

Co Hoedeman

Patrick Schupp

Number 91, January 1978

L'animation de l'Office National du film

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51196ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

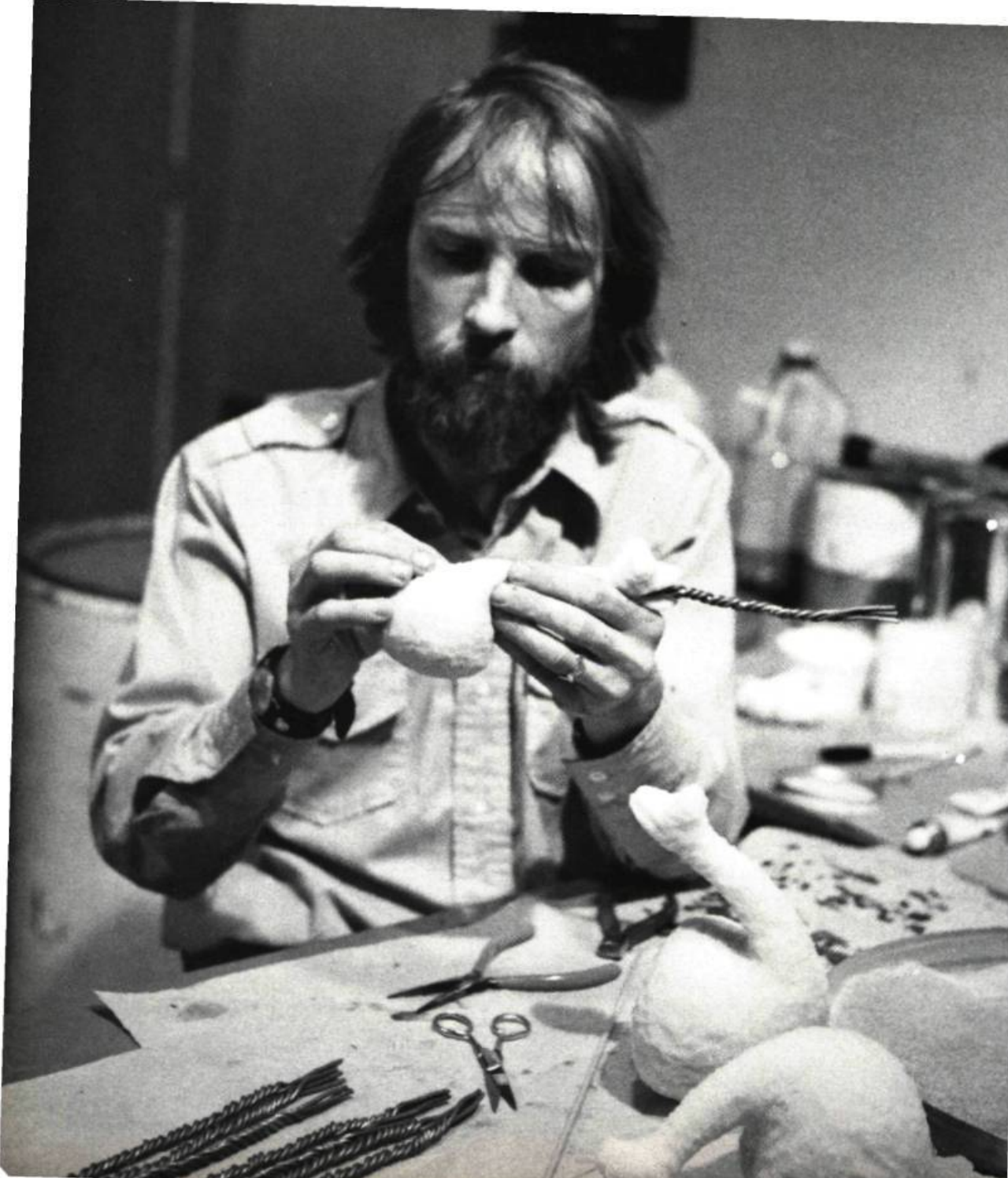
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Schupp, P. (1978). Co Hoedeman. *Séquences*, (91), 68–89.



CO HOEDEMAN

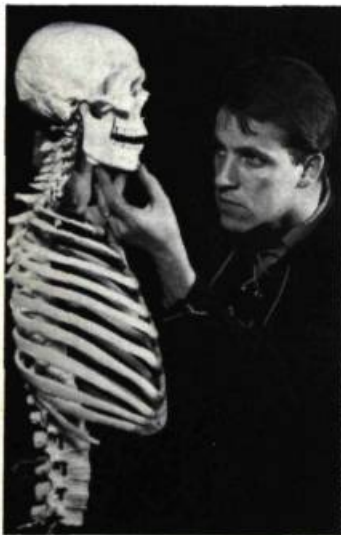
(entretien avec Patrick Schupp)

- *Co Hoedeman, quelle est ton origine ?*
- Je suis d'origine hollandaise, né à Amsterdam, en 1940.
- *Et comment s'est passé ton enfance ? Étais-tu déjà intéressé par le cinéma ?*
- Le cinéma, chez moi, n'existait pas comme ici, en Amérique du Nord. Jusqu'à ce que je finisse l'école primaire, le cinéma était pour moi une chose complètement intouchable. De plus, j'étais très jeune lorsque j'ai commencé à travailler, j'avais l'impression de perdre mon temps à l'école et je voulais utiliser mes mains. Ma mère m'avait encouragé à aller travailler, peu importe le domaine, mais je devais continuer mes études à temps partiel. Bien entendu, je ne savais pas quoi faire, et une formation secondaire était nécessaire pour apprendre un métier. Je me suis donc engagé dans la première chose qui s'est présentée, dans l'industrie de l'imprimerie, la retouche de photographies. J'avais quinze ans... Mais il faut dire que la photo m'avait toujours intéressé, et ça me plaisait beaucoup. Par contre, n'ayant pas d'argent, je ne pouvais pas m'acheter d'appareils. C'est pour ça que j'ai sauté sur l'occasion. Et puis, je pouvais me servir de mes mains.
Au début, j'ai eu quelques problèmes : mon patron n'était pas très satisfait de moi parce que je ne pouvais jamais rester assis plus d'une heure. Je voulais toujours aller me promener.
- *Et alors ?*
- Ça a duré quelque temps. Puis, un jour, j'ai vu une annonce dans un journal demandant un jeune homme pour devenir assistant dans une nouvelle production, pour le compte de la compagnie Multi-films, à Haarlem. La production en question était en fait un dessin animé. Je n'avais aucune formation, mais j'étais curieux ; et puis on recherchait quelqu'un de très jeune, justement, pour pouvoir le former. J'entraî, fis quelques semaines d'essai,

et fut finalement engagé. On m'affecta à la section des trucages et des effets spéciaux mais il n'y avait pas de travail vraiment. Comme différentes compagnies utilisaient les facilités du studio, pour les documentaires, les nouvelles, etc... je rendais de petits services, devenant assistant caméraman, employé de labo, ingénieur du son, selon le cas.

