Document generated on 04/24/2024 7:52 p.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Norman McLaren au fil de ses films

Number 82, October 1975

Norman McLaren

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51301ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this document

(1975). Norman McLaren au fil de ses films. *Séquences*, (82), 6–92.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1975

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

NORMAN Mc LAREN

AU FIL DE SES FILMS

Quand nous avons décidé de consacrer ce numéro à Norman McLaren, nous rêvions d'un long entretien avec le poète de l'animation tout au long de ses films. Il s'agissait de savoir si Norman McLaren se plierait à notre demande. Une première lettre reçut un accueil enthousiaste. Norman McLaren acceptait de venir se joindre au Comité de rédaction de Séquences pour voir ensemble son oeuvre et pour subir ensuite le feu des questions. Ce furent deux soirées inoubliables. D'abord le vendredi, 11 avril, à 14h30, Norman McLaren arrivait alerte et souriant, ses films l'ayant précédé. Il s'attabla avec nous et répondit à nos premières questions. Et nous présentâmes ses films dans l'ordre chronologique. Parfois il donnait quelques explications avant un film que nous regardions en silence, puis nous lui posions des questions. Et sans restriction. Ce 11 avril, nous nous quittâmes à minuit. Mais nous n'avions pas terminé. Nous nous sommes donné rendez-vous pour le vendredi suivant, le 18 avril, à 19 heures. Et ce fut la suite aussi passionnante que lors de la première soirée. Et ainsi nous pûmes voir presque toute l'oeuvre de Norman McLaren en compagnie de son créateur.

Comment, doit se demander le lecteur, se comportait Norman McLaren devant les questions qui surgissaient? Avec une simplicité, une sincérité et un sens critique exemplaires. Le lecteur s'en rendra compte au cours de la lecture de cette longue interview dont il trouvera l'essentiel ici. Jamais de complaisance pour ses films; toujours reconnaissant pour ses devanciers. Et réjoui de savoir que certains de ses films conservaient une qualité durable. Car tout est là dans l'oeuvre d'art: subsistera-t-elle au temps? Eh bien! les films de Norman McLaren gardent cette jeunesse, cette fraîcheur, cette actualité (pensons aux *Voisins*) qui leur permettent de durer malgré les modes et les techniques. Norman McLaren, c'est l'homme merveilleux qui avec rien fait surgir de la beauté. Beauté qui confine au ravissement. Bref, Norman McLaren, l'enchanteur. Que le lecteur l'apprécie en le lisant mais surtout qu'il retourne à ses films créés pour le plaisir et la joie des petits et des grands de tous les pays du monde. Norman McLaren le plus international des poètes de l'écran.

Léo Bonneville

P.S. - Norman McLaren a lu au complet le relevé de l'interview en français et y a apporté les corrections nécessaires.

Séq. - M. McLaren, parlez-nous de votre enfance.

N. McL. - Mon père avait une petite entreprise. Il était décorateur. Ma mère avait des parents fermiers vivant sur la ferme. J'avais un frère et une soeur. Personne dans la famille n'était intéressé à la création, au domaine artistique. Mon père était décorateur mais il s'occupait davantage de l'aspect commercial. Toutefois, j'avais une tante qui peignait. Je ne trouve aucun ancêtre dans ma famille de qui je puisse tenir pour les arts.

Séq. - Comment avez-vous fait la connaissance du cinéma?

N. McL. - Ma première rencontre avec le cinéma fut assez inattendue. Avant de déménager, un voisin se détacha de ses biens. Il donna à ma famille une petite boîte. Dans cette boîte se trouvait un petit projecteur et des bouts de pellicule. Mais ce qui m'excita davantage, ce fut l'odeur de ces choses mystérieuses.

Séq. - Quelle sorte de garçon étiez-vous?

N. McL. - A l'âge de 12 ans, je devins très conscient de moi-même et de mes problèmes. J'étais timide et introverti. Pendant toute mon adolescence, je me sentis inférieur aux amis de mon âge. Vers 18 ans, je décidai de me lancer dans un genre d'activité où je pourrais réussir et ainsi affirmer que je n'étais pas inférieur aux autres. Et cette activité dans laquelle je comptais réussir, c'était le dessin et la peinture. C'est alors que je pris la résolution d'aller à l'école des Beaux-Arts. Après deux ans à l'école des Beaux-Arts, je vis pour la première fois du vrai cinéma. Evidemment, j'avais vu des films depuis l'âge de 7 ans au cinéma de mon patelin. C'était des productions hollywoodiennes qui me servaient de passe-temps. A l'âge de 19 ans, je me suis inscrit à la Film Society. C'est alors que je vis les films de Poudovkine et d'Eisenstein et que je devins très intéressé par le cinéma. Je vis également des courts métrages qui firent une grande impression sur moi: **Une Nuit sur le mont Chauve** d'Alexandre Alexeieff et **Hungarian Dance no 5** d'Oscar Fischinger. Je devins très emballé pour le cinéma et je conclus que le film était beaucoup plus intéressant que le dessin et la peinture.

Séq. - Combien de temps avez-vous fréquenté l'école des Beaux-Arts?

N. McL. - 5 ans.

Séq. - Durant cette période, avez-vous commencé à réaliser des films?

N. McL. - Certainement. Pendant la 3e année, j'appartenais à un petit club de réalisateurs fondé à l'école des Beaux-Arts par trois jeunes professeurs et quelques étudiants plus avancés que moi. Je me souviens avoir soumis un projet qui était très simple alors que d'autres étudiants soumettaient des projets ambitieux, coûteux et conséquemment impossibles à réaliser. Alors j'ai proposé un film sur une journée à l'école des Beaux-Arts. Le projet fut accepté. Ce documentaire fut donc mon premier film. Le Festival du film d'amateurs d'Ecosse eut lieu l'année suivante. Et c'est ce film qui remporta le prix. C'est à la suite de ce premier succès qu'un étranger - que je ne connaissais pas - me prêta une très bonne caméra pour réaliser mon prochain film. C'est ainsi que je continuai à faire des films.

Séq. - Et vos cours de dessin et de peinture?

N. McL. - En fait, pendant la dernière année à l'école des Beaux-Arts, je ratai mes examens. Mais cela ne me dérangeait pas beaucoup car le diplôme ne voulait pas dire grand-chose.

Séq. - Comment avez-vous connu John Grierson?

N. McL. - L'année suivante, John Grierson avait été nommé juge au Festival du film d'amateurs d'Ecosse. J'avais soumis deux films au jury de ce festival. Le premier était un film abstrait très simple et très court. Le second, par contre, était très élaboré techniquement et durait vingt minutes. J'avais vraiment envie d'utiliser la caméra qu'on m'avait prêtée en essayant chaque bouton, chaque gadget. Et j'étais très fier du résultat de cette performance technique. Lors de la dernière séance, John Grierson commenta les films. A propos de mon second film, il le jugea mauvais. Il reconnaissait toutefois que ce film était habilement fait mais il déplorait le manque de structure et de forme ainsi que la confusion dans l'expression de ma pensée et de mes sentiments. Il ajoutait que celui qui avait fait ce film ne savait vraiment pas travailler. Ironie du sort, John Grierson accorda un prix à mon petit film abstrait. Il déclara que ce film apportait quelque chose de nouveau dans le cinéma.

Séq. - Au cours de votre carrière dans le cinéma, quelles influences avez-vous vraiment subies?

N. McL. - Je discerne quatre influences. D'abord Oscar Fischinger avec **Hungarian Dance No 5** parce que ce film m'a convaincu dans mes idées. Je voulais faire des films abstraits - pas nécessairement des films abstraits - mais composer des images abstraites sur de la musique et je ne savais pas alors

comment m'y prendre. A la maison, je construisais des lumières colorées et je les bougeais à la main sur du papier. Mais quand je vis le film d'Oscar Fischinger, je me dis que la solution était de faire des films abstraits. Ensuite, il y eut Emile Cohl. J'ai vu **Un Drame chez les fantoches** (1909) et j'ai été frappé par la pureté, la simplicité de la ligne, par les métamorphoses merveilleuses. Je n'oublie pas Alexandre Alexeieff et sa **Nuit sur le mont Chauve** (1933). Ce qui m'enthousiasmait, c'était l'imagination fertile, pas tellement technique que l'imagination créatrice, les métamorphoses hardies et la pensée surréaliste. Car j'ai été fortement impressionné par le surréalisme. Enfin Len Lye et sa technique du dessin directement sur la pellicule. Voilà. Mais j'ajoute deux influences d'ordre général: Poudovkine et Eisenstein.

Séq. - En quoi ces deux auteurs ont-ils eu quelque influence sur votre oeuvre?

N. McL. - Particulièrement pour le montage.

Séq. - Que pensez-vous de Walt Disney aujourd'hui?

N. McL. - J'ai un très grand respect pour Walt Disney comme innovateur technique. Il a une grande importance. J'ai admiré ses personnages: Goofy, Pluto, Mickey Mouse mais, après Snow White, il est tombé dans le mauvais goût, la sentimentalité. Dans ses films du début, on ne trouvait pas de sentimentalité. C'est d'ailleurs pourquoi ils étaient si forts, si bien construits et d'une belle animation. Alors je l'ai admiré mais je n'ai pas été influencé par Walt Disney.

Séq. - En 1940, vous débarquez à New York?

N. McL. - Je savais que la guerre était imminente en Europe. J'avais connu la guerre civile d'Espagne comme caméraman et l'expérience m'avait secoué, hanté, et me blessait encore profondément. J'ignorais si psychologiquement je pourrais subir une autre guerre. En demeurant en Europe, je craignais la dépression nerveuse. Je pensai qu'il était préférable d'aller ailleurs. J'ai choisi l'Amérique.

Séq. - A cette époque - en 1940 - quelle était votre ambition dans le cinéma?

N. McL. - C'était de faire des films abstraits pour interpréter l'esprit de la musique.

Séq. - La musique a donc une grande influence dans votre oeuvre?

N. McL. - Certainement. Plusieurs de mes films sont nés d'un enthousiasme pour un morceau musical. Je suis tellement saisi, emporté, gagné par une pièce musicale que je désire transmettre mes sentiments visuellement dans l'espoir que d'autres personnes ressentiront la même chose que moi. C'est comme une sorte de compensation au désir de donner. Quand j'aime une musique, je désire me lever et danser. Mais je suis bien trop timide. Cependant, je ne suis pas em-

barrassé, pas timide pour réaliser des films et ainsi danser sur la musique grâce au film.

Séq. - Et vous passez de New York au Canada.

N. McL. - J'avais obtenu à New York un emploi dans une compagnie de films industriels. C'était la guerre. John Grierson est venu fonder l'Office national du film à Ottawa. En 1941, il m'a invité à venir au Canada. Je lui ai demandé pourquoi. Il m'a répondu qu'on avait besoin de moi. J'ai ajouté que c'était impossible parce que je venais de passer les derniers six mois à écrire un scénario, que je commençais à le réaliser et que cela m'occuperait pendant six autres mois. Grierson répliqua aussitôt de l'abandonner. Je lui fis remarquer que je devais en parler à mon patron. Ce dernier n'était pas d'accord. C'est alors que John Grierson est venu me voir à New York. Je lui posai plusieurs questions sur ce qui m'attendait au Canada. Car je craignais qu'on me demandât de réaliser des films documentaires sur la guerre et des films de propagande. Mais Grierson a été ferme: "Venez, me dit-il, et vous verrez que vous pourrez faire du cinéma comme vous l'entendez." Alors je suis venu au Canada.

Séq. - Qu'avez-vous trouvé quand vous êtes arrivé à l'O.N.F. qui avait, à cette époque, son siège à Ottawa?

N. McL. - Il y avait à peu près 50 personnes qui travaillaient à l'O.N.F. C'était très endormant avec des mouches qui se promenaient partout.

Séq. - Comme studio qu'avez-vous obtenu?

N. McL. - J'avais besoin d'un équipement très simple. Après quelque temps, John Grierson m'a dit: Il faut sortir un film pour Noël. Vous avez trois semaines pour le faire. J'ai dit: très bien. John Grierson était ainsi. Il ne vous donnait pas d'ordres mais il avait une façon de demander qui faisait que vous répondiez oui.

7 TILL 5

(1933) - 10 minutes

N. McL. - Nous avions de la musique de disque pour ce film muet.

Séq. - J'ai remarqué dans ce film l'influence du surréalisme. Je pensais, d'une part, au ***Ballet mécanique*** *de Fernand Léger et, d'autre part, à* ***Entr'acte*** *de René Clair, à cause de certains mouvements. Vous avez été intéressé par le mouvement surréaliste?*

N. McL. - Certainement.

Séq. - Vous n'aviez pas vu à cette époque ***Le Cabinet du Dr Caligari?***

N. McL. - Je l'ai vu plus tard. Mais je ne l'ai pas aimé car je le trouvais trop statique. Les décors me paraissaient trop puissants pour l'action. Car j'aime l'action.

Séq. - En 1933, est-ce qu'on travaillait de 7 à 5?

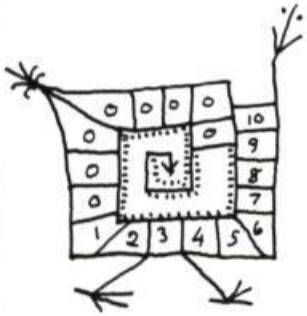
N. McL. - Le personnel d'entretien travaillait de 7 à 5.

Séq. - Dans votre film, presque toutes les heures sont scandées par une horloge. Est-ce que, dans la réalité, on sonnait ainsi?

N. McL. - Il y avait une cloche pour la pause-café. Et la cloche sonnait également quinze minutes avant cinq heures. Mais nous n'avions pas d'horloge dans chaque pièce.

Séq. - A cette époque, connaissiez-vous Eisenstein?

N. McL. - Probablement. J'avais sans doute vu **Le Cuirassé Potemkine.**



Séq. - On retrouve les escaliers, les assiettes...

N. McL. - J'en suis sûr.

Séq. - Le rythme de votre film est basé sur l'horloge.

N. McL. - En fait, j'ai choisi l'horloge comme leitmotiv.

Séq. - Vous insistez beaucoup sur la ceinture, le ventre, sans doute pour montrer le rapport avec le repas.

N. McL. - Bien sûr.

Séq. - A ce moment-là, aviez-vous vu ***L'Homme à la caméra*** *de Dziga Vertov?*

N. McL. - Non.

CAMERA MAKES WHOOPEE

(1935) - 15 minutes

Séq. - Avez-vous revu ces films récemment?

N. McL. - Il y a deux ou trois ans.

Séq. - Comment vous sentez-vous en revoyant ces films que vous avez réalisés à l'âge de 19 ans?

N. McL. - Ils me rappellent des souvenirs. Je ressens de la nostalgie.

Séq. - Vous ne les réprouvez pas.

N. McL. - Aujourd'hui, oui.

Séq. - Mais vous étiez satisfait quand vous les avez faits?

N. McL. - Oui car j'étais intéressé par les trucages et par la technique. Et j'oubliais la structure du film.

*Séq. - **Camera Makes Whoopee,** c'est bien le film que John Grierson n'aimait pas?*

N. McL. - Précisément.

Séq. - Vous alliez donc à l'aventure?

N. McL. - J'avais une sorte de structure intellectuelle; ce qui est bien différent d'une structure visuelle. C'était un minimum.

Séq. - Les scènes tournées durant le bal étaient-elles improvisées?

N. McL. - Non. Rien n'était improvisé. Tout était prévu. Le tournage du film a duré neuf mois car il a été fait durant mes heures de loisir. Malgré son imperfection, ce qui m'impressionne, c'est que tout est assez précis.

Séq. - Déjà vous étiez très intéressé à l'animation, au mouvement.

N. McL. - Dès mon premier film, on trouve de l'animation.

Séq. - A ce moment-là, aviez-vous vu les films de Dziga Vertov?

N. McL. - Non.

*Séq. - Dès le début du film, **L'Homme à la caméra,** un homme s'avance avec une caméra. Dans votre film, la caméra est souvent présente en surimpression. La surimpression était-elle un amusement pour vous?*

N. McL. - Ah! oui. De temps en temps, c'était même nécessaire car nous n'avions pas de "background" pour les danseurs. Nous ne pouvions construire le plateau, alors nous avons filmé des vis.

Séq. - Cela donne un effet surréaliste. Aviez-vous de l'admiration pour les grands burlesques américains? On reconnaît certains gags à la Mack Sennett.

N. McL. - Oh! maintenant oui.

Séq. - A l'époque, vous ne les aviez pas vus?

N. McL. - Peut-être Chaplin.

Séq. - Vous connaissiez alors Charlie Chaplin?

N. McL. - Dès l'âge de 8 ans.

Séq. - Etes-vous un grand admirateur de Chaplin, de Keaton?

N. McL. - Evidemment. Les Cops!

Séq. - Vous avez également le sens de l'humour.

N. McL. - Naturellement, je suis en bonne compagnie. Vous savez, quand on commence une prise de vue, on ne pense pas que ce sera humoristique. Mais ça arrive.

Séq. - L'humour se manifeste-t-il au moment du tournage ou au moment du montage?

N. McL. - L'humour, ça vient comme ça (*claquement des doigts*). Pendant le tournage comme pendant le montage. C'est souvent spontané.

Séq. - Votre sens de l'humour vous vient-il de vos origines écossaises?

N. McL. - Je ne pense pas. Les Ecossais sont généralement assez lourds.

Séq. - Tous les personnages que nous voyons dans le film, ce sont des gens qui fréquentaient l'école?

N. McL. - Oui, des étudiants.

Séq. - Combien de temps a duré la fabrication du film?

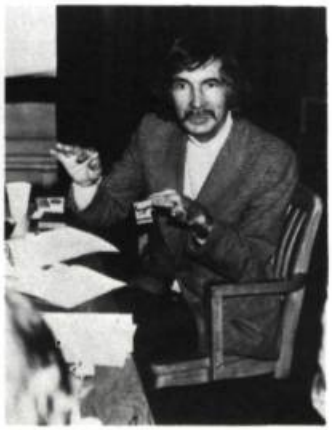
N. McL. - 9 mois pour le travail complet - à temps partiel.

Séq. - Avez-vous dû réduire la longueur de votre film?

N. McL. - Nous ne pouvions nous permettre un film bien long. Nous avons fait des prises de vue 1 pour 1. Nous pensions faire les choses tellement bien que nous n'aurions plus qu'à les assembler.

Séq. - Vous ne faisiez jamais répéter?

N. McL. - Rarement.



HELL UNLIMITED

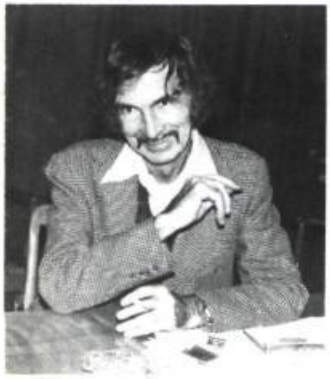
(1936) - 15 minutes

Séq. - Ce film était-il une commande?

N. McL. - Ah! non. Ce film était mon idée car j'étais alors très engagé politiquement. A ce moment-là, j'étais membre du parti communiste écossais. Nous avions vu Hitler depuis quatre ans devenir de plus en plus fort. C'était terrifiant. Je voulais faire de mon mieux. Je sais bien qu'un film ne peut empêcher la guerre mais je voulais apporter ma contribution.

Séq. - Le public a-t-il vu le film?

N. McL. - Oui, à Londres. Une compagnie l'avait acheté et en avait fait la distribution en Angleterre. Les droits furent ensuite vendus à une compagnie américaine de New York. Mais j'ignore si le film a été présenté aux Etats-Unis.



Séq. - Y a-t-il eu des réactions de la part des spectateurs?
N. McL. - Non. Sauf indirectement.

Séq. - Avez-vous fait vous-même les dessins et les statuettes que l'on voit dans le film?
N. McL. - J'ai fait tous les dessins. La co-directrice a sculpté les statuettes.

Séq. - Quelle était votre idée en tournant ce film?
N. McL. - Pour encourager les sentiments contre la guerre.

Séq. - Sur les marches, on remarque un enfant ensanglanté qui fait penser à l'enfant sur les marches de l'escalier d'Odessa dans ***Le Cuirassé Potemkine.*** *Aviez-vous vu ce film à cette époque?*
N. McL. - Probablement. A la Film Society.

Séq. - On trouve du surréalisme dans ce film: morts, scènes tragiques, dramatiques...
N. McL. - Je ne connaissais rien du surréalisme à cette époque.

Séq. - Dans ce film, y a-t-il un travail considérable de montage?
N. McL. - Oui.

Séq. - Plus long que celui du découpage et du tournage?
N. McL. - Non. Nous avons eu des idées sur place. Alors nous avons tourné d'après ces idées. Ensuite, il a fallu chercher à intégrer les prises de vue au montage.

Séq. - Y avait-il un découpage précis au départ ou simplement des idées?
N. McL. - Seulement des idées.

Séq. - Vous donnez quand même des solutions au problème mondial. Trouvez-vous ces solutions naïves ou vitales pour régler le conflit mondial? Les scènes de la fin nous montrent des gens qui refusent de payer, de participer à la guerre.
N. McL. - Peut-être sont-elles naïves mais à vrai dire elles ne sont pas aussi naïves que ça. Aux Etats-Unis, une femme qui ne voulait pas payer fut jetée en prison. De nos jours, les gens font plus de démonstrations qu'il y a cinquante ans. Aujourd'hui, évidemment, il faudrait présenter le même message d'une autre façon.

Séq. - On trouve une sorte d'idéalisme dans ce film.
N. McL. - Bien sûr.

Séq. - Vous avez dit que vous étiez communiste à ce moment-là. Est-ce que le film présente un peu les vues du parti sur la guerre?
N. McL. - Non.

Séq. - D'autres concitoyens ont-ils réalisé des films analogues au vôtre? Y a-t-il eu, à la suite de votre film, une série de films anti-guerre?

N. McL. - Pas tellement. Peut-être les amateurs de films en Grande-Bretagne. Mais sûrement pas les professionnels qui faisaient partie des grandes compagnies.

Séq. - Avez-vous voulu ridiculiser les chefs, les ministres, les politiciens qui jouent avec la balance du pouvoir et sur l'échiquier de la victoire?

N. McL. - Je préférais les présenter méchants mais toutefois pas trop. Seul l'homme aux armements est supposé être méchant. Mais comme les gens qui remplissaient les rôles des politiciens étaient des professeurs à l'école des Beaux-Arts et que chacun jouait à sa façon, je préférais les laisser aller librement. Je leur présentais la situation et hop! nous filmions. Nous prenions une seule prise.

Séq. - Comment le film a-t-il été accueilli par le public?

N. McL. - Je ne sais vraiment pas. Toutefois je puis dire qu'on a tiré de très nombreuses copies pour lesquelles nous avons obtenu des droits très minimes.

Séq. - Quelle a été la réaction des professeurs quand vous leur avez parlé du film?

