Document généré le 24 avr. 2024 08:05

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Paul Driessen

Léo Bonneville

Numéro 91, janvier 1978

L'animation de l'Office National du film

URI : https://id.erudit.org/iderudit/51193ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Bonneville, L. (1978). Paul Driessen. *Séquences*, (91), 22–36.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1978

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

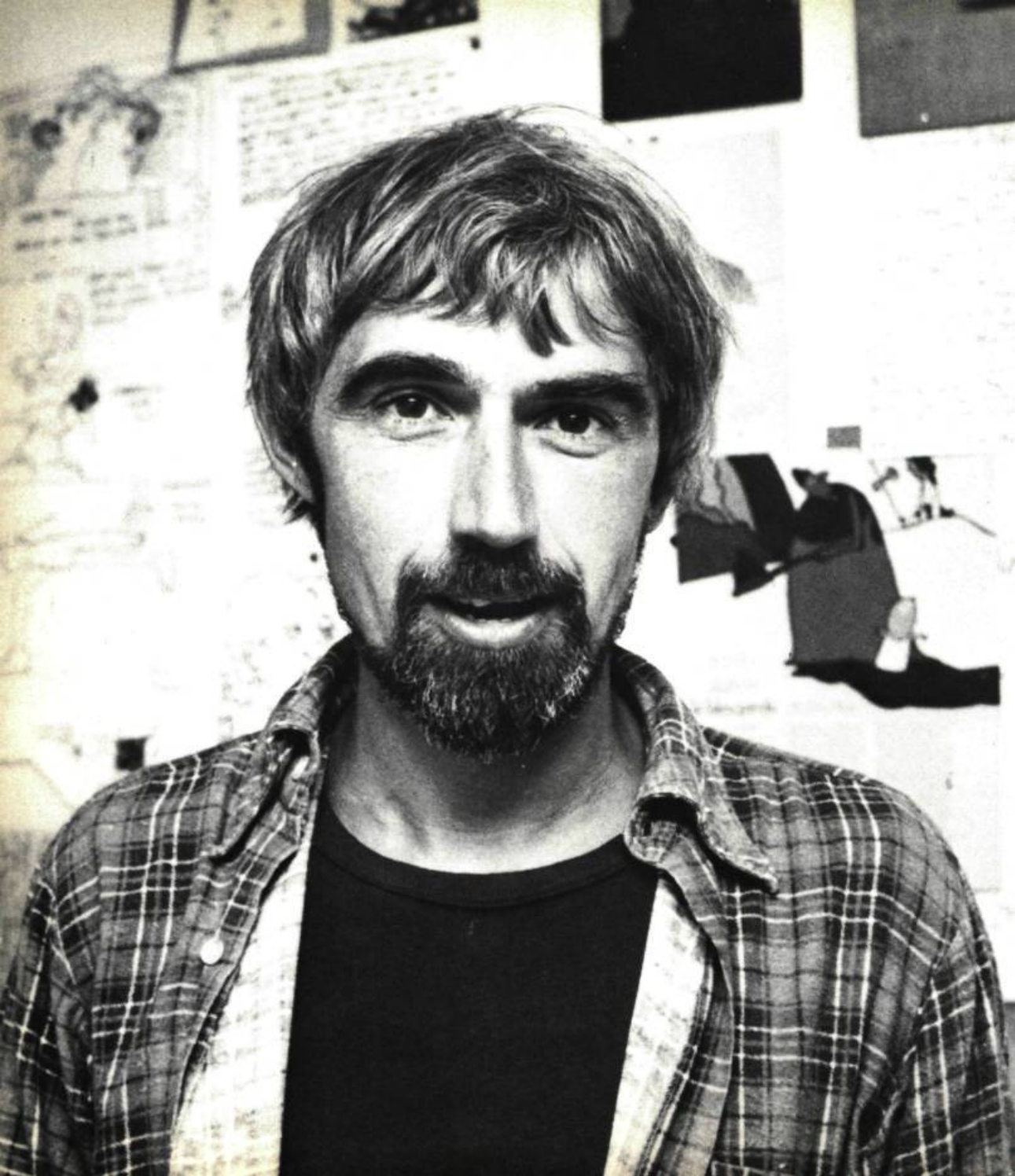
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/



PAUL DRIESSEN

(entretien avec Léo Bonneville)

— *Depuis quand et pourquoi êtes-vous venu au Canada?*

— Etant Hollandais, je cherchais du travail dans mon pays. Toutefois j'ai eu l'occasion de travailler en Angleterre avec George Dunning pour son film *Yellow Submarine* (1968). Comme George Dunning était Canadien, il m'a parlé de l'Office national du film. Et puis j'ai eu l'occasion de voir plusieurs films de l'O.N.F. et j'aimais beaucoup ce qu'on y faisait. Le désir m'est venu d'aller travailler à l'O.N.F. Mais la Hollande, c'est très loin de Montréal. Tout de même je me suis résolu à écrire à l'Office national du film. On m'a répondu qu'il n'y avait pas de travail. D'ailleurs on ne me connaissait pas. J'ai pensé alors m'adresser à un studio de Montréal, précisément à Potterton Productions. On préparait alors un long métrage et on cherchait des animateurs. Le film combinait à la fois le cinéma réel et le cinéma d'animation. C'est ainsi que j'ai collaboré au film *Tiki-Tiki*. Et puisque je me trouvais à Montréal, tout près des bureaux de l'Office national du film, je m'y suis rendu et j'ai fait accepter un projet par la section française du film d'animation. D'autres projets ont suivi.

