

# JEUX D'IMAGES (PETITE FORME)

programme de 5 courts métrages de Norman McLaren

## VOLATILE MCLAREN

Le point de vue de Emmanuel Siety

### Sérieux et pas sérieux - portrait de l'artiste en poule

Auteur d'un documentaire sur Norman McLaren, Donald McWilliams rapporte cette anecdote plaisante et éclairante :

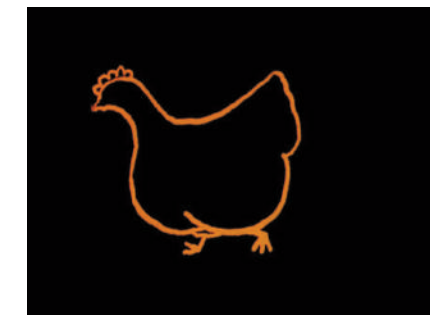
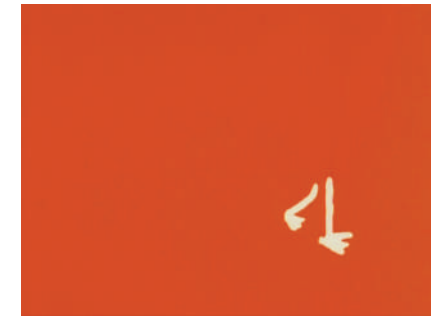
« J'ai fait la connaissance de McLaren en 1968 et j'ai vite compris que la présence fréquente d'oiseaux, de poules et de pattes de poules dans ses films ne tenait pas du hasard : le cinéaste s'identifiait aux volatiles, en particulier aux poules. Perplexe, j'en ai glissé un mot à son amie Evelyn Lambart. Elle m'a regardé avec étonnement. « Chacun de nous est un animal. Moi, je suis un cheval. Et vous, qu'est-ce que vous êtes? » Je suis resté sans voix durant peut-être une minute. Puis j'ai vu. « Vous avez raison, Evelyn. Je suis un écureuil. » J'ai alors saisi que l'animation des mouvements et du comportement des poules qu'exécutait McLaren avait beaucoup en commun avec ses mouvements et son comportement à lui. Le fait de savoir qu'il était une poule facilitait le travail en sa compagnie. *Hen Hop* met en vedette une poule qui danse. McLaren m'a confié que l'animal incarnait à ses yeux Fred Astaire.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Donald McWilliams, auteur de *Creative Process : Norman McLaren* (1990). Cité dans la rubrique consacrée à *Hen Hop*, sur le site de l'Office National du Film du Canada (URL : [https://www.nfb.ca/film/hen\\_hop](https://www.nfb.ca/film/hen_hop)) Le film de McWilliams est visible sur le site.

Une poule, voilà qui ne fait pas très sérieux. Une poule c'est amusant, un peu ridicule dans une cour de ferme... Caquètements et petits coups de bec pour picorer, elle est presque une icône de la sottise quand tant d'autres oiseaux incarnent la grâce, la fragilité, la légèreté... Volatile balourd dont les ailes ne lui permettent pas de voler, mais tout au plus de soulever un nuage de poussière dans une course affolée quand un chien s'avise de la poursuivre. Est-il bien raisonnable de penser à Fred Astaire en dessinant une poule ? Dans *La Ruée vers l'or*, Chaplin déguisé en poule fait rire et aussi un peu peur. Peut-on prendre au sérieux un artiste qui se prend pour une poule ? Un albatros, passe encore, mais une poule ?

