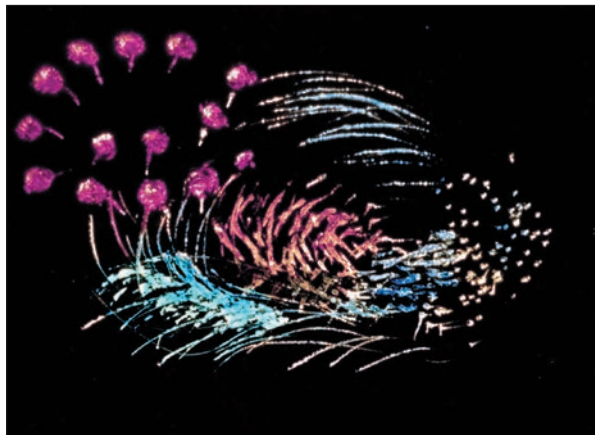


Jeux d'images

Programme de 7 courts métrages
de Norman McLaren



Sommaire

Introduction	2
Autour du cinéma de Norman McLaren.....	5
<i>Opening Speech</i>	8
<i>Hen Hop</i>	11
<i>Caprice en couleurs</i>	15
<i>Canon</i>	20
<i>Le Merle</i>	24
<i>Blinkity Blank</i>	28
<i>Il était une chaise</i>	31
<i>Une image-ricochet</i>	35
Promenades pédagogiques.....	36
Bibliographie	39

Ce Cahier de notes sur... *Jeux d'images* a été réalisé par
Marcel Jean.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Introduction

« Il faut reconnaître que ce sont surtout les jeunes spectateurs qui apprécient les films de McLaren avec le moins d'arrière-pensées. Plus imprudents que leurs aînés, ils aiment sans boussole ni garantie, et ne craignent pas les manifestations d'un art non homologué. »

André Martin¹

Sans être à proprement parler un cinéaste expérimental (il a toujours trop tenu compte du public pour se situer strictement dans cette veine), McLaren portait une attention toute particulière à l'exploration, à la recherche, au processus de création et même à l'invention. Quelques jours après sa mort, survenue le 26 janvier 1987, je signais dans le quotidien *Le Devoir* un texte hommage qui commençait ainsi : « Norman McLaren n'a jamais cru que Louis et Auguste Lumière avaient inventé le cinéma. Pour lui, le cinéma était à inventer et son invention pouvait prendre des siècles². » Cette affirmation s'appuyait sur des propos tenus par McLaren dans la revue *Séquences* en octobre 1955, soit peu de temps après la sortie de *Blinkity Blank* : « Je prends plaisir à inventer par le moyen de techniques qui m'imposent de grandes difficultés. Je m'amuse devant les problèmes à résoudre. En fait, je suis peut-être plus un inventeur qu'un artiste³. » Dès 1958, André Martin avait saisi l'importance de l'exploration dans la démarche de McLaren : « McLaren a soulevé tout seul une pierre énorme, écrivait-il dans *Les Cahiers du cinéma*, les perspectives et le sérieux des voies ouvertes attendent ceux qui n'ont pas participé à la conquête⁴. »

Au fil des ans, McLaren va fréquemment réitérer sa passion pour la recherche et l'exploration, focalisant son intérêt sur le

processus. C'est ainsi qu'en 1971 il dira : « D'une certaine manière, le produit achevé constitue l'étape principale, l'objectif ultime vers lequel s'oriente tout le travail. Mais c'est pourtant la création, la fabrication, qui demeure l'essentiel. Dès que je visionne des essais de tournage satisfaisants, mon intérêt s'émousse immédiatement. En ce qui me concerne, le film ne représente plus que de la matière inerte. Si je me trouve obligé de le visionner après cette étape, j'en ai la nausée, en particulier aux passages où je sais que j'aurais pu obtenir un meilleur résultat. Par exemple, je suis aujourd'hui persuadé qu'il m'aurait été possible de tourner la première section de *Pas de deux* de manière différente et plus satisfaisante. Ce sentiment d'hostilité à l'égard du film terminé s'estompe après quelques années⁵. »

La conception du cinéma d'animation de McLaren repose sur la primauté du mouvement sur le graphisme. Comme le cite Léo Cloutier dans la revue *Séquences* : « L'animation n'est pas l'art des images qui bougent mais l'art des mouvements dessinés... Ce qui se produit entre les images a beaucoup plus d'importance que ce qu'on voit sur l'image. L'animation est l'art de se servir des interstices entre les images⁶. » Par conséquent, même s'il a étudié les beaux-arts, McLaren n'aborde pas le cinéma comme le prolongement de ce qu'il nomme les arts statiques (comme le dessin ou la peinture) mais plutôt essentiellement comme un art du mouvement, dont les référents sont d'abord la musique et la danse. « Pour moi, explique McLaren, le cinéma le plus « pur » est celui qui communique l'essentiel de l'information, des pensées et des sentiments par le mouvement, et ne fait intervenir aucun autre facteur ou presque⁷. » Dans un entretien vidéo réalisé en 1999, René Jodoin raconte comment McLaren, pendant la Deuxième Guerre mondiale, l'incitait à oublier tout ce qu'on lui avait ap-

pris à l'école d'art : oublier comment bien dessiner pour plutôt se concentrer sur le mouvement⁸. La plupart des films de McLaren reposent ainsi sur une conception chorégraphique de l'animation, qui se définit alors essentiellement comme un art cinétique, débarrassé de toute influence théâtrale ou romanesque. C'est aussi du côté de la danse et du mime que McLaren trouve son inspiration. Danse des lignes, des formes, des couleurs... Danse des oiseaux, des étoiles, des lettres à la poste, des petits bonshommes aux formes schématiques...

Dans l'imposante filmographie du cinéaste et avec la notable exception de certaines œuvres purement didactiques, les quelques films proposant des récits plus élaborés sont ceux réalisés en pixillation : *Voisins* (1952), *Il était une chaise* (1957) et *Opening Speech* (1961). Ce sont des œuvres ouvertement politiques, abordant la question du pouvoir. On y remarque un rapport satirique au réel, induisant une approche du mouvement caricaturale, innovatrice et éclatée. À l'opposé, les films de danse – *Pas de deux* (1968), *Ballet Adagio* (1972) et *Narcisse* (1983) forment un ensemble cohérent dominé par une approche esthétisante et formaliste, qui révèle chez McLaren une conception classique de la beauté reposant sur les notions d'harmonie et d'équilibre. Si le classicisme est une constante dans la filmographie de l'artiste, c'est en effet dans les films de danse qu'il s'exprime avec le plus d'évidence, la plupart de ses autres films – *Blinkity Blank* (1955), *Synchromy* (1971), pour n'en citer que deux – résultant d'une tension entre cette esthétique et la modernité de l'approche expérimentale. Des films de danse, *Narcisse* est le seul à proposer un véritable récit, le mythe de Narcisse servant d'argument au ballet chorégraphié par Fernand Nault.

Toutefois, McLaren exprimera à plusieurs reprises son souci du spectateur. En 1946, il entreprend la réalisation de *Sphères* en collaboration avec René Jodoin. Insatisfait du résultat qu'il trouve ennuyeux, McLaren met les images de côté pendant 22 ans, jusqu'à ce qu'il ait la révélation d'utiliser comme trame musicale quatre segments du *Clavier bien tempéré* de Bach interprétés au piano par Glenn Gould. Alors qu'il amorce la réalisation de *Blinkity Blank*, McLaren a l'idée de réaliser un film à l'imagerie non-figurative. Arrivé aux deux-tiers de la conception du film, il doit cependant se rendre à l'évidence

qu'il n'arrive pas à soutenir l'intérêt des spectateurs. Il décide alors d'inclure dans le film des oiseaux et d'autres éléments figuratifs. Quelques années plus tard, en 1960, Evelyn Lambart et lui réalisent un film dans lequel une seule ligne verticale se déplace à différentes vitesses. Encore une fois, mis à l'épreuve du réel, le concept se révèle insatisfaisant pour l'artiste : le résultat est autre et vite ennuyeux, de sorte que le tandem Lambart / McLaren décide d'ajouter des lignes supplémentaires, ce qui donnera le film *Lignes verticales* (1960).

En 1971, McLaren résumera ainsi sa pensée quant à sa relation au spectateur et au contenu de ses films : « Je cherche à faire part de mes sentiments au spectateur, mais ne tiens nullement à lui confier mes opinions et mes pensées profondes – à intellectualiser, en somme. Dans *Caprice en couleurs*, je lui fais partager ce que m'inspire la musique et dans *Il était une chaise*, ce que je ressens pour la chaise sur laquelle on s'assoit⁹. »

L'importance du ressenti pour McLaren – par-delà le réfléchi et le sensoriel qui seraient plutôt les fondements d'une approche conceptuelle et expérimentale radicale – est l'élément central de la posture singulière de l'artiste dans l'histoire du cinéma. Cette posture ne va d'ailleurs pas sans paradoxe, puisque McLaren est à la fois l'un des monuments indéboulinables de l'animation classique et l'un de ceux qui ont attaqué les frontières de l'animation avec le plus de constance et d'acharnement, utilisant fréquemment les prises de vues réelles pour créer des films aux formes métissées comme le sont *Il était une chaise* et *Pas de deux*.

¹ André Martin, « i x i = ou le cinéma des deux mains », *Cahiers du cinéma*, numéro 79, janvier 1958, page 5.

² Marcel Jean, « Norman McLaren, le fonctionnaire, l'inventeur et l'artiste », *Le Devoir*, 31 janvier 1987.

³ *Séquences*, numéro 42, octobre 1955.

⁴ André Martin, *op. cit.*, page 6.

⁵ Propos datant de 1971 cités par Donald McWilliams dans le livret d'accompagnement du film *Le Génie créateur*, Office national du film du Canada, 1993, page 26.

⁶ Léo Cloutier, « L'univers des sons », *Séquences*, numéro 82, octobre 1975, page 105.

⁷ Propos datant de 1975 cités par Donald McWilliams in *op. cit.*, page 17.

⁸ Entretien inclus dans le coffret vidéo de la collection « Mémoire » consacré à René Jodoin, Office national du film du Canada, 1999.

⁹ Propos datant de 1971 cités par Donald McWilliams in *op. cit.*, page 38.

Autour du cinéma de Norman McLaren

« Et pendant tout ce temps il y a l'ami McLaren qui travaille toujours, explorant de tous les côtés. Avec rien, il fait tout ! À lui seul il a produit plus de lumière que tous nos barrages hydro-électriques, il a déblayé plus de terrain que tous nos pionniers, il a tracé des routes qui vont plus loin que toutes nos routes, et les paysages qu'il a inventés sont plus grandioses que tous nos paysages. »

Claude Jutra¹

L'œuvre de Norman McLaren est protéiforme : généreuse et abondante, elle est parfois expérimentale et parfois didactique, tantôt esthétisante et tantôt politique, cela en misant sur une grande variété de techniques, qui vont du dessin et de la gravure sur pellicule à l'animation d'éléments découpés, en passant par la pixillation, l'animation par modifications successives d'un dessin et les surimpressions réalisées à la tireuse optique...

La jeunesse

Né à Stirling, en Écosse, en 1914, Norman McLaren s'intéresse à la danse et à la musique dès son plus jeune âge. À 18 ans, il est admis à l'École d'art de Glasgow, où il étudie pour devenir décorateur d'intérieur. En 1934, il devient membre de la Glasgow Film Society. C'est là qu'il voit pour la première



Opening Speech, 1961.

fois un film abstrait : *Studie n° 7* d'Oskar Fischinger, dans laquelle le cinéaste met en images la *Cinquième Rhapsodie* de Brahms. Ce court-métrage constitue le déclencheur de la vocation cinématographique de McLaren, qui voit alors dans le cinéma une jeune forme artistique, moins soumise à la tradition que la peinture. À la Film Society, il découvre aussi les cinéastes de l'avant-garde russe – Eisenstein, Poudovkine – et prend conscience de la force expressive du montage. Ses premiers essais (*Seven Till Five*, 1933 ; *Camera Makes Whoopee*, 1935 ; *Colour Cocktail*, 1935) sont ainsi marqués par des effets

de montage et des trouvailles visuelles qui situent McLaren dans le prolongement de l'école soviétique. Fait surprenant, McLaren n'a toutefois pas encore vu *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov lorsqu'il réalise *Camera Makes Whoopee*, dans lequel il montre une inventivité technique que n'aurait pas reniée le créateur du « ciné-ciel ».

À la même époque, McLaren est séduit par les métamorphoses à l'œuvre dans les premiers films d'Émile Cohl (*Fantasmagorie*, 1908) et dans *Une nuit sur le Mont Chauve* (1933), réalisé par Alexandre Alexeïeff et Claire Parker sur l'écran d'épingles qu'ils ont récemment mis au point². La liberté de mouvement, la représentation de l'imaginaire et la dimension onirique qu'il observe dans ces films ont sur lui un impact considérable. En parallèle, la découverte des tableaux d'Yves Tanguy le met en contact avec le surréalisme, mouvement qui influencera une bonne partie de sa filmographie, comme en témoignent notamment *Love on the Wing* (1938) et *A Little Phantasy on a 19th Century Painting* (1946), premier film canadien sélectionné au festival de Cannes, en 1947, sous le titre *L'Île aux morts*, du nom du tableau d'Arnold Bröcklin dont il s'inspire.

