

## Ron Tunis

Robert-Claude Bérubé

Number 91, January 1978

L'animation de l'Office National du film

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51201ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

Bérubé, R.-C. (1978). Ron Tunis. *Séquences*, (91), 146–165.



# RON TUNIS

(entretien avec Robert-Claude Bérubé)

— *Comment êtes-vous venu au cinéma d'animation ?*

— Ce n'est pas par une orientation personnelle que j'y suis arrivé, mais presque par accident. Quand j'étais petit, alors que j'avais quatre ou cinq ans, je m'amusais à recopier des dessins de Walt Disney et l'on me disait qu'un jour je ferais des films comme lui, mais je n'ai pas pris ça au sérieux. Je m'occupais aussi à inventer des personnages de bandes dessinées et je fabriquais des albums avec du papier d'emballage que je découpais en six ou huit sections, en dessinant une image sur chaque carré et en inventant des histoires à mesure. Je prenais mon plaisir à la fabrication de ces dessins et une fois finis, je les donnais à qui en voulait. J'ai fait des études de peinture et de sculpture au Pratt Institute de New York. A mon retour à Montréal, j'ai sollicité un emploi à l'Office National du Film comme assistant mais sans orientation particulière. Je travaillais à des illustrations publicitaires lorsqu'un réalisateur de films techniques m'a offert un poste; il s'agissait de dessiner des fonds pour ses films, ainsi que de faire des tracés et des peintures pour le département d'animation technique. Il ne s'agissait pas d'animation, mais le travail se situait à l'intérieur du département d'animation et c'est comme cela que je m'y suis introduit. Un jour, alors que je participais à des travaux sans trop d'intérêt, j'ai trouvé dans un coin d'une salle un appareil tout brisé. On me dit que c'était l'appareil que McLaren avait mis au point à Ottawa pour dessiner directement sur pellicule et qu'il cherchait en vain depuis le déménagement de l'Office à Montréal. Je le lui ai rapporté et c'est comme cela que j'ai fait sa connaissance. Une fois l'appareil réparé, j'ai pu l'utiliser pour quelques essais le soir après le travail. C'était pour ma satisfaction personnelle, car le département, à cette époque, était très cloisonné et il était difficile de passer de la section technique à la section d'animation proprement dite. Sans connaissance particulière, sans expérience précise dans le film d'animation, j'ai pourtant fait ces essais sur pellicule. McLaren les a vus par hasard et il a trouvé que c'était du bon travail d'animation. Je lui ai dit : "Comment le savoir, je ne l'ai



**The Animal  
Movie**  
9 m. 47 s.



jamais regardé avec un projecteur". Il m'a répondu qu'il ne fallait pas le mettre directement dans un projecteur car cela pourrait égratigner la pellicule. Il m'a proposé d'en faire une copie en laboratoire et, après avoir vu le résultat, il m'a offert de collaborer avec lui à un projet de publicité pour le Canada (*New York Light Board*). En deux semaines, j'ai fait très vite une petite séquence avec un cheval qui courait, sautait, se changeait en lettre. Parmi ceux qui travaillaient au projet (entre autres René Jodoin et Kaj Pindal), j'étais le seul à n'avoir jamais fait d'animation.

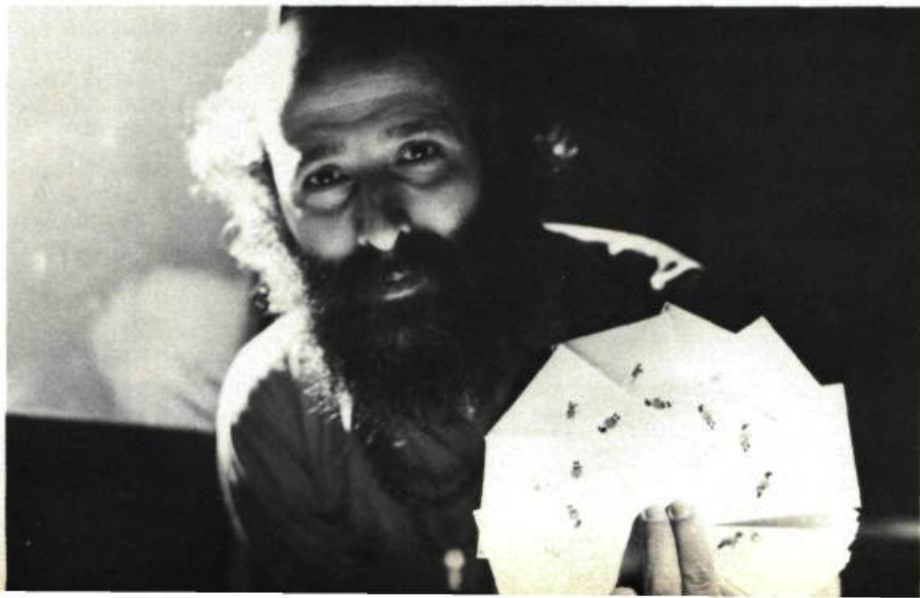
Après cela, on m'a promis de pouvoir participer à *The Animal Movie* (Les Animaux en marche). C'était une idée de Mort Ransen qui voulait faire un film sur le mouvement comparatif entre les hommes et les animaux. Mais il s'est passé presque deux ans avant que cela se concrétise. Je continuais à travailler à la section technique et je trouvais le temps long.