Comme l'explique Terence Dobson, McLaren fut recruté au Canada par l'Office National du Film (ONF ; en anglais, NFB : *National Film Board*) pour réaliser des films plaisants et joyeux qui devaient offrir aux spectateurs des parenthèses légères à l'intérieur de programmes plus sérieux ou même, compte tenu du contexte, plus sombres<sup>2</sup>. L'ONF a été créé l'année même de l'entrée en guerre du Canada contre l'Allemagne nazie. Tourné en 1942, *Hen Hop* est un film léger en même temps qu'un film « à message » qui encourageait les Cana-

<sup>2</sup> « McLaren was employed to make happy, jolly films which were intended to act as a relief on film programmes that were otherwise full of the more serious and sombre NFB documentary output. », in Terence Dobson, *The film-work of Norman McLaren*, university of Canterbury, 1994, p. 138. Téléchargeable sur le site de l'université (dernière consultation le 3 août 2015) : <http://ir.canterbury.ac.nz/handle/10092/4864>



diens à soutenir l'effort de guerre en achetant des obligations (*war bonds*)<sup>3</sup>. Ce thème passerait aujourd'hui inaperçu, n'était l'apparition finale et énigmatique du mot « save » (« épargnez »). Le corps de la poule, débarrassé des pattes et de la tête, acquiert une forme ovoïde. Devenu un œuf, il se fend verticalement et libère, non pas un poussin mais un « V » dont tout suggère qu'il est celui de la victoire, si usité en ce temps (l'année d'avant, McLaren a réalisé un film intitulé *V for Victory*). Enfin le « V » se transforme en « save », un encouragement à économiser pour assurer les conditions économiques de la victoire. Mais on voit bien que le message n'était guère qu'un prétexte à l'exécution d'une œuvre graphique dont le motif, une poule, ne devait certainement pas empêcher les esprits alertes de la prendre au sérieux : « Enfin, quelque chose de neuf dans l'art du dessin ! » aurait ainsi déclaré à son propos un éminent peintre de poules, Pablo Picasso<sup>4</sup>.

### Une pratique picturale rénovée - un cinéma à la plume

Norman McLaren a étudié la peinture et le dessin à l'école des Beaux-Arts de Glasgow mais, à l'en croire, il a dès cette époque le sentiment que la peinture est un art où tout a déjà été tenté et accompli. En revanche, le cinéma lui apparaît comme un territoire encore largement inexploré, un champ d'expérience plus stimulant pour un jeune artiste en formation.

Le premier geste « expérimental » de McLaren consiste cependant à délester la technique cinématographique d'un instrument apparemment indispensable, la caméra, pour utiliser un ruban de pellicule transparent directement comme support graphique, avant de le faire défiler dans l'appareil de projection. Deux médiations du dispositif cinématographique canonique sont ainsi court-circuitées : la médiation mécanique de la caméra (on ne filme plus) et la médiation chimique du support photosensible (on ne développe plus).

Le cinéma devient alors une technique picturale rénovée, en raison des caractéristiques de son support et du traitement qui lui est réservé lors de la projection. Il faut prendre le temps de détailler ces particularités.

1. Le support peut être transparent (on peut y déposer des pigments colorés ou noirs) ou opaque (et l'on peut alors y inscrire des

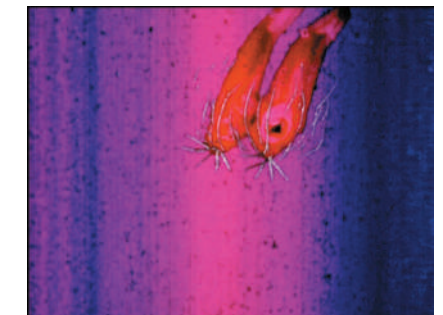
figures par grattage). Dans les deux cas, la visibilité de la peinture projetée est en rapport inverse de son opacité, d'autant plus lumineuse qu'elle est translucide.

2. Le support a dans tous les cas une dimension très particulière : imaginez une toile de maître large de 35 mm et haute de plusieurs dizaines de mètres ! La contrainte spatiale exercée par le support sur le geste pictural est donc extrême, terriblement étroite d'un côté, presque illimitée de l'autre.

