

Laurent Coderre

Janick Beaulieu

Number 91, January 1978

L'animation de l'Office National du film

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51192ac>

[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). Laurent Coderre. *Séquences*, (91), 6–21.



LAURENT CODERRE

(entretien avec Janick Beaulieu)



- *De quelle région viens-tu?*
- Ma famille est originaire de Saint-Ours. Je suis né à Ottawa. Il y a quinze ans, je suis venu au Québec pour retrouver le pays de ma famille sur les bords du Richelieu.
- *On dit que tu as fait beaucoup de sports?*
- J'ai fait beaucoup de sports. De l'aviron (en tant que rameur); j'ai été également gymnaste professionnel. J'ai fait du "jiu-jitsu" pendant trois ans. Il me restait moins d'un an pour avoir ma ceinture noire.
- *On dit que tu as fait tous les métiers. Peux-tu en énumérer quelques-uns?*
- Comme nous étions huit enfants et que nous avons perdu nos parents juste à la fin de la 2e guerre mondiale, j'ai fait de l'arpentage en me promenant tout le long de la Matapédia en kayak. J'ai été barman, quand je ne pouvais pas rejoindre l'équipe d'arpenteurs, afin de payer mes études à l'Université. J'ai fait tourner des disques dans deux postes de radio privée, à Ottawa. Toujours dans le but de payer mes études.
- *La musique n'a-t-elle pas joué un grand rôle dans ta vie?*
- C'est à Ottawa que j'ai commencé à jouer de la trompette. Puis je me suis rapproché du milieu du jazz. Il se trouvait à Toronto, à l'époque. Je faisais les clubs de nuit jusqu'aux petites heures du matin. Avant le lever du soleil, tous les musiciens se rejoignaient pour faire du jazz avec de grands musiciens de New York. A un moment donné, on m'a conseillé de partir pour New York en vue de faire carrière avec ma trompette, sous prétexte que j'avais un certain son. Mais je n'aimais pas me classer dans une catégorie ou me limiter à une seule chose. Quand j'ai vu ces géants, ces "monstres sacrés" que j'admirais beaucoup, j'ai eu la crainte d'entrer trop jeune dans la même filière. Je ne voulais pas être marqué du seul sceau d'un bon trompettiste. Inconsciemment, je fuyais les spécialisations à outrance.



— *Que viennent faire le dessin et la peinture dans tout cela?*

— Je faisais du dessin et de la peinture depuis plusieurs années. J'ai rencontré à Toronto un des peintres du groupe des sept, Fred Horsman Varley, qui est mort à l'âge d'environ quatre-vingt-sept ans. Pendant trois ans, j'allais le voir dans son atelier, chaque semaine. Il critiquait mes dessins. Un jour, le curateur de la galerie d'art nationale, après que j'eus exposé avec des peintres canadiens (ce qui m'a valu une deuxième mention), m'a recommandé d'aller étudier avec Fernand Léger. J'étais dans la vingtaine. Encore là, je ne voulais pas être catalogué exclusivement comme peintre. Il faut dire que je continuais toujours à jouer de la trompette, afin de pouvoir payer mon loyer. Je continuais à peindre pour pouvoir manger. Fernand Léger est mort quelques mois avant que je puisse partir pour Paris. Ça m'a un peu déboussolé, parce que les arrangements avaient été faits pour que j'aie étudié avec lui. Alors, je suis entré dans une galerie d'art temporairement avec un œil bien ouvert sur l'horizon pour déceler un domaine où je pourrais m'épanouir à tous les niveaux.

— *N'as-tu pas travaillé à Radio-Canada?*

— Oui. J'ai travaillé à Radio-Canada durant cinq ans à faire de l'éclairage pour des drames et des spectacles musicaux. On a dit que je peignais avec la lumière. Je dessinais et je découpais dans du métal. J'arrivais à projeter des scènes au complet sur un écran de cent pieds de large derrière les acteurs. Ça a été une expérience formidable.

— *As-tu fait l'École des Beaux-arts?*

— Je suis revenu au Québec pour retrouver le coin de mes ancêtres. Je suis entré aux Beaux-arts pour connaître le milieu artistique. J'ai obtenu le premier prix en anatomie et en sculpture. Le docteur Roussel, qui était médecin coroner, a suggéré aux Beaux-arts de m'obtenir une bourse pour étudier le dessin médical.