- Vous avez travaillé à cette époque-là à des films pédagogiques?
- Oui, surtout à l'intention des militaires. J'avais hâte d'en sortir pour faire autre chose, à tel point que j'ai fini par dire : si on ne commence pas à faire *The Animal Movie*, je vais quitter l'Office. Alors M. Goldsmith, le chef du département, m'a dit qu'on allait commencer tout de suite. Mais le producteur voulait quelqu'un qui avait de l'expérience et l'on a fait appel à Grant Munro.
- Son rôle en était un de supervision ?
- De collaboration. On ne me faisait pas encore confiance. Mais ce fut une bonne chose, car Grant a une bonne imagination et nous avons bien travaillé ensemble. C'est lui qui a fait le *story board* que j'ai bien aimé, et à partir de là je me suis mis à faire l'animation du film. Grant lui-même a travaillé à des séquences d'animation, mais il s'est occupé de la couleur surtout. C'est moi qui ai eu l'idée de faire les dessins sur papier. Jusque là, presque tous les films d'animation étaient faits sur *cellos*. Mais je me rappelais que pour *New York Light Board*, McLaren avait suggéré qu'on travaille sur de petites feuilles de papier. Dans ce temps-là, il n'y avait que des plumes feutres noires, mais à l'époque de *Animal Movie*, nous commençons à avoir



accès à des plumes de couleur ; c'était du matériel japonais, je crois. Grant et moi discussions ensemble du rythme et du montage du film. Et aussi de la trame sonore. J'ai beaucoup travaillé la trame sonore.

- *Dans l'ensemble du film, on voit que le fond est blanc ; il s'agit donc de feuilles toutes simples. Mais à certains moments, pour la séquence du singe, il y a un fond dessiné sur lequel les dessins s'ajoutent. Par exemple, lorsque le singe saute dans l'arbre de branche en branche, on voit que le dessin du singe se trouve par dessus celui de l'arbre et l'on voit même l'arbre à travers le singe.*
- C'est exact. Mais c'est l'arbre qui était mis par dessus au moyen d'un cello.
- *C'est le décor qui est sur cello ? C'est donc l'inverse de ce qui se fait habituellement.*
- On a l'impression que le singe fait le tour de l'arbre, mais c'est une illusion née de l'animation. C'est là que j'ai commencé vraiment à m'intéresser à l'illusion créée par un film d'animation. C'est vraiment une illusion, ce n'est pas une réalité. Ce qui m'amuse dans cette séquence, c'est le plan éloigné du singe en mouvement. J'ai fait les dessins sur de petits papiers de format blocs-notes. Le singe y était dessiné tout petit : c'était même juste des taches de couleur. On a l'impression de voir un singe, mais c'est seulement le mouvement qui donne cette impression ; le dessin ce n'est que quelques lignes et des taches. L'arbre, pour sa part, avait été gravé dans le cello avec une épingle ; j'avais mis de la couleur par-dessus puis je l'avais enlevée mais une partie était restée dans les égratignures.
- *C'est intéressant comme effet, mais en général les lignes du dessin sont très simples. Vous dessiniez les différentes images l'une après l'autre et on les photographiait ensuite ?*





— Oui. Le travail s'est fait séquence par séquence. Parfois c'était en noir et blanc, parfois en couleur. J'ai fait cela sur papier, car c'est facile de faire des séquences très rapidement avec le crayon et après on peut faire bouger les feuilles avec le doigt pour vérifier le mouvement. Si ça va, il ne reste plus qu'à ajouter la couleur et à photographier.

— *Est-ce qu'au départ le film avait été conçu comme une production pour enfants ?*



— Oui, parce que, dans ce temps-là, il fallait une raison précise pour produire un film. Dans le projet écrit, on l'a donc présenté comme un film pédagogique pour montrer aux enfants des écoles les points de comparaison entre le mouvement animal et le mouvement humain. Quand j'ai eu fini le film, on s'est inquiété de l'absence de commentaire, car avant cela, il n'y avait pas eu de film pédagogique à l'Office sans commentaire explicatif.

— *La bande sonore est composée de voix d'enfants, d'accords de musique très simples et très appropriés au style du film. Pourriez-vous m'expliquer comment cela fut réalisé ?*



— C'est Kathleen Shannon et Malka Geilson qui se sont occupées de cela. Certains des sons proviennent de véritables voix d'enfants, d'autres sont produits par des voix de femmes transformées par des méthodes électroniques. Pour la musique, je n'étais pas satisfait de celle qui avait été conçue tout d'abord. Je la voulais moins "puérile", plus moderne de style. C'est alors que j'ai fait la connaissance de Pierre Brault. Il a conçu ses thèmes au moment de la création des diverses séquences. Puis, une fois les enregistrements réalisés, j'ai ajouté des sons et l'on a fait le mixage. Il y a même des effets qui ont été réalisés au moment du montage, par exemple, les sons de flûte qui accompagnent le vol de l'oiseau. Je ne me souviens pas de tous les détails, mais je me rappelle que quand Pierre a vu le film, il m'a dit : "Vraiment, tu as changé ma musique au point que je ne la reconnais plus". Mais il a beaucoup apprécié le résultat. C'était sa première expérience du genre. Depuis, il a fait beaucoup de musique pour films et il réussit très bien dans ce domaine. Il m'a aussi aidé pour la trame sonore. Nous nous sommes bien amusés à travailler ensemble.



— *Il y a, à la fin du film, l'intervention d'un personnage étrange qui ressemble un peu à un extra-terrestre. Je le perçois comme une personnification de la science qui donne à l'enfant, i. e. à l'homme, la possibilité d'aller jusqu'au bout dans son effort d'imitation des animaux. Est-ce bien cette idée-là que vous vouliez faire passer ?*



— Oui. C'est une idée qui s'est ajoutée en cours de travail. Nous cherchions une fin logique dans l'orientation pédagogique du film et cette idée de complément apporté par la science a prévalu. Mais moi j'y vois une signification supplémentaire, celle de la joie de vivre, d'un esprit de liberté. L'enfant joue avec



