

Un dieu à Volda

Donald McWilliams and Robert Daudelin

Number 120, December 2004, January 2005

Norman McLaren

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/737ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

McWilliams, D. & Daudelin, R. (2004). Un dieu à Volda. *24 images*, (120), 15–24.

Un dieu à Volda

par Donald McWilliams



Norman McLaren, personnage principal de son propre film *Opening Speech: McLaren* (1961). À gauche, un photogramme tiré de *Love on the Wing* (1938) et à droite, un extrait de *Blinkity Blank* (1955).

Il y a quelques mois, alors que j'enseignais à l'University College de Volda, en Norvège, un finissant en animation me prit par surprise quand il commença à me poser des questions tout à fait pertinentes sur Norman McLaren. À un moment donné, il me dit qu'il trouvait incroyable de pouvoir parler avec quelqu'un qui avait connu McLaren et travaillé avec lui.

« Pourquoi donc ? » lui ai-je demandé.

« Parce que McLaren, c'est un dieu à Volda ».

Je savais que les professeurs d'histoire et de théorie de l'animation à l'université s'intéressaient à l'Office national du film et à McLaren, mais je n'avais aucune idée de l'importance qu'ils attribuaient à ce cinéaste. Cette conversation me remit en mémoire une présentation que j'avais faite en 1991 dans une des écoles de cinéma de Londres. Là, McLaren était considéré comme dépassé et, selon la formule d'un des étudiants : « Tout ça, on peut le faire sur un ordinateur ».

Cette réaction m'avait désappointé, mais je savais que, dans le monde des arts, les artistes tombent souvent dans un abîme d'indifférence après leur mort – quoique à Volda, à l'évidence, l'intérêt pour le travail de McLaren n'avait pas diminué. Chez nous, on

n'entend plus beaucoup parler de McLaren maintenant, et il est difficile de croire que John Grierson ait pu déclarer un jour que le blé et Norman McLaren étaient en tête des exportations canadiennes. Ou encore, lisez, avec un grain de sel, les lignes qui suivent, écrites par Jonas Mekas après sa visite au Festival international du film de Montréal en 1961 (eh oui, 1961 !):

« La chose terrible avec les festivals de cinéma, c'est la quantité de films terribles qu'on doit se taper. J'ai dû endurer tous ces redoutables courts métrages italiens... et tous ces documentaires faits par le *National Film Board of Canada*. J'ai rencontré plusieurs jeunes Canadiens qui veulent faire leurs films indépendants, à la *New York*, mais qui n'arrivent pas à échapper à la malédiction de l'usine ONF. C'est le Hollywood canadien. Il y a une grande cheminée et l'endroit a l'air d'un crematorium pour les jeunes ambitions. Le seul homme vivant dans toute l'usine, c'est Norman McLaren, le Roi du Canada. »¹

Et dans 100 ans?

Un jour j'ai demandé à McLaren comment il pensait qu'on se souviendrait de lui dans 100 ans...

« Tout dépend... Si on parle de l'histoire du cinéma, c'est un immense domaine. La partie principale est occupée par le long

métrage de fiction, puis les documentaires, puis vous arrivez aux films de plus petit format, les films d'animation par exemple. Je serai peut-être classé comme cinéaste d'animation; ou peut-être qu'il y a un petit sous-groupe appelé *cinéastes expérimentaux*, dans lequel je préférerais qu'on me classe, où j'aimerais retrouver mon nom.

« Voyons... Dans 100 ans? Comme inventeur de techniques nouvelles qui, dans certains cas, ont permis quelques films remarquables ou intéressants. Je suis donc assez certain de survivre en tant qu'inventeur de quelques procédés techniques. Quant à ce qu'on pourra dire de mes films dans 100 ans... Les goûts changent tellement. Je sais que je suis en train de me défilier devant

« Un nouveau medium est en train de naître et Norman a été l'un de ceux qui, dès les débuts, lui a permis d'apparaître et de produire des chefs-d'œuvre, dans un domaine qui demeure sous-développé. Je crois que les seuls chefs-d'œuvre sont de lui – qui d'autre dans l'histoire de l'animation? »

– Claude Jutra, 1971

illimitée. Et il a évidemment raison. Alors que j'écris cet article, je suis en train d'inspecter les éléments de tirage des films de McLaren : les négatifs originaux de plusieurs de ses films les plus anciens sont dans un état de détérioration irrécupérable. Comme on le sait, la plupart des films faits durant les premiers cent ans du cinéma ont déjà disparu.

McLaren est mort depuis bientôt vingt ans et je sens qu'une réévaluation commence. La première flambée d'enthousiasme pour l'animation par ordinateur est peut-être terminée et les étudiants, les cinéastes et les professeurs manifestent une curiosité nouvelle pour des façons plus artisanales de faire des films.

En 1989 j'ai moi-même réalisé le documentaire de long métrage *Creative Process: Norman McLaren*, qui était une idée de Norman. Il disait qu'on pourrait faire un film intéressant sur le procès de création chez un artiste, dans ce cas-ci un cinéaste. L'objet d'étude, ce serait lui et un tel film ne serait pas biographique au sens

de votre question, mais je crains que dans 100 ans, très peu de mes films existeront encore.»²

Dans cette réponse, McLaren ne se contente pas de suggérer que plusieurs de ses films, n'ayant pas survécu au jugement de l'histoire, auraient été oubliés; il imagine que plusieurs auraient tout bonnement cessé d'exister physiquement. Il nous dit simplement que la pellicule cinéma n'a pas une existence

courant du terme. Et il ajoutait : « C'est toi qui devrais faire le film ». Eh bien, j'ai fait le film, et j'ai essayé de traiter du procès de création chez McLaren. J'ai délibérément passé sous silence certaines choses dont Norman ne voulait pas que je parle, et je me suis imposé de ne pas formuler de jugement personnel sur son travail – mon point de vue, même sous-entendu, n'en est pas moins évident dans le film. Je voulais faire quelque chose qui participerait d'un processus historique d'évaluation. J'ai donc fait de McLaren son propre témoin, ce qui n'a rien à voir avec l'approche habituelle des documentaires sur les artistes qui nous proposent une brochette de témoignages qui tous nous disent combien cette personne et son travail sont merveilleux.

