

McLaren, ou la schizophrénie créatrice

Dominique Noguez

Number 56, Fall 1969

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58146ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Noguez, D. (1969). McLaren, ou la schizophrénie créatrice. *Vie des arts*, (56), 54–57.

''Je vous construirai une ville avec
des loques, moi!
Je vous construirai sans plan et sans
ciment
Un édifice que vous ne détruirez
pas.''

Henri MICHAUX
(La Nuit remue)

McLAREN, OULA S



Ci-dessus: *Pas de deux*, Office National du Film

CHIZOPHRÉNIE CRÉATRICE

PAR DOMINIQUE NOGUEZ

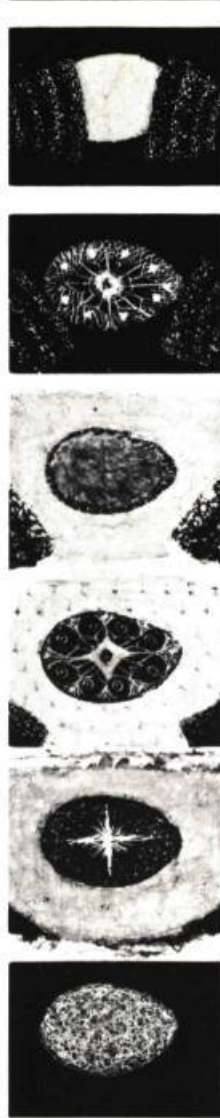
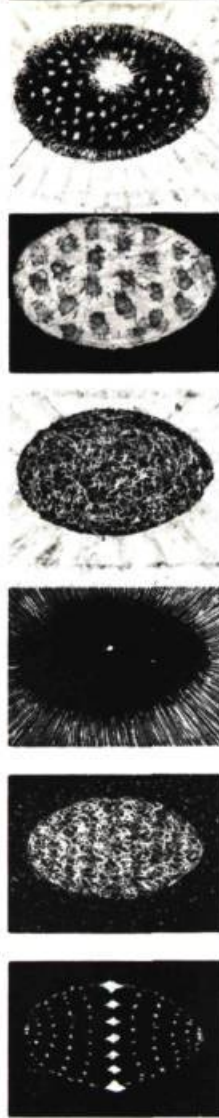


Norman McLaren est cet hérésiarque qui a fait passer le cinéma du polythéisme au monothéisme. Quel art plus fatalement voué à la multiplicité que le cinéma d'avant lui? D'un côté du film, une ribambelle de co-créateurs, depuis le dieu des dialogues jusqu'à la petite déesse des maquillages, et, de l'autre, la piétaille innombrable des spectateurs. Le cinéaste, comme le cinéphile d'avant le magnétoscope, est le plus entouré des hommes et, s'il est dieu, c'est comme Jupin, dérangé toutes les deux secondes par les larmes de Thétis ou la ceinture de Junon. En commençant vers 1933 à peindre ses films et leurs sons à même la pellicule, McLaren a fait du plus collectif des arts le plus individuel, et désormais il y a place dans le cosmos cinématographique pour les dieux solitaires.

En rapprochant aussi crûment la pratique cinématographique de la pratique littéraire ou picturale, en désencombrant l'auteur de cinéma de l'alourdissante panoplie des appareils à filmer, de la pesante assistance des techniciens et des acteurs, en supprimant cette médiation et ces relais qui l'éloignent d'autant de son œuvre, McLaren rendait ainsi au geste créateur tout son sens, toute sa puissance et surtout toute sa liberté. L'arrachant à l'attraction du théâtre ou du guignol, il mettait ou remettait le cinéma dans l'orbite de la peinture et du dessin, c'est-à-dire des arts où tout dépend d'une main et où tout est possible. Véritable révolution copernicienne que cette libération, car elle délivre le cinéma d'une fatalité qui lui semblait inhérente: l'asservissement au réel. Avec McLaren et son cinéma non-figuratif, ce n'est plus le cinéma qui gravite autour du monde, c'est le monde qui gravite au gré du cinéma. Chiffres animés de *Rythmic* (1956),

micro facétieux du *Discours de bienvenue* (1961) paramécies de *Caprice en couleurs* (1949), poulettes ou vers de terre de *Hen hop* (1942): voici, convoqués capricieusement au rythme des sarabandes de Desormeaux ou de Blackburn, les éléments en débandade de l'univers réaliste. Éléments, oui—et le plus souvent élémentaires: molécules ou débris, taches ou points—points de départ simples d'un monde reconstitué, d'un monde refait. Car tout se passe comme si McLaren, homme de science impatient, inventait, pour les observer à sa guise, les atomes d'une physique nouvelle, les amibes d'une biologie imaginaire.

