

## Retour aux sources de l'animation canadienne

### *Norman McLaren — L'intégrale*

Marie Claude Mirandette

---

Volume 24, Number 4, Fall 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33585ac>

[See table of contents](#)

---

#### Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

#### ISSN

0820-8921 (print)

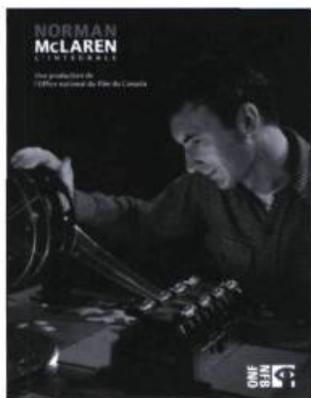
1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

---

#### Cite this review

Mirandette, M. C. (2006). Review of [Retour aux sources de l'animation canadienne / *Norman McLaren — L'intégrale*]. *Ciné-Bulles*, 24(4), 34–36.



# Retour aux sources de l'animation canadienne

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Le coffret *Norman McLaren – L'intégrale*, édité par l'Office national du film du Canada (ONF), regroupe une soixantaine de courts et de moyens métrages du cinéaste, restaurés pour l'occasion et colligés par regroupements thématiques, de manière à en proposer une lecture plus arborescente que chronologique. Afin d'apprécier toute la richesse de ce corpus, on a non seulement inclus des présentations didactiques — courts documents explorant chacune des thématiques — mais aussi de nombreux essais, chutes et dessins de même que des extraits d'entrevues avec le maître et ses principaux collaborateurs — en particulier Grant Munro, Evelyn Lambart, René Jodoin et Maurice Blackburn — qui constituent autant d'accès privilégiés à l'homme et à son œuvre. Cette somme devrait permettre de mesurer l'apport significatif de McLaren au développement de l'animation « non narrative », à mille lieues des *cartoons* à la Disney et autres « petits bonshommes » pour enfants; car c'est cette incessante exploration du langage visuel et sonore qui fascine chez cette figure phare de l'animation canadienne, fondateur dans les années 1940 du Studio d'animation de l'ONF.

Né en Écosse en 1914, Norman McLaren reçoit l'essentiel de sa formation artistique à la célèbre Glasgow School of Art au début des années 1930. Il y étudie la peinture mais éprouve rapidement, de son propre aveu, un sentiment d'insatisfaction vis-à-vis de son travail auquel il manque quelque chose de fondamental : le mouvement, qu'il apprécie tant en danse. C'est alors qu'il découvre le cinéma à travers les films d'Eisenstein et de Poudovkine; il trouve là le début d'une piste de réponse à ses questionnements esthétiques.

Durant ses années de formation, il réalise un premier essai d'animation abstraite en peignant directement sur une pellicule claire; malheureusement, le piètre état de conservation de ce premier opus n'en a pas permis la restauration et l'on n'en voit que de trop rares extraits, ce qui est fort dommage. D'autant qu'on y fait référence à quelques reprises, évoquant des similarités avec l'œu-

vre de Len Lye (1901-1980) qu'on aurait souhaité voir explorer plus avant, extraits à l'appui. Bien qu'il semble que les deux hommes ne se connaissent pas — c'est du moins ce qu'affirmait McLaren lors d'un entretien datant des années 1960 —, les parentés formelles et techniques de leurs travaux respectifs à cette époque auraient certainement mérité qu'on s'y attarde plus longuement.

Une réserve semblable pourrait être formulée à propos de *Camera Makes Whoopee* (1935), second film en prise de vues réelle de McLaren — après *7 til 5* (1933), très influencé par les maîtres soviétiques — qui évoque sans l'ombre d'un doute le travail de Dziga Vertov. Même si le commentaire du document thématique souligne que McLaren a vu *L'Homme à la caméra* (1929) bien après la réalisation de son film, on ne peut pas ne pas y voir de similitudes troublantes avec l'esthétique développée par Vertov. Peut-être avait-il vu des films plus anciens du cinéaste, ceux de la période Kino-Pravda ou Kino-Glazs, par exemple? Ou encore *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo, film dont la parenté avec le chef-d'œuvre de Vertov n'est certes pas l'effet du hasard, les deux cinéastes ayant abordé la même thématique — l'évocation d'une journée dans la vie d'une ville, à travers un travail documentaire essentiellement en caméra cachée privilégiant la recherche esthétique — et Vigo s'étant adjoint le caméraman Boris Kaufman, frère de Vertov (né Denis Kaufman). La circulation des films soviétiques n'était pas chose simple à l'époque, certes; néanmoins, il eut été pertinent, voire primordial, de pousser plus avant l'exploration de cette filiation esthétique afin de mieux comprendre les sources d'inspiration de McLaren.

