

DICK TOMASOVIC

## NORMAN MCLAREN OU LA CONQUÊTE DU CHORÉGRAPHIQUE

Si la question de la présence du chorégraphique, voire du passage au chorégraphique, est passionnante à suivre dans le cinéma en prises de vues réelles, elle prend sans doute un autre relief dans le cinéma d'animation où l'étude du corps et les actes de décomposition et de recomposition du mouvement, travaillant l'illusion de sa perception, sont évidemment aussi cruciaux qu'essentiels. Ce texte prend le parti, parmi les innombrables cinéastes-animateurs dont les œuvres constituent autant de propositions théoriques que réflexives autour de ces problématiques, de revenir sur le parcours et la filmographie de Norman McLaren, figure majeure du cinéma d'animation artisanal et expérimental, qui n'a cessé d'étudier le mouvement à travers un permanent travail d'apprentissage et de (ré)inventions d'innombrables techniques d'animation (dessin animé, *stop motion*, *pixillation*, pellicule peinte ou grattée, expositions multiples...). S'il n'est sans doute plus nécessaire de présenter Norman McLaren, il est cependant important d'explicitier les raisons fondamentales de faire de l'œuvre de ce cinéaste un sujet incontournable pour toute recherche qui entend interroger la dimension chorégraphique du/au/en cinéma.

### *Le langage du mouvement, le mouvement pour langage*

Norman McLaren est l'auteur d'une œuvre qui fait date dans l'histoire du film de danse. De tous les films de danse, *Pas de deux* (1968) est probablement le plus célèbre, le plus vu et le plus influent (fig. 1). La raison en est simple : le film répond tant



aux fantômes des danseurs que des cinéastes (inscrire le temps dans l'espace, rendre visible l'invisible). Si le court métrage a été très souvent commenté, on oublie parfois de souligner qu'il constitue le début d'une intéressante trilogie réalisée en fin de carrière qui se consacre à la captation même du geste dansé, mis en valeur par le trucage optique. Suivent ainsi deux autres films remarquables *Ballet Adagio* en 1972 et *Narcissus* en 1983.



Fig. 1. *Pas de deux*, Norman McLaren, 1968

*Ballet Adagio* est un film aux ambitions didactiques, décrivant une suite de mouvements exécutés sur un rythme lent, mais aussi la partie lente d'un pas de deux. Le film propose un important ralenti (les gestes apparaissent sur l'écran quatre fois plus lentement) afin, d'une part, de magnifier le ballet et, d'autre part, d'offrir une longue plage d'observation des gestes aux étudiants. *Ballet Adagio* a demandé trois jours de tournage et trois semaines de montage alors que le ballet filmé ne dure que deux minutes. Ce travail sur la dilatation de la temporalité du geste fascine encore aujourd'hui malgré le désamour que McLaren porte au film, estimant que sa puissance chorégraphique et son inventivité technique sont en définitive assez faibles. En vérité, McLaren était surtout embarrassé par les sourires des danseurs, qu'il n'avait pas trouvés regrettables au tournage mais dont le ralentissement extrême dénaturait le charme innocent et, loin de leur apporter la grâce ou la gravité solennelle dont pouvaient



se prévaloir les gestes de danse, les faisait chavirer en grimaces sinon ridicules, au moins encombrantes<sup>1</sup>.

*Narcissus*, dont les premiers tests remontent à 1973 mais que McLaren ne termine qu'en 1983, est sa dernière œuvre et constitue, par la force des choses, un bien curieux film testament puisqu'il s'agit peut-être du film le moins « truqué » de toute la carrière de ce grand inventeur de formes et de techniques que fut le cinéaste. Effectivement, si ce n'est dans le dernier tiers du film, McLaren n'intervient que très peu sur le ballet monté avec la complicité du chorégraphe Fernand Nault. Le cinéaste, non sans un lyrisme certain, se contente de filmer les trois danseurs en ralentissant très peu leurs mouvements (il tourne à 48 images secondes) afin de surligner leur beauté plastique. Ce n'est que dans la dernière partie du film qu'un travail de manipulation cinématographique se laisse remarquer (un complexe jeu de surimpressions permet à Narcisse de danser avec son double). Le trucage, l'artifice de *l'animatographe*, pour reprendre un terme cher au cinéaste-graveur de mouvements Alexandre Alexeïeff<sup>2</sup>, est ici mis humblement au service de la force du mythe et de la danse.