— *Depuis quand vous intéressiez-vous à l'animation?*

— J'ai dessiné des caricatures toute ma vie, toujours dans la ligne d'illustrations d'idées comiques. L'idée d'ajouter à ces dessins le mouvement, le son et la musique m'a beaucoup inspiré. Les films d'animation existants n'ont pas tellement contribué à m'attirer, car je n'en avais vu que très peu.

— *Vous aviez une formation des beaux-arts?*

— J'ai surtout étudié la publicité. Mais je n'ai pas vraiment utilisé cette formation. C'est que mon style est totalement différent. A l'Ecole des Beaux-Arts, on me reprochait ma manière de dessiner. On me répétait que ce n'était pas ainsi qu'on devait dessiner. On me disait: il faut d'abord une formation de base et ensuite on peut changer. Mais

j'ai toujours utilisé mon propre style. Quand j'ai commencé à faire de l'animation, je dessinais comme je le faisais habituellement.

— *Avez-vous fait de l'animation en Hollande?*

— Oui, j'ai commencé en 1964 dans un studio commercial où j'ai travaillé pendant deux ans et demi. Quand le département de l'animation a fermé ses portes, j'ai dû chercher du travail ailleurs. C'est alors que je suis parti pour l'Angleterre. George Dunning avait vu des échantillons de mon travail en Hollande et m'avait invité à me joindre à son studio quand je le désirerais. J'ignorais alors qu'il préparait *Yellow Submarine*. En me recevant, il m'a dit: tu peux rester car on commence demain à réaliser *Yellow Submarine*.

— *Dans vos petits films, vous partez toujours de la ligne. Qu'est-ce qui vous intéresse donc dans la ligne: l'expression, le mouvement?*

— Je pense que c'est ce qu'elle suggère. Avec la ligne, on ne sait pas vraiment où l'on va. Alors on peut jouer avec elle dans toutes les directions. Pour moi, c'est une façon de donner corps à une chose qu'on ne peut reconnaître avant l'expression définitive. C'est vraiment à la fin qu'on se rend compte du résultat.

— *La ligne réserve donc bien des surprises?*

— Dans l'animation, on commence par une ligne et on va de découverte en découverte.

— *Quand vous commencez un film d'animation, tout est-il prévu?*

— Oui.

Le Bleu perdu

— *Faites-vous des sketches, des dessins préalables?*

— J'ai d'abord une idée. Puis j'élabore une histoire. J'essaie des tracés. Mais déjà l'idée est fixée. Je cherche les meilleures manières d'exprimer mon idée. Puis j'esquisse des positions pour les personnages. Je risque des dessins. Mais tout est planifié. Etant donné que l'animation d'un film est un travail de longue haleine, il vaut mieux faire une préparation minutieuse et s'y tenir. Le fait de changer d'idée en cours de route et, en conséquence, de reprendre certaines parties peut compliquer le travail indéfiniment. Mais on peut toujours ajouter quelques détails intéressants dont on peut avoir l'inspiration au long du processus d'animation.

— *Dans ce travail d'animation, travaillez-vous seul ou avec des collaborateurs?*

— Cela dépend. Je fais beaucoup de travail seul mais je peux confier à des assistants le tracé et le coloriage des dessins à animer ainsi qu'une partie des "in between" (intervalles). Il est difficile cependant pour quiconque de s'adapter parfaitement au style d'un autre. Je supervise le travail de photographie ainsi que la sonorisation, mais je serais bien incapable de le faire moi-même.

— *Pour* Une vieille boîte, *vous avez introduit la couleur. Est-ce plus difficile?*

— J'ai appris graduellement à me servir de la couleur et j'ai l'impression d'en venir presque à l'éliminer. Le *Bleu perdu* est un film très coloré;

j'y ai utilisé des peintures "cil vynil" qu'on emploie beaucoup dans le monde commercial parce qu'elles s'appliquent facilement sur les acétates transparents. Ce qui économise les procédés d'animation. En se servant de feuilles d'acétate, on peut animer une petite partie d'un dessin tout en gardant le reste tel quel, sans le faire bouger, à un autre niveau. Cependant, pour la coloration d'*Une vieille boîte*, je me suis servi de crayons qui n'ont pas d'effet sur les acétates ordinaires. Il m'a donc fallu utiliser du papier.

— *Avez-vous rencontré beaucoup de difficultés dans l'animation?*

— Pour moi, il s'agit d'un dur travail; cela ne me vient pas naturellement. Il faut que je dessine beaucoup avant d'arriver à un résultat qui me satisfasse. C'est peut-être parce que je ne suis pas facilement satisfait.