3. Ce support n'est pas exposé tel quel dans une galerie (bien qu'il puisse l'être et que cela ait été fait pour d'autres films), mais projeté ce qui signifie qu'il est considérablement agrandi : on dessine *tout petit* quelque chose qui sera en fait très grand, de sorte qu'une trace de quelques millimètres, quelques grains de poussière, une légère inflexion du trait, une infime irrégularité du dépôt, agrandis plusieurs dizaines de fois, acquièrent une visibilité exceptionnelle propre à en faire des événements plastiques et perceptifs.

4. Le support n'est pas exposé d'un seul tenant au regard, il est soumis lors de la projection à un défilement intermittent devant la fenêtre de projection qui l'expose donc de façon hyper-fragmentaire, segment après segment à la cadence de vingt-quatre fragments par seconde. S'il trace des figures en respectant la segmentation traditionnelle de la pellicule en photogrammes, l'artiste réitère la technique du dessin animé traditionnel. C'est le choix de McLaren dans *Hen Hop*. Mais si lignes et couleurs s'étirent sur le ruban sans souci de la division en photogrammes, comme cela arrive dans *Caprice en couleurs* (1949), ce qui a été fixé sur sa table de travail se trouve alors redéployé dans le temps par le projecteur selon des modalités qu'il appartient au peintre d'anticiper (ou de découvrir), et un nouveau vocabulaire cinéplastique voit alors le jour.

Tout cela peut sembler complexe à décrire et à lire, mais il y a justement ceci de magique que cette complexité, pour le spectateur, se rencontre et s'éprouve comme un simple enchantement visuel : lignes et couleurs dansent, sursautent, ondulent, clignotent, se stabilisent ou s'évanouissent, s'entrecroisent, les formes se dilatent et se contractent, les matières épaississent ou s'allègent, se fracturent et se craquèlent, l'image s'ouvre à mille métamorphoses.



<sup>3</sup> « McLaren a réalisé cinq films «à message» pendant la guerre : *V for Victory* (1941), *Five for Four* (1942) - this was the film he initially worked on when he first arrived at the NFB - *Hen Hop* (1942), *Dollar Dance* (1943), and *Keep Your Mouth Shut* (1944). » ; « *V for Victory*, *Five for Four* and *Hen Hop* each promote the sale of War Bonds. » (Terence Dobson, op. cit.).

<sup>4</sup> Cité dans Donald McWilliams, *Creative Process : Norman McLaren* (1990).

Si la puissance d'un geste se mesure à l'écart entre sa simplicité d'exécution et la richesse de ses implications, la profusion, la générosité de ses effets, alors on ne peut qu'être frappé par la puissance créatrice de ce geste : alléger le cinéma de sa caméra et plus largement de tout son appareillage technique. Des pinceaux, des couleurs, un support, et toutes sortes d'outils rudimentaires pour gratter, frotter, marquer, vaporiser<sup>5</sup> : cela suffit et semble à la portée de tous, l'art des formes en mouvement à portée de main, à portée d'imagination. McLaren parle d'un cinéma « à la plume » et nous serions tenté de dire, « léger comme une plume<sup>6</sup> », bien que, comme nous le confirment les déclarations et les écrits de McLaren, cette légèreté ait aussi requis, pour livrer tous ses trésors, méthode, patience, minutie, esprit d'expérimentation et bien entendu, un style et un univers personnels.

### Signes de vie - quand les lettres auront des pattes

L'œuvre de McLaren est la fois variée et cohérente, primesautière et têtue. Créée à l'abri de l'ONF, parfois cadrée par des commandes (par exemple celle d'illustrer des chansons traditionnelles), elle n'en est pas moins aventureuse et personnelle. Le programme de films proposés, cinq sur la cinquantaine qu'il réalisa, donne un aperçu de la variété des genres et des techniques employés par McLaren. Papier découpé et animation traditionnelle pour *Le Merle*, peinture sur pellicule pour *Hen Hop* et *Caprice en couleurs*, prise de vues réelle, pixillation<sup>7</sup> et animation pour *Discours de bienvenue* ou *Canon*.