À mesure que le temps passe, j'en suis arrivé à penser que je dois adopter un point de vue moins détaché sur McLaren et sur sa place dans l'histoire du cinéma. Et la meilleure façon pour moi de commencer à traiter de cette question est peut-être de citer un passage d'un essai d'un spécialiste en cinéma, le Britannique David Curtis :

« Étonnamment peut-être, Norman McLaren a réussi, comme peu de cinéastes à polariser ses critiques : ou ils le célèbrent avec une ferveur totale, ou, à l'opposé, ils le rejettent violemment. La majorité des auteurs de travaux sur l'histoire du cinéma d'animation voient en McLaren le champion suprême du dessin animé *expérimental* – quelqu'un qu'on admire à distance, sans vraiment essayer de l'imiter; un homme qui a le privilège de pouvoir exprimer la communion de l'artiste avec le *génie* en dehors des pressions de la réalité commerciale. Les auteurs qui traitent du cinéma d'avant-garde – le lieu où de tels artistes devraient se retrouver de plein droit – font rarement mention de McLaren. Son travail est trop orthodoxe, trop frileux, ou évite trop de questions. Mais ces réactions sont elles-mêmes une fuite devant le problème difficile d'identifier la position de McLaren. Est-il un animateur d'avant-garde, comme Len Lye, Harry Smith ou Robert Breer; ou appartient-il plutôt au camp commercial avec Borowczyk, Trnka ou peut-être même son élève Dunning; ou est-il une sorte d'hybride comme Alexeieff, Kuri ou Foldes? »³

Quand, dans les années 1980, j'ai lu ces propos de David Curtis, j'en fus époustoufflé. Comparons ce scepticisme à ce que me disait Claude Jutra, à l'automne de 1971 :

« Jusqu'à maintenant le cinéma a d'abord été une nouvelle sorte de littérature. Les films de Norman sont vraiment le nouveau medium et désormais, notamment grâce aux ordinateurs, le medium est accessible à de plus en plus de gens – je parle de la création sur ordinateur où une personne seule, avec ses mains et ses propres outils, crée quelque chose qui est totalement nouveau. La peinture est comme ça, mais le cinéma est quelque part entre la peinture et la littérature. Un nouveau medium est en train de naître et Norman a été l'un de ceux qui, dès les



Blinky Blank (1955) Coll. : Donald McWilliams

débuts, lui a permis d'apparaître et de produire des chefs-d'œuvre, dans un domaine qui demeure sous-développé. Je crois que les seuls chefs-d'œuvre sont de lui – qui d'autre dans l'histoire de l'animation? On parle d'Émile Cohl, de Reynaud, de Fischinger : aucun d'eux n'est comparable à Norman, à ce qu'il a produit. Et cet homme est seul.»⁴

Si on prête foi aux sceptiques, des cinéastes comme Len Lye et Harry Smith seraient des modernistes dont l'intérêt se porte sur la surface du film : leurs films sont le produit de leur interaction avec le celluloïd. McLaren pour sa part, s'il a pu faire usage de techniques d'avant-garde, les a transmuées en narration – petits oiseaux, papillons, traces, points, etc., qui se pourchassent les uns les autres dans des scènes de vie : se chamaillant, flirtant, faisant l'amour, dansant. Et il utilise la musique comme support, comme inspiration pour le mouvement, plutôt que de rechercher une unité image-son.

Aux côtés de McLaren

J'ai fait la connaissance de Norman McLaren en 1968. Les premiers moments de cette première rencontre sont encore bien vivants dans mon souvenir. J'étais alors enseignant à l'élémentaire et je suivais un cours d'été à l'ONF, là où McLaren a travaillé durant 43 ans, de 1941 à 1984. Je frappai à la porte de son bureau et entrai, m'imaginant trouver devant moi un *Caprice en couleurs* en chair et en os. Mais non, il y avait un homme très timide, que mon arrivée, de toute évidence, importunait. Il y eut un moment de confusion alors qu'il décrochait des longueurs de film 35 mm de la patère pour y faire une place pour mon imperméable. Le but de ma visite était de montrer à McLaren quatre films faits à la main par mes étudiants de onze ans. Il n'était pas vraiment intéressé... Pourquoi l'eût-il été? J'ai compris plus tard que, s'il l'avait voulu, tout son temps aurait pu passer à répondre à des questions, recevoir des journalistes ou des visiteurs, conseiller des cinéastes, etc. Il me demanda l'un des films, l'installa sur une bobineuse, et commença à le dérouler lentement. Après un certain temps, il s'arrêta, sourit, et dit qu'il aimerait bien voir ces films sur grand écran. Ce qu'on fit le lendemain et cette projection marqua le début de rencontres qui lentement se transformèrent en amitié, jusqu'à sa mort en 1987.

Jutra disait que McLaren était un homme seul. Durant les cinq premières années au cours desquelles je le fréquentai, c'était aussi un homme très malheureux – et il l'était depuis déjà un bon moment. En 1968, je n'étais pas familier avec ces réflexions de T.S. Eliott selon lesquelles il y a une différence entre l'homme qui souffre et l'esprit qui crée.

Même plus tard, dans les années 1980, quand j'attaquai *Creative Process*, je n'avais toujours pas le sentiment que je pouvais traiter

Norman McLaren peint *Caprice en couleurs* (1949).

Evelyne Lambart et McLaren lors de la production de *Caprice en couleurs* (1949).

