Document généré le 23 avr. 2024 10:09

Séquences
La revue de cinéma

La place de McLaren dans l'histoire de l'animation

Gilles Blain

Numéro 82, octobre 1975

Norman McLaren

URI : https://id.erudit.org/iderudit/51307ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Blain, G. (1975). La place de McLaren dans l'histoire de l'animation. *Séquences*, (82), 121–124.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1975

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LA PLACE DE McLAREN DANS L'HISTOIRE DE L'ANIMATION

Gilles Blain

L'art est à l'image de la création.
Paul Klee

Norman McLaren a maintenant 61 ans. Il a réalisé une cinquantaine de petits films, dont la durée de projection totalise cinq heures et demie d'horloge. N'est-ce pas le temps écranique d'une partie de la trilogie de Kobayashi sur *La Condition humaine*? Mais ces oeuvres, fignolées comme des miniatures médiévales, excitantes pour l'esprit et pour l'oeil, aussi audacieuses dans leurs techniques que dans leurs dimensions poétiques, ont conquis les publics du monde entier et inspiré nombre de créateurs. L'animateur yougoslave, Dusan Vukotic déclare: "L'oeuvre de Norman McLaren nous inspire tous; son influence indirecte et discrète sur le développement du film animé dans le monde est d'une valeur inestimable". "Norman McLaren est un phénomène aussi surprenant et aussi unique que le phénomène de l'animation lui-même, écrit George Dunning... Il est un grand maître, toujours prêt à exploiter toutes les possibilités qui s'offrent pour faire de nouvelles découvertes; il a su faire prendre conscience aux artistes et au public de l'existence de ce moyen d'expression". Un livre serait à peine suffisant pour contenir les propos laudatifs (des plus simples aux plus professionnels), les témoignages d'experts et les études critiques qui, depuis vingt-cinq ans, ont été écrits sur la carrière et l'oeuvre de celui que Robert Benayoun appelle "ce veau lunaire du cinéma".

Il serait opportun de quitter les sentiers du panégyrique, de secouer un peu la frange mythique qui auréole l'oeuvre, pour essayer de situer le plus exactement possible la place de Norman McLaren dans l'histoire mouvementée et assez mal explorée du cinéma d'animation. L'auteur de *Blinkity Blank* a hérité, certes, de certains pionniers, mais, au cours d'une carrière de quarante-deux ans (qui n'est, heureusement, pas terminée!), il a laissé sa marque d'expérimentateur polyvalent, de novateur dans le domaine difficile et ingrat de l'animation abstraite, de poète du mouvement pur.

Expérimentateur, McLaren l'est au sens plein du terme. Il avouait déjà avec sa modestie souriante: "Je prends plaisir à inventer par le moyen de techniques qui m'imposent de grandes difficultés. Je m'amuse devant les problèmes à résoudre. En fait, je suis peut-être plus un inventeur qu'un artiste..." (1) Ce don n'est pas propre à McLaren, bien sûr. On le retrouve, à des degrés divers d'acuité, chez les pionniers (Emile Cohl, Rudolf Pfenninger, Lotte Reiniger, Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Hans Richter, Oscar Fischinger, le Walt Disney

---

(1) Séquences, octobre 1965, no 42, p. 55

première période) et chez tous les vrais créateurs tant de l'animation figurative que de l'animation abstraite (le groupe Bosustow, les John Hubley, George Dunning, Alexandre Alexeïeff, René Laloux. Walerian Borowczyk, Jan Lenica, Vatroslav Mimica, Dusan Vukotic, Jiri Trnka, Bretislav Pojar, Yoji Kuri, Peter Foldès...). Mais ce qui fait l'originalité du maître de l'animation onéfienne, c'est la diversité de ses recherches, la rigueur de ses méthodes, l'aspect souvent novateur de ses entreprises.

