

Entretien avec Jacques Drouin L'écran d'épingles, ce royaume...

Marco de Blois and Marcel Jean

Number 145, December 2009, January 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62741ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

de Blois, M. & Jean, M. (2009). Entretien avec Jacques Drouin : l'écran d'épingles, ce royaume.... *24 images*, (145), 44–50.



Entretien avec Jacques Drouin

L'ÉCRAN D'ÉPINGLES, CE ROYAUME...

propos recueillis par Marco de Blois et Marcel Jean

photos : Bernard Fougères pour 24 images

FORMIDABLE « MACHINE À RÊVER », L'ÉCRAN D'ÉPINGLES INVENTÉ par Alexandre Alexeïeff a survécu à son créateur grâce au travail de Jacques Drouin à l'Office national du film du Canada. Ainsi, *Le paysagiste*, que le cinéaste a terminé en 1976, a prouvé que l'outil désormais mythique pouvait servir d'autres imaginaires que celui du maître franco-russe. En 30 années passées à l'ONF, Drouin a exploré sans relâche les possibilités offertes par l'objet. Depuis son départ de l'organisme fédéral en 2004, il a transmis son savoir à une brochette de cinéastes lors d'ateliers, puis a restauré, pour le compte des Archives françaises du film, les trois principaux écrans de leur collection. D'héritier d'une tradition, Jacques Drouin est donc devenu passeur. C'est dans cette optique que nous avons réalisé cet entretien, alors que l'ONF consacre au cinéaste un coffret DVD et que celui-ci poursuit, dans le calme de son atelier de Pointe-Saint-Charles, ses expérimentations sur un écran d'épingles qu'il construit de manière artisanale.

Pour amorcer l'entretien, nous aimerions aborder votre rencontre avec l'écran d'épingles. Avez-vous perçu cette rencontre comme un privilège, une opportunité, ou plutôt une sorte de piège, ou même à certains moments une prison, à cause de la responsabilité inhérente au fait que vous étiez le seul à travailler avec cet outil?

Je pense que c'est tout ça à la fois. Mais s'il y avait un piège, je l'ai compris assez tôt et j'ai consenti à m'y engager. D'ailleurs, le premier exercice que j'ai fait à l'écran d'épingles, alors que j'étais stagiaire à l'ONF, s'intitulait **Le piège**. On y voit un personnage qui s'avance vers l'écran et est attrapé par l'objet. C'est sûrement inconscient, mais cela signifie quelque chose. Par ailleurs, je sentais d'emblée que j'avais un privilège : c'était une chance que l'écran d'épingles soit disponible lorsque je suis arrivé à l'ONF.

Vous ne le saviez pas?

Pas du tout. J'ai appris qu'il y avait un écran d'épingles à l'ONF pendant mon entrevue pour le poste de stagiaire. J'ai ensuite voulu que l'écran fasse partie de mon stage.

Vous connaissiez l'appareil?

Oui, d'abord pour avoir vu **Le nez**, d'Alexandre Alexeïeff, au Museum of Modern Art, à New York en 1966, alors que j'étais encore étudiant à l'École des beaux-arts. Je l'ai vu tout à fait par hasard, au cours de ma première heure à New York. Je suis entré dans la salle de projection et on y présentait des films d'animation. J'ai été marqué et ce souvenir m'a habité pendant tout le reste du voyage.

Beaucoup plus tard, vers 1980, j'ai connu Cecile Starr, distributrice des films d'Alexeïeff, à qui j'ai raconté cela. Elle m'a alors dit qu'elle avait failli ne pas envoyer le film au musée pour des raisons d'horaire. Je me demande encore ce qui serait arrivé si je n'avais pas vu **Le nez** ce jour-là...

À l'École des beaux-arts, alors que j'étudiais la gravure, Albert Dumouchel, qui était mon professeur et dont j'étais très proche, connaissait Alexeïeff, qui était lui-même graveur. Cela a pu contribuer à ce que l'idée fasse son chemin. La photographie et la gravure étaient mes principaux champs d'intérêt, ce qui me prédisposait tout de même à l'écran d'épingles.

Enfin, en 1967, lors de l'exposition mondiale d'animation organisée dans le cadre de Terre des hommes, j'ai pu observer le petit écran, prototype qui est aujourd'hui exposé à la Cinémathèque québécoise. Là, j'ai essayé de faire le lien entre cet objet et le film que j'avais vu à New York.

Vous vous rendez ensuite à l'UCLA, pour y étudier le cinéma.