Evelyne Lambart effectue des tests pour *La poulette grise* (1947). Pionnière du cinéma d'animation et seule femme réalisatrice en animation durant 25 ans à l'ONF, Evelyne Lambart a été la plus proche collaboratrice de McLaren, travaillant à ses côtés de 1944 à 1955 avant de devenir réalisatrice à part entière. Elle sera également coréalisatrice, notamment de *Caprice en couleurs* et de *Rythmic*, et responsable de l'animation pour *Le merle et il était une chaise*.



Coll. : Office national du film du Canada



Coll. : Office national du film du Canada



Coll. : Cinéma-thèque québécoise



Norman McLaren et François Truffaut au Festival international du film de Montréal, en 1961.

McLaren a dessiné directement sur la pellicule un certain nombre de dessins et de figures abstraites qui composent un ballet érotique par la rencontre d'éléments mâles et femelles. Le son, lui aussi, est gravé directement sur la pellicule. Ce qui est extraordinaire, indépendamment de la beauté des dessins, de leur fulgurance, c'est que McLaren parvient à faire rire une salle avec une simple courbe entrevue un vingt-quatrième de seconde et quelques bruits synthétiques.

Blinkity Blank est une œuvre absolument unique qui ne ressemble à rien de ce qui s'est fait depuis soixante ans dans le cinéma : il y a dans ce « grand petit film » de quatre minutes toute la fantaisie de Giraudoux, la maîtrise de Hitchcock et l'imagination de Cocteau.

Dans la nuit des salles obscures, *Blinkity Blank*, avec ses éclairs de chaleur colorés, ses clics et ses claques synthétiques, apporte comme un mythe nouveau : celui de la poule aux yeux d'or.



En 1955, à l'occasion des Tournées du court métrage de Tours, le redouté critique François Truffaut écrit dans l'hebdomadaire Arts (n° 539) au sujet de *Blinkity Blank* :

Quelques années plus tard, au lendemain de son passage à Montréal pour le lancement de *La nuit américaine*, Truffaut envoie à McLaren la lettre ci-contre :

The Beverly Hills Hotel
AND BUREAU D'OPERA
BEVERLY HILLS - CALIFORNIA L.A. le 13 oct. 73.

Cher Maurice,

J'ai pu regarder à l'O.N.F. vos travaux récents, Sphère, Synchro, Pas de deux et Ballet Adagio ; j'ai été émerveillé et ravi très ému ; ce que vous faites est unique au monde, unique dans l'histoire du cinéma, j'avais les larmes aux yeux en regardant vos films et je ne sentais en cinéma rien de tel en voyant vos danseurs en slow motion tout en strong émotion.

Mette Homayon m'a fait la joie de m'offrir un tirage d'un dessin de vous, 3 beaux dessins. Je voudrais vous souhaiter bon courage mais vous êtes le meilleur en scène le plus courageux, je voudrais vous souhaiter de la chance et de la joie mais vous créez vous même la chance et la joie.

PERMAN ROOM - LARAI RESTAURANT - POLO LODGE & PATIO

Je peux seulement vous souhaiter une bonne route, un bon retour au travail et sans dire, avec humilité moi aussi une force, que je vous admire pour ce que vous faites et pour ce que vous êtes,

nous nous sommes rencontrés il y a une dizaine d'années au Festival de Montréal, c'est pourquoi je puis signer,

fidèlement
votre,
- J.F. Truffaut



Blinkity Blank (1955) Coll. : Donald McWilliams

Blinkity Blank (1955) Coll. : Donald McWilliams

Coll. : Cinématique québécoise

ouvertement de cet aspect sombre de McLaren – et il m'avait demandé expressément de n'en rien faire. Néanmoins, cette facette de sa personnalité est implicite dans la demi-heure finale du film. Mais même à la fin du voyage que constituait ce film – un tête-à-tête quotidien avec ses images et ses mots sur une table de montage –, l'énigme qui est au centre de tout être humain était toujours là.

McLaren connaissait vraiment son métier, pas seulement l'animation, mais aussi la caméra, le montage, le son et l'éclairage. Il avait une connaissance de la musique aussi vaste que stimulante : pas seulement la musique classique occidentale, le jazz, le folklore et un peu de musique populaire, mais aussi la musique de plusieurs cultures (Chine, Inde, Europe de l'Est, Afrique de l'Ouest). Il m'a même dit – un peu pince-sans-rire – qu'il était le spécialiste numéro un mondial du tango ! Ce qui est vrai, c'est qu'il collectionnait les disques d'Astor Piazzolla depuis le début des années 1950. Et la CBC refusa un projet qu'il avait soumis d'une série radiophonique sur le tango. Il jouait du violon et du piano, pas bien, mais suffisamment pour être presque le compositeur de certains de ses films et pour travailler sur des pièces purement musicales, comme une série de variations sur le 24^e *Caprice* de Paganini enregistrée par sa caméra sonore synthétique.

Le cinéma et les autres arts

McLaren s'intéressait à la peinture et à la sculpture, comme un honnête homme. Et le cinéma ? Il me dit un jour que les derniers longs métrages qu'il avait vus étaient *Medium Cool* de Haskell Wexler et *Yellow Submarine* de George Dunning, à la fin des années 1960. Plus tard il perdit même contact avec l'animation, à l'exception des projections à l'ONF ou de présence occasionnelle à des festivals. Dans ses jeunes années, il avait pourtant été un cinéphile averti, pour des raisons professionnelles aussi bien que pour son plaisir.

Mais qu'en était-il de ses goûts, de ses attitudes ? Bien que prêt à tout voir et à tout écouter, McLaren était conservateur. Ainsi, il devait toujours y avoir une structure, un but apparent. Ainsi, un jour un des Whitney⁵ vint à l'ONF et projeta certains de ses films ; après la projection, McLaren lui dit : « C'est très intéressant.