N. McL. - Ils étaient très contents: ils allaient être dans le film.

Séq. - On perçoit dans le film une influence prépondérante du contenu. On a l'impression que l'auteur a été assez embarrassé pour donner une forme à son contenu.

N. McL. - En effet. J'étais tellement préoccupé par le contenu que je ne passais pas beaucoup de temps à penser à la forme, à la structure. Je voulais faire quelque chose et ne m'inquiétais pas de la forme, de la structure. Qu'importe que le film soit bon ou mauvais! A ce moment-là, je voulais absolument faire un film.

Séq. - Etes-vous satisfait de ce film?

N. McL. - Non. Aujourd'hui, pas du tout. Ces deux premiers films sont des oeuvres de jeunesse.

Séq. - Jugez-vous selon la forme ou selon le fond?

N. McL. - Les deux sont reliés. Si le film avait une meilleure forme, le message serait plus fort.

Séq. - La forme se cherche.

N. McL. - Ici, la forme combat le message.

Séq. - Ce qui gêne, c'est le mélange d'animation et de réalisme. N'y aurait-il pas eu avantage à choisir une forme et à la conserver? N'y aurait-il pas eu plus d'unité si l'animation seule avait été retenue en sacrifiant les personnages vivants?

N. McL. - A cette période - ce film et le précédent le prouvent - dans mon esprit, l'animation et la réalité étaient équivalentes. Je n'avais vraiment aucune conception d'une forme stricte, d'une structure équilibrée. Dans le film précédent, j'étais préoccupé par les jeux de la caméra; dans celui-ci par le message que je voulais transmettre.

Séq. - Vous avez fait ensuite ***Book Bargain*** *pour le General Post Office.*

N. McL. - Deux ans après **Hell Unlimited,** je suis allé au General Post Office. John Grierson m'a dit: Ce que vous allez apprendre ici, c'est la discipline. Vous avez assez d'imagination, vous n'aurez pas à vous en préoccuper. Mais vous allez vous discipliner. J'ai donc fait un documentaire de dix minutes intitulé **Book Bargain** montrant - du début à la fin et avec force détails - un processus mécanique dans une manufacture. J'ai bien aimé faire ce film parce que j'apprenais quelque chose. Je regrette que nous ne l'ayons pas vu parce qu'il montre la première influence que j'ai subie.

Séq. - Y a-t-il une copie au Canada?

N. McL. - L'Office national du film possède la seule copie de **Book Bargain** mais il n'a pas encore fait tirer un négatif de cette copie unique.

Séq. - Pourrions-nous voir ce film un jour?

N. McL. - Certainement.

LOVE ON THE WING

(1938) - 5 minutes 30 secondes

N. McL. - Sous John Grierson, à Londres, j'ai fait plusieurs documentaires. Le dernier film que je fis avant de traverser en Amérique s'intitulait **Love on the Wing.** Mais je commençais à me sentir frustré de faire des documentaires. Je désirais un peu de fantaisie. Je suggérai de faire un film publicitaire sur le nouveau service postal aérien.

Séq. - Vous avez fait ce film seul?

N. McL. - Oui. En dessinant sur pellicule 35 mm.

Séq. - Comment l'idée vous est-elle venue? Car ce genre de travail n'existait pas avant vous?

N. McL. - Le pionnier en a été Len Lye.

Séq. - Oui mais pas avec cette force-là, avec cette puissance-là.

N. McL. - Je voulais traiter le film avec images et symboles.

Séq. - Avez-vous été influencé par Emile Cohl qui transformait ses personnages un peu comme vous le faites?

N. McL. - Oui. La ligne, le trait, l'image doivent être très simples parce que, la pellicule étant étroite, l'étendue est difficile. J'ai été également un peu influencé par le surréalisme que je venais de découvrir.

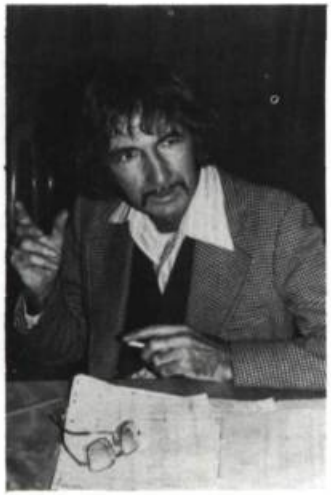
Séq. - Avec ce film, on peut dire que c'est le premier Norman McLaren comme on le connaît aujourd'hui.

N. McL. - Oui.

Séq. - Vous racontez les aventures d'une lettre d'amour qui transporte les sentiments et qui est menacée.

N. McL. - Le film était en grande partie une improvisation. La musique comportait une marche nuptiale - donc deux personnages. Mais je devais utiliser une lettre par raison d'économie. J'ai donc commencé par deux lettres puis je les ai changées en deux personnages parce que le surréalisme avait libéré ma façon de penser. Avec le surréalisme, vous pouvez alors changer n'importe quoi en n'importe quoi.

Séq. - Déjà, dans ce film, on reconnaît les mêmes personnages et les mêmes objets qu'on verra plus tard dans d'autres films. Voilà pourquoi on peut dire que ce film est le premier de McLaren. Donc ce sont des éléments que très jeune vous avez adoptés, que vous conservez, que vous représentez constamment sous différentes formes. Est-ce que pour vous ces objets ont une signification particulière?



N. McL. - Seulement lorsqu'ils ont un rôle dans l'histoire. A la fin, ils deviennent tous des symboles. L'un ne va pas sans l'autre. Rappelez-vous la scène de la femme qui se retourne vers une colonne. J'avais vu des colonnes dans la peinture surréaliste et j'utilisais cette image sans y penser. Mais les autres images avaient plutôt une fonction déterminée.

Séq. - Le décor arrière qui se transforme est-il une toile peinte?

N. McL. - Non, ce sont des dessins au pastel. J'ai utilisé ce décor pour presque toutes les prises de vue afin de donner une impression de déplacement, d'espace. Par exemple, lorsque le cheval court à une très grande vitesse sur une musique très vivace.

Séq. - Naturellement le mouvement est relié à la musique.

N. McL. - Essentiellement.

Séq. - Comment surviennent les personnages et les objets à partir de la musique de Jacques Ibert? Est-ce la musique qui vous inspire les objets?

N. McL. - Non. J'avais déjà l'idée de faire un film avec des lettres

et de changer les lettres en personnages et même de les modifier en différentes choses. Ensuite, j'allai dans une maison de disques et j'écoutai de nombreux disques. A ce moment-là, je n'étais pas très familier avec la musique classique ou même semi-classique. Je ne savais pas trop quoi demander. J'ai dit au marchand que je désirais de la musique légère, rapide. Il m'a apporté une vingtaine de disques que j'ai écoutés paisiblement. Quand j'ai entendu le "Divertissement" de Jacques Ibert - c'est une suite - j'aimais beaucoup les airs de valse mais je les trouvais trop monotones. Finalement, j'ai choisi l'air de la marche nuptiale.

Séq. - Le film a-t-il paru sur les écrans?

N. McL. - Non. Pour deux raisons. D'abord, quand le Ministre des Postes a vu le film, il l'a trouvé trop érotique, trop freudien. Et le négatif fut détruit dans une attaque aérienne sur Londres. Ensuite, je suis parti pour New York. C'était en 1940.

Je suis arrivé à New York avec très peu d'argent mais beaucoup de lettres de recommandation pour des gens qui s'occupaient de documentaires. Pendant six mois, je n'ai pu trouver du travail. Un jour, je visitais le Musée Guggenheim et je découvris que tous les tableaux exposés étaient abstraits. Je décidai de voir la directrice. Je lui ai demandé si elle s'intéressait également aux films abstraits. Oui, me dit-elle, j'en ai une collection. Je lui ai affirmé que je pourrais lui en montrer. En fait, je n'avais aucun film avec moi mais je pensais intérieurement que je pourrais retourner à la maison et en réaliser un. J'aimerais les voir, reprit-elle. Peut-être que je vous en achèterai. C'est alors que je rentrai à la maison et réalisai **Dots and Loops** que je lui apportai. Elle l'acheta. Ainsi je pus manger à nouveau. Telle est l'histoire vécue qui se cache derrière **Dots and Loops.** Comme je n'avais pas d'argent pour la bande sonore, j'ai décidé de peindre les sons comme les images.

STARS AND STRIPES

(1939) - 3 minutes

Séq. - Ici, vous avez vraiment été influencé par le titre.

N. McL. - Certainement. Le sujet était dans le titre. Pourquoi ne pas en profiter? Je n'avais jamais eu l'occasion de comparer **Dots and Loops** avec **Stars and Stripes. Stars and Stripes** est beaucoup moins bon que **Dots** ou que **Loops.** Le film manque d'unité.

Séq. - Justement, pourquoi les nuages?

N. McL. - Je ne sais pas.

Séq. - Tout de même, il y a plus de complexité ici avec les arrière-fonds, les fantaisies, la composition des images...

N. McL. - Je ne regrette pas la complexité du film mais je regrette la présence du matériel non nécessaire.

Séq. - Evidemment, vous êtes entraîné par la musique qui vous invite peut-être à ajouter de la matière.

N. McL. - Oui. J'aime cette musique. J'aime les marches.

DOTS

(1940) - 2 minutes 30 secondes

LOOPS

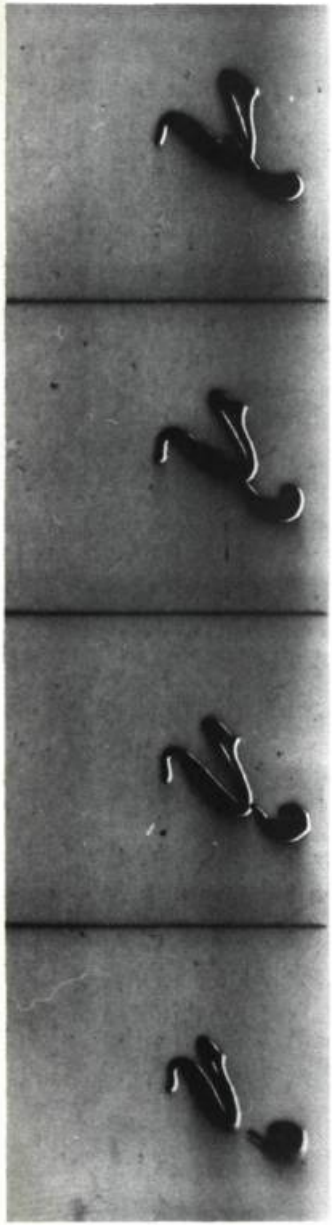
(1940) - 3 minutes

Séq. - Combien de temps avez-vous pris pour réaliser ces films?

N. McL. - Peu de temps. Peut-être un mois. J'ai pris un mois pour compléter les arrangements avec la directrice et un mois pour réaliser ces deux films.

Séq. - Plus tard, l'Office national du film a-t-il décidé d'acheter ces films?

N. McL. - Non, je les ai donnés à l'Office national du film, en 1949.



Séq. - Le son est-il dessiné après que la bande image est terminée?

N. McL. - En même temps. Je dessinais un pied ou deux d'images puis je dessinais immédiatement après le son. Mais je n'avais pas l'équipement pour l'entendre. Ça me fascine de constater que j'étais capable de dessiner le son sans pouvoir l'entendre.

Séq. - Lisiez-vous la musique?

N. McL. - Non. Toutefois, j'ai appris le violon. Je peux lire une mélodie mais sans plus.

Séq. - Vous avez un tel rythme.

N. McL. - J'ai étudié la théorie musicale.

Séq. - Au préalable, écrivez-vous la musique?

N. McL. - Non.

Séq. - Alors comment faites-vous? Comment reliez-vous le son et l'image?

N. McL. - Je commence lentement. A peu près un rythme pour 60 cadres. Puis je peux commencer un autre rythme. C'est simplement une mathématique de cadrage.

Séq. - Ici les points sont dessinés.

N. McL. - En blanc et noir avec encre de Chine. La pellicule est claire et au laboratoire, grâce à deux filtres, un négatif et un positif, on obtient le rouge et le vert.

Séq. - Est-ce que le rouge, par exemple, possède une signification symbolique?

N. McL. - Non. Il s'agit d'un procédé à deux couleurs seulement. Je ne pouvais utiliser que ces deux couleurs.

Séq. - Vous choisissez les deux couleurs?

N. McL. - Non. C'est toujours le rouge (clair ou foncé), le noir qui est l'absence de couleur et le blanc qui est la combinaison de toutes les couleurs.

Séq. - Il n'y a pas de message dans ***Dots and Loops.***

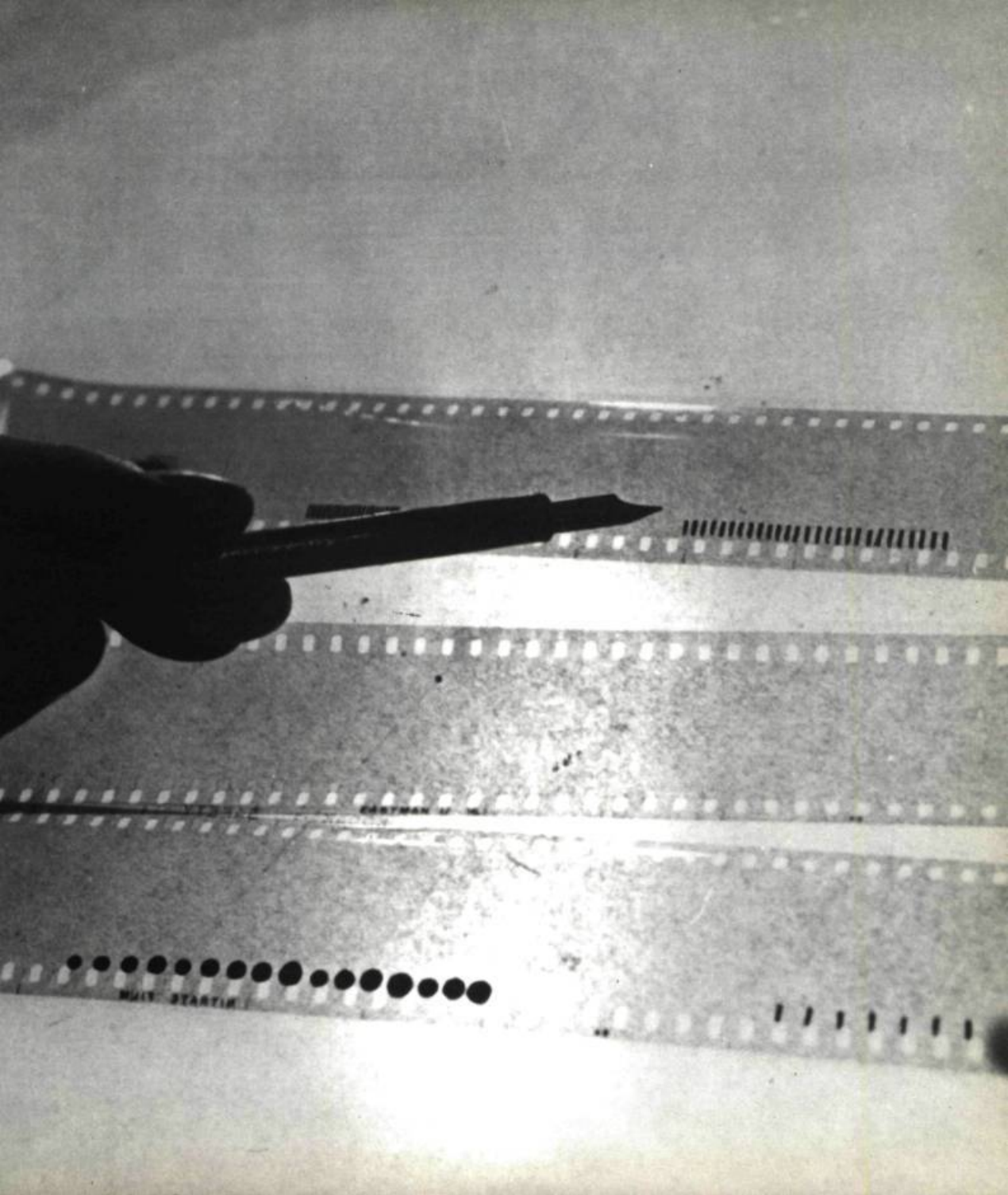
N. McL. - Non. Les films sont complètement abstraits.

Séq. - Je remarque que vos films ressemblent à des ballets. Vous organisez l'espace comme une danse.

N. McL - J'ai déjà dit que je suis probablement devenu réalisateur de films parce que je n'avais pu devenir danseur ou chorégraphe.

Séq. - On voit des traits blancs autour des mouvements. Cela provient de quoi?

N. McL. - Cela vient de ce que le positif et le négatif ont été décalés. J'ai fait une copie de mon original et puis j'ai fait un négatif. Mais un certain temps s'est écoulé entre les deux

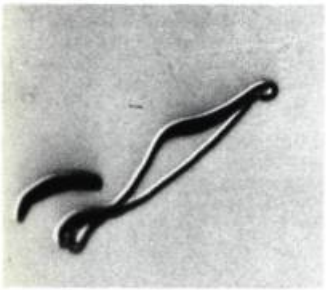


etapes. Une copie a été conservée en de bonnes conditions tandis que l'autre s'est rétrécie à cause de l'humidité ou la présence de l'air. Quand il a fallu les réunir, cela a produit un bel effet que j'ai souhaité pour d'autres films.

Séq. - Qu'est-ce qui vous plaît particulièrement dans la forme de la boucle? Cette forme revient souvent dans vos films. Y a-t-il une explication freudienne?

N. McL. - Non. Il faut dire que **Loops** n'est pas aussi abstrait que **Dots.** De temps en temps, la boucle bouge comme si c'était un mouvement d'animal. J'avoue que j'ai eu beaucoup de plaisir à me laisser conduire ainsi...

Séq. - On parle beaucoup de surréalisme. Qu'entendez-vous vous-même par surréalisme?



N. McL. - Je sais qu'on peut le définir de différentes façons. Pour moi, le surréalisme est une attitude de l'esprit. Cela veut dire laisser votre subconscient s'exprimer. Toutefois vous devez contrôler ce qui en sort. Il ne suffit pas de laisser penser uniquement votre tête, il faut également laisser votre intérieur s'épanouir. Le surréalisme est relié à des symboles, à des images. C'est purement visuel. Toutes sortes d'associations et de communications se créent. Aussi quand vous avez un symbole, une image qui suggèrent quelque chose, vous pouvez les utiliser d'une façon surréaliste.

Séq. - Quand on regarde vos graphismes, on ne trouve jamais de lignes angulaires. Ce sont toujours des lignes souples, arrondies. Aviez-vous alors une certaine aversion pour ce qui est dur?

N. McL. - Non mais, à ce moment-là, j'aimais les lignes flexibles. D'ailleurs nous retrouvons cela chez les surréalistes.

Séq. - Qu'est-ce qui vous intéressait davantage: la technique ou le mouvement?

N. McL. - Le mouvement. J'avoue que l'aspect technique ne m'intéressait pas particulièrement. J'avais trouvé une technique très simple et peu coûteuse de dessiner directement sur la pellicule et cette technique je l'ai utilisée dans de nombreux films par la suite. Donc la technique ne m'attirait pas spécialement. J'étais plutôt fasciné par le mouvement, par l'image.

Séq. - Au début, vous utilisiez cette technique parce qu'elle était peu coûteuse mais pourquoi avez-vous continué à l'utiliser?

N. McL. - Elle me donnait une certaine liberté et puis elle me rendait heureux.

Séq. - De plus, elle vous permettait sans doute une plus grande intimité avec l'oeuvre.

N. McL. - Dans ces films, j'étais un peu comme un peintre avec

son pinceau et son chevalet ou encore comme un écrivain qui rédige une lettre. Pratiquement, je vais à une table, je prends une plume et je dessine. Il n'y a rien de plus. Mais cela rendait mon travail très personnel.

Séq. - Comment avez-vous découvert cette technique?

N. McL. - Cela est arrivé comme un accident. A l'école des Beaux-Arts, j'avoue que je voulais faire un film abstrait. C'était avant même le premier film que nous avons vu. J'avais pris de la pellicule et je l'avais peinte d'une façon abstraite.

Séq. - Quels en furent les résultats?

N. McL. - A ce moment-là, très intéressants pour moi. J'avais utilisé de la musique de jazz. Ce film servait à une présentation scolaire, en première partie de programme. Ce fut personnellement une réelle expérience.

Séq. - Quel âge aviez-vous?

N. McL. - 19 ans.

Séq. - Peut-on voir ce film?

N. McL. - Il n'existe plus car j'ai présenté l'original avec un vieux projecteur et je l'ai détruit. Sachez que ne possédant pas de caméra, cette technique est née de la nécessité.

BOOGIE-DOODLE

(1940) - 3 minutes 30 secondes

N. McL. - J'ai fait ce film à New York. Quand j'ai entendu pour la première fois un boogie-woogie, j'ai été fasciné. J'aimais tellement cette musique que j'avais décidé de faire un film sur un boogie-woogie. Toutefois, je n'avais pas d'idée précise. Le film fut une totale improvisation.

Séq. - On trouve un élément de plus ici: la ligne noire.

N. McL. - Habituellement, je fais un dessin sur le film puis je tire un négatif. Mais cette fois, j'ai fait d'autres dessins sur une pellicule additionnelle et je les ai utilisés.

Séq. - Le même rythme se maintient durant tout le film. Et la ligne verticale joue un rôle prépondérant.

N. McL. - Quand j'ai une bande sonore, je marque les mesures, les "phrases". Cela me paraissait naturel de tirer une ligne verticale à la fin de chaque "phrase". J'ai donc gardé cette idée. Je réalise maintenant que je pensais à un être pourchassant un autre être. En fait, un spermatozoïde. Puis je me disais: comment continuer avec un spermatozoïde, un oeuf ou quelque autre être. Donc je ne pouvais songer à rien d'autre qu'à les faire se chercher, l'un pourchassant l'autre ou encore fertilisant l'autre. Mais avec la fertilisation cela devenait compliqué. C'est pourquoi j'ai introduit d'autres éléments sans raisonnement logique.

Séq. - Le rythme est naturellement beaucoup plus complexe.

N. McL. - Mais le "beat" est plus soutenu. C'est d'ailleurs plus un "beat" qu'un rythme interne.

MAIL EARLY FOR CHRISTMAS

(1941) - 2 minutes

N. McL. - Puis me voici à Ottawa, à l'Office national du film. Le premier film que John Grierson m'a demandé de faire fut **Mail Early for Christmas.** J'ai dû faire ce film très rapidement. En quelques semaines. Je n'ai pas eu le temps de développer une bonne idée. J'avais l'impression que je me répétais. Le film terminé, je n'en étais pas content.

Séq. - Les titres du début et celui de la fin sont-ils de vous?