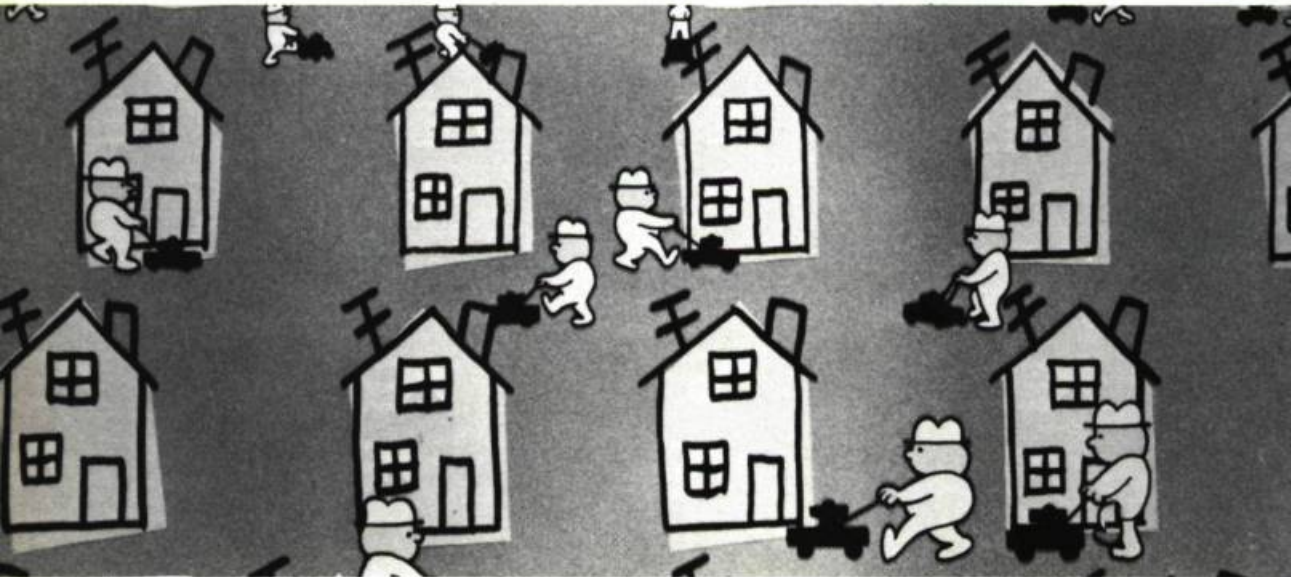
la vie elle-même, il est heureux de jouer avec la vie. Pour moi, c'est là le thème le plus important du film. Le thème, du mouvement comparatif et celui de l'apport de la science, c'est moins important pour moi. C'est pour ça, je pense, que le film est si plaisant. Ce n'est pas qu'un film pédagogique. Je me souviens qu'une fois le film fini, certains ont cru que les enfants ne saisiraient pas l'idée des comparaisons de mouvements s'il n'y avait pas de commentaires. Pour moi, c'était bêtement mésestimer les possibilités de compréhension de l'enfant. On croit qu'un enfant c'est un petit animal qui ne comprend rien, si on ne le lui explique pas. Moi, je pense qu'il comprend beaucoup plus qu'on ne le croit et qu'il faut laisser du jeu à son imagination. D'ailleurs lorsqu'on a présenté *The Animal Movie* dans les écoles, les enfants ont saisi immédiatement le thème de mouvement comparatif. C'est curieux les réactions qu'ont les gens. Je me souviens qu'on ne voulait pas sortir le film dans les salles commerciales. "Comment se fait-il que vous n'avez pas présenté le film à Columbia Pictures", me suis-je informé un jour. Personne ne pouvait me répondre. Je suis allé trouvé le directeur de la production qui m'a dit : "Mais c'est un film pédagogique, ce n'est pas fait pour le grand public". J'ai insisté. On a fini par le présenter aux gens de Columbia qui l'ont accepté et l'ont lancé immédiatement dans cinquante salles où il a été très apprécié. Pour moi, le secret du succès de ce film, c'est vraiment l'esprit libre de l'enfant qui peut jouer avec son imagination aussi bien qu'avec les animaux. Bien sûr, les machines apportent une liberté supplémentaire en détruisant certaines limites physiques, mais ce qui compte c'est la liberté de l'esprit, la liberté intérieure. Pour moi, c'est ça que l'homme cherche. C'est pour ça qu'il construit des machines pour rendre sa vie plus confortable et plus heureuse. Pas juste confortable, car on peut avoir du confort et être malheureux.