- *Tu as donc appris le métier, comme on dit en français, "sur le tas".*
- Exactement. Mais entretemps, pendant mes soirées, j'ai continué mon instruction, comme je l'avais promis à ma mère. J'ai ainsi suivi des cours à l'école des Beaux-Arts à Amsterdam, et à l'école de photographie de La Haye. Je n'ai jamais regretté cette période-là. Plus je voyais ce qui se passait dans le domaine du cinéma, plus ma formation se précisait. Cependant, mon travail de base restait le trucage, c'est-à-dire que j'avais appris le lettrage, j'aidais à réaliser des documentaires, je faisais des maquettes. Mais bientôt, cela ne me suffit plus. Ce n'était pas le cinéma tel que je le concevais.
- *Avais-tu déjà une idée de ce que tu voulais faire ?*
- Pendant les six premières années, non. Tout était nouveau, et chaque jour apportait quelque chose de différent, de fascinant même. Aussi, très vite, je me suis rendu compte que c'était l'animation qui me fascinait le plus. Je trouvais cela absolument extraordinaire, dans le principe comme dans la réalisation. Seulement, voilà : je n'avais jamais réalisé de film de ma vie. Oh ! bien sûr, on me donnait de petites séquences à réaliser, des enchaînements, par exemple, dans des documentaires. Une fois, on avait fait un documentaire sur la construction du métro. Alors c'est moi qui ai réalisé toutes les maquettes. Plus tard, on a commencé à tourner des commerciaux. Comme d'habitude, on devait tout faire soi-même, à partir de la conception de base. Ensuite, on allait voir les producteurs pour leur vendre les projets. S'ils acceptaient, on s'occupait de la réalisation, du montage, des décors, etc... .
- *Ça, c'est curieux ! Vous prépariez les projets avant de les soumettre aux gens des compagnies ?*
- Exactement. Je sais bien que c'est fonctionner à l'envers, mais ça marchait comme ça ; sauf que ce travail ne m'amusait pas beaucoup. Je ne parle pas du point de vue cinéma, mais pour le travail en soi, je trouvais parfaitement idiot d'aller vanter les mérites, réels ou imaginaires, d'un savon ou d'une liqueur que je n'aimais pas.
- *Il y a beaucoup de gens qui ont la même opinion...*
- Après tout, c'est un moyen de gagner sa vie, et l'argent n'a pas d'odeur. Quoi qu'il en soit, au bout d'un certain temps de ce genre de travail, j'en avais super-assez ; j'étais à bout. Et

Le Squelette
production scolaire



pourtant je restai encore un peu avec la compagnie, tout en sachant très bien qu'un jour ou l'autre, je devrais prendre la grande décision : soit rester là et mourir à la tâche, ou tout lâcher, et réaliser mon rêve : faire un film.

- *Ça, c'était un projet personnel.*
- En effet. Je n'avais pas encore terminé mon instruction, et je continuais toujours à suivre des cours. Je travaillais le jour, et, le soir, j'allais à l'école. J'ai fait ça pendant dix ans, jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans.
- *En effet, l'annonce dans le journal de Haarlem, tu l'avais vue à quinze ans, n'est-ce-pas ? Tu as donc travaillé pour Multi-Films pendant dix ans ?*
- Parfaitement. Mais entre temps, la compagnie avait changé de nom. Et la seule intervention extérieure, si je puis dire, c'était le service militaire, obligatoire, comme tu sais. Mais je crois que j'a eu de la chance. Après les premiers six mois d'instruction de base, après avoir appris tout ce qu'il fallait pour devenir un "bon" soldat (maniement des armes, instruction, etc...), j'ai fait une demande d'emploi à la section cinématographique. Seulement le poste disponible était destiné à un sergent. Si je faisais l'entraînement, ça impliquait que je ne resterais pas dix-huit mois dans l'armée, mais vingt-quatre. J'ai pris cette chance. Je suis devenu sergent, j'ai été engagé, et heureux. Nous n'étions que deux dans le service, un soldat et moi. Je faisais tout : caméra, montage, son, tout. Les sujets, c'était des films pour l'armée. Donc des films d'instruction : manoeuvres de tanks, maniement de fusils, soins à un soldat blessé, etc... avec des trucages : une jambe coupée, par exemple. Puis je suis sorti de l'armée, et pendant trois ans encore, je suis retourné travailler pour Multi-Films, mon ancienne compagnie, qui avait pris le nom de Ciné-Centre. Je faisais le même travail, des commerciaux et certains documentaires. Mais j'étais beaucoup plus libre, parce que j'avais acquis plus d'expérience. Et puis, un jour, alors que nous étions en France pour les vacances, ma femme et moi (je m'étais marié, j'ai oublié de le dire), nous parlions des difficultés de vivre en Hollande, de l'étroitesse de notre appartement — nous habitions à Hilversum, près d'Amsterdam à cause de la crise du logement : nous n'avions rien pu trouver à Amsterdam — et puis, comment peut-on fonder une famille avec toutes ces difficultés ! Nous étions jeunes, nous avions l'avenir devant nous — à 25 ans — et nous nous sommes dit : "Pourquoi ne pas essayer un autre pays ?"
- *Comment avez-vous choisi le Canada, et le Québec ?*
- Disons qu'il y a quatre ou cinq pays où on peut aller vivre et travailler sans perdre son identité. Pour moi, au départ, le Canada était le pays le plus sympathique, celui qui semblait offrir le plus de promesses. Par contre, je n'avais pas la moin-

La Dérive des continents
9m.



dre idée de ce qui se faisait ici du point de vue cinéma. J'avais entendu parler de Norman McLaren, évidemment, mais je ne savais pas qu'il travaillait pour l'Office National du Film. Je croyais que c'était un Américain résidant au Canada. Puis, comme il faisait des films extraordinaires, je me suis dit qu'il y avait certainement des possibilités.

Un beau jour donc, nous sommes partis, ma femme et moi, comme ça, au petit bonheur, sans aucun contact, sans connaissances, juste avec un peu d'argent et, sous mon bras, un rouleau de film contenant ce que j'avais fait de mieux depuis des années. J'ai fait le tour de plusieurs studios privés ici, à Montréal — puisque c'est là que nous sommes arrivés — mais partout, on me suggérait de me rendre à l'Office National du Film, et de me faire connaître. Wolf Koenig, qui était là à l'époque, me reçut et me dit qu'il visionnerait mon film. Comme, dans le cas d'une réponse négative de l'Office, j'avais déjà mon billet de train pour Toronto, je ne perdais rien à attendre. Et, deux jours plus tard, Koenig m'a appelé. Il me demanda si je parlais français, et je lui répondis que je me débrouillais. Il me reconvoqua à l'Office et me fit rencontrer Jean Beaudin, qui faisait partie d'une nouvelle équipe de production française en cours de formation, et qui comprenait également Michel Moreau et Robert Forget. Le travail de l'équipe consistait à faire des films didactiques pour le milieu scolaire francophone, et on avait besoin de quelqu'un ayant une certaine expérience cinématographique. Je suis arrivé au bon moment. Je fus accepté tout de suite, et voilà. Je travaille donc ici, à l'Office, depuis 1965.

— *Tu as travaillé comme assistant à la production de quatre ou cinq films, je pense. Mais quel a été vraiment ton premier film à toi ?*

— *La Dérive des Continents. C'était un projet soumis par le service d'animation anglaise. Le réalisateur, Wolf Koenig, avait vu mon travail, l'avait trouvé bon, et a voulu me faire faire quelque chose par moi-même.*

— *Parle-moi un peu de La Dérive des Continents ? C'était destiné à qui ?*

— *Aux écoles, avec un thème rabâché. Il n'était pas question de distribution commerciale. Il a été vendu strictement dans les circuits des commissions scolaires, ici, et aux Etats-Unis. Le film a voyagé beaucoup. De plus, même avec les découvertes récentes de la science, les idées et les faits présentés par le film demeurent d'actualité. On l'a même vendu en Europe.*

— *Il date de quelle année ?*

— *Je l'ai commencé en 1967, mais terminé en 68, après en avoir fait une production française. Il faut préciser que le service d'animation anglaise me prêtait à l'animation française, qui, elle, me payait. Ce n'est que lorsque René Jodoin est revenu*



à l'Office qu'il a formé le service d'animation française. Et c'est grâce à lui que j'ai pu réaliser mon premier "vrai" film, d'après une idée que j'avais eue. J'ai toujours voulu essayer toutes sortes de choses. Je n'avais jamais fait de film avec des poupées, alors j'ai voulu essayer : une poupée très simple, juste une forme humaine stylisée, faite de deux fils à plomb tordus ensemble. Comme tête, un simple cercle. Un fond noir, et des boules blanches complétaient les accessoires. J'ai commencé mon film en 1968, et j'ai mis six mois à le faire. Comme je savais exactement ce que je voulais faire, je n'ai pas eu tellement de difficultés. Je me suis dit aussi que ce serait peut-être intéressant de travailler avec une bande sonore. Alors j'ai demandé à Don Douglas, compositeur, de m'écrire une trame à partir de quelques plans que je lui montrai. C'est ce qu'il a fait, et pour réaliser l'animation, j'ai suivi de très près la bande sonore.