— *Les sujets que vous avez traités sont-ils de vous ou vous les a-t-on imposés?*

— Je choisis moi-même tous les sujets des films que j'ai réalisés. Quand je suis arrivé au Canada, j'ai constaté que la pollution était un problème d'actualité et comme je ne connaissais pas grand chose du pays même et que je voulais faire des films à l'O.N.F., le sujet m'a semblé s'imposer de lui-même. Cela a donné *Le Bleu perdu* et *Air*. Pour *Une vieille boîte*, je me rappelle que j'ai demandé si on avait des idées particulières à me suggérer. On m'a simplement répondu: faites un film pour Noël. C'était vague. A ce moment-là, j'ai écrit le scénario d'*Une vieille boîte*.

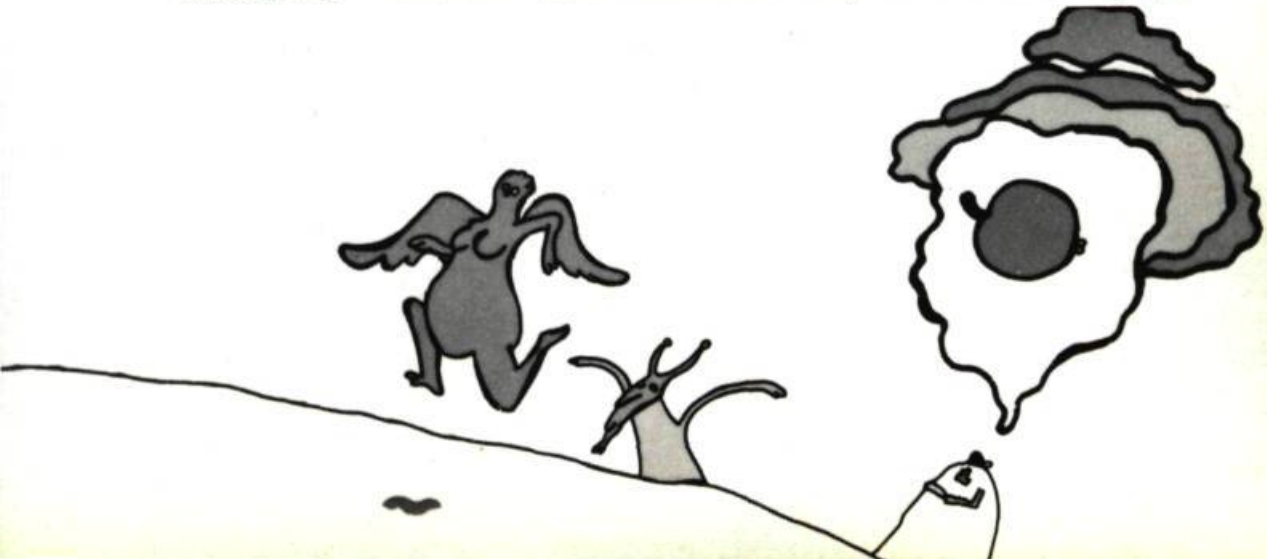
— *J'ai remarqué que vous étiez particulièrement préoccupé par l'écologie. Est-ce un de vos soucis principaux?*

— J'ai toujours été sensible aux problèmes de l'écologie. Mon éducation a dû y contribuer sans doute. Au Canada, les préoccupations écologiques et leur opportunité m'ont semblé évidentes.

— *L'animation vous satisfait-elle vraiment?*

— Dessiner, c'est toujours important pour moi. C'est mon métier et je l'aime bien. Mais un travail sans relâche, n'admettant aucun répit (ce

Le Bleu perdu



qui semble être le sort des pigistes) exige beaucoup d'énergie. Ce n'est pas tellement dessiner qui est fatiguant mais penser sans cesse, chercher des sujets, créer du nouveau... Il faut du temps pour cela. Des activités extérieures à l'animation en tant que telle, comme l'écriture, la peinture et la musique apparaissent comme une sorte de stimulant nécessaire.

— *Alors comment vous viennent vos idées de films?*

— Je ne sais pas. Il n'y a pas de processus défini. Cela arrive tout simplement, mais il peut être utile de s'asseoir et de réfléchir.

— *Il ne vous est jamais arrivé de penser à illustrer un livre, par exemple?*

— J'ai écrit un livre pour enfants dont j'ai fait les dessins et que j'ai publié en Hollande.

— *Etes-vous intéressé à la bande dessinée?*

— Oui, parfois, mais je m'en fatigue facilement. Un livre retient mieux mon attention. Il m'est arrivé de concevoir et d'illustrer une bande dessinée, mais elle n'a jamais été publiée. L'entreprise m'avait pourtant plu.

— *Est-ce plus difficile de faire de la bande dessinée que de faire un film d'animation?*

— Une bande dessinée m'apparaît un travail sans issue si elle paraît dans un quotidien. Chaque jour, il faut en concevoir une nouvelle. Mais je suppose qu'on doit s'y habituer. Les films que je fais sont des projets bien définis; il y a un commencement et une fin, et c'est tout. Il n'y a que vous à savoir quelle est la somme de travail à réaliser à l'intérieur de ces limites.

Le Bleu perdu

— *Pour vous, faire un film d'animation est-ce un travail ardu?*

— Oui. Chaque fois, je me dis que ce serait mieux de ne pas commencer.