J'allais étudier le cinéma, mais il était clair dans mon esprit que je voulais aussi suivre des cours d'animation. Cependant, une fois à l'UCLA j'ai préféré m'inscrire au programme général de cinéma plutôt qu'à celui d'animation. Les étudiants d'animation m'apparaissaient isolés, enfermés, tandis qu'il y avait une sorte d'esprit d'équipe dans le programme de cinéma.

C'était un milieu stimulant?

Oui, d'autant plus qu'il y avait beaucoup de rencontres, de contacts, de projections. Jean Renoir venait nous rendre visite. Je me souviens avoir vu pratiquement tous ses films dans le cadre d'une grande rétrospective à l'université. On voyait **Touch of Evil** d'Orson Welles, puis on poussait la porte et en quelques minutes on se retrouvait dans le quartier Venice, à marcher dans les rues où le film avait été tourné. C'est vraiment à ce moment que je suis devenu cinéphile.

Un jour, j'ai su que King Vidor faisait des films en 16 mm. Je me suis pointé chez lui et nous avons tourné dans son jardin. La semaine suivante, il m'a rappelé pour que j'aie avec lui filmer des accidents sur les autoroutes. Il conduisait la voiture et j'étais à la caméra. Quand il me criait «Action!», je ne pouvais m'empêcher



Le paysagiste (1976)

de penser qu'il avait crié ce mot lors du tournage d'épopées avec des centaines de techniciens et de figurants tandis que, là, nous étions simplement tous les deux dans la voiture.

*C'était autour de 1968, au moment de l'avènement du Nouvel Hollywood. C'était la fin d'une époque et le début d'une autre avec **Bonnie and Clyde**, **The Graduate** et **Easy Rider**...*

On pouvait sentir ça. J'avais été surpris de constater que Hollywood était pratiquement en ruines. Littéralement. Des bâtiments délabrés. J'avais même fait un documentaire sur la vente aux enchères des costumes et des décors de la MGM. Les grosses productions ne marchaient pas et c'étaient les films plus marginaux qui rapportaient. Roger Corman courtoisait des étudiants pour qu'ils fassent un film avec des motards... Quiconque voulait plonger, avec le petit bagage qu'il était allé chercher à l'université, pouvait le faire...



L'écran d'épingles

N'était-ce pas inusité qu'un jeune Québécois se retrouve à l'UCLA, pour étudier le cinéma, à cette époque?

Je dois dire que mon premier choix était d'aller à Londres, mais comme je travaillais à Expo 67 qui se terminait seulement en octobre, j'ai choisi l'UCLA parce qu'on pouvait y entrer en janvier. Mais un Québécois là-bas n'était pas si exceptionnel. Claude Jutra y avait passé six mois comme professeur, un an ou deux auparavant.

Quand j'y suis arrivé, un autre Québécois, Pierre Lussier, y entrait lui aussi. Il y avait même un certain Bergeron qui était là depuis un an. D'ailleurs, quand Nancy Dowd, amie avec qui j'ai étudié à l'UCLA, a écrit le scénario de *Slap Shot*, elle a nommé les personnages de joueurs de hockey québécois Drouin, Lussier et Bergeron. Le personnage joué par Yvan Ponton, dans le film, porte donc mon nom.

*C'est tout de même à l'UCLA que vous avez réalisé **The Letter**, court film d'animation à l'esprit très polonais qu'on dirait inspiré par le travail de Jan Lenica.*

J'ai fait ce film pendant un trimestre, tout en suivant d'autres cours, dans le but d'obtenir des crédits d'animation. J'avais vu *Labirynt* de Lenica à la télévision pendant que j'étais aux Beaux-Arts et je m'étais tout de suite dit que je voulais faire quelque chose comme ça. Comme vous pouvez le constater, j'étais plutôt tiraillé. Aux Beaux-Arts, j'évoluais dans un environnement de graphisme, alors je voulais faire de l'animation. Arrivé à l'UCLA, l'environnement était différent et je m'intéressais surtout au cinéma en général : je trouvais plus stimulant de participer à plusieurs projets avec d'autres étudiants que de m'isoler dans un petit bureau avec des piles de papier. Imaginez, pendant un trimestre, j'étais assistant à la caméra pour un documentaire sur la campagne de Robert Kennedy. J'étais là! Je voyais Robert Kennedy.

Alors comment expliquez-vous que vous soyez revenu à l'animation?

Peut-être qu'après trois ans et demi, mon caractère a repris le dessus. J'aimais les petites équipes, pas les gros trucs. Certains de mes collègues devenaient scénaristes. Moi, qui étais plus proche de l'aspect visuel du cinéma, je ne pouvais pas envisager de faire ça. Je me suis donc tourné vers le montage. C'est comme monteur que j'ai travaillé à mon retour à Montréal.