Expérimentations et innovations

Sa célébrité a été longtemps attribuée à ses expérimentations sur l'image dessinée, peinte ou gravée directement sur la pellicule, cadrée ou non *(Love on the Wing, Hen Hop, Begone Dull Care, Blinkity Blank, Lines Vertical, Lines Horizontal, Mosaic, Synchromy...)* et sur le son obtenu sans instrument de musique, sans micro, soit par le tracé de lignes ou de taches sur la bande sonore d'une pellicule 35 mm vierge, soit par la photographie avec l'appareil animateur normal d'unités sonores composées et dessinées sur cartes *(Book Bargain, A Phantasy, Neighbours, Two Bagatelles, Rythmetic...)*. A juste titre, car s'il n'est pas l'inventeur de tous ces procédés (n'oublions pas les travaux du Néo-Zélandais Len Lye qui eut, le premier, l'idée de substituer, aux méthodes photographiques des Ruttman, Richter, Fischinger, les méthodes graphiques avec *Colour Box* en 1934 et Kaleidoscope en 1935; non plus, les premières expériences de création de musique synthétique continue réalisées par l'Allemand Pfenninger, aux environs de 1930, dans un film intitulé *Tonende Handschrift* ("L'Ecriture sonore"), il lui revient le mérite de les avoir développés suivant des méthodes dont on peut retrouver les explications détaillées dans une bande intitulée *Pen Point Percussion* ("A la pointe de la plume", 1950), de les avoir appliqués dans une cascade d'oeuvres, dont certaines sont devenues classiques, source d'inspiration, voire même objet d'imitation pour quelques cinéastes étrangers *(Blinkity Blank* en ce qui concerne l'image; *A Phantasy* et *Neighbours* en ce qui concerne le son). Du reste, la méthode, plus radicale, de créer des effets sonores (timbre, hauteur, volume) directement sur pellicule avec les outils traditionnels du peintre et du dessinateur (voir son *Workshop Experiment in Animated Sound)* est incontestablement une découverte de McLaren.

McLaren peignant des sons

Autres secteurs d'expérimentation, où abondent les innovations: l'animation de dessins et de peintures au pastel, enchaînés à la prise de vues ou modifiés après chaque image prise devant l'appareil animateur *(Là-haut sur ces montagnes, A Phantasy* pour une partie de l'oeuvre, *A Little Phantasy on a 19th Century Painting, La Poulette grise);* l'animation par déplacement, modification ou substitution des éléments découpés *(Alouette, Rythmetic, Le Merle, Canon* pour la deuxième séquence de l'oeuvre, *Spheres...);* l'animation d'acteurs et d'objets avec prises de vues continues mais à des vitesses différentes *(A Chairy Tale);* l'animation de personnages vivants par le procédé de "pixillation" - terme inventé par McLaren lui-même -, procédé qui consiste à prendre successivement des vues instantanées selon un ordre et une cadence déterminés et qui engendre, de ce fait, des mouvements purement fictifs, d'une étrange allure, chez les personnages *(Two Bagatelles, Neighbours,* et la

première des 3 séquences de *Canon);* la création de sons stéréophoniques synthétiques *(Now is the Time)* et d'images stéréoscopiques obtenues uniquement par le dédoublement d'images planes dans l'espace *(Around is Around);* recherches optiques très particulières sur les évolutions d'un couple de danseurs, dont les mouvements, tournés d'abord comme à l'ordinaire, ont été ensuite décomposés, dédoublés, surmultipliés suivant un procédé qui a exigé au-delà d'un an de travail *(Pas de deux).*