Le répertoire musical lui aussi est varié : musique folklorique américaine de bal populaire (*Hen Hop*), chanson traditionnelle québécoise (*Le Merle*), jazz (*Caprice en couleurs*), son synthétique<sup>8</sup> et forme classique du canon (*Canon*).

Quant aux protagonistes des films de McLaren, il peut s'agir d'ani-

maux aux formes simplifiées ou bien de lettres et de chiffres, de formes géométriques élémentaires et de signes graphiques (étoiles, cercles, lignes courbes, brisées, entortillées) ou encore de petits personnages dessinés (*Canon*) et même d'objets réels (un micro sur son pied dans *Discours de bienvenue*, des cubes dans *Canon*) ou de personnes vivantes comme McLaren lui-même dans *Discours de bienvenue*.

J'emploie à dessein le terme de « protagonistes » car, dans l'univers de Norman McLaren, les lettres ont l'air de danser, les mots rivalisent pour occuper l'espace de l'écran et les objets adoptent un comportement capricieux, rebelle. Comme l'apprenti sorcier de la légende avec son balai, McLaren ne se contente pas de produire du mouvement, il fait en sorte d'insuffler une qualité vitale aux formes qu'il anime. Ce talent est particulièrement éclatant dans *Caprice en couleurs*, quand ce qui apparaît à l'écran se résume à deux lignes blanches sur fond noir. Le degré d'abstraction et de dépouillement de l'image atteint un paroxysme. Pourtant, lorsque les lignes se déplacent, croissent et décroissent jusqu'à se réduire presque à un point, on croirait suivre les évolutions harmonieuses de deux patineurs sur la glace. Si abstraite soit-elle, une forme figée peut se charger de vie, d'humanité, d'émotion par la simple vertu du rythme et de l'expressivité du mouvement<sup>9</sup>. Dans le même temps, les êtres vivants sont étrangement affectés par la griffe de McLaren. Dans *Canon*, de vrais corps humains sont traités exactement comme des figurines. Miniaturisés, clonés à la façon de soldats de plomb (mais leur costume de scout rouge et beige est plus gai), ils évoluent sur un fond noir, sans notion de sol, de profondeur ni d'attraction terrestre, comme les petits bonshommes auxquels ils succèdent, indifféremment à l'endroit ou la tête en bas. Dans la chorégraphie facétieuse qu'ils répètent, leurs mouvements altérés, accélérés, saccadés contribuent à gommer leurs traits d'humanité et font plutôt



<sup>5</sup> Voir Norman McLaren, « Notes techniques sur *Caprice en couleurs* (1949) », dans Notes Techniques par Norman McLaren (1933-1984). Les « notes techniques » de McLaren, précises et passionnantes, ont été compilées en un seul recueil téléchargeable sur le site de l'ONF. URL : [http://www3.nfb.ca/archives\\_mclaren/notes/NT\\_FR.pdf](http://www3.nfb.ca/archives_mclaren/notes/NT_FR.pdf) (dernière consultation le 6 août 2015). Un préambule en explique l'origine : « Tout au long de sa carrière, McLaren a reçu de nombreuses questions concernant ses films et ses techniques. Pour répondre facilement et précisément à ces demandes, il a élaboré des notes techniques sur plusieurs de ses œuvres. »

<sup>6</sup> Dans un générique rédigé en sept langues, positionné avant le début de *Hen Hop* et d'autres films de McLaren, on lit ceci : « L'Office canadien du film présente un film expérimental réalisé par Norman McLaren, sans caméra par un simple dessin à la plume sur pellicule de 35mm ».

<sup>7</sup> Pixillation : technique d'animation d'objets réels et d'êtres humains, photographiés puis déplacés et rephotographiés jusqu'à obtention du mouvement souhaité. Simple dans son principe, utilisée dès les années 1900 dans le cinéma burlesque, elle requiert bien sûr une certaine patience !