**The House  
That Jack Built**  
8m. 1s.

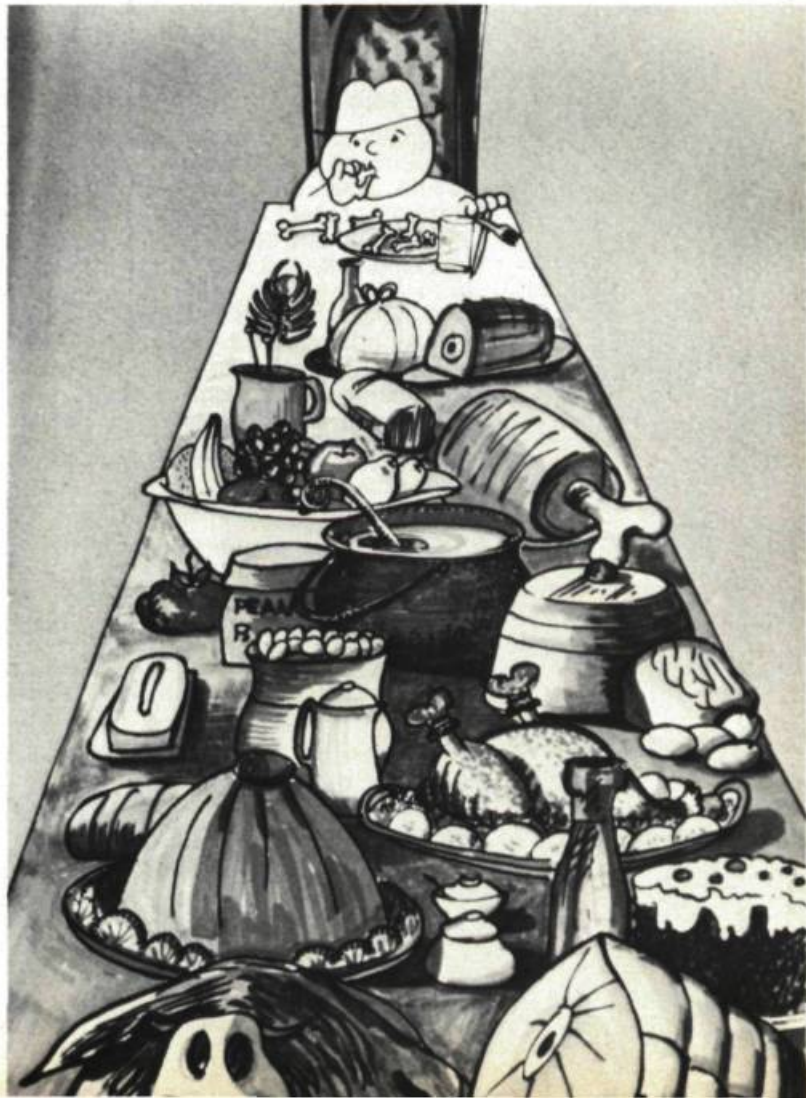


- Cette remarque est intéressante et nous conduit directement au sujet de votre film suivant *The House That Jack Built* (La Maison de Jean-Jacques) où l'on voit un bonhomme sortir d'un conformisme de petit milieu pour devenir riche et retomber dans une même sorte de conformisme. Je note une grande différence de style entre ce film et le précédent. Pouvez-vous en expliquer la raison ?
- C'est que l'idée du film, le scénario et les personnages sont de Don Arrioli. C'était une commandite commencée à Toronto. L'Office lui a offert de venir travailler à Montréal comme pigiste. Les tests qu'il a faits en animation ne rendaient pas justice au sujet. Wolf Koenig m'a alors demandé si je pouvais reprendre le travail à partir des éléments (scénario, trame sonore), déjà réalisés.
- Est-ce que les dessins étaient faits aussi ?
- Non. Don avait simplement fait quelques essais d'animation. Il avait des problèmes de rythme. Il y avait aussi une question de fantaisie dans l'action qui ne fonctionnait pas. J'ai alors collaboré avec Don. J'ai conçu le travail d'animation ainsi que la mise en place des scènes : le dessin des images, l'échelle de grandeur des divers éléments de décor. Don ajoutait les bonshommes qu'il avait imaginés et je faisais l'animation à partir de son style de personnages.
- Et en même temps, il apprenait le métier.
- Il avait fait beaucoup de caricatures, mais jamais il n'avait eu l'occasion de faire de l'animation. Il en a peut-être fait depuis, bien qu'il soit plus habile à concevoir des idées et des scénarios.

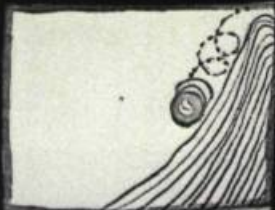




- *Donc, l'idée de base du film vient de lui. Toute cette progression, et même l'utilisation du vieux conte, Jacques et la fève, le passage d'une classe à une autre sans obtenir plus de satisfaction.*
- C'est ça. Ce sujet m'a beaucoup amusé et c'est pourquoi j'ai voulu travailler à ce film. Même si le style est différent de celui de *The Animal Movie*, j'y trouve une similitude dans le thème. C'est l'homme qui cherche la liberté, le bonheur et tente de dépasser les limites de sa situation. Mais il n'y arrive que pour trouver d'autres limites. C'est intéressant de constater que le film ne propose pas de solution. Dans le fond, ça donne l'impression que l'homme n'est jamais content. Il cherche le bonheur dans la possession des choses plutôt que dans le plaisir de l'action comme le fait l'enfant.



- *Après avoir terminé ce film, vous avez quitté l'O.N.F.*
- Oui. Je m'orientais vers des conceptions plus abstraites de l'animation et j'avais le goût de l'expérimentation, mais je n'arrivais pas à bien m'expliquer au comité du programme. Car je ne suis pas un type qui écrit des histoires, je suis plutôt du genre philosophe. Ça été une période difficile pour moi. Je n'avais pas vraiment l'intention de partir. J'ai simplement demandé de prendre six mois ou un an pour travailler à l'extérieur et revenir par la suite. Mais en ce temps-là, les règles étaient différentes. On m'a dit : si tu quittes l'Office, ton contrat se termine. D'accord, ai-je répondu, j'ai le goût d'essayer autre chose ailleurs. J'ai travaillé alors quelque temps avec Gerald Potterton, un autre "gradué" de l'O.N.F. qui venait de fonder sa propre maison de production. J'ai fait des commandites, une séquence pour *Yellow Submarine*, l'adaptation d'un texte de Pinter...
- *Ainsi, vous avez collaboré à Yellow Submarine.*
- Oui, mais ce fut une collaboration assez lointaine. Je n'ai même pas rencontré le réalisateur, George Dunning. Et je n'ai pas vu le film avant qu'il soit présenté dans les salles. Dunning est entré en contact avec Potterton pour lui demander de faire une séquence d'une ou deux minutes. Il devait rencontrer un *deadline* très exigeant, et il n'avait pas assez d'animateurs pour compléter le travail en temps voulu. Il a envoyé quelques dessins à Gerry et celui-ci a mis au point quelques éléments, mais c'est moi et un jeune homme du nom de Mino Bonan qui avons fait l'animation. Il s'agissait d'une courte séquence au début alors que le vieil homme qui conduit le sous-marin entre à Londres et frappe aux portes pour demander de l'aide.
- *Le réalisateur a dû placer des commandes comme ça un peu partout en Angleterre et aux Etats-Unis, ce qui explique la grande diversité de styles qu'il y a dans le film.*
- Le style d'ensemble était censé être sous le contrôle du "concepteur", un Allemand (Heinz Edelman). Les personnages étaient bien difficiles à manier. Il y avait une foule de détails, des boutons, etc. Et j'ai toujours trouvé compliqué de travailler sur un dessin conçu par un autre.
- *Vous avez travaillé aussi pour l'émission de télévision Sesame Street.*
- Oui, c'était à la fin de l'année 68. Un de mes amis, Jeff Hale, avait six ou sept séquences à faire pour le film-pilote. Il m'a demandé de me rendre à San Francisco pour travailler à ce projet et j'ai accepté immédiatement.
- *On vous a chargé de l'illustration de deux lettres de l'alphabet, E et O. Est-ce qu'on vous laissait toute liberté pour les idées.*