— *Tu as même fait de la médecine?*

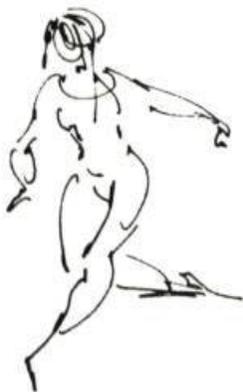
— Comme il n'y avait pas de dessin médical au Québec, j'ai été le premier à entrer à l'Université de Montréal en qualité d'étudiant en dessin médical. J'ai disséqué le corps humain pendant deux ans en dessinant chaque partie. Et je prenais certains cours avec les étudiants en médecine. Je suis entré dans les hôpitaux en faisant du dessin médical. Encore là, c'était par accident, puisque ce n'était pas

Code musical de Laurent Coderre



le but que je poursuivais dans la vie. Je vivais toujours intensément de musique, de peinture, de dessin et de partage avec tous les êtres humains qui m'entouraient. Pour moi, vivre prime l'oeuvre. Vivre pour ensuite créer. Plusieurs essaient de créer avant d'avoir vécu. Je voulais aller au bout de chaque expérience humaine.

- *Quand as-tu touché au cinéma? Tu as déjà avoué être entré à l'O.N.F. par la petite porte, par pur hasard. Ça veut dire quoi au juste?*
- *Alors que je m'adonnais au dessin médical, j'ai rencontré Fernand Ménard de l'O.N.F. qui voulait ouvrir un département de film médical. Il m'a engagé au département titres, avant de mettre sur pied cet autre département. Malheureusement, cela ne s'est pas réalisé. Il faut dire que je voulais depuis longtemps entrer à l'O.N.F. Je suis devenu alors très impatient. A ce moment-là. Yvon Malette, un très bon animateur connu, voulait quitter le département du film fixe où il était le dessinateur en chef. Il m'a demandé de le remplacer. J'ai fait ce travail durant quelques années. Par la suite, Norman McLaren a décidé de donner quatre cours à six ou sept personnes intéressées à l'animation anglaise. C'était la seule équipe existante. A l'époque, il n'y avait pas d'animation française. Après une semaine ou deux, j'ai demandé cent pieds de film. Ce petit test a donné naissance à *Métamorphoses*.*
- *Avant de parler de Métamorphoses qui t'a lancé dans l'animation, peux-tu nous entretenir des nombreuses recherches effectuées dans le domaine scientifique à l'O.N.F.?*
- *Après Métamorphoses, je me suis retrouvé en animation où j'ai retouché des gravures pendant quelque temps pour une série de films sur la guerre des années quarante. Ensuite, toujours en animation, j'ai fait dix films à l'intention des arriérés mentaux, films basés sur les théories de Piaget, afin d'aider l'enfant à résoudre ses problèmes. Le docteur Sam Rabinovitch, décédé récemment, s'est servi de ces films en cassette 8 mm. Ce qui permet à l'enfant de voir lui-même son problème. Les psychologues ont découvert qu'avec ces films, l'enfant pouvait résoudre en une semaine certains problèmes qui exigeaient, en contacts humains, jusqu'à deux ou trois ans de travail. Cette découverte les a encouragés à faire une série de ces films. Mais j'ai laissé de côté ce domaine, toujours par crainte d'être catalogué dans un genre. Puis on m'a laissé faire des films commandités. J'ai réalisé deux ou trois films sur les mathématiques avancées pour les universités. Un film sur les détecteurs de bancs de poissons. Le dernier film de vingt minutes a été primé en Italie. J'ai fait une quinzaine de commandites qui m'ont initié au dessin, au papier découpé. J'aimais beaucoup bouger les matières en trois dimensions.*



Métamorphoses — Revenons à Métamorphoses. Ce film a été conçu simplement comme un test?
2m. 33s.

— C'était un simple exercice. Il n'était pas destiné à la conservation. Je l'ai fait en vitesse. Quand McLaren a vu *Métamorphoses*, il a demandé qu'on m'envoie immédiatement dans le département de l'animation. A ma grande surprise, ce test s'est valu la médaille d'argent au Festival international du Film à Venise.

— *Quelle est la technique employée dans Métamorphoses?*

— J'ai découpé en vingt-sept petits morceaux de papier un petit bonhomme que je voulais mouvoir. McLaren me disait qu'il était préférable, surtout pour un débutant, de me limiter à sept morceaux de papier, parce que, selon lui, au point de vue optique, il était très difficile de pouvoir garder un certain ordre dans l'écran avec plus de sept morceaux. Comme je voulais simplement m'amuser et que je n'avais rien à perdre, j'ai essayé les vingt-sept morceaux. Ce test a été exécuté sur un équipement rudimentaire. J'ai fait cela avec dix dollars de film en trois jours de tournage. Je filmais image par image au lieu de deux images par mouvement, comme plusieurs font. Ça donne un mouvement plus tranquille.

— *Tu as réalisé ce film en trois jours?*

— J'ai travaillé pratiquement jour et nuit. J'étais encouragé. Et quand je me donne à quelque chose, j'y vais à fond de train.