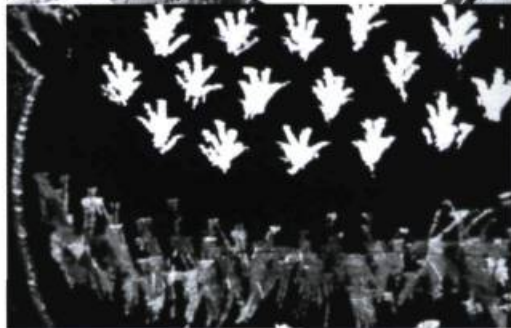
Quand allez-vous faire un film avec ces tests ? » Une autre fois, à New York, après une présentation de certaines musiques synthétiques de McLaren, John Cage lui suggéra de tenter l'expérience de compositions de douze tons. En raison de son ouverture d'esprit, il essaya mais en conclut que cela n'avait pas d'intérêt pour lui. Dans le cinéma d'avant-garde, il admirait, entre autres, *Motblight* de Brakhage, *A Man and His Dog Out for Air* de Breer, *Scorpio Rising* de Kenneth Anger et tout particulièrement les films de Len Lye – Lye et McLaren se respectaient mutuellement.

En art, le surréalisme l'avait beaucoup influencé ; il insistait pourtant sur le fait que c'était la méthode qui l'intéressait et qu'il avait des doutes quant aux discours philosophiques qui enrobaient le surréalisme. Et il trouvait Dali vulgaire. Quoi qu'il en soit, le surréalisme était toujours présent dans son travail de cinéaste. Même pendant le tournage de *Narcisse*, McLaren m'incitait à improviser, à expérimenter, à suivre mes impulsions. Cela contribuait à faire du travail avec lui un réel plaisir.

Il aimait l'impressionnisme, l'Op Art, Miró et Klee. Mais ce qu'il aimait peut-être par-dessus tout, c'était les peintures et les fresques de Pompéi. Il a rêvé durant longtemps de faire un documentaire sur l'art de Pompéi. Il était donc attiré par l'art qui avait un côté décoratif et il parlait parfois de ses films abstraits en utilisant ces termes.

En musique, bien qu'il ait été familier avec les compositeurs modernes, il disait que ses goûts s'arrêtaient à Sibelius. Un jour, dans son appartement, il me fit découvrir avec enthousiasme la musique de Poulenc et de Gottschalk. Il s'intéressait à la musique concrète de Pierre Schaeffer, intérêt sans doute attisé par son amitié avec Maurice Blackburn dont les bandes sonores pour le cinéma utilisaient fréquemment la musique concrète. À la fin de sa vie, il admirait surtout Bach.

McLaren n'était donc pas un cinéaste fermé aux autres arts. Cela se voit d'ailleurs dans ses films : de l'Op Art de *Mosaïque* au minimalisme de *Lignes verticales*, en passant par l'expressionnisme abstrait de *Caprice en couleurs*. Cela se voit aussi dans les bandes sonores des films : jazz, musique indienne, musique classique, folklore, musique synthétique. Le graphisme de certains de ses



McLaren grave sur de la pellicule.

Coll. : Office national du film du Canada

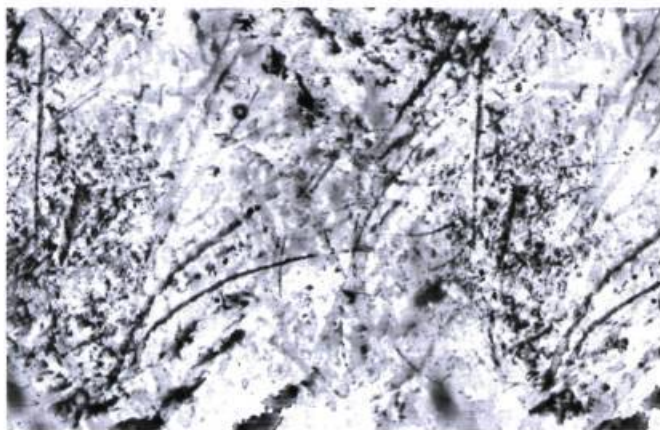
Coll. : Office national du film du Canada



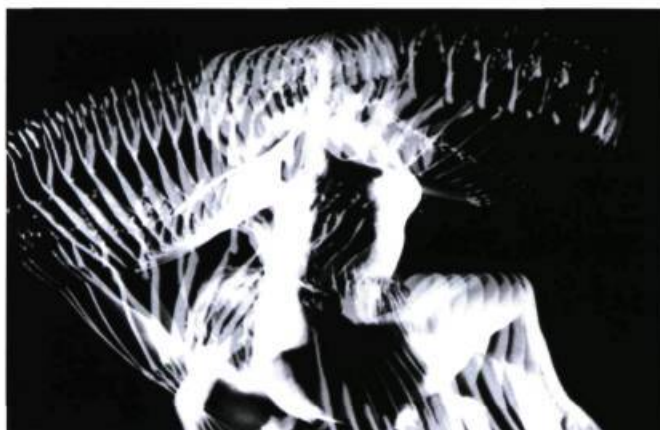
Le merle (1958) Coll. : Donald McWilliams



Coll. : Donald McWilliams



Coll. : Office national du film du Canada



Coll. : Office national du film du Canada



Coll. : Cinématique québécoise

films témoigne aussi d'influences : certaines figures de *Blinkity Blank* rappellent un voyage de McLaren au Mexique; les figures de Buster Keaton et de Marcel Marceau participent du personnage du blanc oiseau noir du *Merle* et il y a quelque chose de Tati dans *Rythmetic*.

Le cinéaste

Pourquoi donc McLaren choisit-il le cinéma, alors qu'il aurait très bien pu faire carrière dans les beaux-arts ou en musique? C'est l'intérêt de McLaren pour le dessin et la peinture qui explique qu'il s'inscrivit au Glasgow School of Art. La rigidité des programmes lui tapa vite sur les nerfs et, au bout de deux ans, il demanda à être transféré en design d'intérieur où il produisit des réalisations très intéressantes. Mais tout changea quand il découvrit le cinéma...