Ces deux films de danse, réalisés après *Pas de deux*, n'ont aucunement ses prétentions esthétiques. Les processus de traitement de l'image, habituellement si créatifs et inventifs, révolutionnant à plusieurs reprises l'histoire du cinéma d'animation et du cinéma expérimental, et qui sont au cœur même de l'exhibition du film, ne sont plus que des faire-valoir. Il y a sans doute à lire dans cette étonnante désaffection de l'expérimentation formelle de la part de McLaren le signe d'un grand respect du travail des danseurs, l'humilité d'un grand maître du cinéma à consacrer son talent à la sublimation et à la transmission de la danse en tentant de la fausser, de la dénaturer ou de la contrefaire le moins possible.

---

1 N. McLaren et L. Bonneville, *Norman McLaren au fil de ses films*, in *Séquences* n° 82 (1975), p. 91.

2 Voir G. Bendazzi (dir.), *Alexeïeff : Itinéraire d'un maître/Itinerary of a Master*, Dreamland, Paris, 2001, p. 320.



Il faut peut-être rappeler que Norman McLaren était un spectateur très averti et très enthousiaste, un « fou de danse », même, pour reprendre les mots de Grant Munro, acteur, cinéaste et vieux complice de McLaren (il est un des deux acteurs-performeurs du film *Neighbours* de McLaren, 1952) (fig. 2). Vincent Warren, autre collaborateur de McLaren, et premier danseur des Grands Ballets Canadiens, témoigne souvent de l'obsession de McLaren pour l'acte chorégraphique et sa préférence, en termes de langage, pour le geste au détriment des mots et de la parole<sup>3</sup>. Le cinéaste a souvent déclaré que le mouvement était son premier langage. En ce sens, Donald McWilliams rappelle la compréhension intime que l'artiste avait du cinéma, aimant répéter à ses proches et à ses collaborateurs : « *Movies move. Comment ça bouge est aussi important que ce qui bouge.*<sup>4</sup> » Dans les années 1970, McLaren avoue aussi, lors de différentes entrevues accordées à la presse, qu'il a toujours regretté de ne pas avoir pu suivre des cours de danse dans son enfance et de n'être pas devenu danseur et chorégraphe professionnel<sup>5</sup>. Sa conception somme toute assez classique de la beauté proviendrait par ailleurs de cet amour de l'harmonie qu'il appréciait notamment dans le ballet classique. Il est assez remarquable que cet amour et respect de la forme dansée se transmette, à la fin de sa carrière, par une sorte d'effacement du « cinéaste-truqueur » au profit d'un « cinéaste-captateur », comme si sa propre lecture formelle du geste et son interrogation essentielle et perpétuelle du mouvement se mettaient en retrait pour laisser à l'image, dans une simplicité dont il était peu coutumier, l'évidence naturelle des prestations des danseurs et de leurs figures chorégraphiées. Mais il y a aussi probablement le fait qu'avec *Pas de deux*, McLaren avait déjà offert une mise en image de la danse indépassable de son propre point de vue. Son goût pour

3 Voir les documentaires *Le Danseur*, Vincent Warren et Grant Munro d'Eric Barbeau, ONF, 2005.

4 D. McWilliams, *Norman McLaren : un cinéma pour demain*, in *Catalogue de l'intégrale de Norman McLaren*, Office national du film du Canada, Montréal, 2006, p. 16.

5 N. McLaren et L. Bonneville, *art. cit.*, p. 22.



l'analyse et la synthèse du mouvement (les chronophotographies de Marey et Muybridge sont ses modèles de référence), le déploiement mélodique et harmonieux des lignes, la réinvention du réel par l'intermédiaire du machinisme cinématographique, y sont portés à leur comble.

