

Norman McLaren, artiste d'État ou les vertus créatrices de l'ascèse

Par Caroline Zéau

La place accordée au cinéma d'animation et le statut privilégié de Norman McLaren sont constitutifs de l'irréductible originalité de l'Office national du film du Canada, et caractérisent l'apport de son fondateur, John Grierson. Ainsi associait-il à l'originalité organisationnelle de l'Office un potentiel esthétique qui constituera une brèche précieuse quand le moment sera venu d'œuvrer à l'édification d'un cinéma national. À cet égard, le rôle fondateur de l'animation semble résulter de la propagation d'une démarche créative en parfaite cohérence avec son milieu, instaurée dès l'origine. Fondées sur le principe de l'économie créatrice, l'œuvre et la doctrine de production initiées au sein de l'organisme par Norman McLaren ont en effet ouvert la voie d'une possible expansion de l'art cinématographique hors des sillons du documentaire griersonien. Aussi peut-on percevoir l'influence puissante et durable de cette tradition d'expérimentation sur l'ensemble du cinéma canadien, depuis la révolution du cinéma direct qui mènera le documentaire à la modernité, jusqu'à l'avènement de cet élan libérateur avec l'émergence d'une cinématographie québécoise distincte, au milieu des années soixante.

L'une des caractéristiques qui fondent l'originalité de l'Office national du film du Canada est le statut privilégié octroyé en son sein au cinéma d'animation, et particulièrement à la personne de Norman McLaren. Le recours à l'animation n'y fut, initialement, qu'un complément astucieux et économique aux méthodes documentaires destinées à l'effort de guerre qui légitimait alors l'entière production de l'organisme. Celle-ci était constituée de films de montage et d'actualités de guerre. Mais l'intégration de techniques d'animation novatrices n'en révélait pas moins l'attitude paradoxale de John Grierson à l'égard de l'art. Ainsi associait-il à l'originalité organisationnelle de l'Office¹ le potentiel esthétique qui permettrait à une communauté cinématographique de se constituer. À ses yeux, en effet, Norman McLaren était « *l'homme le plus important de l'équipe* » et la notoriété de ses films dans le monde confirma bientôt cette intuition : l'animation restera le

¹ Une loi fondatrice, une vocation publique et un mandat national, une structure intégrée et un personnel permanent.

symbole de la singularité et du prestige de l'ONF, et le lieu d'une entière liberté artistique. Or, la place marginale qui lui fut accordée au sein de cet austère organisme de production gouvernementale constitua une brèche salutaire dont il est aujourd'hui possible de mesurer la portée pour l'émergence d'un cinéma national, et plus spécifiquement pour le cinéma québécois.



Norman McLaren – Source : <http://www.simpler-solutions.net>

Une propension au dénuement

Lorsque John Grierson invita Norman McLaren à le rejoindre au Canada en juillet 1941, les deux hommes avaient déjà travaillé ensemble en Grande-Bretagne, dans le cadre du General Post Office Film Unit. Grierson avait rencontré McLaren alors qu'il présidait le jury du Festival du film amateur de Glasgow en 1935 : alors étudiant à la Glasgow School of Art, McLaren y présentait *Camera Makes Whoopee*, basé sur la technique de l'animation d'objets et *Colour Cocktail*, un film muet, mais parfaitement synchronisé avec un disque de jazz, et composé d'abstractions lumineuses sur fond de papier coloré. Tout en reprochant à McLaren son manque de discipline, Grierson avait primé *Colour Cocktail* et l'avait invité à rejoindre le GPO Film Unit à la fin de ses études pour y apprendre le métier de réalisateur.

Norman McLaren entre donc en 1937 au GPO Film Unit. Il y sera d'abord rigoureusement formé aux méthodes du documentaire de commande par Alberto Cavalcanti mais en 1938, on lui permet de revenir au dessin sur pellicule : il réalise un film destiné à vanter les

mérites des services aériens de la poste, et intitulé *Love on the Wing*. McLaren y assume la double influence de Len Lye et d'Emile Cohl : sur un « divertissement » de Jacques Ibert, des symboles stylisés, simplement dessinés au stylo et à l'encre de Chine, se métamorphosent sur des fonds peints d'inspiration surréaliste. Ainsi, *Love on the Wing* préfigure l'adéquation entre expérimentation artistique et cadre institutionnel qui constituera la singularité de la pratique de Norman McLaren tout au long de sa carrière onéfiennne.

Peu après son départ du GPO, McLaren, poussé semble-t-il par l'imminence de la guerre, part pour les États-Unis où il poursuit ses recherches grâce à la complicité de la conservatrice du Musée Guggenheim, Hilla Rebay von Ehrenwiesen.