- *C'est intéressant, parce que c'est procéder à l'envers. D'habitude on fait d'abord le film, et ensuite la musique. Ici, c'est la musique qui, en quelque sorte, conditionne le film.*
- La musique a conditionné autant le découpage que le rythme.
- *As-tu des mouvements de caméra ?*
- C'est intéressant que tu me demandes ça. D'abord, dans le film, il y a toutes sortes de boules; tout se passe dans le noir. Pour commencer, il y a, disons, une petite boule blanche qui se promène. En fait, ce n'est pas la boule qui se déplace, c'est la caméra. Puis j'ai rembobiné le film et j'ai tourné la figurine jouant aux billes, en quelque sorte. Ensuite, j'ai fait une surimpression, et les deux images donnent l'impression d'une seule : on dirait que le petit bonhomme joue sur place, et la boule se promène. Encore une fois, ce n'est pas la boule qui se déplace, c'est la caméra.
- *C'est en fait la technique exactement opposée à celle de ta collègue Suzanne Gervais : elle dessine toutes ses choses, et la caméra est fixe, elle dessine tous ses mouvements. Toi, c'est le contraire, les choses sont fixes et la caméra bouge.*
- Oui. J'ai fait ce film comme une expérience. Je voulais convaincre les gens qu'on peut suggérer un mouvement par une certaine technique, sans que ce soit un mouvement réel, comme un trucage pur et simple. Et je voulais aussi monter que quelque chose qui semble blanc est en fait composé de différentes couleurs. On peut très bien voir la séparation des couleurs : j'ai placé devant l'objectif des filtres de couleurs primaires, bleu, rouge et jaune.
- *Comment le film a-t-il été reçu ? Le film a-t-il été distribué commercialement ?*
- Il a très bien marché. J'étais un peu étonné parce que, franchement, je ne pensais pas que le film était si bon. Il y a eu toutes sortes de réactions favorables, et cela m'a encouragé à poursuivre.

Matrioska

4m. 46s.



— Et nous en venons à Matrioska, je pense ?

— C'est ça. J'ai fait le film en 1970.

— J'ai vu Matrioska, à l'Elysée, sans te connaître. Je me suis dit : "Comme c'est beau", parce que le côté folklorique m'a tout de suite frappé.

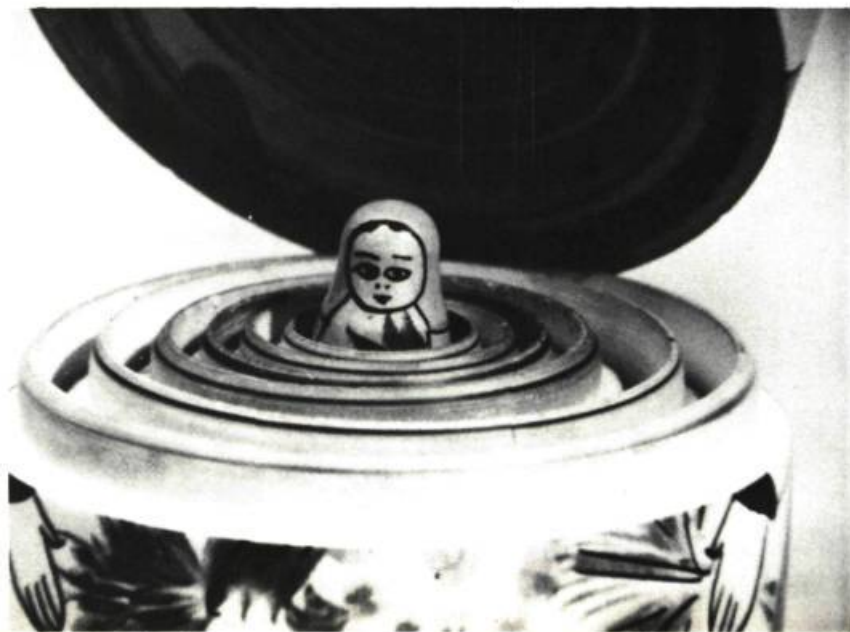
— Matrioska n'était pourtant pas destiné à la projection en salle. J'étais revenu à l'animation anglaise à l'O.N.F. parce qu'on avait une commande d'un psychologue, Sam Rabinovitch, dans un hôpital avec des enfants un peu attardés qui avaient des difficultés à apprendre. Il voulait un film éducatif montrant les rapports entre petits et grands. Alors nous avons préparé un découpage visuel, une sorte de plan dessiné de différentes activités que nous pouvions utiliser pour dire ça. Nous avons finalement fait un film qui durait trois minutes, mais j'en avais tourné beaucoup plus long. Le film destiné au psychologue est muet et dure trois minutes. Avec le reste, nous avons fait un petit film sonore de six à sept minutes pour l'exploitation en salle, parce que, ici, on disait que c'était beau, et intéressant, et qu'on devrait l'exploiter. Je n'ai fait qu'emprunter quelques plans du premier pour compléter le matériel qui restait.

— Comment le film a-t-il été reçu ?

— Aussi bien, sinon mieux, je pense, que *Maboule*.

— Je sais que, lorsque je l'ai vu, j'ai beaucoup aimé ça, et les gens aussi. Ils ont même applaudi, en salle régulière.

— Tant mieux. Le film est très léger. Et puis on peut en faire des choses avec des poupées en bois. D'ailleurs, ce qui me fascine toujours dans un travail comme ça, c'est le côté technique, ou





comment résoudre certains problèmes. Et lorsque je réussis, je pense que ça se voit, et c'est cela qui plaît au gens. Pourtant, là, ma technique était très simple : c'est de l'image par image, une animation très ordinaire.

**Le Hibou et le
lemming**
5 m. 59 s.

— Après *Matrioska*, nous arrivons à un tournant très important de ta production, *Le Hibou et le lemming*.

— L'O.N.F. m'avait envoyé en Tchécoslovaquie pour une période d'études de quatre mois, au studio de Bratislav Pojar, au début de janvier 1971. J'ai travaillé dans plusieurs productions de poupées animées — mais le vrai but de mon voyage était de rencontrer Jiri Trnka, le grand maître du cinéma de marionnettes, pour lequel j'avais une grande admiration. Hélas, je suis arrivé deux semaines après sa mort, ce qui fait que je ne l'ai jamais vu. Mais si j'aimais beaucoup ce que Trnka et Pojar faisaient, si je trouvais leur style très beau, même extraordinaire, je n'avais aucune intention de faire des films comme eux. Je voulais seulement connaître leur technique, et les apprécier en tant qu'êtres humains.

— En fait, ce genre de technique, c'est de la poupée de bois animée ?