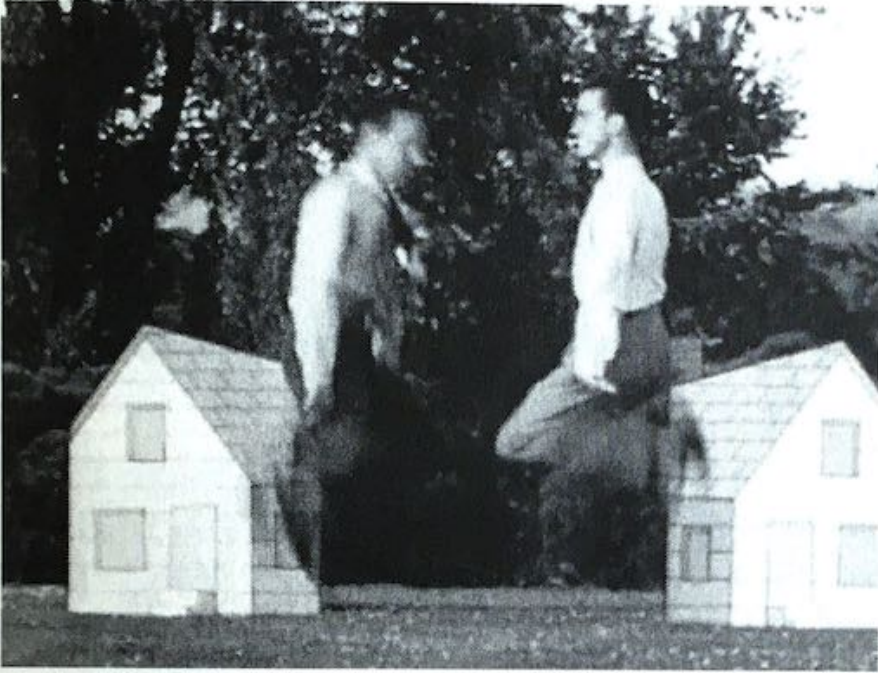


Fig. 2. *Neighbours*, Norman McLaren, 1952

*Pas de deux*, faut-il le rappeler, met en scène deux danseurs étoiles des Grands Ballets Canadiens (Margaret Mercier et Vincent Warren dirigés par la chorégraphe Ludmilla Chiriaeff) qui, vêtus de blanc, évoluent dans un décor peint en noir. Si le tournage n'a duré que quelques jours (principalement pour régler des problèmes d'éclairages obliques), le montage du film, lui, s'est étalé sur plusieurs mois puisque McLaren, en laboratoire, manipulait les vitesses et les expositions, étirait et décomposait chacun des mouvements des danseurs, surimpressionnait les prises jusqu'à dix fois en les décalant de quelques photogrammes<sup>6</sup>. Le résultat vise à saisir l'essence même du mouvement en gardant à l'écran, durant quelques secondes, les traces et les échos visuels des mouvements et des positions des danseurs. Les silhouettes s'évident et se démultiplient, se dissolvent et s'isolent, s'enchevêtrent et se fondent (fig. 3).

6 N. McLaren et L. Bonneville, *op. cit.*, pp. 81-84.





Fig. 3. *Pas de deux*, Norman McLaren, 1968

Intéressé par le ballet dans sa forme la plus pure, la plus débarrassée des conventions anecdotiques ou narratives, McLaren propose un ballet spectral qui se construit autour de la fantasmagorie d'une visualité du flux, soit, depuis les définitions de Rudolf Laban<sup>7</sup>, de l'expression des champs de force multiples qui traversent le corps, des intensités toniques, des inflexions ou des accentuations énergiques qui qualifient la propagation et la fluidité du mouvement dans le corps. Cette force vive, difficile à percevoir car éminemment subjective, parvient à s'incarner de manière évanescence dans les doubles fantomatiques que McLaren fait apparaître tout au long du film.