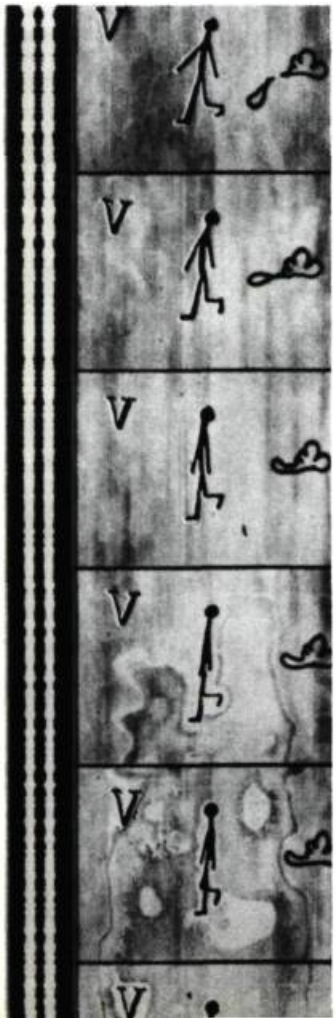
N. McL. - C'est moi qui les ai choisis. Si j'eusse eu plus de temps, je les aurais rapprochés. Mais il y avait urgence.

Séq. - On reconnaît les étoiles que l'on avait déjà trouvées dans ***Love on the Wing.***

N. McL. - J'ai fait le film tellement rapidement que j'ai utilisé beaucoup d'éléments de mes films antérieurs.

Séq. - Comment avez-vous réalisé les nuages que l'on voit.

N. McL. - Avec du pastel sur cartons noirs superposés et en les faisant passer à différentes vitesses.



V FOR VICTORY

(1941) - 2 minutes

Séq. - Les points suivis d'un trait ont-ils une signification particulière ?

N. McL. - C'est le V de la victoire (en morse). C'est aussi le début de la 5e symphonie de Beethoven. Durant la guerre, ce symbole était très connu.

Séq. - Ce n'était pas encore le temps du bilinguisme à Ottawa?

N. McL. - Ah! non.

Séq. - Vous avez des rideaux de scène qui s'ouvrent et se ferment comme au théâtre.

N. McL. - J'ignore vraiment pourquoi j'ai fait cela. C'était une chose très facile à réaliser avec une règle et en traçant sur le film.

Séq. - On a vraiment l'impression de rideaux.

N. McL. - Cela a quand même un sens. Particulièrement pour marquer la fin du film. C'est un signe. L'homme marche et alors comment finir le film? Dans l'animation, ce n'est pas toujours facile.

Séq. - Les ailes ont-elles un lien avec la victoire de Samothrace?

N. McL. - Pas dans mon esprit. Peut-être inconsciemment.

Séq. - Que signifie les changements des ... - en 0 et du personnage dont la tête devient un V?

N. McL - V pour victoire. Peut-être un homme qui marche fièrement vers la victoire. Le message du film était de faire vendre des bons de la Victoire. Mais Grierson m'a dit: Il n'est pas nécessaire de promouvoir la vente. Il faut quelque chose de léger. Tous les films du temps de guerre étaient très sérieux. Il était préférable de réaliser un film alerte, vivant, pour faire passer le message.

FIVE FOR FOUR

(1942) - 4 minutes

N. McL. - Une fois de plus, on m'a demandé de faire un film de propagande de temps de guerre afin d'inciter la population à économiser.

Séq. - La technique semble compliquée?

N. McL. - Oui. Et c'est pourquoi je ne l'ai jamais réutilisée car elle m'apportait beaucoup de problèmes.

Séq. - Le graphisme du mouvement est très simple: seulement un trait noir. Vous vous êtes retenu?

N. McL. - Pas de fantaisie.

Séq. - Pourquoi avez-vous un "design" aussi élaboré à l'arrière-plan?

N. McL. - Je pensais que cela allait être simple. Je pouvais tourner à différentes vitesses automatiquement mais la réflexion d'un niveau à un autre m'a causé bien des difficultés.

Séq. - Vous cherchiez la même intensité aux trois niveaux?

N. McL. - C'était un problème d'ombres. Il fallait qu'un niveau ne réfléchit pas sur un autre niveau. Ce fut terrible.

Séq. - Mais le message est très clair. Il n'y a pas d'ambiguïté.

N. McL. - Merci. Pour une fois!

HEN HOP

(1942) - 3 minutes

N. McL. - Un mot d'explication. A la fin, une partie manque. Il s'agit bien d'un film de propagande en temps de guerre. Le film est construit sur des danses carrées. Au début, il y a un "caller". On le retrouve à la fin mais au lieu de dire les mots habituels, il donne le message patriotique. Après la guerre, nous avons décidé de supprimer cette partie du film.

Séq. - Ce film est de la vraie chorégraphie!

N. McL. - La musique simple a dû m'inspirer.

Séq. - Pourquoi la poule?

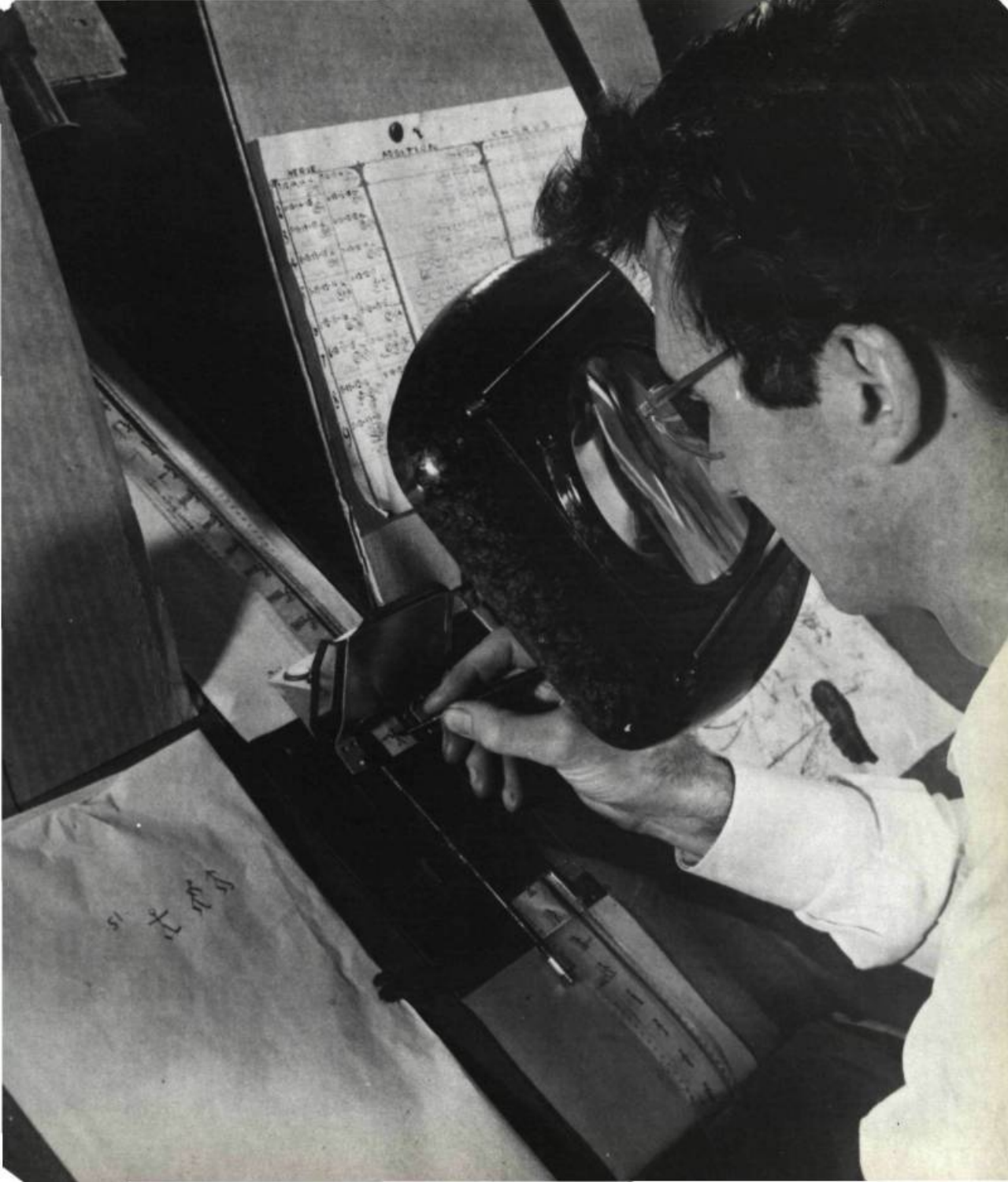
N. McL. - A cette époque, j'aimais beaucoup les poules. Je les trouvais stupides, pas jolies, mais comiques. Pour faire ce film, je suis allé visiter le poulailler de la Ferme expérimentale à Ottawa. Ce poulailler devait contenir plus de 1000 poules. Evidemment ma présence a créé tout un émoi dans le 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. A la fin, je crois avoir compris les poules.

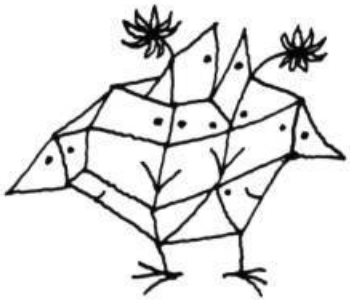
Séq. - Il s'agit bien d'une gigue. On imagine mal une poule dansant une gigue. Une poule, c'est plutôt lourd.

N. McL. - Mais c'est compatible.

Séq. - Pendant que vous travaillez, avez-vous la mélodie, le rythme continuellement en tête? Est-ce que vous connaissez la pièce musicale par coeur?

N. McL. - Absolument. Avant de réaliser l'animation, j'écoute la bande sonore des douzaines de fois. De toute façon, comme je dois faire des repères, je deviens très familier avec la musique. Cette mélodie fut spécialement enregistrée par un groupe de très jeunes enfants d'Ottawa.





DOLLAR DANCE

(1943) - 5 minutes 30 secondes

Séq. - Qu'est-ce que ***Dollar Dance?***

N. McL. - C'est un autre film de propagande en temps de guerre.

Séq. - Croyez-vous que le commentaire était nécessaire?

N. McL. - Peut-être le film pouvait-il être compris sans le commentaire. Toutefois comme le film était présenté dans les cinémas, le spectateur moyen aurait eu de la difficulté à comprendre le message sans le commentaire.

Séq. - Voulez-vous dire qu'aujourd'hui le commentaire ne serait plus indispensable?

N. McL. - Si je devais supprimer le commentaire, je devrais refaire le film.

Séq. - Certains mots dans la chanson ont été modifiés. Le commentaire a-t-il été fait avant ou après le film?

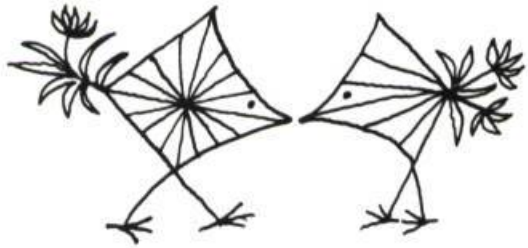
N. McL. - Les mots ont été écrits d'abord, ensuite la musique et enfin les dessins.

Séq. - On voit une sorte de coffret.

N. McL. - Si vous avez bien saisi les mots, il est question d'économiser. Votre argent sera encore bon quand Hitler aura disparu. A mon sens, les messages de ces films de guerre deviennent de plus en plus précis. Au début, le message ne m'inquiétait pas trop mais, par la suite, j'ai pris conscience de son importance. Avec ce film, le message est très clair.

Séq. - Vous semblez plus libre. Le mouvement devient très ample.

N. McL. - Après plusieurs réalisations, je contrôlais mieux l'animation.



KEEP YOUR MOUTH SHUT

(1944) - 3 minutes

N. McL. - C'est le dernier film réalisé en temps de guerre.

Séq. - Comment vous est venue l'idée de ce film?

N. McL. - On répétait souvent: soyez discret - ne divulguez pas de secret en public - soyez prudent. Alors j'ai pensé faire un film à partir de cette idée.

Séq. - Certaines scènes ont-elles été tournées lors de reportages?

N. McL. - Oui.

Séq. - Il y a un côté macabre dans ce film. Etes-vous intéressé aux films d'horreur?

N. McL. - Non.

C'EST L'AVIRON

(1945) - 3 minutes

LA-HAUT SUR CES MONTAGNES

(1945) - 3 minutes

N. McL. - La guerre terminée. John Grierson désirait des films intéressant la culture française, le Canada français. Il voulait que nous illustrions des chansons folkloriques françaises. Voilà pourquoi j'ai travaillé à l'animation des chansons françaises. D'ailleurs plusieurs animateurs de l'O.N.F. ont ainsi pris comme sujet des chansons françaises. A cette époque, c'était un centre d'intérêt général. Nous avions une douzaine de chansons à illustrer.

Séq. - Comment arrivez-vous à fondre les paysages avec les personnages qui sont dans différents plans?

N. McL. - J'ai fait plusieurs surimpressions. Chaque image de l'arrière-plan était photographiée séparément au zoom. Puis l'image suivante au zoom également mais un peu plus tard. Il y a ainsi une série de 5 ou 6 images superposées, peut-être même 8. Remarquez que lorsque j'ai fait ces films, je ne connaissais rien à la culture québécoise, rien à la vie du Québec. Je connaissais seulement les chansons. C'est ainsi que pour **Là-haut sur ces montagnes,** j'ai utilisé les souvenirs des montagnes écossaises.

Séq. - N'aurait-il pas été possible de modifier les superpositions de manière à ce que les paysages se rapprochent de différentes façons? Nous avons l'impression que les paysages viennent de nulle part. Cela semble briser la continuité.

N. McL. - Techniquement, il était nécessaire de faire un fondu sur chaque plan du paysage. D'ailleurs je crois que cela a servi à augmenter la sensation de mystère d'un voyage dans l'inconnu.

Séq. - N'aviez-vous pas l'impression que ces paysages ne venaient de nulle part puis ensuite qu'ils venaient vers vous?

N. McL. - Sans doute parce que le travelling était plus lent.

Séq. - C'est une nouvelle technique.

N. McL. - J'ai été influencé pour ce film par Alexeieff.

Séq. - Comment avez-vous obtenu les effets de lumière?

N. McL. - J'ai dessiné l'éclairage puis j'ai mêlé les dessins. Tout a été fait au pastel.

Séq. - Avez-vous été influencé par des légendes canadiennes, la chasse-galerie, par exemple?

N. McL. - Non. Parce que je ne les connaissais pas.

Séq. - Vous ne collez pas au réalisme. Vos personnages sont très éthérés, très poétiques. Vous illustrez la chanson sans l'appesantir. On dirait un rêve.

N. McL. - Cette impression de rêve vient partiellement de la technique et de la superposition. C'est-à-dire de cette façon d'utiliser ce continuel zoom. En posant un arrière-fond noir, j'accentuais le côté mystérieux. Au commencement de chaque phrase, il y a ce ta-ta-ta. Quoi faire? Comme il n'y avait pas de paroles, j'ai dessiné des nuages.

Séq. - Combien avez-vous mis de temps pour réaliser ce film?

N. McL. - A peu près 4 mois pour une chanson. Pour moi, ce n'est pas long.

Séq. - Quel fut le premier film?

N. McL. - **C'est l'Aviron.**

Séq. - Pourquoi avez-vous choisi cette chanson?

N. McL. - J'avais le choix parmi six chansons. J'ai choisi celle-ci à cause du tempo, du rythme. Tout de suite je savais comment utiliser le canoë.

Séq. - Comment réussissez-vous à rendre le mouvement du canoë?

N. McL. - J'ai tout superposé. J'ai découpé un canoë. Je le tenais à la main. C'était comme si je dansais avec ma main pour donner l'impression du mouvement du canoë.

A LITTLE PHANTASY

(1946) - 3 minutes 30 secondes

N. McL. - Stuart Legg préparait un film de guerre sur l'Allemagne et désirait que je lui fournisse une séquence de deux ou trois minutes sur le romantisme décadent germanique du XIXe

siècle. J'ai donc lu quelques livres sur la question. Et, un jour, j'ai vu un tableau d'un peintre suisse, Arnold Boecklin. Pour moi, c'était le romantisme du XIXe siècle. J'ai donc décidé de faire des expériences avec ce tableau. J'en ai pris une photographie et je l'ai recouverte de pastel. Puis j'ai commencé à l'animer. Il faut dire que le film de Legg ne fut jamais terminé. J'ai donc conservé cette séquence.

Séq. - En bas, du château, on aperçoit une silhouette qui se change en aigle. Est-ce un fantôme?

N. McL. - Un cadavre, peut-être. Le tableau s'intitule **L'Ile des morts** et l'aigle était le symbole patriotique de l'ancienne Allemagne.

Séq. - Pourquoi l'absence d'eau à la fin? Tout devient sec.

N. McL. - C'est une idée qui m'est passée par la tête. Il n'y a pas de raison logique précise. Peut-être que sans eau, il n'y a pas de vie. C'est la mort.

Séq. - On trouve l'élément du feu.

N. McL. - Je devais respecter l'atmosphère du tableau. Mais il n'y avait pas de pensée profonde.

Séq. - D'où vient la musique?

N. McL. - De la discothèque de l'O.N.F. En effet, Lou Applebaum a fait un collage de différentes musiques.

Séq. - Ce film surprend beaucoup. C'est un film de rêve. C'est du fantastique pur.

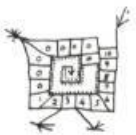
N. McL. - J'étais toujours influencé par Alexeieff. Le film joue avec la métamorphose. C'est du surréalisme.

Séq. - Vous peignez tout. N'est-ce pas difficile d'obtenir la lumière et les ombres?

N. McL. - Non, tout est peint. C'est une peinture en mouvement comme dans **La Poulette grise.** Alexeieff faisait la même chose.

Séq. - Vous avez rencontré Alexeieff?

N. McL. - Ah! oui. C'est un grand ami depuis longtemps.



HOPPITY POP

(1946) - 2 minutes 30 secondes

N. McL. - Je me rappelle très peu de choses au sujet de ce film sauf une: il était en réaction au film précédent.

Séq. - Etiez-vous intéressé par le cirque?

N. McL. - Pas particulièrement mais j'aimais cette musique primitive qui est la base du film.

Séq. - Mais vous n'avez pas pensé au cirque?

N. McL. - Inconsciemment, peut-être; je crois que oui.

Séq. - On a l'impression d'assister à plusieurs représentations en même temps comme dans un cirque. Justement, pourquoi y a-t-il en même temps trois motifs?

N. McL. - Ce n'est pas habituel. Je crois avoir présenté un seul centre d'intérêt sur l'écran. Il peut y avoir des intérêts secondaires. Mais il doit toujours y avoir un centre d'intérêt primordial. Vous devez savoir où conduire votre public. Vous devez savoir ce que les gens regardent. Mais ici je ne sais pas. Quand je vois ce film maintenant, je me demande où regarder. J'ai été frustré pendant le visionnement du film car j'étais indécis. Je ne crois pas que les conflits d'intérêt soient une bonne méthode à moins que vous décidiez de compliquer les choses ou de donner un effet global. Mais, dans ce film, chaque portion d'image est totalement différente. C'est peut-être un défaut.

Séq. - Est-ce que, dans votre esprit, chacun des trois signes représente quelqu'un ou quelque chose?

N. McL. - Pas du tout.

Séq. - Il y a toujours la poule.

N. McL. - Vous le savez. J'aime la poule. Alors pour éviter que le film devienne ennuyeux, j'ai décidé de dessiner quelque chose d'identifiable. D'abord un homme, puis une poule. Quand j'ai fait ce film, je dois dire que je n'étais pas très sûr de moi.

Séq. - Vous ne semblez pas savoir aussi bien où vous allez que dans le film précédent.

N. McL. - Je dois avouer qu'au début je n'ai pas pris ce film au sérieux. Je m'amusais beaucoup. Mais rapidement je me suis rendu compte que les choses n'avançaient pas même pour un film léger. Alors j'ai pris le film au sérieux pour aboutir à quelque chose de valable.

Séq. - Vous aimez la musique populaire?

N. McL. - Oui. Jusqu'à maintenant, j'ai utilisé ou de la musique de danse, ou de la musique de jazz ou de la musique populaire. Il ne me venait pas alors dans l'esprit de prendre de la musique classique que je trouve complète et parfaite en elle-même. Y ajouter quelque chose serait l'amoindrir même si je réalisais un film d'une façon parfaite. La musique classique n'est pas

faite pour cela. Voilà pourquoi j'ai évité de me servir de la musique classique jusqu'à maintenant.

Séq. - Comme Walt Disney dans ***Fantasia.*** *Avez-vous vu ce film?*

N. McL. - A ce moment-là, oui. Je trouve qu'il y a de belles choses dans ce film mais il y en a d'autres qui sont de mauvais goût.

FIDDLE-DE-DEE

(1947) - 3 minutes 30 secondes

N. McL. - Je vous ai déjà dit que la première chose que j'ai faite à l'école des Beaux-Arts fut de peindre sur la pellicule. Puis quand je suis allé à Londres, deux ou trois ans plus tard, j'ai vu les films de Len Lye peints sans cadrage. Ce sont les ancêtres de **Fiddle-de-dee.**

Séq. - Quel est le nom de ce "reel" qu'on entend?

N. McL. - "Listen to the Mocking Bird". En revoyant ce film, je reconnais aujourd'hui qu'il a été beaucoup influencé par Len Lye.

Séq. - Il y a dans ce film une abondance de couleurs. Comment arrivez-vous à créer de l'harmonie dans tout cela?

N. McL. - Je ne cherchais pas l'harmonie. Je pensais que la couleur, quand elle est projetée avec la lumière - couleurs translucides - est plus facile à harmoniser que des surfaces ordinaires. Certaines nuances de rouge et de vert ne seraient pas intéressantes mais, quand vous les voyez avec la lumière, elles deviennent brillantes et agréables comme des vitraux.

Séq. - Est-ce difficile à réaliser?

N. McL. - Non. Cette méthode est souvent utilisée de nos jours dans la peinture d'enfants.

Séq. - Avez-vous été influencé par le tissu? Je pense particulièrement au tartan.

N. McL. - Oui. J'avais cela dans l'esprit.

Séq. - Vous avez deux structures: l'une horizontale, l'autre verticale. La verticale semble être la base du film.

N. McL. - Je dois vous avouer que c'est beaucoup plus facile d'utiliser la verticale.

Séq. - Pourquoi alors avez-vous utilisé l'horizontale?

N. McL. - J'ai pensé utiliser des horizontales parce que je commençais à m'ennuyer avec des verticales. Toutefois, je pense que j'aurais dû me restreindre à des lignes horizontales pendant toute une séquence. J'ai commencé pendant quelques secondes puis j'ai laissé tomber.

Séq. - On dirait que vous avez utilisé les horizontales comme mélodie et les verticales comme rythme contenant le tout.