Les débuts professionnels

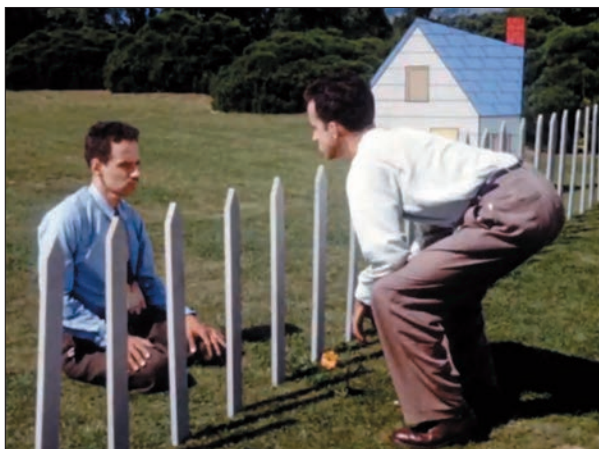
Remarqué par John Grierson en 1936, McLaren est embauché par ce dernier au sein du General Post Office Film Unit (GPOFU) de Londres. Il y côtoie les cinéastes Len Lye, Basil Wright et Alberto Cavalcanti, le peintre réaliste William Coldstream et le musicien Benjamin Britten. Au GPOFU, McLaren acquiert la rigueur et la discipline qui, selon son propre aveu, lui manquaient jusque là.

L'année 1936 est capitale dans la formation du jeune cinéaste. Âgé de 22 ans, il se rend en Espagne, alors en pleine guerre civile, comme cameraman pour le documentaire d'Ivor Montagu intitulé *The Defence of Madrid*. McLaren sort profondément marqué par cette expérience. Alors membre du parti communiste écossais, inquiet de la montée en puissance d'Hitler, il coréalise *Hell Unlimited* (1936) avec Helen Biggar, dénonciation virulente de l'économie guerrière et critique sévère de l'histoire politique des années qui ont suivi la Grande



Love on the Wings, 1938.

Guerre. Destiné aux organisations pacifistes, *Hell Unlimited* est truffé d'images-chocs et anticipe avec une redoutable clairvoyance la Seconde Guerre mondiale. Refusant de revivre les atrocités dont il a été témoin en Espagne, McLaren quitte la Grande-Bretagne et débarque à New York en octobre 1939. Dix ans plus tard, impliqué dans une mission éducative en Chine pour l'UNESCO, il assiste à la prise de pouvoir par les Communistes. De retour au Canada alors que débute la Guerre de Corée, il entreprend la réalisation de *Voisins* (1952), vibrant pamphlet antibelliciste qui lui vaut un Oscar. McLaren dira plus tard que si tous ses films devaient être détruits sauf un seul, il choisirait *Voisins* à cause de l'universalité de son propos et de sa pertinence intemporelle.



Voisins, 1952.

Installé aux États-Unis pendant deux ans, McLaren y réalise six très courts films : quatre œuvres abstraites, une fantaisie prenant pour thème le drapeau américain (*Étoiles et bandes*, 1940) et un message d'amour de la NBC à l'intention de l'auditoire de la chaîne qui en est encore à ses premiers balbutiements. *NBC Valentine Greeting* (1939) fait possiblement de McLaren le premier cinéaste reconnu à avoir réalisé un film pour la télévision.

L'Office national du film

En 1941, Norman McLaren entre en contact avec John Grierson, son premier patron au General Post Office Film Unit de Londres. Mandaté par le gouvernement canadien, Grierson a fondé l'Office national du film du Canada (ONF) en 1939, organisme qu'il dirige à titre de Commissaire du gouvernement à la cinématographie. Grierson invite McLaren à venir le rejoindre et lui confie bientôt le mandat de mettre sur pied une section d'animation. McLaren sillonne les écoles d'art et recrute notamment Evelyn Lambart, Jean-Paul Ladouceur, René Jodoin, George Dunning, Grant Munro et Robert Verrall.

En accueillant McLaren, Grierson mise sur l'inventivité et la débrouillardise d'un jeune créateur capable de développer ses propres outils et méthodes de production en évoluant dans un environnement frugal. Grierson n'est alors pas à la recherche d'un cinéaste d'animation ayant des prétentions auteuristes, mais plutôt d'un technicien habile et créatif prêt à mettre son talent à la disposition des œuvres documentaires produites à l'ONF. L'objectif premier est alors de bénéficier de ressources internes pour réaliser les génériques et éléments graphiques (comme les cartes géographiques en mouvement) des documentaires.

Les premiers films réalisés par McLaren à l'ONF sont dessinés directement sur pellicule et participent à la promotion de l'effort de guerre : *V for Victory* (1941), *Five for Four* (1942) et même *Hen Hop* (1942). Ces courts métrages, comme ceux qui suivront et qui font appel à d'autres techniques – *Alouette* (1944) est une animation d'éléments découpés, *Là-haut sur ces montagnes* (1945) repose sur la transformation d'un seul et même dessin par légères modifications successives – contri-

buent à instaurer une conception artisanale de l'animation, le cinéaste travaillant seul ou avec la collaboration d'un unique assistant dans une configuration rappelant l'atelier d'un peintre. Dans cette optique, McLaren privilégie l'invention et le développement d'astuces et d'outils originaux par chaque cinéaste, faisant de l'ONF un véritable creuset où se mélangent et se transforment les techniques d'animation les plus diverses et les plus rares. Cette variété de techniques, élément fondamental du parcours de McLaren, deviendra en effet l'une des caractéristiques de l'école canadienne d'animation. C'est d'ailleurs dans cet esprit que McLaren commandera un film réalisé sur l'écran d'épingles à Alexandre Alexeïeff (*En passant*, 1944) et qu'il sera à l'origine de l'acquisition, par l'ONF, d'un exemplaire de l'écran d'épingles en 1973. Cet instrument incongru est depuis devenu le symbole d'une institution produisant des films d'animation de manière unique, à l'écart des modes et du commerce, dans une quête anachronique et singulière d'un absolu de qualité qui relève presque du mystère.

McLaren passe plus de 40 ans à l'ONF, signant son dernier court métrage, *Narcisse*, en 1983. Il y réalise plus de 45 films, qui s'ajoutent à la quinzaine qu'il a réalisés avant son arrivée au Canada. De plus, le prolifique cinéaste laisse une dizaine de films inachevés et une grande quantité de tests techniques, l'ensemble résultant d'un bouillonnement créatif inégalé dans l'histoire du cinéma d'animation. L'alliance entre McLa-



Là-haut sur ces montagnes, 1945.

ren et l'Office national du film du Canada constitue l'exemple le plus probant qui soit d'une véritable communion entre un artiste et un système de production.

Salarié au sein de l'agence gouvernementale, McLaren pouvait donner libre cours à l'expression de sa formidable énergie créatrice, sans se soucier d'impératifs commerciaux ou même idéologiques. En effet, après la Seconde Guerre mondiale, les cinéastes de l'ONF ont été, sauf quelques rares exceptions, plutôt protégés des pressions politiques³, en particulier les cinéastes d'animation qui bénéficiaient et bénéficient encore du peu d'attention que la classe politique porte à leur travail⁴. C'est donc dans ce contexte que McLaren a pu évoluer, ayant tout le loisir d'explorer et d'expérimenter grâce à la panoplie de services techniques mis à sa disposition⁵.

¹ « McLaren par Jutra », tiré de l'émission télévisée *Cinéma canadien*, Société Radio-Canada, 1961

² L'écran d'épingles d'Alexeïeff-Parker est un outil destiné à permettre la réalisation de films d'animation évoquant la gravure en mouvement. Inventé par le graveur et cinéaste d'origine russe Alexandre Alexeïeff (1901-1982) et sa collaboratrice Claire Parker (1906-1981) autour de 1931, l'instrument est perfectionné par le couple pour prendre la forme, vers la fin de la décennie 1960, d'un tableau rectangulaire comptant environ 250 000 épingles, chacune insérée dans un tube de vinyle blanc légèrement plus court et l'ensemble étant maintenu par une pression exercée sur les quatre côtés du cadre. Éclairé latéralement, l'écran permet de réaliser des images offrant une infinité de nuances de gris. C'est l'ombre projetée par chacune des épingles qui permet la formation d'une image, les zones d'ombre gagnant en superficie et en intensité à mesure que les épingles sont poussées hors des tubes. Ainsi, lorsque la totalité des épingles sont enfoncées dans les tubes de vinyle, l'écran laisse paraître un rectangle totalement blanc, tandis que lorsqu'elles pointent toutes au maximum à l'extérieur du tube, l'écran devient totalement noir.

³ Il est cependant intéressant de noter que les deux premiers présidents de l'ONF, John Grierson et Ross McLean, ont été victimes de la Guerre froide : Grierson (qui s'était fait de nombreux ennemis au sein des ministères du gouvernement à cause de sa proximité avec le Premier ministre, lui aussi d'origine écossaise, William Lyon Mackenzie-King, est invité à quitter en 1945 à cause de ses accointances avec certains cinéastes soviétiques et progressistes américains, tandis que le mandat de Ross McLean n'est pas renouvelé en 1950 parce que celui-ci avait refusé de collaborer avec la Gendarmerie Royale canadienne qui enquêtait sur les employés de l'ONF qui avaient des sympathies communistes. Entre 1960 et 1980, on relève quelques rares cas de censure à l'ONF, les plus célèbres étant *On est au coton* (1970) de Denys Arcand et *24 heures ou plus* (1973) de Gilles Groulx.

⁴ Ce qui n'est pas le cas pour les documentaristes, dont les travaux sont en prise plus directe avec le réel.

⁵ Jusqu'au milieu de la décennie 1990, l'ONF était une structure de production totalement intégrée pouvant fournir la totalité des services nécessaires à la confection d'un film, du studio au laboratoire, en passant par tout l'équipement sonore et les caméras.

Autour du film

Norman McLaren, raconte la genèse du film :
 « J'ai fait ce film à la demande du Festival international du film de Montréal. J'avais été choisi comme président d'honneur du festival. Évidemment, on m'avait demandé, pour l'occasion, de faire un discours d'ouverture. Je déteste les discours. J'ai donc hésité avant d'accepter cette invitation. Ils ont insisté en suggérant que j'enregistre mon discours sur pellicule. Ainsi est né *Discours de bienvenue de Norman McLaren*. »¹



Si on l'interprète avec une pointe d'humour, *Discours de bienvenue de Norman McLaren* peut être lu comme une métaphore de la relation de McLaren aux obstacles qui entravent sa propre création : voici l'artiste se mesurant à un objet (le film) qui lui résiste, qui est animé de son propre mouvement, qui affirme son autonomie et refuse de lui obéir. Comme le signale fort justement Gilles Ciment², cette résistance pousse le créateur toujours en avant : la difficulté devient défi, qui stimule l'imagination et dont résulte l'invention.

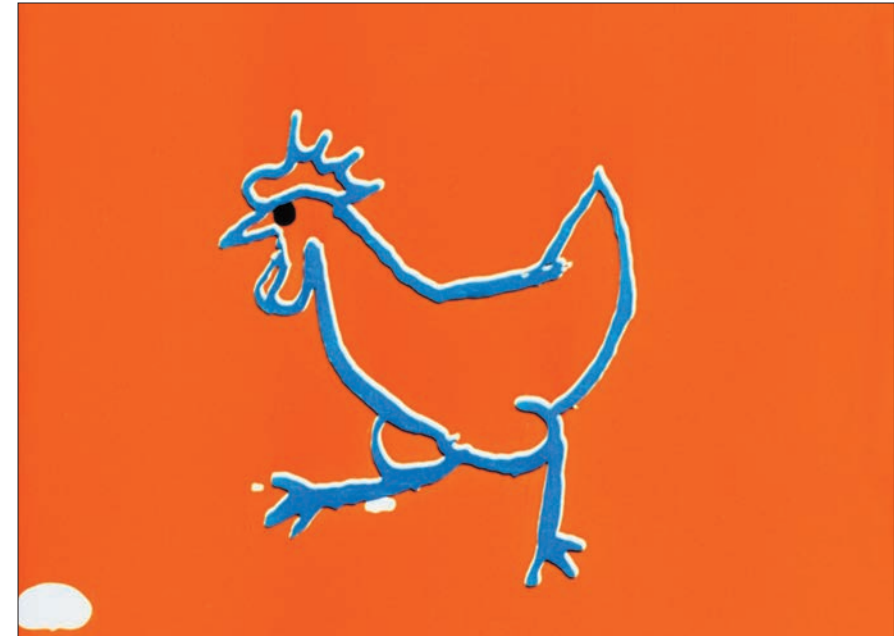
Face à son incapacité à soumettre le microphone, le réalisateur / personnage choisit une autre voie – une voie nouvelle – et plonge dans l'écran pour faire virevolter le texte. Voilà l'attitude du créateur selon McLaren ! Sous cet angle, le film devient une sorte de manifeste révélateur de la pensée du cinéaste qui préfère le mouvement aux mots, les images et la musique au discours.