En réalité, ce n'est évidemment pas le flux qui est donné à voir mais plutôt quelque chose, en partie indicible, qui serait sa trace irradiante. Dans un numéro de la revue *Vertigo*, Fabienne Costa, avisant de la danse comme d'une force d'expansion dont les traces peuvent encore être saisies par le cinéma après son évanouissement, cite la danseuse et chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker.

7 L'identification de la mutation du tonus était déjà considérée comme le premier langage poétique du corps par Émile Jacques-Dalcroze dès 1905. L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 1997, p. 157.



« Lorsque l'on exécute un mouvement avec beaucoup de combativité ou avec tendresse, le plus beau moment est l'immobilité qui le suit. Le mouvement qui continue à irradier<sup>8</sup>. » *Pas de deux* de Norman McLaren prend pour objet la fugacité de ces beaux moments, déplace le regard du spectateur des danseurs vers leurs doubles irradiants et se consacre aux temps de la danse en passant par le subterfuge de son animation graphique. Rien que pour ce film (et la trilogie dont il est à la fois le premier pas, la matrice et le climax), McLaren apparaît comme un sujet de prédilection pour l'étude d'un chorégraphique cinématographique.

### *Un animateur danseur*

Dans une série de films didactiques intitulés *Animated Motion* réalisés en 1976, McLaren propose l'idée d'une mémoire musculaire qui permettrait de maîtriser, sans artifice technique, les phases successives d'un mouvement animé. Comme le démontre bien Pierre Hébert (animateur et théoricien du cinéma d'animation québécois) dans son ouvrage *L'Ange et l'Automate* qui consacre un chapitre à la question de la gravure sur pellicule<sup>9</sup>, McLaren prolonge en vérité les propos de Len Lye. Le cinéaste-sculpteur, lorsqu'il commentait son fameux film *Free Radicals* (1958-1979), décrivait son travail comme une danse en affirmant que chacun des traits figurant sur la pellicule minuscule, puis sur l'écran géant, est le résultat des mouvements de tout son corps, mouvements proches à certains égards de spasmes. Mettre le corps dans la performance est, depuis ses plus jeunes années de création, un enjeu artistique majeur<sup>10</sup>.

8 Anne Teresa de Keersmaecker, « Votre voix est une partie de votre corps », entretien, *Theaterschrift* n° 2, Bruxelles, octobre 1991 cité par Geisha Fontaine, *Les Danses du temps*, CND, Pantin, 2004, p. 188 (et par F. Costa, in *Vertigo*, hors série « Danses », 2005, p. 4).

9 P. Hébert, *L'Ange et l'Automate. Propos sur le cinéma d'animation et autres sujets*, Les 400 coups, Laval, 1999, pp. 20-44.

10 I. Christie, *Couleur, musique, danse, mouvement. Len Lye en Angleterre, 1927-1944*, in J.-M. Bouhours et R. Horrocks (dir.), *Len*



Pour Pierre Hébert, qui situe son propre travail dans la filiation de celui de McLaren, le dessin est toujours le corps de l'animateur sous une forme réifiée. « Dans le dessin, sous forme réifiée, j'ai mon corps devant moi. [...] Autant les traits du dessin sont sans conteste les traces de mon corps, autant les mouvements que vous voyez là à l'écran ne sont les mouvements de personne<sup>11</sup>. » Traces du corps qui, en se désincarnant par la fantasmagorie de la projection cinématographique, composeront l'illusion du mouvement des formes sur l'écran de cinéma. McLaren ose donc le rapprochement entre l'animateur et le danseur par une similitude dans l'approche corporelle du rendu du mouvement, par le caractère similaire d'une maîtrise du mouvement, par un dispositif spectaculaire prenant le corps pour fondement : conditionnements psychomoteurs, sens kinesthésique, mise en jeu de la mémoire de l'œil et du muscle, contrôle parfait des gestes et des postures. Il y a là une forme d'engagement similaire de la corporalité qui permet d'emblée de répondre à la question générale et générique posée en amont de ce texte : « Où commence le chorégrapheur en cinéma ? » Il serait tentant de répondre qu'il s'origine dans le corps du cinéaste-animateur en général et dans celui de Norman McLaren en particulier.