N. McL. - Je ne travaillais pas selon une théorie précise sauf que, pour chaque partie de la musique, je savais que je devais faire un changement. Quand la phrase musicale suivante commençait, quelque chose dans la ligne, dans la couleur se modifiait.

Séq. - Le "pattern" semble suivre la musique ou vice versa.

N. McL. - Je pense que vous avez cet effet quand le rythme est très rapide. Vous avez l'impression que tout s'enchaîne.

Séq. - Est-ce qu'il y a des superpositions dans ce film?

N. McL. - Pas du tout. J'ai dessiné sur les deux côtés de la pellicule.

Séq. - Et la tache noire qui ressemble à un oiseau-moqueur?

N. McL. - Je l'ai peinte après. Mais il n'y a aucun lien avec un oiseau-moqueur. J'ai introduit cette tache (comme vous dites) quand l'idée m'est venue à l'esprit. J'ai dessiné une tache noire et je l'ai regardée. J'étais vraiment soulagé car c'était un apport nouveau. Je suis toujours craintif. Je crains que le film devienne ennuyeux. Et la plus grande faute pour un auteur, c'est de devenir ennuyeux. Je n'avais pas beaucoup d'idées quand j'ai commencé le film. Je voulais peindre des textures. Et comme j'étais à court d'idées, j'ai pensé que ce nouvel élément pouvait aller. Pour moi, c'était une amélioration.

Séq. - Combien avez-vous mis de temps à faire ce film?

N. McL. - Peut-être 4 mois.

Séq. - Vous avez le temps de penser à ce que vous faites. Evidemment vous êtes influencé par la musique.

N. McL. - Par l'esprit général de la musique. Mais je ne pense pas à l'avance aux détails. Je pense en travaillant, en peignant.

Séq. - Y a-t-il un montage dans ce film?

N. McL. - Non. Tout a été fait à la suite.

Séq. - Vous devez savoir exactement où vous allez?

N. McL. - C'est différent de **Begone Dull Care** que nous verrons où pour chaque "phrase musicale", j'ai fait cinq ou six versions différentes. J'ai donc pris la meilleure. Evidemment le film est plus réussi.

Notes techniques

Le matériel de base est une pellicule de 35 mm parfaitement claire sur laquelle on peint (souvent des deux côtés) avec des teintures cellulosiques, des encres spéciales et des couches de peinture transparente. La texture est obtenue par divers effets: traces de coups de pinceau, pointillés, égratignures etc. On utilise aussi d'autres procédés: ainsi on presse des tissus de textures différentes sur une peinture encore fraîche, on asperge de la peinture sur la pellicule, on emploie simultanément des peintures d'une composition chimique différente (v.g. des colorants solubles dans l'alcool avec des colorants solubles dans la cellulose; alors on étend l'un sur la pellicule et avant qu'il ne sèche, on y mêle l'autre de façon à créer divers dessins et motifs.)

Pendant le travail, on étend la pellicule en bandes de deux ou trois pieds sur une longue table. On mesure les longueurs de façon à correspondre au rythme de la musique. A l'avance, on a enregistré la bande sonore et on a soigneusement noté la durée des notes et des phrases.

Cette pellicule peinte sert de positif original à partir duquel on établit les copies mises en distribution. A aucun moment, on n'utilise une caméra.

N. McL.

LA POULETTE GRISE

(1947) · 5 minutes 30 secondes

Séq. - Vous êtes fasciné par les oiseaux, les insectes (papillons).

N. McL. - Parce que ce sont des êtres vivants. Tout le monde, un jour ou l'autre, a rêvé d'avoir des ailes et de voler.

Séq. - Ces chansons n'ont jamais été traduites en anglais?

N. McL. - Je ne crois pas. Elles sont toujours démeurées en français.

Séq. - Comment arrivez-vous à faire apparaître, disparaître, réapparaître le personnage de la poule?

N. McL. - Par des fondus enchaînés. Ce sont des pastels frottés. Le carton est placé verticalement et quand je frotte, la poussière tombe. Je peux ajouter au besoin.

Séq. - Ce sont des transformations par les doigts.

N. McL. - Oui, j'utilise mes doigts. Je frotte. Je peins les effets de halo, etc.

Séq. - Concrètement, comment procédez-vous?

N. McL. - Le dessin est terminé. Je vais à la caméra. Je mêle le dessin à l'image précédente (40 cadres). Je retourne au dessin que je modifie. Je reviens à la caméra. Je suis sous tension car la moindre erreur est fatale.

Séq. - Vous ne pouvez connaître le résultat avant la fin du film. Vous devez donc avoir la précision d'un mathématicien.

N. McL. - Oui.

Séq. - D'autres que vous n'auraient sans doute pas essayé cette technique.

N. McL. - Je faisais face à un problème. J'avais toujours choisi des chansons avec un rythme rapide. C'était plus facile. Mais ici le rythme est très lent. Comment rendre la chanson sans me casser le cou? Je pensais, je pensais, je pensais. J'ai pensé alors à un mélange de mouvements doux et très lents.

Séq. - Comment avez-vous réussi les métamorphoses?

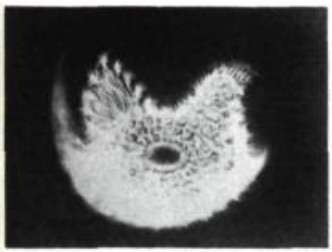
N. McL. - Quand j'ai commencé à dessiner et à filmer, je n'avais pas d'expérience de la technique. Dans une première version, les transformations étaient douces. Lors d'une deuxième version, je suis devenu de plus en plus inquiet. Malgré les changements que j'opérais, j'avais l'impression de travailler inutilement. Alors j'ai décidé d'être audacieux. Je fus récompensé car les choses allèrent mieux. Je prenais de plus en plus le contrôle de mon travail. Le film progressait et je parvins à métamorphoser une partie de l'écran très lentement. Par exemple, lorsque je suis parti d'un bleu pâle pour atteindre un bleu foncé en quarante images. J'avais donc obtenu différents rythmes de changements. Je pouvais commencer à orchestrer la métamorphose. Actuellement, j'ai l'idée d'un autre film basé sur les saisons. J'utiliserais la même technique. Il s'agirait de photographier avec une très bonne caméra fixe et un négatif couleur. Et puis prendre les photographies et les combiner pour ensuite filmer la composition. Si une étape était ratée, je pourrais recommencer pour atteindre un meilleur résultat.

Notes techniques

La musique, enregistrée à l'avance, sert de point de départ aux images. Pour réaliser les images, on prend une carte d'environ 18" x 24" et on la fixe au mur. Puis on installe une caméra 16mm sur un trépied devant la carte. On maintient un éclairage d'une intensité normale constante pendant tout le tournage. La technique essentielle consiste en une suite de fondus enchaînés d'une longueur d'un pied (quarante photogrammes) chacun. Voici comment on y arrive:

1ère étape:	exécution d'un dessin au pastel sur la carte. Ouverture progressive de l'obturateur au long d'un pied de pellicule (repère 1) puis fermeture au long d'un pied (repère 2). Puis l'obturateur étant fermé, marche arrière de la pellicule non exposée jusqu'au repère 1.
2e étape:	légère modification du dessin (par soustraction, addition, brouillage ou précision du pastel).
3e étape:	nouvelle modification. Même procédé de fondu enchaîné et ainsi de suite.

N. McL.



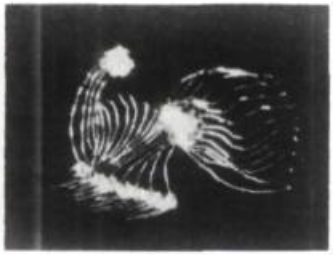
BEGONE DULL CARE

(1949) - 7 minutes 30 secondes

N. McL. - Après **Fiddle-De-Dee,** je voulais faire un autre film dans le même style mais beaucoup mieux. Je trouvais **Fiddle-De-Dee** un peu monotone. J'avais entendu un disque d'Oscar Peterson que j'avais beaucoup aimé. Quand j'ai su qu'il était à Montréal, je suis allé le voir dans une boîte près de la gare Windsor.

Séq. - A l'Esquire Show Bar?

N. McL. - Exactement. Je me suis présenté à lui pendant un entracte. Il n'avait jamais entendu parler de l'Office national du film. Je lui ai dit que je voulais faire un film abstrait sur sa musique. Qu'est-ce que c'est que ce truc-là? m'a-t-il lancé. - Venez demain à l'Office et je vous montrerai quelques films, lui ai-je répondu. Ensuite vous pourrez décider. Le lendemain, lui et ses deux musiciens sont venus à l'Office national du film et je leur ai montré **Dots, Loops** et **Stars and Stripes.** Oscar m'a dit: Oh, mais je comprends très bien. Lorsque je lui ai demandé quand il voulait commencer à travailler pour moi, il a répliqué: mais tout de suite. Nous sommes donc retournés au club, vide pendant la journée, et nous avons déterminé les grandes lignes de son travail. Je savais ce que je voulais, tant de secondes pour le titre, et trois parties dont la première moyennement vive, la deuxième très lente et la troisième très rapide. Comme je ne voulais pas utiliser de thème connu sur lequel il faudrait payer une redevance, Oscar m'en improvisa une certaine quantité. J'en ai alors choisi un. Alors il m'a dit: laisse-moi un peu travailler. Et, au fur et à mesure, je le corrigeais. S'il faisait quelque chose qui me convenait, je lui disais: voilà, tu gardes ça. Petit à petit, nous avons rassemblé les morceaux et je voyais les images dans ma tête. Je guidais Oscar en lui disant que je voulais un silence ici, une musique très douce là, puis quelque chose de fortissimo ou de pianissimo. Il était prolifique. Pour ce que je lui demandais, il m'offrait dix exemples.



Et à la fin des trois jours de son engagement, tout était prêt. Il jouait le morceau au complet. Je lui ai demandé si nous pouvions enregistrer le lendemain. Non a-t-il protesté, il faut que je polisse le tout. Dans deux semaines, tout sera prêt. En effet, quinze jours plus tard, Oscar Peterson arrivait à Montréal et nous nous rencontrions au studio d'enregistrement. Je lui ai demandé de me rejouer tout le morceau en manière de répétition. Je n'ai presque rien reconnu. Oscar Peterson est un improvisateur-né. Et il n'avait devant lui aucune note écrite. Certains passages étaient améliorés mais beaucoup ne convenaient plus. Alors nous avons passé la première heure à tout replacer. Finalement, nous étions contents tous les deux. Chacun avait obtenu ce qu'il désirait. Je n'ai pas coupé la musique d'Oscar. Mais j'ai utilisé ce qui convenait le mieux au film. J'ai donc divisé la musique en parties et j'ai peint sur la pellicule placée sur une grande table et avec l'aide d'une moviola. Après avoir "peint" quatre ou cinq "secondes", Evelyn Lambart et moi passions la bande visuelle avec la bande sonore pour voir ce que cela donnait. Si ça n'allait pas, nous repeignions ou procédions à différents essais. C'était une façon très satisfaisante et très agréable de travailler.

Séq. - Comment avez-vous réalisé la partie centrale?

N. McL. - 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 fatiguant, 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 visuel. Musicalement, c'est valable, mais la bande sonore ne fait qu'étayer les mouvements. Au contraire, la dernière partie est très rapide. Nous ne voulions pas irriter les yeux des spectateurs.

Séq. - Par quelle partie avez-vous commencé votre travail?

N. McL. - Mais par le début! C'est une oeuvre de collaboration avec Evelyn Lambart.

Séq. - Combien d'images utilisez-vous lorsque nous voyons dans le film apparaître très brièvement un bonhomme, une maison?

N. McL. - S'il y a du noir entre deux images, alors une seule image.

Séq. - Une image seulement? C'est-à-dire 1/24 de seconde?

N. McL. - C'est obligatoire d'avoir du noir, précisément pour ça.

Séq. - C'est frustrant. Nous devinions à peine la forme. Je pensais que vous utilisiez trois ou quatre images.

N. McL. - Oh! non. Une seulement. Trois ou quatre images, c'est trop de travail. *(rires)*

Séq. - La structure du film suit exactement la forme de la sonate: un motif lent entre deux motifs rapides.

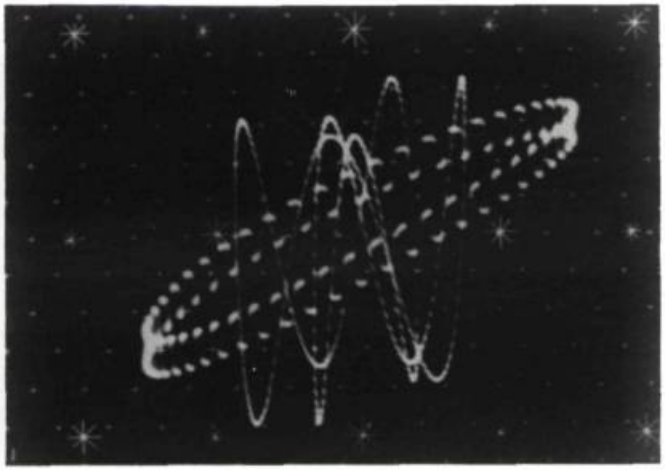
N. McL. - Cette forme issue de la musique classique A B A m'intéresse beaucoup puisque je l'ai utilisée dans deux ou trois films.

Séq. - Cela ressemble aussi à certains thèmes symphoniques. Les images du début se retrouvent à la fin.

N. McL. - Pour moi, en effet, 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.

Séq. - Ce qui étonne, c'est qu'à travers la plupart de vos films abstraits, il y a toujours des éléments facilement identifiables: une maison, un oiseau. C'est inconscient, dites-vous. Mais il semble que vous avez la préoccupation, même dans ce qui semble le plus abstrait, de conserver certains éléments concrets.

N. McL. - Oui, parce que je pense que c'est - comment dire - l'olive dans le Martini, le point sur le i. Un souvenir. Et pour quelqu'un qui ne comprend pas un film abstrait, il peut toujours se raccrocher à ces éléments.



AROUND IS AROUND

(1950) - 10 minutes

N. McL. - Ce film utilise les effets stéréoscopiques et cinémascopiques alors à la mode. J'ai fait ce film pour le festival de Grande-Bretagne. Il fallait alors une salle de projection spécialement équipée. Nous verrons une partie du film mais sans lentille spéciale.

Séq. - Existe-t-il une copie stéréoscopique au Canada?

N. McL. - Oui, à l'O.N.F. Nous avons le matériel de projection mais pas l'écran spécial.

Séq. - Est-ce également une expérience de cinéma en relief? Faut-il des lunettes spéciales?

N. McL. - Oui, des lunettes polaroïdes. Il faut également des filtres polaroïdes devant les projecteurs synchronisés ainsi qu'un écran argenté traité spécialement pour ce film.

Séq. - J'ai vu ***Around is Around*** *au Festival de Montréal sans lunettes spéciales et j'ai vraiment eu l'impression que les cerceaux s'échappaient de l'écran, surtout vers la fin du film.*

N. McL. - Pour moi, **Around is Around** n'est pas un film réussi. Ce n'est qu'une suite de mouvements.

Séq. - Personnellement, j'ai pensé à ***2001: Odyssée de l'espace*** *(qui est postérieur bien sûr, à* ***Around is Around****) surtout à cause de la maîtrise du mouvement. Quel procédé avez-vous utilisé pour atteindre cette perfection?*

N. McL. - L'oscilloscope. Nous devions réaliser le film très rapidement. En deux mois. Tout ce que nous avions à notre disposition, c'était

ce procédé. Nous avons filmé une seule fois mais nous avons tiré deux négatifs, l'un pour l'oeil droit, l'autre pour l'oeil gauche. Les deux parties sont identiques sauf que le déroulement est décalé de deux images entre les deux bandes. Cela donne l'effet stéréoscopique.

Séq. - Maintenant nous avons trouvé un sculpteur en vous. Le film m'a fait penser à des sculptures animées non figuratives.

N. McL. - Vous dites que je puis être chorégraphe parfois; c'est juste. Mais sculpteur, je ne sais pas. Si vous saviez comme ce film a été facile à faire.

A PHANTASY

(1952) - 7 minutes (film commencé en 1948)

N. McL. - **A Phantasy** est relié à un autre film, **Spheres,** qui fut réalisé en 1948 mais distribué seulement en 1969. C'est-à-dire qu'ayant tourné le film, je ne l'aimais pas. Et René Jodoin, qui avait travaillé avec moi, ne l'aimait pas non plus. Cela nous semblait bien abstrait, inhumain et, en plus, nous n'arrivions pas à trouver de musique d'accompagnement adéquate. Alors nous l'avons mis de côté. Plus tard, je me suis dit: **Spheres** se compose de trois parties. C'est alors que j'ai pensé utiliser la partie centrale en ajoutant deux autres parties hautement contrastées avant et après. Voilà la genèse d'**A Phantasy.** La partie centrale provient donc de **Spheres.** J'ai ajouté un début et une fin assez surréalistes.

Séq. - J'ai l'impression d'un rituel en voyant ce film. Je remarque des symboles sacrés: des colombes, un ostensoir, des rayons lumineux...Avez-vous pensé à une orchestration d'éléments rituels ou magiques?

N. McL. - L'ambiance dans laquelle je travaillais était elle-même magique. On trouve aussi dans ce film des moments amusants, une sorte de jeu. Je voulais me surprendre. Je ne savais pas ce qui allait arriver. Mais il fallait quand même rester dans l'esprit de ce qui s'était passé antérieurement. Je ne pouvais pas trop m'en éloigner.

Séq. - Il semble y avoir deux pôles d'attraction: le ciel et la terre qui changent complètement d'une séquence à l'autre. A un moment donné, nous avons trois sphères dans les airs. Et puis quand nous revenons sur la terre, tout change. Le milieu tranche fortement entre le début et la fin.

N. McL. - Justement, puisque cette partie centrale appartient à un autre film qui s'intitule précisément **Spheres.**

Séq. - C'est très étrange de voir cette partie à cet endroit. L'esprit, l'atmosphère sont complètement différents, ainsi que le traitement visuel, d'ailleurs.

N. McL. - Peut-être que ça ne va pas. J'avais réalisé la partie centrale un an auparavant. D'où le hiatus.

Séq. - Serait-il exact de dire que vous avez la tentation d'un monde neuf, sans référence au monde quotidien, comme un univers vierge?

N. McL. - J'ai senti le désir d'être un surréaliste.

Séq. - Justement, en voyant ce film, j'ai irrésistiblement pensé à Chirico, à Tanguy.

N. McL. - En effet, j'ai été terriblement influencé par ces peintres. Et aussi Dali.

Séq. - Vous sentez-vous plus à l'aise dans cet univers que dans celui des chansons populaires?

N. McL. - Non, pas vraiment.

Séq. - Et si on prenait six danseurs, on pourrait exactement reproduire

les mouvements de vos sphères.

N. McL. - Oui, je sais. C'est très exactement un dessin chorégraphique au sol. C'est comme ça que je vois le film.

Séq. - Une question bizarre: avez-vous une inclination pour les sectes ésotériques?

N. McL. - Non, pas du tout.

Séq. - Alors, toute cette floraison d'objets qui surviennent, ce n'est encore une fois que de la pure fantaisie. Pas de symbolisme?

N. McL. - En effet, s'il y a du symbolisme, c'est au niveau du subconscient. Rien de plus.

Séq. - La musique est-elle originale?

N. McL. - Oui, mais elle a été ajoutée par Maurice Blackburn après la partie visuelle.

Séq. - Sans aucune influence? Vous avez littéralement créé la partie visuelle à partir de rien, dans le silence?

N. McL. - En effet.

Séq. - Vous avez ajouté la "garniture" après?

N. McL. - La "garniture"? La bande sonore donne 50% de la force au film.

Séq. - Je me suis mal exprimé. J'ai voulu dire que Maurice Blackburn est venu après vous. Il a pris de vous et non vous de lui.

LES VOISINS

(1952) - 8 minutes

N. McL. - **Les Voisins** m'a été inspiré par un séjour de presqu'un an en Chine populaire. Bien que je n'aie vu que le début de la révolution de Mao, ma foi en la nature humaine s'en est trouvée revigorée. Puis je suis revenu au Québec et la guerre de Corée a commencé. Mes sympathies étaient alors divisées. Je me sentais aussi proche de la race chinoise que fier de mon statut de Canadien. J'ai décidé de faire un film très fort sur l'antimilitarisme et contre la guerre.

Séq. - Que faisiez-vous alors en Chine?

N. McL. - J'étais professeur d'audio-visuel pour l'UNESCO et j'enseignais à des artistes. Mon expérience avec ces artistes chinois a été extrêmement profitable.

Séq. - Etait-ce votre premier contact avec l'Extrême-Orient? Cela peut parfois être un peu traumatisant?

N. McL. - Non, en me regardant dans le miroir, un mois ou deux après, j'ai été surpris de la taille de mon nez qui me semblait si grosse.

Séq. - Vous êtes également allé en Inde un an plus tard. Et pour la même raison. Ces voyages ont-ils influencé votre travail? Par exemple, les masques du théâtre chinois classique ont-ils influencé les maquillages des ***Voisins?***

N. McL. - Non, pas du tout. Les influences se sont transformées en motivations profondes. Quant aux maquillages, c'est Grant Munro qui les a conçus juste avant le tournage. La musique, elle, fut écrite après la bande visuelle.

Séq. - Qu'est-ce qui vous intéressait ici: le traitement du thème ou le nouveau procédé que vous utilisez?

N. McL. - Avant tout le thème. Mais avant de faire **Les Voisins,** je voulais utiliser le procédé de "pixillation". Grant Munro avait réalisé quelques bouts d'essais et, parmi ceux-ci, j'ai vu deux hommes qui se battaient. Tout de suite, je me suis dit: je l'ai. Et mon idée est partie de là. Deux hommes, amis au départ, et dont les relations se détériorent progressivement jusqu'à la bagarre finale. L'idée de la fleur est venue très tôt aussi.

Séq. - La fleur que vous aviez choisie vous a-t-elle été suggérée par une autre, célèbre, celle du ***Petit Prince,*** *de Saint-Exupéry? Que représente-t-elle au juste?*

N. McL. - Non. Je ne connais pas la fleur du **Petit Prince.** Pourquoi je l'ai choisie? Je ne sais pas. Il fallait bien une raison valable pour suggérer une rivalité. Alors pourquoi pas une fleur? Je me suis dit ensuite que cette fleur devait avoir des propriétés spéciales, qu'elle pourrait être une sorte de drogue. Et ce n'était pas tant un symbole qu'un "truc".

Séq. - Mais l'idée est poétique, très belle, quoique la fleur ne soit pas en soi un objet utilitaire.

N. McL. - Pourtant, il fallait qu'elle ait une utilité quelconque, qu'elle procure une sorte d'euphorie. Elle était donc précieuse.