Lors d'un concours de jeunes cinéastes en 1935, John Grierson, alors en charge de l'unité cinématographique de la General Post Office (GPO), découvre le jeune McLaren et lui propose de venir à Londres afin d'y apprendre le b-a ba du documentaire. Ce qu'il accepte, voyant là une occasion unique de se familiariser avec de nouvelles techniques, mais aussi de se retrouver au cœur de ce



Norman McLaren — PHOTO : OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA

qui se faisait de mieux alors en Grande-Bretagne. Durant les années qui suivent (1936-1939), McLaren réalise pour la GPO quelques courts documentaires didactiques, le plus souvent rehaussés d'animation comme **Book Bargain**, **Mony a Pickle**, **News for the Navy** et **The Obedient Flame**. Dans **Love on the Wing** (1938), film publicitaire animé réalisé pour le Post Office Air Mail Service, l'artiste entame un travail qui confirme à la fois ses intentions esthétiques et son insatiable désir d'explorer l'animation et le cinéma expérimental, ce qu'il fera tout au long de sa carrière. À mi-chemin entre surréalisme et abstraction, la voie commençait lentement mais sûrement à se dessiner pour ce jeune artiste curieux et sensible.

Les œuvres de jeunesse ainsi que les questions relatives au travail de l'espace et de la lumière constituent les principaux pôles thématiques du premier DVD qui pose les jalons essentiels ayant contribué à définir le style de McLaren. Chacun des sujets traités est accompagné d'une sélection de films liés au sujet central, toutes périodes confondues; ainsi, un même film a pu être utilisé pour illustrer diverses thématiques, ce qui explique le format du coffret — sept DVD — malgré une filmographie relativement modeste du point de vue quantitatif. On redécouvre avec ravissement ces petits bijoux dans toute leur splendeur, la restauration leur ayant rendu leur coloris et leur luminosité. La dimension très « feu d'artifice » de **Blinkity Blank** (1955) n'a jamais été aussi magique et éblouissante, tout comme l'effet 3D exploré par McLaren dans la série des chants folkloriques canadiens-français, par exemple **C'est l'aviron** (1944), ou encore la fabuleuse exploration de la lumière qui baigne **La Poulette grise** (1947) et **The Flicker Film** (1961).

L'influence déterminante du surréalisme et du cinéma expérimental des années 1920-1930 constitue un autre élément fondamental à la compréhension de l'œuvre de McLaren; elle est brièvement abordée dans le second DVD alors qu'on évoque l'attrait exercé par le peintre français Yves Tanguy ainsi que les films d'Oskar Fischinger, d'Émile Cohl et d'Alexandre Alexeïeff, avec quelques images à l'appui. Mais ce n'est pas tout de mettre côte à côte une œuvre surréaliste et un photogramme de McLaren; encore eut-il fallu tenter d'en dégager des lectures possibles pour que l'exercice fasse sens. L'apport d'un historien de l'art eut été ici utile et appréciable d'autant qu'il apparaît que McLaren trouve sa voie à travers ces films d'esprit surréaliste. De ce nombre, mentionnons **Love on the Wing**, **A Little Phantasy on a Nineteenth Century Painting** (1946) — variation sur le tableau *L'Île des morts* d'Arnold Böcklin —, ainsi que certains essais inachevés mais néanmoins fort révélateurs comme **The Head Test** (1944) et **Essai de paysage à la Tanguy** (1944). Ses recherches ultérieures le mèneront à privilégier, dans les années 1950, une approche automatiste parente de celle des expressionnistes abstraits américains et, au cours de la décennie suivante, une esthétique en synchronicité avec les préceptes de l'Op' Art. Que connaissait-il de ces artistes et de ces tendances et comment cela a-t-il pu influencer son travail d'animateur? De cela, on n'en saura guère plus, et c'est bien frustrant!

En plus de l'influence du surréalisme, le second DVD aborde l'importance du travail sur le mouvement chez McLaren ainsi que l'apport de deux de ses collaborateurs marquants, l'animatrice Evelyn Lambart et le musicien Maurice Blackburn. Le document



La Poulette grise

thématique intitulé *L'art en mouvement* visite les puissants liens unissant chez lui animation et danse. Dans ces films où le dialogue est absent et le sujet le plus souvent peu narratif, il explore le « cinéma pur », à savoir celui qui communique directement des pensées et des émotions par le mouvement des formes. McLaren s'est maintes fois expliqué à propos de sa philosophie en matière d'animation sonore ainsi que sur la déterminance que revêt ce qui se passe entre les images. Il y évoque l'importance de l'analogie entre la danse et l'animation, interrelation qu'il a visitée à quelques reprises dans des films en prise de vues réelle comme **Pas de deux** (1968) et **Narcisse** (1983), son ultime opus. Ce thème de la danse est visité plus avant dans le troisième DVD à travers la figure de Vincent Warren, interprète de **Pas de deux** (1968), mais aussi celui de l'*alter ego* de McLaren, Grant Munro, infatigable adjoint qui se fit tour à tour graphiste, acteur, animateur et ami, participant, entre autres, à la création des célébrités **Voisins** (1952).