L'écran d'épingles pendant la réalisation d'*Empreintes* (2004)

Vous montiez quoi?

Des séries sur le sport pour CBC. J'y ai passé presque deux ans et je n'étais pas très heureux. Je suis donc allé voir René Jodoin, qui dirigeait l'animation française à l'ONF. Quelques semaines plus tard, on m'a convoqué en entrevue pour faire un stage et j'ai été choisi. Pendant l'entrevue, on m'a demandé quels cinéastes d'animation j'admirais. J'ai répondu Alexandre Alexeïeff. C'est à ce moment qu'on m'a dit qu'il était venu l'année d'avant et que l'ONF disposait d'un écran d'épingles.

Une fois sur place, je sentais que c'était compliqué d'obtenir l'autorisation de l'utiliser parce que l'écran avait été acheté par le studio anglais et que j'étais stagiaire au studio français. C'est Maurice Blackburn, avec qui j'ai tout de suite eu d'excellentes relations, qui a dénoué l'affaire en me conseillant d'aller simplement demander à Norman McLaren si je pouvais travailler sur l'écran.

À part Maurice Blackburn, qui vous parrainait à l'ONF?

Clorinda Warny. Elle a joué un rôle majeur, à cette époque, auprès de quantité de personnes : Francine Desbiens, Suzanne Gervais... En fait, elle avait été embauchée en partie pour cela par René Jodoin. Il l'avait fait venir de Belgique pour qu'elle encadre les jeunes animateurs francophones qui manquaient cruellement d'expérience. René ne souhaitait pas que les cinéastes fassent leur apprentissage par l'assistantat. Il voulait qu'ils fassent leurs films. Clorinda, qui avait à la fois un bagage technique solide, accumulé dans les grands studios, et un enthousiasme incomparable, était en mesure d'aider tout le monde. C'était une femme exubérante et généreuse.

Et quel était votre objectif en travaillant sur l'écran d'épingles pendant votre stage?

C'était clairement de bonifier mon portfolio. Je n'avais pas encore grand-chose à montrer en animation.

C'était tout de même culotté de vouloir travailler sur cet instrument mythique qui n'avait pratiquement jamais été utilisé par quelqu'un d'autre qu'Alexeïeff.

Je n'avais rien à perdre. Certaines personnes qui avaient suivi l'atelier d'Alexeïeff, en 1973, avaient été intimidées. D'autres avaient été tenues à distance. D'autres encore trouvaient risqué de s'aventurer du côté de cet appareil alors qu'ils maîtrisaient déjà une autre technique et qu'ils avaient fait leurs preuves. Certaines personnes, enfin, avaient conclu que l'instrument était en quelque sorte le prolongement d'Alexeïeff et qu'inévitablement, si on s'en servait, on finirait par faire « de l'Alexeïeff ». Je considérais que c'était précisément cela qu'il fallait démontrer : que l'écran d'épingles pouvait servir d'autres imaginaires, d'autres esthétiques.

Est-ce qu'Alexeïeff était « inibant » pour les autres cinéastes?

Peut-être. De toute façon il en avait la réputation. Mais, contrairement à ceux qui avaient suivi ses leçons en 1973, je n'étais pas moralement obligé de passer par lui.

Losqu'on le voit, dans les documents filmés où il apparaît, on a l'impression d'être en face d'une sorte d'aristocrate, qui parle de haut...

Cela faisait partie de son personnage d'avoir une opinion sur tout et d'affronter ceux qui se trouvaient en face de lui. Lorsque je l'ai connu, plus tard, et que j'affirmais quoi que ce soit devant lui, il me disait : « Est-ce votre opinion ou celle de vos amis ? » On avait toujours l'impression qu'il nous testait. Il se méfiait de toutes les idées courantes.

En conséquence, ce qui m'a aidé, c'est que je ne l'ai connu qu'après avoir déjà fait quelque chose sur l'écran. J'étais déjà établi dans son territoire, alors il était obligé de me considérer. Cela permettait qu'on se parle plus directement.

Vous l'avez donc connu seulement après la réalisation du Paysagiste. Tandis qu'il avait entendu parler de vous par l'entremise de Norman McLaren.

McLaren est la clé de tout cela. C'est lui qui a pris les dispositions pour que l'ONF acquière un bon écran. Ce que je ne savais pas et que j'ai appris bien plus tard, c'est qu'Alexeïeff avait vendu son propre écran à l'ONF pour ensuite s'en fabriquer un nouveau. Je croyais qu'il l'avait confectionné spécialement pour l'ONF, mais non. L'écran de l'ONF est celui sur lequel il a réalisé *Tableaux d'une exposition*. C'était probablement une bonne chose que je ne l'apprenne qu'après la réalisation du film.