Avec son compagnon Guy Glover², Norman McLaren travaille à New York dans un dénuement auquel répond admirablement la technique du « cinéma sans caméra ». Au moyen d'une table à dessin adaptée par lui aux exigences du contrôle du mouvement, il perfectionne l'animation à l'encre sur pellicule transparente, y adjoint la couleur, et le son synthétique pour pallier l'absence d'enregistrement sonore³. Déjà, McLaren prend soin de consigner par écrit le développement de ses recherches, comme en témoignent les « technical notes » datées de 1940 et consacrées aux films *Dots* et *Loops* : « *La chose qui est peut-être la plus importante à retenir ici, écrit-il, c'est que ces deux œuvres brèves démontrent qu'il est possible de réaliser un film sans avoir recours à de gros financements ni aux dépenses techniques habituellement liées à la production cinématographique (...)* » (McLaren, « *Dots et Loops* », Bastiancich 148).

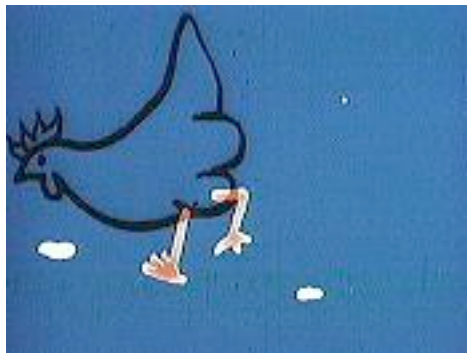
Lorsqu'en juillet 1941, John Grierson lui demande de le rejoindre, la pratique originale du cinéma d'animation forgée par Norman McLaren est parfaitement compatible avec le cadre de l'ONF : elle sait répondre aux contraintes de la production institutionnelle avec inventivité et audace, s'accommode du manque d'argent et de moyens techniques et associe la volonté d'expérimentation au didactisme.

² À l'ONF, Guy Glover sera essentiellement producteur et directeur de production et ne réalisera qu'un film, *Marching the Colors*, dessiné sur la pellicule, en 1942. Mais à l'occasion de ses recherches dans les archives de McLaren en 1983-84, en vue de la réalisation de son film, Don McWilliams retrouva, entre autres, un film de Guy Glover intitulé *Lining the Blues* et réalisé selon la même technique alors qu'ils étaient à New York.

³ Il réalise ainsi, entre 1939 et 1941 : *NBC Xmas card* et *NBC Valentine greeting* qui, dans l'esprit de *Love on the Wing*, expriment les vœux de la chaîne de télévision, *Dots* et *Loops* qui furent acquis par le Musée Guggenheim, *Allegro* et *Boogie Doodle* qui furent produits par le Musée Guggenheim, *Rumba*, une expérience de musique animée sans images, *Stars and Stripes* et *Scherzo*, retrouvé par McWilliams en 1983 et restauré par l'ONF.

Premiers travaux de McLaren à l'ONF

Ironiquement, la collaboration entre McLaren et Grierson semble reprendre là où elle s'était interrompue : réalisé en quelques semaines, selon la technique du dessin direct sur la pellicule, *Mail Early for Christmas*, le premier film réalisé par McLaren dans le cadre de l'ONF à l'automne 1941, ressemble à de nombreux égards à *Love on the Wing* dont il partage la finalité promotionnelle. Poursuivant et améliorant ce procédé, McLaren entreprend simultanément la réalisation de trois courts films répondant cette fois aux commandes du War Savings Committee : *V for Victory*, *Five for Four* et *Hen Hop*.



Hen Hop (1942) – Source : <http://images.bcdb.com>

La technique et le style de Norman McLaren répondaient remarquablement aux exigences de l'effort de guerre : rapidement réalisés, avec un minimum d'équipement, ses films véhiculaient les messages par un biais divertissant, essentiellement visuel donc accessible à tous (dans toutes les langues), et extrêmement peu coûteux. À titre d'exemple, le coût de production estimé de *Five for Four*, en septembre 1941, était de 977 dollars canadiens (« Estimate »).

Hen Hop, réalisé en 1942, témoigne de l'amélioration de la technique du cinéaste en matière de contrôle du mouvement grâce à la fabrication d'une table à dessin munie d'optiques permettant de visualiser la juxtaposition de l'image à dessiner avec la précédente. Ce film, destiné à promouvoir les « Victory Bonds » en milieu rural par le biais des circuits itinérants de l'ONF, marqua le début de la notoriété pour les films de Norman McLaren produits par l'organisme. *Hen Hop* connaîtra une importante distribution internationale couronnée d'un vif succès, tant du côté du large public auquel il était destiné que dans le milieu du cinéma d'animation (narratif) et du cinéma graphique (abstrait)⁴. Pour John

⁴ En témoigne, en juin 1943, un échange de courriers entre Norman McLaren et Hans Richter. Ce dernier y manifestait le souhait d'obtenir une copie de ce film, ainsi que de *Stars and Stripes*, réalisé à New York. Lettre de Hans Richter à Norman

Grierson *Hen Hop* condensait le charme, la maîtrise et la simplicité qui caractérisaient le travail de McLaren⁵.