Un artiste-technicien

On le voit: ce sont les problèmes techniques qui accaparent presque totalement les énergies de McLaren. Et comme l'animation abstraite est le domaine d'élection de ce genre de problèmes, il n'est pas surprenant de voir l'auteur de *Mosaic* s'y mouvoir avec l'aisance d'un poisson dans son vivier. McLaren n'est ni un metteur en scène comme le prolifique Walt Disney, ni un conteur comme le marionnettiste Trnka, ni un fabuliste comme Ion Popesco Gopo, ni un moraliste comme Yoji Kuri, ni un pamphlétaire comme le créateur de *Fritz the Cat;* il est, essentiellement, un artiste-technicien préoccupé par la façon de faire servir ses outils et ses matériaux à la découverte de nouveaux contrepoints audio-visuels, d'associations et de mouvements inédits. N'est-il pas significatif que même ses films figuratifs, comme la série réalisée durant la dernière guerre mondiale pour favoriser l'effort de guerre des Alliés et inviter à l'épargne *(V for Victory, Five for Four, Dollar Dance),* comme les illustrations de "chants populaires" canadiens *(Alouette, C'est l'aviron, Là-haut sur ces montagnes, La Poulette grise),* comme aussi ses fabliaux *(Neighbours, A Chairy Tale)* qui rejoignent, dans la perfection de la composition et du message, ceux de Trnka et de Pojar, et desquels plusieurs analystes ont essayé, dans un effort vraiment dérisoire, de dégager les clés pour interpréter l'ensemble de la production mclarienne dans une perspective d'engagement social, n'est-il pas significatif que même ces parties de l'oeuvre global ont été conçues d'abord et avant tout par l'auteur comme des essais expérimentaux? La genèse de fabrication du *Merle* est encore très intéressante à cet égard. Cherchant à établir les correspondances entre la chanson folklorique et les mouvements de l'oiseau, McLaren s'est trouvé aux prises avec un problème de taille: comment

La Poulette grise

arriver à synchroniser les mouvements déployés et lents de l'oiseau et le tempo rapide, saccadé de la mélodie? Il a résolu le problème par les idéogrammes, en décomposant le merle en points et lignes sur cartons découpés qu'il pouvait ainsi déplacer très aisément au rythme des mots et de la mélodie sur des fonds de pastels modifiés image après image. Le figuratif cédait ainsi la place à une fantaisie visuelle d'un humour débridé. Dans le grand mouvement qui va de *La Symphonie diagonale* de Eggeling (1923) aux essais électroniques des frères Whitney et aux oeuvres traitées par ordinateur des John Stehura *(Cibernetic 5/3,* 1965*)* et Stan VanderBeek *(Poeme Field 7,* 1967*),* les bandes abstraites de Norman McLaren occupent une place de choix.

Passage d'un poète

Mais la contribution de McLaren au cinéma d'animation n'est pas seulement celle d'un expérimentateur polyvalent, d'un novateur dans les sentiers de l'abstrait; elle est aussi celle d'un poète. Les poètes ne sont pas légion dans ce domaine envahi souvent par les intentions strictement didactiques, les commentaires verbeux, les propos sarcastiques, les satires pompeuses, les querelles polémiques, les graphismes pittoresques, les tendances au réalisme plat, les servitudes des commandes télévisées. Et les animateurs qui sont vraiment des poètes comme George Dunning *(The Yellow Submarine),* John Hubley *(Of Men and Stars, Moonbird),* Alexeïeff *(Une Nuit sur le mont Chauve),* Trnka *(Le Rossignol*

