

McLaren et la musique Le « compositeur incomplet »

Réal La Rochelle

Numéro 120, décembre 2004, janvier 2005

Norman McLaren

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/739ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Rochelle, R. (2004). McLaren et la musique : le « compositeur incomplet ». *24 images*, (120), 27–29.

McLaren et la musique

Le « compositeur incomplet »

par Réal La Rochelle



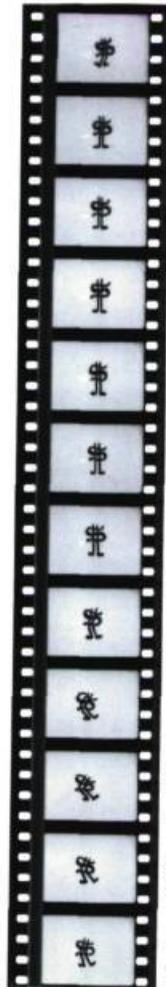
McLaren compose une partition de « son animé », qui consiste à photographier ces cartes – appelées *radiating lines* – sur la piste sonore, à l'aide d'une caméra banc-titre modifiée. Il utilisera cette méthode pour le film *Les voisins* (Circa 1948).

Au début des années 1950, Pierre Boulez, de passage à Montréal à titre de directeur musical de la troupe Barrault-Renaud, cherchait à rencontrer Norman McLaren. L'auteur du *Marteau sans maître* était intéressé aux expériences sonores du réalisateur de films d'animation. Il avait été informé auparavant par John Cage, à New York, de l'intérêt de ses travaux de cinéaste-compositeur.

Car Norman McLaren est bel et bien un compositeur de musiques de films, reconnu comme tel par l'*Encyclopédie de la musique au Canada*. Il assume lui-même ce qualificatif, se disant toutefois « compositeur incomplet ».

Norman McLaren avait certes, pendant son enfance, un peu pratiqué le piano et le violon, mais plus tard, grâce à l'étude de « deux ouvrages de Hindemith portant sur la structure et la composition », il approfondit cette matière de façon sérieuse. Il rêvait de composer la musique de ses films, mais ne pouvait réellement le faire étant donné son peu de formation dans cet art.

S'il est toutefois un domaine où il a exercé pleinement cet art sonore, c'est dans la gravure et le dessin en direct sur pellicule. Non seulement McLaren peint-il les images, grâce à cet étonnant artisanat de « film sans caméra », mais encore il procède de la même manière pour fixer les composantes de ses bandes sonores musicales. Mais avant d'évoquer plus avant cette technique et ses dérivés de *musique concrète*, il est intéressant de s'arrêter un instant sur la présence de la musique dans l'ensemble des films d'animation du réalisateur.



Dollar Dance (1943) Coll. : Donald McWilliams

Des musiques populaires

En dehors de ses films avec sons fixés sur pellicule (environ un tiers de sa production), les musiques des films de McLaren sont généralement puisées dans l'espace des musiques traditionnelles et populaires (jazz, fanfares militaires, chansons de folklore), avec quelques incursions dans les zones classiques ou néoromantiques. On a dit que les goûts du cinéaste, sur ce terrain, étaient plutôt conservateurs. En partie, oui, mais je crois qu'ils manifestent avant tout un attachement presque militant aux musiques issues des couches populaires, en ce que certains de ses sujets (*Voisins*, *Il était une chaise*, *Le merle*, *Sphères*) sont empreints d'un altruisme humaniste, social et culturel intransigeant et marqué par l'adhésion du cinéaste aux idéaux de gauche. De façon générale, comme l'a souligné le compositeur français Michel Fano, les rapports entre l'image et le son des films de McLaren sont inscrits dans une dynamique de synchronicité. Méthode soutenue, pure et entêtée pourrait-on dire, comme rivée dans le rapport des 24 photogrammes par seconde de l'image animée et d'un équivalent sonore tout aussi tricoté serré.

Ses films de propagande de guerre, à l'Office national du film du Canada, en 1941, sont soutenus par des musiques endiablées : *Mail Early* avec le *Jingle Bells* de Benny Goodman; *V for Victory* avec la marche *The Thunderer* de Sousa. En 1942, *Five for Four*, sur les Obligations d'épargne de guerre, danse sur le *Pinelop Boogie* joué par Albert Ammons; *Hen Hop*, publicité à propos des Bons de la victoire, se déroule sur un quadrille et *Dollar Dance*, l'année suivante, sur des couplets orchestraux de Louis Applebaum, un des musiciens attirés de l'ONF avec Maurice Blackburn et Eldon Rathburn.