Or ces animalcules multicolores, qui semblent toujours nous apparaître au travers d'un microscope géant ou d'un télescope nain, de plus en plus remuants et de plus en plus furtifs au fur et à mesure que l'œuvre progresse, rapprochent significativement la féerie maclarénienne de l'un des cosmos littéraires les plus fantastiques et cependant les plus cohérents d'aujourd'hui: celui d'Henri Michaux. Comme maint texte de la période pré-mescalinienne de Michaux, chacun des petits films de McLaren constitue en effet comme un voyage imaginaire dans un monde de rechange, dans une *contre-création*. Voyage, cependant, d'où l'exclamation et l'étonnement sont bannis et qui s'entoure d'autant plus volontiers d'un air d'évidence qu'il nous découvre des êtres et des gestes plus surprenants. Dans la Grande Garabagne de Michaux (1), on étouffe les malades, on incendie, on noie les ministres, on pleure pour une feuille qui tombe, on se brouille pour un renflement, on éternue pendant des mois—de la façon la plus naturelle du monde. Et de même, qui s'étonnera des piroettes extravagantes du personnages de *Two Bagatelles* (1953), des longs



parcours sur le dos des antagonistes de *Neighbours* (1952)? Jutra, confronté à une chaise dans *A Chairy Tale* (1957), s'étonne-t-il des dérobades, des sautes d'humeur et des mouvements de repentir de sa partenaire de bois? Et McLaren lui-même, dans ce *Discours de bienvenue* dont il est le protagoniste, s'effare-t-il de voir son micro grandir, rétrécir, gigoter, fuir en coulisse? Qui enfin, en présence des fabuleuses formes blanches de *Pas de deux* (1968), démultipliées et réunifiées au rythme d'une harpe ou d'une flûte de Pan, gracieuses d'une grâce qui n'a jamais existé sur terre, préférerait à l'émerveillement la surprise? Aussi bien n'est-ce pas tant l'illogisme et l'irréalisme apparents de ces fantaisies cinématographiques qui devraient surprendre, que leur cohérence et leur nécessité profondes.

J'ai parlé de débris et il est bien vrai que d'une certaine façon ce monde fantasmagique est fait des miettes du nôtre. Mais il faut voir comme ces miettes se regroupent aussitôt, retrouvent un sens et un aplomb qui dépendent mille fois moins d'une négativité destructrice que d'un prométhéen et comme obsessionnel besoin de créer. Obsessionnel, car il ne s'agit pas tant d'un jeu que d'une urgence: s'entourer de ces populations de signes et de griffonnages comme d'une indispensable protection. Les ballets géométriques de *Lignes verticales* (1960) et *Lignes horizontales* (1962), les vomissures oranges et rouges de *Fiddle de dee* (1947), les reflets miroitants et huileux, les confetti mous, les

balles et billes, le décor dialéctique, le papillon de *Short and Suite* (1959), les astérisques et bandes tricolores de *Stars and Stripes* (1939), les fantasmes brefs et abstraits, agressifs comme un éclat lumineux ou une décharge électrique, les motifs géométrico-figuratifs—parapluie, poule, ananas, palmier, oiseau bleu, cœur, œufs—de *Blinkity Blank* (1954), les danses de signes bleus, rouges et verts de *Hop-pity Hop* (1946), les oiseaux mystico-phalliques de *A Phantasy* (1952) ou d'archef de *Short and Suite*, le volatil évanescent de *La Poulette gris* (1947), les rangées de chiffres turbulents de *Rythmetic* (1956), les mains cubes, les petits bonshommes dessinés puis les personnages "réels" et démultipliés de *Canon* (1964),—tout ce pullulement mouvementé de formes et d'êtres rarement figuratifs, souvent comparables, dans l'ordre visuel, aux néologismes de Michaux, constitue une sorte d'état-tampon (la formule est encore de Michaux) entre le créateur et le monde réel, monde réel toujours perçu comme une menace, au mieux comme une source de facétie (la chaise de *Chairy Tale*, le micro de *Discours de bienvenue*), au pire comme une promesse de blessures et même de mort. Il est symptomatique à cet égard que dans le film de McLaren où s'agit ce qui ressemble le plus à des hommes "réels"—*Les Voisins*—l'histoire qui est contée est une histoire d'agression et de destruction. On rapprochera sans doute ce cauchemar allégorique du message pacifiste de *Hell unlimited* (1936). Mais, plus profondément, on ne serait pas venu d'y déchiffrer l'intime schizoïde qui gouverne, à bien y réfléchir, toute l'œuvre de McLaren et qui rend un fois encore si proches l'auteur d'*Phantasy* et celui d'*Ailleurs*.