— *Combien de mouvements dans ce film de trois minutes?*

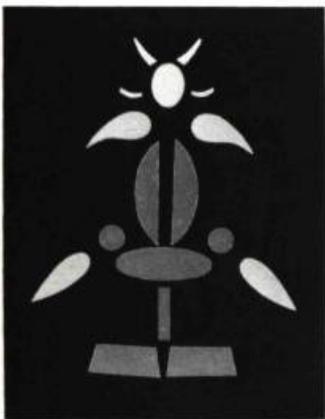
— Près de quatre mille mouvements. J'ai fait les séquences en trois jours. J'ai envoyé cela au laboratoire. J'ai obtenu un autre bout de film d'une trentaine de pieds. J'ai ajouté cette première partie de ce corps qui, en fait, est un danseur ou une danseuse qui, au début, est sans corps. Il a des pieds, des mains, une tête. Je voulais voir si j'étais capable de suggérer la forme humaine par le mouvement sans qu'il y ait un corps. McLaren a trouvé que c'était comme une sorte de synthèse de l'animation. Et sous sa recommandation, je me suis retrouvé, une semaine après, dans l'équipe anglaise d'animation.

— *Quels sens donner à ce film?*

— Je n'avais pas de scénario préconçu. J'ai créé sous la caméra. Je me disais que ce clown devait s'amuser un peu comme l'être humain doit patauger dans l'univers, un peu comme j'avais pataugé dans le passé. Mais comme il n'y a pas de subtilité ni de finesse dans le dessin, j'ai découpé une forme avec un couteau et j'ai essayé de le faire vivre d'une façon très intense. Ce personnage me ressemble, parce que j'aime vibrer à l'univers entier. C'est une sorte de folie, une fantaisie légère.

— *Qui a composé la musique de Métamorphoses?*

— Ce sont des harmoniques de guitare par Luiz Bonfá, l'auteur de la musique d'*Orfeu Negro*. Par lettre, j'ai réussi à l'atteindre à Hollywood. Il était heureux d'apprendre que l'O.N.F. voulait se servir de sa musique pour faire un film.



Recherche visuelle pour accompagner une trame musicale — *Le film Recherche visuelle pour accompagner une trame musicale, quand et comment a-t-il été réalisé?*

3m. 30s.

— J'ai fait ce film après *Métamorphoses*. J'aimais beaucoup m'exercer sur une guitare classique. J'ai commencé à jouer durant ces mêmes années, le matin très tôt vers cinq heures, le midi dans l'escalier de l'Office, et le soir très tard. Après un an de recherche, j'ai essayé d'illustrer avec des couleurs assez subtiles, en bougeant de gauche à droite, de haut en bas sur un fond obscur, des accords de guitare. J'essayais de voir ce que pouvait donner le mouvement saccadé, le mouvement syncopé. J'essayais de voir la couleur de la musique. C'était tout simplement une recherche pour visualiser des sons. Cette expérience m'a amené plus tard à composer et à interpréter de la musique pour plusieurs films.

— *C'était du papier, comme dans Métamorphoses?*

— Oui. J'ai étendu de la couleur avec un rouleau. J'essayais d'obtenir trois ou quatre teintes subtiles qui pouvaient transparaître l'une à travers l'autre comme les Maîtres le faisaient. Je voulais donner ces trois dimensions: le visuel, la profondeur, le mouvement. Je n'ai pas eu la chance de soumettre ce projet à l'O.N.F. Comme j'étais débutant en animation, je devais faire de la commandite pour toucher un salaire qui me permettrait un jour de faire un film correspondant à mes aspirations dans le domaine du visuel, dans le domaine de ma vibration à l'humanité. Expression personnelle vis-à-vis l'être humain qui essaie de survivre dans cette jungle suffocante qui est le monde d'aujourd'hui mais qui nous laisse avec des bribes assez belles à découvrir. C'est un peu cela la trame musicale pour guitare.

J'ai fait aussi deux petits films avec la machine pour dessiner sur la pellicule. McLaren disait que l'encre n'adhérait pas très bien à la pellicule. Il m'a conseillé de faire faire un négatif. J'ai envoyé le test au laboratoire. Mais je n'ai jamais vu les copies. Peut-être les trouverai-je un jour. L'important pour moi, c'était d'avoir appris à manier la plume sur la pellicule elle-même.