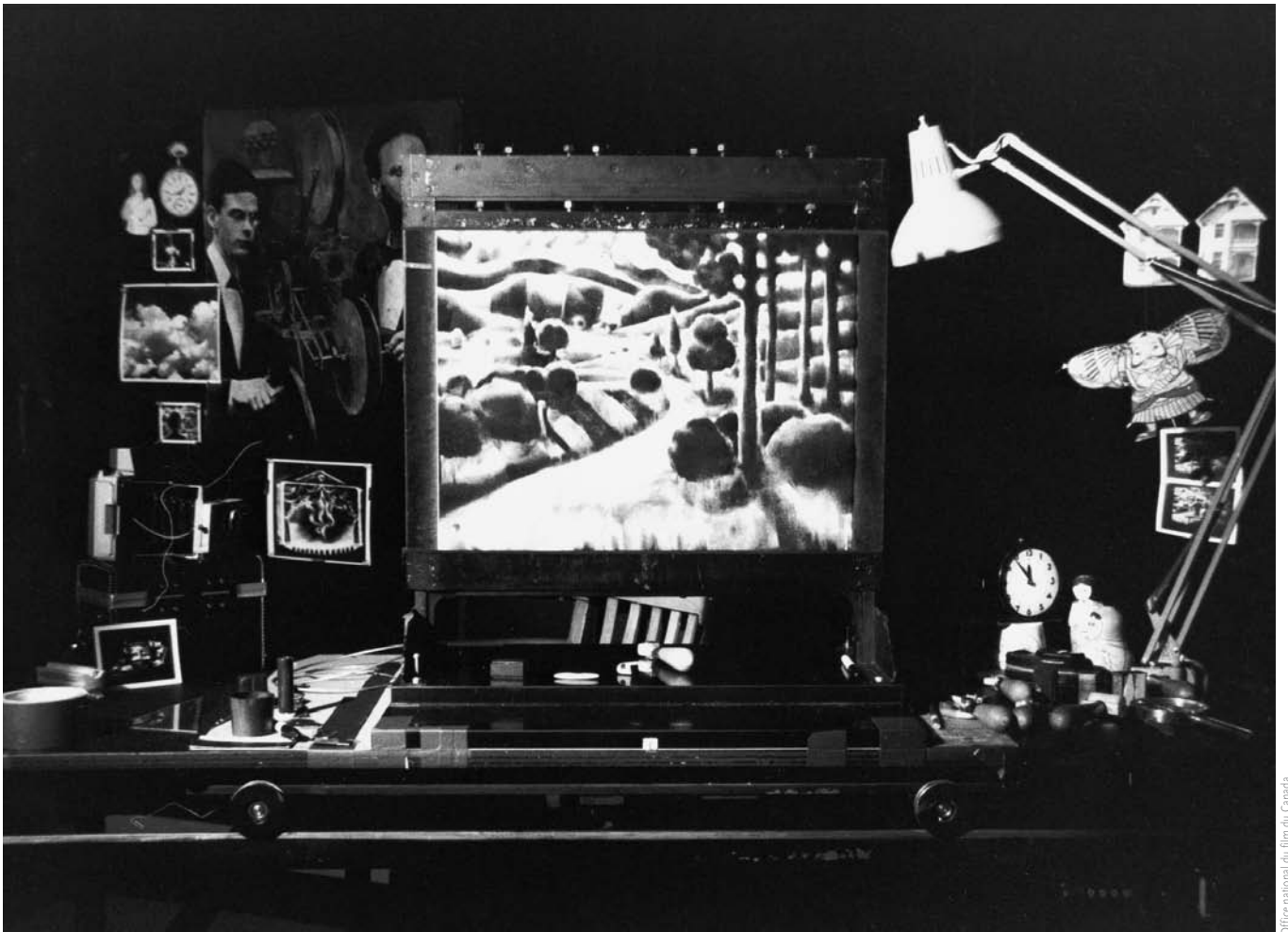
Lorsque vous réalisez Trois exercices sur l'écran d'épingles d'Alexeïeff, avez-vous vu d'autres films du maître, à part Le nez ? Non. J'ai vu *En passant* et *Une nuit sur le mont Chauve* pendant que je faisais *Le paysagiste*. Les autres films, je ne les ai vus qu'après.

N'étant pas encore en contact avec Alexeïeff, vous deviez donc vous débrouiller seul avec l'apprentissage technique de l'outil.