Ce court-métrage, placé en ouverture de séance, est à mettre aux côtés de celui qui vient clore le programme, *Il était une chaise*. Dans les deux cas, il s'agit d'un homme mis en relation avec un objet qui se révolte et refuse d'être réduit à sa fonction utilitaire. Dans *Il était une chaise*, le conflit se résout par l'adoption d'une relation collaborative, plus égalitaire. Dans *Discours de bienvenue de Norman McLaren*, la résolution passe plutôt par l'imagination, la créativité permettant au cinéaste / personnage d'arriver à ses fins sans passer par l'intermédiaire du microphone. Dans les deux films, McLaren a recours à l'art de la pantomime et se place dans la continuité de Chaplin et, surtout, de Tati.

¹ Propos recueillis par Léo Bonneville, *Séquences*, numéro 82, Octobre 1975, page 77.

² Gilles Ciment, « Norman McLaren : une vie animée », *Positif*, numéro 549, novembre 2006.

Hen Hop



Générique

Hen Hop

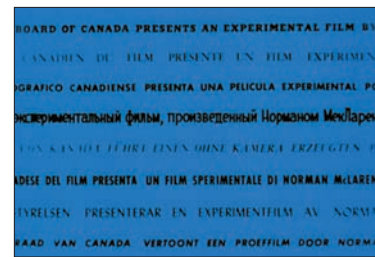
Norman McLaren, 1942, Canada.
 35mm, couleurs, son mono, 1:37, 4 mn.

Réalisation : Norman McLaren.

Production : Norman McLaren, Office national du film du Canada.

Résumé

Une poule danse et se transforme au rythme d'une musique folklorique canadienne.



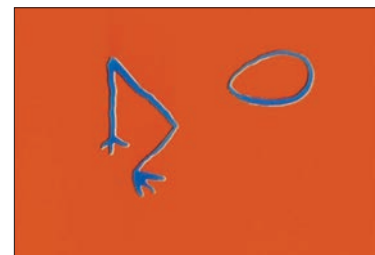
Séquence 1



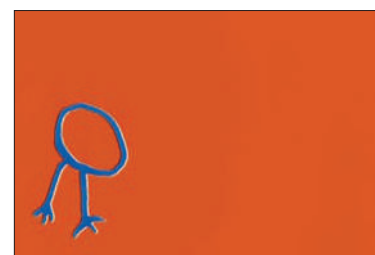
Séquence 2



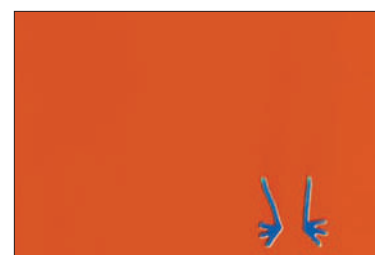
Séquence 3



Séquence 4



Séquence 4



Séquence 4

Déroulant

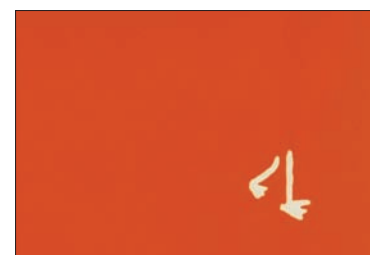
1. [0.00] Sur fond bleu électrique et au rythme d'une musique faite de sons synthétiques, le générique du film apparaît en huit langues qui forment autant de lignes de texte : anglais, français, espagnol, russe, allemand, italien, suédois et néerlandais. On peut lire le texte suivant au fil d'un travelling latéral vers la droite : « *L'Office national du film du Canada présente un film expérimental réalisé par Norman McLaren, sans caméra par un simple dessin à la plume sur pellicule de 35 mm.* »

2. [0.43] Alors qu'au son le violoniste semble accorder son instrument, deux secondes de rouge font place à un premier carton dessiné vraisemblablement au pastel indiquant : « *The National film board presents* » sur fond bleu. Après une dizaine de secondes, l'écran passe au jaune puis au rouge.

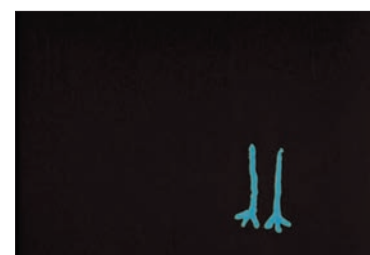
3. [0.56] La mélodie commence alors que se forment et s'introduisent dans le cadre, en bleu, les lettres composant le titre du film, puis le nom du réalisateur. Les lettres dansent au son de la musique.

4. [1.15] Ne restent dans l'écran que les lettres N et O, qui se métamorphosent pour former deux pattes de volatile et un œuf. L'ensemble forme rapidement une petite créature, comme si les pattes d'un poussin avaient percé la coquille. La créature continue sa danse jusqu'à ce que l'œuf sorte du cadre et que les deux pattes restent seules en poursuivant leur danse.

5. [1.37] Les couleurs changent, les pattes passent au blanc puis à l'orange, tandis



Séquence 5



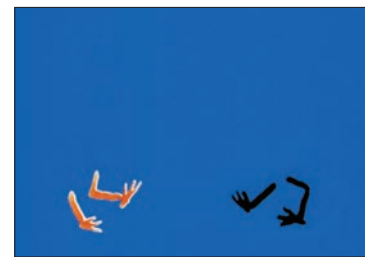
Séquence 5



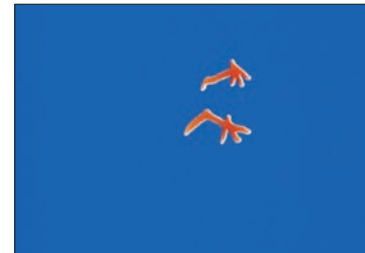
Séquence 5



Séquence 5



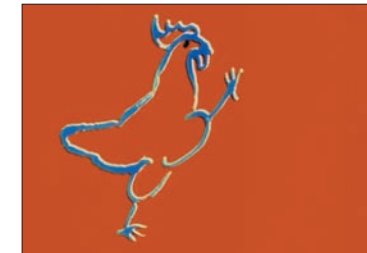
Séquence 7



Séquence 8



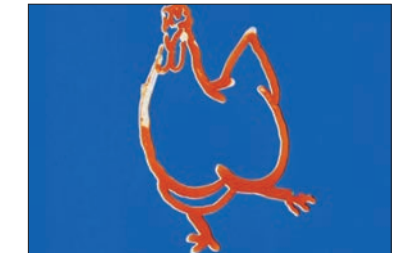
Séquence 8



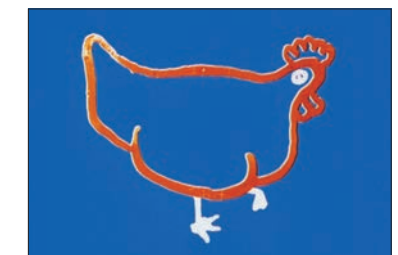
Séquence 9



Séquence 10



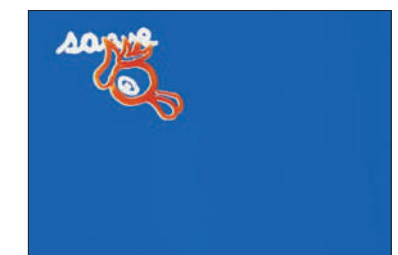
Séquence 10



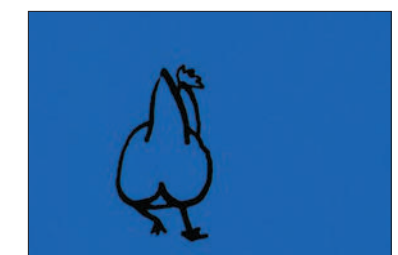
Séquence 11



Séquence 11



Séquence 11



Séquence 12

que l'arrière-plan vire au bleu. Les pattes vont rejoindre une poule qui marche vers l'avant puis à reculons avant de disparaître.

6. [1.45] Un chanteur folklorique ajoute sa voix à la mélodie du violon.

7. [1.47] Une deuxième paire de pattes, noires celles-là, bondit dans l'écran et danse brièvement en duo avec la première paire.

8. [1.50] La première paire de pattes danse librement au son de la musique et sort du cadre en direction du spectateur.

9. [2.14] La poule revient dans le cadre et danse librement à son tour.

10. [2.38] La musique s'arrête, l'arrière-plan passe au noir et tandis que la musique tente de repartir, une ligne s'agite et fait de nouveau naître la forme d'une poule.

11. [2.49] Sur une musique plus lente, la poule subit une suite de métamorphoses, retrouvant même son état d'œuf. La lettre V émerge puis on peut lire le mot « *save* » qui danse avec la tête du poulet avant de disparaître dans l'arrière-plan.

12. [3.19] La mélodie énergique de la première partie du film revient pour faire danser de nouveau la poule, qui se penche pour picorer et est finalement éjectée par le mot « *END* ».

Autour du film

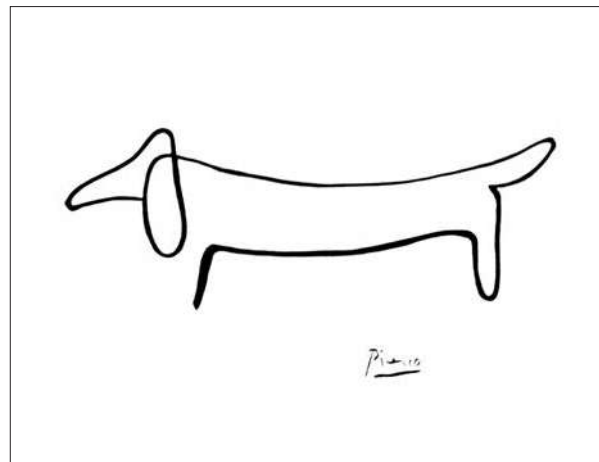
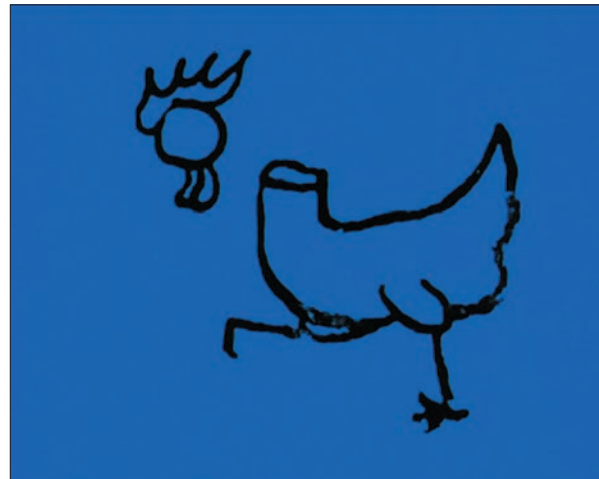
Norman McLaren s'est plusieurs fois expliqué à propos de la structure du film, racontant qu'après la Deuxième Guerre mondiale il avait décidé d'en supprimer la fin, qui contenait un message patriotique destiné à promouvoir l'achat de Bons de la Victoire (des obligations émises par le gouvernement en temps de guerre). « À l'origine, il s'agissait bien d'un film de propagande. »

À la question « Pourquoi avoir dessiné une poule ? » McLaren répond ceci :

« À cette époque, j'aimais bien les poules. Je les trouvais stupides, pas jolies, mais comiques. Pour faire ce film, je suis allé visiter la Ferme expérimentale à Ottawa¹. Ce poulailler devait contenir plus de 1000 poules. Évidemment ma présence a créé tout un émoi dans le poulailler mais, après une heure ou deux, les poules se sont calmées. Alors j'ai pu commencer à travailler et j'ai dessiné toute la journée en compagnie des poules. À la fin, je crois avoir compris les poules². »

Hen Hop a été réalisé quelques mois après l'arrivée de Norman McLaren au Canada. Il s'agit d'un court métrage d'une extrême simplicité, dessiné à la ligne directement sur pellicule transparente, dont le style graphique et le parti pris caricatural rappellent les films du pionnier Émile Cohl. McLaren admirait la manière dont Cohl utilisait la métamorphose, reconnaissant dans la liberté de ses transformations un esprit précurseur du surréalisme. Entre 1938 et 1948, McLaren signe pas moins d'une dizaine de films profondément influencés par Émile Cohl, les plus connus étant *Love on the Wing*, *Mail Early* et surtout *Hen Hop*.

Après avoir vu *Hen Hop*, Pablo Picasso aurait déclaré « Enfin, quelque chose de neuf dans l'art du dessin ! » reconnaissant ainsi la fraîcheur de l'approche de McLaren et le caractère original de son inspiration.



DR

¹ Il s'agit d'une ferme, propriété du gouvernement canadien, destinée à la recherche en matière d'agriculture.

² Propos recueillis par Léo Bonneville, *Séquences*, numéro 82, Octobre 1975, page 30.