<sup>8</sup> Son synthétique : lorsqu'on trace des signes sur l'espace de la pellicule réservé à la reproduction du son (ce qu'on appelle la bande son), la trace est convertie en son par l'appareil de projection. C'est l'autre grand geste expérimental d'allègement pratiqué par McLaren : à l'époque où il ne disposait d'aucun moyen d'enregistrer une bande sonore, il eut l'idée de le créer « à la plume », en traçant les signes appropriés sur la bande son, produisant un son « de synthèse » comme on peut l'entendre dans *Canon*, et enrichissant ainsi la musique d'un nouveau répertoire sonore.

<sup>9</sup> McLaren explique cela fort bien dans un entretien repris dans *Creative Process : Norman McLaren*.

songer à de drôles de petits automates, à des merveilles de mécanique. Dans *Discours de bienvenue*, le corps longiligne et vertical de McLaren, l'économie de mouvement, le cou tendu lui confèrent une qualité graphique qui fait songer à monsieur Hulot, et que vient en quelque sorte confirmer sa transformation en une multitudes de lettres noires quand il se jette sur l'écran.

Signes, figurines, corps évoluent dans un espace sans ségrégation, entrent indifféremment en relation les uns avec les autres comme lorsque les lettres du mot « FIN » galopent derrière le chat de *Canon*, et même s'engendrent mutuellement : comme on l'a vu, la lettre « N » engendre les pattes de la poule de *Hen Hop*, dont le corps en retour devient un œuf qui donne naissance à un « V » ; le corps de McLaren éclate sur l'écran en un message de bienvenue, avant d'être « recraché » sur scène et de retrouver sa tridimensionnalité de chair et d'os. Le cinéaste a parfaitement résumé ces propriétés de transformation et de réversibilité graphiques dans le schéma suivant<sup>10</sup> :



Un même tracé (un cercle) change de statut par simple modification de son voisinage graphique : pure forme, il est identifié comme un chiffre une fois encadré par un « 3 » et un « 7 », mais il suffit de quelques traits disposés tout autour de lui pour former l'image d'un soleil.

Un autre schéma de McLaren montre les formes découpées ayant permis de réaliser la transformation d'un « 3 » dans *Rythmetic*<sup>11</sup> :



<sup>10</sup> Schéma présenté par McLaren lors d'une conférence donnée à l'occasion du Vancouver Film Festival de 1961, et reproduit dans : « The Craft of Norman McLaren: Notes on a Lecture Given at the 1961 Vancouver Film Festival », *Film Quarterly*, Vol. 16, No. 2, Hiver, 1962-1963, pp. 18.

Dans *Le Merle*, une poignée de signes abstraits s'organisent pour figurer le volatile, et sont en retour transformés en « bec », « œil », « cou », « queue », ou « aile », sans perdre la capacité de retrouver l'instant d'après leur autonomie de signes et de danser pour leur propre compte. Ces transformations reposent sur le caractère contextuel de la perception des formes et l'aptitude de notre appareil perceptif, potentiellement source d'erreurs, à compléter mentalement des figures lacunaires. McLaren évoque à ce propos le mime Marceau :

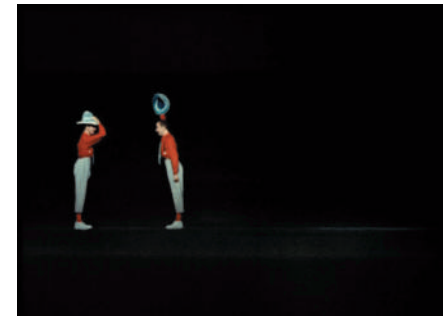
« L'oiseau n'est pas structuré à la manière d'un oiseau. Il y a beaucoup de lacunes, mais le spectateur tient pour acquis que l'oiseau a un cou et il lui faut ajouter bien des éléments qui ne sont pas visibles, mais auxquels renvoie le mouvement. Lorsque Marcel Marceau monte un escalier, il n'y a pas de marches. Il reste au sol. La même chose se produit, je pense, quand les yeux de l'oiseau bondissent vers les nuages. On tient pour acquis qu'il y a un sol. Le spectateur reçoit des indices et je suis sûr que la façon de combler les lacunes varie beaucoup d'une personne à l'autre. »<sup>12</sup>