Lorsque je réalisais *Le paysagiste*, Evelyn Lambart, collaboratrice de McLaren, avait son bureau juste à côté du mien. Présente lors de la visite d'Alexeïeff et expérimentée comme elle était, elle avait compris tous les petits secrets de manipulation du matériel et de l'écran. C'était donc elle qui répondait à mes questions. Je disposais ainsi des ressources nécessaires, sans avoir un regard oppressant au-dessus de mon épaule.

Bien sûr, Maurice Blackburn me disait que parfois McLaren venait dans mon atelier en mon absence pour voir ce qu'il y avait sur l'écran. Mais il ne m'a jamais fait de commentaire. Il ne m'a jamais dit ce que je devrais faire.

Le film que vous avez réalisé durant votre stage s'intitule Trois exercices sur l'écran d'épingles d'Alexeïeff. Ce n'est pas vraiment un titre de film, ou plutôt c'est un titre qui indique que ce qu'on va voir n'a pas la prétention d'être un film.



Le dernier plan du *Paysagiste*



Ce sont vraiment des exercices. Le premier visait à apprivoiser l'écran. Le deuxième est venu à la suggestion de Maurice Blackburn qui m'a proposé de décortiquer une pièce musicale et de l'illustrer, ce qui représentait une difficulté supplémentaire. Enfin, dans le troisième, on trouve le germe du **Paysagiste**. Tout cela s'est fait en trois mois.

*Comment expliquez-vous que l'écran devienne une sorte de personnage dans vos films, qu'on le voie en tant qu'objet à la fin du **Paysagiste** par exemple, ou encore au début et à la fin d'**Empreintes**?*

L'écran est quelque chose qui demeure, peu importe ce qu'on y dessine. Chaque jour, le cinéaste se retrouve devant ce monolithe qui est là, debout, qui lui fait face. Travailler avec l'écran d'épingles, c'est le toucher, le manipuler, entrer intimement en relation avec lui. Donc l'objet s'impose, indépendamment du sujet du film.

Mais c'est une idée assez moderne que celle de dévoiler le dispositif. Alexeïeff, par exemple, n'est pas allé dans ce sens. Il a même cherché à profiter du caractère mystérieux de ces images en en masquant le dispositif.

Dans **Le nez**, il a effectivement ajouté à l'optique une sorte de trame, soi-disant pour masquer les imperfections de l'écran, qui était rudimentaire par rapport à celui qu'on a à l'ONF. Même dans **Une nuit sur le mont Chauve**, il a laissé un flou à la mise au point pour ne pas laisser voir la mécanique de l'affaire. Je pense qu'il l'a regretté par la suite.

J'ai toujours eu le réflexe inverse. **Empreintes** repose d'ailleurs entièrement sur l'écran, ses caractéristiques et la possibilité de le mettre en scène. Dans un autre ordre d'idées, je me suis toujours posé la contrainte de ne jamais recourir à l'optique.

Et justement, si l'écran s'élève devant soi comme une sorte de défi permanent pour le cinéaste qui y travaille, quelle relation a-t-on avec lui? On l'aime? On le chouchoute? On a parfois envie de le frapper ou de le jeter par la fenêtre?

Est-ce que les frustrations viennent de l'écran lui-même? Ou plutôt de la nécessité d'effacer des choses qu'on aura de la difficulté à reproduire? J'ai fait des films sans assistance vidéo, donc en devant me fier constamment à ma mémoire. Une fois qu'une image est enregistrée sur la pellicule, je dois la modifier sur l'écran d'épingles. Ce qui enrage, c'est lorsqu'un plan

nous échappe. Mais est-ce la faute de l'écran ou la mienne? Est-ce que j'aurais pu mieux me préparer? Est-ce que je n'ai pas vu, mentalement, assez loin dans le plan?

Mais c'est aussi là l'intérêt d'une telle technique. Cette tension découlant du fait qu'il faut défaire ce qu'on vient de faire pour avancer. Parfois, on dirait que l'écran nous suggère des choses. Je veux dire par là qu'au milieu d'un plan, tu peux accepter d'accrocher un accident ou l'effacer. Tu as le choix. C'est ça, l'aventure d'une telle technique. C'est parfois paniquant! Il faut que la réalisation du film avance, alors tu enchaînes les images même si tu ne contrôles pas tout et même si tu es dans le noir, car tu ne verras le résultat de ton travail que trois semaines plus tard, quand tu feras développer la pellicule.

Avez-vous eu l'envie de commettre des infidélités à l'écran et de vous mesurer à d'autres techniques?

Oui. Quand je suis arrivé à l'ONF, j'avais la conviction que je ferais des choses variées, notamment à cause de la tradition du lieu, où toutes les techniques se côtoient. Mais c'est un peu comme si j'avais adopté l'écran et les choses ne se sont pas passées comme prévu. Toutefois, quand Bretislav Pojar et moi avons coréalisé **L'heure des anges**, où les marionnettes de Pojar côtoient l'écran d'épingles, j'ai vécu cela comme une expérience totalement nouvelle. Le fait que je sois sur un plateau de tournage avec plusieurs collaborateurs me sortait de ma solitude.