Caprice en couleurs



Générique

Caprice en couleurs

Evelyn Lambart, Norman McLaren, 1949, Canada.
35 mm, couleurs, son mono, 1.37, 8 mn.

Réalisation : Evelyn Lambart, Norman McLaren.

Musique : Trio Oscar Peterson (Piano : Oscar Peterson.
Contrebasse : Auston Roberts. Batterie : Clarence Jones).

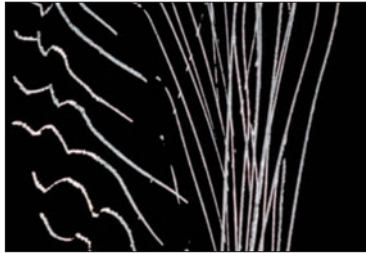
Production : Norman McLaren, Office national du film du Canada.

Résumé

Trois variations cinétiques abstraites associées à une construction musicale jazz en trois mouvements.



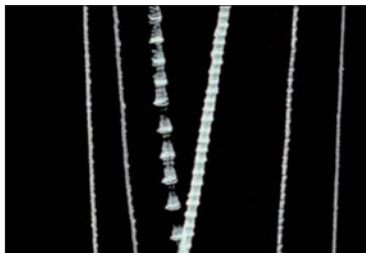
Séquence 2



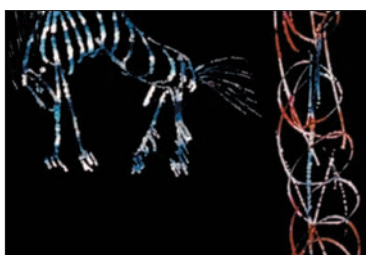
Séquence 2



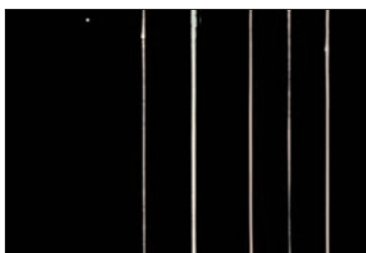
Séquence 2



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 3

Déroulant

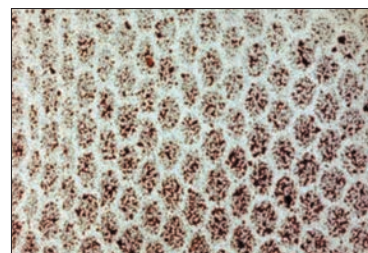
1. [0.00] Au son des premières notes de piano, le générique apparaît, dessiné en sept langues : anglais, français, espagnol, hindi, italien, russe, allemand. Deux autres langues (le chinois et le japonais) s'ajoutent lorsque vient le temps d'indiquer le titre.

2. [0.40] La première partie, au rythme entraînant, fait défiler plusieurs textures, alternant les segments colorés et ceux en noir et blanc, faisant apparaître le temps d'un cadre des formes familières (le motif de la maison surgit notamment à plusieurs reprises), le tout en une synchronisation parfaite avec la musique, les accents du piano, de la contrebasse et de la batterie étant tous clairement appuyés à l'image.

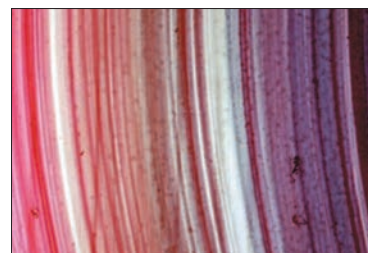
3. [3.32] La deuxième partie, plus lente, se déroule sur fond noir, alors que des lignes évoquant les cordes du piano ou de la contrebasse ondulent langoureusement, s'amincissant et se fragmentant par moments au point de devenir des points ou des traces lumineuses dans l'espace.

4. [5.41] La troisième partie, la plus rapide, repose sur des effets de synchronisation moins superficiels : les textures y vibrent au rythme de la musique, la liberté des traits et des formes rejoignant celle de l'envolée musicale.

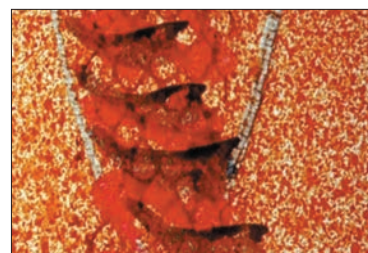
5. [7.43] Le mot FIN défile rapidement en sept langues.



Séquence 4



Séquence 4



Séquence 4



Séquence 4

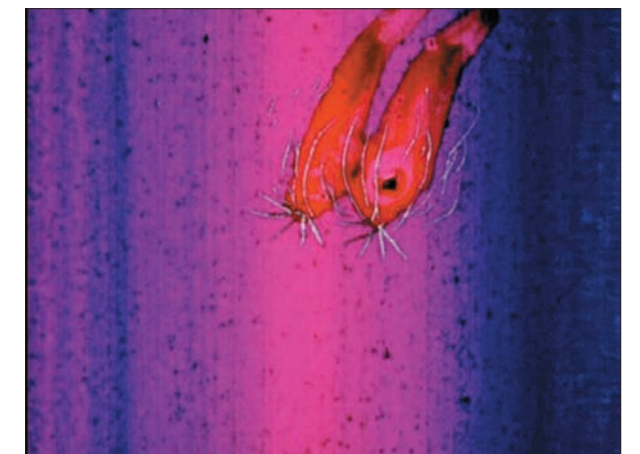
Autour du film

Voici un florilège de citations de McLaren à propos de *Caprice en couleurs* :

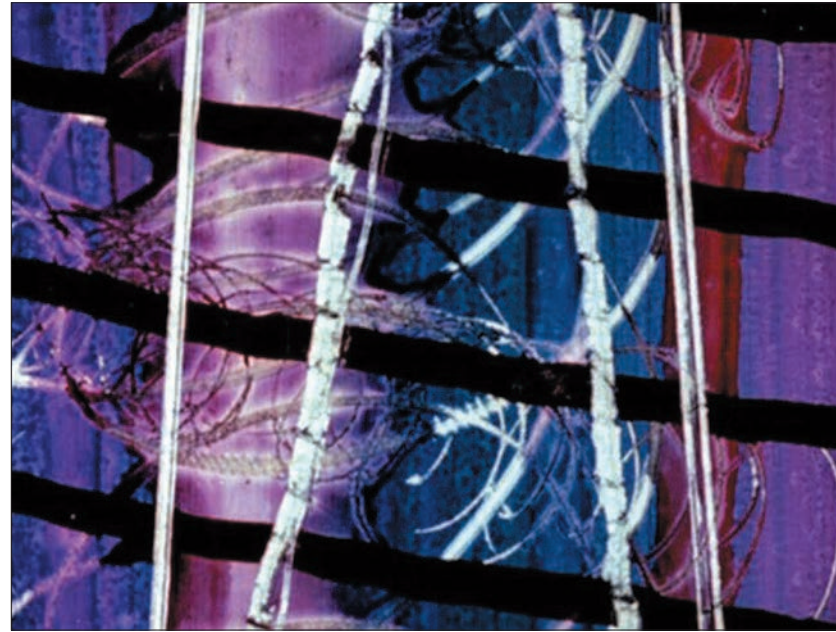
« Dans le film peint à la main, le chaos et les mouvement frénétiques représentent ce qu'il y a de plus facile à réaliser [...] Il est laborieux d'obtenir une image très lente dans un film dessiné sur la pellicule, parce que chaque image doit être enregistrée avec une telle précision et des écarts si faibles, que l'opération relève du tour de force. Voilà pourquoi tous les films que j'ai dessinés directement sur la pellicule se déroulent à un rythme rapide¹. »

« Pour la partie centrale, j'ai eu un peu de difficulté. J'ai d'abord exécuté un tableau en tâchant de réaliser quelque chose de calme, tranquille. Mais c'était difficile. Comme le film était plutôt exigeant, je voulais apporter une sorte de respiration. Alors j'ai fait quelque chose de simple, de très simple. C'est pourquoi cette partie n'apporte pas grand-chose sur le plan visuel². »

« Au moment de la création de *Caprice en couleurs*, nous travaillions dans un immeuble vétuste et maudissions la poussière qui se déposait sur notre travail inachevé et le détruisait parfois entièrement. Un jour que nous venions tout juste de peindre avoir soin plusieurs mètres de pellicule, celle-ci, encore humide, est tombée sur le sol. Nous étions furieux. Mais, pendant que nous récupérions le film, notre colère s'est muée en enthousiasme. Nous venions de découvrir un étrange phénomène : la teinture humide avait fui, s'agglomérant en formes circulaires serrées autour de chaque grain de poussière



et imprimant au film une texture splendide. En le visionnant, cela nous a étonnés. À compter de ce jour, Evelyn s'est mise à collectionner divers spécimens de poussière allant de la fine



poudre aux grosses peluches, qu'elle classait dans de petites boîtes. C'était là une façon merveilleuse d'obtenir de nouveaux effets³. »

« Il est rare que je visionne mes films une fois qu'ils sont terminés, mais lorsque cela se produit, certains me mettent au supplice et d'autre pas. *Caprice en couleurs* compte parmi ces autres. Il me remonte encore le moral. Je ne sais pas s'il produit le même effet sur les spectateurs d'aujourd'hui, qui n'ont pas l'habitude de cette musique démodée⁴. »

La liberté graphique manifestée par McLaren dans *Caprice en couleurs* n'a d'égale que celle du jazz de Peterson, avec sa vivacité, sa rapidité, sa virtuosité, ses enchevêtrements complexes et ses textures d'une richesse inouïe. Toutes ces caractéristiques, McLaren les prend à son compte visuellement en exploitant tantôt la profusion, la variété, la vitesse et la densité (dans le premier et le troisième mouvements), tantôt un minimalisme signifiant (dans la deuxième partie). Avec

sa construction en trois parties, *Caprice en couleurs* propose ainsi diverses déclinaisons des rapports de synchronisme (ou d'équivalence) entre la musique et l'image. Dans la première partie, le synchronisme est avant tout rythmique, le caractère syncopé de la musique se traduisant par un montage rapide et par l'utilisation de nombreux motifs graphiques (certaines formes étant abstraites, d'autres figuratives – un bonhomme, des pelles, une maison, etc. – selon une logique défiant toute interprétation), chaque temps fort musical étant accentué à l'écran. Musicalement plus lent et visuellement plus sobre, le second mouvement se déroule sur fond noir, McLaren n'animant que de fragiles traits blancs évoquant tour à tour les vibrations des cordes du piano ou de la contrebasse. La relation à la musique est ici plus concrète, de l'ordre de la représentation métaphorique. Dans le troisième mouvement, McLaren oppose deux modes de synchronisme : pour l'essentiel, il cherche à traduire le tissu musical et son élan frénétique par l'utilisation d'une série de textures graphiques, puis dans les brefs segments au rythme plus syncopé, il revient au

synchronisme rythmique du premier mouvement. Il va même jusqu'à exploiter au maximum la profondeur de l'image en peignant directement les deux côtés de la pellicule, superposant alors deux niveaux de textures déroulant à des rythmes indépendants. Il en résulte des images d'une surprenante richesse : taches colorées glissant les unes sur les autres et créant l'illusion d'une perspective spatiale inédite. C'est ainsi que *Caprice en couleurs* prend la forme d'une véritable étude du parallélisme entre la musique et les images.

L'imagerie de *Caprice en couleurs* s'inscrit avec une grande acuité dans l'actualité de l'art contemporain américain de l'époque. Rappelons que c'est en 1943 que démarre la carrière de Jackson Pollock, qui introduit le *all-over*⁵ après 1945 et commence à utiliser le *dripping*⁶ vers 1947. Dans cette foulée, l'expressionnisme abstrait se cristallise en tant que mouvement en 1948 et la première exposition consacrée à Barnett Newman date de 1950. Réalisé en 1949, donc en plein essor de l'expressionnisme abstrait, *Caprice en couleurs* propose une imagerie s'apparentant au travail de Jackson Pollock ou même au tachisme de Sam Francis (signalons toutefois que ce dernier n'aura sa première exposition à Paris qu'en 1952). Bien sûr, les procédés divergent : McLaren travaille sur une très petite surface (la pellicule 35 mm), à l'opposé des grandes toiles posées sur le sol et de la gestuelle énergique de *l'Action Painting*. Toutefois, McLaren peint des textures sur de longs segments de pellicule non cadrée, adoptant ainsi une approche semblable aux tenants du *all-over*. Dans la partie centrale du film, McLaren adopte une approche minimaliste parente de celle privilégiée par Barnett Newman. La familiarité entre les deux œuvres sera d'ailleurs encore plus grande lorsque McLaren signera *Lignes verticales* (1960) et *Lignes horizontales* (1960). Quant à *Mosaïque* (1965), on peut naturellement le rapprocher de la peinture d'Agnes Martin (celle-ci n'aura sa première exposition solo qu'en 1958).