ROLL

OVER

THE ROAD

WHERE THE GOAT



EXPLODES

ALL THE OH'S

AND THE CROW

FLIES LOW



PAST THE CROAKING TOAD

AND THE BOAT

FLOATS OVER

THE OCEAN



BUT THE WIND DID BLOW

AND IT STARTED TO SNOW

SO THE TOAD WENT HOME

TO THE TELEPHONE





A ROPE DID FLOAT



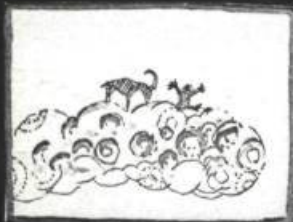
AND HOOKED THE GOAT



AND A BOY CLIMBED



THE STONE MADE OF OH'S!



THE OH'S TURNED TO SMOKE



AND STARTED TO FLOAT



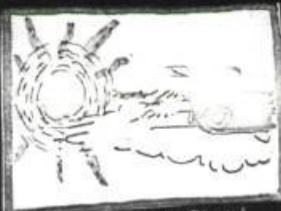
CLOSER TO A BULLDOZER



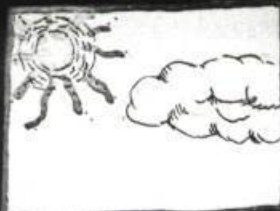
WHO CLOSED UP THE



HOLE SO THE COLD



WIND COULD NOT BLOW



AND THE SUN DID SHOW



SO ROSES COULD GROW



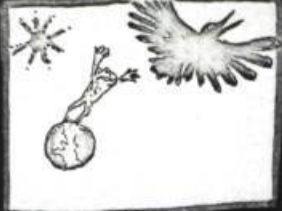
AND THE WHOLE WORLD



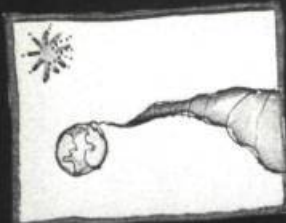
WOULD KNOW



THE BOAT BULLDOZER



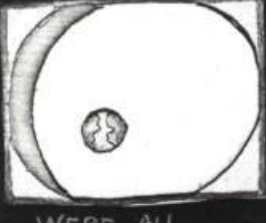
TOAD AND CROW



BOY AND ROPE



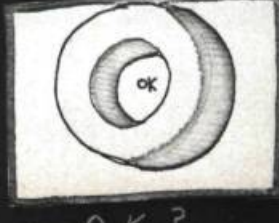
RIDING THE GOAT



WERE ALL



O. K.!



O. K. ?

— Oui, entièrement. C'est moi qui ai choisi le contenu, la progression, les mots à illustrer, la technique d'animation et même la trame sonore pour la deuxième lettre. J'ai écrit la musique et les chansons. J'aurais voulu l'enregistrer moi-même, mais il y avait des règlements syndicaux qui s'y opposaient.

— Vous avez parlé aussi de l'adaptation d'un texte de Pinter pour la télévision. Cela faisait partie, je crois, d'une émission d'une heure conçue par Potterton et intitulée Pinter People. Quel a été votre rôle là-dedans ?

**The Applicant**  
6 m.

— J'ai adapté une courte pièce intitulée *The Applicant*. Il y est encore question des limites imposées à l'homme par la société. Il s'agit d'un homme qui vient postuler une place dans une compagnie quelconque. Il est interviewé par une femme. Un jeu verbal s'engage entre eux.

— Le questionnaire que subit le candidat est tellement inquisiteur qu'on a l'impression qu'il dépasse les besoins de la situation. On essaie d'entrer dans sa vie privée, dans ses pensées profondes. A ce moment-là, il y a une espèce de dépersonnalisation que vous exprimez en transformant les personnages en robots.

— Ça devient complètement robotisé. J'ai eu l'idée de commencer le film par une courte séquence située dans une discothèque. J'ai été impressionné par le fait que les filles, dans cette séquence, même quand elles dansent, ont un air très sérieux, comme si elles n'éprouvaient pas de joie à danser. Pour moi, c'était un bon point de départ à l'idée de robot qui devait suivre.

— Ce début est réalisé en action réelle et la photographie se transforme en dessin.

— Un dessin animé fait en rotoscope. Je crois que c'est la première utilisation de ce procédé dans un film canadien.

— A ce moment-là, il s'agissait pour vous de suivre très fidèlement le dialogue déjà existant tout en essayant de trouver des idées neuves pour l'illustrer.

— Oui, mais le style d'approche a été conçu par Potterton qui a fait le *story board* et nous avons décidé ensemble de changer les personnages en robots à un certain moment. Ce qui rend un tel film efficace, c'est le rythme, le mouvement, bien sûr, mais l'interprétation de départ a vraiment été un travail de collaboration. Pour le reste, la couleur, le dessin, les fonds, les effets sonores, je m'en suis occupé seul.