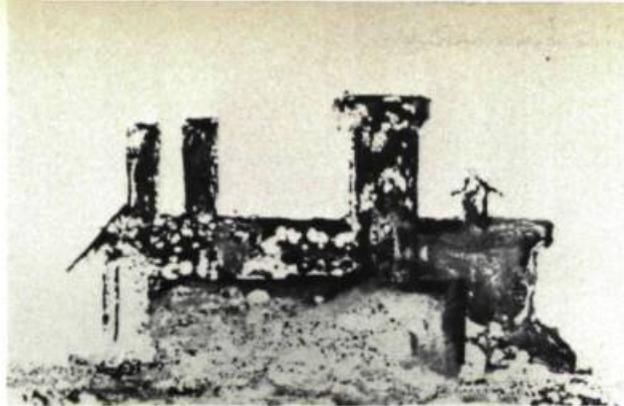
Fleurs de Macadam — *As-tu choisi toi-même la chanson de Ferland ou te l'a-t-on imposée?*

2m. 53s. — René Jodoin cherchait un canadien-français pour compléter le projet de cinq chansons qui feraient connaître l'animation française. C'était leur premier projet en animation française. Parmi les cinq chansons, il y en avait une que tout le monde apparemment refusait de faire. On m'a demandé d'entreprendre *Fleurs de macadam*. Comme je faisais de l'animation seulement depuis dix-huit mois, j'ai pensé que je n'avais rien à perdre en acceptant ce projet comme un défi à relever. On m'a donné un budget de quatre semaines pour faire ce que les autres avaient fait en un an et demi. J'ai fait ces quatre mille et quelques dessins avec plusieurs contraintes, parce que certains n'aimaient pas mon style. Durant quatre semaines, j'ai travaillé pratiquement jour et nuit. J'ai discuté du résultat avec Jacques Godbout qui était à la tête de l'équipe française. Il m'a dit de présenter le film tel qu'il était. J'aurais voulu une semaine de plus pour corriger certaines choses.

— *On dit que tu t'es astreint à analyser et à disséquer les paroles de Ferland de façon à être le plus fidèle possible à la poésie de la chanson. Peux-tu nous donner des exemples précis?*

— J'ai essayé d'atteindre Jean-Pierre Ferland pendant un mois dès que j'ai eu vent du projet qu'on allait me proposer. Je n'ai pas réussi à atteindre Ferland à cause de son gérant qui trouvait l'affaire très compliquée. J'ai appelé Renée Claude qui avait déjà interprété cette chanson. Au téléphone, elle m'a expliqué à sa manière les paroles de la chanson. J'avais beaucoup de difficultés à saisir les paroles. Jacques Godbout et moi, nous nous sommes mis ensemble pour essayer de les disséquer et les comprendre. Jacques Godbout disait qu'on pouvait donner plusieurs interprétations à certaines phrases. Je me suis attelé à la tâche durant un mois et deux semaines de montage. Le film s'est fait très vite. Pour moi, ce n'était qu'une ébauche, un film-croquis.





— *Au niveau de l'interprétation, j'ai beaucoup aimé celle que tu fais concernant cette phrase vers la fin de la chanson:*

*'Qu'on aligne mes trois cents poubelles
Et qu'on plante deux pissenlits
Que ma rue mette ses jarretelles
La fleur de macadam s'ennuie.'*

Pour illustrer les jarretelles, tu nous montres des fils électriques. Malgré ton insatisfaction face à ce film, ne penses-tu pas qu'il s'agit là d'une trouvaille?

— Oui. Je voyais cela de cette manière. Au point de vue graphisme, avec des images qui venaient avant et après, je trouvais que c'était faire un bon pont, dans le contexte, que de lier cela avec ces fils électriques et ces cordes à linge qui habitaient ces arrière-cours où Ferland s'était baladé durant toute sa jeunesse. J'ai imaginé Ferland sur son macadam durant un été très chaud où les fleurs poussaient à travers le macadam. De là, il voyait ces jarretelles, c'est-à-dire ces cordes à linge à travers cette boucane et tout ce ciel qui était quand même là aussi.

— *'La fantaisie plus grande qu'la panse
On rêve d'acheter ces cheminées
De s'en faire une lorgnette immense
Pour voir c'qui s'passe de l'aut'côté.'*

Comment as-tu traduit cette fantaisie? Par une longue-vue?

— J'ai fait exploser les cheminées en crépi. On m'avait bien dit qu'en faisant ce film je ne devais pas me servir d'aquarelle. On m'avait conseillé de me servir de la peinture à 'cello'.

— *Qu'est-ce que le "cello"?*

— C'est une feuille de celluloïd qui permet à l'artiste de superposer un dessin sur un "back-ground" déjà dessiné.

Je me suis servi quand même de l'aquarelle. Mais, j'ai perdu des séquences au complet. Par exemple, le soleil qui apparaît à un moment donné, j'ai dû le refaire très vite. Un matin, quand je suis arrivé, mon soleil avait séché sur les "cellos" pendant la semaine où je m'occupais d'autres dessins. Mon soleil avait séché. Je l'avais perdu dans le fond de l'enveloppe. Mais l'aquarelle me permettait des



textures intéressantes, comme écraser les cheminées avec un peu de salive. Je devais faire très vite à cause de la limite du budget. De là sont sortis les cheminées. Quand on parle de "lorgnette immense", j'ai imaginé des gens sur un balcon, munis de longues-vues qui regardent une demoiselle en train de prendre un peu de soleil. C'est un cliché. Si j'avais eu le temps, j'aurais fait autre chose.

