

Grant Munro parle de McLaren

Michel Buruiana

Number 33, Spring 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22128ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Buruiana, M. (1987). Grant Munro parle de McLaren. *24 images*, (33), 33–36.

GRANT MUNRO PARLE DE MCLAREN

Michel Buruiana

GRANT MUNRO, cinéaste, acteur, artiste peintre et orfèvre (à ses temps de loisir) conférencier, pédagogue, a été un des proches collaborateurs de McLaren. À l'emploi de l'O.N.F. pendant une quarantaine d'années, il réalisa *One Little Indian* (1954), *The Ashes of Doom* (1959) *Caprice de Noël* (1963), *Les Animaux en marche* (1966), *Tour en l'air* (1973). Il fut à l'origine directe des *Voisins* (1952) (procédé de pixillation, maquillage et en tant qu'acteur) primé par un Oscar et de *Canon* (1964), ainsi que la série *Le Mouvement image par image* (1977).

Grant a aussi réorganisé le Studio d'Animation de l'Agence nationale d'animation de Cuba.

— *Quelle était sa principale préoccupation, ses intérêts?*

— Son principal intérêt était d'essayer de diviser son temps à faire ses propres expérimentations, ses propres films, et en même temps d'être un support pour nous. Il essayait des choses, nous encourageait à expérimenter, on échangeait des idées. Mais, il trouvait que c'était trop. Il ne pouvait développer ses projets et il a graduellement laissé tomber l'administration du département.

— *Quel était son axe de recherche? Comment a-t-il débuté?*

— Il était axé sur la musique. Je crois que c'est par la musique que tout a débuté. Il voyait la musique comme des mouvements,

Photo: Pierre Roussel

Grant Munro

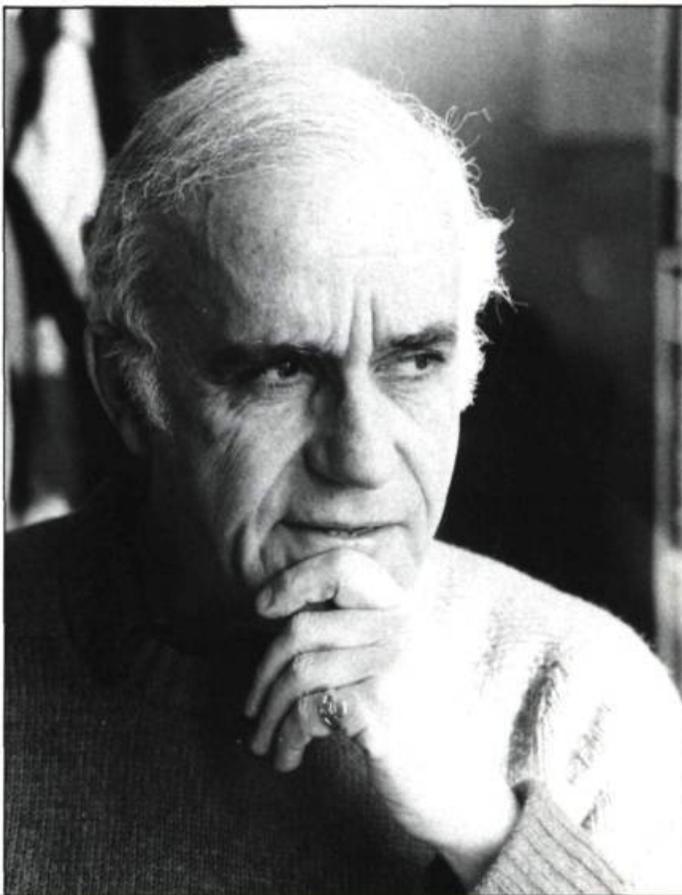
— *Comment avez-vous connu McLaren?*

— J'étais étudiant au *Ontario College of Arts* de Toronto. Je terminais mes études. Je connaissais l'Office national du film pour ses documentaires, mais sans savoir qu'il s'y réalisait des films d'animation. J'ignorais donc le nom de McLaren. Vers la fin du mois de février 1944, j'ai assisté à un visionnement à l'*Art Gallery of Ontario*. J'y ai vu des films d'animation sur des chansons de folklore dont une était réalisée par un ancien étudiant du college, George Dunning, qui a aussi fait *Yellow Submarine*. Le lendemain, un de mes professeurs m'a mentionné qu'il y avait quelqu'un de l'O.N.F. qui voulait me rencontrer. C'est arrivé ainsi.