Caprice en couleurs contribue donc à inscrire McLaren dans la mouvance de la peinture de son époque, qu'il s'agisse de l'expressionnisme abstrait ou, à l'échelle canadienne, de l'automatisme. Ce mouvement d'artiste québécois, fondé en réaction contre les pouvoirs cléricaux et politiques à l'initiative de

Paul-Émile Borduas, se nourrit de surréalisme et de psychanalyse pour privilégier une approche de l'art libre et intuitive. C'est la publication d'un manifeste intitulé *Refus global*, en 1948, qui fera connaître le groupe. La peinture des automatistes (le plus connu des peintres du mouvement est Jean-Paul Riopelle) s'apparente pour une large part à celle des expressionnistes abstraits, qui leur sont contemporains, même s'il n'existe aucun lien entre les deux mouvements. Toujours en 1948, un autre groupe d'artistes québécois signe un manifeste important intitulé *Prisme d'yeux*. Parmi ces artistes se trouvent le sculpteur Louis Archambault et les peintres Alfred Pellan et Gordon Webber. Ce dernier, au cours de la décennie 1940, se fait enseigner les rudiments de la peinture sur pellicule par McLaren et réalise, de façon totalement indépendante, un film abstrait peint sur pellicule.

Marginalisé par sa position au sein de l'ONF et par son choix du cinéma plutôt que de la peinture, McLaren n'est réductible à aucun courant mais c'est une évidence d'affirmer que son art est intimement lié à son époque et que son inspiration est perméable aux tensions et aux questionnements qui agitent la création picturale au milieu du XX^e siècle.

¹ Propos datant de 1971 cités par Donald McWilliams dans le livret d'accompagnement du film *Le Génie créateur*, Office national du film du Canada, 1993, page 19.

² Propos recueillis par Léo Bonneville, *Séquences*, numéro 82, Octobre 1975, page 47.

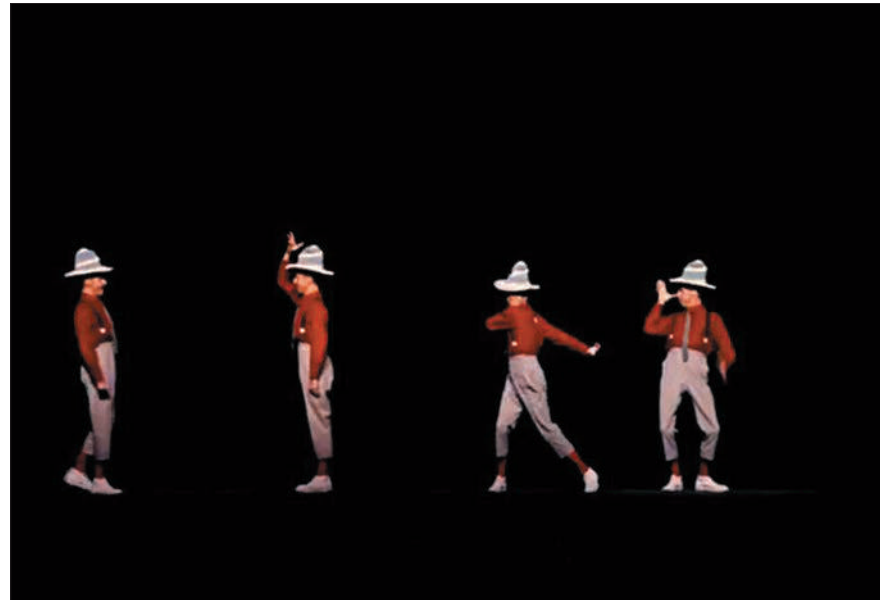
³ Propos datant de 1971 cités par Donald McWilliams in *op. cit.*, page 26.

⁴ Propos datant de 1971 cités par Donald McWilliams in *op. cit.*, page 51.

⁵ Le *all-over* est un procédé pictural qui consiste à répartir les éléments d'un tableau sur toute sa surface, au mépris des règles classiques de la composition.

⁶ En peinture, le *dripping* est une technique qui consiste à faire couler la peinture sur une toile plutôt que de l'appliquer selon les méthodes traditionnelles.

Canon



Générique

Canon

Norman McLaren, Grant Munro, 1963, Canada.
35 mm, couleurs, son mono, 1:37, 9 mn.

Réalisation : Norman McLaren, Grant Munro.

Musique : Eldon Rathburn.

Production : Norman McLaren, Office national du film du Canada.

Film didactique présentant trois illustrations des principes de la forme musicale du canon : la première réalisée en animant des blocs de bois sur un damier, la seconde en animant des éléments découpés et la troisième en filmant séparément des acteurs pour ensuite les placer dans une même image à l'aide d'une tireuse optique.

Résumé

Déroulant

- [0.00] Un carton noir indique : L'Office national du film du Canada présente.
- [0.08] Quatre enfants superposent l'une de leurs mains au centre de l'écran. L'enfant ayant la main en dessous de la pile la retire et la place au dessus des trois autres. Le jeu se poursuit jusqu'à ce que chacune des mains retrouve pour la troisième fois sa position de départ.
- [0.21] Le titre du film, *Canon*, est écrit cinq fois sur l'écran, sur cinq lignes superposées, chaque ligne étant décalée d'une lettre par rapport à celle du dessous. À la fin, la plupart des lettres disparaissent, laissant une seule lettre sur chaque ligne. Ces lettres forment le titre, *Canon*, parfaitement aligné à la verticale.
- [0.28] Sur l'air de *Frère Jacques*, un bloc ayant la lettre A imprimé sur chaque face se déplace sur un damier, exécutant un parcours chorégraphique.
- [0.43] Une fois la mélodie terminée, le bloc disparaît. Trois autres blocs apparaissent et disparaissent successivement : le bloc B, le C et le D. La succession redescend ensuite jusqu'au bloc A.
- [0.52] Le bloc A exécute de nouveau son parcours sur l'air de *Frère Jacques*. À huit temps d'intervalle, il est suivi par le bloc B, puis par le C huit temps plus tard et enfin par le D avec le même intervalle. Chaque bloc exécute une variation du même parcours et son mouvement est associé à une variation de la mélodie. Lorsqu'un bloc a complété son parcours, il disparaît.
- [1.54] Un petit bonhomme bleu en papier découpé exécute une chorégraphie sur une mélodie naïve jouée au piano. À la fin de la mélodie, il disparaît.
- [2.28] Le même petit bonhomme bleu réapparaît, bientôt suivi par un autre, jaune celui-là. Ils exécutent en léger décalage la même chorégraphie, chacun d'eux étant associé à la même mélodie, doublement interprétée en léger décalage et avec deux tonalités différentes.
- [3.03] Le même manège recommence, mais cette fois ce sont quatre bonshommes qui se succèdent, chacun amorçant sa danse douze temps après le précédent.



Séquence 2



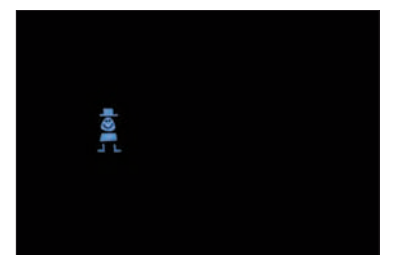
Séquence 4



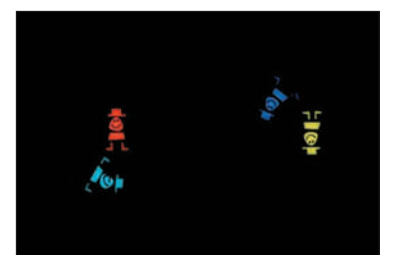
Séquence 6



Séquence 6



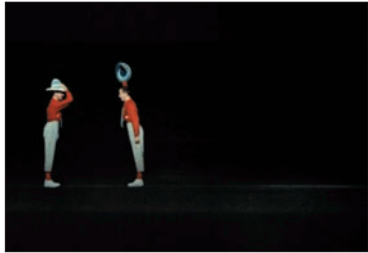
Séquence 7



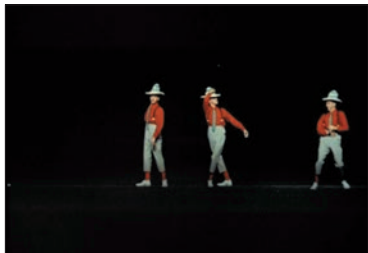
Séquence 9



Séquence 10



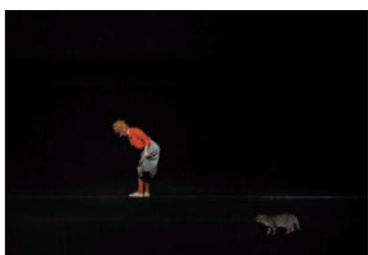
Séquence 11



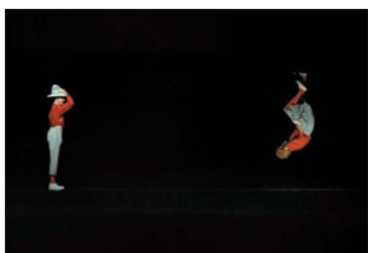
Séquence 11



Séquence 11



Séquence 12



Séquence 15

10. [4.21] Évoluant dans un environnement complètement noir et accompagné d'un air de piano, un homme mime un étrange numéro qui le fait entrer par la gauche du cadre, faire deux pas, enlever son chapeau et saluer, puis faire trois autres pas très précautionneusement avant de se retourner, d'enlever son chapeau pour saluer de nouveau, de se relever brusquement comme s'il avait été frappé au derrière, de faire quatre pas à reculons puis de prendre un grand élan comme s'il voulait frapper quelqu'un, juste avant d'enchaîner en donnant un coup de pied dans les airs en direction de la gauche, de faire trois pas vers la droite en riant à s'en tenir les côtes, puis de faire une grimace avant de s'accroupir rapidement et enfin de se relever pour sortir, l'air moqueur, par le côté droit du cadre.

11. [4.50] Le même homme recommence le même numéro, suivi par un clone de lui-même 12 temps plus tard, puis par un troisième, un quatrième et un cinquième, toujours avec le même intervalle. Chaque nouvelle apparition de l'homme est associée à la reprise du même air de piano, mais sur un ton de plus en plus grave.

12. [5.46] Une femme entre dans la danse, toujours avec le même intervalle, accompagnée par le même air qui est cette fois joué au clavecin. Son arrivée introduit de légers changements dans la chorégraphie qui se désarticule progressivement. Après la sortie de la femme, le piano et le clavecin sont remplacés par des sonorités électroniques. La mélodie se transforme et devient anarchique et le comportement des clones de l'homme est erratique.

13. [7.03] La femme revient dans le cadre, seule, et la mélodie reprend ses droits. Des chats avancent, traversent le cadre sous ses pieds, de droite à gauche. La femme sort par la droite.

14. [7.37] La femme revient, suivie cette fois par l'homme qui marche la tête en bas. Encore une fois le dispositif s'emballé, la musique se transforme et la chorégraphie devient totalement désordonnée.

15. [8.32] L'homme revient seul, accompagné d'une musique synthétique. Lorsqu'il salue, des papillons sortent de son chapeau et participent à la danse. Après la sortie de l'homme, la musique s'accélère, des chats traversent rapidement l'écran entraînant le mot FIN avec eux.

Autour du film

Voici la réponse de McLaren à la question « Comment a germé l'idée de *Canon* ? »

« J'avais dessiné une série de six pages de variations visuelles pour illustrer un commentaire musical de Marthe Blackburn¹ sur six formes musicales : la fugue, le canon, le rondo, thème et variations, le menuet et la sonate. Un peu plus tard, on m'a suggéré de faire un film sur chaque forme. J'ai pensé que, pour débiter, le canon était le meilleur choix à cause de sa rigueur et de sa précision. Dans un canon, vous pouvez fragmenter toutes les parties, retourner les éléments à l'envers, les remettre à l'endroit, et comprimer les différentes composantes. J'ai été trop ambitieux techniquement et j'ai commis l'erreur de dépasser les cadres de la forme musicale. Il faut aussi avouer que c'est un film didactique dont la dernière partie manque de clarté². »

Dans l'imposante filmographie de McLaren, *Canon* est un film singulier témoignant à la fois de l'intérêt du cinéaste pour la musique et de son exceptionnelle aptitude à créer des œuvres didactiques et divertissantes (*Rhythmic*, qui date de 1956, est possiblement le film didactique de McLaren le plus connu). Construit en trois parties de longueurs inégales, *Canon* offre d'abord deux illustrations rigoureuses de la structure du canon et de ses variantes (le canon circulaire, le canon à l'écrivisse, etc.) avant de s'autoriser quelques libertés dans la troisième partie.

S'étant laissé prendre au jeu de sa propre création, ce qui l'amena à s'extraire du strict cadre de la forme du canon, McLaren regretta ensuite les fantaisies de cette dernière partie, jugeant que celles-ci avaient pour effet de nuire à la lisibilité du film : c'est pourtant cette partie qui marque avec

le plus de prégnance la mémoire du spectateur, le cinéaste construisant d'abord une mécanique à l'apparence implacable qu'il dérègle ensuite avec jubilation. Ce que le film perd en rigueur démonstrative, il le gagne alors en spontanéité et en expressivité : *Canon* se termine sur un moment d'abandon, de refus, de folie.

