

Du rythme et des couleurs

Patrick Schupp

Numéro 82, octobre 1975

Norman McLaren

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51303ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Schupp, P. (1975). Du rythme et des couleurs. *Séquences*, (82), 98–103.

DU RYTHME ET DES COULEURS

Patrick Schupp

*A l'origine de tout art,
on trouve la loi du nombre.
Schiller*

L'art de Norman McLaren cinéaste ne peut se définir d'une façon précise que si on se réfère aux éléments artistiques qui ont engendré cet art. Le rythme, chez McLaren, correspond à la musique, la couleur à la peinture et le mouvement à la danse. Une fois ces prémisses clairement établies, il sera possible de dégager les lignes de force d'un cinéaste dont les manifestations sur l'écran empruntent directement ces formes d'expression, en les fondant visuellement et poétiquement dans une synthèse que l'on redécouvre à chaque visionnement.

Un visionnement complet de son oeuvre (accessible au journaliste bienheureux) permet - par étude, recoupements, découvertes et analyse - de constater deux tendances majeures qui dominent: soit un mouvement dont l'articulation s'ordonne autour d'éléments géométriques ou mathématiques, soit un rythme dont la poésie ou l'abstraction fournira les bases essentielles. La couleur, elle, (ou devrions-nous dire la peinture?), sera essentiellement utilisée pour sa valeur intrinsèque, ou comme moyen d'expression, mais dans des cas bien précis, ou alors comme élément d'appoint ou de transition. Nous allons tenter, en parcourant cette oeuvre si dense, mais dont le visionnement total ne dépasse pas cinq heures quarante, de retrouver les différents éléments

précités, que Norman McLaren, chorégraphe, peintre, musicien, mathématicien et poète, utilise avec une virtuosité et une profondeur qui font de lui un artiste majeur du XXIème siècle, et un maître à penser du 7ème Art.

Une liberté sans entrave

C'est très tôt que le chorégraphe fait ses premiers pas: dans son premier film, réalisé dans les années 1934-35 et intitulé *7 till 5*, où le montage nerveux et quasi-surréaliste propose une version "dansée" d'une journée de collège. On retrouvera cet élément plus fort encore dans *Hell Unlimited* (1937) où le rythme lié au montage provoque chez le spectateur une irrésistible sensation de musique muette, et d'autant plus frappante. Manifestations maladroites et naves d'une jeunesse malgré tout précisément engagée, et qui consacrera dans un avenir tout proche cette façon de sentir si personnelle.

Mais c'est aux Etats-Unis, où il se rend au printemps 1940, que Norman McLaren va orienter sa carrière d'une façon définitive. Il invente et met au point un procédé d'écriture directe sur la pellicule photographique, qui va lui donner, du point de vue artistique et expressif, une liberté sans aucune entrave. Les couleurs, les mouvements et les sons se répondent, semble-t-il, et même

dans ses premiers films de la période new-yorkaise, nous touchons à l'étonnant secret du cinéaste. Avec *Dots, Loops, Stars and Stripes* et *Boogie Doodle*, en effet, nous assistons à un renversement ou même à un déplacement des valeurs: le mouvement est, devient le son, la couleur devient le mouvement, et le mouvement lui-même est l'idée à l'état brut. Étonnante symbiose où les valeurs ainsi modifiées acquièrent une autonomie et une puissance d'expression qui va bien au-delà de leur potentiel original.