— *Quand vous réalisez un film de deux à cinq minutes, cela vous demande-t-il six mois, un an de travail?*

— *Une vieille boîte,* qui dure neuf minutes, m'a demandé plus d'un an de travail. Mais quand vous commencez un film, vous ne pensez pas au temps que cela va vous prendre pour le mettre au point. Si l'on s'arrête à penser aux fractions de temps que l'on anime en temps réel, cela peut devenir harassant. *Au bout du fil* a été en projet pendant un an et cela m'a pris cinq mois supplémentaires, avec du travail en soirée et durant les fins de semaine, pour en venir à bout.

— *Quand vous commencez un film, savez-vous vraiment comment il va se terminer?*

— Tout est prévu. Il n'y a pas de changements majeurs. Bien sûr, je fais des essais. Mais les modifications ont lieu avant le travail définitif.

— *Vous éliminez la parole dans vos films mais vous y mettez la musique.*

— Je me souviens que, lorsque j'étais jeune, la musique m'inspirait des fantaisies en termes d'animation. Malheureusement, je n'ai pas fait

encore un seul film à partir d'un thème musical. Mais le son en général et la musique en particulier sont des éléments fascinants à utiliser dans la composition d'un film. La musique ne remplace pas nécessairement les paroles; cela dépend du sujet du film. La musique a par ailleurs l'avantage d'être universelle alors que l'utilisation des mots est limitée par les frontières du langage. Mais quel que soit le choix, les éléments sonores ne sont pas là pour expliciter les aspects visuels mais pour les soutenir.

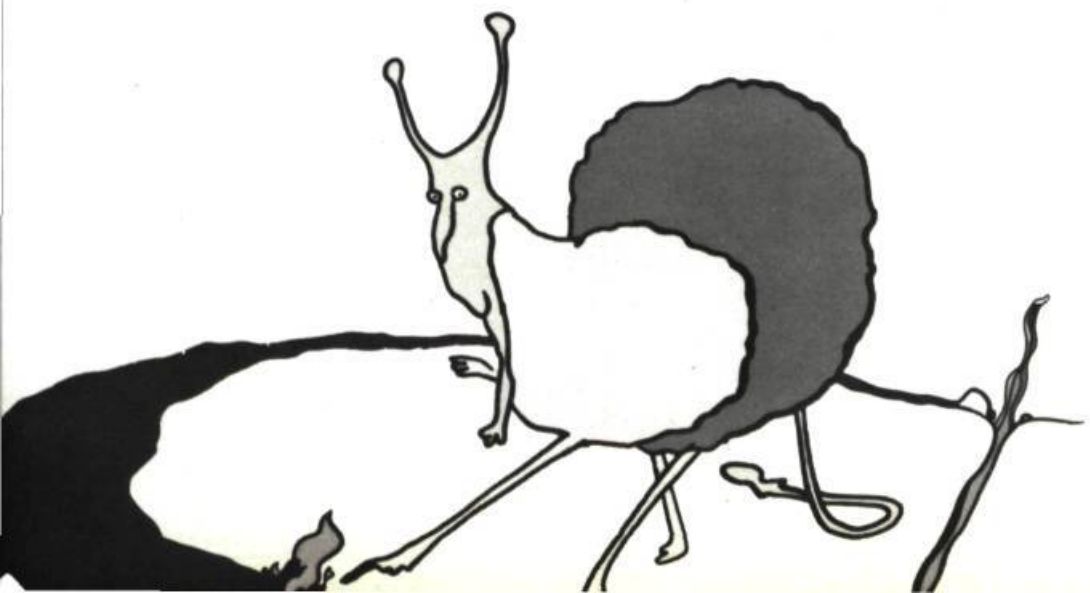
— *La musique vient-elle en même temps que le film ou après qu'il est terminé?*

— Pour *Une vieille boîte*, Normand Roger a planifié et composé la musique au cours de la réalisation du travail d'animation. Il a fait là du beau travail. Trop souvent on ajoute la musique après la fin du film, ce qui doit poser des difficultés à un compositeur. Les résultats, en ce cas, ne peuvent pas être aussi satisfaisants que ceux d'une collaboration dès le début.

— *Avez-vous des projets immédiats dans l'animation?*

— Après mon retour de Hollande, en février, on m'a proposé une commandite pour l'Association canadienne pour la santé mentale. On a parlé de faire un film pour illustrer la base de la génétique. J'ai accepté ce contrat. Intérieurement, je pensais que je pourrais modifier l'idée, car le texte qu'on m'a remis ne me paraissait pas très intéressant. Après quelques semaines, j'ai changé l'idée et maintenant le sujet me plaît beaucoup. Toutefois il faut que je m'explique auprès des personnes qui m'ont proposé ce film et que je leur expose ma version personnelle. J'ai préparé le script ainsi que tous les dessins. Mais je ne ferai pas l'animation. J'espère qu'il y a des jeunes amateurs qui peuvent réaliser l'animation. Je reste donc responsable de la conception et de la préparation. Je ne veux pas faire l'animation moi-même parce que j'ai d'autres projets en tête à mettre à l'essai. Et puis il y a aussi que je voudrais rester en Hollande pendant un certain temps.

Le Bleu perdu



Le Bleu perdu
7 m. 30 s.