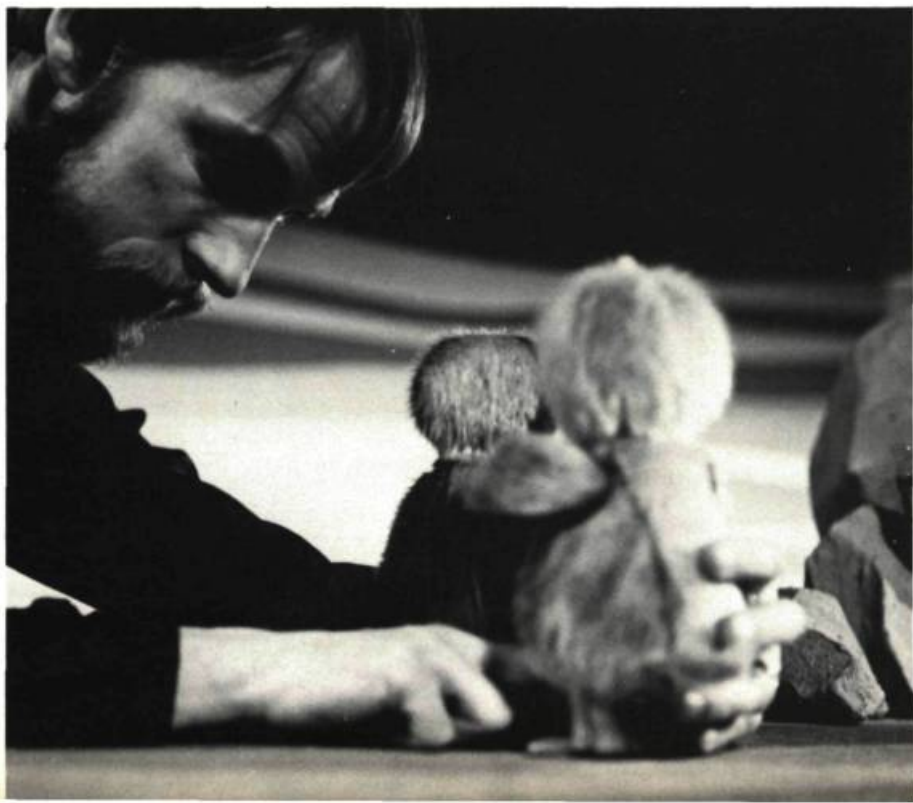
— Oui, c'est un type de théâtre de marionnettes, si apprécié à l'Est.

— *Le Hibou et le lemming*, c'est une légende esquimaude, je crois ? Pourquoi les Esquimaux ?

— Pendant que j'étais en Europe, les gens me posaient souvent des questions et sur le Canada, bien sûr, et sur les Esquimaux. Existents-ils toujours ? Vivent-ils toujours dans des igloos ? Que font-ils ? Alors je suis revenu avec cette idée en tête, en me



disant qu'il faudrait faire quelque chose pour changer dans la tête des gens ces idées plus ou moins fausses qu'ils ont des Esquimaux et des Indiens. Puis j'ai pensé que, grâce au cinéma, je pouvais peut-être, modestement, contribuer d'une certaine façon à changer cette impression. Je me renseignai donc longuement sur la vie courante des Esquimaux, mais en approfondissant, je constatai que le documentaire ne correspondait pas à mon idée originale. Alors j'ai pensé que je pouvais peut-être faire un film sur des légendes ou des histoires rattachées au folklore. Et comme je ne suis pas esquimau, je demandai, dans mon projet soumis à l'O.N.F., d'engager des Esquimaux comme artistes, consultants, participants, artisans, etc. . . . *Le Hibou et le lemming* représentait donc un projet-pilote (d'autres devant suivre) qui tout de suite marcha très bien. J'eus la chance de rencontrer une jeune fille du Département des Affaires indiennes de Frobisher Bay, Germaine Arnaktoyak, et c'est avec elle que je choisis *Le Hibou et le lemming*, après avoir lu différents textes. Je voulais que la première histoire soit le plus simple possible, et finalement nous avons choisi des poupées pour l'animation. C'est elle qui les a conçues, et moi, j'ai donné un coup de main pour qu'elles soient "animables", c'est-à-dire avec un squelette de fils de plomb permettant de bouger les poupées pendant les prises de vues image par image. Elle est revenue avec moi à Montréal pour travailler, et elle a conçu les décors sur dessin : elle avait une image ou une idée de toundra très



colorée, avec le soleil, les bandes de couleurs en guise de nuages, le sol plat avec de petits rochers. Ensuite c'était à moi de réaliser tout ça en trois dimensions, pour le film. J'ai réalisé l'animation avec Michelle Pauzé, une jeune Québécoise de l'O.N.F. Pour réaliser la bande sonore, je rencontrais un autre jeune Esquimau, Eric Tagoona: Etudiant à Ottawa, et jouant de la guitare, il avait composé, avec sa soeur et son frère, une bande sonore rappelant exactement les chansons westerns dont ils étaient fous. La seule différence était les paroles esquimaudes qui racontaient l'histoire. Alors je lui suggérai de se souvenir de certaines chansons de son enfance, de son pays, avec ses parents. Il a compris, a refait la musique, et m'a donné exactement ce que je voulais.

- *Comme c'était très différent de Matrioska, on s'est rendu compte de ce nouvel aspect de ton talent ?*
- Oui. Je n'avais jamais travaillé avec de vraies poupées, et je n'ai pas eu beaucoup de difficultés, l'animation étant très simple, suivant la méthode habituelle : 24 poses/seconde avec le mouvement un peu décalé à chaque fois.
- *Comment faisais-tu ? La caméra était fixe, et tu faisais le mouvement progressif ?*
- J'avais une table d'une hauteur un peu plus élevée que la normale, à laquelle j'avais facilement accès. Sur la table, j'avais le sol, la toundra, et le décor avec les roches de styrofoam. Détachés complètement de la table, les panneaux formaient le ciel, que je pouvais bouger, et, par un mouvement latéral, je donnais un effet de nuage qui changeait légèrement, un peu comme des vagues. Ce film-là était le premier où j'avais un vrai décor. Même *Matrioska* avait un décor très simple, une surface avec un fond. Avec *Le Hibou et le lemming*, nous sommes allés plus loin, avec de petites maquettes. Ensuite, j'ai commencé à penser à mon film *Tchou-Tchou*.

Tchou-tchou
13m.52s.

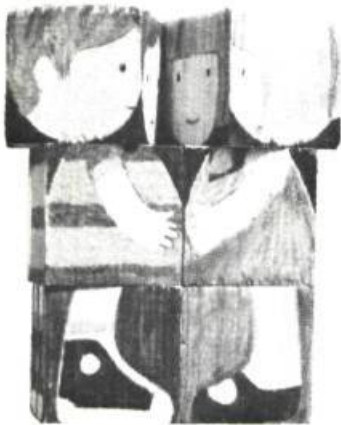
- *Nous sommes maintenant en 1972-73. Et Tchou-Tchou, c'est encore autre chose, de l'animation avec des blocs de bois, qui sont si différents des poupées ? On ne peut pas bouger l'intérieur des blocs. Ceux-ci sont fixes.*
- C'est un peu comme dans *Matrioska*, si tu veux, c'est un film d'animation d'objets : on bouge dans l'espace, mais pas à l'intérieur. L'idée m'en est venue, un jour, en voyant mes enfants et leurs amis jouer ensemble. J'ai vu ce qu'ils faisaient : ils avaient dessiné sur un bloc, disons une mère, sur un autre un peu plus petit, une fille, et sur un autre, encore plus petit, un chien. La mère s'en allait au centre commercial, sa fille l'accompagnait et elle emmenait son chien. Je me suis dit que c'était quelque chose d'extraordinaire — surtout que je travaillais à ce moment-là au *Hibou et le lemming* — de pouvoir si bien jouer seulement avec des blocs de bois, en imaginant que ce sont de vrais personnages. J'avoue que j'ai beaucoup appris en regardant jouer mes trois enfants. Et puis, il faut dire aussi

que mon propre esprit fonctionne un peu comme celui d'un enfant, et que j'aime beaucoup faire des films pour eux, car au fond, il n'en existe pas tellement. Je crois toujours que je n'aurai pas de difficultés, mais ce n'est pas vrai. Je ne suis pas un enfant, malgré tout, et pour recréer l'ambiance exacte ou reconstituer une activité donnée du monde enfantin, il faut réellement penser comme un enfant, ce qui est très difficile, pour ne pas dire impossible. Alors j'essaie toujours de me souvenir de ma propre enfance, comment je voyais les choses, comment je réagissais alors...

