait une sorte de musique parallèle pour étirer le temps. Une musique familière à tout le monde qui ne vienne pas gêner le

déroulement de l'action. Dans le premier essai, la musique morcelait le temps. Ce n'était pas ce qu'on voulait. Il fallait une musique toujours bien dosée, jamais en conflit avec l'image. C'est ce que j'appelle une musique parallèle. C'est ce qu'on voulait finalement obtenir.

- *Y avait-il un plan très précis au début auquel tu as été fidèle? Ou t'es-tu laissé aller à ton inspiration? Procèdes-tu par esquisses sur papier auparavant?*
- Ici, à l'Office, il faut montrer ce qu'on va faire au comité du programme. J'ai fait un "story board". J'ai pris des photos fixes sur l'écran d'épingles. J'ai présenté une vingtaine d'images qui se retrouvent finalement dans le film. A l'exception d'une ou deux images. Je les ai gardées dans l'ordre. Mais je ne savais pas ce qu'il y aurait entre chaque image. La longueur aussi était très aléatoire. C'est surprenant de voir comme mon "story board" ressemble au film. J'ai vu le "story board" comme des images-clés. C'était comme des points de départ de l'inspiration. Toute l'idée du peintre qui entre dans le tableau apparaît dans le "story board". Il fallait le montrer, puisque c'est tout ce qui fait la cohérence du film.
- *La constante métamorphose de l'univers dans ton film traduit-elle une vision personnelle de l'univers?*
- C'était le sujet du film. A partir de quel moment cela commence ou cesse d'être moi, c'est difficile à dire. Le titre anglais *Mindscape* se traduit par un paysage mental. Donc, ce que j'ai essayé de faire, c'est que le principe du mouvement soit une sorte de métamorphose constante. Comme des images qui nous échappent à la manière de souvenirs. A force d'essayer de se souvenir de certaines images, on finit par les détruire. Ça devient autre chose.
- *On y voit un peintre qui pénètre dans son oeuvre pour y découvrir une autre nature. Est-ce que cela correspond à l'idée que tu te fais du rôle d'un peintre ou d'un graveur dans notre société?*
- Il s'agit là d'un vieux mythe souvent abordé: essayer de faire une oeuvre et de voir jusqu'à quel point on pourrait y vivre d'une certaine façon. Il y a la fameuse histoire des deux peintres grecs qui se présentent à un concours pour voir lequel des deux a peint la réalité le plus près possible. Les deux toiles sont voilées. On enlève le voile du premier tableau qui représente une grappe de raisins. Quelques secondes après, un oiseau vient becqueter la toile. On a l'impression qu'il va être le gagnant. Quand arrive le moment d'enlever le voile du second tableau, on s'est rendu compte que le voile était peint. Cela a toujours été une sorte de préoccupation, à savoir jusqu'à quel point on pouvait faire vivre son oeuvre. Cette préoccupation ne concerne pas seulement le peintre. Dans la création, la réalité reproduite passe toujours par soi-même. J'ai





trouvé une sorte d'explication, après coup, qui vient de l'écran d'épingles lui-même. Parce que l'écran d'épingles, c'est un tableau. L'action de l'animateur consiste à faire bouger les épingles sur l'écran. Jusqu'à un certain point, c'est un peu la même chose dans le film. Ce qui devient important, c'est l'intérieur du tableau qui vit, alors que tout l'extérieur s'arrête.

— *Pourquoi l'apparition d'une maison volante?*

— Elle bouge, mais elle ne vole pas vraiment. La maison qu'on voit au début dans un jardin qui est comme une sorte de stéréotype d'images d'enfance, à un moment donné, devient autre chose. On s'approche pour voir à l'intérieur. La dynamique du film nous fait toujours aller par en avant. Si elle vole, c'est tout simplement parce qu'on s'en approche d'une certaine façon.

— *Quel sens donner à l'image d'une rivière envahissant la terre?*

— On voit la rivière peu de temps après la pénétration dans le tableau. Sans vouloir faire une psychanalyse, ça représente une sorte de métaphore qui signifierait la naissance. D'ailleurs, cette eau donne naissance à plusieurs autres plans.