- *Le rythme endiablé des dessins a-t-il été entièrement inspiré par la chanson?*
- Ce rythme qui peut fatiguer les gens est obtenu par une technique où on inverse un dessin ou bien on reprend celui d'avant, afin de créer une vibration. Les gens qui voulaient animer ce film me disaient qu'au point de vue musical, le rythme du petit bloc de bois qu'on entendait dans la percussion gênait beaucoup l'animateur. J'ai essayé, par une vibration visuelle qui pouvait peut-être coïncider avec cette vibration musicale, de rendre tout cela. C'est délicat, parce que le visuel peut détruire le sonore dans certains cas.
- *Comme tu es musicien, ne trouves-tu pas pénible le fait d'avoir à travailler sur la musique d'un autre?*
- Parfois. Mais le fait d'animer un film sur de la musique déjà imposée peut s'avérer aussi amusant que travailler certaines trames musicales sur des instruments peu connus. Je suis en train de faire une recherche sur des instruments très primitifs. J'en suis encore au stade expérimental. J'ai une bobine sonore de tous ces instruments qui partent d'une note très simple. J'aimerais un jour établir un pont entre l'homme primitif et contemporain en me servant de la musique primitive et contemporaine.
- *Comment as-tu travaillé avec Claude Lapierre qui s'occupait de la caméra?*
- Avec Claude Lapierre, ce fut un travail de collaboration idéal. Il m'a beaucoup aidé à obtenir le rythme du film. Il m'a été d'un grand secours quand il s'agissait de tourner trois ou quatre mouvements en

même temps. Ses connaissances techniques m'ont beaucoup aidé à obtenir les vibrations souhaitées. Il y avait un partage complet pour un film qui se voulait sans prétention.

- *Pourquoi juges-tu imparfaite la réalisation de Fleurs de macadam? Ne l'a-t-on pas reçu comme un film étonnant?*
- Peut-être, puisqu'il a reçu le prix du meilleur film au Festival international du film de Yorkton et un diplôme d'honneur au Festival international de Londres. Ce qu'on réalise en trois ou quatre semaines, alors qu'il aurait fallu beaucoup plus de temps, entraîne nécessairement des imperfections. Le bagage de mon passé pourrait expliquer ma vitesse de travail. Ma vie a été bousculée, bouleversée. J'ai souvent frôlé la mort de près. J'ai ramassé tout cela. Je l'ai foutu dans un entonnoir. Et cette goutte écrasée dans l'entonnoir est tombée sur la pellicule. Pour moi c'est vraiment l'animation. Je n'ai pas encore réussi à faire vivre complètement cette goutte toute colorée qui prend, de jour en jour, beaucoup plus de nuances. Je n'ai pas encore réussi à cause d'un concours de circonstances où il m'a fallu lutter contre une pneumonie avec complications. Je ne devais pas en sortir vivant. J'en suis sorti grâce peut-être à ma voracité face à la vie.
- *Tu aurais voulu apporter des retouches indispensables à la finition de ce film. Lesquelles?*
- J'y trouve des clichés. Je ne suis pas tellement content de la fleur qui sert de leitmotiv. Je l'aurais voulue plus vivante, plus texturée. Cette ligne épaisse et opaque ne représentait pas la joie de cette fleur comme je la voyais dans mon esprit. J'aurais voulu montrer cette joie par la couleur et par la ligne. Je l'ai ébauchée en pensant pouvoir la mieux travailler plus tard.



J'aurais aimé aussi reprendre la couleur dans certaines images. Lorsque la chanson dit: "Quand j'aurai eu trois fois vingt ans", on voit cette tête de jeune homme qui devient plus "mature". J'aurais aimé reprendre cela d'une façon plus subtile et sur un fond moins blanc. Je n'aime pas ce blanc dans *Fleurs de macadam*. Ça tape dans l'oeil et gêne cette vibration que je voulais atténuer mais qui avait sa raison d'être. Je ne pensais pas que le film sortirait de l'Office. Et pourtant ce film "marche" encore. Il y a aussi d'autres clichés que j'avais notés sur ma feuille de correction. Je ne les ai plus à l'esprit.

Zikkaron — *Zikkaron s'est valu les honneurs d'un grand prix à Cannes. Quel est le sens précis du titre?*
5 m. 27 s.