- *La psychologie infantile est très difficile à percer, c'est vrai, parce que les enfants n'ont pas les mêmes critères que nous. Les adultes sont bloqués par toutes sortes de choses. Les enfants, c'est net, clair et précis. Ils ne sont pas bloqués par des questions sentimentales, des considérations politiques ou affectives. La faculté maîtresse de l'enfance, c'est l'imagination... Tu n'as certainement pas eu de difficultés à financer Le Hibou et le lemming, mais pour Tchou-Tchou, qu'est-ce qu'ils ont dit, à l'O.N.F. ?*
- *Le projet de Tchou-Tchou était le premier de cette envergure que je voulais réaliser pour les enfants. Finalement, je n'ai pas eu de difficultés à le faire accepter. J'ai simplement présenté un projet où j'avais décrit l'histoire comme je la voyais. Pour la description technique, j'ai expliqué que je voulais faire un film entièrement avec des blocs ou des cubes sur lesquels j'avais dessiné des personnages. Comme, de plus, j'avais pré-*



paré une petite séquence complète, ce fut facile de convaincre les gens de l'O.N.F. parce que ça leur a plu.



- Ça t'a pris combien de temps pour réaliser le film ?
- Le film est assez considérable. Nous avons tourné trente minutes de matériel sur une période d'un an environ. Mais le film une fois monté ne dure que quatorze minutes.
- As-tu beaucoup de mouvements de caméra ? As-tu eu beaucoup de problèmes techniques ?
- Le film est très ambitieux, est rempli de mouvements, et m'a demandé énormément de concentration. Tout était dans ma tête, sauf pour les mouvements de la caméra. Je savais exactement où commencer et où finir, mais je ne savais jamais exactement combien je devais donner de déplacements à chaque image. Mais si on travaille à la règle et au compas, on risque de perdre un certain degré de spontanéité... Et pourtant j'essayais de conserver l'ambiance et les exigences d'un tournage professionnel. Par exemple, quand on veut suivre quelqu'un à la caméra, il faut essayer de le centrer par rapport à l'image. En gardant cette règle de base, j'ai exécuté plusieurs mouvements de caméra. A chaque quarantième image, je vérifiais si j'étais allé trop vite ou trop lentement, et j'ajustais, en conséquence. Parfois, j'exécutais différents mouvements simultanément : le déplacement de la caméra sur chariot latéral, les zooms, les panoramiques, les décentrement, mais jamais d'une façon gratuite. Mon idée était de faire pénétrer complètement le spectateur dans ce monde que j'avais créé, qu'il en fasse partie, et qu'il puisse se promener librement. En plus, je combinais tout cela avec l'animation des sujets mêmes : les personnages dessinés sur les blocs bougent également. Si je veux que le petit garçon montre sa jambe, je dois échanger son bloc-jambe contre un autre où la jambe est dans une position légèrement différente, et le tout à l'avenant. C'est un travail assez considérable.
- Est-ce que tu aimais ça ?
- C'était à la fois un défi technique et un travail fascinant.





Le Hibou et le corbeau
6m. 39s.

- *Et le résultat, le film, a-t-il été à la hauteur de ce que tu espérais ?*
- Le film a surpassé ma propre imagination. L'idée du début a évolué au fur et à mesure du tournage. Je ne cessais de découvrir des possibilités nouvelles que j'incorporais au film.
- *AI-je besoin de te demander l'accueil fait à Tchou-Tchou ?*
- Le film est toujours très populaire. Un exemple. L'été dernier, j'ai fait une présentation de mes films au Musée d'Art contemporain. Il y avait là des tas d'enfants qui, en voyant apparaître l'écran bleu qui annonce le film, se mirent à crier "Tchou-Tchou". Il était donc évident, pour moi, que le film était déjà bien connu. Mes parents m'ont écrit, un jour, en me disant qu'ils avaient vu le film à la télévision, provenant d'une chaîne allemande. Ils étaient même un peu fâchés en demandant pourquoi l'Allemagne, et pourquoi pas la Hollande ?
- *Question de distribution et de vente, évidemment. L'O.N.F. signe les contrats qu'il veut . . . Est-ce que tu as gagné des prix ?*
- J'ai gagné des prix pour à peu près tous mes films. Pas toujours de grands prix. Mais *Tchou-Tchou* a été privilégié : il a gagné, en 1973, le premier prix au festival d'animation d'Annecy, en Savoie, et plus tard, le film et moi-même avons gagné une Etoile d'Or à Los Angeles, pour ma contribution créatrice à l'univers enfantin. C'est un très bel honneur. Alors je me suis un peu reposé, puis j'ai repensé à un nouveau film, à une autre légende esquimaude, dans la lignée du *Hibou et du lemming*. Cette fois-ci, le Hibou aura pour partenaire le Corbeau.
- *Quelle est la technique utilisée ? La même que pour le premier film ?*
- Oui, des poupées animées, mais mon approche est sensiblement différente. La jeune fille qui m'a suggéré ce conte-là, Geela Aliikatuktuk, a, comme amies, deux vieilles dames et, à elles trois, elles ont déjà composé une bande sonore avec des bruits, des cris, des onomatopées, etc. . . . Une vieille dame joue le hibou et l'autre le corbeau. Geela a enregistré l'histoire complète, et cette bande est devenue notre guide pour l'animation, sur le même principe que *Maboule*. Un autre artiste esquimaude, Alooktook Ipellie, a réalisé les poupées, avec du fil de plomb à l'intérieur, et la peau de phoque par-dessus, comme pour le hibou.
- *Le film a-t-il bien marché ?*
- Oui, il a très bien marché. Entre temps, j'ai travaillé en collaboration avec Caroline Leaf pour son projet *Le Mariage du hibou* ; elle s'était rendue jusque sur le côté ouest de l'Arctique pour rencontrer une jeune artiste esquimaude, Nanoogak.
- *Caroline Leaf travaille avec le sable, n'est-ce pas ?*
- Oui. Elle étend le sable sur une vitre et photographie en transparence. C'est tout à fait autre chose. Incidemment, j'ai aussi



participé au long métrage *Running Time* (à ce moment-là), pour lequel j'étais presque entièrement responsable des effets d'animation. Il y avait plusieurs plans assez difficiles, avec de vrais acteurs surimprimés sur des fonds dessinés, animés par Ryan Larkin. Nous avons travaillé ensemble pour faire ces séquences-là. A la fin, aussi, il y a eu d'autres séquences d'animation où on voit deux personnages qui chantent, et on voit les mots qui sortent de leur bouche. C'était un travail assez considérable.

- *Si je comprends bien, tu devais travailler sur une pellicule-photo, et réaliser ton animation en surimpression ?*
- Non. J'ai fait ça en animation par découpures. Nous avons projeté l'image sur la table d'animation, puis j'ai placé les lettres (dont j'avais un grand choix autour de moi), et nous avons tourné en noir et blanc. Plus tard, nous avons fait la surimpression.
- *Mais il fallait que les lettres fussent à la hauteur des personnages, pour pouvoir les suivre dans leurs déplacements ?*
- Eh bien ! oui, c'était ça le problème, et on a réussi. Et pendant la même période, il y a eu le projet d'André Leduc et Bernard Longpré : *Monsieur Pointu*.