Dollar Dance en 1943, et *Keep your Mouth Shut* en 1944, seront les dernières contributions personnelles de Norman McLaren à l'effort de guerre. C'est alors que débute son activité d'organisateur, de recruteur et de formateur, pour la création d'un studio d'animation. Son développement fut occasionné par la production de la série *Chants populaires*, destinée au public canadien-français. Initialement, le studio ne disposera d'aucun budget attiré, sa vocation étant de servir l'ensemble de la production courante. La série consistait à animer des chansons folkloriques françaises et fut suivie de son équivalent anglophone *Let's All Sing Together*. Douze petits films seront ainsi produits en 1944 et 1945. Cette forte demande permit à McLaren de constituer une équipe, de former les jeunes recrues et de diversifier les techniques. Au dessin sur la pellicule s'ajoutèrent l'animation d'objets, le dessin animé au pastel et le papier découpé. McLaren lui-même abordait cette dernière méthode pour la première fois. Cette concordance entre l'expérimentation et la formation créait un climat d'émulation très riche pour l'équipe naissante. Concernant la propension à s'accommoder des pauvres moyens matériels dont disposait alors le studio, René Jodoin précise : « McLaren encourageait les solutions originales, mais comme c'était des méthodes artisanales, cela ne posait aucun problème car cela convenait aux besoins et aux moyens de l'Office. » (Entretien avec l'auteur, 12 février 2000)

Qualités et attributions d'un artiste d'État

1- Un statut privilégié

À la fin de la guerre Norman McLaren démissionne de son poste de responsable du studio d'animation, sans doute dans le but de revenir à ses propres recherches mais aussi parce que, tout pédagogue qu'il soit, cette position hiérarchique lui sied mal. Les circonstances troublées de l'après-guerre conduisent John Grierson et certains documentaristes anglais à quitter l'ONF qui retourne à son mandat d'origine : « *Faire connaître le Canada aux Canadiens et aux autres nations* ». Sans cesser de respecter ce principe fondateur, Norman McLaren commence à se consacrer à des projets plus personnels et le plus souvent dénués d'objectif utilitaire. Dès lors, il jouira au sein de l'ONF de conditions de travail

McLaren, New York, 23 juin 1943. Lettre de Norman McLaren à Hans Richter, Ottawa, 25 juin 1943. Archives ONF.

⁵ Notons également que Norman McLaren a reçu le « Prix pour la qualité exceptionnelle », pour les films *Hen Hop* et *Fiddle De Dee*, à Knokke-le-Zoute en 1949, alors que John Grierson comptait parmi les membres du jury.

et de création privilégiées. Ce statut exceptionnel tient tout d'abord au mode de financement de son travail. En effet l'ONF lui attribue un budget annuel de 10 000, puis de 20 000 dollars (au milieu des années cinquante), sans destination ni directive spécifique. Ce budget, nommé « *Norman McLaren General* » est destiné à « *couvrir le temps et les dépenses engagés pour des travaux autres que des productions spécifiques pour McLaren (expérimentation, correspondance, séminaires, visiteurs, etc.)*⁶ ». Une autre ligne budgétaire appelée « *McLaren to Experimental* » est destinée à pourvoir au développement d'expérimentations rattachées ou non à un film. Norman McLaren bénéficiait donc d'un fonds permanent et inconditionnel, distinct des budgets accordés pour chaque production. À ce sujet, Don McWilliams précise : « *Depuis le début, Norman avait carte blanche et je pense qu'il n'eut à soumettre un budget qu'à partir des années soixante* » et il ajoute qu'« *aucun commissaire n'aurait pu contester son travail et être pris au sérieux* » (entretien avec l'auteur, février 1998). Apparemment, en effet, l'administration ne discutait jamais ses besoins, en échange de quoi Norman McLaren cultivait un souci constant de l'économie.