Dans la même foulée, McLaren produit une série d'illustrations pour des chansons populaires de la série *Let's All Sing Together* : *Alouette* et *C'est l'aviron* (1944), *Là-haut sur ces montagnes* (1945), *Fiddle-de-dee* et *La poulette grise* en 1947. Par ailleurs, c'est l'orgue de barbarie qui accompagne *Hoppity Pop* en 1946, tout comme la seconde partie de *Two Bagatelles*, alors que le trio de jazz d'Oscar Peterson prend en charge la trame musicale du *Caprice en couleurs* de 1949. Après coup, le cinéaste puise dans une gamme assez

C'est par Synchronie, à n'en pas douter, que McLaren atteint le plus haut sommet d'un art cinématique global ou ce que Maurice Blackburn, pour sa part, appelait l'«opéra audiovisuel».

large de musiques populaires ou savantes-populaires pour illustrer ses diverses techniques d'animation : Ravi Shankar pour *Il était une chaise* (1957), une chanson folklorique québécoise pour *Le merle* (1958), du jazz d'Eldon Rathburn pour *Short and Suite* et *Mail Early for Christmas* en 1959, plusieurs partitions de Blackburn (*A Phantasy*, 1953; *Blinkity Blank*, 1955; *Lignes*

Des sons fixés

verticales, 1960; *Pas de deux*, 1967, et *Narcisse* en 1981). Pour *Sphères*, en 1969, McLaren demande à Glenn Gould une interprétation de trois passages du *Clavecin bien tempéré* de Bach, film qui se retrouvera en 1993 dans le *Thirty-Two Short Films About Glenn Gould* de François Girard.

matique photographiées sur la piste sonore du film. La même année, pour la première partie de *Two Bagatelles*, le cinéaste compose une partition musicale synthétique. Ce n'était pas toutefois une première pour McLaren. Dans les années 1940, à New York, en créant *Points et Boucles*, il travaillait déjà ses images et ses sons directement sur la pellicule. En 1949, à l'ONF, pour *Caprice en couleurs*, il grave quelques sons synthétiques en symbiose avec la partition jazzée d'Oscar Peterson. En 1951, dans le film *À la pointe de la plume*, réalisé par Don Peters avec la collaboration de McLaren, il fait la démonstration d'exemples de sons gravés.

Le premier film vraiment marquant utilisant cette manière de faire est *A Phantasy*, en 1952, dans lequel se mélangent des improvisations de saxophone et des sons animés inscrits dans la partition de Maurice Blackburn. «Le son animé, explique ce dernier, était considéré au même titre qu'un instrument de l'ensemble. Une seule différence cependant : pour ce qui est de la longueur et de l'agencement, nous avons accordé aux notes synthétiques la valeur d'unités de 1/24 seconde». Chaque note a donc la durée équivalente à un photogramme. Le film suivant, *Rythmetic* (1956), pousse à fond la même technique, qui musicalise l'animation de chiffres blancs en



Synchronie (1971) Coll. : Donald McWilliams

IMPROVISATION DIRIGÉE PAGE 1

I

LENTO E SOSTENUTO $\text{♩} = 54$ A MAURICE BLACKBURN

Partition de Maurice Blackburn pour *Blinkity Blank* (1955).

Coll. : Office national du film du Canada



Coll. : Donald McWilliams

McLaren et Ravi Shankar discutant de la « partition visuelle » d'*Il était une chaise*.

des ondes carrées ou sinusoïdales. C'est par ce film, à n'en pas douter, que McLaren atteint le plus haut sommet d'un art cinétique global ou, comme le dit le titre du film de Gavin Millar, *The Eye Hears, The Ear Sees*, ce que Maurice Blackburn, pour sa part, appelait l'« opéra audiovisuel ».

Les travaux de musique concrète de McLaren s'inscrivent dans la mouvance qu'avait initiée Pierre Schaeffer à son atelier de la radio française en composant, lui, des partitions de sons gravés pour diffusion radio-phonographique. L'intérêt des travaux de McLaren est d'avoir inscrit ces procédés dans la confection de films d'animation, avec ou sans caméra. C'était, suivant l'expression du compositeur électroacoustique Yves Daoust, un terrain expérimental de musique appliquée.

De tels sons animés ont leur beauté propre, avec leur velouté un peu étrange et le côté ludique que leur confère le cinéaste dans les rythmiques où il les déploie. Mais les sons de synthèse atteignent assez vite leurs limites expressives à cause du peu d'étendue de leur timbre et de leurs harmoniques un peu serrées. Outre le fait qu'il soit long et laborieux de produire de telles bandes sonores, ces limitations expliquent peut-être que McLaren ait eu envie de recourir le plus souvent à des musiques plus usuelles ou encore à des mélanges entre les deux types de musique, acoustique et concrète. Quoi qu'il en soit, des films comme *A Phantasy*, *Voisins*, *Rythmetic* et *Synchronie* restent des moments forts et sublimes de la filmographie de Norman McLaren cinéaste-compositeur.