*Lorsque vous avez commencé **Le paysagiste**, est-ce que le projet reposait sur un scénario détaillé?*

Pas vraiment. J'avais fait une vingtaine d'images et je savais que le personnage entrerait dans son tableau et qu'à la fin il en sortirait. Le rythme, comment on passait d'une image à l'autre, ça n'était pas déterminé. J'ai donc avancé là-dedans de la manière la plus intuitive possible. Et en fin de compte le film dure sept minutes et je n'ai pas tourné beaucoup plus que ça. Presque tout est là.

*La première du film a lieu au festival d'Ottawa, où vous recevez le Prix spécial du jury. **Le paysagiste** en amasse ensuite une quinzaine d'autres, pour devenir l'un des classiques de l'histoire du cinéma d'animation. À quel moment avez-vous réalisé que le film avait un tel retentissement?*

Il a fait l'événement à Ottawa, notamment parce qu'Alexeïeff était là, mais autrement je ne sais pas. C'était d'abord une curiosité, je crois...

Alexeïeff et Parker étaient venus à Ottawa expressément pour voir le film?

Oui. McLaren les y avait fortement encouragés. Quelqu'un à l'ONF, je ne me souviens plus qui, avait eu l'idée qu'après la projection je remettrais une copie du film à Alexeïeff. Je n'étais pas convaincu que j'allais être capable de le faire, mais enfin j'ai accepté. Je la lui ai remise en disant : « J'ai fait ce film avec une technique qui peut être utilisée par quelqu'un d'autre qu'Alexeïeff. » Donc une personne, à l'extérieur de moi, avait imaginé un geste symbolique.

Et vous avez tout de suite su que ce film allait être si marquant?

Non. En fait, **Le paysagiste** a dû correspondre à quelque chose qui était dans l'air. C'est un film un peu planant, pas ésotérique



Office national du film du Canada

L'heure des anges (1986) de Jacques Drouin et Bretislav Pojar

mais presque. À l'époque, en 1976, ce ton avait de la résonance. Le groupe Harmonium a même acheté les images du film pour qu'elles soient projetées en fond de scène pendant son spectacle. Ça ne m'avait pas choqué, mais je ne comprenais pas pourquoi mon film se retrouvait ainsi dans un show rock.

*Mais il y a sans doute d'autres raisons au succès du film... À l'époque, on avait l'impression que tout le monde avait vu **Le paysagiste** et que ça plaisait même à ceux qui d'ordinaire étaient insensibles au cinéma d'animation.*

Je pense que le rythme y est pour beaucoup. J'avais remarqué, à force de voir des courts métrages d'animation de l'ONF, que souvent des détails merveilleux passaient inaperçus, parce que tout allait trop vite. Peut-être aussi parce que je suis lent, j'ai fait un film où on avait le temps de voir.

Le style graphique, aussi, est très accessible. Ce n'est pas vraiment sophistiqué, si on le compare par exemple à *The Street*, de Caroline Leaf, sorti la même année. En fait, je n'ai personnellement pas d'admiration pour le style d'imagerie qui est celui des œuvres du peintre du *Paysagiste*. Mais comme je voulais parler de réalité, je suis allé dans cette direction. D'autant plus que l'instrument imposait l'idée du clair-obscur.

Il y a une parenté entre le travail du peintre, dans le film, et l'œuvre de Grant Wood?

Oui, j'ai dû y penser, en particulier ses scènes pastorales, ses paysages très domestiqués. C'est un graphisme qui convient à l'écran d'épingles, avec son caractère schématisé, ses courbes, ses vallons. C'est facile de dessiner un verger sur l'écran d'épingles.

*Mais ce qui est tout à fait étonnant, c'est qu'après ce chef-d'œuvre, vous semblez vous consacrer à des travaux qui peuvent paraître secondaires, pendant une longue période. Vous revenez au montage, par exemple, travaillant notamment au **Château de sable** de Co Hoedeman. On dirait que vous n'assumez pas ce nouveau rôle d'artiste majeur.*