Norman recherchait quelqu'un de façon urgente pour remplacer une personne malade. Il a donc visité plusieurs écoles des Beaux-Arts et il a demandé à voir les travaux qu'avaient réalisés les gens avant de les rencontrer. Norman a vu ce que je faisais et a décidé de me contacter. C'est comme ça que je l'ai connu.

— *Quelle a été votre première collaboration?*

— Le travail consistait à faire des titres et nous n'avions pas la typographie à l'époque. Même si le travail était rare, j'ai déclaré que je pouvais faire du lettrage, mais que je n'aimais pas ce genre d'ouvrage; je n'étais donc pas la personne qu'il cherchait. Norman a répliqué que je n'avais pas nécessairement à faire du lettrage à l'encre ou au crayon, mais en pâte à modeler, en sucre... J'ai dit: «En sel, peut-être?»; et il m'a répondu: «Oui, pourquoi pas.» J'ai donc accepté l'emploi. J'ai fait des titres et il m'a encouragé à expérimenter. C'était un vrai défi à chaque fois. On pouvait utiliser des techniques particulières, faire des modèles réduits, etc. Après six ou sept mois à faire des titres, Norman m'a incité à tenter ma chance en animation.



et il a créé des mouvements qui représentaient la musique. Quand il perfectionnait une technique dans un film, le film suivant était complètement différent. Il avançait. Il essayait toujours quelque chose de nouveau. Souvent, il faisait des tentatives, seul ou en groupe. Plus tard, il développait une technique à partir de ses essais.

— Partageait-il vraiment ses recherches, ses intérêts.

— Oh oui! Je pense que beaucoup de gens gardent leurs recherches pour eux. Avec Norman, c'était du domaine public et accessible à tous. Les étudiants pouvaient entrer et demander comment il avait fait et il leur répondait.

— Il collaborait avec tout le monde?

— Il encourageait tout le monde.

— Avez-vous travaillé ou collaboré étroitement avec McLaren sur un projet particulier, un film?

— La première animation, je l'ai faite avec des «cut-out». Je ne savais pas, c'était nouveau et, très patiemment, Norman m'a guidé dans le monde de l'animation: accélération, décélération, image par image. C'était très simple. Il n'imposait jamais ses idées. Il était simplement là, avec tous. Parfois, certains avaient des idées particulières, saugrenues. Pour nous, c'était compliqué, car on n'avait pas la technique, mais Norman disait, même sans trop savoir comment les réaliser, que ça valait la peine d'essayer. Il n'y avait jamais de défi insurmontable pour lui.