— *Zikkaron*, en grec orthodoxe, veut dire les souvenirs du passé qu'on vit présentement. C'est le passé ramassé dans le présent. C'est le passé qui coule actuellement dans un entonnoir. Chaque individu vit présentement d'après les symboles acquis dans le passé. *Zikkaron* viendrait d'un mot hébreu qui signifierait les souvenirs. Au début du film, un point sort de l'obscurité (malheureusement ces plans manquent dans certaines copies) pour se diriger vers l'homme. Ce point se divise en deux yeux qui observent le mystère humain. Ces deux yeux deviennent une figure humaine. Ce corps humain retourne à la source de la terre. Et dans une nature stylisée, on voit *Zikkaron* qui commence à se bousculer sur des notes sortant de flûtes primitives...

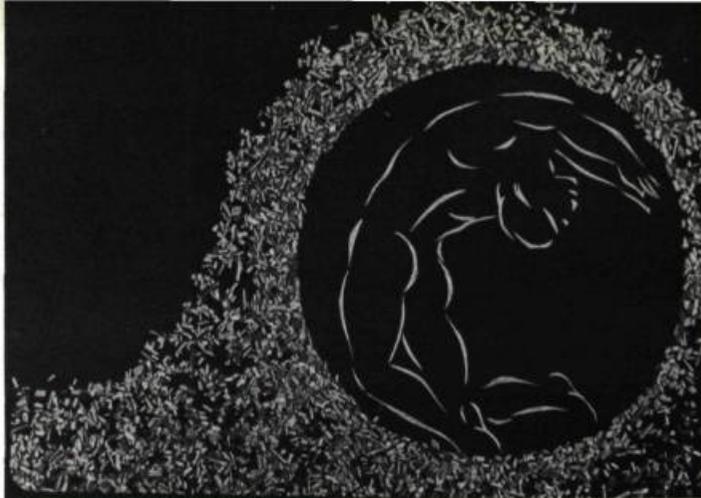
— *En cinq minutes et vingt-sept secondes, penses-tu avoir atteint le but que tu te proposais: "concrétiser l'homme au sein de l'univers"?*

— Pas tout à fait. Dans trois semaines de tournage, je n'avais pas le choix d'y mettre le paquet avec mes huit mille images. Par contre, je suis satisfait de plusieurs scènes. Encore là, j'aurais pu y mettre plus de subtilités.

— *Ai-je saisi le film si je trouve que Zikkaron se veut un hommage à la vie qui éclate en prenant naissance dans une cellule?*

— C'est exactement cela. Le cycle de la vie. Le tourbillon de la vie. Le cercle symbolise la vie. La vie se compose de cycles. Tout est en rond dans mon film. Le cercle, c'est ce qui fait la joie de vivre. Tant qu'on





n'a pas trouvé son cercle, c'est pénible de vivre. Chacun doit trouver le sien, pour vivre en harmonie avec l'intérieur et l'extérieur. Chacun doit trouver son soleil et découvrir le soleil de ceux qui l'entourent. Et ce, malgré l'abondance des poussières.

- *Zikkaron a été confectionné avec des particules de linoléum sur un fond de carton noir. Est-ce la seule matière employée?*
- Oui. Le linoléum est la seule matière employée. J'ai essayé avec du café. Mais, avec la chaleur des lampes, ça collait à mes mains. J'ai essayé du sable. J'ai abandonné le sable, parce que ça donnait une poussière incroyable difficile à éliminer sur le carton noir. En découpant dans le linoléum, je me suis rendu compte que je pouvais avoir une matière assez lourde susceptible de résister à un petit courant d'air ou à un climatiseur.

Les grandes lignes que tu vois viennent du fait qu'avant de couper le linoléum en particules, je découpais de grandes lignes. Morceaux que je déposais un à un. McLaren m'a demandé de lui expliquer comment pivotait mon homme dans le cercle à la fin. L'homme se composait de cinquante-sept morceaux de linoléum. McLaren m'a demandé si j'avais pris une aiguille plantée dans un carton que j'avais tourné ensuite sur lui-même. Je lui ai dit que c'était impossible, puisque la tête se détachait du corps. Il se demandait comment j'arrivais à me rappeler qu'en remuant l'oeil je n'avais pas oublié le gros orteil. Quand je travaille sur un film, la création devient tellement intense que je m'enferme à double tour au point d'en oublier le temps de manger. Je me fie à un rythme intérieur. Je dormais trois heures par nuit. C'est un concentré de mes expériences passées.

- *D'autres avaient-ils essayé auparavant cette technique?*
- A ma connaissance, non. Avec la poussière de linoléum, je pense que c'est la première et la dernière fois. Je voulais aller plus loin dans cette technique en réalisant un autre film. Mais comme j'aime expérimenter sur d'autres matières, je ne prévois pas m'en servir à nouveau.