**Le Vent**  
9m. 23s.

- *Vous avez quand même fini par revenir à l'O.N.F. C'est vous qui avez proposé un projet ?*
- *Oui, mais au département français d'animation. Le Vent est une production du département français. René Jodoin est devenu chef de ce département. Il a vu ce que j'avais fait à San Francisco pour Sesame Street et nous avons eu des contacts sympathiques. Un jour, il m'a téléphoné pour me demander si j'avais une idée de film. J'avais des petits story boards que j'avais faits sur les éléments, comme le vent, la neige, etc. Pour moi, le vent était le plus symbolique. J'ai donc proposé, en un paragraphe, l'idée d'un film sur le vent fait au moyen d'aquarelles et le comité du programme l'a accepté sans difficultés, à ma grande surprise. Après cela, j'ai été tout à fait libre de faire ce que je voulais.*
- *Il y a une grande parenté stylistique entre Le Vent et Animal Movie, sauf que Le Vent est plus sophistiqué, plus audacieux dans l'utilisation des couleurs. Les fonds ici ne sont plus blancs mais presque toujours colorés et la couleur varie continuellement d'une image à l'autre pour donner une sensation de scintillement. Pouvez-vous livrer quelques secrets de fabrication ?*
- *En réalisant Animal Movie, j'avais découvert qu'on peut presque tout éliminer dans un dessin sauf quelques petites taches de couleur ici et là et arriver à créer quand même par l'animation une impression convaincante. C'est là que j'ai vu que le film d'animation est une illusion totale. Moi, je crois presque que la vie est une illusion et que nous fabriquons notre vie dans notre esprit, notre pensée. Notre façon de voir la vie, c'est la vie pour nous. Donc, pour le spectateur, sa façon de voir un film, c'est le film pour lui. C'est vrai qu'il y a des éléments déterminés au départ; l'esprit d'un film compte pour quelque chose. Mais un film c'est vraiment une illusion, il n'y a pas vraiment de mouvement dans un film. C'est la lumière qui passe au travers, qui passe si*



vite, que mon oeil ne peut pas suivre cela et mon cerveau ne peut pas se rappeler les images de seconde en seconde. Souvent l'image qu'on a l'impression de voir n'existe pas dans la réalité. C'est une union d'images qui existent séparément sur la pellicule. C'est vraiment le mouvement entre les deux images qu'on fabrique dans sa tête; c'est une abstraction vraiment. McLaren a déjà dit, je pense : le film d'animation, ce n'est pas des dessins qui bougent mais le mouvement en dessins. On ne voit pas le mouvement, comme on ne voit pas le vent, mais c'est là, ça existe. C'est l'illusion qui donne l'intérêt.

- *A ce point de vue, est-ce qu'il arrive que ce qui est projeté sur l'écran dépasse vos prévisions, lorsque vous cherchez des effets dans le lien établi entre les images, par exemple ?*
- *Au moment de la conception du film, on n'est jamais certain du résultat. Quand c'est projeté, c'est toujours une surprise même pour celui qui a dessiné tout cela et qui a quand même une bonne idée de la façon dont ça va marcher. Mais ce qui m'intéresse, ce sont les gens qui regardent le film, les différentes impressions que les gens ont du film. Chaque personne a sa façon de voir la vie. Le cinéaste et le spectateur font le film ensemble.*
- *Quand on regarde Le Vent, on a l'impression de n'être jamais en repos non seulement parce qu'il y a un mouvement d'ensemble dans le film mais parce qu'il y a mouvement d'une image à l'autre, à cause des changements que vous établissez dans les couleurs. Ce n'est pas comme dans Les Animaux en marche où les dessins étaient très simples et gardaient une certaine uniformité d'une image à l'autre. Là, non seulement vous changez la position du dessin, mais on a l'impression qu'il y a décalage dans le dessin d'une image à l'autre et il y a aussi un changement de couleur presque continuellement.*



- Ce n'est pas le dessin qui se déplace. J'ai essayé des fois, par exemple, pour le visage de l'enfant . . . j'ai colorié le visage du côté gauche sans mettre de couleur du côté droit et même sans oeil du côté droit. L'image suivante, il n'y aura peut-être pas du tout de couleurs sur le visage, sauf peut-être une ligne, une bouche, peut-être un oeil. Entre les deux images, tu as l'impression que tu vois son visage qui est constamment là, mais ça donne un drôle de changement. J'ai essayé de pousser l'expérience encore plus loin. Je pense que le spectateur construit vraiment dans sa tête le total de l'image dans le mouvement. Ce sont vraiment les photos fixes qu'il reconstruit dans son cerveau, qu'il voit avec les yeux. On peut aller bien loin avec cela . .
- *En regardant le film, on a l'impression d'une rêverie éveillée où une idée appelle une autre idée, où la progression ne se fait pas selon un schème très rigoureux, mais simplement selon des associations d'idées, ce qu'on appelle en anglais, je pense, flow of consciousness.*
- L'esprit du film commençait comme cela, mais j'ai trouvé, en le réalisant des choses qui allaient plus loin que cela. Pour ma part, je voulais simplement exprimer l'esprit libre d'un enfant qui se promène librement, pas sur la terre, mais presque n'importe où. On peut appeler cela de la fantaisie, mais moi j'appelle plutôt cela du fantastique parce que ça donne l'impression de quelqu'un qui est sans limites, presque un surhomme.