« Si on peut faire ça, pourquoi perdre son temps à dessiner et à peindre! J'étais intéressé à quelque chose de nouveau... et quelque chose de nouveau, c'était comme la carotte attachée à la queue de l'âne. »

McLaren a réalisé quelque soixante films : une collection éclectique de thèmes et de techniques. Il travaillait fort, très fort, toujours à la recherche de nouveau, à la recherche de la perfection aussi. Le cinéaste d'avant-garde avait un public. Que dire alors de la prudence que lui reprochaient ses critiques? Retenue qui sabotait son désir d'être un grand innovateur?

Cette polémique autour de McLaren s'est incarnée dans deux films dont l'un est bien connu et l'autre n'a jamais été distribué.

Le premier, c'est *Blinkity Blank*. McLaren disait qu'il avait voulu faire un film entièrement gravé sur du noir, mais il était en butte au problème de la fixation de l'image. Norman était en pleine veine poétique quand il écrivit ce qui suit : « Pour *Blinkity Blank*, afin d'éviter le problème du repérage de l'image, nous avons délibérément choisi d'inventorier les possibilités de l'animation intermittente et de l'irrégularité de l'image.

Pas de deux et Voisins répondaient à l'idéal de Norman, à savoir : un film peut être une œuvre d'art tout en ayant une pertinence sociale. Quant à Caprice en couleurs, c'était la réalisation d'un rêve d'adolescent : faire de la musique en couleur ! Lorsque McLaren et moi discussions de flicker, il devenait enthousiaste comme un petit garçon.

McLaren animant *La poulette grise* (1947).
Tiré de *Commonwealth Today*, n° 24, 1953.

Caprice en couleurs (1949).

Pas de deux (1967).

Grant Munro, Jean-Paul Ladouceur, Wolf Koenig et McLaren lors du tournage de *Voisins* (1949).

«Ce qui veut dire que le film n'a pas été fait de manière traditionnelle, une image suivant inexorablement une autre image, chaque seconde de temps réclamant sa juste ration de peau visuelle – ses vingt-quatre images par seconde. Au lieu de cela, sur le noir et le vide de la bande de celluloid déroulée sur ma table, je gravais une image ici, une autre là, laissant plusieurs cadres intouchés et vides, arrosant d'images cette bande de temps vide, meublant les espaces, m'appuyant sur la musique et sur les idées qui naissaient à mesure que je gravais.»⁶

Au départ McLaren voulait faire un film abstrait, mais à un certain moment il pensa qu'il n'arriverait pas à garder l'intérêt du spectateur et décida de raconter une histoire. Cette décision de ne pas poursuivre de la façon prévue met en évidence un débat qui est au cœur même de son œuvre.

McLaren croyait être un des pionniers, un des expérimentateurs d'un art nouveau, mais il ne voulait pas être qu'un expérimentateur : il voulait être un artiste. Il voulait communiquer avec beaucoup de gens, pas seulement avec quelques-uns. Il décida donc d'allier sa fascination pour la technique à un contenu. Et les films qu'il a réalisés ont puisé dans le côté joyeux, positif, de sa nature.

Je n'arrive pas à croire Norman quand il dit qu'il n'aurait pas réussi à garder l'intérêt du spectateur en utilisant l'abstraction. Il semble bien qu'il y avait chez McLaren un refus de dépasser un certain niveau d'expérimentation : il sentait qu'il avait une sorte de contrat avec le public et qu'il ne devait pas utiliser son art pour s'adresser à quelques privilégiés. *Blinkity Blank* a reçu la palme d'or à Cannes : je n'ai jamais réussi à faire dire à McLaren un seul bon mot à son sujet, à part le fait qu'il le considérait intéressant du point de vue technique.

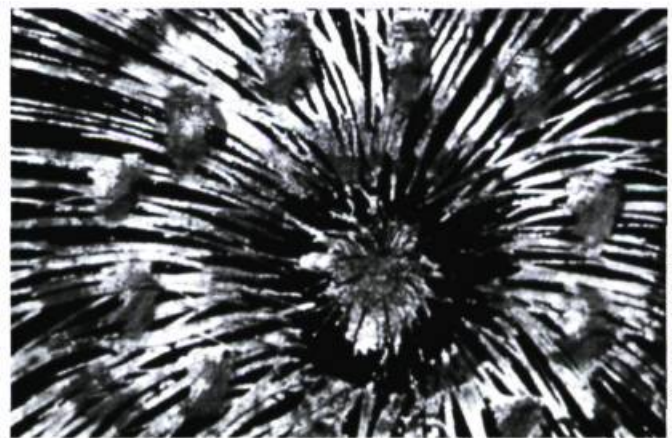
Au début des années 1960, on demanda à McLaren de collaborer à un film scientifique sur le cerveau. On lui proposait d'explorer les rythmes alpha, les décharges électriques dans le cerveau. McLaren était très intéressé par cette proposition

qui lui permettait d'explorer ce qu'il avait essayé brièvement avec George Dunning dans *Keep Your Mouth Shut* : le clignotement (*flicker*). (Un *flicker film* est une série de cadres noirs et blancs.) Le film sur le cerveau ne vit jamais le jour, mais Norman avait trouvé l'expérience si intéressante qu'il décida de reprendre les différents patterns de clignotement qu'il avait tournés pour représenter les différents rythmes alpha et d'en faire un *flicker film*. Il y ajouta une bande sonore dessinée à la main sur de l'amorce noire 35 mm.

Techniquement, ce qui est intéressant avec le *flicker film* en question, c'est que les clignotements ne sont pas de purs cadres noirs qui alternent avec de purs cadres blancs. Le film est essentiellement une suite de fondus enchaînés du noir au blanc et du blanc au noir. Le film n'a jamais été distribué. J'ai demandé à Norman pourquoi il ne l'avait jamais terminé ; sa réponse : le film était trop ésotérique, même pour lui.