Libéré de la gravité de la guerre, déchargé de ses responsabilités de chef d'équipe et conforté dans sa position par le crédit que lui accorde l'Office, McLaren va pouvoir sortir du cadre, au propre comme au figuré. *Fiddle-De-Dee*, réalisé en 1947, est particulièrement représentatif de ce regain de liberté. Dessinant sur les deux faces de la pellicule non-équarrie, dans le sens de la longueur mais en conservant l'image comme unité de défilement, McLaren travailla couleurs et textures en soumettant l'encre, la peinture translucide ou la teinture cellulosique, parfois mélangées entre elles, à des actions telles que le grattage, coups de pinceau, hachures, pointillés, vaporisation, pression de textile ou de papier de verre sur la peinture fraîche (McLaren, « *Fiddle-De-Dee* »). Les motifs abstraits ainsi produits sont animés au rythme du morceau folklorique *Listen to the Mocking Bird*, interprété par le « violoneux » Eugène Desormaux. Contrairement à toute forme de propagande, *Fiddle-De-Dee* assume une absence totale de message ou de narration d'aucune sorte. McLaren souhaitait que ce film s'adresse uniquement aux sens. Le titre renvoie à la fois à la musique comme fil conducteur (« fiddle » veut dire « violon »), à la prédominance du mouvement (« fiddle » signifie aussi « gigoter ») et à l'intention futile du film (« fiddle-de-dee » veut dire « balivernes »). Le film ne coûta que 950 dollars canadiens, 400 copies furent vendues aux États-Unis et il devint un objet d'étude pour des psychiatres, des oculistes et autres spécialistes de la perception. À divers égards, ce film fut libérateur : il dissocia

⁶ Dossiers de production et procès-verbaux des réunions du comité de programme. Documents ONF.

l'activité de McLaren de sa justification utilitaire initiale et dota du même coup la création artistique d'une légitimité inédite au sein de l'ONF.

2- Une œuvre personnelle

Cette nouvelle assise va permettre à McLaren de se consacrer à l'introduction et au développement de nouvelles expériences artistiques et techniques dans le champ de l'animation, notamment à l'occasion de collaborations artistiques diverses. L'importance qu'il attribue à la musique (classique, jazz ou populaire) le conduira par exemple à recourir à des musiciens aussi variés qu'Oscar Peterson (*Caprices en couleurs*, 1949), Ravi Shankar (*Il était une chaise*, 1957), Pete Seeger (*Lignes Horizontales*, 1962) qu'aux Canadiens Louis Applebaum (*Dollar Dance*, 1943 ; *Around is Around*, 1951), Eldon Rathburn (*Short and Suite*, 1959 ; *Canon*, 1964) et Maurice Blackburn (*A Phantasy*, 1952 ; *Blinkity Blank*, 1955 ; *Lignes Verticales*, 1960 ; *Narcisse*, 1983), pour la composition de musiques originales. Il s'agira dans tous les cas d'un processus de création impliquant une étroite coopération.

Mais surtout McLaren poursuit, aidé d'Evelyn Lambart, ses recherches sur le son synthétique. Il reprend pour *Blinkity Blank* (1954), *Rythmetic* (1956) et *Mosaïque* (1965) le procédé du son gravé sur la pellicule qu'il avait inauguré avec *Dots* et *Loops*, et expose sa technique dans un court documentaire didactique intitulé *À la pointe de la plume* (1951) puis dans ses « technical notes » en 1969 (McLaren, « Handmade sound track »). Il développe parallèlement la technique du son dessiné sur une carte puis photographié, auquel il consacre également un film pédagogique, *Workshop Experiments in Animated Sound*, en 1949. Il la mettra en pratique avec *Now is the Time* (1951), *A Phantasy* (1952)⁷, *Voisins* et *Two Bagatelles* (1952) et *Synchromie* (1971)⁸. En 1952, il rédige un texte qui situe ses recherches sur le « son animé » dans le prolongement de travaux antérieurs (McLaren, « Brief Summary »). Cette démarche nous apprend que McLaren mit très tôt à profit la liberté que lui offrait l'ONF pour prolonger et rationaliser des expériences initiées par d'autres avant lui afin qu'en retour ces techniques soient profitables à l'organisme.

⁷ La musique fut dans ce cas composée et photographiée par Maurice Blackburn.

⁸ Dans ce film les cartes sonores sont filmées sur la bande image.



Neighbors/Voisins (1952) – Source : <http://www.cbc.ca>

Parmi les autres voies explorées, McLaren reprend la pixilation ou « stop-motion-animation », initialement employée par Méliès. Cette expérience fut utilisée pour réaliser *Voisins* et *Two Bagatelles* (1952), *Il était une chaise* (1957) et *Discours de bienvenue* (1960). *Pas de Deux* (1967) et *Narcisse* (1983) prolongent et actualisent les effets produits par la chronophotographie grâce à la technique du « slow-motion-animation » ou « animation à mouvement retardé » associée à la surimpression à la chambre optique (McLaren, « *Pas de Deux* »). Ces deux films, émanant de la passion du cinéaste pour la danse, seront les plus chers qu'il ait jamais réalisés, et nécessiteront tous deux un processus créatif de plusieurs années, notamment à cause de la complexité du dispositif mis en œuvre⁹.