Schizoïdie d'abord dans la manière dont cette œuvre est produite. Ce n'est peut-être pas un hasard si McLaren est le cinéaste qui a le plus contribué, comme on le remarquait en commençant, à mettre au point un cinéma individuel, clos, qui se passe d'appareils et d'assistants (2), bref un cinéma d'anachorète ou de misanthrope. Pourtant, c'est dans l'œuvre elle-même qu'il faut chercher les traces les plus manifestes de cette coupure, de cette inadéquation quasi pathologique avec le réel. Non seulement dans s



Ci-contre: *Canon*
Office National du Film

Haut gauche:
Blinkity Blank

thématique (objets en révolte et comme humanisés, hommes au contraire chosifiés, mécanisés comme des paniers; difficulté de la communication, des bons rapports de voisinage etc., mais dans sa structure: si le mot de schizophrénie pouvait être risqué ici à titre d'hypothèse, il se pourrait que quelque chose du ressort profond de l'œuvre de McLaren apparaisse. Comment, en particulier, ne serait-on pas tenté d'expliquer *Rythmic, Canon* (1964) ou *Mosaïque* (1965) à la lumière des descriptions que Binswanger ou Minkowsky ont faites de la forme hyper-logique, voire morbide-ment rationnelle, du délire schizophrénique? Tout se passe en effet comme si chacun de ces petits films constituait un problème imaginaire, posé par hasard, s'imposant obsessivement aussitôt à l'esprit de McLaren et comme si celui-ci ne pouvait l'abandonner qu'il ne l'ait résolu le plus logiquement possible. Qu'on pense par exemple au début de *Mosaïque*: un homme sifflant laisse tomber en passant devant nos yeux une balle de ping-pong. Voici aussitôt que ce point blanc se met à danser l'espace noir de l'écran comme une énigme: scindé en 4, puis en 9, puis en 16, etc., il ne tarde pas alors à être pris dans l'implacable engrenage d'une progression géométrique. Certes il n'est pas indifférent que cette progression donne lieu à l'apparition de figures de plus en plus complexes et de plus en plus belles—belles comme une table de logarithmes multicolore, belles comme un tableau de Mondrian, belles comme des vitraux de cathédrales futures—, mais enfin ce qui anime et précipite ces métamorphoses rigoureuses reste une sorte d'irrépressible tension logique. On ne peut non plus faire abstraction de l'humour qui transfigure les opérations arithmétiques de *Rythmic* (ces chiffres qui se grattent comme des chiens!) ou les fresques mobiles de *Canon*: mais à condition d'avoir d'abord perçu que leur déroulement quasi mécanique ne doit rien au hasard.

Ou bien alors au hasard fort peu hasardeux du subconscient. C'est ainsi d'ailleurs que McLaren décrit lui-même sa méthode (3). Il est vrai qu'il aurait pu la décrire aussi à la façon dont Robbe-Grillet, Ricardou ou tels nouveaux cinéastes français (Rivette,

Garrel) décrivent la leur: à peine commencée, c'est l'œuvre qui assume sa propre genèse, qui impose sa structure, bref qui se fait elle-même. Et certes on peut admettre aussi bien cette façon de voir qui attribue en somme à l'inconscient de l'œuvre ce que les explications psychologues traditionnelles attribuent à l'inconscient de l'auteur. McLaren, pour reprendre un instant la métaphore théologique d'où on est parti, ne serait dès lors pas même monothéiste, mais athée—: ses films existeraient comme l'athée doit bien admettre qu'existe l'univers: sans cause extrinsèque. Mais après tout il n'importe guère que l'allure schizophrénique de la production, des thèmes ou de la structure de ses films leur vienne d'eux-mêmes ou qu'en eux, par eux, ce soit au contraire McLaren qui exorcise ou simplement simule (4) cette schizoïdie. L'essentiel est l'unité que cette "névrose" créatrice leur assure en elle-même; l'essentiel est ce lien qui relie les unes aux autres ces fantasmagories rigoureuses et leur confère, par delà leur diversité formelle, un même sens: celui d'une métapsychose réussie dans le monde grouillant, superbe et super-logique de la pellicule.

Dominique Noguez

P.-S. Que Jacqueline Saint-Pierre, de l'O.N.F., qui m'a considérablement facilité l'accès aux films de McLaren, veuille bien trouver ici des remerciements chaleureux.

(1) *Voyage en Grande Garabagne, Paris, NRF, coll. Métamorphoses, 1936—repris dans Ailleurs, Paris, NRF, 1948.*

(2) *Au moins théoriquement, car on ne peut oublier de quelle importance a pu être la présence d'Evelyne Lambert aux côtés de Norman McLaren dans la création de beaucoup de ses courts-métrages.*

(3) *in: Roger Benayoun, Le dessin animé après Walt Disney, Paris, Pauvert, 1961, p. 24 sqq.*

(4) *A la façon de Breton et Eluard, L'immaculée conception, Paris, Seghers, rééd. 1961.*

Ci-contre: *Blinkity Blank, Office National du Film*