Dans nos conversations, je mettais souvent en cause son niveau intense d'autocritique («Norman, vous êtes trop sévère avec vous-même»), attitude qui pouvait peut-être s'expliquer en partie. Ainsi, après avoir vu *Rythmetic*, Grierson demanda à Norman : «Une blague, ça dure combien de temps?» Et McLaren croyait que Grierson avait probablement raison...

McLaren était très attaché à plusieurs de ses films, *La poulette grise* notamment, mais ce qui comptait par-dessus tout pour lui, c'était ce groupe de trois films que constituaient *Caprice en couleurs*, *Pas de deux* et surtout *Voisins. Pas de deux* et *Voisins* répondaient à l'idéal de Norman, à savoir : un film peut être une œuvre d'art tout en ayant une pertinence sociale. Quant à *Caprice en couleurs*, c'était la réalisation d'un rêve d'adolescent : faire de la musique en couleur ! Et pourtant, malgré ce qui vient d'être dit, lorsque McLaren et moi discutons de *flicker*, il devenait enthousiaste comme un petit garçon ; il était d'ailleurs totalement ravi



Blinkity Blank (1955).

par *Rectangle et rectangles* de René Jodoin qui était pour lui le *flicker film* par excellence.

Quant à la question de savoir si McLaren était un membre salarié de l'avant-garde, je crois qu'il s'agit d'un faux problème. McLaren – c'est ma conviction – n'était pas moins intéressé à la matière du film que les membres éminents de cette confrérie. Ainsi, il partageait avec Len Lye une curiosité pour ce qui se passe quand on raye une émulsion noire ; et avec Stan Brackhage, le geste de peindre sur le celluloid. Mais McLaren souhaitait utiliser ces rayures et ces peintures pour communiquer ses sentiments envers la vie ou la musique. Ainsi *Boogie-Doodle* déborde d'images sexuelles ; *Caprice en couleurs* traduit en mouvements l'amour de McLaren pour le jazz ; et dans *Pas de deux*, il peint une histoire d'amour avec de la lumière.



Coll. : Office national du film du Canada



Blinkity Blank (1955) Coll. : Donald McWilliams



Coll. : Cinématique québécoise

McLaren partage un repas avec de jeunes amis chinois rencontrés lors d'une mission éducative de l'UNESCO en Chine en 1949.

Il y avait un malaise profond dans cette vie [...]. Selon Grierson, la conscience que McLaren avait d'être « l'artiste le mieux protégé de l'histoire du cinéma » a alimenté ce malaise.

McLaren était écossais, né en 1914, dans un milieu de classe moyenne, conservateur et aisé – son père était un membre influent d'une paroisse de Stirling. À 13 ans, McLaren portait des paquets de Noël aux familles des quartiers défavorisés. Il était choqué par les conditions de vie des habitants de ces quartiers et, alors qu'il était encore étudiant au secondaire, un ami l'introduisit à Marx et à la politique, et McLaren s'inscrivit au parti communiste local. Il ne se départira jamais de cette conscience sociale qui va le hanter tout au long de sa carrière de cinéaste. Ainsi, après l'énorme succès de *Blinkity Blank* aux festivals de Cannes, de Venise et de Berlin, il écrivit une lettre à un ami dans laquelle il émettait des doutes quant à la valeur sociale de son travail, de *Blinkity Blank* en particulier. Son ami lui répondit : « Quelqu'un qui a apporté autant de joie à autant de gens par son travail n'a pas à se sentir coupable ».

McLaren a toujours dit que ce qui venait en premier, c'était sa curiosité pour une technique. Si cela est vrai, alors son ultime film *Narcisse* est le seul exemple – si on exclut ses films amateurs et ceux produits pour le General Post Office Film Unit britannique – dont il a d'abord choisi le thème.

Si on jette un coup d'œil aux tests et aux films incomplets de McLaren, on trouve pourtant des exemples d'œuvres où un thème semble avoir été le moteur d'un projet : *The Head Test*, qui date de la Seconde Guerre mondiale, exprime une angoisse intérieure ; *Snakes*, film de la même époque, dessiné à la main et demeuré incomplet, montre que la vérité est l'une des victimes de la guerre. À ce moment, McLaren faisait des films de propagande plutôt légers à l'ONF.

Mais je dois faire attention à ne pas accorder trop d'importance à cette question. Il est plutôt vraisemblable que McLaren était curieux d'essayer une technique et qu'il se disait qu'un thème qui l'intéressait pourrait être traité avec cette technique.

un très bon exemple. La méthode de travail de McLaren, inspirée du surréalisme, intuitive, lui commandait de laisser le « contenu » émerger de son subconscient.

Comme on peut le constater, l'histoire de McLaren est une histoire complexe. McLaren croyait être un des pionniers, un des expérimentateurs d'un art nouveau, mais il ne voulait pas être qu'un expérimentateur : il voulait être un artiste. Il voulait communiquer avec beaucoup de gens, pas seulement avec quelques-uns. Il décida donc d'allier sa fascination pour la technique à un contenu. Et les films qu'il a réalisés ont puisé dans le côté joyeux, positif, de sa nature.

La leçon de McLaren

Mon film *Creative Process : Norman McLaren* est sorti au début de l'été 1990.⁷ À la fin de cette expérience, il y avait encore une énigme au cœur de McLaren. C'est peut-être là ma faiblesse : un manque de sensibilité à ce qui était évident pour d'autres. Par contre, il y a ces mots de Jean Renoir, au début de son autobiographie : « La vérité est que cet individu dont nous sommes si fiers est composé d'éléments tels qu'un certain petit ami rencontré à l'école maternelle ou le héros du premier roman que l'on a lu, voire le chien de chasse du cousin Eugène. Nous n'existons pas par nous-mêmes, mais par les éléments qui ont entouré notre formation. »⁸

McLaren avait 54 ans quand j'ai fait sa connaissance. J'étais peu au courant de l'histoire de sa vie – malgré tout ce que lui-même et ses collègues m'avaient raconté au long de ces années et bien que j'aie certains points communs avec lui pour ce qui est du contexte culturel. Dans ce court article, je ne peux peindre qu'à larges traits ; il semble pourtant évident qu'il y a eu des périodes, des points tournants dans la vie de McLaren où le combat intérieur a pris le dessus sur son désir d'être relié à la société.