Enfin, Norman McLaren réalise en 1950 deux films en relief conçus à partir de dessins, *Now is the Time* et *Around is Around*, commandés à l'ONF par le Festival de Grande-Bretagne en vue d'un programme de films stéréoscopiques et stéréophoniques au Telecinema de Londres en mai 1951. *Twirligig*, réalisé par Greta Eckman, supervisé par McLaren et produit par l'ONF y fut également programmé. Au sujet de ces travaux, le cinéaste écrivait : « *A notre connaissance, aucun dessin animé stéréoscopique n'avait été réalisé auparavant* » (McLaren, « Stereographic »). Ils constitueront en outre le point de départ d'une étude des perspectives du cinéma stéréoscopique menée par Nigel et Raymond Spottiswoode, intitulée *Stereoscopic*

⁹ *Pas de Deux* aura bénéficié d'un budget total de 53 000 dollars canadiens. *Narcisse* fut le plus coûteux de tous avec 702 600 dollars canadiens. Pour Don McWilliams « *Narcisse était très cher mais pas très bon* » mais McLaren était malade et s'apprêtait à prendre sa retraite, rien ne pouvait donc lui être refusé.

Transmission (1953), et qui servira beaucoup plus tard de base théorique dans les recherches conduisant à l'Imax.

3- *Un souci de partage*

Par ailleurs, une part de l'activité de Norman McLaren consiste à prendre connaissance des éventuelles avancées techniques liées à la pratique du cinéma d'animation. Une illustration exemplaire de cette volonté d'importer de nouvelles techniques est sa collaboration avec Alexandre Alexeïeff et Claire Parker. Norman McLaren avait en effet été impressionné par leur film *Une nuit sur le Mont Chauve* (1933) alors qu'il était étudiant, et il avait suscité une première incursion de l'écran d'épingles à l'ONF en sollicitant la participation du couple d'animateurs qui avait ainsi conçu *En Passant* dans le cadre des *Chants Populaires* en 1943. Au cours des années quarante, les films de « *peinture en mouvement* » réalisés par McLaren étaient directement influencés par le travail d'Alexeïeff sur l'écran d'épingles : un flux de métamorphose continu déterminé par des variations de clair-obscur résultait de la transformation d'une unique image par addition ou soustraction, brouillage ou redéfinition du pastel¹⁰. Le mouvement émanait ainsi de l'indistinction des contours.

La singularité irréductible de cette invention justifiera qu'en 1960, une longue coopération s'amorce entre McLaren et le couple Alexeïeff et Parker dans le but d'établir les conditions techniques et juridiques de la fabrication d'un écran d'épingles pour l'ONF. Le couple d'inventeurs assumera sa construction dans le cadre d'une collaboration technique échelonnée sur dix ans qui ne cessera qu'avec la concrétisation d'une version perfectionnée de l'écran d'épingles. Il sera acheté par l'ONF en 1972 après que ses créateurs l'aient utilisé pour réaliser *Tableaux d'une Exposition*. Cette même année, Alexandre Alexeïeff et Claire Parker acceptent d'initier les jeunes cinéastes du studio d'animation de l'Office. Cette circonstance donnera lieu à la réalisation de *L'écran d'épingles*, un film didactique sur l'utilisation et l'entretien de l'écran d'épingles, réalisé à l'initiative de Norman McLaren. Jacques Drouin, qui réalise en 1974 *Trois exercices sur l'écran d'épingles d'Alexeïeff*, restera fidèle à cette technique, l'utilisant seule ou combinée à d'autres procédés.

L'exemple de cette collaboration montre que la situation de McLaren offrait, en plus de moyens privilégiés, le bénéfice du temps qui est parfois nécessaire à la maturation des grands projets. En s'adossant ainsi techniquement et financièrement à cet

¹⁰ *Là-haut sur ces montagnes* (1945), *A Little Phantasy on a 19th century painting* (1946) et *La Poulette grise* (1947) ont été réalisés selon ce procédé qui révèle aussi son intérêt pour le processus créatif en peinture.

organisme gouvernemental unique au monde, Alexandre Alexeïeff et Claire Parker ont pu perfectionner et pérenniser leur invention concrétisant ainsi la complémentarité entre avant-garde et institution à laquelle Norman McLaren aspirait.