- *On pourrait penser que le film est vu à travers un esprit d'enfant, mais il y a pourtant des moments qui dépassent ce niveau-là. Il y a des essais qui apparaissent typiquement artistiques, par exemple, l'insertion de séquences quasiment abstraites. Par moment, le mouvement du vent est tellement fort qu'il emporte toutes les formes sur son passage et l'on ne voit plus que des couleurs. Cette tendance à l'abstraction, est-ce une orientation chez vous ?*
- *Oui, parce que pour moi l'abstrait et la réalité se confondent; il y a des moments où c'est vraiment difficile de dire qu'est-ce qui est abstrait, qu'est-ce qui est réel ? Quand j'ai pensé au vent, j'ai pensé à la simplicité d'un enfant qui veut jouer avec quelque chose qu'il ne voit pas, donc quelque chose d'abstrait; c'est le mouvement des choses que le vent fait bouger qui donne l'impression qu'il existe. Ainsi, les idées, la pensée de l'homme sont des choses abstraites qu'il exprime en mots; c'est ça qui donne l'impression à ceux qui sont avec lui qu'il existe. La vie, c'est vraiment une abstraction, parce que nous sommes de l'énergie qui bouge, des atomes, des molécules qui bougent. Donc pour moi la vie, c'est le mouvement et le cinéma c'est le mouvement. C'est difficile pour moi de faire une différence entre la vie de l'artiste qui fait le film et le film lui-même. Les couleurs, ce sont des abstractions mais si on les met ensemble, on voit quelque chose. Si on met ensemble tous les éléments d'énergie, on voit une personne, une table. Sur le film, pour moi, c'est la même sorte de chose : le mouvement des projecteurs, le mouvement de la lumière, les constructions. Bien sûr, mon expérience d'artiste, ça joue aussi. Ça tourne, ça donne l'impression de couleurs, et les couleurs deviennent des champs, les champs se transforment en édifices, les édifices en personnages et même en étranges images. Je ne sais pas comment j'ai trouvé ça, mais c'est comme les vents, ça construit.*
- *Le film a l'air de jouer continuellement sur deux niveaux : un niveau d'abord d'observation directe, artistique de ce mouvement qui est dans la nature, mais il y a aussi ce mouvement tel qu'il est vu par l'enfant. A certains moments, on est dans l'imagination de l'enfant, à d'autres, dans celle de l'artiste. Est-ce qu'il y a équivalence ?*
- *Je pense bien que oui. C'est l'imagination qui nous emporte n'importe où si vraiment nous essayons de rester libre dans notre esprit. Je ne sais pas si le film exprime cela, mais j'aimerais bien qu'il amène le spectateur à se le dire. Mais l'imagination du spectateur a aussi son rôle à jouer. C'est pour cela que j'ai enlevé des éléments pour qu'il soit clair que c'est la pensée du spectateur qui doit reconstruire tout cela. Et je crois que cela peut contribuer à lui donner un esprit plus libre.*
- *On peut dire que l'essentiel de votre recherche c'est de faire voir ce qui ne se voit pas.*
- *A peu près oui. Pour moi, c'est cela qui donne aux gens les*

sensations les plus agréables à la vision d'un film et même dans le cours de la vie. On n'est pas habitué à penser à l'impensable, à réfléchir aux éléments qui n'existent pas vraiment sauf dans les mots, dans les idées. *Everyone is life and the enjoyment of his life by his very existence, whether he philosophies or not.*

- Le Vent est une production de 1972. Cela fait cinq ans de cela. Qu'est-ce qui s'est passé depuis ce temps-là ?
- Depuis ce temps, j'ai fait quelques petites choses commerciales dans l'industrie privée, je ne me rappelle pas vraiment. Juste de quoi vivre quand j'avais besoin d'argent. J'ai plutôt fait de la recherche intérieure.
- Avez-vous des projets en marche ?
- Ah oui ! J'ai travaillé sur un film expérimental dans une sorte d'esprit d'abstraction, de mouvement dans l'espace. Pour moi, le mouvement de l'espace dans ces expériences, c'est le mouvement dans notre espace intérieur qui se promène en même temps dans l'espace extérieur. Mais je n'ai pas eu assez d'argent pour mener cela à terme. Par ailleurs, il y a deux ans, j'ai proposé à René Jodoin, directeur du département français d'animation à l'O.N.F., l'idée de faire un film à partir des perceptions et conceptions personnelles que se font les enfants de la vie, la mort, l'existence... Je pouvais voir plusieurs de ces idées s'animant sur l'écran en même temps qu'on entendait les réflexions des enfants sur la bande sonore. On pourrait voir aussi les enfants s'exprimer et communiquer entre eux pour saisir leurs expressions et leurs traits de caractère. René a aimé ce projet et m'a fait rencontrer Francine Desbiens pour en discuter. La réaction de Francine fut très favorable. Mais il fallait préciser certains détails avant de pouvoir considérer cela comme un véritable projet de production. Francine ayant assumé la fonction de producteur, je me suis mis à un travail de recherche. C'était le printemps avant les Jeux Olympiques et les écoles fermaient plus tôt qu'à l'accoutumée ; il me fallut donc travailler vite. J'ai rencontré des enfants dans les classes et dans les cours de récréation à l'occasion de visites à des écoles dans diverses parties de la ville. Après la fermeture des écoles, je me rendis tous les jours dans les parcs et j'enregistrai les réactions des enfants sur une petite enregistreuse à cassettes pour avoir une idée approximative de ce que ça pourrait donner d'enregistrer et de filmer des enfants. Après avoir parlé avec plus de deux cent cinquante enfants, j'en ai choisi vingt qui m'apparaissaient plus spontanés et plus aptes à exprimer des idées et des sentiments personnels. Ils ne venaient pas d'un milieu social particulier, mais de différentes parties de la ville et leurs contextes familiaux étaient diversifiés. A l'automne de cette année-là, la recherche était terminée, on avait trouvé un endroit favorable à un tournage en son synchrone et le projet fut alors présenté au comité du programme. Le projet dut être présenté deux fois avant son acceptation et le tournage ne put commencer avant le mois de mars 1977.



Deux plans du film **Automotion** commandité, en 1970,  
par la Compagnie American Motors



Suzanne Turgeon et moi avons groupé les enfants et les avons interviewés tous au même endroit, au Centre Monchanin, car nous trouvions que les locaux y étaient assez intimes et que nous pouvions y créer et y maintenir le climat d'aise et de détente nécessaire. Au long des dix sessions de tournage, Gilles Gascon était à la caméra, Claude Delorme enregistrait le son et Huguette Baril s'occupait des détails pratiques. C'était une belle équipe. Il y a eu de l'imprévu : le résultat obtenu avec certains enfants n'était pas toujours aussi bon qu'avec d'autres, mais j'étais satisfait des *rushes* en constatant que nous avons réussi à saisir de très beaux moments. Douze enfants furent impliqués dans cette étape et nous leur parlions par groupes de trois ou quatre pour mieux retenir leur attention.