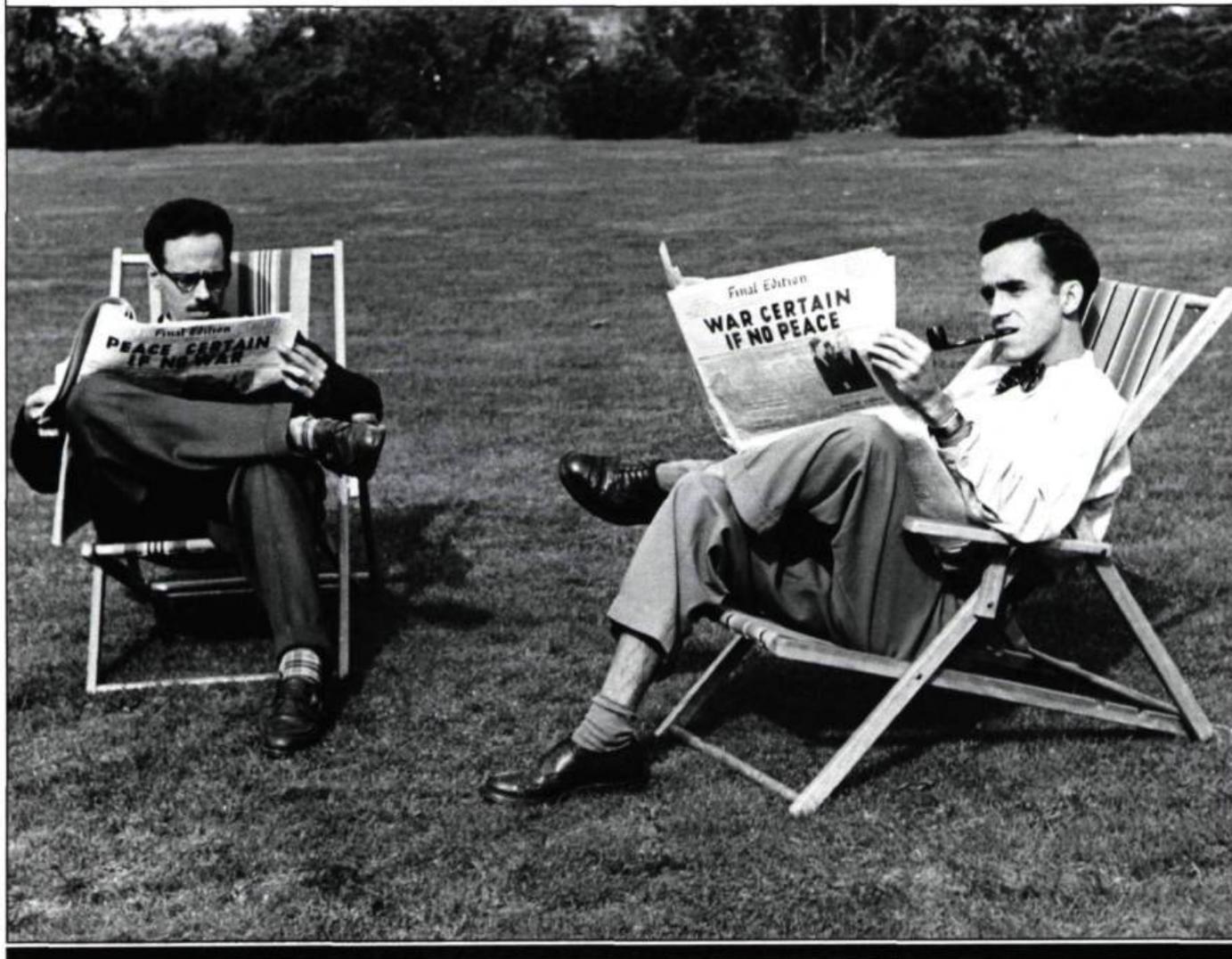
— Y a-t-il un film réalisé avant 1952 qui vous ait influencé plus précisément?

— Certains des clips, la musique, le travail de George Dunning... C'est étrange car nous avions le choix de la musique que nous voulions animer. On était plus ou moins livrés à nous-mêmes et nos films avaient une certaine personnalité. On pouvait voir plusieurs films et toujours reconnaître du Jodoin, du Ladouceur, du Dunning... Nous vivions l'animation jour et nuit. C'était une grande expérience.

— Comment l'idée de *Neighbors* (Les Voisins) est-elle venue? Comment le projet s'est-il développé? Je crois que ce fut le premier Oscar que McLaren a eu?