de l'Empereur de Chine), Popesco Gopo *(Homo Sapiens),* Lotte Reiniger (ses films en ombres chinoises), René Laloux *(La Planète sauvage),* le sont suivant des modalités qui varient de l'un à l'autre. Car les registres, les thèmes, les formes poétiques forment un large clavier qui s'étend de l'aigu au grave, de l'équilibre classique au baroque, du primitivisme au surréalisme, du romantisme au symbolisme, de la simplicité souriante à la profondeur métaphysique, de la richesse représentative à l'épure abstraite... Comment caractériser la poésie mclarienne? Disons d'abord qu'elle est multiforme comme l'ensemble de l'oeuvre, dont chaque partie constitue un essai expérimental. André Martin a déjà fait remarquer "la ligne brisée et toujours surprenante des productions de McLaren" qui épouse le cheminement des recherches, jamais terminées, sans cesse reprises, se recoupant et s'influençant l'une l'autre. Voilà pourquoi la poésie de cet animateur n'est pas lisse, régulière, comme celle d'un John Hubley, par exemple. Jaillissant toujours au point de jonction de la technique et de l'inspiration, étroitement liée à la performance du stylet et du pinceau, émergeant comme naturellement du matériau traité, elle bouleverse les habitudes rétiniennes et auditives des spectateurs, et complique l'effort des analystes qui voudraient la cerner et l'étiqueter. On a parlé des jeux souriants de *Dots,* de *Hen Hop;* il faudrait leur opposer la symphonie structurée des *Lines.* Les brumes romantiques de *La Poulette grise,* de *Là-haut sur ces montagnes,* de *C'est l'aviron* se dissipent devant les entrelacs éblouissants de *Blinkity Blank;* le supra-monde à la Tanguy de *A Phantasy* fait place à la géométrie colorée des ébats du *Merle;* la danse sautillante des motifs de *Hoppity Hop* se mue dans les évolutions au ralenti, rythmées par la musique d'Albinoni, de *Ballet Adagio;* et les agressions colorées de *Synchromy* sont apaisées par le contemplatif déploiement en éventail des phases du ballet *Pas de deux.* Multiforme comme les éléments d'une tapisserie qui, au lieu de raconter les péripéties de la vie d'un général d'armée, exposerait les cheminements sinueux, tantôt rapides, tantôt calmes, de signes insolites dans des décors dans cesse changeants, telle se présente sous un certain jour la poésie de McLaren. Mais, au fond, elle se nourrit d'une seule substance: le mouvement. Rien de moins statique que l'oeuvre de cet animateur. La poésie du graphisme, des éclairages, des décors , des couleurs y est moins importante que celle du mouvement, et du mouvement pur. L'utilisation de rythmes musicaux aussi variés que le Divertissement de Jacques Ibert, le "boogie-woogie", le folklore québécois, le "fox", le "slow", l'oeuvre de Ravi Shankar, de Pete Seeger, de Bach, d'Albinoni, les arrangements de Maurice Blackburn, s'avère révélatrice d'une préoccupation fondamentale: faire chanter, faire danser selon toutes les cadences possibles les lignes, les points, les figures abstraites ou semi-abstraites, les personnages vivants, les couleurs. A cet égard, des oeuvres comme *Begone Dull Care, Blinkity Blank, Le Merle, Around is Around, Lines Vertical, Pas de deux* représentent des sommets inégalés dans l'histoire du secteur "bis" du "septième art".

McLaren est-il dépassé par les nouvelles découvertes techniques (surtout du côté de l'image par image via l'ordinateur) et les explorations contemporaines d'un René Laloux? Aucunement. Son oeuvre et ses recherches recèlent des possibilités qui n'ont pas fini d'être analysées, explicitées, prolongées. Une découverte reste une découverte, peu importe ce qui advient par la suite. Un chef-d'oeuvre reste un chef-d'oeuvre, peu importe l'époque où il a été créé. Dans le cinéma d'animation comme dans les autres arts, une acquisition poétique n'annule pas l'autre. Du reste, McLaren qui a toujours travaillé dans la sérénité et l'optimisme, comme au-delà des contingences qui risquent parfois de rider le psychisme, manifeste une confiance ouverte à l'égard des voies futures de l'animation. Lui qui n'a jamais été ombrageux vis-à-vis de quelque artiste que ce soit, qui a toujours servi modestement son métier d'artiste-technicien, mesure l'ampleur du travail qui reste à faire et souhaite vivement voir s'engager, dans les sentiers de l'animation scientifique comme dans la solution de "théorèmes" nouveaux et inconnus, les artistes-animateurs de demain. (2)

---

(2) Texte d'exergue rédigé pour la revue *Ecran 73,* numéro spécial sur l'animation, no 11, p. 4