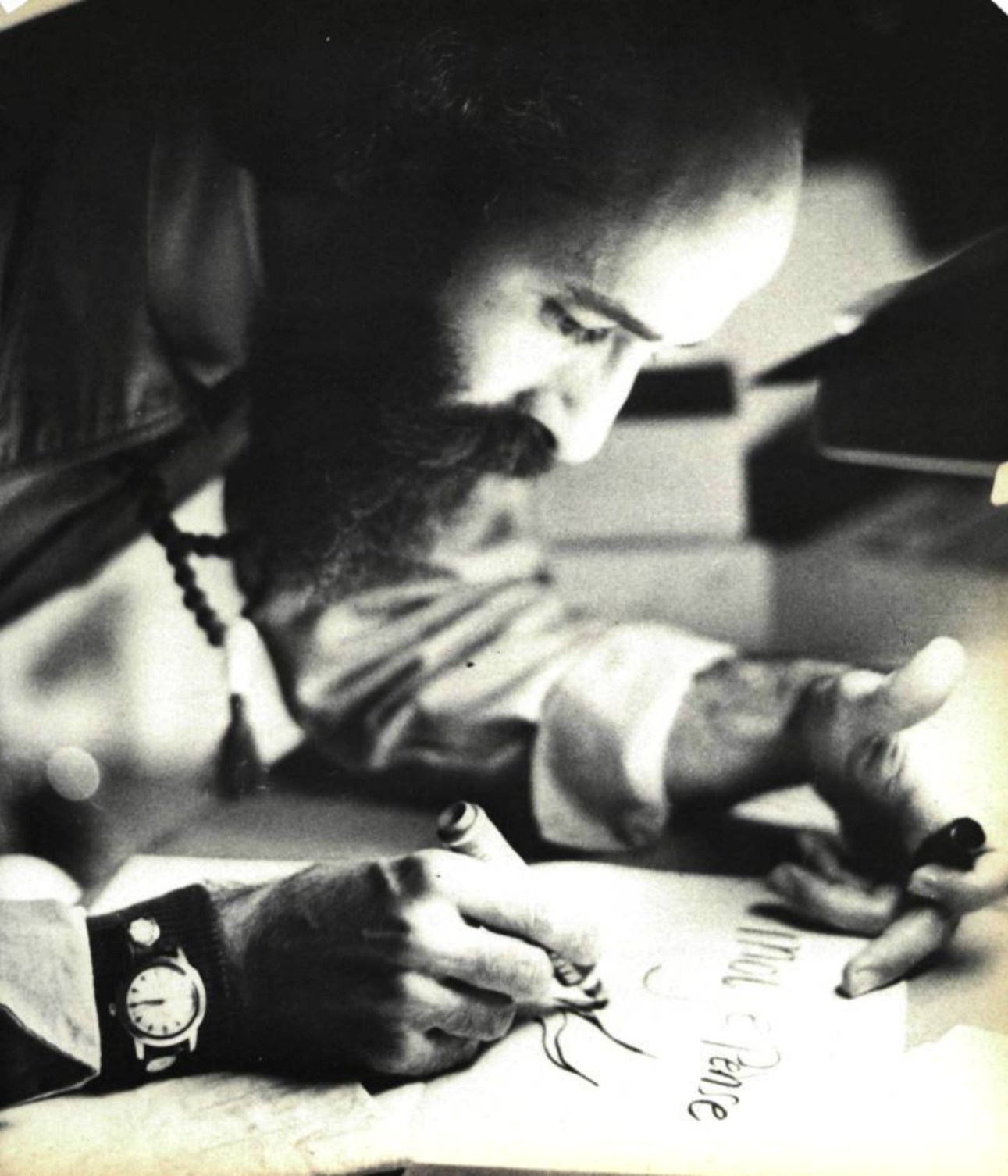
Yves Leduc a commencé le travail de montage et je crois que les résultats sont assez sensationnels ou à tout le moins fort intéressants. Dix enfants restent au coeur de l'entreprise et s'expriment sur des sujets comme l'origine de la vie, Dieu, le ciel, l'univers et sa création, la naissance, la mort, l'origine des pensées, des rêves et des sons, le passé, le présent, le futur, l'âme et la réincarnation. Nous avons presque une demi-heure de matériel actuellement et quand nous aurons ajouté l'animation, cela fera un film d'une quarantaine de minutes.

— *Et le travail d'animation là-dedans ?*

— Le *story board* n'est pas fait encore. Je suis en train d'expérimenter une méthode pour réaliser une surimpression d'animation sur des images prises sur le vif sans que cela exige un travail optique trop élaboré. Je commence à composer le découpage de séquences; j'en ai présenté des échantillons aux artistes du secteur d'animation et plusieurs d'entre eux se sont montrés intéressés à collaborer au film. L'animation va aider le spectateur à suivre les idées mises de l'avant par les enfants, tout en donnant au film un rythme et une souplesse qui permettront de ne pas en ignorer la profondeur. Il y a de l'esprit et de l'humour dans la façon dont les enfants présentent leurs conceptions et l'animation sera traitée sur le même ton. J'essaie de mettre au point une technique qui permettra à plusieurs animateurs de réaliser des séquences du film sans compromettre l'unité fondamentale du style à donner à l'ensemble. L'animation sera simple et directe comme les enfants eux-mêmes.

— *Est-ce qu'il y a un titre prévu ?*

— Pendant le tournage, on utilisait le titre, *Les Grandes Questions*, mais en travaillant au montage, Yves Leduc a trouvé une bonne idée. Il a proposé d'appliquer ça: *Moi, je pense*. C'est une expression qui revient souvent dans la bouche des enfants. Et ça ouvre des aperçus intéressants sur l'identification de celui qui parle avec le monde qui l'entoure, avec les mystères de la vie.



Mou & Pense