Il y avait un malaise profond dans cette vie, un malaise qui s'est fait jour dans les années de jeunesse en Écosse, qui s'est apaisé à l'ONF, qui a repris en Chine où Norman travaillait durant les derniers jours de la révolution de 1949 et qui, après cette expérience, ne le quittera plus jamais. Selon Grierson, la conscience que McLaren avait d'être « l'artiste le mieux protégé de l'histoire du cinéma » a alimenté ce malaise.

Je m'arrête pour citer longuement Guy Glover, qui fut le compagnon du cinéaste dès le moment où il se rencontrèrent à un spectacle de ballet, à Londres, un soir de juillet 1937, jusqu'à la mort de ce dernier en janvier 1987 :

« Je suis porté à croire que l'opportunité d'avoir la liberté relative, exceptionnelle assurément, de poursuivre ses expériences techniques a peut-être écrasé l'autre face [de McLaren]. Ses sentiments à ce sujet sont terribles. Il semble qu'à certains moments il ne soit plus convaincu de la valeur ou de l'importance de ses œuvres non sociales. Il semble alors penser qu'elles n'ont pas d'utilité spirituelle... et pourtant, acculé au mur, il ne croit pas pour autant que tout ce qu'il a fait soit sans importance parce que dépourvu de signification politique. Mais il y a des moments, quand ses convictions politiques sont très sérieusement interpellées, où il est terriblement critique de ce qui est essentiellement un ensemble d'œuvres non politiques – en fait, l'ensemble du travail de sa vie. Malgré *Voisins*, *Hell Unlimited* et, à un moindre degré, *Il était une chaise*, son travail est massivement apolitique. Quand il est d'humeur politique, cela semble

presque lui répugner – comme s'il était satisfait d'être insignifiant. Mais je crois qu'à d'autres moments, il n'en croit rien. Il s'est tellement impliqué – une bonne part de lui-même, en tout cas – dans la réalisation de ces films apolitiques, que même lui est bien obligé d'admettre qu'il ne s'agit pas d'un engagement insignifiant. Ceci dit, je ne sais pas comment répondre à cette question, tellement il est toujours difficile de dire quelle est la valeur sociale d'une œuvre d'art non politique. Parfois, c'est une question de savoir quelle est la valeur d'une œuvre d'art politique! Finalement, c'est peut-être que Norman croyait qu'une partie de son travail non politique n'avait pas suffisamment d'importance pour qu'il s'y engage totalement, même si, parfois, il est porté à nier cela aussi... ».

Comme McLaren le disait lui-même, en dernière instance c'est l'histoire qui va décider de l'importance de son œuvre. Quoi qu'il en soit du jugement de l'histoire, que McLaren soit oublié, ou qu'on se souvienne de lui, il va faire partie de la tradition cinématographique parce qu'il a influencé tellement de cinéastes, dans tellement de genres, tout au long de sa vie; ce faisant, il est devenu partie intégrante de la « tradition » subconsciente qui influence ceux qui viennent après lui.

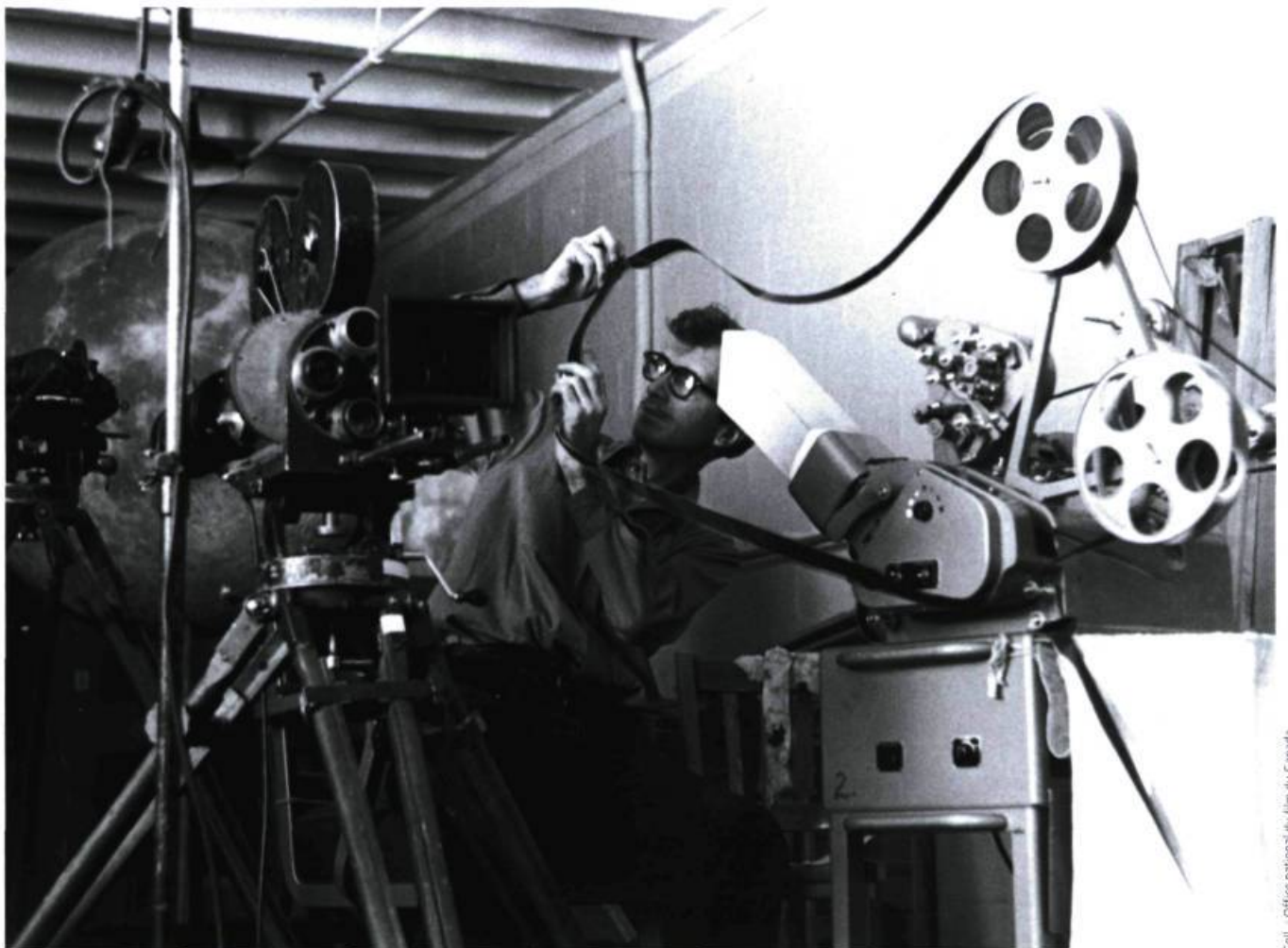
Je me permettrai de conclure par une note personnelle. Le ton de cet article est plutôt sombre, alors que le souvenir que je garde de McLaren