Séq. - Précieuse, oui, et avec une âme en plus. Cette fleur souffre, comprend, réagit.

N. McL. - Comme le film était court et qu'il mettait en scène un sujet ambitieux, il fallait le traiter en parabole. J'ai donc dû utiliser au maximum les décors et l'interprétation. Par exemple, au début, nous voulions commencer le film avec les deux hommes en train de lire. Puis je me suis dit: cela paraît trop naturel. Il fallait présenter dès le début, cette stylisation des maisons et des accessoires y compris pour établir ce climat d'irréalité ou de fable ou de fantaisie.

Séq. - A la fin, on voit les deux personnages devenir de plus en plus affreux. J'ai constaté que, dans certaines versions, la scène où l'homme tue la femme et l'enfant était coupée.

N. McL. - Oui, en effet, il existe deux versions. La version originale comportait cette scène. Mais plus tard une chaîne de cinémas italiens refusa de distribuer le film à cause précisément de cette scène. Aux Etats-Unis également, des distributeurs de films s'objectèrent à présenter le film dans les écoles. Je ne suis pas opposé à ce qu'on coupe cette scène. Les dits distributeurs me firent parvenir une copie avec la coupure effectuée. J'ai donc vu le résultat. Finalement, je me suis dit qu'il valait mieux présenter le film avec cette coupure que de ne pas le présenter du tout. Par contre, pendant la guerre du Vietnam, on fit d'acerbes remarques sur l'absence de cette scène. Alors, elle a été replacée dans le film. Et maintenant le public peut voir **Les Voisins** dans sa version originale.

Séq. - Comment s'est déroulé le tournage du film?

N. McL. - Nous avons commencé à tourner avec une sorte de squelette de scénario comprenant quelques idées: deux hommes, une

situation empirant, une fleur. Mais tous les quatre, Grant Munro, Jean-Paul Ladouceur, Wolf Koenig et moi-même, avons beaucoup improvisé. Tous les matins, nous nous asseyions sur l'herbe pour discuter pendant une heure. En fait, les trois collaborateurs ont beaucoup apporté à la réalisation du film. Par exemple, l'idée des masques en maquillage provient de Grant Munro, juste un peu avant le tournage. De même la scène de la femme et de l'enfant. De plus, nous ne savions pas si nous devions avoir une fin heureuse ou tragique. En fait, nous l'avons trouvée alors que le film était aux trois quarts tourné.

Séq. - Pour ce film, avez-vous été influencé par votre séjour en Chine?

N. McL. - Non, pas directement.

Séq. - Il y a aussi cette idée des croix de bois formées avec les morceaux de la clôture.

N. McL. - J'ai pensé à cela au moment où nous construisions la barrière. J'étais très content de cette idée: deux chrétiens s'entretuant.

Séq. - Comment avez-vous réalisé le petit solo de Grant Munro dans les airs?

N. McL. - Il sautait et j'ai utilisé chaque image de l'extrémité du saut.

Séq. - Le pauvre! Il devait être fatigué.

N. McL. - En effet, il devait s'étendre après chaque 25/30 sauts. (1)

Séq. - Au Canada, y a-t-il des gens qui ont protesté contre la fin du film?

N. McL. - En 1971, à Winnipeg, l'Association des parents d'une Commission scolaire a dénoncé le film. Par contre, je me souviens d'un public qui a ri du début à la fin du film. Evidemment, tout dépend...

Séq. - La bande sonore comprend des sons synthétiques que vous avez composés.

N. McL. - Oui, et cette bande sonore est post-synchronisée. Presque tous les éléments visuels avaient une structure rythmique. Par exemple, un personnage fait deux pas, s'arrête, deux temps, puis remarche, fait trois pas etc... C'était plus facile pour la musique.

Séq. - J'ai remarqué aussi qu'après les scènes d'exposition la copie du film devient en mauvais état. Pourquoi?

N. McL. - Parce que l'original de la scène avec les femmes et les enfants a été détruit. Nous avons dû alors utiliser une copie d'un positif fatalement moins bonne que la copie du négatif.

(1) Jean-Paul Ladouceur a un souffle au coeur et il a trouvé les sauts absolument exténuants. Mais Norman McLaren et les autres collaborateurs n'ont appris l'état de leur collègue qu'à la fin du tournage.

Séq. - Mais comment se fait-il que le négatif original n'a pas été conservé?

N. McL. - J'avoue que c'est de ma faute.

*Séq. - **Les Voisins** marque un changement dans votre style habituel, n'est-ce pas?*

N. McL. - Oui. Mais si je n'avais pas fait **Les Voisins,** j'aurais réalisé un film semblable. Je voulais faire une espèce de danse paysanne, de danse carrée avec cette technique d'animation, la "pixillation".

TWO BAGATELLES

(1952) - 2 minutes 30 secondes

N. McL. - Ni Grant Munro ni moi-même n'étions sérieux en tournant ces deux films. Le premier est un reste des **Voisins.** Le second, nous l'avons fait un dimanche pour nous amuser. Dans les deux cas, la caméra est fixe. A un certain moment, c'est moi-même qui m'avance. Mais on ne me reconnaît pas parce que je suis coiffé d'une grand chapeau. Encore une fois, nous nous sommes bien amusés. En tout cas, le titre est précis.

(1954) - 5 minutes

N. McL. - J'avais fait plusieurs films en dessinant sur une pellicule claire. Je me suis demandé si je pouvais faire le contraire: graver sur le noir. De plus, il fallait tenir compte du registre, d'une image à l'autre. Cela me paraissait insoluble. Toutefois je me suis dit: pourquoi utiliser *chaque* image? Pour filmer une action, on utilise la caméra en 24 images à la seconde. Mais l'animateur n'a pas nécessairement besoin de toutes ces images. Alors j'ai fait de petites expériences qui ont donné naissance à *Blinkity Blank*. Je voulais d'abord faire un film abstrait, mais rendu aux deux tiers du film, j'ai constaté que je n'arriverais pas à soutenir l'intérêt du spectateur. Alors je suis revenu aux oiseaux et aux autres éléments figuratifs.

Séq. - Quand vous tracez ces graphismes sur la pellicule, avez-vous une idée tout de même du résultat?

N. McL. - Oui, parce que la pellicule est placée sur une moviola. Je gratte et je regarde le film. Alors je vois immédiatement ce que cela donne.

Séq. - Faites-vous beaucoup de corrections?

N. McL. - Environ 50%.

Séq. - Lorsque vous corrigez, devez-vous tout recommencer?

N. McL. - Oh! non. Je coupe seulement une image ou je la recouvre de collant noir. Et j'utilise le cadre suivant. En fait, il y a très peu de travail de montage.

Séq. - Aviez-vous une idée en tête avec l'histoire des deux oiseaux?

N. McL. - Non, pas vraiment. Les oiseaux se battent ou jouent, je ne sais pas. C'est un "truc" simple. Je ne veux pas raconter une histoire compliquée. Alors j'utilise des "trucs" très simples. C'est ce que je dessine qui m'intéresse le plus, pas l'histoire. La forme me retient plus que le fond.

Séq. - Vous commencez par un parapluie et vous finissez par un oiseau. Pourquoi?

N. McL. - Je ne sais pas. Ça devait être un oiseau.

Séq. - On dirait que ce rapport parapluie-oiseau signifie quelque chose d'important pour vous. Vous l'utilisez à plusieurs reprises dans d'autres films.

N. McL. - Oui, lorsque j'ai fait **Love on the Wings,** j'ai dessiné un bout d'essai pour Cavalcanti. Et il y avait justement un parapluie qui se change en oiseau. Cela me suit. Je ne peux pas l'expliquer.

Séq. - Il y a des choses qui se transforment comme un feu d'artifice ou qui brillent comme des paillettes. Comment arrivez-vous à cela?

N. McL. - Par des fondus enchaînés tout simplement. Un peu comme dans **Pas de deux.** Ici, je n'arrive pas au même résultat parce que les lignes sont floues. Mais si j'avais dessiné un oiseau avec des lignes précises, nous aurions eu la même démultiplication du mouvement. D'ailleurs je voudrais développer cette technique du mouvement lent.

Séq. - Les titres de vos films sont-ils inspirés par le mouvement ou la bande sonore? Il semble y avoir un certain rapport: ***Hen Hop, Loops, Dots*** *ont une sonorité caractéristique.*

N. McL. - Je pense. Il n'y a qu'un titre que je n'aime pas, c'est **Begone Dull Care.**

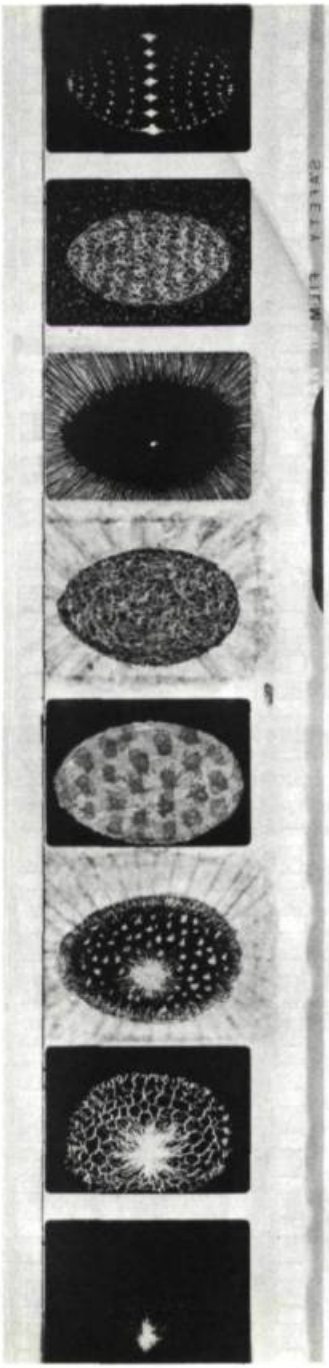
Séq. - Combien de temps avez-vous mis pour terminer ***Blinkity Blank?***

N. McL. - 9 mois environ.

Séq. - Comment appliquez-vous la couleur?

N. McL. - Je gratte la pellicule avec une lame de rasoir et je repeins avec des pinceaux et des couleurs transparentes.

IMPROVISATION DIRIGÉE
I
MAURICE BLACKBURN
LENTO E SOSTENUTO ♩=54
A
A
FLUTE
OBOE
CLARINET
BASSOON
CELLO
H.
M.
L.
pp
mf
PIZZ
ARCO



Notes techniques

Blinkity Blank, tout comme **Begone Dull Care** et **Hen Hop,** est un film que j'ai fait entièrement sans caméra. Cette fois, au lieu de peindre sur pellicule transparente, j'ai utilisé une bande complètement noire sur laquelle j'ai gravé des images à l'aide d'un couteau, d'une aiguille à coudre et d'une lame de rasoir. Par la suite, je les ai coloriées à la main avec des teintures cellulosiques.

L'opacité de la pellicule rendait évidemment difficile le repérage des images successives, indispendable pour assurer leur superposition sur l'écran ou leur animation progressive. Ceci m'a amené à rechercher les possibilités de l'image spasmodique et de l'animation intermittente. Rejetant la méthode usuelle qui fait d'un film une suite automatique et inexorable de vingt-quatre images par seconde, j'ai éparpillé, sur la bande opaque qui se trouvait devant moi, une image ici, une image là, laissant délibérément noire (c.-à-d. « blank ») la plus grande partie du film.
Lorsqu'on projette sur l'écran une de ces images uniques, elle ne dure en réalité qu'un quarante-huitième de seconde - l'espace d'un clin d'oeil (un « blink ») - mais grâce à la persistance rétinienne, l'impression lumineuse demeure dans l'oeil beaucoup plus longtemps. L'intérêt technique de **Blinkity Blank** réside dans les effets que l'on peut obtenir en faisant varier les positions relatives des images spasmodiques dans leur cadre, l'intervalle de temps entre chacune d'elles, et le contre-point ou quatre images successives, créant alors une image-groupe, qui pourrait être constituée soit d'une série de dessins semblables (afin d'insister sur un motif ou de créer un mouvement) soit d'une série de dessins volontairement discontinus et parfois très différents les uns des autres, ceci afin de suggérer une impression visuelle de choc.

Après quelques expériences préliminaires, j'ai demandé à Maurice Blackburn de composer une musique qui serait apte à souligner les effets que j'envisageais. Il écrivit une partition sur une portée de trois lignes (au lieu des cinq habituelles), ne portant ni clé, ni armature, et déterminant trois registres sonores dont la limite avait préalablement été fixée. Une note placée sur la ligne du haut indiquait que l'instrument devait jouer dans le registre élevé; sur la ligne du milieu, elle indiquait le médium; sur la ligne du bas, le grave. Le musicien était entièrement libre de choisir les notes à l'intérieur de ces registres. Le mouvement, la mesure et la valeur rythmique de chaque note restaient indiqués de la façon habituelle.
Cette «improvisation dirigée» a permis d'atteindre dès le premier enregistrement - réalisé par surprise et sans répétition - une grande variété d'improvisation et une liberté complète à l'égard de la tonalité. J'ai ajouté moi-même quelques effets de percussions avec des sons synthétiques dessinés directement sur la pellicule.

On peut dire que l'animation intermittente de **Blinkity Blank,** par une sorte d'expressionnisme de l'action et du temps constitue une esquisse cinématographique. En réalité la plus grande partie visuelle de mon film ne consiste en rien du tout, comme le croquis d'un artiste qui suggère par quelques lignes bien placées une forme que notre imagination doit compléter sur la feuille quasi blanche.

N. McL.

RYTHMETIC

(1956) - 8 minutes 30 secondes

N. McL. - Vous vous souvenez du dernier moment de la deuxième bagatelle, avec les lettres interchangées et mélangées. J'ai pensé faire un film avec des tas de lettres formant des mots différents. Puis cela m'a semblé très difficile. J'ai eu quelques bonnes idées mais pas assez pour faire un film. De plus, le film aurait été en anglais, donc serait devenu un obstacle à une distribution internationale. Alors j'ai pensé à des chiffres. J'ai aussi pensé que les enfants n'aiment pas trop les leçons d'arithmétique. Alors en créant une chose amusante, peut-être la leçon d'arithmétique passerait-elle mieux pour eux. Pourtant, je ne voulais pas tant instruire qu'amuser. Mais lorsque Evelyn Lambart et moi-même avons commencé à travailler sur ce projet, nous nous sommes vite rendus compte que les chiffres devenaient trop comiques. Or, si nous voulions quand même rendre le film dans un esprit vaguement didactique, il fallait faire attention.

Séq. - Comment planifiez-vous un tel travail? Cela doit demander une préparation minutieuse?

N. McL. - Ce film m'a demandé une longue préparation.

Séq. - La musique fait penser à des ragas de musique indienne. Est-ce voulu?

N. McL. - Non. La percussion ne fait que suivre l'image à un rythme régulier.

Séq. - Avez-vous respecté les opérations: addition, soustraction, etc.

N. McL. - Mais oui. Toutes les opérations sont justes horizontalement.

Séq. - Il y a beaucoup d'humour dans ce film. Nous parlions d'agressivité à votre propos et vous avez corrigé en disant ironie. Mais en fait, vous évoluez de l'agressivité à l'ironie gentille en passant par l'humour noir...

N. McL. - Cela dépend du propos.

*Séq. - **Rythmetic** a-t-il été réalisé en noir et blanc?*

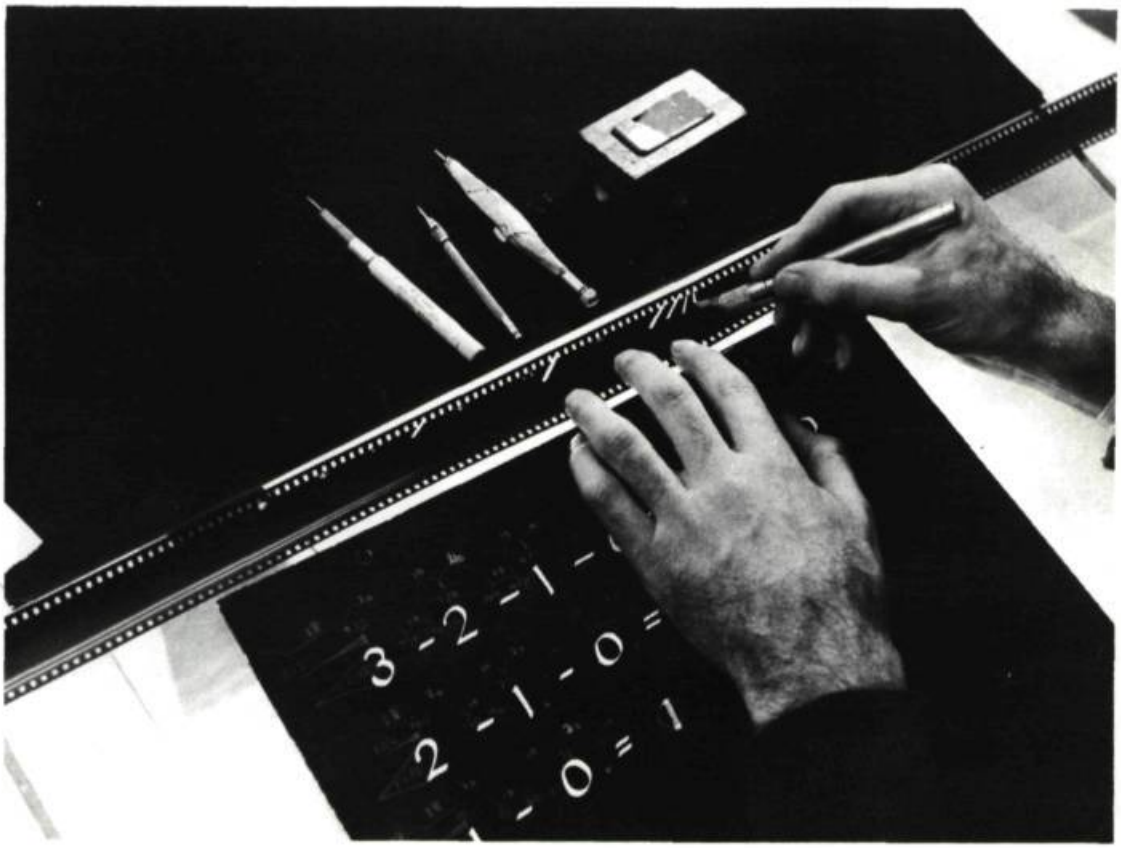
N. McL. - Oui et nous avons ajouté un filtre de couleur. Nous l'avons changé à la fin. C'est tout.

*Séq. - **Rythmetic** est un de vos films les plus appréciés. Au fait, recevez-vous souvent des commentaires sur vos films?*

N. McL. - Très peu. J'avoue que je ne suis pas vraiment intéressé, sauf dans des circonstances spéciales.

Séq. - Vous semblez avoir donné un caractère quasi humain à vos chiffres. Par exemple, le zéro n'a pas l'air content de son sort. Il se tord tellement.

N. McL. - Comment aimeriez-vous être un zéro?



Notes techniques

Les chiffres, hauts d'un pouce et demi, découpés dans du carton blanc, sont placés sur une carte noire couvrant le dessus d'une table. La caméra se trouve au-dessus de la table.

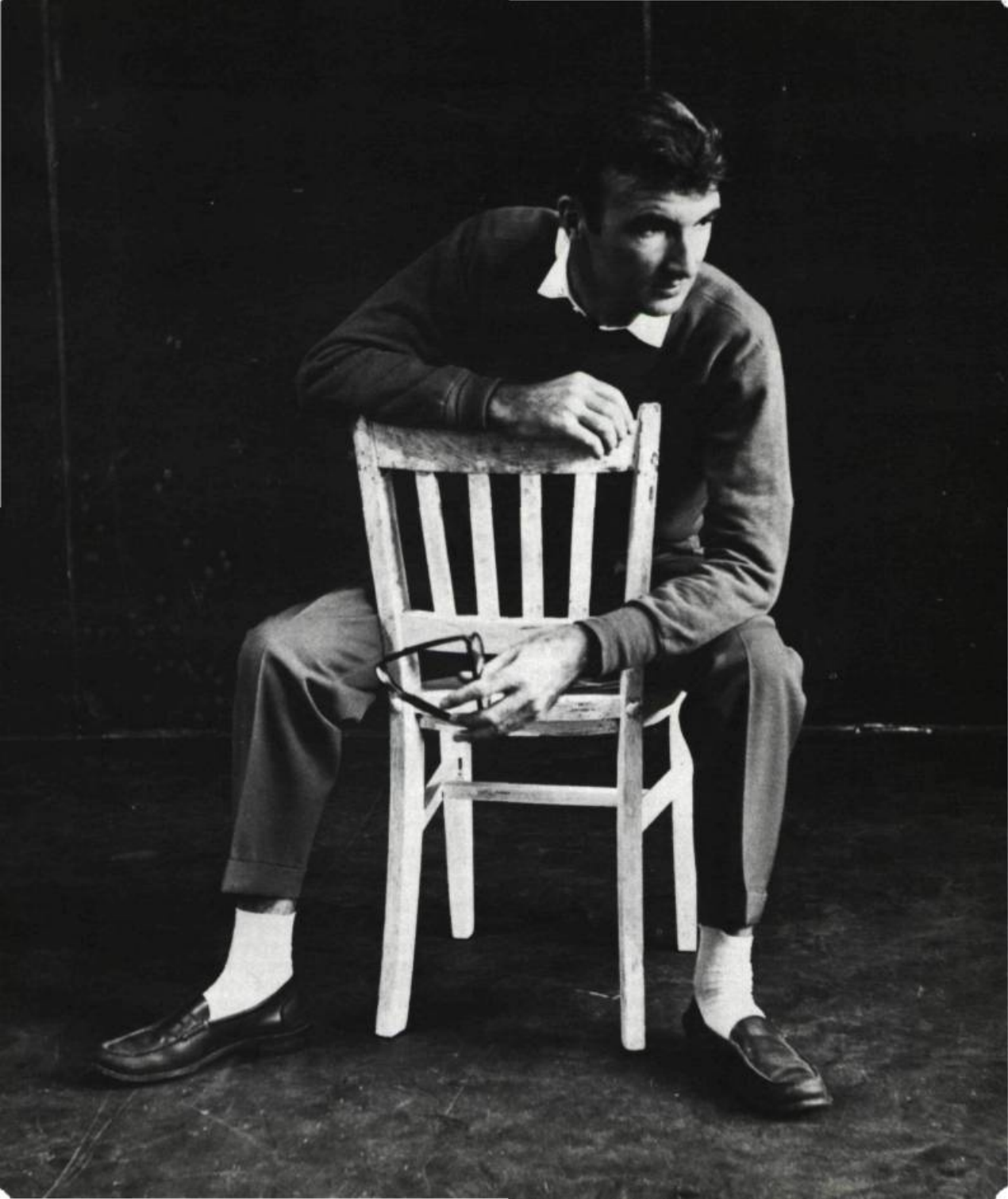
Pour obtenir une position précise des chiffres, nous avons tracé des lignes et des points de repère sur la carte en nous servant d'un crayon rouge foncé (Venus - supercolo - 6220 Red), bien aiguisé de façon à tirer une ligne très fine. A cause de la finesse de la ligne et de la teinte sombre du rouge sur fond noir, la caméra n'enregistre pas ces traits mais les animateurs peuvent les voir très bien. Cela leur était d'un grand secours pour assurer l'alignement et l'animation des chiffres.