#### L'œil, la main, l'oreille

Dans l'art de McLaren, c'est aussi une relation très particulière qui s'établit entre la main qui trace, l'œil qui regarde et l'oreille qui écoute.

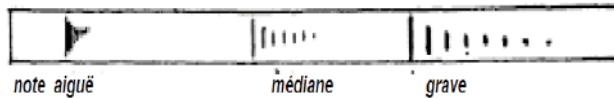
J'ai dit plus haut que l'autre grand geste expérimental du cinéaste avait consisté (à partir de *Dots* en 1940) à fabriquer un film sonore sans appareil d'enregistrement, en dessinant directement sur l'emplacement de la bande-son.

Avec ce système, a précisé ailleurs McLaren, il est possible de contrôler les intervalles jusqu'au demi-ton, ou même jusqu'au micro-ton. La dimension des signes contrôle le volume du son. Si ceux-ci sont petits, on obtient un *piano*. S'ils sont grands c'est un *forte*. Les formes anguleuses émettent un son strident, celles plutôt rondes un son doux. Deux schémas tirés des notes de McLaren permettent de se faire une idée plus concrète du procédé<sup>13</sup> :



<sup>11</sup> Norman McLaren, « Notes techniques sur *Rythmetic* (1956) », *Notes techniques par Norman McLaren (1933-1984)*, p. 54.

<sup>12</sup> Propos de McLaren rapportés par Donald McWilliams sur la page consacrée au *Merle* du site de l'ONF. URL : <https://www.nfb.ca/film/merle> (dernière consultation le 6 août 2015).



J'ai employé plus haut le terme « son synthétique » pour désigner cette pratique, mais il est intéressant de remarquer que dans une note technique de 1952, McLaren exprime sa préférence pour le terme « son animé » parce que, explique-t-il, « il est créé de la même manière que les films d'animation et que d'un point de vue créatif et artistique il partage avec les images animées plusieurs caractéristiques et possibilités<sup>14</sup> », tandis que « son synthétique » est « trop vague puisque cette expression décrit également les sons produits par les instruments électroniques et électriques, et généralement sans l'emploi de la pellicule cinématographique ».

Il importe donc à McLaren de souligner l'affinité entre la main, l'œil et l'oreille exactement comme nous l'avons vu jouer de la réversibilité des signes abstraits et des tracés figuratifs. La main peut s'adresser à l'œil comme à l'oreille : un geste de la main peut devenir une sensation visuelle ou auditive. Et si un dessin peut s'écouter, pourquoi ne pas donner à voir les sons dessinés à mesure qu'on les entend ? C'est le principe sur lequel repose *Synchromie* (1971) qui donne à voir au spectateur la forme graphique figurée sur la bande son, simultanément transformée en musique pour nos oreilles. Comme le résume le générique d'*Ornament Sound Experiment*, film pionnier du son dessiné, réalisé par Oskar Fischinger dès 1932 : on voit ce qu'on entend et l'on entend ce qu'on voit.

Un projet comparable anime *Canon* (1964) puisqu'il s'agit pour McLaren de proposer un équivalent visuel de la forme musicale du canon, qui consiste à superposer plusieurs fois à elle-même une phrase musicale en décalant dans le temps les différentes occurrences. Avec le soin didactique qui le caractérise, McLaren consacre le pre-

mier segment du film à nous faire entendre le thème de Frère Jacques en canon, tout en animant image par image quatre cubes A, B, C et D sur un damier, chaque trajet correspondant à une interprétation du thème musical.