Le souci de pérennité s'illustre également par une démarche pédagogique systématisée et cohérente. On l'a vu, Norman McLaren avait très tôt commencé à consigner par écrit l'état de ses recherches. La vocation publique de l'ONF amplifia ce besoin de rendre chaque progrès accessible à tous. McLaren produisit à cette fin une série de notes techniques, commentant chacune des pratiques développées, minutieusement revues et complétées avant son départ en retraite, en 1983-84. En plus des films déjà mentionnés, il réalisa une série de cinq courts métrages regroupés sous le titre *Le mouvement image par image* (1976-78), et qui exposent les différents mouvements et actions qui fondent l'animation, à l'intention de cinéastes débutants.

Des vertus créatrices de l'ascèse

Le désir de transmettre, exacerbé par la doctrine utilitaire de l'organisme, a également conduit Norman McLaren à participer à deux programmes éducatifs de l'Unesco, en Chine (dix mois en 1949-50) puis en Inde (six mois en 1953). L'objectif était de former de jeunes artistes aux pratiques les plus simples du cinéma d'animation, dans le cadre de campagnes d'information sur la santé publique et l'éducation civique. Cette autre expérience de la pénurie de moyens renforça son engagement en faveur de l'économie comme source de créativité. Il conceptualise cette idée en septembre 1955 dans un texte qu'il intitule « The Low Budget and Experimental Film » et qui révèle à quel point sa démarche s'accordait aux attentes et aux contraintes d'un organisme gouvernemental tel que l'ONF. Il introduit ainsi son propos avec humour : « *Peut-être est-ce parce que je suis né et ai grandi en Écosse que je me suis toujours intéressé aux films à petit budget. Je ne peux pas nier que je tire un réel plaisir du fait de réaliser des films à partir du minimum en termes d'argent, d'équipement et de temps.* » Mais il ajoute aussitôt que ce trait tient surtout à la connexion directe qui existe entre le petit budget et l'approche expérimentale : « (...) *les moyens limités (que ce soit financièrement ou techniquement) stimulent l'imagination en faveur de nouvelles façons de penser et de filmer* » alors que « *la présence de l'argent a souvent servi à dissimuler le manque d'imagination* ». Restituant sa propre expérience d'amateur désargenté puis de *fonctionnaire* soucieux du sort de l'argent public, McLaren affirme que l'expérience la plus exaltante à ce titre résulta de ses voyages en Chine et en Inde, où il n'y avait *pratiquement aucun budget* pour les films. Il décrit la démarche de simplification et de stylisation qui en découle, la comparant à celle

du mime Marcel Marceau : « *L'essence même du film comme médium vient à la rescousse; le salut du film vient du fait que si vous le dépouillez de toutes ses caractéristiques secondaires telles que les décors, les accessoires, les éclairages, les costumes et même le son, réduisant l'action à sa plus simple expression, il est possible de maintenir fermement l'attention d'un public.* » L'art du mime et du mouvement constitue donc la base d'une série de techniques peu coûteuses que le cinéaste explique et illustre. Enfin il conclut : « *Je crois fermement au stimulus créatif que représente un petit budget. Je crois que moins il y a d'argent pour le cinéma, plus il doit y avoir d'imagination. Un petit budget, des moyens techniques limités et un délai urgent agissent comme un catalyseur et permettent d'imposer l'unité et la cohérence artistiques qui sont essentielles au travail bien fait* » (McLaren, « Low Budget »).

Il est vrai que dans bien des cas le plaisir procuré par un film de Norman McLaren semble inversement proportionnel aux moyens mis en œuvre pour le réaliser. Sans doute sa foi dans les vertus créatrices des contraintes budgétaires lui était-elle en partie inspirée par sa condition enviable d'artiste-salarié. Grierson avait lui-même perçu l'ambiguïté de la situation de McLaren : « *Peut-être que sa vie facile à l'ONF rend sa vie d'esthète plus difficile. C'est l'artiste le plus protégé de toute l'histoire du cinéma. Ce qui veut dire qu'il ne souffre pas tant que ça. Et ça, ça le fait souffrir. C'est un paradoxe.* » (John Grierson, entretien dans *Creative Process: Norman McLaren*, de Don McWilliams, 1990.)

La conviction exprimée dans ce texte montre en tout cas le degré d'adéquation qui existait entre l'artiste et l'institution. La longévité exceptionnelle de cette alliance singulière ne peut s'expliquer que par une profonde osmose et les qualités que le cinéaste cultive dans ce milieu si fertile bénéficieront durablement à l'ensemble de la production onéfiennne. En effet, en louant les avantages de l'économie de moyens, McLaren invente les conditions d'un modus vivendi entre la création artistique et la production institutionnelle. En réglant ses besoins sur les moyens proposés, il s'assure une totale liberté d'expression. L'expérimentation s'inscrit elle aussi dans cette quête de simplicité. Norman McLaren prolonge les expériences passées pour les rendre accessibles à l'avenir du cinéma, et sa quête permanente d'innovation, technique ou esthétique, est sans cesse légitimée par une démarche pédagogique qui valorise la mission publique de l'organisme. Ainsi, l'expérimentation et la recherche resteront profondément ancrées dans le mandat de l'ONF et cette posture singulière marquera intimement l'identité de l'institution¹¹.