Les figures découpées, pour la plupart, étant rigides, nous ne pouvions pas animer leurs formes mais simplement les glisser sur le fond. Pour obtenir une certaine flexibilité des figures, nous avons utilisé deux méthodes. Pour des chiffres comme 4, 7 et 5, nous avons *articulé* leurs éléments. Pour des chiffres comme 0, 2, 3, nous avons fabriqué des formes de remplacement.

De plus, les chiffres apparaissaient et disparaissaient à l'aide de courts fondus de dix images. Ces fondus n'ont pas été réalisés à l'aide d'une caméra. Pour chaque chiffre, nous avons plutôt créé dix formes de remplacement en teintes progressivement plus sombres, du blanc au noir. Cette méthode de fondu exigeait moins de travail que l'usage de la caméra, si l'on tient compte du grand nombre de ces effets à réaliser.

La bande sonore fut composée une fois le film achevé. Les mouvements des chiffres, leurs départs, leur arrêts se groupaient en unités de dix, vingt, trente ou quarante cadres. Cela établissait une structure rythmique stable pour la "musique". Cette musique fut obtenueen gravant de petites marques faites sur la piste sonore d'une pellicule 35 mm enduite d'émulsion à l'aide d'un couteau, d'une lame de rasoir, d'un stylet ou d'une épingle.

N. McL.



IL ETAIT UNE CHAISE

(1957) - 9 minutes 30 secondes

N. McL. - L'idée du film m'est venue pendant la réalisation de **Neighbours.** Vous vous souvenez des chaises-longues pliantes. Un jour, au début du tournage, Jean-Paul Ladouceur se prit les pieds dans sa chaise, eut toutes les difficultés du monde à l'ouvrir, de travers d'abord, puis en la forçant. Je me suis dit: voilà une bonne idée de film. Un homme aux prises avec une chaise-longue. Je mis cette idée de côté. Quelques années plus tard, cette idée me revint. Je n'avais qu'un seul problème: je ne savais pas comment finir le film. Je voyais bien la lutte qui se prolongeait pendant deux ou trois minutes mais comment finir le film? A force d'y penser, je vis l'homme assis sur la chaise pour terminer. Mais il fallait alors une autre sorte de chaise puisqu'il y avait également la chaise assise sur l'homme. J'en ai parlé à Claude Jutra et lui ai demandé ce qu'il en pensait. Il me répondit qu'en effet nous pouvions tirer quelque chose de l'idée originale. Et comme il était libre à ce moment-là, nous avons décidé de travailler ensemble. Il a d'ailleurs été cometteur en scène ainsi que comédien.

Séq. - Claude Jutra vous a-t-il apporté des idées?

N. McL. - Oui, beaucoup.

Séq. - Comment avez-vous trouvé la musique?

N. McL. - J'avais appris que le musicien indien Ravi Shankar était à Montréal pour enregistrer un programme d'une heure à la télévision. Et je me suis dit qu'il serait intéressant de faire appel à lui pour ce film. Alors j'ai appelé Radio-Canada et ai demandé à parler à Ravi Shankar. A ma surprise, il était là et il m'a répondu. Nous avons pris rendez-vous à l'Office national du film pour le lendemain. Je lui ai fait voir le film et il s'est déclaré très intéressé. Il vivait à New York à cette époque. Je lui ai suggéré de faire un compromis entre la

musique indienne typique (les ragas) et la musique occidentale. Je voulais une sorte de musique internationale. Ravi Shankar me certifia qu'il pourrait, sans nul doute, arranger cela.

Séq. - A-t-il vu le film plusieurs fois?

N. McL. - Deux fois ici. Ensuite, j'ai fait un découpage de séquences sur des carrés de papier, chacun représentant une seconde de temps, avec commentaires sur ce qui se passait. Plus tard, je suis allé à New York et là, nous avons revu le film à peu près dix fois. Chaque fois, nous étudiions la liste des séquences et, à la fin, Ravi Shankar connaissait le film aussi bien que moi. Deux semaines plus tard, il est venu enregistrer la bande musicale à Montréal avec son joueur de tambour.

Séq. - Comment a été votre collaboration avec Ravi Shankar?

N. McL. - Ravi Shankar a été formidable. J'avais peur qu'il ne soit trop strict. Même s'il expérimentait, c'était quand même de la musique classique avec un tempo bien précis. Eh bien! Ravi Shankar a été extrêmement flexible.

Séq. - Etait-ce de l'improvisation?

N. McL. - Oui. Nous avons compartimenté le film en dix boucles (donc moins d'une minute chacune), avec dix secondes de "blanc" entre chacune. Il a enregistré boucle par boucle, et les dix secondes étaient suffisantes pour que nous puissions faire nos commentaires, Claude Jutra, Ravi Shankar et moi. Nous avons recommencé à peu près sept fois jusqu'à ce que cela nous semble parfait, en améliorant, en changeant au besoin...

Séq. - Mais vous avez toujours gardé la mesure du raga, c'est-à-dire seize mesures.

N. McL - Peut-être. En fait, le problème majeur de Ravi Shankar était le tango. Comment allons-nous faire cela? disait-il. Il savait, lui, ce qu'était un tango mais comment jouer cela sur la tablature du sitar? Son batteur ne le savait pas.

Séq. - Comment la matière arrive-t-elle à se révolter contre l'homme? Pourquoi? A-t-elle une raison?

N. McL. - Ma première idée, c'est que la chaise est un symbole - comment dire? - d'exploitation. Et je voulais terminer - dans mon dessein original - avec la chaise assise sur l'homme. Seulement, quand le moment du tournage est venu, cette fin ne "marchait" pas visuellement avec l'homme sous la chaise. C'était trop statique et cela ne me satisfaisait pas vraiment. Alors, après avoir cherché, nous en sommes arrivés à la fin actuelle. Par contre, elle fausse la perspective philosophique originale.

Séq. - Quelles techniques avez-vous utilisées?

N. McL. - C'est le même principe que pour les marionnettes à fils: du fil à pêche en nylon noir attaché à la chaise; deux fils à gauche de l'écran et deux fils à droite. Il n'y a pas d'animation. Mais le tournage a été fait au ralenti, à la moitié de la vitesse. Claude Jutra suivait le mouvement en se déplaçant très lentement.

Séq. - Cela a dû être difficile?

N. McL. - Non, pas vraiment. Quand nous voulions faire tourner la chaise en avant, nous enroulions le fil autour et nous tirions. Par exemple, lorsque Claude Jutra courait en rond après la chaise, nous avions attaché des bouts de fil aux deux pieds de Claude et d'autres aux pieds de la chaise et nous avons tourné à l'envers. Claude, en fait, tirait la chaise.

Séq. - Vous êtes un magicien. C'est comme Méliès. Vous devez inventer sans cesse de nouvelles techniques. C'est John Grierson qui a déclaré que Walt Disney était un apprenti sorcier. Mais c'est vous le sorcier. Et, plus récemment, Stanley Kubrick *a dû inventer de nombreuses techniques pour son film* ***2001: l'Odyssée de l'espace.*** *Bref, la nécessité est mère de l'invention. Vous avez dû résoudre plusieurs problèmes.*

N. McL. - En effet, et c'est cela qui est amusant. Nous avions de petites difficultés qui nous obligeaient à trouver des choses neuves. Et aussi à partir d'erreurs commises. Bref, le sorcier a dû trouver de nouveaux expédients. En fait, j'avance lentement, comme un enfant endormi...

LE MERLE

(1958) · 4 minutes

Séq. - Avant de réaliser ***Le Merle,*** *vous aviez déjà fait des films à partir de chansons folkloriques canadiennes en utilisant des techniques fort similaires. Avec* ***Le Merle,*** *vous avez adopté des procédés différents. Pourquoi?*

N. McL. - Je cherchais, avant tout, à améliorer la qualité sonore des chansons que j'illustrais. **Le Merle** fut l'occasion de travailler l'enregistrement sonore avec un maximum de précision. Avant 1958, j'avais tenté mais sans succès de réaliser **Le Merle.** Malheureusement, j'avais dessiné un oiseau beaucoup trop élaboré. La chanson était très rapide et je ne parvenais pas à solutionner le problème des multiples métamorphoses du merle. A une autre reprise, j'ai tenté de simplifier la conception graphique mais j'ai encore une fois échoué. Ce n'est qu'en 1958 que je suis parvenu à obtenir un dessin aussi simple qu'un idéogramme. Cela m'a permis d'obtenir la flexibilité du mouvement et de suivre toutes les métamorphoses de la décomposition de l'oiseau. Ce résultat n'a été atteint que grâce à une extrême simplification de l'image.

Séq. - La chanson a-t-elle été enregistrée spécialement pour le film ou vous êtes-vous servi d'un enregistrement pré-existant?

N. McL. - Pré-existant.

Séq. - A-t-elle subi certaines modifications?

N. McL. - Aucune.

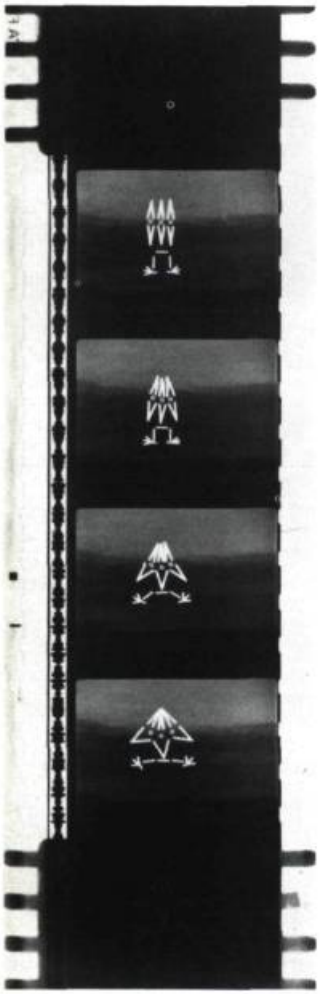
Séq. - Comment réussissez-vous à donner au film son ton humoristique? Est-ce spontané ou calculé?

N. McL. - La musique a suggéré l'humour. Toutefois les détails sont spontanés.

Séq. - Comment avez-vous travaillé pour ce film?

N. McL. - J'utilise des morceaux de carton découpés puis je fais des

combinaisons. Jai une idée générale de ce que je veux obtenir mais j'improvise les moments humoristiques. Au départ, je trace quelques esquisses et je ne dessine sur papier que lorsque je prévois certaines difficultés majeures.



Séq. - Qu'est-ce qui a motivé le choix du ***Merle?***

N. McL. - La guerre terminée,l'Office national du film avait enregistré six chansons de folklore canadien. Après quelques années, l'Office a voulu en porter six autres à l'écran. J'ai eu la possibilité d'en choisir six parmi une centaine. J'aimais beaucoup **Le Merle** et les paroles ne causaient pas trop de problèmes d'adaptation visuelle. Lorsque vous travaillez à partir d'une chanson, il faut respecter, d'une part, la structure musicale et, d'autre part, la structure littéraire. Tout le travail consiste à fusionner harmonieusement ces deux réalités sans en dénaturer aucune.

Séq. - Le texte français ne vous gênait pas?

N. McL. - Absolument pas. C'était un défi.

Séq. - Comment êtes-vous parvenu à créer la rapidité du mouvement?

N. McL. - Cela n'a pas été trop difficile car la musique l'exigeait. Lorsque j'ai d'abord essayé de réaliser **Le merle,** je ne pouvais absolument pas parvenir à la rapidité nécessaire parce que mon dessin était trop élaboré. Tout était confus. En simplifiant le graphisme, j'ai pu tout faire faire à l'oiseau et conserver ses caractéristiques intrinsèques ainsi que ses particularités biologiques.

Séq. - Je trouve admirable le travail analytique auquel vous vous êtes livré sur toute l'anatomie de l'oiseau. Chaque partie du corps est clairement disséquée et parfaitement intégrée au contexte général du film.

N. McL. - Au point de départ, j'avais une bonne structure musicale. Comme la chanson était cumulative, tous les éléments s'imbriquaient logiquement les uns dans les autres.

Séq. - Vous avez encore une fois utilisé une toile de fond?

N. McL. - Je m'en suis servi comme arrière-plan. Tout était en surimpression. Vers la fin, j'utilise, comme dans plusieurs de mes films, le zoom. Je voulais ainsi renforcer le climat d'excitation qui imprègne toute la chanson.

Séq. - L'éclairage est remarquable. On passe des couleurs vives aux couleurs douces.

N. McL. - Cette dégradation des couleurs a été obtenue par l'utilisation des pastels.

SERENAL

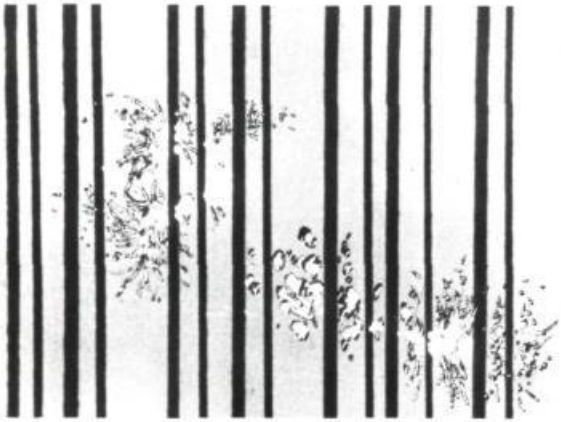
(1959) · 3 minutes

Séq. - Vous n'aimiez pas particulièrement ***Serenal.*** *Pourquoi?*

N. McL. - C'est une oeuvre mineure. Sans plus. Un jour, par hasard, j'ai entendu la musique par un orchestre folklorique du Carribé. Je l'ai aimée, et comme je n'avais rien à faire à ce moment-là, j'ai pensé réaliser un petit film qui n'exigerait pas trop de travail. Mes films antérieurs m'avaient épuisé. J'étais très fatigué et je ne voulais pas entreprendre une oeuvre qui m'aurait demandé des efforts considérables. Pour être honnête, je n'aurais pas dû m'attaquer à **Serenal.**

Séq. - Encore une fois, s'affirme ici votre amour des choses volantes. On retrouve encore des papillons, des oiseaux, des formes aériennes. Est-ce que cela fait partie de vous?

N. McL. - J'adore les choses qui volent et quelquefois j'aimerais moi-même m'envoler librement comme un oiseau. Ce qui me frappe en revoyant ce film, c'est sa ressemblance avec **Boogie Doddle.** Le mouvement est peut-être un peu plus décoratif mais les idées développées s'apparentent, quoique dans **Serenal** le thème général soit articulé avec plus de précision. C'est la première fois que je travaillais directement sur la pellicule 16mm. Travailler avec ce format fut pour moi une expérience enrichissante car j'ai pu utiliser une perforeuse électrique. Elle vibrait dans mes mains et je pouvais ainsi exécuter très rapidement des séries incalculables de figures modèles sur la pellicule. Grâce au 16mm, j'ai pu également comprimer une phrase musicale et contrôler rigoureusement le passage du temps.



SHORT AND SUITE

(1959) - 5 minutes

Séq. - Vous regrettez également d'avoir fait ***Short and Suite****?*

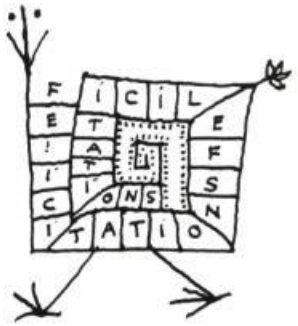
N. McL. - Comme dans le cas de **Serenal,** j'avais entendu, par hasard, la musique et j'ai pensé que je pourrais en tirer un film. Bref, ce sont deux films qui se sont faits presque malgré moi.

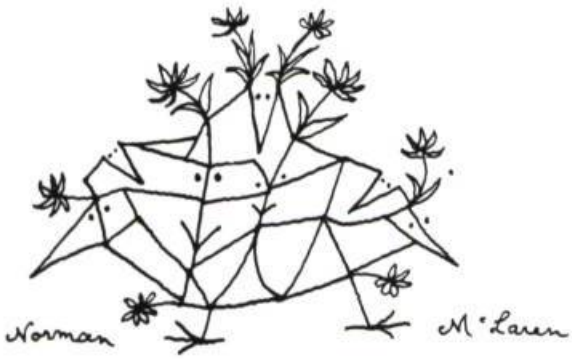
Séq. - Je remarque dans ce film une forte tendance à la symétrie.

N. McL. - C'est juste. C'est une caractéristique que vous retrouverez dans certains autres films comme **Spheres** ou **C'est l'aviron.**

Séq. - Comment parvenez-vous à présenter ces lignes en mouvement?

N. McL. - Je procède par gravure sur images. J'utilise une règle que je place à un certain angle et ensuite je la déplace selon la différente épaisseur des lignes que je veux obtenir.





MAIL EARLY FOR CHRISTMAS

(1959) - 30 secondes

Séq. - A quelle occasion avez-vous réalisé ***Mail Early for Christmas?*** *Etait-ce une oeuvre de commande?*

N. McL. - J'avais entendu la musique au préalable et j'ai appris qu'on cherchait quelqu'un pour faire un film à l'occasion de la fête de Noël. Je trouvais que la musique convenait bien au sujet.

Séq. - Ici, vous utilisez une forme de lettrage qui suggère fortement certains mots. Est-ce une façon d'agresser le spectateur?

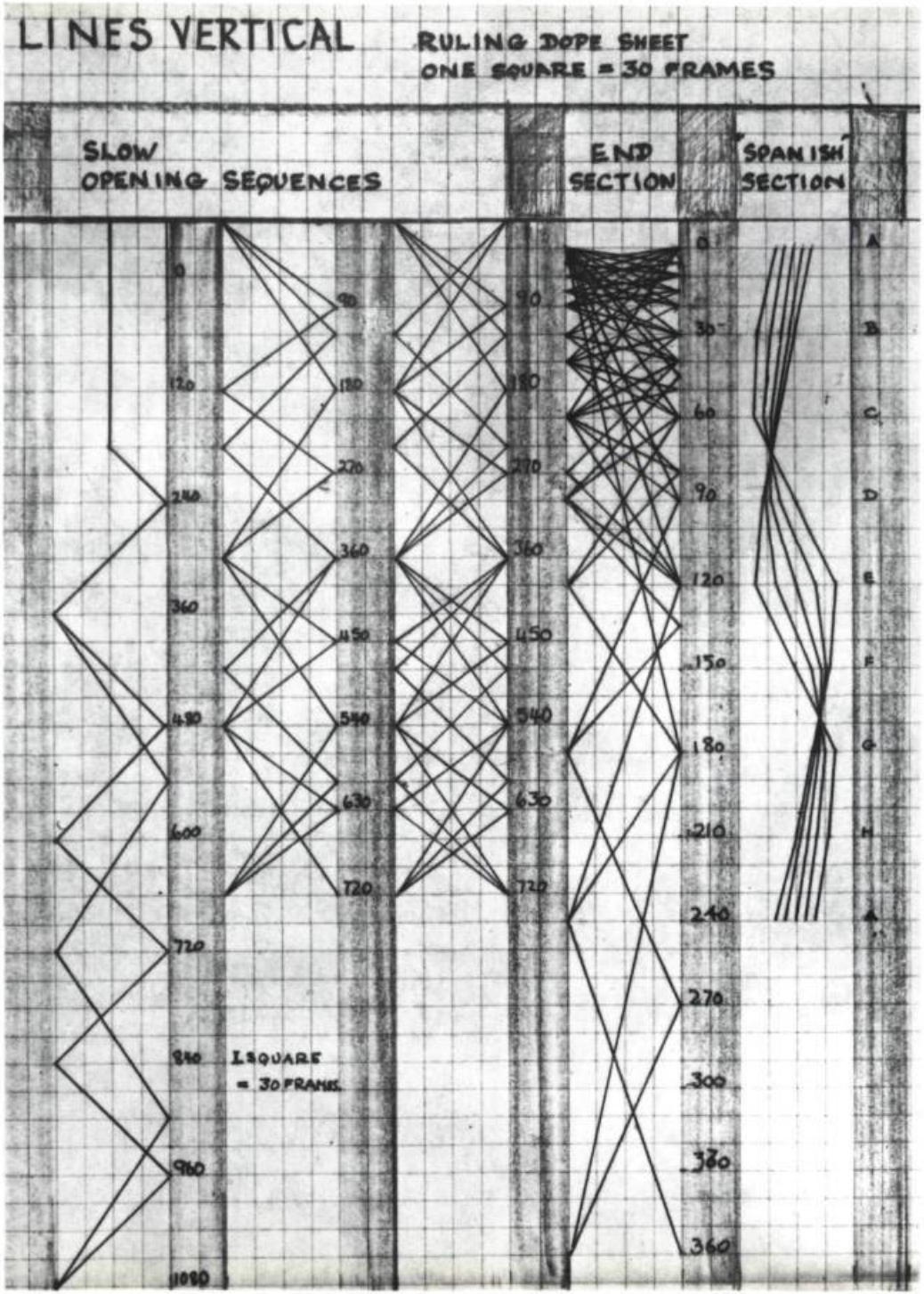
N. McL. - D'une certaine façon, oui. N'oubliez pas que nous vivions alors à l'époque de l'image sublimable. **Mail Early for Christmas** a été réalisé en deux ou trois semaines.

Séq. - Avez-vous rejeté beaucoup du matériel initial?

N. McL. - Non. Ce que vous voyez sur l'écran a été réalisé chronologiquement, du premier jet et sans coupures. Dans un film de très courte durée, on peut se permettre une telle spontanéité.

Séq. - Mais c'est tout de même une spontanéité très contrôlée.

N. McL. - Le contrôle ne provient que des limitations techniques. Je crois fermement aux bénéfices de telles barrières. Dans mon cas, les limitations techniques et thématiques favorisent la créativité. Plus le travail est parsemé de limites, plus le résultat final risque d'être bon et original. La forme de musique que je préfère est la sonate à cause justement de son carcan très rigide.