Les choses se compliquent un peu à partir du deuxième mouvement du film, quand la « phrase visuelle » devient un déplacement sur fond noir effectué par une petite figurine. Dès que deux figures coexistent sur le fond noir, on comprend que le déplacement a été pensé pour que la juxtaposition de plusieurs occurrences décalées dans le temps produise une véritable chorégraphie à deux, trois et quatre. Pas de superposition malencontreuse des figures, aucun effet d'encombrement de l'espace : les petits pas de côté s'accordent les uns aux autres, et chaque figure effectue un tour complet autour d'une autre : le ballet des figurines produit un équivalent visuel de l'harmonie musicale visée par la forme canon.

Les boy scouts miniaturisés prennent ensuite la relève, et la succession de gestes de la première figure prend tout son sens dès que le canon visuel s'amorce, produisant une saynète burlesque (coup de pied dans le derrière, gifles manquées, etc.) qui se complique encore dans les mouvements suivants, les figures renversées tête en bas introduisant un degré de complexité supplémentaire.

Tandis que le premier mouvement du film accorde le déplacement des cubes à un canon musical bien connu, McLaren a composé, en « son animé », un canon musical expressément accordé au rythme des figurines à partir du deuxième mouvement du film.

Voir la musique : McLaren a raconté comment, tout jeune, l'écoute d'un morceau de musique à la radio, les yeux fermés, se traduisait pour lui en une visualisation intérieure de formes et de couleurs animées<sup>15</sup>. Des cinq films proposés, *Caprice en couleurs* est le plus proche de cette expérience synesthésique, et un bel exemple de partenariat entre un créateur de sons et un créateur d'images<sup>16</sup>. Enthousiasmé par l'écoute d'un *boogie woogie* interprété par Oscar Peterson, McLaren demanda au jeune pianiste de jazz l'autorisation d'utiliser sa musique comme point de départ d'un film. Les deux hommes passèrent ensuite quatre jours à travailler ensemble sur la future bande son de *Caprice en couleurs*. McLaren donna des indications de structure et de rythme



<sup>13</sup> Norman McLaren, « Bande son par dessin direct pour débutants (1969) », *op. cit.*, p. 93-94. On peut lire, dans les *Notes techniques*, de nombreuses précisions sur les améliorations techniques apportées au fil des années à ce procédé qui finit par atteindre un remarquable degré de sophistication.

<sup>14</sup> Norman McLaren, « Notes sur le son animé tel que mis au point à l'ONF selon la technique des cartes (1952) », *op. cit.*, p. 96-97.

<sup>15</sup> Voir *Creative Process : Norman McLaren*.

(une forme en trois parties de tempos différents : médium, très lent et très rapide), choisit plusieurs thèmes à partir desquels Peterson développa des variations. Le cinéaste rapporte qu'après un fragment musical très rapide, il pouvait lui arriver de demander à Peterson un segment très lent de quinze secondes pour permettre non pas à l'oreille mais à l'œil du spectateur de se reposer du rythme visuel qui lui aurait été imposé en accord avec la musique. « Et la musique prenait forme, sinon mesure par mesure, au moins phrase par phrase<sup>17</sup>. » Ainsi fut forgée la musique de *Caprice en couleurs*, à partir de laquelle McLaren élaborait des images avec Evelyn Lambart.