### *Synesthésie et surperception*

L'un des traits stylistiques les plus importants et les plus définitoires de l'œuvre de McLaren réside dans la synchronisation (voire dans la fusion) du rythme visuel avec le rythme sonore. Une entente très particulière, relevant selon les moments de l'osmose ou de la dialectique, entre la vue et l'écoute, l'image et le son, qui, faut-il le préciser, est également l'une des grandes

---

Lye, Centre Pompidou, Paris, 2000, p. 42.

11 P. Hébert, *Le Cinéma d'animation : entre la nostalgie du dessin et le désir de la danse*, in *Esquisses psychanalytiques* n° 17, (1992), p. 191.



préoccupations de nombre de travaux chorégraphiques à travers l'histoire de la danse.

De nombreux films mettent cet aspect en exergue, comme *Hen Hop* (1942), *The Blackbird* (1958) ou encore et surtout *Begone Dull Care*, réalisé en 1949, que McLaren présentait lui-même comme une danse effrénée de formes et de couleurs sur la musique enlevée du pianiste de jazz canadien Oscar Peterson. *Begone Dull Care* est ce qu'on appelle un film direct : il est peint et gratté directement sur la pellicule, une technique que Norman McLaren tente de mettre au point dès 1933 et qui est suivie, tout au long des années 1930, par les expérimentations de Len Lye dont les films donnent leurs lettres de noblesse à ces procédures où les figures sont très directement tributaires du geste<sup>12</sup> (fig. 4).



Fig. 4. *Begone Dull Care*, Norman McLaren, 1949

Chacun des traits présents sur l'écran s'affirme comme le résultat des mouvements du corps de l'animateur. C'est une chose qui n'est pas rare chez les cinéastes d'animation, cet attachement aux brisures des lignes, aux tourments des traits, aux

12 J.-M. Bouhours, « La Conjonction de la forme et du mouvement », in J.-M. Bouhours et R. Horrocks (dir.), *op. cit.* p. 82.



tremblements des motifs qui interroge de manière constante la continuité des formes en relation avec leur propre corporalité. Alexandre Alexeïeff, le ciné-graveur de l'écran d'épingles, a lui aussi également formulé une idée proche lorsqu'il avance que le trait est la trace durable de la mimique d'un artiste. Comme le note encore Pierre Hébert<sup>13</sup>, ce lien entre mouvements graphiques et spasmes du corps de l'animateur avait aussi été découvert par Norman McLaren qui évoquait donc, pour sa part, on l'a dit, une mémoire musculaire comme méthode de maîtrise des phases successives d'un mouvement animé (en 1954, *Blinkity Blank*, jusque dans son titre même, beau jeu euphonique presque mallarméen, emblématise cette démarche) (fig. 5, 6 et 7).

On le comprend bien, il y a dans ces approches la recherche d'un automatisme du geste, un automatisme physique, voire, comme l'écrit encore Jean-Michel Bouhours au sujet de Len Lye, « une empathie musculaire dans laquelle le corps (et en dernier ressort la main de l'artiste) réifie des sensations physiques ou issues du tréfonds de ses organes, gardiens de l'identité biologique et génétique du sujet<sup>14</sup> ». Ainsi, le corps de l'animateur se retrouve dans la performance et, une fois encore, la promiscuité de la danse se fait manifeste, rappelant la leçon de *L'Âme et la Danse* de Valéry. « La danse est l'acte pur des métamorphoses.<sup>15</sup> » La métamorphose des traits provoque la variation chorégraphique des figures. La danse rejoint ici le cinéma dans le partage d'une perception de l'insaisissable. Il n'y a pas d'improvisation possible dans le travail auquel se livre McLaren, Len Lye et les artistes du cinéma direct, mais il y a bien une écriture automatisée du geste qui passe par la maîtrise d'une prothèse de prolongation du corps et, le plus souvent, synchronisée très précisément, très méticuleusement, voire très organiquement à une bande sonore.