LINES VERTICAL
RULING DOPE SHEET
ONE SQUARE = 30 FRAMES
SLOW OPENING SEQUENCES
END SECTION
SPANISH SECTION
0
120
240
360
480
600
720
840
960
1080
90
180
270
360
450
540
630
720
0
30
60
90
120
150
180
210
240
270
300
330
360
A
B
C
D
E
F
G
H
A
1 SQUARE = 30 FRAMES

LIGNES VERTICALES

(1960) - 5 minutes 30 secondes

LIGNES HORIZONTALES

(1962) - 5 minutes 30 secondes

N. McL. - Evelyn Lambart et moi avons pensé qu'il serait possible de faire un film avec une seule ligne verticale se déplaçant tour à tour lentement et rapidement. Comme ce film devait être très court, l'expérience nous semblait réalisable. Nous nous sommes mis à l'oeuvre et avons découvert que cela ne pouvait excéder une minute. Nous avons alors décidé d'utiliser plusieurs lignes. Le film fut le résultat d'une très étroite collaboration entre nous. Evelyn a gravé toutes les lignes sur la pellicule avec une règle de dix-neuf pouces, (48 cm.) de long. Nous avons divisé le film en segments de dix-neuf pouces, les lignes changeaient de direction et nous faisions alors une coupure. Nous étions convaincus que ce concept serait utile à la création de la trame sonore. Maurice Blackburn a composé la musique à la suite de notre travail.

Séq. - Si, au point de départ, vous n'aviez pas de musique, quelle était donc votre intention en jouant ainsi avec les lignes?

N. McL. - C'était une espèce d'exercice de style rythmé par la division du film en unités de dix-neuf pouces (48 cm.) **Lignes horizontales** et **Mosaïque** découlent directement de ce film-ci. Si on examine les trois films au point de vue du mouvement, on découvre qu'ils sont presque identiques.

Séq. - Maurice Blackburn a souvent composé la musique de vos films après que vous avez complété tout le travail visuel. Cela n'a-t-il pas provoqué certains heurts et mécontentements de part et d'autre?

N. McL. - Nous avons presque toujours discuté des partitions musicales dès que possible. Je connais bien les goûts de Maurice Blackburn et sa façon de travailler. Nos esprits se rejoignent et notre

collaboration est fort harmonieuse. Il sait ce que je veux et je sais ce qu'il peut m'apporter. Dans un premier temps, nous discutons du film. Ensuite il m'apporte ses suggestions et je lui donne les miennes. A cette étape de la collaboration, il n'y a rien de très précis. Maurice Blackburn travaille de son côté; moi, du mien. Finalement, il vient me rencontrer et me fait entendre ce qu'il a fait. Si je ne suis pas tout à fait satisfait et qu'il croit que son travail ne peut être modifié, nous tentons l'expérience.

Séq. - Vous avez aussi travaillé longtemps avec Evelyn Lambart?

N. McL. - Ce fut une très fidèle, généreuse et intelligente collaboratrice. Nous avons travaillé ensemble de 1949 à 1962. Je lui dois beaucoup.

Séq. - Quand avez-vous fait ***Lignes horizontales****?*

N. McL. - Deux ans après avoir fait **Lignes verticales,** j'étais curieux de voir ce que le même procédé donnerait si je déplaçais les lignes de façon horizontale. J'étais persuadé que le résultat serait complètement différent car la gravité n'existe plus lorsque les lignes courent horizontalement. On ne sait plus ce qui les anime. Je voulais que les couleurs soient plus violentes que dans les **Lignes verticales.** J'ai demandé à Pete Seeger, alors de passage à l'O.N.F., de composer une trame musicale. Je ne savais pas ce que je désirais obtenir sur le plan musical. Je lui ai donc laissé entière liberté. Le résultat fut un film beaucoup plus chaleureux et "lyrique" que **Lignes verticales.**

Séq. - Nous sommes, avec ***Lignes horizontales,*** *à l'extrême pointe de l'abstraction.*

N. McL. - C'est juste. L'un des principaux avantages des films abstraits est que vous pouvez susciter et provoquer l'émotion du spectateur à partir de tout un réseau fascinant de mouvements rapides, calmes, précipités, majestueux. Le déplacement d'une seule ligne peut émerveiller.

DISCOURS DE BIENVENUE DE NORMAN MCLAREN

(1960) - 7 minutes

N. McL. - 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. Evidemment, 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.**

Séq. - Comme dans ***Il était une chaise,*** *l'objet est en désaccord avec celui qui l'utilise. Il se révolte contre l'homme.*

N. McL. - Il ne faut surtout pas chercher dans ces deux films de lourdes méditations philosophiques.

Séq. - Comment êtes-vous arrivé à animer ces objets inanimés?

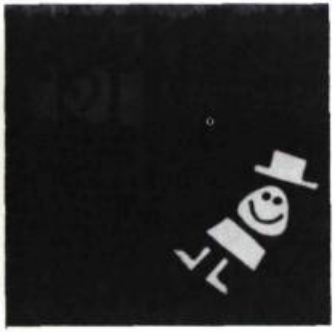
N. McL. - Avec des ficelles noires. Les objets étaient attachés à la ficelle et il n'y avait qu'à tirer de tous les côtés pour les déplacer.

CANON

(1964) - 10 minutes

Séq. - Comment a germé l'idée de ***Canon?***

N. McL. - J'avais dessiné une série de six pages de variations visuelles pour illustrer un commentaire musical de Martha Blackburn sur six formes musicales: la fugue, le canon, le rondeau, 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 débuter, 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'était un film didactique dont la dernière partie manquait de clarté.



Séq. - Le film est divisé en trois parties bien distinctes.

N. McL. - Oui. J'ai utilisé pour chacune des techniques différentes.

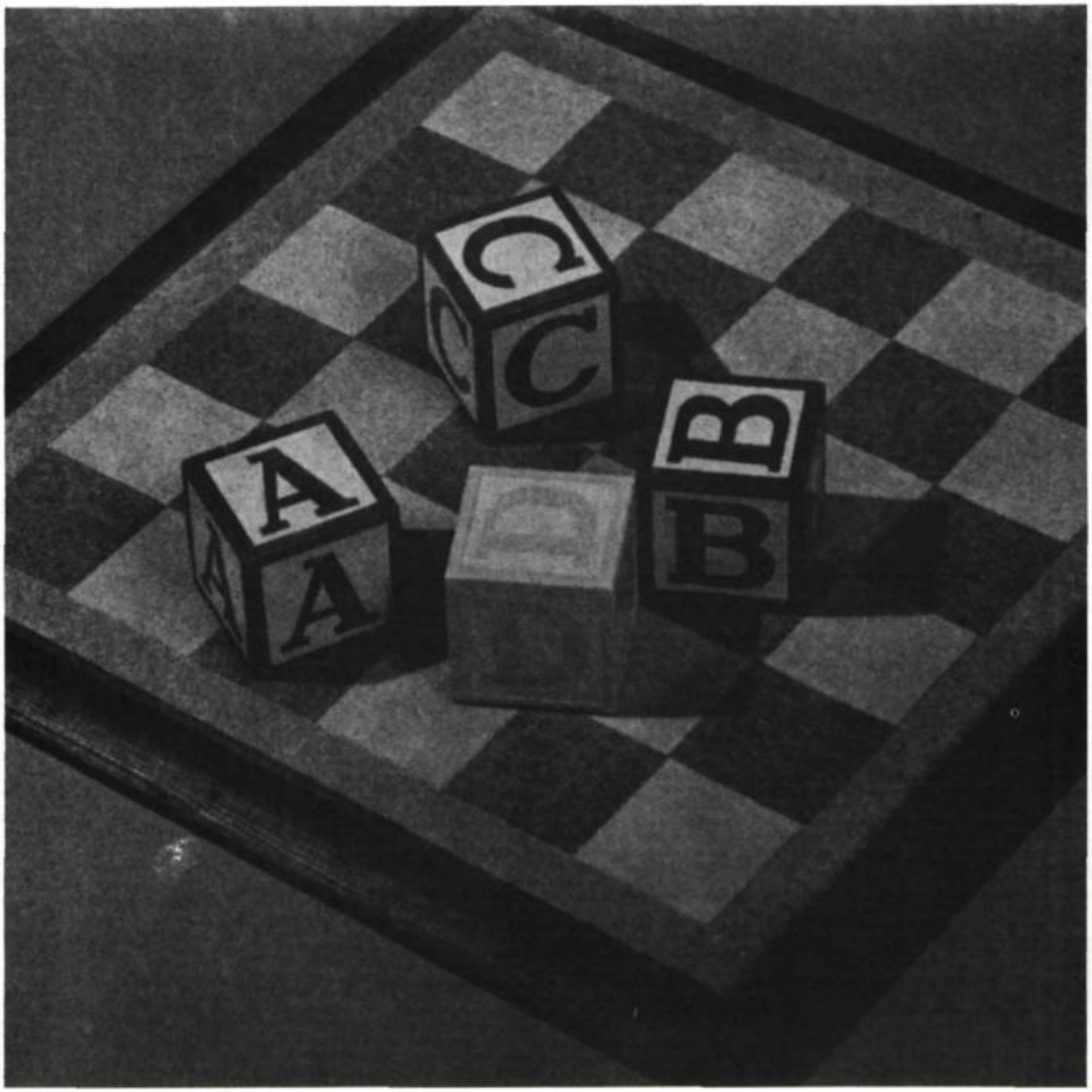
Séq. - Avez-vous personnellement composé la musique synthétique du début?

N. McL. - Oui. Tout ce qui a trait aux mains et à Frère Jacques a été mis en musique par moi. Je dois le reste à Eldon Rathburn.

Séq. - Comment avez-vous réussi à déplacer les blocs à différentes vitesses?

N. McL. - Par le procédé de l'animation image par image, en utilisant des blocs ordinaires. La deuxième partie a été constituée à partir des papiers découpés puis colorés à l'aide de filtres. La troisième partie présente des personnages vivants qui ont été insérés par superpositions. La musique s'est greffée au film après l'élaboration

visuelle. Mon intention originelle se voulait didactique mais peu à peu je me suis laissé emporter par l'aspect divertissant de l'entreprise. D'où la demi-réussite.



MOSAÏQUE

(1965) - 5 minutes 30 secondes

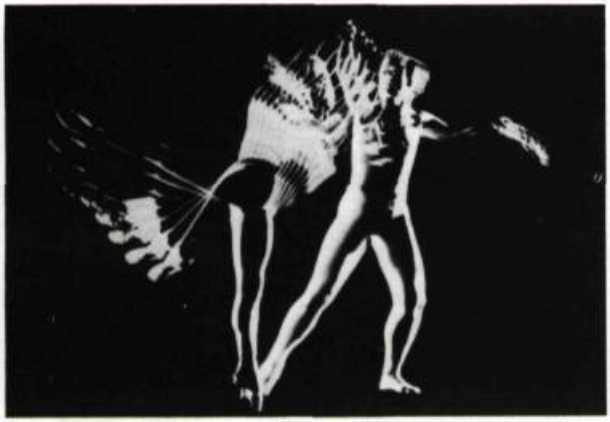
N. McL. - Evelyn Lambart et moi avons procédé à un mélange de lignes horizontales et verticales. Au début, je me suis demandé ce qui arriverait si nous présentions les deux simultanément. La première partie du film était intéressante et ressemblait à un tableau de Mondrian en mouvement: les rectangles devenaient allongés et les carrés se métamorphosaient en rectangles. Malheureusement, la partie centrale débouchait sur la confusion totale. Il y avait trop de lignes. Je me suis alors posé la question suivante: Y aurait-il possibilité de couper le film en deux pour en faire un plus court? J'ai donc tenté de projeter simultanément deux copies différentes de lignes blanches sur fond noir. Je voulais déceler uniquement les points où les lignes se croiseraient. **Mosaïque** est né de cette expérience intéressante. J'avais fait enregistrer la musique à Hollywood par Cal Chandler en lui fournissant certaines directives générales sur la facture visuelle du film. Comme sa trame musicale était totalement inacceptable, j'ai décidé de la graver moi-même sur la pellicule avec un canif.

Séq. - Lorsque le film commence, s'agit-il d'un objet ou d'un point fixé sur une table?

N. McL. - Il ne s'agit pas d'une table mais d'un carré de papier. Pour le déplacement initial du point, nous avons utilisé un fil fin sur lequel il y avait de la colle. En réunissant la copie des lignes verticales blanches sur fond noir et celle des lignes verticales noires sur fond blanc, nous avons cherché à obtenir un négatif qui nous permettait de ne voir que les points. La couleur a été obtenu par une coloration des points. L'insertion de ceux-ci dans de grandes bandes passées au filtre a permis le changement de couleurs.

Séq. - La profondeur du son est étonnante. On a l'impression qu'il vient de très loin.

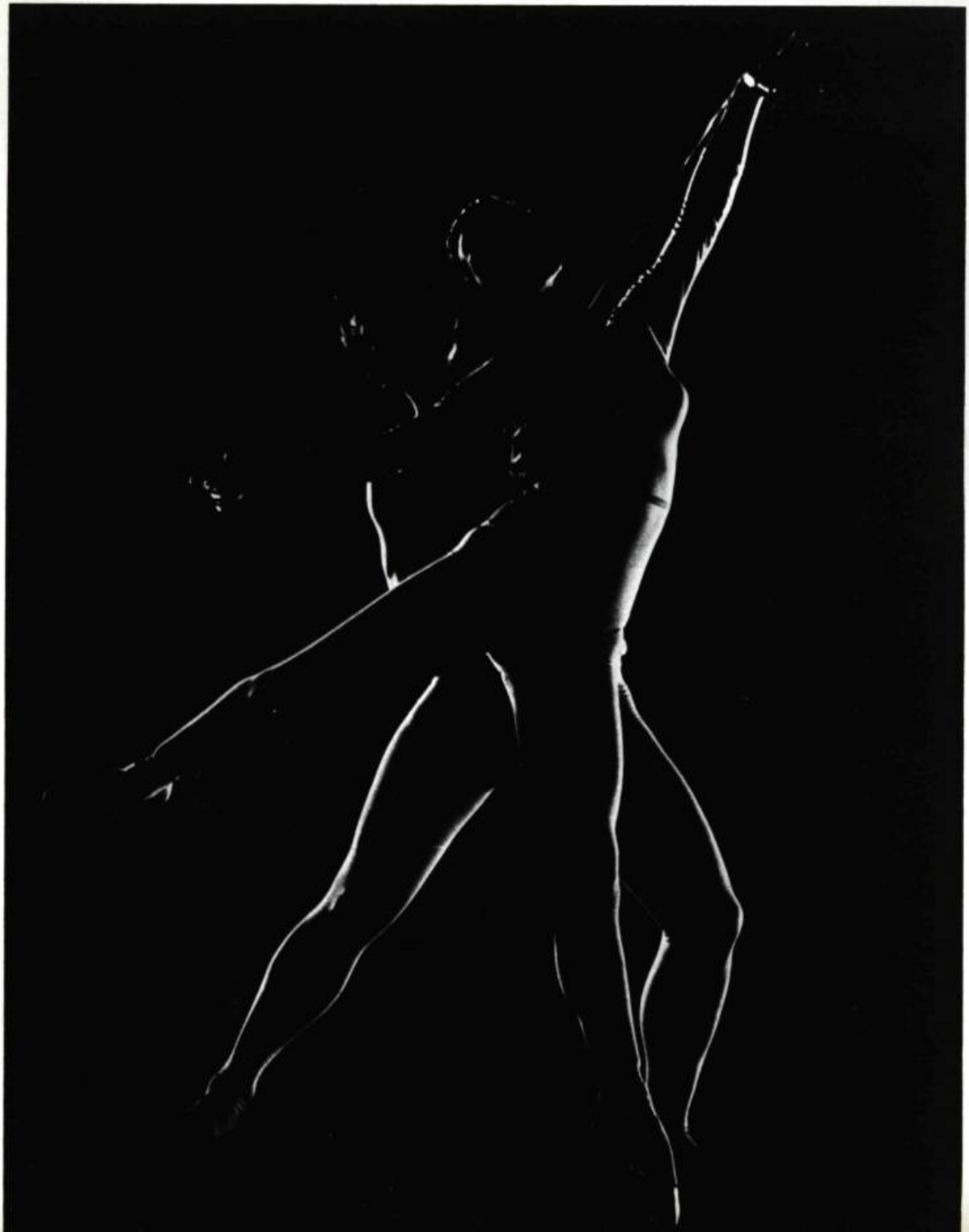
N. McL. - Chaque son a été obtenu par grattage sur la pellicule. Lorsque vous déplacez et faites jouer ce que vous avez réalisé par ce procédé, il n'y a pas d'écho ou de distance. Nous avons ajouté les réverbérations sonores par mixage lors du ré-enregistrement.



PAS DE DEUX

(1967) - 13 minutes 30 secondes

N. McL. - J'ai toujours été intéressé par le ballet dans sa forme la plus pure débarrassée des conventions anecdotiques ou narratives. J'aime le mouvement pour le mouvement. Le ballet abstrait. L'idée des images multiples provient d'un séjour que j'ai fait à Paris dans les années '50. J'avais vu, dans le cinéma, une bande publicitaire d'une vingtaine de secondes qui vantait les avantages des corsets pour femmes. Le film consistait en un seul plan d'une femme qui traversait l'écran au ralenti. Elle était ainsi multipliée par quatre. Je me suis souvenu de cela et vers la fin des années '50, j'ai commencé à faire des tests et des expériences avec des images multiples. Les résultats furent fort intéressants. J'ai filmé un homme qui courait et je l'ai multiplié quarante-quatre fois. C'était un effet très facile à obtenir au laboratoire. Je trouvais que le procédé pourrait être avantageusement utilisé dans un film mais j'étais dépourvu d'idées en ce qui concernait un éventuel sujet. Vers 1966, j'ai songé à un thème, certes banal, mais qui me permettrait de faire un film. J'ai montré les tests à Georges Balanchine puis à Ludmilla Chiriaeff, directrice des Grands Ballets Canadiens, car je désirais prendre la danse comme sujet de base. Madame Chiriaeff s'est intéressée au projet puis une étroite collaboration a commencé entre nous. Le résultat fut **Pas de deux.** La musique a été ajoutée après le tournage. Il aurait été techniquement impossible d'introduire la musique au début à cause de la multiplication des images par le ralenti. Nous avons filmé les danseurs à un rythme normal et régulier puis nous avons étiré chaque plan et décomposé systématiquement chaque mouvement des corps. Les danseurs ne pouvaient danser au ralenti. Il a fallu trouver ensuite une musique qui convenait au nouveau rythme du film. C'était artistiquement préférable de juxtaposer la musique à la fin du film.



Séq. - Qui a suggéré les deux danseurs?

N. McL. - Madame Chiriaeff a proposé Vincent Warren et Margaret Mercier.

Séq. - Avez-vous fait beaucoup de répétitions avant le tournage?

N. McL. - Non, pas beaucoup. Madame Chiriaeff et moi avons discuté pendant trois ou quatre jours chaque mouvement. A cause de certains impératifs techniques, j'ai dû lui faire quelques suggestions et lui proposer certains changements. Elle a elle-même expliqué la nature du ballet aux danseurs. Ceux-ci sont venus à l'O.N.F., un ou deux mois après notre dernière conversation. Le tournage a duré une semaine mais les effets spéciaux ont requis plusieurs mois de travail. La réalisation complète du film a exigé plus d'un an de travail.

Séq. - Vous n'avez jamais songé à faire ce film en couleurs?

N. McL. - Oui, pendant quelque temps. Mais j'ai dû abandonner cette idée après quelques tests qui démontrèrent que la couleur ne servait aucune fonction créatrice et que le noir et blanc était préférable sur le plan esthétique. De plus, le film aurait coûté beaucoup plus cher et aurait demandé beaucoup plus de temps s'il avait été tourné en couleurs.

Séq. - Pouvez-vous préciser la nature des effets optiques utilisés dans ***Pas de deux?***

N. McL. - Les prises de vues se firent de façon normale avec deux personnages seulement. Plus tard, à l'aide d'un truca, nous avons réalisé une surimpression de chaque prise de vue sur elle-même environ dix fois. Mais entre chacune des opérations, nous avons établi un décalage de cinq photogrammes. Le résultat donna dix impressions de la même image (et du même mouvement), chacune avec un décalage d'un quart de seconde.

Séq. - Comment êtes-vous parvenu à faire coïncider exactement les mouvements et la musique?

N. McL. - Par la magie de Maurice Blackburn. Je cherchais une trame musicale sans succès lorsque Maurice Blackburn a vu le film sans son et m'a dit qu'il pensait avoir trouvé ce qu'il fallait. Il m'a apporté un enregistrement de musique roumaine jouée à la flûte de pan. L'atmosphère et le tempo étaient excellents mais la pièce musicale durait seulement trois minutes alors que le film en faisait quatorze. Maurice Blackburn a dit qu'il solutionnerait le problème. Il a enregistré la pièce musicale plusieurs fois. Il a ensuite enregistré à la harpe l'orchestration des cordes et finalement mixé différents passages des cordes pour étayer l'arrière-plan.

Séq. - Comment avez-vous obtenu l'éclairage?

N. McL. - L'éclairage est dû à des contingences techniques. Il ne pouvait être frontal. A cause des nombreuses superpositions, il aurait eu une inévitable confusion des mouvements. Il fallait utiliser un éclairage oblique qui permettrait de résoudre le problème technique. Je voulais obtenir des images dé-réalisées qui présenteraient l'essen-

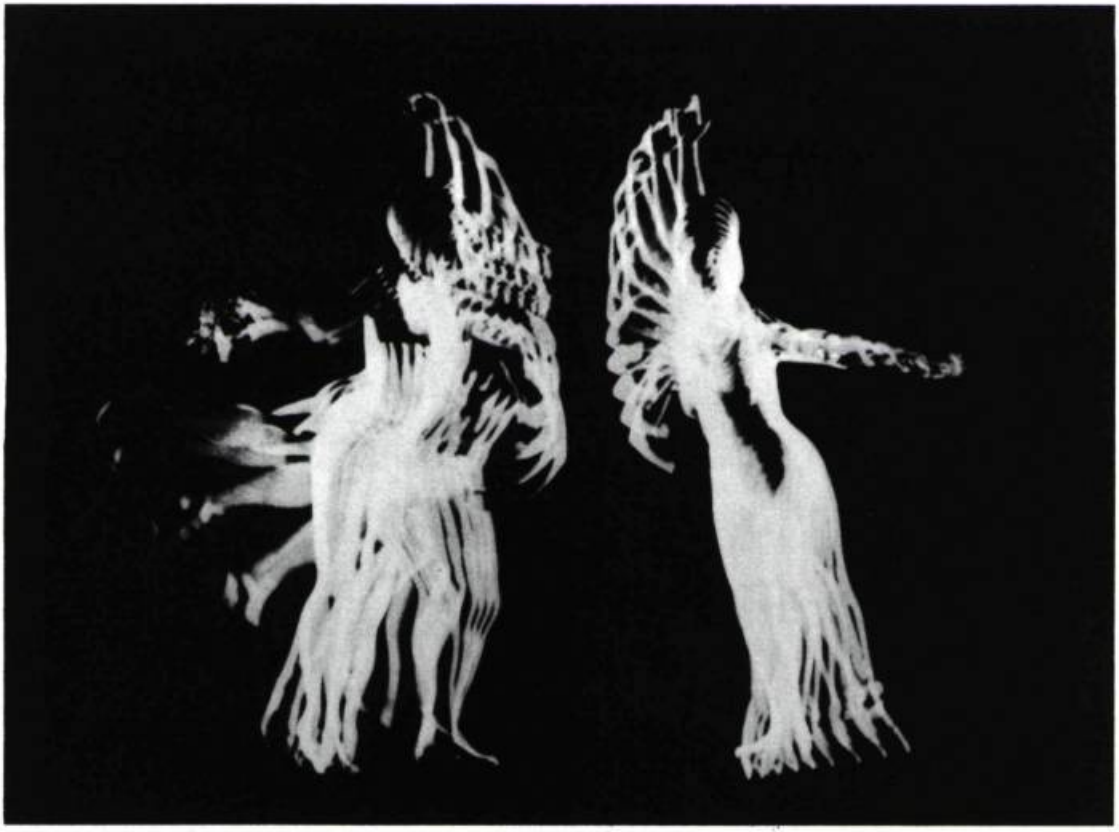
ce même des danseurs et non plus seulement leur physique. Esthétiquement, il s'agissait de filmer et de saisir l'essence même du mouvement.