— *As-tu travaillé pour ce film ?*

— Je te crois. J'ai fait tout le travail avec la caméra.

— *Le chapeau qui vole, les parapluies, les souliers, etc. . . ?*

Oui, tout ça. En fait, j'ai un peu suivi le principe de *Maboule*. On fait des mouvements sur place, et la caméra simule les mouvements. Comme l'homme avec le chapeau qui vole. En réalité, il ne vole pas, évidemment, c'est la caméra qui l'éloigne.

Une fois tout ceci terminé, je suis revenu à mes légendes esquimaudes, et je me suis mis à travailler simultanément sur *Lumaaq* et *L'Homme et le géant*, mais avec, encore une fois, une approche différente.

— *Et nous sommes en . . . 1974 ?*

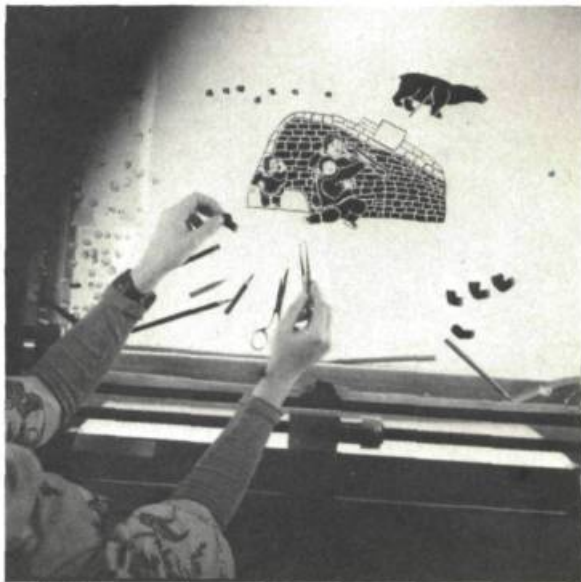
— 1974-75. Pour ces films, je me suis rendu au Nouveau-Québec, tout au nord, là où l'Arctique commence, au village de Povungnuatuk. L'histoire de Lumaaq m'a été fournie par un vieillard du village, un homme de 72 ans, qui est un très bon raconteur d'histoires, et qui dessinait aussi très bien. J'étais réellement fasciné par ses dessins, et il m'est venue l'idée, non seulement de prendre son histoire — ça c'était entendu — mais aussi d'utiliser ses dessins, ce qui montrerait en même temps l'art graphique esquimau. Et c'est ainsi que j'ai réalisé le film, en animation, noir sur blanc, à partir de dessins originaux découpés. C'était très simple : on avait installé une vitre sous la caméra, avec un fond blanc, et dessus, on mettait les formes découpées en noir.

— *Avez-vous obtenu ce que vous vouliez ? C'est un peu comme si l'art esquimau se mettait à vivre . . . ?*



Lumaaq
7 m. 55 s.

— Les Esquimaux eux-mêmes m'ont dit qu'ils étaient bien contents que ce soit fait avec des dessins. Finalement, c'était à moi d'interpréter tout ça en tant que metteur en scène... A l'occasion de *L'Homme et le géant* — toujours dans ce même village — j'ai été amené à rencontrer un autre jeune esquimau, Simeoni Sivuapik. Il m'avait déclaré qu'il y avait de très bons acteurs dans le village, et qu'on pourrait peut-être les utiliser. Il voulait, pour le film, utiliser un moyen d'expression totalement différent des autres. De mon côté, j'avais vu que le village possédait d'excellents sculpteurs, et j'ai suggéré à Simeoni d'incorporer deux techniques : tourner l'histoire avec de vrais comédiens, et ensuite la raconter parallèlement avec des sculptures qui auraient été faites exprès. L'idée lui plut et j'engageai les services de Paulosie Sivuak comme sculpteur. Je dus me rendre à Montréal, et décidai de retourner au village, pour le début de l'hiver, afin de commencer le tournage qui nécessitait de la neige. Je revins donc, mais sans trouver de neige. Et comme nous étions pressés par le temps, nous décidâmes de nous en passer. Mais les Esquimaux ne l'entendaient pas ainsi. Ils sont très stricts. On rassembla le Conseil du village et toute une soirée, on discuta pour savoir si nous tournerions avec ou sans neige. Pour eux, c'était essentiel qu'il y en eut, parce que l'histoire se déroule au début de l'hiver. Nous étions en septembre. D'habitude, il y a toujours de la neige à cette époque, mais il faut croire que la nature n'était pas avec nous. Finalement, nous avons tourné sans neige, sinon le film ne se serait pas fait.



- Comment cela s'est-il passé avec les artistes esquimaux ? La question d'argent entrainait-elle en ligne de compte ?
- Franchement, nous avons eu de graves problèmes. Naturellement, c'est normal qu'un travailleur reçoive un salaire. On avait payé un dessinateur pour *Lumaaq*, à la pièce, c'est-à-dire pour chaque dessin qu'il nous fournissait. Alors, pas fou, même après avoir fini le film, il continuait à me raconter ses histoires, à me faire des tas de dessins, et moi, j'étais obligé de le payer. Même chose pour Simeoni; je l'avais engagé comme "réalisateur", en quelque sorte, à contrat, et avec un salaire. Nous remettions également un petit salaire aux comédiens. Or, Simeoni avait étudié dans le Sud, chez l'homme blanc, et il savait parfaitement qu'au cinéma, il y a des vedettes multimillionnaires qui gagnent des salaires énormes pour se promener dans des voitures de luxe et porter des vêtements de grands couturiers. Et quand il demandait à ses camarades combien ils gagnaient, et que ceux-ci lui répondaient "quarante dollars par jour", il ricanait, leur déclarant que les autres, eux, les autres comédiens dans le monde, gagnent des millions. Naturellement, ce qui devait arriver, arriva. Je décide un jour de tourner. Le temps était beau. Toute mon équipe était là. Nous attendions les comédiens. . . Personne . . . Nous avons attendu toute la journée . . . Le lendemain, absolument personne . . . Tout le monde semblait s'être évanoui dans le paysage. Deux semaines plus tard, j'ai réussi à rejoindre Simeoni, pour lui demander des explications, et les raisons de cette froideur. Alors, il me déclara qu'il était temps de nous réunir, de nous asseoir, de parler et de réfléchir. Mais je ne savais toujours rien. Il eut donc réunion le lendemain, avec tous les gens impliqués. Là, j'ai enfin compris. Commérages, discussions et grenouillage avaient provoqué cette "grève" pour protester contre un salaire trop bas. Alors, ç'a été mon tour de parler et de donner des explications. J'ai souligné le fait que le film reflétait leur culture, leurs légendes, que j'utilisais des gens du cru, qui ne sont pas de vrais comédiens et qui ont déjà leur propre travail ; que le film, de toute façon, ne fera pas de gros montants d'argent, et que s'ils ne sont pas intéressés à poursuivre le travail à nos conditions, le film ne verrait jamais le jour. Après palabres et discussions, ils ont finalement accepté de reprendre le tournage, et terminer le film. Toute cette histoire était bien pénible, mais il faut se mettre à la place de ces gens, dans leur situation, avec leur mentalité. Ça, je l'avais bien compris et accepté. C'est pour ça que je m'en suis sorti sans trop de dommages.