Cette troisième partie aura un impact considérable sur le Polonais Zbigniew Rybczynski, dont le court métrage *Tango* (1981) a marqué l'histoire du cinéma d'animation (le film a remporté le Crystal d'Annecy et l'Oscar du meilleur court métrage d'animation). On peut effectivement voir dans *Canon* l'une des sources du dispositif mis en œuvre dans *Tango*. À propos de McLaren, Rybczynski déclarera : « Ce qui m'a d'abord intéressé dans cette œuvre, c'est sa qualité expérimentale, le travail tant visuel que sonore accompli par McLaren. Vous savez, il est très rare que quelqu'un ait à la fois un niveau d'invention et de sensibilité visuelle élevé et un intérêt semblable pour le son. McLaren m'a étonné par le caractère complet de sa démarche. Il est parvenu comme aucun autre à faire du cinéma un art formel original³. » L'influence de *Canon* se fera aussi sentir dans quelques vidéoclips réalisés par Michel Gondry, notamment *The Hardest Button to Button* (sur une chanson de The White Stripes) et surtout *Come into my World* (sur une chanson de Kylie Minogue).

¹ Épouse du musicien Maurice Blackburn, Marthe Blackburn (1916-1991) s'est fait connaître comme scénariste, notamment des films d'Anne Claire Poirier.

² Propos recueillis par Léo Bonneville, *Séquences*, numéro 82, octobre 1975, page 78.

³ « Qui a peur de la technologie ? Entretien avec Zbigniew Rybczynski », in *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*, dossier réuni par Marcel Jean, éditions Les 400 coups, 2006, page 69.

Le Merle



Générique

Le Merle

Norman McLaren, 1958, Canada.
35 mm, couleurs, son mono, 1: 37, 4 mn.

Réalisation : Norman McLaren.

Musique : Maurice Blackburn, Le trio lyrique.

Assistante : Evelyn Lambart.

Production : Norman McLaren, Office national du film du Canada.

Fantaisie visuelle illustrant une chanson traditionnelle québécoise racontant l'histoire absurde d'un merle qui perd une à une les différentes parties de son corps.

Résumé

Déroulant

1. [0.00] Alors que l'introduction de la chanson se fait entendre, deux petits cercles blancs apparaissent et virevoltent sur un fond bleu ciel. Les deux petits cercles sortent du cadre par la gauche.

2. [0.10] Début du générique : les mots « *Canada L'Office national du film présente* » apparaissent puis disparaissent en fondu sur le même fond bleu ciel.

3. [0.20] Les deux petits cercles reviennent, rapidement suivis de trois autres éléments. L'ensemble représente désormais les yeux, le bec et les pattes d'un oiseau. Le titre du film apparaît à la gauche de l'écran.

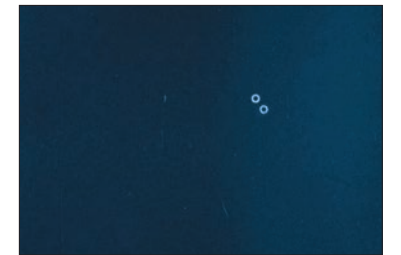
4. [0.30] L'oiseau quitte le cadre et le reste du générique lui succède.

5. [0.42] L'arrière-plan se transforme pour évoquer un ciel matinal au dessus de l'horizon, l'oiseau entre précautionneusement par la droite du cadre, bec en premier, tandis que les dernières notes de l'introduction musicale se font entendre. Jusqu'au milieu du film, la lumière de l'arrière-plan se transformera pour aller vers le plein jour.

6. [0.45] La chanson commence avec les paroles « *Mon merle a perdu son bec...* » À l'écran, le petit oiseau, toujours constitué de cinq éléments découpés, se désarticule et danse en tentant de retenir son bec. Sur les paroles « *Un bec, deux becs, trois becs marlo...* » s'ajoutent deux éléments découpés en forme de becs.

7. [1.06] Désormais visuellement plus complexe, l'oiseau s'agit au centre de l'écran. On entend « *Mon merle a perdu son œil...* » et encore une fois il mime littéralement les paroles de la chanson tout en essayant de conserver son intégrité physique. Sur les paroles « *Un œil, deux yeux, trois yeux...* » vient s'ajouter un troisième petit cercle.

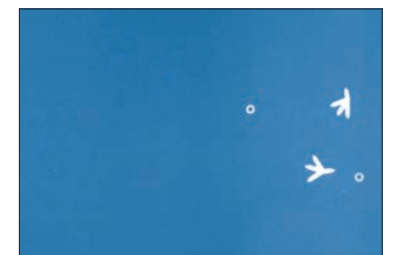
8. [1.24] Le troisième œil quitte temporairement le cadre alors que la chanson dit maintenant « *Mon merle a perdu sa tête...* » Toujours soumis à l'action imposée par les paroles de la chanson, l'oiseau perd la tête. Lorsque les chanteurs entonnent « *Un bec, deux becs, trois becs, un œil, deux yeux, trois yeux, une tête, deux têtes, trois têtes...* » tous les éléments apparaissent à l'écran et font une ronde qui se termine de façon fantaisiste lorsque les divers éléments composant le corps de l'oiseau forment brièvement un jeu de tic-tac-to au centre du cadre.



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 6



Séquence 7



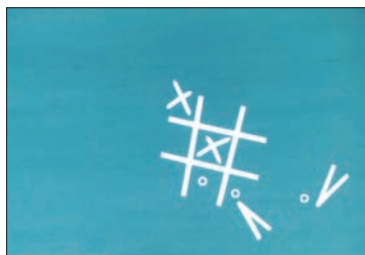
Séquence 8



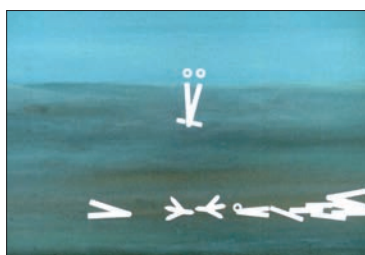
Séquence 8



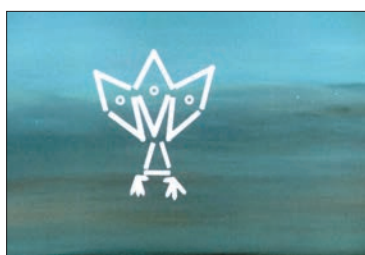
Séquence 8



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 9

9. [1.43] C'est maintenant son cou que le merle a perdu. L'oiseau se complexifie et la multiplication de ses éléments lui fait même prendre des allures d'accordéon.

10. [2.02] La danse de l'oiseau se poursuit alors qu'il perd successivement sa « fal-le » (c'est-à-dire sa poitrine), son dos, ses ailes... À la poursuite de ses ailes, l'oiseau s'élève dans le ciel et finit par surplomber les nuages, eux-mêmes surmontés d'un ciel étoilé.

11. [3.10] Dans l'espace, l'oiseau perd maintenant sa queue. Le tourbillon des parties de son corps est désormais frénétique.

12. [3.36] Le merle perd finalement son ventre. À sa poursuite, il fait une chute vertigineuse et conclue en douceur, alors que toutes les parties de son corps, en triple, viennent s'agglomérer pour former un bien curieux animal au centre de l'écran.

13. [4.03] Celui-ci éclate sur la dernière note du violon. L'écran devient noir.



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 11



Séquence 12

Autour du film

Norman McLaren parle de la genèse de ce court métrage :

« Dans les essais préliminaires que j'ai effectués pour *Le Merle*, je me suis mis à dessiner sur la pellicule un oiseau aztèque très détaillé et j'ai tenté de l'animer, mais à la projection, le tout s'est avéré trop lourd, tarabiscoté, en plus de nécessiter un travail imposant. J'ai ensuite réalisé un découpage sur métal qui comportait des articulations et de nombreuses pièces. En le posant sur la table pour le faire bouger, je me suis dit : "Ça va être terrible de faire remuer tout ça !" Puis je me suis mis à réfléchir plus profondément aux paroles de la chanson, à leur rythme rapide... et c'est alors seulement que je suis arrivé à la solution consistant à utiliser des parties disjointes. Mais pourquoi n'y avais-je pas pensé dès le début ? »

Une chanson traditionnelle au contenu nonsensique sert de point de départ à un véritable tour de force graphique, McLaren s'employant à illustrer de façon littérale les paroles de la chanson en orchestrant une chorégraphie à l'aide d'éléments de papier découpé. La simplicité et la clarté idéogrammatique du film, ainsi que la vigueur de son animation, en font un chef-d'œuvre de cette technique si importante dans l'histoire du cinéma d'animation à l'ONF.

Ici, le défi réside dans le parti pris du cinéaste d'illustrer littéralement les paroles de la chanson, en respectant ses péripiéties nombreuses et ahurissantes ainsi que son rythme rapide. Chaque couplet pousse plus loin l'absurde dissection de l'oiseau. En proie à d'incessantes métamorphoses, le volatile exige de l'animateur une épure rigoureuse pour que rien ne vienne entraver la lisibilité des images.



Dans sa simplicité même, *Le Merle* est le résultat d'un travail analytique admirable sur l'anatomie de l'oiseau, fera remarquer le critique Léo Bonneville². Le graphisme simplifié permet au cinéaste d'animer les éléments avec la rapidité nécessaire au respect des actions décrites par la chanson. Ce degré de stylisation graphique est l'un des témoignages les plus éclatants de la maîtrise technique de McLaren : s'il n'utilise que de vulgaires morceaux de papier de forme rectangulaire ou circulaire, le cinéaste parvient tout de même à rendre l'oiseau expressif et vigoureux, affirmant encore une fois la puissance du mouvement.

¹ Propos datant de 1971 cités par Donald McWilliams dans le livret d'accompagnement du film *Le Génie créateur*, Office national du film du Canada, 1993, page 25.

² *Séquences*, numéro 82, octobre 1975, page 70.

Blinkity Blank



Générique

Blinkity Blank

Norman McLaren, 1955, Canada.
35 mm, couleurs, son mono, 1: 37, 5 mn.

Réalisation : Norman McLaren.

Musique : Maurice Blackburn.

Production : Norman McLaren, Office national du film du Canada.

Provoquant un étrange feu d'artifice, des formes lumineuses se livrent à un combat amical évoquant à la fois le jeu et le rituel amoureux des oiseaux.

Résumé

Déroulant

1. [0.00] On entend des instruments de musique qui semblent s'accorder. L'écran noir laisse apparaître une multitude de rapides scintillements synchronisés au son des instruments. La lumière est fugitive et prend diverses formes.

2. [0.20] Soudain un accord dissonant venant du violoncelle accompagne une exposition lumineuse. Des sons percussifs synthétiques viennent rythmer l'apparition des éléments de générique et le titre du film.

3. [0.52] Trois secondes de silence puis une plume apparaît au son de la flûte. Une forme lumineuse bleutée et une autre rosée entrent dans une sorte de dialogue chorégraphique porté par la musique.

4. [1.38] Le retour des sons percussifs du générique fait place à une sorte de feu d'artifice qui donne à voir quantité de formes fugitives.

5. [2.13] Les instruments de musique se font de nouveau entendre, dialoguant cette fois avec la pétarade de sons synthétiques, le tout supportant de nouveau un véritable ballet où rivalisent et se complètent la forme bleutée et la forme rosée. Les formes sont en constante métamorphose, mais progressivement s'impose un oiseau bleuté curieux de découvrir la nature d'une étrange créature rosée. L'oiseau étire la patte, tend le bec et est sans cesse repoussé par les réactions explosives de l'autre.

6. [3.26] L'autre semble maintenant plus enclin à se laisser amadouer, amorçant une sorte de danse de séduction qui semble raviver son partenaire. Après moult transformations et approches, les deux créatures fusionnent brièvement.

7. [4.28] Soudain les deux oiseaux se font face et sont maintenant au diapason, au point où deux cœurs apparaissent furtivement.

8. [4.38] Un bref feu d'artifice est suivi d'une envolée dans l'espace, le tout culminant avec un gros œuf multicolore qui donne naissance à un petit oiseau poussé hors du film par le mot « END ».