Malgré les contraintes et les déboires, je demeure optimiste face à la vie. C'est ce que je veux exprimer à la fin de *Zikkaron* où plusieurs voient une note de désespoir quand l'être humain s'enfouit sous terre. Mais cette petite fleur qui pousse à la gauche de l'écran est le symbole, pour moi, d'une vie très simple. Vivons comme une fleur qui courbe la tête quand il pleut et éclate en mille miettes sur l'écran quand il fait soleil. Vivons en accord avec la nature. Quand on s'attend à trop dans la vie, on est parfois déçu. Quand on attend peu, on vit intensément le peu qu'on a.

— *As-tu conservé la couleur naturelle du linoléum?*

— J'ai gardé la couleur brune naturelle. Malheureusement, dans le film, ça donne une autre couleur, sans doute à cause de l'éclairage. Le fond noir représente le néant. La vie est représentée par les particules qui bougent.

— *As-tu été inspiré par la musique de Don Douglas?*

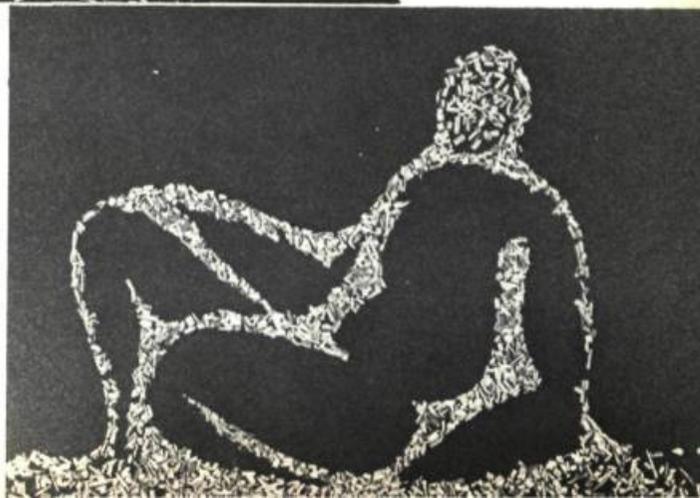
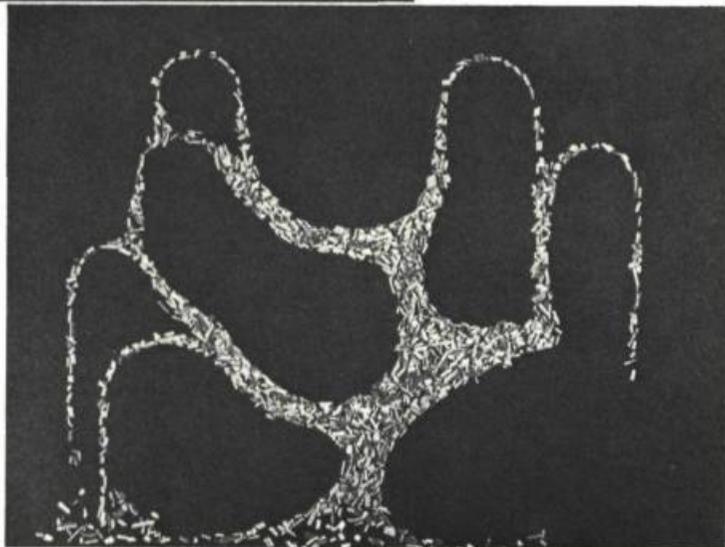
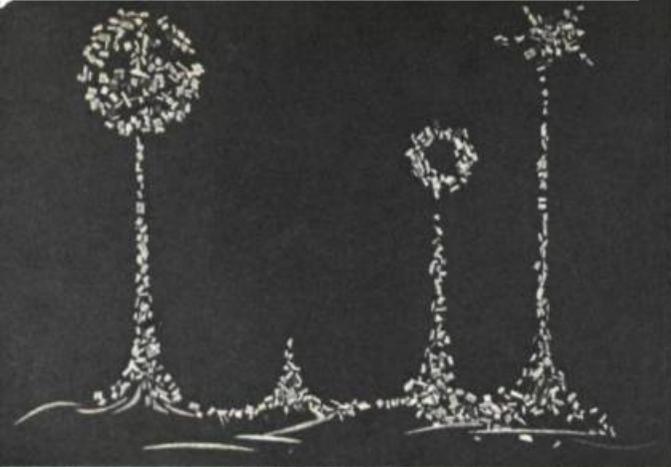
— La musique a été composée après le film. Mais, j'avais dans la tête une idée musicale. La musique a été écrite d'après l'image. J'ai indiqué à Don Douglas ce que je voulais, parce que j'avais pensé à la musique tout en faisant le film. J'avais mis sur bobine une trame musicale sifflée. Quand il a vu le film, Don Douglas a fait appel à un flûtiste qui, au beau milieu du film, a laissé de côté ce qui avait été écrit pour s'abandonner à cette frénésie sur les flûtes primitives incas. Il en jouait deux à la fois en harmonie. C'était formidable. La bobine originale était beaucoup plus puissante que ce qu'on entend dans le film maintenant. De toute façon, je considère *Zikkaron* comme un simple croquis. Mais, un croquis, ça croque dans l'univers comme dans une pomme. C'est un morceau de vie croqué sur le vif.