— *Quelle était votre idée de base quand vous avez commencé* Le Bleu perdu?

— C'était la pollution. Le film a été écrit en anglais avec un commentaire. Puis il est passé à la production française. Quand j'ai commencé ce film, j'ai tenté de le faire avec une traduction française. Mais l'humour ne passait pas. Finalement nous avons décidé de couper le commentaire. Nous avons donc gardé les images et nous avons ajouté des sons. Mais je dois dire que je n'aime pas tellement ce film en tant qu'oeuvre complète. Il est trop confus. L'absence de commentaire se fait sentir.

— *Croyez-vous que le spectateur peut arriver à saisir l'idée du film?*

— Pas tout à fait, j'en ai peur. Beaucoup de gens aiment les images, mais une bonne part de leur signification leur demeure cachée. Ils aimeraient comprendre mais n'y arrivent pas. L'absence de commentaire rend le film imparfait. Il faut dire que c'était mon premier film à l'O.N.F. On essaie toujours de faire de son premier film la plus belle oeuvre d'art jamais réalisée. Malheureusement on manque d'expérience.

— *Je remarque que vos dessins sont beaucoup plus pleins que ceux qui vont suivre.*

— C'est de l'animation sur acétate. Il y a beaucoup de couleur. C'est très brillant mais je dois avouer que c'est plat.

— *D'ailleurs c'est un genre de dessin qui n'est pas nouveau?*

— Certains éléments ne sont pas neufs, mais c'est dans la façon de les traiter qu'on apporte une touche personnelle.

Air 2m. 3s.

— *Dans* Air, *la ligne est simple. Elle est beaucoup plus sobre que dans le film précédent.*

— C'est un fait.

— *Le film est assez angoissant parce que le spectateur sent qu'il n'y a pas d'échappatoire. L'homme est pollué partout: aussi bien par l'air que par l'eau. Voulez-vous rappeler à l'homme que, sans une prise de conscience, il va vers la destruction de l'environnement?*

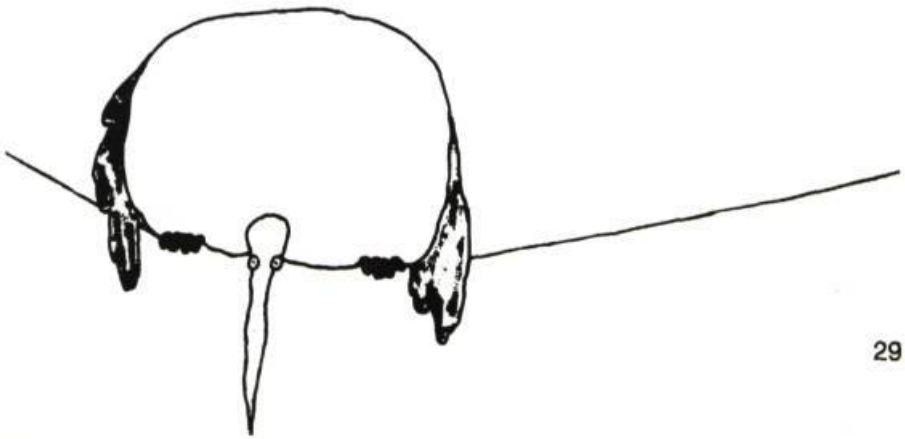
— C'est bien cela. *Air!* n'apporte pas de solution; il vous pose le problème.

— *Comment le film a-t-il été réalisé?*

— Tout a été fait sur papier. J'ai trouvé du papier journal ancien. Le grain du papier fut accentué en photographiant les dessins en contre-jour. Cela donne un effet de brume. J'avais exactement neuf cents feuilles de ce papier. Je suis arrivé tout juste à exécution avec cette quantité.

— *Comment s'effectue le mouvement avec ces papiers?*

— Par des papiers successifs. Tout bouge. C'est nécessaire pour l'effet du grain. J'ai utilisé le même procédé plus tard pour *Une Vieille Boîte* mais pour une autre raison. Cette fois-là, il n'y avait pas de grain.



Au bout du fil
10m 18s.

— *Quelle était votre idée de base dans* Au bout du fil?

— Simplement la ligne. Et créer avec elle beaucoup d'effets, de fantaisie. J'avais composé différents sketches mais finalement j'ai écrit une petite histoire. Ce qu'il y a de particulier ici, c'est que j'ai utilisé un cadre invisible. Pourquoi? J'aime contrôler les cadres à l'intérieur desquels je travaille. Il arrive souvent qu'il y ait des coupures d'images en projection "écran géant" ou en retransmission à la télévision. De cette façon, je les détermine moi-même. Cela a causé quelques problèmes sur le plan technique, On ne pouvait pas réaliser de travellings, par exemple; la caméra et la table devaient demeurer fixes.

— *Je remarque que vous travaillez avec des couleurs uniformes. Il n'y a jamais de relief dans vos films.*

— J'avoue que je ne suis pas un peintre. Je suis un dessinateur. Et les couleurs sont nouvelles pour moi. Il m'a plu de faire des expériences d'équilibrage de couleurs nettes et de grandes étendues dans *Au bout du fil*. Le sujet pouvait le supporter. Dans les films que j'ai réalisés par la suite, j'ai fait usage de contrastes dans la peinture si cela convenait au contexte.