Le mouvement, d'autre part, tire son inspiration de deux éléments majeurs, avons-nous dit: la poésie et l'esprit géométrique ou analytique. Les quatre films précités marquent l'essor du cinéaste dans ce monde poétique dont il a créé les structures mais non pas les frontières, et dont il explorera les avenues cachées et mystérieuses au hasard de ses découvertes et de son imagination. *V for Victory* est remarquable à cet égard: le film débute comme au théâtre, c'est-à-dire avec un rideau à l'italienne qui s'ouvre de part et d'autre sur l'écran; et cette idée, simple et charmante en apparence, nous place devant l'autre aspect essentiel d'une personnalité artistique difficile à cerner autrement que dans son oeuvre, l'importance de la scène (c'est-à-dire le "lieu où l'on joue" des grecs anciens), ou plus exactement du lieu scénique qu'il dirige et dont il prend possession avec la souveraineté d'un ordonnateur chevronné. Chorégraphe, disons-nous, mais tous ses films ont comme quatrième dimension l'écran! McLaren construit, crée, façonne en trois dimensions dans une optique théâtrale si évidente que les références se pressent sous la plume, ainsi que nous le constaterons. Il y a cependant une différence essentielle entre un Béjart, un Kelly ou un Balanchine, et McLaren: les premiers travaillent avec des corps qui réagissent et exécutent les mouvements et les enchaînements sur-le-champ, tandis que McLaren crée à la fois le mouvement et le corps qui l'exécute...

Jongler avec des éléments

Avec *Hen Hop*, la chorégraphie s'exerce sur un objet, un être réaliste, pourrions-nous dire: la joyeuse poule est bien vivante, et si les pas et les mouvements de sa danse peuvent être exécutés sans difficultés par un danseur en chair et en os, l'inspiration emprunte à la poésie et à l'humour des dimensions supplémentaires. La même précoc-



C'est l'aviron

cupation concrète nous est prouvée par l'illustration de *C'est l'aviron*: en partant du canot dansant et des extraordinaires fondus-travelling, nous déboucherons sur le rêve et non plus seulement la poésie. Le mouvement, là encore, est précisément chorégraphié pour plonger le spectateur dans une ambiance à la foi intemporelle et qui reflète les mots de la chanson.

Avec *A Little Phantasy on a 19th Century Painting*, nous aborderons pour la première fois aux rives de l'univers du cinéaste-peintre. Ici, c'est l'image elle-même qui danse, en illustrant parfaitement cet échange des valeurs dont nous parlions plus haut. Un paysage triste et romantique subit de subtiles transformations: des formes, des choses naissent, la lumière, la "couleur", (le film est en noir et blanc) glissent, s'irisent, se fondent et s'échangent... et le paysage revient sur lui-même comme la vague meurt sur la grève. Ici, nous touchons à la poésie pure, celle qui débouche sur l'imagination, celle qui crée des mondes étranges et merveilleux dont nous pouvons espérer qu'ils existent, mais auxquels nous ne croyons pas vraiment, jusqu'au moment où ils nous sont révélés. C'est cette idée, mais approfondie, travaillée, élargie, qui fera de *A Phantasy*, deux ans plus tard, le chef-d'oeuvre que l'on sait.

Entre temps, *Hoppity Hop* et *Fiddle-De-Dee*, gravés à la plume, nous ramènent dans le monde humoristique et farfelu de *Hen Hop*, mais en accentuant l'aspect couleur (étude des teintes complémentaires ou opposées, persistance de certaines couleurs, ou certains groupes de couleurs sur la rétine).

L'admirable *Poulette grise*, de son côté, est une mutation de *Hen Hop*, la poésie et une certaine technique, à mi-chemin entre *C'est l'aviron* et *A Little Phantasy*, remplaçant par la poésie du montage l'humour et la précision chorégraphique, et préparant la voie à l'une des trois oeuvres