— *Etait-ce la première fois que tu avais des problèmes aussi sérieux ?*

— Aussi sérieux, oui. Oh ! j'avais bien eu quelques petits incidents, mais pas bien graves. Une fois, par exemple, pendant le tournage d'un autre de mes films esquimaux, l'artiste avec laquelle je travaillais disparut un beau jour, sans rien dire, et

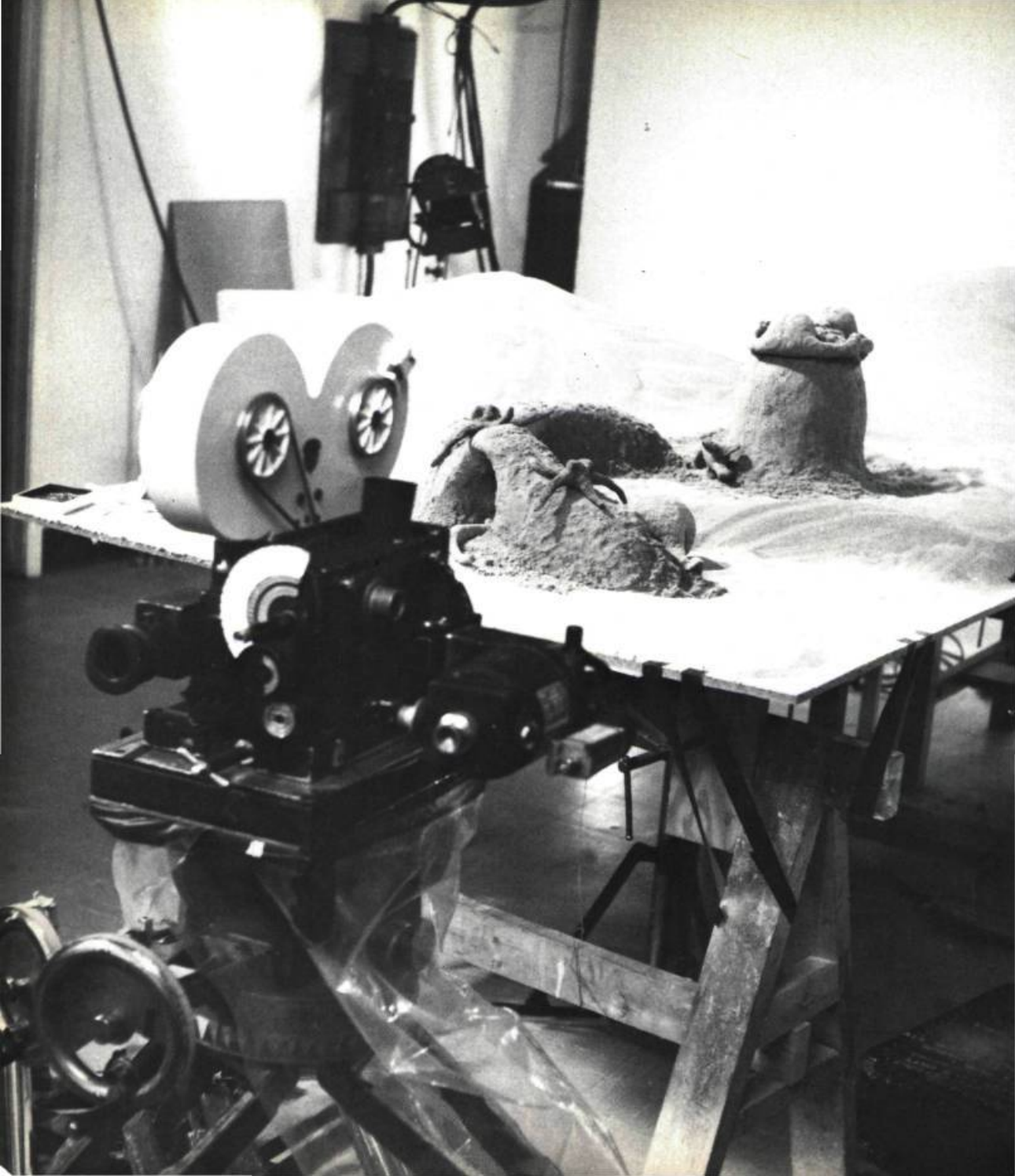




**L'Homme et
le géant**

7m.33s.

- sans finir son travail, ce qui était plus grave. J'ai appris plus tard qu'elle était tombée amoureuse, et que, naturellement, son intérêt n'allait plus vers le film, mais vers son ami . . .
- Lumaq, et L'Homme et le géant sont-ils sortis en même temps ?
 - Presque, Lumaq, un tout petit peu avant.
 - Comment ont-ils été accueillis ?
 - Ce ne sont pas des films tellement faciles d'accès. Je les vois plutôt comme des études sur la mythologie esquimaude. C'est plus profond qu'un simple conte, et naturellement, il faut faire un petit effort pour comprendre et apprécier ces films.
 - J'avoue que j'ai préféré Lumaq. L'Homme et le géant est beaucoup plus austère et dur . . .
 - J'avoue qu'à la fin le projet était devenu assez difficile.
 - Mais finalement, tu es quand même content ?
 - Oh ! Oui. Quant à moi, je pense que le meilleur film de la série est Lumaq, parce que, dans ce film, j'ai été capable de transmettre quelques-uns des phénomènes culturels et psychologiques qui sont à la base de la mythologie esquimaude. En plus, graphiquement, le film est très beau.
 - Cela tient aussi au sujet, je pense : L'Homme et le géant est plus un film sur et avec la nature que Lumaq, dont l'intérêt est essentiellement humain. On s'identifie davantage à Lumaq. Et maintenant, où en est-tu ? Vers quoi décides-tu de te lancer, après la série esquimaude ?
 - J'avais vraiment envie de faire un autre film qui viendrait de moi, un film d'enfants, bien sûr, un film qui recréerait un monde autre, fantastique et merveilleux, destiné aux enfants, comme Tchou-Tchou. Et, encore une fois, l'idée m'en est venue en observant mes enfants jouer dans le sable. J'avais une vague idée d'utiliser du sable comme matériau, mais je ne savais pas comment. Alors je regardai les enfants, comment ils jouent, qu'est-ce qui est le plus important pour eux . . . et c'est ainsi qu'est née l'idée d'abord, puis la conception de *Château de sable*. C'est un film considérable, avec beaucoup d'éléments et de personnages.



**Le Château de
sable**

13m. 12s.