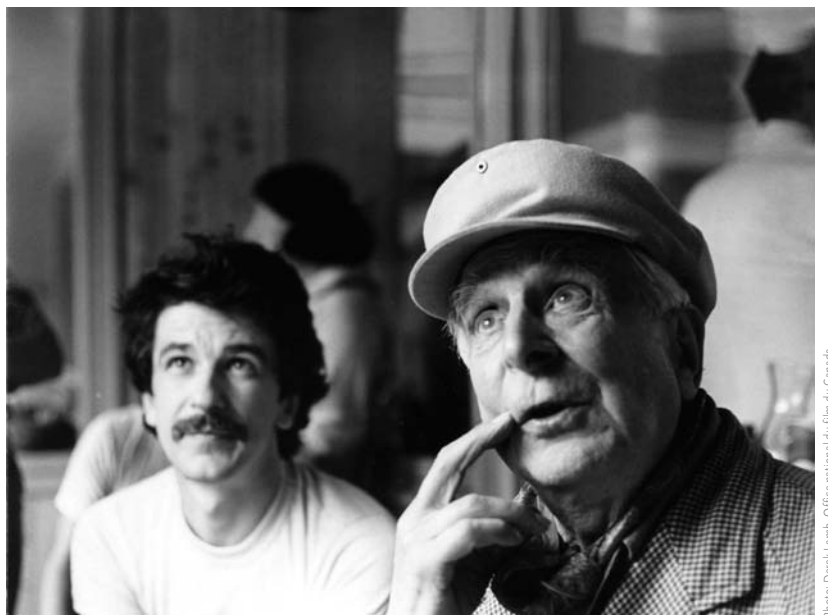
Je n'étais pas encore permanent à l'ONF, ce qui est une partie de l'explication. J'avais une famille, je devais gagner ma vie et le montage me permettait d'avoir un salaire. Je montais déjà le documentaire *Famille et variations* de Mireille Dansereau alors que les copies du *Paysagiste* n'étaient pas sorties du laboratoire. En fait, c'est le décès soudain de Clorinda Warny qui a ouvert la porte à mon retour à l'ONF comme réalisateur, en 1979.

C'était déjà trois ans après *Le paysagiste*, l'écran d'épingles avait été remis dans un placard et je l'ai sorti pour faire un segment de *Moi je pense*, de Ron Tunis. C'est donc autour de 1980 que la question s'est véritablement posée. Je ne voulais pas refaire la même chose, je sentais le poids de devoir renouveler mon approche. En plus je percevais l'ONF comme une institution large et ouverte, où il était possible de faire toutes sortes de choses comme Michel Brault, qui avait pu réaliser des films, puis être derrière la caméra pour d'autres cinéastes. Je me voyais bien réaliser un documentaire...

*Mais quand on regarde **Le paysagiste**, on y voit un artiste placé devant un dilemme : il doit choisir entre son art et la vie. À la fin du film il sort du tableau et choisit la vie. Difficile de ne pas y voir un parallèle avec votre propre parcours...*

Je le voyais, je sentais ça... C'était probablement difficile d'assumer le fait que j'allais être un artiste. J'admirais McLaren, mais je trouvais que sa vie était d'une austérité... Je n'étais pas prêt à ça. J'étais peut-être plus frivole, je connaissais tout le travail que faire *Le paysagiste* m'avait demandé et je n'étais pas prêt à remplir tout de suite. Alexeïeff parlait du courage d'être un artiste. Je ressentais plutôt une sorte de culpabilité à imposer ma présence comme artiste.

*Après **Le paysagiste**, vous allez donc aborder l'écran d'épingles de manière exploratoire, en vous posant à chaque film un défi technique visant à repousser les limites de l'écran ou à en explorer un aspect : c'est l'ajout de la couleur et le mariage avec les marionnettes dans **L'heure des anges**, le récit linéaire et l'élargissement de l'écran dans **Ex-enfant** puis dans **Une leçon de chasse**, le déplacement*



Jacques Drouin et Alexandre Alexeïeff au festival d'Ottawa, en 1976

Photo: Derek Lamb, Office national du film du Canada



Une leçon de chasse (2001)

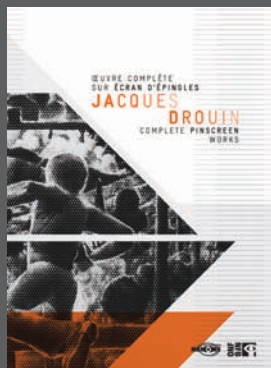
de l'écran et de la caméra dans **Empreintes...** Vous avez cherché à réinventer l'outil.