¹¹ Le mandat de « *faire des recherches sur les activités en matière de film et mettre les résultats à la disposition des personnes qui s'occupent de la production de films* » n'est inscrit dans la loi que depuis 1950. Rappelons que la Politique nationale

Un cinéma plus direct que les autres

« (...) En désencombrant l'auteur de cinéma de l'alourdissante panoplie des appareils à filmer, de la pesante assistance des techniciens et des acteurs, en supprimant cette médiation et ces relais qui l'éloignent d'autant de son œuvre, McLaren rendait ainsi au geste créateur tout son sens, toute sa puissance et toute sa liberté » (Noguez, « McLaren » 141-142).

De fait, au sein de cette agence de production d'État qu'est l'ONF, l'économie et la simplicité constituaient les meilleurs garants de la liberté de création. En instituant cela, l'œuvre et la doctrine de McLaren ont ouvert la voie d'une possible réhabilitation de l'art cinématographique, hors du carcan du documentaire griersonien. Les propos de Dominique Noguez évoquent parfaitement le mouvement d'affranchissement amorcé par ce cinéaste dans le cadre de l'ONF, mais ils pourraient tout aussi bien décrire l'avènement de cet affranchissement que constitue, pour le cinéma onéfien, le cinéma direct.

En libérant le documentaire de ses servitudes techniques, en allégeant autant que faire se peut l'équipe de tournage, et en balayant les encombrants usages de la production institutionnelle, les cinéastes de l'ONF prolongeaient l'un des fondements de la pratique de l'animation qui avait été initiée par Norman McLaren au sein de l'Office : celui qui consistait à libérer le geste du cinéaste de tout intermédiaire pour lui conserver son entière liberté. « *Le dénominateur commun*, écrivait-il en 1949 à propos de la variété des méthodes qu'il explorait, *c'est le fait que le visuel est toujours, d'un bout à l'autre, l'œuvre d'un seul homme. (...)N'est-ce pas là le meilleur moyen d'assurer l'originalité et la spontanéité de l'œuvre?* » (McLaren, « peintre »). Le dessin « direct » sur la pellicule et le cinéma « direct » procèdent tout deux de ce mouvement visant à conserver à l'œuvre la spontanéité et la singularité de l'auteur¹². En plaçant le corps du cinéaste au centre du processus de création cinématographique, les pionniers du cinéma direct ont modifié profondément le statut du cinéaste : le « caméraman-réalisateur », mais aussi le preneur de son, devenaient les principaux vecteurs de l'élaboration du film. En interposant aux rouages de la production institutionnelle sa présence corporelle, devenue créatrice grâce à la mobilité de la caméra et au son synchrone, le cinéaste reprenait ses droits. Ainsi, en érigeant une esthétique du

du film et de la vidéo en 1984 faisait du mandat de « *centre national de formation et de recherche dans l'art et la technique du film et de la vidéo* » l'un de ses leitmotivs.

¹² Dans le cas du cinéma direct, on peut nuancer cette idée en arguant que la configuration minimale d'une équipe de tournage se constituait tout de même de deux hommes. Cependant, cette nuance, qui vaut également pour Norman McLaren qui eut de nombreux collaborateurs (à commencer par Evelyn Lambert), ne nuit pas à l'idée.

cinéma direct, les documentaristes avaient intuitivement rejoint les principes d'*économie* et de *simplicité* qui pouvaient, au sein de l'organisme, leur assurer l'initiative de la création; l'objectif commun étant d'opposer la liberté d'expression individuelle au discours globalisant qui fondait l'existence de l'ONF.

Le rôle fondateur de Norman McLaren et l'influence puissante et durable de cette tradition d'expérimentation s'étendent donc aux origines du cinéma québécois, depuis la révolution du cinéma direct qui mènera le documentaire à la modernité, jusqu'à l'émergence d'une cinématographie distincte, au milieu des années soixante. L'esthétique et les méthodes du cinéma direct et le modèle artisanal de production qui prolongent cette doctrine, deviendront le moyen d'expression d'un cinéma avide d'indépendance, au-delà des frontières communément admises du cinéma documentaire. *À tout prendre*, premier long métrage de Claude Jutra réalisé entre 1961 et 1963, et significativement dédié à Jean Rouch et à Norman McLaren, hérite simultanément du savoir-faire du cinéma direct et de la fantaisie plastique de l'animation onéfiennne. Indépendant de toutes les manières possibles (subversif, réalisé hors de toute structure de production et financé sur l'endettement personnel et les contributions amicales), il fut le manifeste de la cinématographie québécoise naissante et reçut le Grand prix du cinéma canadien à l'occasion du premier Festival du cinéma canadien. *Le Chat dans le sac* de Gilles Groulx (1964) ou *Le révolutionnaire* de Jean Pierre Lefebvre (1965), entre autres, emblématiques eux aussi de cette émancipation, s'inscrivent également dans cette filiation.