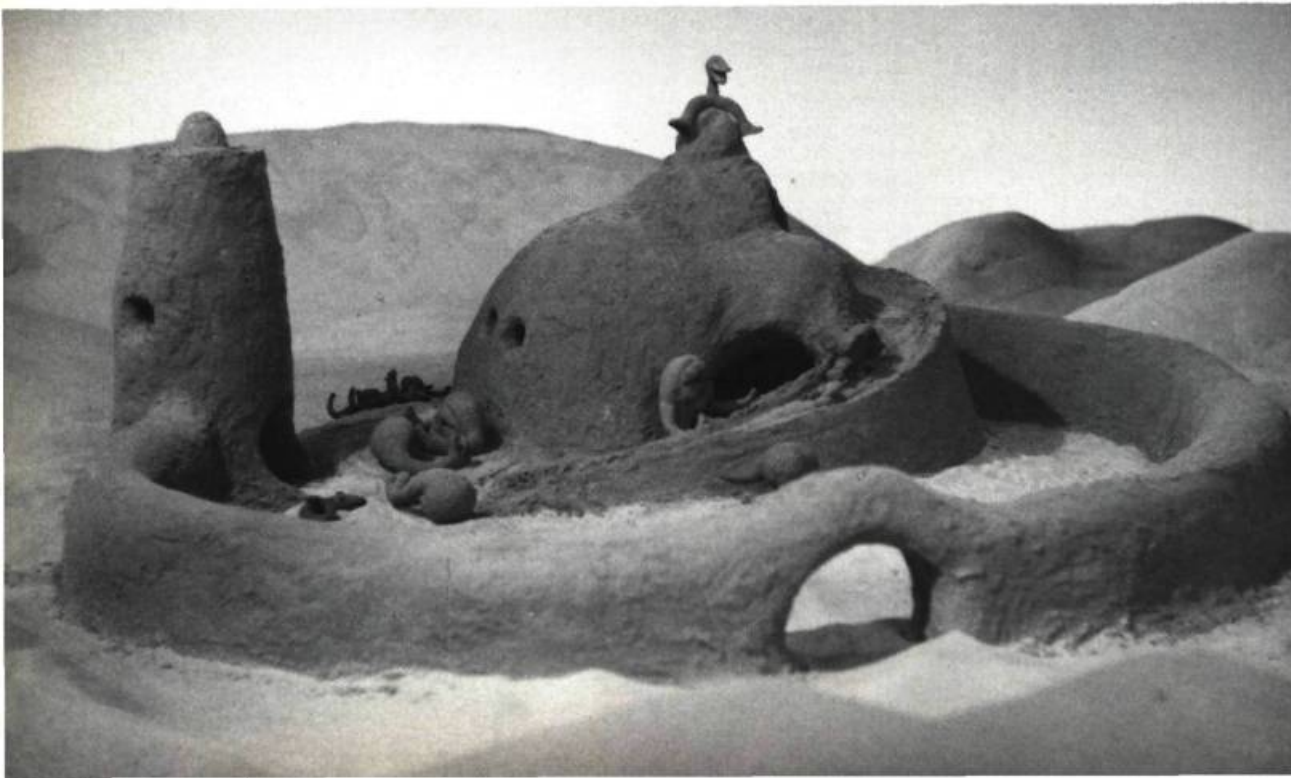
— Comment t'est venue l'idée de ces extraordinaires personnages; justement, tu en as au moins une vingtaine ?

— Quand on utilise du sable mouillé, on peut faire des tas de choses avec, parce que ce matériel a une texture et une tenue qui lui sont propres. Alors j'ai essayé d'utiliser une espèce de plastique rugueux qui imite la texture du sable que j'utilise de toute façon comme élément principal. Quant aux personnages, une fois l'idée de l'homme de sable trouvée et admise, j'ai essayé de le placer dans un contexte semblable à la vie normale. L'homme de sable a les mêmes préoccupations qu'un être humain. Mais il y a une différence fondamentale : nous ne pouvons créer des êtres, nous fabriquons des machines qui nous aident, disons, à construire. L'homme de sable, lui, va créer des êtres qui rempliront des fonctions identiques à nos machines, et qui, de plus, auront leur personnalité bien différenciée. Il donne donc vie à des "machines" pour égaliser le sable, et ce sont des sortes d'étoiles de mer. Il a besoin d'un moyen de transport pour le sable, et il imagine les "pousseurs" aux longs bras. Un autre être, le serpent, va creuser des trous; un autre, une sorte de cochon, nettoyer, etc. . . . Et chaque être a son propre caractère, industriel, paresseux, amusant, comique même. Je voulais montrer qu'en constituant une équipe de travailleurs, comme dans la vie, les gens ne sont pas forcément pareils, au contraire. En fait, je relie toute l'action et les personnages de *Château de sable* à notre propre vie. Ils sont issus de la nature et leur matière — le sable — est manipulée par le vent et l'eau, qui la façonnent et la structurent avec leur aide ou leurs idées, de la même façon que l'homme peut dessiner, façonner, prendre son propre sable mouillé pour construire. Et puis, un jour, la nature prend sa revanche (la tempête), et le vent détruit l'oeuvre des êtres pour refaçonner ses propres formes, créer des formes différentes à sa manière. J'avoue que j'ai beaucoup travaillé, et ça m'a pris pas mal de temps parce j'étais tout seul. C'est toujours plus long tout seul. J'ai travaillé près de vingt mois. Ce n'est que pour le montage et la musique que j'ai engagé des gens.

— As-tu eu des problèmes techniques ?

— Un peu, pas beaucoup, pour la tempête, par exemple. Quand on regarde dehors pendant une tempête de neige, il y a de la neige, d'abord, puis le vent souffle en tourbillons, ce qui fait qu'il y a toujours de la neige en suspension dans l'espace. Je devais produire le même effet en animation : j'avais découvert qu'en soufflant dans le sable avec ma bouche, cela envoyait des particules de sable dans l'air pendant un bref instant. Alors, j'ai utilisé une souffleuse, produit un grand tourbillon de particules suspendues, et pris une photo; et ainsi de suite, avec gradation, bien entendu, pour donner l'impression d'une tempête qui s'élève. Après, à la projection des 24 images/seconde, le résultat était assez bon. Ce que tu vois sur l'écran est très suggestif, et l'imagination fait le reste inconsciemment.

- *L'accueil fait au film a dû être chaleureux.*
- Oui, je l'avoue, et je suis bien content. Le film a déjà remporté le grand prix, ex aequo, avec le film *David* de Paul Driessen, mon compatriote, au Festival d'Annecy de 1977 et il vient de gagner le Hugo d'or au 13ème Festival International du Film à Chicago. Il a également participé au Palmarès canadien.
- *As-tu d'autres projets en chantier ?*
- Après *Château de sable*, j'avais envie de faire un film spécial, un film où je résoudrais certains problèmes techniques : je voulais utiliser des personnes réels à l'intérieur d'un décor dessiné.
- *Dans le style de Karel Zeman ?*
- Oui, un peu. Une sorte de conte de fées qui aurait montré que ce n'était pas toujours le prince qui vient sauver la princesse ; cette fois, c'est la princesse qui gagne. Malheureusement, l'O.N.F. n'a pu accepter le projet et je fais à la place *Grotocéans* qui raconte les aventures d'êtres vivants au fond de l'Océan, et qui sont confrontés avec toutes sortes d'objets que l'homme a perdus ou jetés dans la mer, et auxquels ils donnent une valeur et un usage complètement différents de ceux qu'ont ces objets. Ces êtres sont fantastiques (je prépare cela aussi avec mes enfants), on ne les a jamais vus, mais les objets, eux,



sont bien réels, et leur sens des valeurs est totalement différent du nôtre : des violons ou des trompettes ne sont plus des instruments de musique, les tasses leur servent pour s'asseoir, etc. . . On peut imaginer toutes sortes de situations, toutes plus farfelues les unes que les autres. Je suis en train de développer tout ça avec mes enfants, et ça devient toute une aventure. Par exemple, je les confronte à une situation donnée : "Les êtres de Grotocéans n'utilisent pas de chaise pour s'asseoir. Alors qu'est-ce qu'ils prennent ? Je ne le sais pas". Je les provoque, en quelque sorte. Ils me donnent alors toutes sortes de suggestions. Je les note, je retiens la meilleure, et après, nous décidons ce que nous allons faire.

— *Quel âge ont tes enfants ?*

— Nienke, la plus vieille, a 11 ans. C'est amusant, car elle considère que mon premier film, *Maboule*, est le sien, et qu'il a été fait pour elle. Les deux autres ont 8 et 10 ans, et eux, c'est *Tchou-Tchou*. *Château de sable* est pour les trois réunis.

— *Retrouvent-ils leur père dans tout ça ?*

— Oh ! ils pensent que je m'amuse, et que je vais à l'O.N.F. pour jouer et m'amuser avec mes petites affaires. Et, de plus, ils sont parfaitement conscients, car, ils me disent "C'est scandaleux, tu t'amuses, et on te paye pour ça."