— *Vous partez avec l'araignée.*

— L'araignée commence la ligne. L'important, c'est de provoquer des suggestions. Par exemple, quelqu'un entre, frappe et repart. Mais sa violence continue. On ne le voit pas. Cependant on voit le serpent qui réagit. On sait alors qu'il se passe quelque chose.

— *Cherchez-vous à communiquer un message par ce film?*

— Non. C'est simplement un jeu.

— *Toutefois, à la fin, on retrouve l'araignée qui est capturée par les personnages, écrasée et expédiée à tous vents.*

— Ah! c'est un détail sans importance; une petite plaisanterie un peu cruelle, c'est tout.

— *Puis on voit venir toute une série de cavaliers.*

— Les cavaliers pourchassent des fugitifs vêtus de rouge. L'araignée tisse une toile à l'entrée d'une caverne où ceux-ci cherchent à se cacher, mais un personnage odieux arrache cette toile et l'histoire se met à évoluer le long du fil de l'araignée. A la fin, l'araignée arrive à retourner à la caverne et à tisser une autre toile. Les cavaliers surviennent et en déduisent qu'il est impossible que leurs victimes se trouvent à l'intérieur puisque, en entrant, elles auraient défait la toile. Ils partent donc. C'est là une idée qui a servi dans plusieurs légendes.

— *A la fin, vous semblez représenter Joseph, Marie et l'enfant Jésus.*

— Leur rôle de fugitifs en fait des symboles évidents.

Une vieille boîte — Une vieille boîte *est-il basé sur une histoire ancienne?*

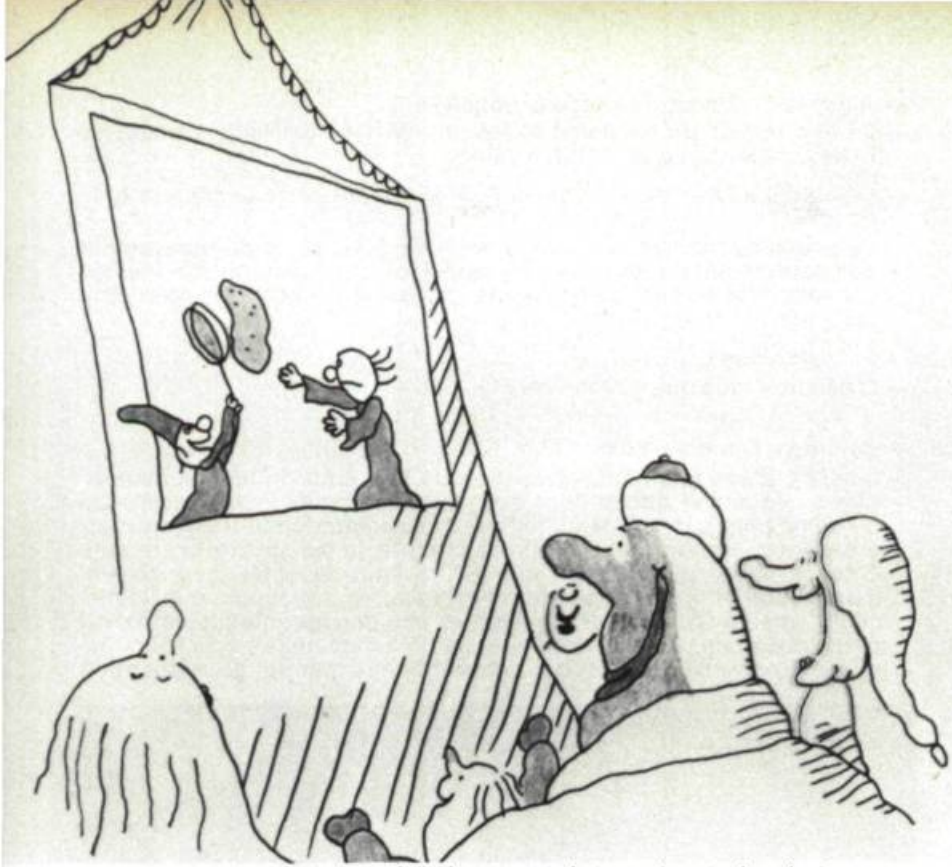
9 m. 11 s. — C'est tout simplement une fantaisie. J'ai pigé ici et là beaucoup d'ingrédients: la pauvreté, la tristesse, la joie, la magie, un pauvre vieillard qui dépose une boîte, des motifs de Noël, la Nativité.

— *J'ai remarqué que votre ligne n'est jamais stable: elle vibre toujours.*

— Elle donne une impression de froid, elle frissonne; et de vieillesse aussi puisqu'elle est fragile. Je me suis servi du papier presqu'exclusivement pour pouvoir utiliser des crayons. J'ai aussi construit et décomposé les lignes de scènes consécutives. C'est-à-dire que les lignes de la scène à venir croissaient pendant que celles de la scène précédente s'effritaient. De cette façon, je pouvais faire évoluer les éléments sur toute la surface de l'écran, le mouvement du dessin dirigeant l'attention du spectateur. Mais cela voulait dire qu'il fallait que je dessine chaque fois tout l'ensemble de chaque dessin.

