

24 images

24 iMAGES

Danser pour McLaren Pas de deux

Vincent Warren and Robert Daudelin

Number 120, December 2004, January 2005

Norman McLaren

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/738ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Warren, V. & Daudelin, R. (2004). Danser pour McLaren : pas de deux. *24 images*, (120), 25–26.

Danser pour McLaren

par Vincent Warren



Pas de deux

L'actuel conservateur de la bibliothèque de la danse de l'École nationale de ballet contemporain fut, avec Margaret Mercier, l'interprète du célèbre *Pas de deux* (1967) de Norman McLaren. Les propos qui suivent sont extraits d'un entretien réalisé par Éric Barbeau à l'occasion de la préparation du coffret DVD consacré à l'œuvre de McLaren que l'Office national du film doit publier au cours de l'année 2005.

J'ai fait la connaissance de Norman McLaren en 1961, quand je suis venu à Montréal danser avec Les Grands Ballets canadiens. C'est Strowan Robertson, écrivain qui était alors à l'emploi de l'Office national du film, qui m'a présenté à McLaren, à Guy Glover et à Grant Munro.

Mais je suis resté très peu de temps à Montréal en 1961. Malgré son nom, Les Grands Ballets était une toute petite compagnie et qui avait une saison très courte. Je suis venu avec un contrat de deux mois, à raison de 45 \$ par semaine. Une fois le contrat fini, je suis retourné à New York et j'ai travaillé ailleurs. Et je suis revenu l'automne suivant pour deux autres mois, et cela jusqu'en 1966 quand je me suis installé à Montréal de façon permanente.

Pas de deux

Je ne sais pas vraiment comment est né le projet de *Pas de deux*. Je crois que McLaren avait d'abord pensé à Balanchine et au New York City Ballet, mais Balanchine n'avait pas le temps et Norman s'est alors tourné vers Ludmilla Chiriaeff. J'étais un jeune danseur et, dans la hiérarchie d'une compagnie de danse, ce n'est pas moi qui aurais dû faire le film. Mais McLaren m'avait vu danser, et c'est moi qu'il voulait, et je pense que madame Chiriaeff voulait lui faire plaisir.

Je crois me souvenir que nous avons fait des tests aussi tôt que 1962 ou 1963. Puis d'autres tests, un peu plus tard, avec une autre ballerine, Irène Apinée. Il y a eu beaucoup de tests et d'essais techniques auxquels je ne comprenais rien.

Il fallait d'abord régler les questions techniques. Comment, par exemple, fixer la ligne de lumière autour de nos corps pour créer l'illusion d'un dessin à la ligne : la seule façon consistait à nous faire danser dans une sorte de vide noir, avec un éclairage très fort de chaque côté qui nous aveuglait littéralement. Au-dessus de nous, c'était l'obscurité, et au-dessous, un plancher de feutre. Il fallait que ce soit du feutre, parce que tout autre matériau aurait reflété la lumière. Or le feutre, c'est très glissant, comme du velours... la terreur pour un danseur ! Et tout était noir ! Alors quand il fallait bondir, nous ne savions plus à quelle distance était le plancher. Ça foutait la trouille ! Et je ne parle pas de la difficulté de maintenir notre équilibre. Margaret Mercier devait faire des pointes, danser sur ses orteils, et moi je devais la soulever et courir avec elle. Et on ne voyait rien : ni l'équipe, ni la caméra. Tout ce que je pouvais voir, c'était Margaret, et tout ce que Margaret pouvait voir, c'était moi. Et nous flottions dans l'espace, en état d'apesanteur : une sensation étrange.

Nous arrivions néanmoins à comprendre parce que Norman nous avait montré tous les tests, mais c'était très difficile de danser avec ces éclairages très puissants de chaque côté de nous et aucune autre lumière autour de nous. Quand vous y pensez, c'était une technologie très primitive. Aujourd'hui, avec les ordinateurs, ça n'a l'air de rien. Mais nous dansions réellement, prenions une pause, dansions à nouveau et prenions une nouvelle pause. Et nous devions rester immobiles parce que la caméra continuait à tourner...

Madame Chiriaeff

La chorégraphie de madame Chiriaeff prévoyait un certain nombre de mouvements de danse entre lesquels nous devions nous arrêter pour donner le temps à notre image de nous rattraper. En conséquence, il n'y avait jamais de longue séquence de mouvements et nous savions que nous devions nous arrêter et rester sans bouger durant quelques secondes : il y a d'abord deux images, puis quatre,

puis huit, puis seize et finalement on a l'impression de voir une chenille se déplacer dans l'espace. Cela dit, je ne visualisais pas le résultat, la beauté du film fini.

Une autre chose importante, c'est qu'il n'y avait pas de musique : quand nous dansions, nous dansions sur une tout autre musique, parfois même en silence, étant donné le temps où nous devons nous arrêter entre chaque mouvement. Norman a cherché très longtemps la musique appropriée et cette musique est venue s'ajouter une fois le film terminé. Ce n'est donc pas une musique qui a été composée pour le film et la chorégraphie n'a pas été faite sur cette musique. Cette musique, c'est vraiment Norman qui l'a découverte et elle est magique : exactement la musique qu'il fallait pour un tel film.