A Phantasy

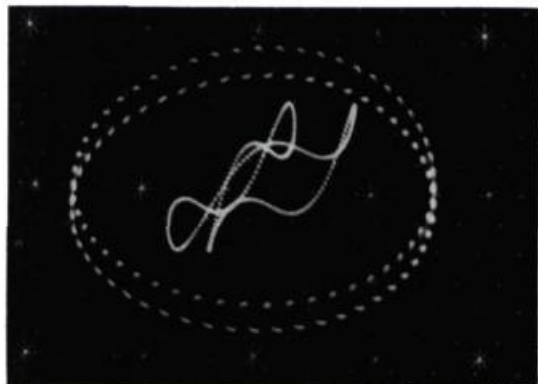
majeures de Norman McLaren: *A Phantasy*. Ce film de sept minutes tient une place à part dans l'oeuvre du cinéaste, et pour plusieurs raisons: c'est tout d'abord une synthèse de ses recherches et de ses efforts précédents, c'est ensuite une oeuvre qui échappe à toute classification précise en raison de sa complexité, et c'est enfin l'une des rares à ajouter le temps aux dimensions d'espace et de mouvement: couleurs et mouvements se répondent, et le son, d'ailleurs ajouté après - ce qui est significatif - n'est ici qu'un élément accessoire. L'échange et le renversement des valeurs s'exercent au niveau strictement visuel. Cette faculté d'ailleurs qu'a McLaren de jongler avec ces éléments de base force l'admiration par sa diversité autant que par son originalité. *A Phantasy*, donc, se divise en deux parties bien distinctes: un ballet de sphères d'abord, qui unit en un élan créateur presque austère le chorégraphe, le poète et le mathématicien; puis, presque sans transition, on débouche sur une vision qui évoque Dali, Chirico, Bosch même. Le géomètre fait place au peintre surréaliste, et dans cet univers de poésie délirante, on oublie tout, on est transporté, le réel s'efface, et c'est là qu'intervient la dimension du temps, d'une façon identique à celle inventée par Dali: ce n'est pas une horloge molle qui épouse à 90° la forme de la table sur laquelle elle repose; cependant, c'est cette fluidité continue de la transformation, ce

glissement insensible des formes l'une dans l'autre qui provoquent le dépaysement, l'étonnement, l'admiration, et qui emportent le coeur et l'esprit au-delà du réel. Une phrase vient irrésistiblement à l'esprit, ou plutôt une citation extraite d'une conférence prononcée par le peintre Paul Klee à Léna en 1924: "Quant à nous, notre coeur bat pour nous emmener vers les profondeurs, les insondables profondeurs du souffle primordial. Après quoi l'on ne devra prendre au sérieux les fruits de ces voyages - rêves, idées, imaginations, on les appellera comme on le voudra - que s'ils forment avec les moyens plastiques correspondants une *synthèse intégrale*. Ces étrangetés deviendront alors des réalités, les réalités de l'art qui font la vie plus haute qu'elle ne semble l'être communément, parce qu'au lieu de se borner à la restitution, diversement intense, du visible, elles y annexent encore la part de l'invisible aperçu occultement. Le problème des "moyens plastiques correspondants" prend une importance considérable dans le domaine de l'art fantastique (auquel se réfère et s'intègre la majeure partie de l'oeuvre de Norman McLaren), parce que les formes contemplées à l'état visionnaire sont généralement tout à fait différentes des formes du monde visible. Ce problème est alors de même nature que celui auquel se heurte le mystique ou le poète lorsqu'il doit, avec les mots du langage humain, exprimer l'ineffable en présence duquel il s'est trouvé. Les mots, McLaren s'en passe, et y substitue le mouvement ou, plus exactement, l'idée en mouvement, ce qu'aucun peintre n'a jamais réussi. Des vibrations oui, parfois intenses, mais un mouvement physique, non. Qu'on se souvienne des enchaînements de *A Phantasy*, en sa deuxième partie: un coeur stylisé se fond en une fleur de lys, qui se mue en oiseau, qui donne naissance à un papillon, dont les ailes s'amenuisent petit à petit pour former les aiguilles d'une...horloge! Et ce glissement poétique et sans heurts du temps vers son symbole essentiel, que supporte et encadre le son et la couleur, décentre le réel en abattant toutes les barrières qui le retiennent, pour toucher à l'univers vierge de l'Homme qui se souvient enfin de son origine divine

Au coeur de la matière

Après une telle oeuvre, si intense, si parfaite, le héros est fatigué. Alors il crée en douceur, en souriant, car une idée, musicale cette fois, a traversé son univers: une rencontre forfuite

d'Oscar Peterson et de Norman McLaren va donner, sous le signe de l'improvisation, naissance à *Begone Dull Care*, qui suit la démarche exactement inverse de *A Phantasy*: l'idée musicale, origine et raison du film, l'engendre et le supporte. Il est d'ailleurs remarquable de voir l'être humain McLaren emprunter et utiliser tout à tour le visuel et l'auditif pour en explorer à l'infini leurs possibilités intrinsèques, ou les pousser dans leurs retranchements ultimes, si tant est qu'ils existent. Ou alors, il ausculte, il dissèque, il tente



Around is Around

d'aller au coeur de sa matière: *Around is Around*, nous dévoile l'ossature de *A Phantasy*, mais sans cette chair vive et palpitante de la poésie et du surréalisme. Cela demeure une étude clinique (à l'oscilloscope) du mouvement, mathématiquement et élégamment démontrée. Le chorégraphe s'efface derrière le chirurgien-sculpteur, cela nous intéresse, mais ne nous émeut pas.

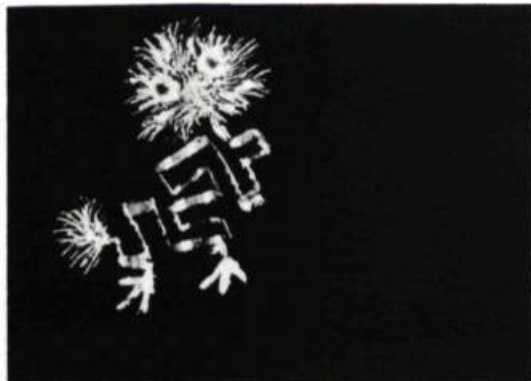
L'émotion est par contre très réelle, et très profonde dans *Neighbours*, parabole forcenée et délirante sur l'antimilitarisme et la violence. Ici, le changement de tempo, de style, d'esprit et de technique est remarquable et stupéfiant. *Neighbours* est aussi une étonnante démonstration de ce déplacement des valeurs dont nous parlions plus haut: avec des personnages humains, précis, définis dans un contexte aussi concret que possible (la maison, les chaises, la femme, les enfants, etc...), il utilise une idée abstraite, mais prenant naissance dans un réel quotidien: une fleur qui pousse. Mais par la magie de la technique (qui n'est jamais une fin en soi, mais

un moyen), ces éléments concrets s'effacent, se subliment en quelque sorte, pour atteindre à l'intangible. C'est le monde déphasé, terrible, mortel de cette oeuvre de jeunesse (*Hell Unlimited*), c'est aussi celui de Dorian Gray, mais dont la portée atroce a des reflets d'humour noir. "Je m'empresse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer", dit le Figaro de Beaumarchais, et si McLaren, outre son propos, réussit quand même à nous faire rire, c'est un rire grinçant et sans joie. La partie sublime de l'être humain était exaltée dans *A Phantasy*, *Neighbours* nous montre l'envers de la médaille, et si l'homme emprunte parfois les ailes de l'ange, son visage et son univers, il peut aussi porter le masque du démon qui demeure en lui.

Fugues et variations

Avec le temps, l'art de McLaren s'épure, s'intensifie, au fur et à mesure que le technicien conquiert de nouveaux domaines, et explore de nouvelles possibilités. On pense à cet exercice de style, en même temps qu'une éblouissante démonstration technique, qu'est "L'art de la fugue". A l'instar de Bach, McLaren nous offre, au hasard si bien concerté de son oeuvre, des fugues et des variations sur quelques éléments très simples, mais qui, combinés, font reculer toujours davantage les frontières du possible. Au sujet, d'ailleurs, de l'Art de la Fugue, Luc-Gabriel Marcel écrit: «Tout y est prodigieux, et d'abord l'air qu'on y respire, limpide, décanté. Le moindre détail s'y cerne de lumière, y prend une saveur exquise. L'ombre même y est réservée, transparente et privée de malélices. Peut-être n'est-il pas d'ouvrage plus illuminé par un soleil spirituel, et par surcroît réalisant une osmose aussi inouïe entre objet et sujet, tout en maintenant de bout en bout une évidence qui bouleverse. Je puis faire en sorte que tout soit clair, et que le péril même se tourne en bonheur, dit lui-même Jean-Sébastien. En vue de quoi? Du plaisir admirable d'être homme, sans nul doute...» Cela ne s'applique-t-il pas de façon étonnante à la vision de Norman McLaren? Evidemment, l'Art de la Fugue est l'un des plus purs chefs-d'oeuvre de tous les temps, et si l'art de McLaren, par ses beautés, son intensité et sa virtuosité technique, peut lui être comparé, il ne le sera ni sur le même plan, ni dans la même optique. Nous avons voulu seulement souligner une similitude créatrice, un essor prodigieux des facultés humaines placées, là comme ici, au plus noble degré de leur épanouissement.

Le soleil noir de *Neighbours* s'estompe derrière l'horizon; *Blinkity Blank* nous ramène aux régions plus rassurantes de l'humour et de la poésie. Mais comme si McLaren se sentait le besoin d'exorciser les sombres oiseaux du malheur et de la haine (l'extraordinaire volatile-parapluie de *Blinkity Blank* est la première manifestation de cet exorcisme, par le biais de l'humour qui engendre une sorte de ruissellement farfelu et bienfaisant comme la pluie dans une



Blinkity Blank

journée torride), il rejoint, avec une joie non dissimulée, le séjour rassurant et organisé de l'inspiration mathématique. Cette fois, il épuiera presque jusqu'au bout les possibilités de cette véritable fugue pour nombres, qui se permet en plus une ironie sous-jacente s'intégrant parfaitement à l'ensemble: c'est *Rythmetic*, dont chaque visionnement fait découvrir de nouvelles facettes. Fugue, certes, mais en miroir, et à trois dimensions (longueur, largeur et... humour), selon une vision que même le grand Jean-Sébastien n'avait pas prévue.

A Chairy Tale n'appartient à aucun genre distinct, et chemine solitairement le long d'une oeuvre pourtant fortement structurée. Révolte de la matière, à première vue, en forme de parabole touchant au féérique. ... "Et ils vécurent heureux" (la chaise et le garçon), dit le dernier sous-titre. Est-ce pour souligner l'aspect conte de fée? Est-ce le prolongement concret (quoi de plus banal qu'une chaise, en effet) de *A Phantasy*? L'art de McLaren élude des questions, et nous oblige à

constater ce qui est. On l'approuve, ou on le rejette, selon son tempérament. On discute, en tout cas. Si on souligne la genèse du film, en plus, les questions posées seront d'autant plus difficiles à résoudre. En effet, pendant le tournage de *Neighbours*, Jean-Paul Ladouceur, collaborateur de McLaren, s'était pris le pied dans sa chaise-longue pliante. Incident banal entre tous, mais dont l'imagination toujours à l'affût de McLaren avait enregistré l'aspect inattendu et cocasse. Le poète transforme, anime, rêve la réalité quotidienne et colore de son génie des incidents en apparence très ordinaires. *A Chairy Tale* est né d'une telle conjoncture. Le titre, d'ailleurs joue sur une similitude sonore. (*A Chairy Tale* sonne comme *A Fairy Tale*, soit une histoire de chaise qui devient un conte de fée.) L'admirable aisance, la progression dramatique, la technique sans faille, l'utilisation silencieuse mais omniprésente de l'humour, font de ce film le récipiendaire des nombreux prix qu'il s'est mérité, à Londres, à Paris, à New York et à Berlin. McLaren ne retrouvera cette inspiration qu'avec *Opening Speech*, qui n'atteint cependant pas à la qualité de *A Chairy Tale*.

La marque des génies

Le *Merle* ravive l'instinct poétique, tandis que *Lines (vertical)*, (*horizontal*), et la combinaison des deux (*Mosaic*) nous font explorer, une fois encore, un mouvement rythmé d'une élégante abstraction, mais sans réellement retenir notre attention. *Lines (vertical)* rappelle un peu la variation walt-disneyenne sur la corde de sol dans *Fantasia*; et une fois le module trouvé... on en explore les possibilités. Un essai rythmique peut aussi donner naissance à l'utilisation d'une dimension inusitée. *Lines (vertical)* a été réalisé selon une pulsation rythmique de 19 pouces, que scande la musique de Maurice Blackburn. *Lines (horizontal)* utilise la même idée, mais avec un élément de curiosité: peut-on utiliser et montrer la gravité au cinéma? Le résultat a été fort différent. Pete Seeger étant à l'Office national du film, il vit *Lines (horizontal)*, l'aima, et en composa la musique, donnant à ce second essai une optique complètement différente. En soulignant cet aspect de la production, nous avons voulu montrer que les multiples facettes de la vision de McLaren sont tributaires d'éléments en apparence naturels, mais dont l'utilisation inattendue ou originale est la marque du génie.

Le mot de "génie" revient souvent ici, mais à

juste titre, semble-t-il: *Canon*, sans atteindre à la perfection de *A Phantasy*, en a les contours et la recherche. Commande des Jeunesses musicales du Canada, *Canon* est en fait un commentaire visuel, rythmique et animé sur cette forme musicale d'où est issue la fugue. C'est ici, tout particulièrement, que nous rejoignons Jean-Sébastien Bach, dans l'esprit comme dans la forme. Cet exercice de style recoupe les préoccupations majeures du cinéaste, nous offre une éblouissante démonstration de sa virtuosité technique, sans dépasser le but qui lui est assigné: oeuvre didactique certes, mais avec quel art!

La merveille des merveilles

Et voici que soudain surgit la grande oeuvre, celle qui transporte, émeut, celle qui prouve la justification et l'aboutissement de vingt ans de recherches sur tous les plans. Cette fois-ci, le propos est résolument concret, et emprunte à la danse classique son cadre et son mouvement. La collaboration de Ludmilla Chiriaev et de Norman McLaren a marqué une nouvelle dimension dans la compréhension et la projection d'un art à nul autre pareil. Ce *Pas de deux* est non seulement une oeuvre d'amour et d'intelligence, c'est aussi l'une des manifestations supérieures du génie humain, une de celles par lesquelles on accède au plan divin, supérieur, que l'on pressent, mais que l'on est bien incapable d'atteindre... *Pas de deux* est une date, autant pour le cinéma que pour la danse. La chorégraphie, d'une part, est d'une fluidité, d'une virtuosité discrète, d'une élévation d'âme qui

transcende le propos. La technique utilisée par Norman McLaren (imprimerie optique), d'autre part, multiplie le mouvement, le prolonge, l'intensifie, et grave, par la magie de son art, un sillon indélébile sur le tableau du patrimoine artistique humain. *Pas de deux* peut aller de pair avec certains éléments exceptionnels qui enorgueillissent l'humanité: le Concerto en ré mineur de Mozart, la Pietà d'Avignon, la Phèdre de Racine, les grottes peintes de Lascaux, en un mot, ce qui donne à l'Homme ses lettres de noblesse, et prépondérance sur le reste de la création. La couleur n'est pas ici nécessaire (pas plus qu'elle n'ajoute de dimension dans le *Ballet Adagio*, réalisé quatre ans plus tard, et qui demeure un froid exercice didactique), mais rythme et mouvement se combinent souverainement pour atteindre aux sphères essentielles du génie le plus absolu. Que dire après cela? Rien, sinon terminer en compagnie de Simone Weil, qui écrit les lignes que voici, et qui semblent résumer l'essentiel de la pensée comme de l'art de Norman McLaren: "Sans doute, l'essence même du sentiment de la beauté est-elle le sentiment que cette nécessité, dont une des faces est contrainte brutale, a pour autre face l'obéissance à Dieu. Par l'effet d'une miséricorde providentielle, cette vérité est rendue sensible à la partie charnelle de notre âme et même en quelque sorte à notre corps. Cet ensemble de merveilles est parachevé par la présence, dans les connexions nécessaires qui composent l'ordre universel, des vérités divines exprimées symboliquement. C'est là la merveille des merveilles, et comme la signature secrète de l'artiste".

Ballet Adagio