— *J'ai remarqué également que lorsque vous faites tourner la boîte, beaucoup de choses apparaissent. Cela nécessite-t-il des dessins multiples?*

— Il y avait plusieurs plans de feuilles d'acétate. Cette séquence consiste essentiellement en une suite de mixages enchaînés, avec



frémissement à tous les trois photogrammes. J'en ai trouvé l'inspiration dans des notes établies par Norman McLaren.

— *Dans vos films, les bruits ont beaucoup d'importance.*

— C'est une dimension supplémentaire à utiliser.

— *Trouvez-vous plus intéressant de faire un film d'animation avec paroles ou sans paroles?*

— Cela dépend. Un film sans paroles peut avoir une plus grande circulation. Les paroles ne doivent pas servir à expliquer les images; il y a déjà trop de bandes dessinées en mouvement. Pour le film *David*, j'avais besoin de paroles pour illustrer le propos.

— *De tous les films, lequel préférez-vous?*

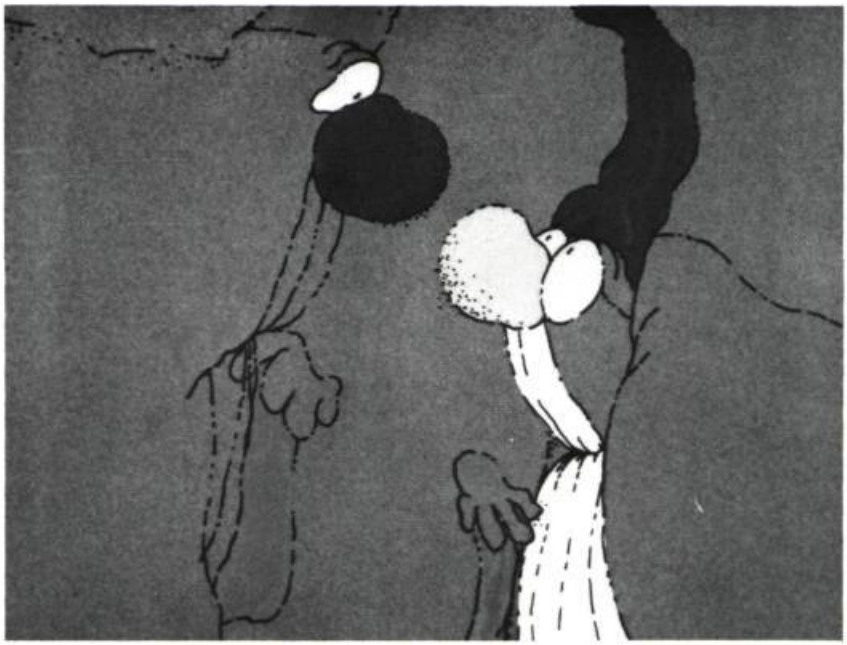
— Je ne sais pas; peut-être *Une vieille boîte*. L'utilisation du dessin, le son, le mouvement, l'impact dramatique, la magie, tout y est. Par ailleurs, *Au bout du fil* est plein de cette folle fantaisie que j'aime bien développer. J'aimerais faire un autre film dans cet esprit. Mais la plupart des autres films ont aussi un élément spécial pour lequel ils ont été conçus et que j'aime. C'est donc très difficile de faire un choix.

— *A quoi sert* Ouverture «Réseau Soleil»?
— Le film sert de thème à une émission télévisée de Radio-Canada. Le films consiste en des acétates peints.

— *Comment arrivez-vous à donner le mouvement entre la couleur et la ligne?*
— La couleur s'insinue dès que le soleil se lève. Il y a ce mouvement constant résultant du lever du soleil et de l'addition de feuilles consécutives portant de nouvelles images et couvrant les précédentes.

— *Et la musique?*
— C'est de la musique d'archives.

David — *Comment* David *a-t-il été fait?*
9m. — Il est né d'une idée que j'ai cultivée un bon bout de temps: faire un film sur quelque chose dont on a conscience de l'existence mais qu'on ne peut pas voir; éliminer presque l'animation tout en réalisant un spectacle intéressant. En fin de compte, je me suis retrouvé avec un gros travail d'animation, puisqu'il a fallu dessiner tous les éléments extérieurs pour bien mettre en valeur le protagoniste invisible. Je l'ai appelé David, pour signaler un personnage minuscule. David parle beaucoup, on peut constater sa présence mais on ne le voit jamais. C'est une production subventionnée par le gouvernement



hollandais. J'ai commencé *David* au Canada dans mon programme habituel de séries et de weekends.

— *Comment avez-vous organisé le son et l'image?*

— Ici, le son est très important. Nous avons enregistré la voix avant l'image.

— *Parfois, on observe qu'il y a du son sans image.*

— C'est une expérience que je voulais tenter: forcer le public à regarder un écran vide, tout en conservant son intérêt. Cela a fonctionné.

— *Parfois vous utilisez des travellings.*

— Normalement, j'aime bien animer par mouvements de travelling. Il y a quelques travellings dans *David,* mais pas trop, j'espère.