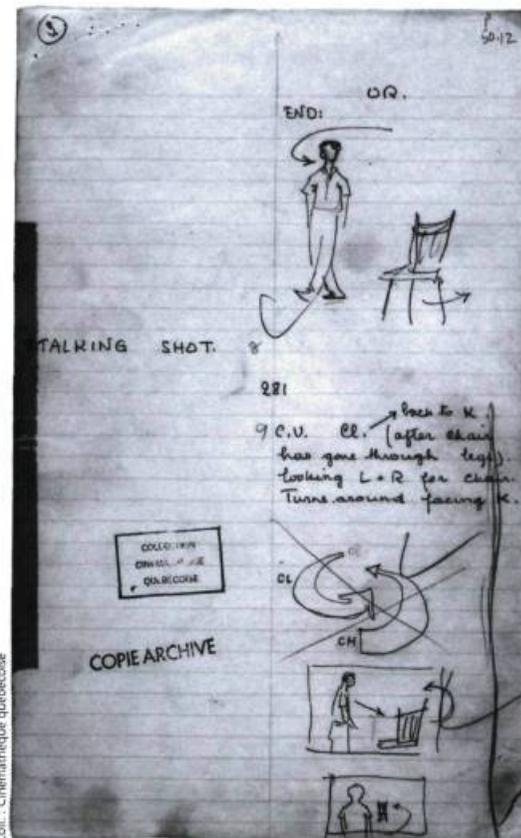
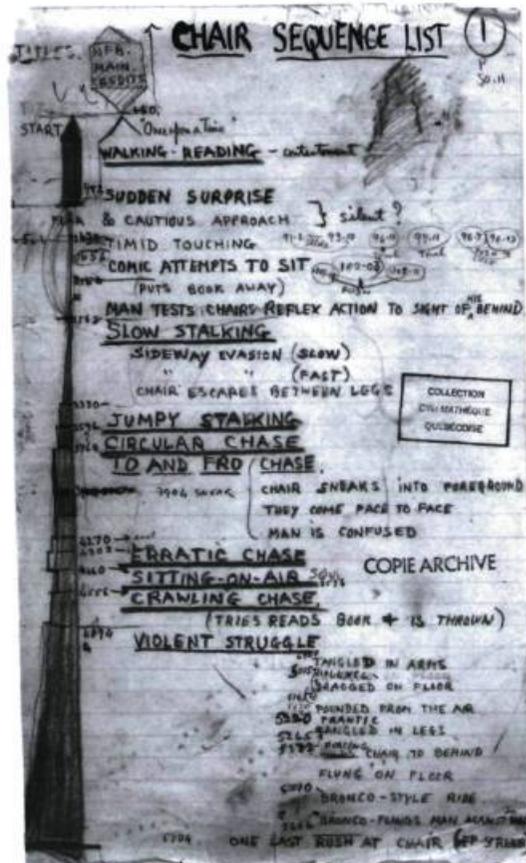
On raconte que McLaren résistait à l'offre de John Grierson d'entrer dans le nouvel ONF canadien, qui se consacrait alors à la production de films de propagande de guerre. « Vous pourrez travailler en toute liberté », assura le fondateur au cinéaste. À voir et à entendre les œuvres de McLaren, ce qui fut dit fut fait. 27

Références

Norman McLaren, *Cinéma d'animation sans caméra*, ONF, 1959.
 Norman McLaren, Maurice Blackburn, *Six formes musicales audio-visuelles*, Jeunesse musicales du Canada, 1967. Livre-disque.
 Guy Glover, *McLaren*, ONF, 1980.
 Réal La Rochelle, « Au Québec et au Canada », dans le dossier *La musique à l'écran*, *CinémaAction*, n° 62, janvier 1992.
 Donald McWilliams, *Norman McLaren. Le génie créateur*, ONF, 1993. Brochure d'accompagnement du film *Creative Process: Norman McLaren*, ONF, 1990.
 Maurice Blackburn, *Filmusique/Filmopéra*, Phonothèque québécoise/Anakta, AN 2 7005-6, 2 CD et livret, 1996. Outre les bandes sonores de Blackburn, ce coffret comprend une œuvre d'Yves Daoust, *Maurice Blackburn, portrait d'un méconnu*.

Nous tenons à remercier les auteurs pour leur collaboration à ce dossier, Robert Daudelin pour la coordination, et plus particulièrement l'Office national du film du Canada (Marcel Jean, Marysol Moran et Christine Noël), la Cinémathèque québécoise, Marco de Blois, Donald McWilliams ainsi que Vincent Warren.

papier découpé sur fond noir. En 1965, pour *Mosaïque*, même procédé ; ainsi pour *Synchronie* en 1971, à la différence que, cette fois, la musique concrète est visible à l'écran, effet obtenu par un procédé permettant de filmer la piste sonore à l'aide d'un dispositif optique alimenté par un jeu de 72 cartes servant à régler la hauteur tonale de chaque son et jouant sur



Coll. : Cinémathèque québécoise

Deux pages du scénarimage d'*Il était une chaise*.



Il était une chaise (1957) Coll. : Donald McWilliams