— Il a d'abord expérimenté la technique qu'il a par la suite nommée pixillation. Ce n'était pas nouveau, mais il a contribué à la développer. Nous avons fait des tests. Ensuite, quelqu'un a demandé un film concernant la sécurité routière sur les autoroutes. On a choisi une jolie ferme près d'Ottawa et nous avons improvisé cette histoire du garçon d'un côté et de la fille de l'autre côté de l'autoroute qui deviennent amoureux et qui s'échangent des lettres. À un moment donné, je devais aller à la boîte aux lettres et prendre une petite enveloppe timbrée que je devais ouvrir, ouvrir... et éventuellement en couvrir l'autoroute. Nous avons expérimenté la pixillation avec l'idée que nous tenterions un mouvement relié au film. Les résultats étaient encourageants. Le test existe encore et se trouve dans un film que la BBC a réalisé sur Norman. Ensuite, on lui a

Jean-Paul Ladouceur et Grant Munro dans *Neighbors* (Les Voisins)



demandé de mettre en veilleuse le film sur la sécurité sur les autoroutes et d'utiliser la technique de pixillation pour un film à petit budget de sujet international. Norman a acquiescé tout de suite, car il a toujours voulu faire un film contre la violence ou la guerre à cause de ses expériences à l'Unesco alors qu'il était en Chine. Il est arrivé avec l'idée pour **Neighbors**. L'idée qui nous a été présentée contenait deux voisins, deux maisons, deux chaises, une fleur et une clôture. C'était tout. On savait qu'à la fin on se tuerait, mais nous avons improvisé. Il a pris tout le temps voulu pour nous consulter et ce fut une expérience extraordinaire.

— Qui a travaillé sur le film?

Jean-Paul Laboureur, moi et Norman et Norman-mais... C'est à progressé et nous avons pensé qu'il serait bien d'ajouter des femmes, des enfants.

— Finalement, le film a gagné un Oscar. Quelle a été votre réaction?

— Je ne le croyais pas. Ce soir-là, j'étais avec des amis et nous écoutions ma petite radio en tentant de capter un poste américain. La transmission nous a quittés avant que le programme ne parle de **Neighbors**. Lorsqu'un journaliste a appelé pour connaître mes commentaires, je croyais que quelqu'un me faisait une blague.

À ce moment-là, il y avait un problème de diffusion de nos films dans les cinémas. Je pense que Famous Players avait un contrat qui stipulait qu'ils devaient diffuser nos films, mais ils ont pris **Neighbors** avec quelque résistance. Avant d'obtenir l'Oscar, l'affiche publicitaire était une grande image de Gary Cooper sous laquelle on distinguait à peine le titre du film, inscrit en caractères minuscules. Après l'attribution du prix, le lettrage du titre s'est agrandi jusqu'à dominer l'espace de l'annonce, réduisant le portrait de Cooper à une taille insignifiante. Vingt-quatre heures après, il était presque impossible d'avoir un imprimé, ils avaient tous disparus!

Il y a aussi eu **Two Bagatelles**. La première s'appelle **On The Law** (une minute) et l'autre **In the Back Yard** (une minute). Quand je montais **Neighbors**, Norman considérait qu'une des séquences était un bon exemple de pixillation. Lorsqu'elle a été utilisée dans le premier montage de **Neighbors**, on trouvait qu'elle débalançait le film, car il y avait trop d'emphase sur moi. On l'a donc enlevée et Norman a donc décidé de s'en servir autrement, mais une minute ce n'était pas assez. On a donc filmé une autre minute que l'on a nommée **In the Back Yard**. On a débuté le travail à huit heures le matin. Norman m'a demandé d'aller choisir de la musique (kollaïpie, pipe organ) pendant qu'il cherchait de vieux vêtements. On est allé dans la cour de l'Office, on a pris une échelle et on a filmé la minute en une journée. C'était de la bonne pixillation. Les deux films ont été assemblés et Norman l'a appelé **Two Bagatelles**. C'était aux premiers temps de la télévision et la plupart des émissions étaient diffusées en direct. Souvent, il arrivait que l'émission se termine une ou deux minutes plus tôt, alors ils passaient ce petit film.