Jean Pierre Lefebvre, qui s'était toujours voulu en marge du cinéma direct et l'avait vigoureusement critiqué, assume néanmoins cet héritage lorsqu'il écrit : « *Du Candid eye au cinéma dramatique, en passant par le cinéma direct et le cinéma-vérité, nous avons à peu près tous suivi la même démarche; nous avons tous éprouvé le plaisir sans nom d'une création aléatoire, mouvante, qui s'écrivait souvent de manière spontanée entre la matière filmée et nous. C'est peut-être ce qui faisait dire à Atom Egoyan, dans les pages de Lumières, que les films de cette époque avaient un côté hand made* » (Lefebvre 26). Ce dernier avait en effet décrit, dans un texte intitulé « Hand-made », les qualités du cinéma québécois qui, dans les années soixante, lui avaient rendu accessible le projet de réaliser des films : « *Alors que je continue à me méfier de toute forme de cinéma national, le côté artisanal du cinéma québécois m'a toujours beaucoup attiré. Contrairement aux films réalisés par cette mystérieuse machine qu'est l'industrie cinématographique américaine ou aux films d'art européens qui créent une distanciation également intimidante, les premiers films québécois que j'ai vus avaient de toute évidence été conçus par des êtres humains. Leur apparente simplicité artistique me permettait d'en*

imaginer la fabrication, rien ne s'interposant entre l'esprit du réalisateur et moi-même. » (Egoyan 14-15)

Les valeurs associées par Norman McLaren à la pratique institutionnelle du cinéma furent principalement *l'économie créatrice* comme moteur d'expérimentation et de renouvellement artistique et comme garantie de la liberté de création, *une approche artistique de la technique*, et *une conception artisanale de la production* limitant les intermédiaires entre le cinéaste et l'œuvre. Animation et cinéma direct, qui furent les deux domaines d'excellence de l'ONF, avaient en commun de placer le corps de l'artiste au centre du processus créatif, lui permettant de réaffirmer par le geste son indépendance face au mandat institutionnel qui tendait à l'occulter. De la part d'aléatoire immiscée par ce biais au cœur du dispositif cinématographique découle la facture « hand-made » de l'œuvre qui permet et singularise la naissance du cinéma québécois, *un cinéma plus direct que les autres.* (Noguez, « cinéma » 5, souligné par lui.)

Bibliographie

Bastiancich, Alfio. *Norman McLaren. Précurseur des Nouvelles Images.* Paris : Dreamland éditeur, 1997 (1981).

« Estimate for war savings trailer 5 for 4 », 12 septembre 1941, document ONF.

Lefebvre, Jean Pierre. « Cinéma indépendant – petite esquisse ». *Un cinéma sous influence : La revue Lumières 1987-1992, une anthologie.* Montréal : éditions Isabelle Hébert/L'Étincelle éditeur, 1993.

McLaren, Norman. Lettre à Hans Richter, Ottawa, 25 juin 1943. Archives ONF.

—. « Technical Notes on *Fiddle-De-Dee* », 1947, révisée en 1983, document ONF.

—. « Un cinéaste qui entend rester peintre ». *Le cinéma à Knokke-le-Zoute 1949.* Bruxelles : Festival mondial du Film et des Beaux-arts de Belgique, 1949.

—. « Stereographic animation, The Synthesis of Stereoscopic Depth from Flat Drawings and Art Work », 1951, document ONF.

—. « A Brief Summary of the Early History of Animated Sound on Film », 18 août 1952, document ONF.

—. « Handmade sound track for beginners », août 1969, révisée en 1984, document ONF.

—. « Technical Notes in the Multiple Image Technique of *Pas de Deux* », 1967, document ONF.

—. « The Low Budget and Experimental Film », Norman McLaren, septembre 1955, document ONF. Traduit par l'auteur.

Noguez, Dominique. « McLaren ou la schizophrénie créatrice ». *Essais sur le cinéma québécois*. Ottawa : éditions du jour, 1970.
— « Un cinéma plus *direct* que les autres ». *CinémAction* 40 (1986) : 5-10.

Richter, Hans. Lettre à Norman McLaren, New York, 23 juin 1943.
Archives ONF.