À propos de ce chef-d'œuvre, le quatrième DVD en éclaire la genèse très personnelle en le posant dans une filiation tout humaniste. Né le jour où éclata la Première Guerre mondiale, McLaren avait 22 ans quand se manifestèrent les prémisses de la Seconde Guerre mondiale. En 1936, il réalise **Hell Unlimited**, film militant antiguerre, avant de faire un court séjour en Espagne à titre de caméraman d'Ivor Montagu pour le documentaire de type *Newsreels* **Défense de Madrid** (1936) qui expose les horreurs de la guerre qui se déroule alors en Espagne. McLaren en revient marqué et hanté par de récurrents cauchemars jusqu'à son départ pour New York où il passera une année entière (1939-1940) à fuir ce monde à la dérive dans des films de plus en plus abstraits et détachés de la réalité. En 1949, une mission en Chine avec l'UNESCO ravivera l'humanisme de McLaren et fera naître une sympathie certaine pour le communisme maoïste et ses indéniables bienfaits sur la population chinoise. Au retour de ce séjour, la guerre de Corée provoquera chez McLaren une déchirure entre cette sensibilité nouvelle et ses valeurs d'Occidental; et c'est de cette lutte intestine que naîtra **Voisins**, métaphore de la guerre sous toutes ses formes.

Au travail sur la matière visuelle répond, chez McLaren, un vaste questionnement sur la matière sonore. Le cinquième DVD, *McLaren*



Voisins – PHOTOS : OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA

*musicien*, explore cette perpétuelle recherche sur le son et la musique de même que les liens entre le sonore et le visuel. Il s'agit là d'un des aspects les plus révélateurs de la « manière McLaren » et peut-être, à cet égard, du chapitre le plus fascinant de ce coffret. On y décrit, exemples à l'appui, les diverses techniques d'écriture sonore développées par McLaren, à savoir le dessin sur pellicule claire, les rayures sur pellicule noire ainsi que les sons directement photographiés sur pellicule, méthode développée par l'Allemand Rudolf Pfenninger et perfectionnée par McLaren et Lambart. Cette technique d'écriture musicale devait faire de McLaren l'un des chantres de la musique électronique du XX<sup>e</sup> siècle. Des œuvres comme **Scherzo** (1939) et **Canon** (1964) illustrent la volonté de traduire visuellement ces structures musicales, voie explorée par McLaren surtout à partir des années 1950 dans des dessins fantaisistes et qui donna naissance, à partir de 1959, à une série de films réalisés pour le *Canadian Music Journal*. Cette dimension de l'œuvre de McLaren, exemplifiée par des films comme **Boucles** (1940) et **À la pointe de la plume** (1951), culmine avec **Synchronie** (1971) dans lequel son et image sont en parfaite symbiose, formant une entité unique et indivisible.

Accompagné d'un petit livret bilingue regroupant un résumé du travail technique exécuté pour la présente édition, une série d'index (thématique, chronologique et alphabétique) de même qu'un court texte impressionniste signé Donald McWilliams (réalisateur du documentaire **Norman McLaren : le génie créateur**, ONF, 1993), ce coffret constitue sans conteste un magnifique outil qui permet de découvrir comme jamais auparavant l'œuvre de ce pionnier de l'animation. On regrettera toutefois la trop brève mise en contexte, historique autant qu'artistique, ainsi que l'absence totale de point de vue critique dans cette célébration sans nuances du génie de McLaren — ce qui aurait du reste probablement gêné l'homme, modeste et timide. L'occasion était pourtant bien choisie de proposer une véritable lecture analytique et critique de l'œuvre, ce que le format DVD permet sans pour autant alourdir le visionnement des documents qui se fait au gré des envies et des pulsions du spectateur. Mais force est de constater qu'il n'y a guère de place pour cela au sein d'une institution comme l'ONF, de plus en plus occupée à célébrer sa glorieuse histoire passée et qui semble avoir relégué aux oubliettes son rôle de phare dans la production autant que dans la réflexion cinématographiques. ■