— *Vous conservez votre style: la ligne.*

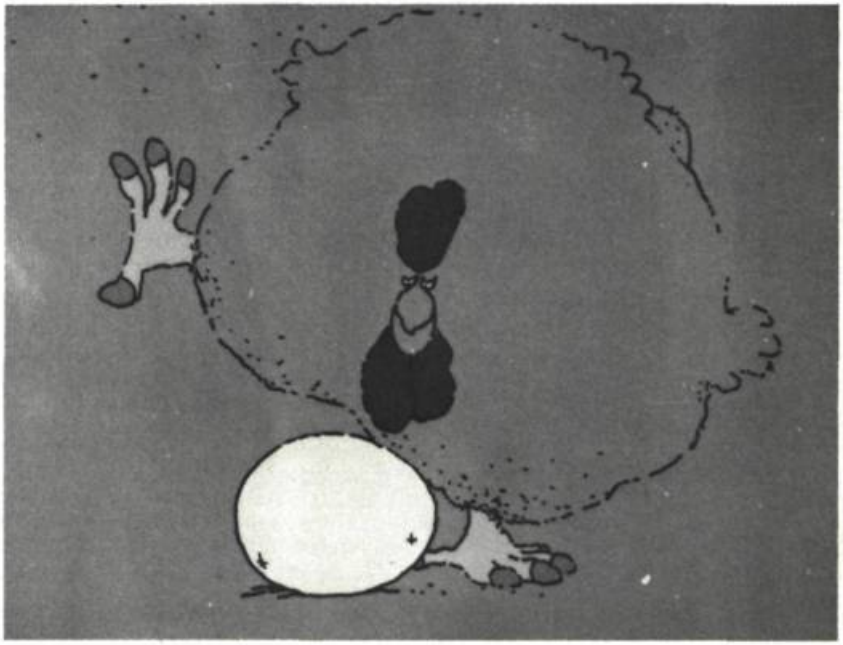
— Si la ligne a son importance, cependant l'essentiel c'est l'idée.

— *Vous jouez beaucoup sur les effets?*

— J'ai cherché à intensifier l'expression de certaines actions, comme les coupes, les illusions, en les illustrant à la fois par le son et par l'écriture. En même temps, j'effectue des changements dans la couleur du *background.*

— *Ce film est-il uniquement en anglais?*

— Il y a également une version néerlandaise.



— *Eventuellement, y aura-t-il une version française?*

— Il n'a pas été facile de faire des versions de qualité égale en anglais et en hollandais. Reprendre le travail en français pourrait s'avérer ardu, les façons d'exprimer l'humour étant différentes. Mais je suppose que c'est possible si quelqu'un veut payer les frais comme pour toute autre traduction d'ailleurs. Comme la Hollande est entourée de pays divers, il devrait être facile de trouver les acteurs parlant la langue requise.

— David *est-il votre dernier film?*

— Quand j'ai eu terminé *David,* il me restait quelques mois du programme que je m'étais fixé avant mon retour au Canada. En collaboration avec un ami, Nico Grana, qui a produit beaucoup de courts métrages d'animation, j'ai décidé de travailler sur une autre petite idée de film que je caressais, *The Killing of an Egg.* J'en ai fini le travail de photographie juste avant de partir.

— *Comment fut enregistrée la bande sonore?*

— La voix fut enregistrée en 1976, au Canada, avant que je retourne en Hollande. J'avais fait cela au cas où j'aurais à m'en servir parce que j'étais en contact avec un bon comédien qui pouvait être très drôle. Après le tournage, je n'avais pas le temps voulu pour diriger la sonorisation des bruits mais j'ai discuté avec Nico Grana de la façon dont cela devrait se faire. j'ai laissé des instructions aux techniciens et je suis parti. Ils s'en sont très bien tirés et le film a reçu un accueil favorable au festival d'Annecy.

— David *a même remporté le grand prix du Festival d'Annecy.*

— Oui, conjointement avec *Château de sable* de Co Hoedeman. Cela me met plutôt mal à l'aise; j'aime bien *David* mais je ne crois pas que ce soit du matériel à grand prix. D'autres l'auraient mérité, me semble-t-il. On m'a dit que les critiques voulaient donner leur prix à *Killing of an Egg,* et qui me semble plus approprié. Mais ils ont couronné un autre film quand ils ont appris l'attribution du Grand Prix à *David.* La plupart des décisions du jury m'ont semblé bizarres. Mais il faut s'attendre à cela dans un tel contexte. Un seul juré défavorable peut descendre un film par son vote et le résultat final peut donc donner lieu à des surprises.

— *Quels sont vos projets?*

— D'abord il y a une exposition en Hollande. Le musée de La Haye présentera les oeuvres de six dessinateurs et je suis du nombre. Et puis je viens de recevoir une offre du Conseil municipal de La Haye. On veut que je mette au point la conception dessinée d'un film d'animation sur un sujet libre. C'est une offre fort généreuse que j'ai l'intention d'accepter. J'aimerais aussi faire encore des films à l'O.N.F. J'y ai laissé quelques objets. La réalisation de films d'animation n'est pas limitée par les frontières, du moins j'aime à le croire. Jusqu'ici, les faits m'ont donné raison.