Séquence 2



Séquence 3



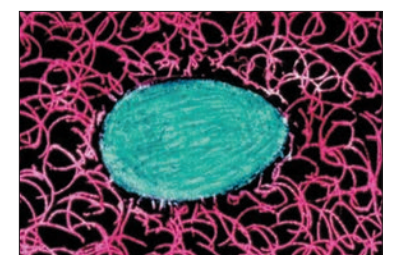
Séquence 4



Séquence 5



Séquence 7



Séquence 8

Autour du film

Extrait d'une entrevue audio accordée à Peter Raymont en 1983 :

« *Blinkity Blank* a commencé avec l'intention de faire un film abstrait, après que le compositeur Maurice Blackburn est venu me voir avec la volonté de travailler à une pièce musicale expérimentale, au début des années 1950. Son idée était de composer trois lignes musicales – l'une basse, l'une haute et l'autre entre les deux – et de laisser chacun des musiciens d'un quintette choisir sa partition parmi les trois, en leur spécifiant seulement le rythme et la dynamique. L'idée m'amusait et au lieu de dessiner sur de la pellicule claire comme je l'avais fait plusieurs fois, j'ai voulu graver des images sur de l'amorce noire, ce qui pose d'énormes problèmes de registre, car le support est opaque et qu'on ne peut voir à travers. En cherchant la solution je me suis dit : pourquoi graver une image sur chacun des photogrammes ? Ce n'est peut-être pas nécessaire en animation... Pourquoi ne pas considérer le noir comme un élément du film et saupoudrer les images dans le temps, utilisant le noir comme les musiciens contemporains utilisent le silence. J'ai donc gravé deux ou trois images, suivies d'une vingtaine de cadres noirs, puis une autre image, suivie cette fois d'une dizaine de photogrammes noirs, et ainsi de suite. Ces tests étaient très stimulants parce que je réalisais que lorsqu'une image lumineuse apparaît en un flash rapide, de manière explosive, et qu'elle disparaît immédiatement pour laisser place au noir, l'empreinte de cette image persiste dans notre cerveau pendant peut-être une seconde. Alors on est amené à se demander ce que c'est. Est-ce un oiseau ou un hibou ? Avec cela en tête, j'ai demandé à Maurice Blackburn de composer une pièce qui incluerait de nombreux silences. [...] *Blinkity Blank* a ainsi été l'occasion pour moi de collaborer intimement avec un compositeur, alors que chacun de nous deux a expérimenté à sa façon¹. »

Fondamentalement, la gravure sur pellicule se distingue des autres techniques d'animation parce qu'il s'agit d'une soustraction plutôt que d'une addition : prenant pour matériau de

l'amorce noire², l'artiste arrache l'émulsion à l'aide d'un petit objet pointu, traçant ainsi les lignes qui forment le dessin. L'image gravée sur pellicule est donc le résultat d'une déchirure dans l'opacité de l'émulsion qui recouvre la surface du film. Par conséquent, cette ligne est raboteuse, pleine d'aspérités qui sont amplifiées par le phénomène de la projection, les imprécisions de la ligne apparaissant sur l'écran de la salle de cinéma des milliers de fois plus grosses que sur la pellicule originale.

Une fois projeté, le trait gravé est une déchirure lumineuse dans la nuit de la salle de cinéma, semblable en cela au feu d'artifice qui vient strier la toile de la nuit. C'est ce parallèle qu'exploite McLaren dans *Blinkity Blank*, faisant surgir de manière explosive des formes lumineuses le temps d'un ou deux cadres, exploitant la persistance rétinienne de manière originale pour en faire le fondement d'une esthétique nouvelle.

Plus que n'importe lequel de ses autres films, *Blinkity Blank* est le théâtre de la tension entre l'abstraction et la représentation qui ressurgit régulièrement dans la filmographie du cinéaste. Amorcé sur les bases d'une exploration conceptuelle, le court métrage évolue pour donner forme au récit épuré de l'étrange entreprise de séduction à laquelle se livrent deux oiseaux. Au final, un œuf pétaradant donne naissance à un curieux poussin qui salue le spectateur avant de disparaître. Le film est donc une histoire d'amour, ou plutôt une danse de séduction se concluant par l'apothéose de la procréation. Ici, l'enchaînement des micro événements finit par tisser une véritable trame narrative que seuls les spectateurs les plus attentifs sauront déceler.

¹ Transcription et traduction des propos de Norman McLaren par Marcel Jean.

² C'est-à-dire de la pellicule développée mais n'ayant au préalable jamais été mise en contact avec de la lumière.

Il était une chaise



Générique

Il était une chaise

Claude Jutra, Norman McLaren, 1957, Canada.
35 mm, noir et blanc, son mono, 1.37, 10 mn.

Réalisation : Claude Jutra, Norman McLaren.

Animation : Evelyn Lambart.

Interprétation : Claude Jutra.

Musique : Ravi Shankar, Chatar Lul, Maurice Blackburn.

Production : Norman McLaren, Office national du film du Canada.

Résumé

Un jeune homme, qui voudrait bien s'asseoir pour lire un peu, est confronté à une chaise rébarbative. Ce n'est qu'après avoir établi avec elle une relation égalitaire et respectueuse qu'il parvient à ses fins.



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 5

Déroulant

1. [0.00] Sur fond noir, le générique du film défile en six langues pendant qu'on entend de la musique indienne.

2. [0.37] Du noir, une chaise apparaît, au milieu d'un espace indéfini : un plancher sombre délimité, par le fond, par un mur formé de grands panneaux sombres. La phrase « *Once upon a time...* » apparaît brièvement en surimpression. Après la disparition du texte, un homme entre lentement dans le cadre, par la gauche, tenant dans ses mains un livre. Captivé par sa lecture, l'homme traverse lentement le cadre et met du temps à apercevoir la chaise. Lorsqu'il la voit, il s'en approche, sort un mouchoir de sa poche, essuie nonchalamment le siège puis s'apprête à s'asseoir, mais la chaise se dérobe.

3. [1.18] Après avoir jeté un regard en direction de la chaise, l'homme tente de nouveau de s'asseoir mais la chaise recule rapidement. Effrayé, l'homme s'éloigne de l'objet. Après avoir longuement observé la chaise, l'homme la touche d'une main, puis la pousse, comme pour essayer de comprendre la nature du mécanisme qui l'anime. N'ayant rien remarqué d'anormal, il esquisse à plusieurs reprises le geste de s'asseoir, ce qui à chaque fois provoque un mouvement de recul de l'objet. Variant la vitesse de ses tentatives, l'homme constate que la chaise lui répond au même rythme.

4. [2.24] L'homme commence à tourner autour de la chaise, qui tourne à son tour. Croyant l'avoir coincée au fond de la pièce, il bondit sur elle mais elle parvient à l'éviter.



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 8



Séquence 10



Séquence 10



Séquence 10

5. [2.54] Une véritable poursuite s'engage, qui prend rapidement des allures burlesques. L'homme parvient à se saisir de la chaise, mais elle lutte avec détermination et finit toujours par se dégager.

6. [4.36] À bout de forces, l'homme abandonne l'idée de conquérir la chaise et s'assoit par terre. En quelques secondes, il est de nouveau absorbé par sa lecture.

7. [5.10] Lentement, la chaise s'approche de lui. L'homme se rend compte de sa présence mais choisit de l'ignorer. Elle vient encore plus près mais il la repousse. En réaction, la chaise se roule sur le sol.

8. [6.03] La chaise tente de nouveau d'attirer l'attention de l'homme. Après l'avoir encore une fois repoussée, il accepte d'entrer en relation avec elle. Il entreprend de la séduire en la berçant puis en mimant diverses situations, mais chaque fois qu'il tente de s'asseoir elle s'éloigne.

9. [8.15] Désespéré, l'homme est sur le point d'abandonner, mais la chaise ne le laisse pas partir. Elle semble désirer quelque chose mais il n'arrive pas à comprendre de quoi il s'agit. Il réfléchit puis a une idée.

10. [8.55] L'homme s'accroupit, prenant la position d'une chaise. La chaise saute de joie. Elle peut désormais s'asseoir sur l'homme, ce qu'elle fait avec bonheur. Euphorique, elle virevolte dans les airs. Elle s'arrête ensuite derrière l'homme, enfin prête à le laisser s'asseoir. Il s'installe et recommence à lire. Une phrase apparaît à l'écran : « *and they sat happily ever after* ».

Autour du film

Extrait d'un entretien avec Norman McLaren réalisé par Maynard Collins.

- Vous avez fait certains films abordant un thème important : le pacifisme, qui imprègne une partie de votre filmographie.

Au sens large, *Il était une chaise* est effectivement un film pacifiste.

- Vous avez déjà affirmé que c'était un film sur l'oppression. Quand je l'ai vu pour la première fois j'ai pensé que la chaise symbolisait la Femme.

C'est une interprétation valable mais j'en ai entendu plusieurs autres. Une enseignante américaine m'a fait parvenir une trentaine de courtes dissertations que ses élèves avaient rédigées. La plupart des adolescents considéraient que le film décrivait la relation étudiant / professeur. Selon eux, le film insistait sur le fait que l'élève méritait davantage de considération de la part de l'enseignant. Alors je crois que le discours du film est ouvert à diverses lectures. Je sais ce qui m'a motivé à faire le film, même si je l'ai compris seulement après l'avoir complété. C'est tout simplement que, dans ma vie privée, j'avais l'impression que certains amis s'étaient trop appuyés sur moi. Ce film a donc été une sorte de thérapie. Il est amusant de constater à quel point un film peut trouver sa source dans un tout petit élément, dans quelque chose de très précis. Pendant le tournage des *Voisins*, j'avais vu l'un des acteurs se débattre en essayant d'ouvrir une chaise longue pliante. Je me suis dit : « Voilà un sujet de film : le combat d'un homme et d'une chaise ! » J'avais donc en tête une sorte de transat, je voyais l'affrontement, mais je ne trouvais pas la fin du film. J'ai mis l'idée de côté pendant au moins cinq ans, puis un jour ça m'est revenu et là j'avais une idée pour la fin : la chaise assise sur l'homme. Ce n'était pas une grande fin, mais c'était une fin. Il fallait seulement changer le type de chaise et j'avais

la possibilité d'un combat avec un revirement final. J'ai aussitôt parlé de l'idée à Claude Jutra. Il était disponible alors il m'a dit : "Pouvons-nous y travailler ensemble ?" J'en étais enchanté. Nous avons le squelette du film et il y a mis toute sa créativité et son sens du détail¹. »

Cinq ans après le choc provoqué par *Voisins* et quatre ans avant *Discours de bienvenue de Norman McLaren*, le cinéaste nous offre cette fable politique, utilisant de nouveau un acteur – cette fois-ci son coréalisateur, Claude Jutra – qu'il intègre dans une démarche esthétique relevant du cinéma d'animation, mais se situant techniquement à la frontière entre l'animation et les prises de vues réelles (le film compte une faible proportion de prises de vues image par image). *Il était une chaise* est en cela représentatif d'un fort courant dans l'œuvre de McLaren qui consiste à explorer les territoires à la limite de l'animation (*Pas de deux en* est l'expérience ultime).

En 1956, soit un an avant *Il était une chaise*, Jutra avait réalisé un court métrage indépendant, *Pierrot des bois*, qui révélait son talent de mime. C'est cette dimension que McLaren cherche à exploiter lorsqu'il fait appel à lui. Jutra ne deviendra un réalisateur réputé que plus tard, grâce à des documentaires comme *Félix Leclerc troubadour* (1958) et des longs métrages de fiction comme *Mon oncle Antoine* (1971). D'une extraordinaire invention formelle – McLaren parvient à créer des effets de flou (en anglais *blur*) inédits en faisant varier la vitesse de l'obturateur et en utilisant la tireuse optique – *Il était une chaise* est une méditation souriante sur le pouvoir, la domination et le respect.

¹ Maynard Collins, *Norman McLaren*, Canadian Film Institute, 1976, pages 71-72. Extrait traduit de l'anglais par Marcel Jean.



Jacques Tati,
Mon oncle,
1958

Jacques Tati,
Les Vacances de Monsieur Hulot,
1953



Norman McLaren,
Il était une fois une chaise,
1957.



UNE IMAGE-RICOCHET

Norman McLaren a fréquemment dit son admiration pour l'œuvre de Jacques Tati, dont le travail rejoignait sa conception chorégraphique du mouvement, dont les films étaient fondamentalement visuels et sonores et qui évitait de recourir au dialogue. Rien d'étonnant à ce que Claude Jutra, dans *Il était une chaise*, adopte la posture caractéristique de *Monsieur Hulot*.

Promenades pédagogiques

Dessine-moi un oiseau !

L'oiseau est la figure emblématique du cinéma de McLaren. On le retrouve ici présent dans *Hen Hop*, dans *Le Merle* et dans *Blinkity Blank*. Oiseau dessiné sur pellicule, oiseau construit avec de petits bouts de papier, oiseau gravé sur pellicule... Qu'est-ce qu'un oiseau ? Comment le représenter ? Qu'est-ce qui le rend reconnaissable ?

Chaque élève peut créer son propre oiseau en se servant de formes simples découpées : bâtonnets de diverses longueurs, cercles...

En comparant quelques-uns des collages, on mesure l'importance du style de chaque artiste : conçus avec les mêmes éléments, les oiseaux sont différents.

Chaque élève peut ensuite dessiner un oiseau pour ainsi mesurer l'impact des contraintes liées à la technique utilisée : le dessin offre une liberté d'interprétation plus vaste que les éléments découpés.

L'animation repose sur une succession d'images fixes. Ainsi, dans l'occurrence la plus fréquente, l'animateur doit réaliser 12 dessins pour chaque seconde de film. Si on additionne l'ensemble des collages et des dessins réalisés par les élèves de la classe, quelle durée obtenons-nous ? Combien faut-il fabriquer d'images pour obtenir un court métrage de cinq minutes ? Pour un film d'une heure et demie ?