— Et après, avez-vous continué à travailler ensemble?

— Oui, on a fait **Canon** ensemble en 1964. Norman faisait une page pour les Jeunesse musicales. Il travaillait avec Maurice Blackburn et ils ont décidé que ça pourrait faire un bon film d'animation pour les étudiants en musique. Norman a donc fait une interprétation visuelle de la fugue. Il y avait suffisamment d'humour et je crois qu'elle a été présentée au théâtre.

— Et par la suite?

— Nous avons fait une courte séquence ensemble. Nous avons travaillé sur **Christmas Cracker**, sur la musique de Jingle Bells. J'étais une sorte de lien entre ces musiques. C'est **Caprice d'une voix**. Il y a une séquence où j'atterris sur la scène et je

joins les mains puis je les ouvre, le titre se voyant entre mes doigts. Je referme mes mains et le générique apparaît. Norman a travaillé directement sur l'émulsion (écriture et coloration). Nous avons aussi fait une série appelée **Animated motion** qui parle des techniques d'animation.

— Dans les dernières années, il a travaillé plus avec McWilliams?

— Oui, et j'ai travaillé sur certains tests, mais ensuite sur un documentaire.

— Si on vous demandait de décrire Norman McLaren, qu'en diriez-vous?

— Il est magique. Un soir il y avait une rétrospective à Toronto. Plusieurs du groupe de Norman étaient présents. On nous a demandé si Norman était un homme perspicace. Je pense que plusieurs ont répondu que le «wit» était sur l'écran. Norman disait que ces films parlent pour lui.

— Il ne tentait pas de faire comprendre ses travaux?

— Non. Je l'ai déjà vu à des rétrospectives. Au moment où Norman faisait partie des olympiques culturelles à Mexico, un étudiant s'est mis à dire: «Je vois des éléments freudiens, phalliques, etc., était-ce votre intention?». Norman a répondu: «Vraiment est-ce ce que vous voyez?» Non, il n'avait pas à expliquer ses films. Si vous avez eu la chance de travailler avec McLaren... vous avez réellement travaillé... Les résultats sont tellement enchanteurs que ça semble une partie de plaisir. En tournant **Canon**, c'était la première fois que je voyais Norman presque abandonner. À ce moment, il y avait trop de problèmes techniques et d'insatisfaction. Mais il a persévéré.

— C'était un bourreau de travail, je crois...

— Oui. Je pense que physiquement il arrêtait de travailler, mais sa pensée n'arrêtait jamais. Celle-ci était toujours remplie d'images. Nous avions tourné toute la journée dans des conditions difficiles et il me conduisait à mon appartement. On parlait de tout et de rien. Une fois, lors d'un embouteillage, la petite auto de Norman a continué d'avancer entre les autos... nous avons traversé des rails de chemin de fer et le train a passé après nous. Les voitures attendaient que le train passe!! Oui, il travaillait, et sinon, il faisait des esquisses.

— Sentait-il la pression qu'on mettait sur lui, que les gens avaient des attentes par rapport à lui?

— Oui. Il ne bâclait jamais un travail même s'il était fatigué ou si le projet durait depuis longtemps. On en a souvent parlé. Si on avait un problème, il essayait différentes façons de le résoudre et ça lui amenait des suggestions... Jamais de raccourcis inutiles. Quand sa santé est devenue mauvaise, il se fatiguait rapidement. Même à ce moment, il était concerné par la qualité. Il tentait aussi de régler les problèmes d'autres films d'animation à des moments où il aurait dû se reposer et garder son énergie pour ses projets. Il était toujours là quand on avait besoin de lui. Quand Arthur Lipsett et Ron Tunis ont participé avec lui à **The New York Night Boy**, il a dit: «Ces deux personnes sont de vrais cinéastes. Même s'ils y ont déjà mis beaucoup de temps, chacun d'eux a reconnu que cette minute et demi ne fonctionnerait pas et qu'il était préférable de la mettre de côté, tout en demeurant une bonne séquence d'animation.» C'est rare, car habituellement les gens vont se battre pour leur produit et ne se préoccupent pas des intérêts des spectateurs. Mais Lipsett et Tunis étaient très critiques par rapport à leurs travaux.