À l'évidence, madame Chiriaeff en savait plus que nous et comprenait mieux le projet. McLaren la respectait beaucoup et il sollicitait son avis. Elle savait par exemple que le mouvement serait démultiplié et que certaines choses sortiraient mieux que d'autres en images multiples. Ainsi à un certain moment je transporte Margaret en la soulevant, puis nous changeons de direction et le mouvement va de haut en bas et alors nous avons des expositions multiples, et c'est beaucoup plus intéressant que l'eût été le simple fait de soulever la danseuse. Puis il y a ce moment qui, pour moi, est toujours magique, c'est quand on ne me voit pas, alors que je fais tourner Margaret par une jambe : elle tourne, puis il y a une reprise, et arrive un moment où elle apparaît comme l'une de ces sculptures de Angkor Vat : un visage, un visage, un visage. En ballet, ce mouvement s'appelle une promenade et je suis certain que madame Chiriaeff et Norman savaient très bien qu'une telle promenade, dont je suis responsable alors qu'on ne me voit pas, exprimerait bien ce qu'il voulait faire.

Un message humaniste

Quand j'ai vu *Pas de deux* sur un écran pour la première fois, ce fut un enchantement ! Et c'en est toujours un. Ma première réaction fut exagérée parce que je n'avais aucune idée de ce qui m'attendait, pas seulement que ce serait aussi beau, mais aussi que le film était porteur d'un message humaniste – comme c'est d'ailleurs toujours le cas chez McLaren. Le message de *Pas de deux*, c'est que les gens seuls sont stériles : la jeune femme que nous voyons au début du film, en train de danser avec elle-même, est égotiste et quand finalement elle accepte la présence d'une autre personne et qu'ils dansent ensemble, le film devient de plus en plus complexe et illustre les possibilités multiples de la vie et de l'amour. Enfin, quand arrive le point culminant, un climax musical qu'on ne pouvait pas deviner – les danseurs sont hors champ –, j'ai soudainement réalisé que McLaren nous disait qu'être ensemble est plus important, ou plus valable, que d'être seul, et définitivement stérile.

Norman McLaren était un homme timide, peu avenant, très modeste, très fragile en quelque sorte. C'était un grand artiste, mais comme tous les grands hommes, c'était aussi un homme très simple. Tout le monde voulait l'aider : tout le monde sur son plateau, le caméraman, le preneur de son, les éclairagistes, tout le monde était de son bord, voulait travailler avec lui et pour lui, l'aider à tout prix. L'impression que je garde de lui est liée à sa timidité, mais c'est aussi un souvenir affectueux : Norman était un gentilhomme, mais aussi un homme gentil, un homme doux. Il était calme, très réservé, hésitant dans sa façon même de s'exprimer. C'est d'autant plus difficile de l'imaginer dans le rôle de réalisateur de films, lui qui était tout le contraire d'un énergique. Même comme jeune danseur, à l'époque de *Pas de deux*, j'avais compris que cet homme était timide et doux, et je suivais ses directives sans la moindre hésitation.

McLaren et la danse

Je ne suis pas certain que Norman ait été un danseur frustré, comme il semble l'avoir dit lui-même. Ce qui est très clair, c'est qu'il aimait la danse. Peut-être ne voulait-il pas être danseur ; peut-être plutôt chorégraphe. Il connaissait le pouvoir du mouvement comme outil de communication, le mouvement physique, le mouvement humain. Or le mouvement, c'est effectivement un moyen d'expression ; c'est la base même de la danse. Vous dansez pour exprimer vos émotions et vos idées avec votre corps. Et McLaren utilisait le mouvement dans toutes ses « vues animées » ! Il savait que les mots ont moins d'importance que les gestes. Et il a fait appel à la danse très consciemment pour exprimer des idées.

Par ailleurs, son ami Guy Glover était le spécialiste de la danse au Canada. Dans les années 1950, c'est lui qu'on envoyait partout au pays juger les compagnies de danse. En Guy, Norman avait non seulement un conseiller, mais quelqu'un qui pouvait lui parler de la danse et aussi l'orienter dans la bonne direction. Je suis sûr que Guy a eu une grande influence sur Norman au chapitre de la danse.

Mais McLaren n'a pas fait qu'un film de danse. Il y a eu *Pas de deux*, mais il y a aussi eu *Narcisse* et

Ballet Adagio sur la musique d'Albinoni. Et chaque fois qu'il a voulu intégrer la danse à un projet, il a fait appel à un chorégraphe professionnel : Ludmilla Chiriaeff pour *Pas de deux* et Fernand Nault pour *Narcisse*.

À travers ces films, Norman McLaren nous proposait sa vision de la danse. Il utilisait la danse comme un des éléments de ses techniques d'animation. N'étant pas chorégraphe, je ne crois pas qu'il ait eu une influence sur la danse : c'était un réalisateur, un grand cinéaste. Mais s'il n'a pas influencé la danse, il a influencé tout le reste : combien de publicités à la télévision vous rappellent les techniques de McLaren ? Cela dit, vous ne pouvez évidemment pas parler de danse et de cinéma sans mentionner *Pas de deux*. ❗

(Traduction : Robert Daudelin)