Séq. - Lorsque vous réalisez un film, préparez-vous simultanément l'esquisse de films ultérieurs?

N. McL. - J'essaie d'éviter cela et de me concentrer uniquement sur ce que je fais. Mais si le film sur lequel je travaille ne fonctionne pas très bien, j'avoue que faire autre chose constitue une bonne façon d'éviter un blocage.

N. McL. - Est-ce que cela vous est déjà arrivé?

N. McL. - Pas souvent. Cela s'est produit lorsque je travaillais à la troisième partie de **Canon.**



SPHERES

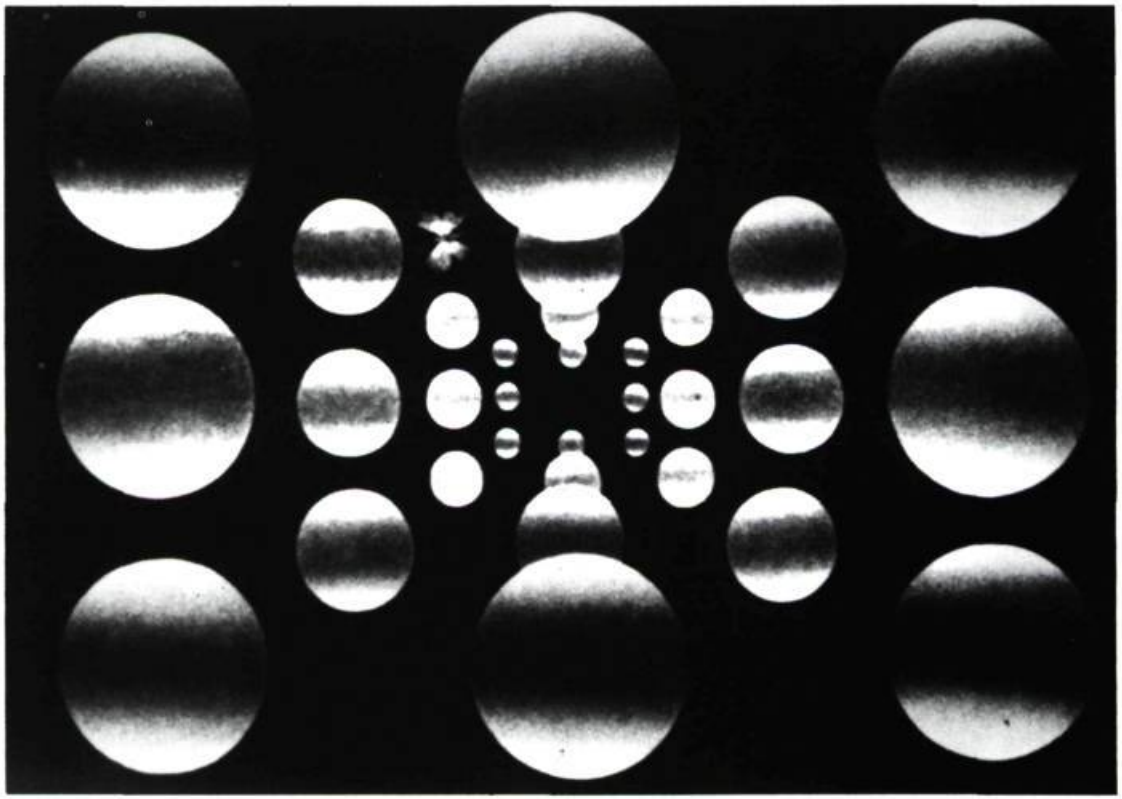
(1969) - 7 minutes 30 secondes

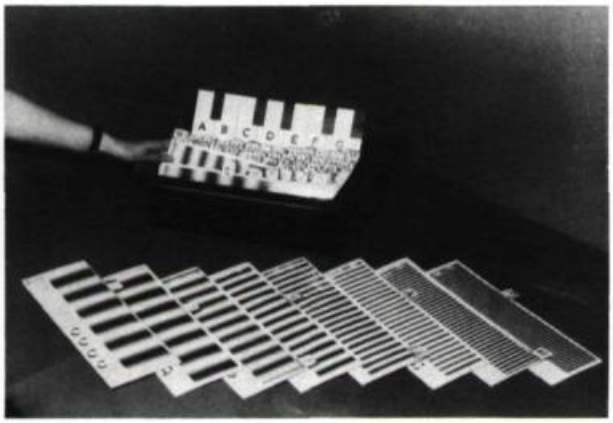
N. McL. - Ce film est difficile à dater parce que l'aspect visuel a été créé en 1946 avant **A Little Phantasy.** René Jodoin, mon collaborateur à ce film, et moi n'aimions pas **Spheres.** Nous avions peur qu'il ennuie sur le plan visuel. Je ne réussissais pas également à trouver une trame musicale appropriée. C'est en 1968, vingt-deux ans plus tard, que j'ai décidé d'employer la musique de Bach.

Séq. - Vous avez créé l'aspect visuel indépendamment de la musique. Comment êtes-vous parvenu à trouver les équivalences vingt-deux ans plus tard? C'est surprenant.

N. McL. - Oui, cela m'étonne moi-même. Mais je me suis toujours dit que si, dans un film, le temps est exact, l'entreprise est déjà réussie à cinquante pour cent. Si, par surcroît, l'atmosphère est juste et parfaite, c'est un autre trente pour cent d'acquis. Il ne reste donc que vingt pour cent à obtenir. Dans **Spheres,** il y a trois sections et lorsque j'ai eu l'idée d'utiliser un prélude et fugue de Bach, j'ai immédiatement compris que j'avais finalement trouvé ce qu'il me fallait. Il y a quatre-vingt-seize préludes et fugues de Jean-Sébastien Bach. J'avais donc un très vaste choix pour nourrir musicalement mes trois parties. J'étais persuadé d'en trouver au moins trois de la bonne longueur. Pour que le film corresponde parfaitement à celui que j'avais choisi, j'ai été obligé de couper un peu de pellicule. J'ai écouté les quatre-vingt-seize préludes et fugues et j'ai choisi ceux dont le tempo correspondait à celui du film. Il y en avait vingt. Parmi ceux-ci, douze jouissaient d'une atmosphère qui convenait à l'architecture visuelle. J'ai mesuré, avec un chronomètre, la durée de ceux que j'avais finalement sélectionnés. Il n'en restait plus que six, également satisfaisants. J'en ai éliminé deux autres après avoir traversé toutes sortes de déchirements. J'ai ensuite rejoint Glenn Gould qui les avait déjà enregistrés sur disques, afin de savoir s'il préférait les jouer directement pour le film ou s'il

préférait que j'utilise les enregistrements existants. Il m'a répondu qu'il ne voyait pas d'objection à les interpréter de nouveau pour le film. Toutefois, il n'était pas certain de pouvoir respecter exactement la durée exigée par le film. Il m'a suggéré d'utiliser les enregistrements sur disques au cas où il jouerait cinq secondes de moins ou de trop. René Jodoin et moi-même voulions faire un film au ton et au rythme uniformes et soutenus, sans tensions ni accélérations ni ralentissements. Telle était notre limite initiale. La musique devait correspondre parfaitement au principe moteur du film.





SYNCHROMY

(1971) - 7 minutes 30 secondes

N. McL. - L'intention première n'était pas de faire un film abstrait mais semi-didactique sur l'utilisation de la bande sonore. Je voulais utiliser la machine que j'avais fabriquée pour faire du son animé. Je m'en était servi, la dernière fois, lors du tournage des **Voisins.** Entre deux films, j'avais travaillé au perfectionnement de l'appareil et fait une série de variations sur le célèbre thème de Paganini. Mais il existe tellement de bonnes variations déjà enregistrées de ce thème que j'ai pensé que ce serait beaucoup trop de travail d'assembler une bande sonore originale de durée moyenne. Comme je voulais faire un film mais que je n'avais aucune idée ou aucun sujet en tête, j'ai réfléchi à la possibilité de réaliser quelque chose à partir de la musique elle-même. Mon but était d'essayer de faire comprendre au spectateur, de façon très méthodique et rigoureuse, comment s'établissent les correspondances entre le son et l'image. C'est pourquoi j'ai choisi un thème musical très, très simple: un boogie woogie. Voilà le matériel de base à partir duquel j'ai procédé à toutes sortes de variations. Les dessins et le son sont de moi.

Séq. - Est-ce que les dessins sont exactement la représentation visuelle du son?

N. McL. - Exactement. Je n'ai pas utilisé d'autre matériel. Certes, je me suis servi de la même piste deux ou trois fois simultanément ou séparément, mais aucun autre matériel n'est entré dans la réalisation de ce film.

Séq. - Le tracé correspond donc précisément au son?

N. McL. - Oui. J'ai pris la bande sonore et l'ai insérée dans l'imprimeur optique. Le son est donc visuellement représenté sur l'écran. A la fin, il y a onze colonnes de dessins du son.

Séq. - La rigueur mélodique évoque Bach.

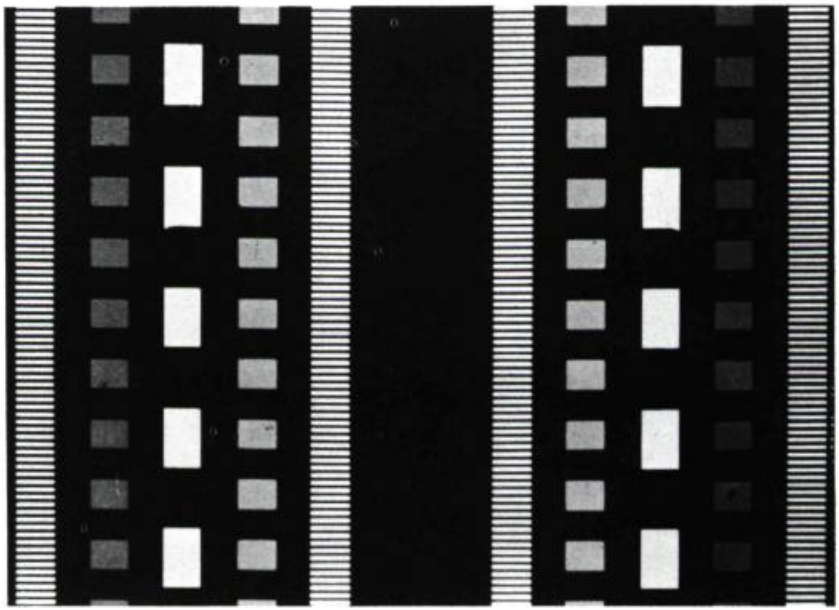
N. McL. - Ayant écouté régulièrement pendant une année les quatre-vingt-douze préludes et fugues de Bach, je suis sûr qu'inconsciemment la musique de Bach m'a influencé.

Séq. - Pourquoi avoir utilisé des couleurs très vives?

N. McL. - Comme le thème musical était un boogie woogie - donc pas particulièrement raffiné - j'ai cru que les couleurs vives s'y adapteraient parfaitement. Je voulais que la fin soit éclatante et dynamique. D'où l'utilisation de tons presque criards. J'aime beaucoup la partie centrale dans laquelle les couleurs sont atténuées. J'ai essayé de rendre le film le plus excitant possible parce que je craignais qu'il ne fût pas assez populaire.

Séq. - Quelle est la signification du titre?

N. McL. - C'est un mot que j'ai inventé et qui veut évoquer les deux mots synchronisation et chromatique.



Notes techniques

Il y a environ vingt ans, Evelyn Lambart et moi avons mis au point une méthode de filmer une bande sonore sur pellicule sans nous servir de microphones ou de l'équipement technique sonore habituel mais avec le seul usage d'une caméra. Nous avons appelé cela "son animé" parce que nous le réalisions image par image et que nous l'enregistrions sur la piste sonore qui court le long de l'image.

Pour la variation des sons, nous avons utilisé un jeu de soixante-douze cartes, portant des rayures ou "striations", dont chacune représentait un demi-ton dans une échelle chromatique de six octaves. Ces "striations" étaient de simples lignes blanches et noires correspondant acoustiquement à une onde sonore. Plus il y avait de rayures, plus la note était élevée et vice versa.

Pour contrôler le volume, il fallait varier la largeur de la piste sonore. Un obturateur mobile, dont les positions étaient calibrées en décibels, contrôlait cette largeur. Si l'obturateur était presque fermé, la bande très étroite des "striations" qui en résultaient donnait une note "pianissimo". Au contraire, l'ouverture complète de l'obturateur occasionnait un "fortissimo". Tous les degrés intermédiaires étaient rendus possibles en réglant la position du diaphragme.

Dans le film **Synchromy,** on "voit" la musique aussi bien qu'on l'"entend", par suite de cette méthode de réalisation.

Nous avons commencé par composer la musique, puis nous l'avons exécutée grâce au système expliqué plus haut en la photographiant carte par carte. Au départ, il n'y avait qu'une partition musicale, puis il y en eut deux et enfin trois.

Pour l'aspect visuel du film, nous avons utilisé uniquement l'image optique de la piste sonore en la glissant dans l'espace réservé à l'image. Comme la forme de la piste sonore était longue et mince et comme la forme de l'image était rectangulaire, il devint possible d'y placer jusqu'à onze reproductions côte à côte, même si, dans l'ensemble du film, nous en avons tracé un nombre moins élevé à la fois.

Acoustiquement, les trois thèmes musicaux furent mixés de façon conventionnelle mais, sur le plan visuel, nous les avons maintenus comme des entités distinctes.

Ce que l'on voit sur l'écran, c'est toujours l'image ou les images qui correspondent, au moment précis, au son que l'on entend. Il y a parallélisme absolu entre son et image. Esthétiquement parlant, c'est là un procédé discutable. Cependant, je me suis efforcé de démontrer que ce ne l'était pas nécessairement. La bande sonore originale était en noir et blanc, mais plus tard, au cours de la réalisation, nous avons ajouté de la couleur à l'aide de filtres et nous avons pu conférer de la variété à la partie visuelle en changeant souvent la disposition des pistes et leur couleur. De fait, la "chorégraphie" des tracés devint l'un des principaux problèmes de création qui se posèrent à l'occasion de la réalisation de **Synchromy.**

N. McL.

BALLET ADAGIO

(1972) - 10 minutes

N. McL. - David Holmes et sa femme sont les deux danseurs du film. Ce sont deux Canadiens qui vivent à Londres. J'ai eu le plaisir de les rencontrer au moment où l'O.N.F. faisait un documentaire sur leur vie professionnelle. J'ai passé une soirée avec eux et leur ai demandé s'il existait plusieurs films didactiques sur le ballet. David me répondit que ceux qu'il connaissait étaient exclusivement destinés aux débutants et qu'on n'en avait jamais réalisé pour les étudiants des cours avancés. Je leur demandai si pendant leur séjour à l'O.N.F. ils accepteraient de me consacrer quelques jours pour réaliser un Adagio. Ils n'ont pas hésité un seul instant.

Séq. - Pourquoi avez-vous tourné ce ballet au ralenti?

N. McL. - Pour deux raisons. Premièrement, il m'a semblé qu'un film réalisé à un rythme quatre fois plus lent que normalementaiderait beaucoup mieux les étudiants. Ils pourraient percevoir et comprendre plus facilement la mécanique des mouvements complexes et difficiles à exécuter. Deuxièmement, en le tournant au ralenti, la beauté du ballet devenait plus évidente. Le film ne pouvait durer plus de dix minutes et je devais filmer à un quart de vitesse. Le ballet lui-même devait durer au maximum deux minutes et demie. Parmi tous les films que j'ai faits, c'est celui qui a été réalisé le plus rapidement: trois jours de tournage et trois semaines de montage. Originellement, David et sa femme dansaient sur une musique de Rachmaninoff que je n'aimais pas du tout. La chorégraphie était d'un ancien chorégraphe russe. De toute façon, je ne pouvais pas utiliser la musique de Rachmaninoff à cause du changement de vitesse du film. J'ai alors écouté des dizaines de pièces musicales qui convenaient toutes parfaitement au film. C'est un film qui s'est fait presque sans effort mais c'est également un film que je n'aime pas tellement. Il faut avouer que je n'aime jamais mon dernier film. Le sourire des danseurs dans **Adagio**

m'agace particulièrement. A plusieurs occasions, ils sourient bêtement sans que cela corresponde à la nécessité du moment. Ils sourient aux mauvais endroits. A la vitesse normale, le mouvement était doux et gracieux et le sourire semblait approprié. Mais je n'ai découvert cette erreur qu'en voyant le film au ralenti. Le film parle d'une relation amoureuse et le climat a été complètement métamorphosé par le changement de vitesse. Au ralenti, tout devenait plus sérieux et les sourires mal à propos étaient encombrants, gênants.

Séq. - Pendant le tournage du film, la caméra a-t-elle bougé?

N. McL. - Il y avait deux caméras. L'une fixe et éloignée, l'autre (avec zoom) plus rapprochée. Le travail des caméramen aurait été meilleur si nous avions pu dépasser les trois jours de tournage.

Séq. - Ce n'est pas un film d'animation.

N. McL. - Aucunement. C'est un enregistrement au ralenti.

Séq. - Ce genre d'expérience hors des cadres de l'animation vous intéresse-t-il?

N. McL. - Oui, mais si je devais refaire l'expérience, je me dirigerais plutôt dans la direction de **Pas de deux.**

Séq. - Vous n'avez jamais été tenté de faire un film sur des gymnastes ou des nageurs?

N. McL. - On m'a demandé de faire un film sur les Jeux Olympiques mais j'ai refusé parce que je ne trouvais pas vraiment de ligne directe. J'ai besoin d'un carcan, d'une structure initiale très précise. Disons que j'ai préféré utiliser des danseurs au lieu des athlètes parce que la danse me fournissait, dans **Pas de deux** comme dans **Adagio,** un moule rigoureux.

Séq. - Avez-vous déjà pensé à faire un long métrage?

N. McL. - Non. Jamais. Le court métrage est assez long pour moi. *(rires)*

Séq. - Est-ce que votre conception du cinéma a évolué depuis vos premiers films?

N. McL. - Techniquement et artistiquement, j'ai accompli de nets progrès. En 1940, je n'étais pas conscient de la nécessité d'une structure pour réaliser un bon film. Aujourd'hui cela me semble impératif et évident.

Séq. - Allez-vous souvent au cinéma?

N. McL. - Une fois par année, peut-être. Toutefois je regarde quelques films à la télévision. C'est plus facile que d'aller au cinéma. On n'a qu'à tourner le bouton et tourner le bouton encore une fois si le film est mauvais.

Séq. - Avez-vous déjà songé à utiliser le format cinémascope?

N. McL. - Non. Pour moi, ce n'est ni important ni nécessaire.

Séq. - Tout au long de votre carrière, vous avez reçu de nombreux prix. Lequel vous a le plus ému?

N. McL. - Un jour, je reçus une lettre provenant d'une école pour délinquants à New York. On m'expliquait que les élèves étaient tellement récalcitrants à toute forme d'enseignement qu'il était presque impossible de les discipliner. Pour essayer de venir à bout de leur révolte permanente, on leur a présenté **Neighbours** (Les Voisins) qui parle précisément de gens en situation de conflits. La lettre affirmait que le film avait tellement impressionné les jeunes qu'ils l'avaient regardé dans le silence le plus religieux. Le film leur parlait de situations qu'ils vivaient et qu'ils connaissaient. Cette expérience a établi des rapports entre les délinquants et le per-

sonnel de l'institution. A un autre moment, j'ai découvert que l'O.N.F. envoyait une copie de **Neighbours** dans les tribus africaines qui s'entre-déchiraient. Ces deux événements furent mes plus belles récompenses car je prenais conscience que le cinéma peut rejoindre et toucher des gens de différentes nationalités. J'ajoute qu'il y a un prix qui m'a bien amusé autrefois: l'Oscar qu'a remporté **Neighbours** à Hollywood. J'étais alors aux Indes. Je reçus un télégramme qui m'annonçait la nouvelle. La première chose que j'ai demandé en apprenant cela fut: qu'est-ce qu'un Oscar? Ce devait être un prix inhabituel car le nom évoquait, pour moi, une nouvelle sorte de chiens. Je ne savais vraiment pas alors ce qu'était un Oscar. Je vous le jure.

Séq. - Si on devait détruire tous vos films sauf un, lequel sauveriez-vous sans hésiter?

N. McL. - **Neighbours** et si j'avais un second choix, **Pas de deux.**

Séq. - Choisissez-vous le film parce que le thème du conflit entre humains vous préoccupe personnellement?

N. McL. - Non. Ce n'est pas un thème qui me hante mais je sais que, parmi tous les films que j'ai réalisés, c'est celui qui touche le plus de spectateurs.

Séq. - Frank Tashlin prétend que l'animation est un esclavage qui isole l'artiste du monde dans lequel il vit. Que pensez-vous de cette affirmation?

N. McL. - L'art, je pense, est un esclavage joyeux. Un pianiste est esclave de sa musique et de son piano. Un peintre est esclave de sa toile. Il n'y a pas d'art véritable, je crois, sans esclavage. L'artiste est enchaîné à ce qu'il fait. Si je perds contact avec la réalité qui m'environne, c'est ma responsabilité.

Séq. - Quels sont vos projets?

N. McL. - Je fais actuellement un film strictement didactique, rempli de commentaires, sur l'animation. Il s'agit d'expliquer, par l'intermédiaire du cinéma, comment l'animateur se sert du mouvement. Le film durera presqu'une heure. J'ai écrit le scénario, commencé le tournage l'automne dernier et espère le terminer pour l'automne prochain. Il est conçu comme une espèce de manuel visuel de l'animation.

Une "pose" durant l'interview

De gauche à droite,
Janick Beaulieu
Patrick Schupp
Léo Cloutier
Norman McLaren
Gilles Blain
Léo Bonneville
André Leroux