— *Pourquoi ces plans de rue nocturne?*

— Arrivé à cette séquence, je me suis senti obligé de rappeler que le personnage était à l'intérieur de cet univers. Je pense que c'est la première fois qu'on revoit le personnage. Après avoir franchi l'écran, on peut affirmer qu'il vit à l'intérieur de l'écran. J'ai voulu le montrer. Je ne sais pas si j'aurais dû le faire. Ce n'était peut-être pas nécessaire. Jusqu'à ce que le peintre franchisse le paysage, il est clair que c'est le jour. Une fois à l'intérieur, ça devient beaucoup plus



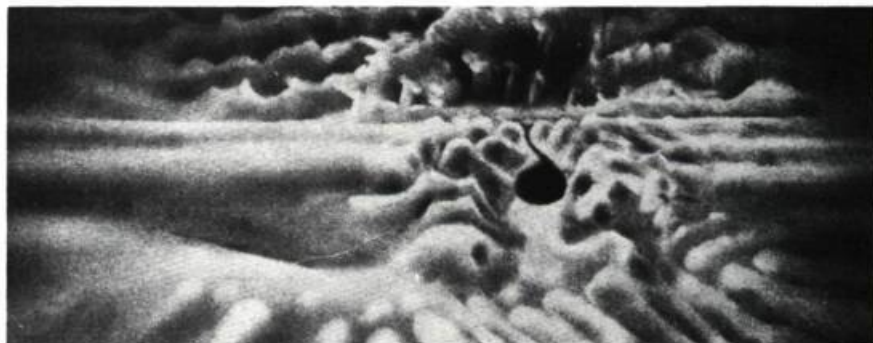


nocturne, inquiétant même. Mais une fois à l'intérieur, on entre dans la logique du rêve. Qu'il fasse jour ou nuit, à ce moment-là, tout devient assez arbitraire.

- *La fin semble pessimiste avec l'homme dans le labyrinthe.*
- Non. Je n'ai pas voulu une fin pessimiste. Le labyrinthe peut se présenter comme un cul-de-sac qui pourrait emprisonner l'homme. Mais, dramatiquement, il s'en sort, grâce à une image mentale qui fait réapparaître la réalité dans sa tête, comme c'était le cas au début.
- *Et le feu qui détruit?*
- Pour moi, il ne s'agit pas d'un feu angoissant. C'est davantage une libération. Il ressort du tableau. Et les images qui reviennent dans sa tête sont des images de la réalité. On voit le paysage du début qui revient à la fin. Le film dure le temps d'un rêve. Mais il ne s'agit pas de *quelqu'un qui se perd dans le rêve pour ne plus en sortir*. Mon film a la structure d'un rêve. C'est une organisation de symboles. Le feu, la rivière, la maison, le labyrinthe, ce sont des archétypes, ils ont un sens différent pour chaque personne, mais on les retrouve dans tous nos rêves. Je me suis efforcé d'utiliser des symboles ouverts, car il ne s'agissait pas avec ce film de faire mon analyse, mon but était de remuer quelque chose dans l'inconscient du spectateur.
- *Dans le générique de la fin, pourquoi la bande sonore nous fait-elle entendre des bruits concrets? Serait-ce pour nous rappeler la réalité?*
- Je ne suis pas tellement content de ces sons. Une fois sorti de l'écran, on voit l'écran d'épingles. En même temps que finit la

musique, il y a un zoom-out. C'est une sorte de retour à la réalité. J'aurais voulu des bruits plus neutres. On y entend des bruits trop spécifiques. J'aurais aimé des bruits plus quotidiens, mais difficilement identifiables. En fait, on entend des musiciens qui arrêtent de jouer. Cela permet au spectateur de se réveiller, d'une façon certaine.

- *Pendant le tournage, as-tu été victime d'événements malencontreux?*
- Oui. J'ai perdu du matériel, au début. Le fait de tourner actuellement à l'O.N.F. un film en noir et blanc, c'est un peu un anachronisme. Il faut plusieurs semaines avant de recevoir le matériel. Comme ma caméra avait été mal chargée à un moment donné, j'ai perdu quelques semaines de tournage. J'ai perdu un certain temps aussi à expliquer le fonctionnement de l'écran d'épingles à des visiteurs. L'écran d'épingles, c'est une curiosité qu'on inclut facilement dans les visites à l'Office.
- *Es-tu content d'avoir fait ce film?*
- Oui. Mais je suis conscient qu'il s'agit d'une chose exceptionnelle. Je sais que je ne suis pas prêt de refaire un film de ce genre, parce que cela demande beaucoup de temps et mobilise beaucoup d'énergie.



- *As-tu d'autres projets en cours?*
- J'ai d'autres projets en cours, mais sans utiliser l'écran d'épingles.
- *Dans quelles autres techniques veux-tu te lancer?*
- N'importe quoi. J'espère faire suffisamment de projets assez différents entre eux pour avoir toujours une sorte de défi à relever. Je ne prévois pas m'adonner à une technique aussi exigeante que celle de l'écran d'épingles.

En ce moment, je prépare un film bien différent. Il s'agit d'un film fait avec du papier découpé, des photographies. Le tout combiné avec du dessin. C'est un film sur la nourriture. C'est peut-être le pendant au *Paysagiste* car, cette fois-ci, il s'agit bien de nourritures terrestres.