— À quel moment la santé de McLaren a-t-elle commencé à décliner?

— À son retour de Chine, des signes de maladies sont apparus. Après il a tellement travaillé qu'il ne pouvait s'arrêter à cinq heures et ce, même les fins de semaine.



Ballet Adagio

- Il a toujours eu une santé délicate?
- Surtout depuis son retour de Chine.

— On disait de la vie personnelle de McLaren qu'elle n'était pas une réussite? Que pensez-vous de cette affirmation?

- Pour moi, sa vie personnelle était son travail.

— Que pouvez-vous me dire des dernières années de McLaren?

— Son dernier film lui a causé beaucoup de problèmes sur une grande période de temps. Il souffrait de problèmes de santé et avait très peu de temps vers la fin pour ses recherches musicales, son jardin, la photographie ou ses dessins stéréoscopiques. Il voulait continuer. C'est remarquable. Il n'allait jamais au cinéma. Il n'aimait pas. Seulement les films d'animation.

— Pourriez-vous me faire part d'autres anecdotes qui le décriraient sous un angle inconnu?

— Il y a toujours quelqu'un, dans un festival ou une rencontre pour vous poser la question fatidique: «Quelle fut la contribution de Norman McLaren au cinéma international?». Un festival avait lieu en Espagne, Norman me reconduisait à l'aéroport. Je lui ai demandé précisément cette même question. Et Norman de dire: «Environ quarante-cinq films ne dépassant pas 10 minutes!...» Les gens provenant de diverses parties du monde étaient fascinés, sidérés de pouvoir rencontrer le fameux McLaren. Et lui apparaissait doux, gentil, simple.

Norman prenait des vacances au Mexique, à Vera Cruz. Ayant un peu de temps libre, il avait décidé de faire un saut à Cuba pour voir ce qui s'y passait en animation, partant sans penser aux conséquences légales de son retour. Un jeune homme

débutant en animation est allé chercher Norman à l'aéroport sans savoir son nom. Sur le chemin de La Havane, le jeune parlait des studios, de l'animation. Norman demeurait silencieux. Arrivés au studio, le jeune homme continuait de parler et le faisait visiter, lui expliquant tout. Il a ensuite mentionné qu'il y avait au Canada quelqu'un de très connu qui réalisait des choses extraordinaires. «Vous connaissez sûrement son nom, c'est Norman McLaren». Et Norman de dire: «Je suis Norman McLaren.»

Une dernière anecdote. Il y a plusieurs années à Ottawa, Norman était à travailler sur un court film et il y avait beaucoup de fleurs, d'arbres et de nombreux panneaux de verre aux couleurs vives. Chacun était une œuvre d'art. Ça lui a pris beaucoup de temps et il voulait tourner lui-même. Un après-midi, tout était prêt et Norman est monté dans une échelle pour prendre un plan. Nous avons soudainement entendu un énorme bruit de verre... On a pensé qu'il s'était blessé, ou tué. On a trouvé Norman se tordant de rire au milieu du verre brisé qui disait: «Dieu merci, je n'aurai pas besoin de faire ce film.» Il y avait un côté de lui qui était ferme.

— Dans quel sens?

— Il ne pouvait être influencé. Il tenait à ses idées. C'était bien, car on argumentait!...

— Comment pensez-vous que les prochaines générations vont percevoir McLaren?

— Comme Marcos du Brésil disait, on l'écouterait toujours. Rappelez-vous seulement les dernières choses qu'il a faites. Je l'ai représenté en novembre à deux visionnements au Musée de New York. Les photos étaient impeccables. Quelle joie de voir ses travaux. Il va perdurer...