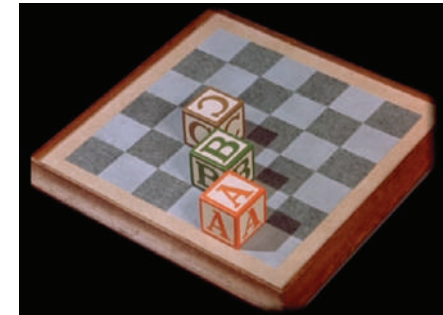
Les notes techniques de McLaren témoignent là encore de la relation intime qui lie la main, l'œil et l'oreille, parfaitement sensible à la vision et à l'écoute du film : « En général », précise McLaren, « nous ne tenions pas compte du cadre des images dans les première et troisième parties, que nous traitions plutôt comme des longueurs métriques aux motifs correspondant aux phrases et aux paragraphes musicaux. Par la suite, toutefois, nous nous sommes préoccupés des véritables cadres lorsque nous avons souligné des accents musicaux ou de courtes phrases par l'ajout de peinture ou de gravure. » Des arrêts sur image permettent de découvrir avec bonheur ces drôles de graffiti et d'animalcules subliminaux surgis dans la nuit.

Dans la deuxième partie du film, plus lente, McLaren s'est servi de la pointe effilée d'un couteau pour graver une amorce de pellicule noire à mesure qu'elle défilait sur la table de visionnage, synchronisée à la piste sonore. Sa description du procédé permet encore de mesurer le rôle de la main de l'artiste dans la relation sensorielle et même sensuelle cherchée entre la musique et les formes visibles à l'écran : « Une pression vraiment forte produisait un trait plus ou moins vertical. Ainsi la pointe du couteau glissait-elle sur la surface du film. Ma main appuyait, guidait, la faisant en quelque sorte danser au rythme de la musique<sup>18</sup>. »

Rythme, danse, structure et combinatoire sont des notions clés de l'œuvre de McLaren. On y rencontre un sens de l'insolite mais aussi un esprit de système sans lequel il n'aurait pu développer comme il l'a fait ses compositions en son animé, et une vitalité des formes qui va de la légèreté de la plume jusqu'à la brutalité propre au burlesque, liée à l'hystérisation des corps par pixillation et à la possibilité plastique de leur démembrement. L'œuvre d'un drôle d'oiseau dont il ne faut pas méconnaître la gravité ni la conscience aiguë de son art. L'animation, écrivait-il d'une écriture qui semble prête à tanguer comme dans ses films, faisant précéder cette vérité d'une astérisque qui vient tout à la fois en souligner le sérieux et attirer l'écriture vers le dessin, « n'est pas l'art des DESSINS-animés [DRAWING-that-move] mais l'art des MOUVEMENTS-dessinés [MOVEMENTS-that-are-drawn]<sup>19</sup> ».

Quelques mots pour exprimer que le mouvement n'est pas subalterne à l'objet (facultativement surajouté à un objet autrement immobile) mais premier dans sa poétique. L'œuf vient-il avant la poule ou l'inverse ? La musique avant l'image ou le contraire ? C'est en tout cas la pensée et le désir de mouvement et de rythme (celui de la musique comme celui des formes et des corps) qui doivent advenir d'abord, paupières closes, et faire germer les formes. Les traces visibles déposées sur la pellicule ne sont pas « en » mouvement. Elles sont, dans ses plus beaux films, la substance volatile d'une poésie rythmique et dynamique composée pour l'œil et pour l'oreille.

\* Animation is not the  
art of DRAWINGS-that-move  
but the art of  
MOVEMENTS-that-are-drawn.



<sup>16</sup> Les informations qui suivent sont tirées de l'entretien de Norman McLaren avec Alan Rosenthal, « Norman McLaren on Pas de deux », *Journal of the University Film Association*, University of Illinois Press, vol. 22, n°1, 1970, pp. 8-15, téléchargeable à partir de la base de données Jstor (URL : <http://www.jstor.org/stable/20687071>). On trouvera dans cet entretien d'autres informations intéressantes.

<sup>17</sup> Norman McLaren, « Notes techniques sur Caprice en couleurs (1949) », op. cit., p. 9.

<sup>18</sup> Ibid, p. 10.

<sup>19</sup> Cf Creative Process : Norman McLaren.

<sup>18</sup> Ibid, p. 10.

<sup>19</sup> Dans Creative Process : Norman McLaren.