Coll. : Donald McWilliams

Autoportrait : McLaren, Evelyne Lambart et Claude Jutra durant la réalisation d'*Il était une chaise* (1957).

n'est pas un souvenir triste. En octobre 1941, James Beveridge, un des tout premiers documentaristes à travailler à l'ONF, fut chargé d'accueillir McLaren à la gare d'Ottawa, à son arrivée de New York : « Il me fit une curieuse impression, très particulière : un type de personne qui m'était jusqu'alors inconnu... juste une sorte de gentillesse



Coll. : Office national du film du Canada

Norman McLaren durant le tournage d'*Il était une chaise* (1957) dans un studio de l'Office national du film du Canada.



Coll. : Donald McWilliams

peu courante, un raffinement, une sensibilité, une affabilité d'un genre que je ne connaissais pas... Il me fit une très bonne impression, plus que bonne à vrai dire. Je ne sais comment dire : il vous touchait... ».

Et ce sentiment, je le partage. Ce McLaren-là, je le vis agir à la fin de la production de *Narcisse* : un technicien du département caméra vint au bureau de Norman pour le remercier d'avoir inscrit son nom au générique. Et il ajouta que c'était la première fois que cela lui arrivait. Après son départ, Norman se tourna vers moi et me dit qu'il fallait toujours remercier les gens pour ce qu'ils font : tout le monde fait de son mieux pour nos films, même la personne au labo qui a la tâche la plus banale. Inutile de dire qu'on aimait beaucoup McLaren à l'ONF.

Quelles ont donc été les autres leçons en cinéma que j'ai reçues de McLaren? Celles-ci : faire des films doit être une forme d'expression personnelle; que cela implique une connaissance la plus large possible du procès de fabrication d'un film; qu'il faut faire soi-même le plus de travail possible; que l'on doit toujours être à la recherche du nouveau; qu'il faut se familiariser avec la technologie disponible; qu'il faut chercher son inspiration à l'extérieur du cinéma, du côté de la peinture, de la musique, de la danse, par exemple; que la création, pour une bonne mesure, doit être un acte « surréaliste »; que même s'il faut tenir compte de l'opinion des autres, c'est vous-même qui devez être votre critique le plus sévère; et que la création ne doit pas être un acte purement narcissique.

Tous ceux – et ils sont nombreux – qui ont travaillé avec McLaren, ou pour lui, comme ceux qui ont étudié sérieusement son art, ont été en contact avec ces idées. C'est ainsi que McLaren a contribué à bâtir une tradition au sein de cet art qui l'avait séduit, en partie « parce qu'il n'avait pas de tradition ».

Vive McLaren! 🎉

(Traduction : Robert Daudelin)

1. *Village Voice*, New York, 24 août 1961.
2. À moins d'indication contraire, les citations de McLaren proviennent de conversations avec l'auteur ayant eu lieu entre 1968 et 1986.
3. *Where Does One Put Norman McLaren*, texte de présentation de la rétrospective (et exposition) McLaren à Édimbourg, Glasgow, Stirling et Londres, 1977.
4. À la fin des années 1960 et jusqu'au début des années 1970, McWilliams interviewa plusieurs des collaborateurs de McLaren. Les citations de Claude Jutra, de John Grierson, de James Beveridge et de Guy Glover sont toutes tirées de ces interviews demeurées inédites jusqu'à ce jour.
5. Nés en Californie, John Whitney (1917-1995) et James Whitney (1921-1982) sont des auteurs importants du cinéma d'animation expérimental et d'avant-garde aux États-Unis. Leur démarche innovatrice et leurs recherches approfondies dans le domaine de la technique et de l'esthétique (sans compter leur passion pour la science et les autres arts) ont donné naissance à de remarquables films abstraits. John Whitney s'est aussi distingué comme pionnier de l'animation par ordinateur au début des années 1960. (NDLR)
6. Notes de travail de McLaren pour *Blinkity Blank*, 1955 (archives de l'ONF).
7. Avant-première à la Cinémathèque québécoise le 29 mars 1990.
8. *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974.

McLaren exécutant un dessin d'inspiration surréaliste (avec clin d'œil à Hokusai), New York, 1940.

McLaren chez un ami (1960).

Égypte (1967).

Autoportrait (1964).



Creative Process : Norman McLaren (1988), film de Don McWilliams. Coll. : Donald McWilliams