Musique visuelle

Norman McLaren a déjà déclaré : « Avec un film abstrait, les formes qui me plaisent le plus sont celles qui se rapprochent le plus de la musique. Il doit y avoir une équivalence visuelle. » Est-ce que les sons équivalent à des formes ?

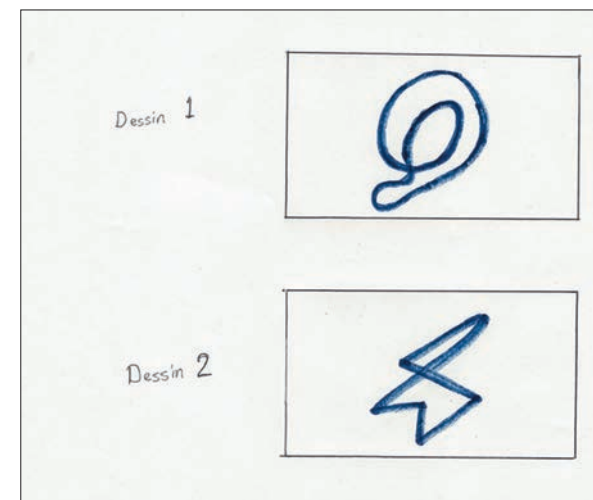
Par exemple, le titre du film *Blinkity Blank* est une allusion sonore intraduisible. En anglais, *to blink* signifie cligner des yeux. Le mot *blinkity* réfère donc à l'action de cligner des yeux, mais il s'agit d'un néologisme forgé par McLaren. Sur le plan du sens, l'équivalent français serait « clignabilité ». Cette traduction, toutefois, ne respecte pas la dynamique sonore du mot, qui évoque une sorte de crépitement, avec les claquements successifs du K et du T. Le mot *blank*, qui complète le titre, peut signifier le vide, ou un trou de mémoire, ou encore, s'il s'agit d'un verbe, peut être traduit par effacer. La sonorité du mot accentue l'impression de crépitement qui se dégage du titre, comme une sorte de mitraille : *blikityblank...* *tara-tata*. C'est le son du feu d'artifice, les rapides explosions en série...

Sur le plan sémantique, *Blinkity Blank* fait tourner les sens : S'agit-il des images qui nous échappent lorsqu'on cligne des yeux ? Est-il question des images mentales qui persistent lorsque la lumière a disparu ?

On constate que si le titre *Blinkity Blank* sied si bien au film, c'est autant parce que sa sonorité évoque le dispositif esthétique et technique mis en œuvre par McLaren que par le sens véhiculé par les mots qui le composent.

Commençons par un exercice simple inspiré d'une expérience menée par le psychologue allemand Wolfgang Köhler (1887-1967), expérience ayant mené à la découverte d'un phénomène connu notamment sous le nom d'effet *takete-maluma* : il s'agit de dire, le plus rapidement possible, auquel des deux dessins correspond un nouveau mot.

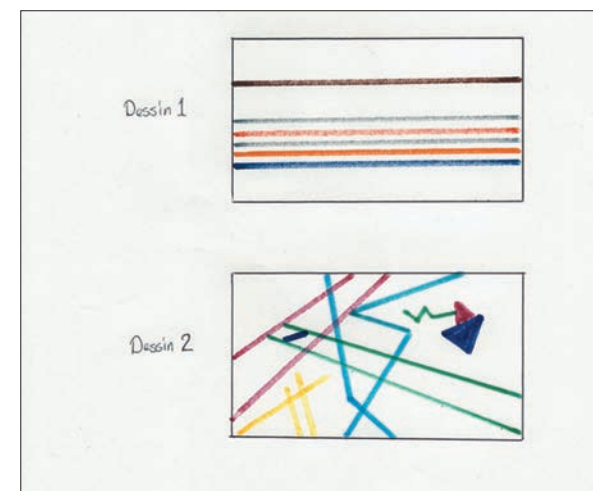
Voici les deux dessins :



L'élève doit écrire, le plus vite possible, sur une feuille de papier, si selon lui le mot correspond au dessin 1 ou au dessin 2. Voici maintenant le mot : FLUSSIAMANO.

Recommençons maintenant l'exercice avec deux autres dessins et un autre mot.

Voici les dessins :



Voici maintenant le mot : KRINPTIDORTEX.

Quelle proportion des élèves a choisi un dessin plutôt qu'un autre ? Essayons de comprendre pourquoi. Est-ce que des sonorités particulières peuvent être associées à un certain type de ligne ? En va-t-il de même avec les couleurs ?

En prenant pour contrainte de ne dessiner aucune représentation concrète (donc aucun objet, ni personnage, ni paysage), amusons-nous à donner un équivalent plastique à certaines pièces musicales :

1. Le premier mouvement du *Quatuor à cordes numéro 13* de Beethoven.
2. La première minute du concerto « L'hiver » tiré des *Quatre saisons* de Vivaldi.
3. *Straight No Chaser* de Thelonious Monk.
4. *Ye Ye Ye* de Geoffrey Oryema.

Quel raisonnement, ou quel sentiment vous amène à choisir telles formes et telles couleurs pour illustrer une pièce musicale précise ?

Le mouvement décomposé

McLaren a maintes fois affirmé la primauté du mouvement dans son cinéma. L'animation étant une forme de cinéma réalisé image par image, elle exige de l'animateur une grande capacité d'analyse et de synthèse du mouvement. Les animateurs se réfèrent d'ailleurs régulièrement aux travaux réalisés par le photographe Eadweard Muybridge à la fin du XIX^e siècle. Celui-ci, en 1878, fut le premier à décomposer le mouvement d'un cheval au galop en utilisant un dispositif composé de 12 appareils photographiques. Il a par la suite décomposé photographiquement quantité de mouvements d'animaux et d'actions humaines.

Comment un humain marche-t-il ? Quelles sont les phases de la marche ? Quelles sont celles de la course ? Est-ce que la marche et la course n'ont pour seule différence que la vitesse ou s'agit-il plutôt de deux actions différentes ?

Selon les règles des compétitions d'athlétisme, les compétiteurs d'une épreuve de marche rapide doivent toujours garder contact avec le sol, c'est-à-dire que leurs deux pieds ne peuvent jamais quitter le sol simultanément. De telles règles ne s'appliquent pas aux coureurs, qui quittent le sol à chaque enjambée.

À l'aide d'un appareil photographique, essayons de saisir les différentes phases d'un cycle de marche. Avec un Ipad, on peut notamment utiliser l'application StopMo Studio, développée par l'Office national du film du Canada, qui permet la saisie photométrique image par image, le stockage des

images en série et le montage de séquences. Plus les phases sont nombreuses, plus la marche sera lente à l'écran. Moins les phases sont nombreuses, plus la marche sera rapide. Le fait de doubler ou de tripler chacune des phases créera un effet particulier, rendant la marche à la fois plus lente et plus saccadée.

L'Office national du film du Canada a aussi développé une application pour iPad intitulée L'Atelier McLaren, qui permet aux usagers de réaliser simplement de courts films inspirés par *Le Merle*, par *Blinkity Blank* et par *Synchromie*.

Bibliographie

Ouvrages consacrés à Norman McLaren

- Raphaël Bassan, *Norman McLaren, le silence de Prométhée*, Les Cahiers de Paris Expérimental, 32 pages.
- Alfio Bastiancich, *Norman McLaren, précurseur des nouvelles images*, Dreamland, 1997, 181 pages.
- Maynard Collins, *Norman McLaren*, Canadian Film Institute, 1976, 120 pages.
- Terence Dobson, *The Film Works of Norman McLaren*, John Libbey Publishing, 2007, 256 pages.
- Guy Glover, *McLaren*, Office national du film du Canada, 1980, 32 pages.
- Donald MacWilliams, *Norman McLaren, le génie créateur*, livret d'accompagnement du film, Office national du film du Canada, 1993, 106 pages.

Dossiers consacrés à McLaren dans des revues

- « Norman McLaren », *Séquences*, numéro 82, octobre 1975.
- « L'héritage McLaren », *24 images*, numéro 120, décembre 2004-janvier 2005.

Ouvrages sur le cinéma québécois et canadien

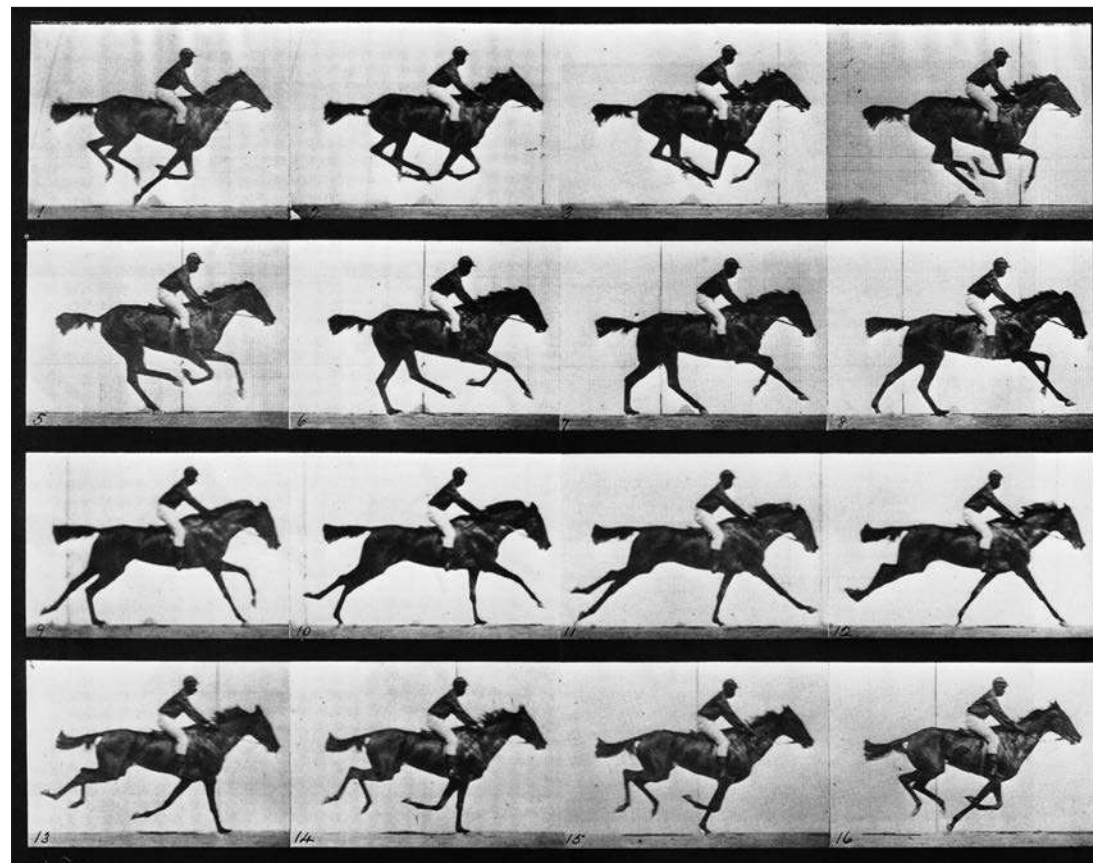
- Michel Coulombe et Marcel Jean (sous la direction de), *Le Dictionnaire du cinéma québécois*, Éditions du Boréal, 1988, 1991, 1999 et 2006, 821 pages.
- Michel Houle et Alain Julien, *Dictionnaire du cinéma québécois*, Fides, 1978, 366 pages.

Ouvrages sur le cinéma d'animation faisant une large place à McLaren

- Robert Benayoun, *Le Dessin animé après Walt Disney*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1961, 177 pages.
- Giannalberto Bendazzi, *Cartoons*, Liana Levi, 1991, 704 pages.
- Marcel Jean, *Le Langage des lignes*, Les 400 coups, 1995, 2006, 174 pages.

Notes sur l'auteur

Marcel Jean est producteur, réalisateur et scénariste. Coauteur du *Dictionnaire du cinéma québécois* (Éditions du Boréal) et auteur de plusieurs livres sur le cinéma d'animation, critique à la revue *24 images*, il a dirigé le studio d'animation du programme français de l'ONF de 1999 à 2005. Depuis 2006, au sein de la société de production *L'Unité centrale*, il a produit ou coproduit plusieurs films. Directeur du programme documentaire à l'Institut national de l'image et du son (INIS) depuis 2012, il a aussi enseigné la critique, de même que l'histoire et l'esthétique du cinéma à l'Université de Montréal de 1986 à 2013. En juin 2012, il est nommé délégué artistique du Festival international du film d'animation d'Annecy. Marcel Jean a remporté plusieurs prix.



Décomposition du mouvement d'un cheval au galop, Eadweard Muybridge, 1878.

DR

Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public

scolaire et à ses enseignants, *École et cinéma*, aujourd'hui premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgescs & CANOPÉ), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Repérages : Les enfants de cinéma.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Secrétaire de rédaction : Delphine Lizot.

Ce *Cahier de notes sur... Jeux d'images* a été édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, novembre 2014

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur.

Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*

36 rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris.