

L'univers des sons

Léo Cloutier

Numéro 82, octobre 1975

Norman McLaren

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51304ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cloutier, L. (1975). L'univers des sons. *Séquences*, (82), 104–108.

L'UNIVERS DES SONS

Léo Cloutier

*La musique est une
mathématique mystérieuse
dont les éléments participent de l'infini.
Claude Debussy*

S'il fallait résumer tout l'art de Norman McLaren, on n'aurait qu'à emprunter cette phrase d'Elie Faure: "Le film est une musique qui vous atteint par l'intermédiaire de l'oeil". Rappel en somme de ces vers de Shakespeare, dans *Le Songe d'une nuit d'été*: "L'oeil de l'homme n'a pas entendu, l'oreille de l'homme n'a pas vu". Coïncidence curieuse, c'est également le titre (*The Eyes Hears, The Ear Sees*) d'un superbe documentaire de la British Broadcasting Corporation sur notre célèbre cinéaste.

Avant-gardiste, innovateur dans les techniques d'animation, McLaren s'impose comme un artiste qui a réévalué le Septième Art en lui redonnant ses lettres de noblesse. Est-ce que l'on n'avait pas un peu trop oublié que le cinéma doit faire naître l'émotion par le truchement des sensations visuelles et auditives, que cinéma signifie mouvement, *movies* comme on le dit très justement en anglais?

Ivre de mouvements, Norman McLaren a découvert l'importance du rythme tant de l'image que du son et est parvenu à la parfaite fusion de ces deux éléments du film. Pénétré de la vraie notion du cinématographe, il a saisi le rapport étroit, presque l'identification, entre le cinéma et la musique, comme Germaine Dulac qui exprimait sa pensée en ces termes: "Le cinéma et la

musique ont une attache commune: le mouvement par son rythme et son développement peut seul créer l'émotion". Authentique "musicien de la lumière", suivant l'expression d'Abel Gance, parce que chez lui la sensation visuelle (lumière de l'image) devient sensation musicale (lumière du son). Son génie a subtilement fait disparaître les frontières entre l'image et le son. Une première au cinéma.

Sa conception de l'animation

L'animation? Du cinéma? A une question qu'on lui posait, McLaren répondait pertinemment que le cinéma pur est celui qui communique les sensations et les sentiments par l'intermédiaire du mouvement, mouvement de l'image et du son. "L'animation n'est pas l'art des images qui bougent mais l'art des mouvements dessinés...Ce qui se produit entre les images a beaucoup plus d'importance que ce que l'on voit sur l'image. L'animation est l'art de se servir des interstices entre les images." (McLaren) Il rejoint en cela la définition de Michael Snow: "The very essence of cinema is the fact that what we see is not there: time and motion". En d'autres termes, il faut enregistrer le mouvement et par lui frapper l'oeil et l'oreille qui deviendront créateurs à leur tour d'images et de sons, de sensations et de sentiments.

CANON CANON CANON CANON

UN CANON EST UNE IMITATION RIGOUREUSE ET CONTINUE ENTRE PLUSIEURS PARTIES QUI N'ENTRENT PAS SIMULTANÉMENT MAIS RÉGULIÈREMENT L'UNE APRÈS L'AUTRE



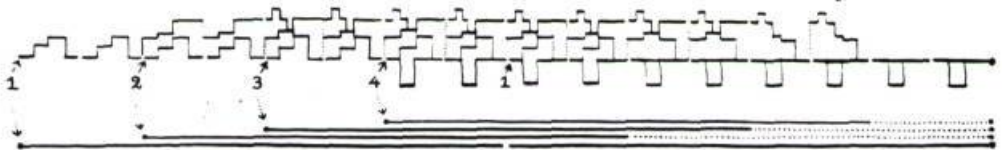
En musique, le canon étonne. Pensez ; un seul thème qui peut servir deux, trois ou quatre fois. On n'a qu'à le décaler par rapport à l'autre sans un mouvement identique et, selon le procédé qu'on emploie, on obtient un enchevêtrement plein de surprises qui édatent.



<p>CANON À L'UNISSON</p>	<p>CANON À L'OCTAVE</p>	<p>CANON À LA QUINTE</p>
<p>CANON PAR AUGMENTATION</p>	<p>CANON PAR DIMINUTION</p>	<p>CANON PAR INVERSION</p>
<p>CANON RÉTROGRADE</p>		

Tout le monde connaît "Frère Jacques".
C'est un exemple de canon réussi.

Voici le dessin de la mélodie.

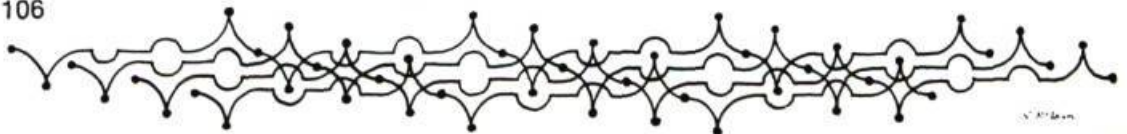
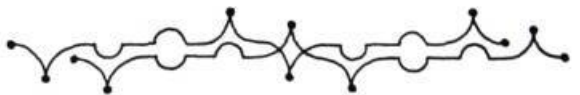


Maintenant, on demande quatre voix pour le chanter. La première donne le départ, les autres suivent à distances régulières. Si personne n'a eu de distraction, voilà ce que ça donne comme échafaudage sonore.

Rien ne nous empêche de mélanger les formes de canon. Mais attention : toutes les mélodies ne peuvent être "canonisées" ; et, le chercheur qui en découvre une, mérite une aureole.



mérite
une
aureole.



Importance de la musique

De son propre aveu, la musique opère chez McLaren un charme incantatoire d'où découle le plus pur de son inspiration. Pas étonnant alors que la musique prenne une place de choix dans son univers des sons. Par exemple, les cinéastes dont il a subi la plus forte influence adaptaient des oeuvres musicales au cinéma.

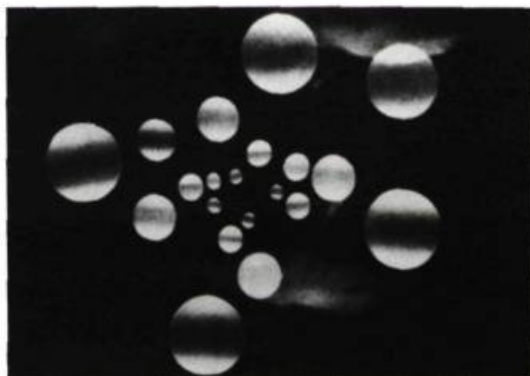
Après la découverte du cinéma avec Eisenstein et Poudovkine, c'est à l'École des Beaux-Arts de Glasgow qu'il recevra le coup de foudre. Au visionnement de la *Rhapsodie hongroise no 5*, d'Oskar Fischinger, pionnier de la visualisation de la musique, c'est tout un univers merveilleux qui lui est révélé.

Dès 1932, il s'était risqué à peindre sur une pellicule dont il avait fait disparaître l'émulsion. Trois ans plus tard, il demeurait pantois devant *Color Box* de Len Lye, film d'animation réalisé d'après la même technique. Ce jeune Australien est certainement celui qui a exercé la plus profonde influence sur McLaren. Mais très vite le disciple allait dépasser le maître. Quant à la méthode des cartes sonores, elle lui sera inspirée par *Tonende Handschrift*, de l'Allemand Rudolf Pfenninger. *Drame chez les Fantoques*, d'Emile Cohl l'initiera à la métamorphose tandis qu'Alexandre Alexeïeff le plongera dans le surréalisme avec *Une Nuit sur le mont Chauve*.

Ses connaissances musicales étaient loin d'être superficielles. Témoin la série d'illustrations publiées dans le Journal des Jeunesses Musicales du Canada sur les différentes formes musicales. Cette collaboration a probablement été à l'origine de ce bijou de film didactique qu'est *Canon*. En outre, un sens musical très fin lui a permis, dans deux circonstances, de triompher de difficultés pratiquement insurmontables.

L'animation de *Spheres* datait de 1946. On décide de lancer le film en 1969 mais la bande sonore restait à faire. Il s'agissait de trouver une musique dont le rythme allait concorder avec le mouvement des sphères dans l'espace. Après plusieurs auditions des Préludes et Fugues de Bach, McLaren arrêta son choix sur des pièces qu'on jurerait avoir été écrites spécialement pour le film.

Ce tour de force devait se répéter pour *Ballet Adagio*. Les danseurs exécutent une chorégraphie de Messerer sur une musique de Rachmaninoff qui dure deux minutes et demie. Afin de rendre plus



Spheres

facile l'étude des mouvements, McLaren opta pour le ralenti. Obligatoirement, il fallait repérer une musique d'une dizaine de minutes. Après une longue recherche, l'Adagio d'Albinoni était choisi. Par un subterfuge rusé, McLaren collait à l'image une musique dont le rythme et le caractère seyaient impeccablement à la chorégraphie.

Une musique qui se voit

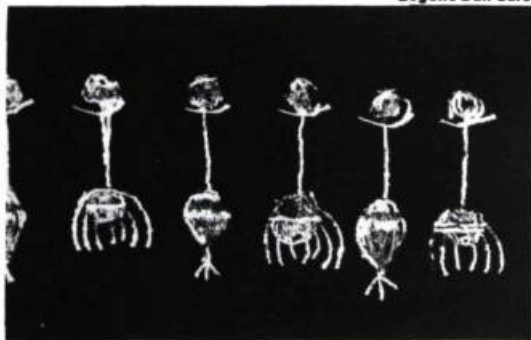
A cause de cette musicalité ultrasensible doublée d'une intuition lumineuse, son imagination élabore des structures visuelles (dessins, formes, texture de couleur) d'une richesse et d'une variété inouïes concrétisant les contours mélodiques, les complications rythmiques de même que la plénitude harmonique de l'oeuvre musicale.

Pour rendre justice à McLaren, on devrait repasser tous les films dits de visualisation. Limitons-nous à deux oeuvres susceptibles de donner une assez juste idée de l'excellence de son art. Si vous regardez par exemple *Lignes horizontales*, d'après une musique de Pete Seeger, vous ressentez cette fusion de l'image et de la musique. Vous "voyez les arpèges de la guitare dans un crescendo aboutissant à un fortissimo. Au même moment se déploie sur l'écran un faisceau de lignes qui se croisent, se multiplient, adoptent un mouvement rotatif de plus en plus rapide, sur un fond de couleurs de plus en plus chaudes, en synchronisation parfaite avec l'accélération du mouvement. Ou c'est une ligne blanche qui se

déplace lentement sur un fond bleu alors qu'une flûte chante une mélodie apaisante."

Caprice en couleurs est une expérience excitante dans le domaine des sons visualisés, ici image égale musique et vice versa. La musique du trio Oscar Peterson se voit en même temps que les formes abstraites ou figuratives de McLaren s'écoulent. Pour reprendre l'expression d'André Martin, on assiste à un "bombardement visuel" éclatant: explosion de couleurs tantôt douces tantôt vives, de traits verticaux et horizontaux, de taches, de traînées superposées à la fois ascendantes et descendantes. Ensemble luxuriant emporté dans un rythme effréné de cabrioles, de cascades et de plongées vertigineuses. Suivant un schéma rigoureusement classique, le film comprend les divisions de la sonate (allegro, vif; adagio, lent et presto, très vite). Dans la deuxième partie, le mouvement lent offre quelques lignes blanches, quelques cristaux qui évoluent sur un fond noir pendant que le piano égrène des notes claires et que les cordes vibrent. Et le délire visuel et sonore reprend de plus belle pour se terminer en apothéose.

Begone Dull Care



Le son animé

Les historiens du cinéma classent McLaren parmi les grands de l'animation en raison de ses découvertes phénoménales dans le traitement de la bande sonore. Depuis ses débuts dans le cinéma d'animation, il caressait le rêve de maîtriser le matériau à toutes les phases de la réalisation. On pouvait animer l'image? Pourquoi pas le son? Pourquoi McLaren ne pourrait-il pas être lui-même auteur et interprète de la musique de ses films?

Pourquoi ne pas peindre les sons?

La vocation de McLaren comme "peintre des sons" se rattache à un accident de parcours. Au musée Guggenheim de New York, il venait de terminer la bande image de *Dots*. Comme il ne pouvait obtenir l'argent pour faire une bande sonore conventionnelle, il décida de peindre les sons (triangles et traits minuscules) au pinceau et à la plume directement sur la pellicule. Le résultat fut estomaquant. En arriver à faire de la musique avec un pinceau! Malgré les apparences, cette méthode s'avère extrêmement difficile à cause de la précision micrométrique dont dépend la qualité des sons.

Vient ensuite la technique de la striation, c'est-à-dire du son gravé (stries, rayures ou hachures) à l'aide d'un stylet ou d'un couteau sur une pellicule noire. Encore là, on a de la peine à se figurer les tours de passe-passe auxquels les animateurs doivent recourir pour obtenir les espacements bien calibrés des rayures. Car c'est dans cette opération que réside le secret de l'excellence des sons. L'artiste mesure aussi le volume des sons en dirigeant les fluctuations de la lumière par la forme de ses dessins. Cet ensemble de mesures délicates va donner naissance à des sons et à des rythmes électrisants dans le genre des jaillissements éblouissants et des clignotements syncopés de *Blinkity Blank* où McLaren applique avec maîtrise sa théorie des interstices lumineux et sonores. Les chocs sensoriels subis par le spectateur inondé de lumière et de son provoquent des réactions inoubliables. Dans *Mosaïque*, l'auteur accomplit une performance brillante, avec la même technique, en créant une profondeur visuelle et sonore due à un effet de réverbération. Presque du relief et de la stéréophonie.

Déjà l'Allemand Rudolf Pfenninger avait établi les éléments de base de la technique des cartes sonores. Comme d'habitude, McLaren allait surpasser le maître par la multiplication ingénieuse des possibilités d'un tel instrument. En quoi consiste donc cette méthode? Toute l'échelle des notes musicales se retrouve sur soixante-douze cartes où des ondes sonores ont été dessinées ou gravées selon la technique de striations. En photographiant ces cartes avec une caméra, on obtient une musique visuelle. Suivant que les cartes ont des rayures plus ou moins longues, les sons seront graves ou aigus.

Le "musicien visuel" a devant lui un clavier magique où, par un dosage minutieux, il lui est possible d'atteindre la souplesse et la variété d'un instrument traditionnel. Laissons McLaren présenter lui-même son instrument: "Voici mon clavier: ces cartes-ci. Voici la note la plus basse: un sol dièse lui ressemble. Ici sont les demi-tons pour six octaves. Je consulte la liste, choisis les cartes appropriées et les mets en face de la caméra. Je rectifie ensuite ces leviers qui régulent la largeur de la fente pour le photographe du film. Si la fente est étroite, le son est très doux. Si je l'ouvre à sa pleine largeur, j'obtiens un fortissimo". Installé à ce clavier, McLaren se transforme en maestro, à la fois chef d'orchestre et interprète de chaque instrument, dont la fougue impétueuse nous propulse dans un monde hallucinant. La perfection de l'exécution donne naissance à des oeuvres qui ont pour titres: *Les Voisins*, *Synchromy*.

Synchromy ne serait-il pas le film le plus

représentatif de l'art bien particulier où excelle McLaren, celui de la visualisation des sons? Le mariage du son et de l'image est déjà contenu dans l'étymologie du titre. L'auteur a réalisé un parallélisme impeccable parce que les images vues sur l'écran représentent exactement les sons entendus. Sur un rythme de boogie-woogie, voici une musique gaie, allègre, dont la structure, par l'emploi du style fugué et contrapuntique autant pour le son que pour les images, se rapproche de la rigueur d'un Jean-Sébastien Bach. Des bandes parallèles envahissent l'écran (jusqu'à onze à la fois) alors que les notes se superposent par un procédé de surimpression. De cette architecture grandiose jaillit un débordement de couleurs et de sons d'une richesse incomparable.

La splendide chorégraphie visuelle et sonore de *Synchromy* semble être l'illustration idéale de l'inépuisable potentiel de l'univers des sons chez Norman McLaren.

Synchromy