Dans **Le paysagiste**, la caméra est placée devant l'écran et enregistre simplement ce qui s'y trouve. Dans mes films suivants, le caméraman en moi a une grosse part de la création : j'ai la liberté de tourner les choses autrement, de modifier l'éclairage. Je crois que l'exploration vient de mon intérêt pour la caméra. J'ai pris goût à filmer différemment la même chose. **Empreintes** est certainement l'aboutissement de cela, comme un dialogue entre deux objets : la

JACQUES DROUIN, ŒUVRE COMPLÈTE SUR ÉCRAN D'ÉPINGLES

Le coffret DVD que l'ONF consacre aujourd'hui à Jacques Drouin dans la collection «Mémoire» est à la hauteur des précédentes éditions consacrées à Pierre Hébert ou à Michel Brault, pour n'en citer que deux. Au soin remarquable apporté au graphisme s'ajoute la volonté d'accompagner l'œuvre d'un appareil critique considérable, qui passe ici par un livret volumineux (et bilingue) dans lequel on trouve notamment un texte pénétrant de Pascal Vimenet ainsi que des notes du cinéaste sur la restauration des écrans d'épingles de la collection des Archives françaises du film. Quant au DVD lui-même, il contient non seulement les six courts métrages réalisés par le cinéaste à l'ONF, mais aussi des séquences animées commentées par Drouin lui-même, quatre films étudiants, deux films promotionnels, un webzine signé Stéphane Lafleur et, surtout, un portrait documentaire de 42 minutes, **Jacques Drouin en relief**, réalisation respectueuse et sensible de Guillaume Fortin.

Le coffret est édité et distribué au Canada par l'ONF. Il est distribué en France par Les films du Paradoxe.



caméra et l'écran. C'est un film pour la réalisation duquel j'ai renoué avec mon goût pour certains films expérimentaux : **Bridges-Goround** de Shirley Clarke ou **Longhorn** d'Hilary Harris.

Mais on sent aussi une sorte d'exploration de la narration, dans votre travail. Vous voulez raconter des histoires avec l'écran d'épingles. Or on a vu dans la correspondance d'Alexeïeff qu'il avait prévenu McLaren, souhaitant que l'ONF ne vous oblige pas à faire des films trop narratifs.

Je n'ai pas les réserves d'Alexeïeff par rapport aux histoires. J'aurais même aimé en faire davantage, explorer plus en profondeur la relation au texte. J'ai voulu adapter *L'invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares, j'ai même travaillé à un *Robinson Crusoé*. Mais la plupart de mes projets liés à des textes n'ont pas abouti, pour diverses raisons.

Une leçon de chasse est le seul qui ait vu le jour. Qu'en retenir-vous ?

J'ai eu beaucoup de plaisir à le faire. Mon regret, c'est de ne pas avoir suffisamment travaillé le son, au moment de le finir. La relation entre le son et l'image est peut-être trop illustrative, de sorte que ça se laisse écouter et qu'on peut avoir tendance à regarder distraitement. J'aurais dû miser sur plus de résistance entre le son et l'image, ce qui aurait mis la technique plus à l'avant-plan. Mais je suis plutôt satisfait de l'organisation du matériel narratif dans le film, qui est très différente de ce qu'on retrouve dans le roman. C'est un film d'action plutôt que de métamorphoses et je l'ai entrepris avec beaucoup de confiance en mes moyens parce que je venais tout juste de réaliser **Ex-enfant**, film de commande qui s'est fait plutôt rondement.

Bon, le film n'a pas eu l'accueil que j'aurais souhaité, possiblement aussi parce que j'ai adapté un livre pour enfants sans vouloir en faire un film pour enfants. En conséquence, j'ai perdu du monde, le positionnement du film est incertain alors que les festivals cherchent à placer les films dans des cases.

Y a-t-il de l'avenir pour l'écran d'épingles ?

Actuellement, dans le monde, il y a deux écrans en état de fonctionner. J'ai donc hâte de voir ce qui va arriver. On saura bientôt si c'est un appareil du passé ou s'il a encore de l'avenir. Le film auquel travaille actuellement Michèle Lemieux à l'ONF est le premier tourné sur l'écran d'épingles qui soit véritablement inscrit dans l'ère numérique, c'est-à-dire que la « capture de l'image » ne se fait pas sur pellicule, mais plutôt sur caméra numérique. C'est déjà intéressant. La limite de la mémoire avec laquelle Alexeïeff et moi avons dû composer n'existe plus. Michèle Lemieux peut constamment voir et revoir ses images.

Un autre élément important, par rapport à l'avenir de l'écran, c'est la place de plus en plus grande du photoréalisme dans l'animation, conséquence du développement des logiciels 3D et de la « capture de mouvement ». L'écran d'épingles ne permet pas d'aller dans cette direction. En conséquence, quand je travaillais à **Empreintes**, j'ai commencé à avoir de la difficulté à croire en mes propres images. Dès que je dessinais quelque chose, je trouvais que ça n'avait pas l'air vrai. C'est assez troublant. 🗉

Transcription : Marcel Jean