— *Zikkaron n'a-t-il pas été victime d'événements cocasses?*

— En faisant *Zikkaron*, à un moment donné, j'ai éternué sur mon dessin. En une seconde, trois millions d'années ont été anéanties. On voit dans cette séquence une sorte de dinosaure qui éclate pour devenir une sorte de coq. Ce qui devient très contemporain dans l'image. Mais ce n'était pas mon intention d'aller aussi vite dans le chevauchement des siècles. De cet animal, j'en suis venu à dessiner une multitude d'êtres humains qui étaient contortionnés dans un pilier. Malheureusement, au laboratoire, quand j'ai apporté cette pellicule, le bain d'acide a brûlé ces trois mille images durant la fin de semaine. Comme je n'avais la caméra que pour trois semaines, je n'ai pas pu reprendre ce pilier humain qui devait être le clou du film. J'ai dû faire le montage en oubliant ces trois mille images qui étaient importantes dans le film.

— *Est-ce bien vrai qu'on aurait failli fumer ton film?*

— Vers la fin, je mettais mes particules dans une boîte de tabac. Les fumeurs de pipe venaient se ravitailler dans mon coin. Je me suis absenté durant une semaine. A mon retour, les particules n'étaient plus là. J'en ai déduit que quelqu'un avait fumé mes particules. J'étais pris de panique, parce qu'il me restait quelques séquences à tourner. Je suis allé voir le patron qui trouvait cela très drôle. Durant une nuit, j'ai découpé d'autres particules pour terminer le film.



- *As-tu des projets en cours au sujet de Gymno et Arabesques?*
- Un jour, j'écoutais "Gymnopédies" d'Erik Satie, au temps où cette musique n'était pas encore très populaire. Je vais probablement changer la musique, mais en garder l'esprit. En écoutant cette musique, j'ai pensé à une toute petite tête de la culture inca que j'avais et qui date de trois siècles. Une tête très dénudée. Je voulais entrer la lentille de la caméra très près de cette texture avec des perforations qui représentent toute l'humanité. A travers cette tête, on voyait une tête de femme. J'avais choisi une danseuse des Grands Ballets Canadiens qui pouvait se mouvoir - pas pour faire un film sur la danse - derrière mes dessins. Et partant de ce qu'il y avait de plus simple, je voulais montrer que le monde à l'intérieur de chaque individu pouvait devenir très complexe à un moment donné de sa vie. Je voulais décomposer cette figure, tout en animant dans la figure. Cette figure avait été exposée à vingt pour cent, pour me permettre d'imprimer à quatre-vingts pour cent les dessins qui s'imprèneraient sur cette figure. Par les mouvements du corps humain, on verrait tout ce qui nous bouscule dans la vie. Par la même occasion, à travers une multitude de symboles, on verrait, en démolissant cette tête, ce qui pourrait s'y loger dans le subconscient.

— *Tu en parles au passé. Le Projet a-t-il été refusé?*

- On a jugé que le fait de photographier cette tête en studio et d'engager cette danseuse entraînerait des dépenses considérables à une époque où il y avait des restrictions budgétaires. Alors, j'ai changé mon scénario. Je l'ai recommencé cinq ou six fois. Finalement, on l'a accepté avec cinquante pour cent de mes idées sorties du scénario. Ce qui a ralenti de beaucoup la réalisation de ce film. L'idée première avait été détruite.

— *Tu l'appelleras comment? Gymno? Arabesques?*

- Probablement pas. *Gymno*, c'est un titre de travail pour les besoins de la production. On change souvent de titre à la fin, parce que, de jour en jour, il y a une évolution personnelle. J'ai changé de département pour avoir plus de flexibilité. J'ai déjà entre trois et quatre mille dessins qui sont faits. J'ai fait aussi un peu de tournage. Mais entretemps, je dois tourner des commandites pour pouvoir réaliser ce film.

— *Tu as l'intention de réaliser un film avec des clous rouillés?*

- Oui. Je ferai un jour un drame humain avec des clous rouillés. Le petit clou, c'est le commun des mortels. Le gros clou, c'est le capitalisme. La rouille, c'est la pollution de l'esprit. J'ai trois mille clous dans une chaudière dans mon garage qui attendent d'être animés "en pixillation." De plus, j'ai d'autres scénarios qui attendent: *L'Oasis, Le Cirque humain, Structures, Vibrations...*



Dessins clés pour une séquence d'*Arabesques*