---

13 P. Hébert, *op. cit.*, p. 35.

14 J.-M. Bouhours, *op. cit.*, p. 78.

15 P. Valéry, *L'Âme et la Danse*, Gallimard, Paris, 1943, p. 46.



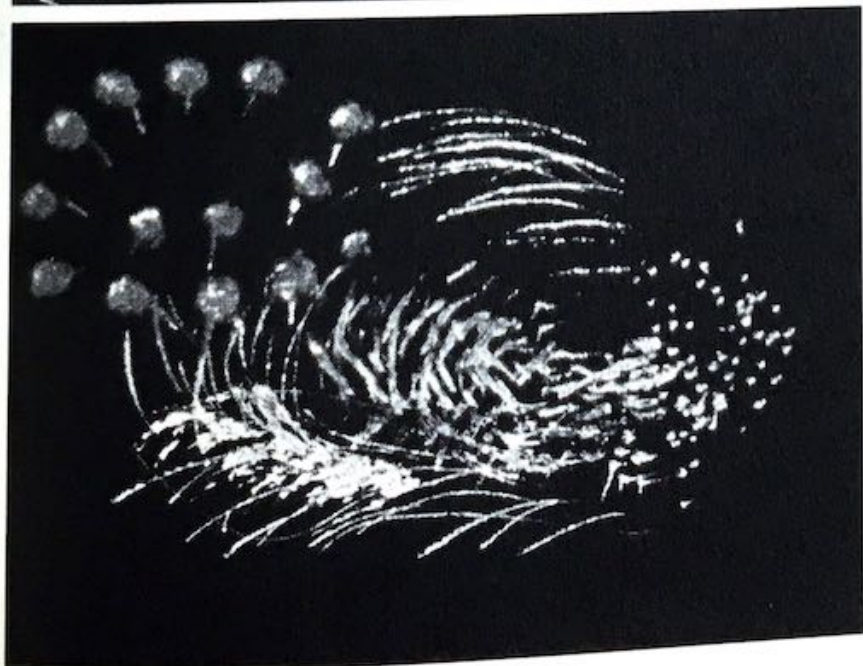
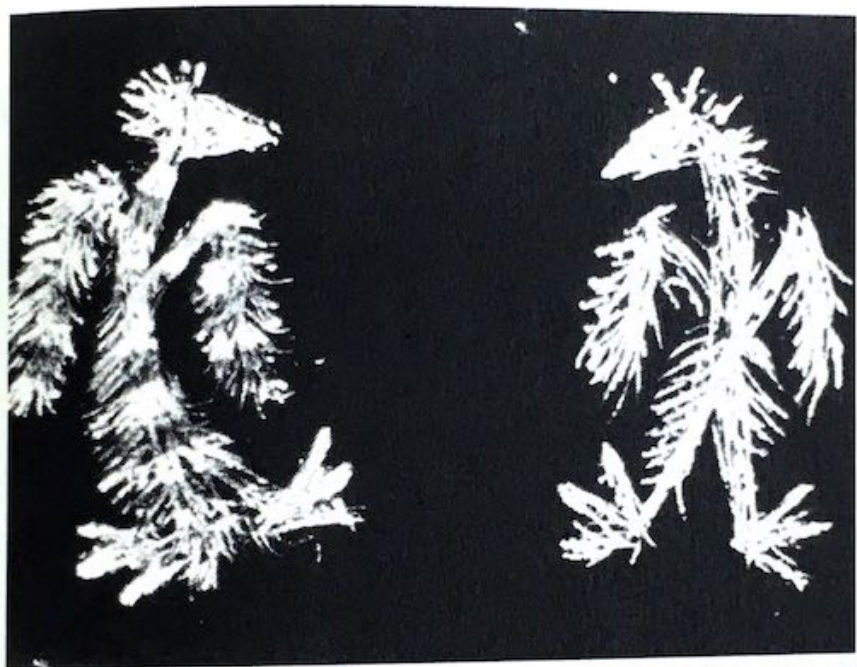
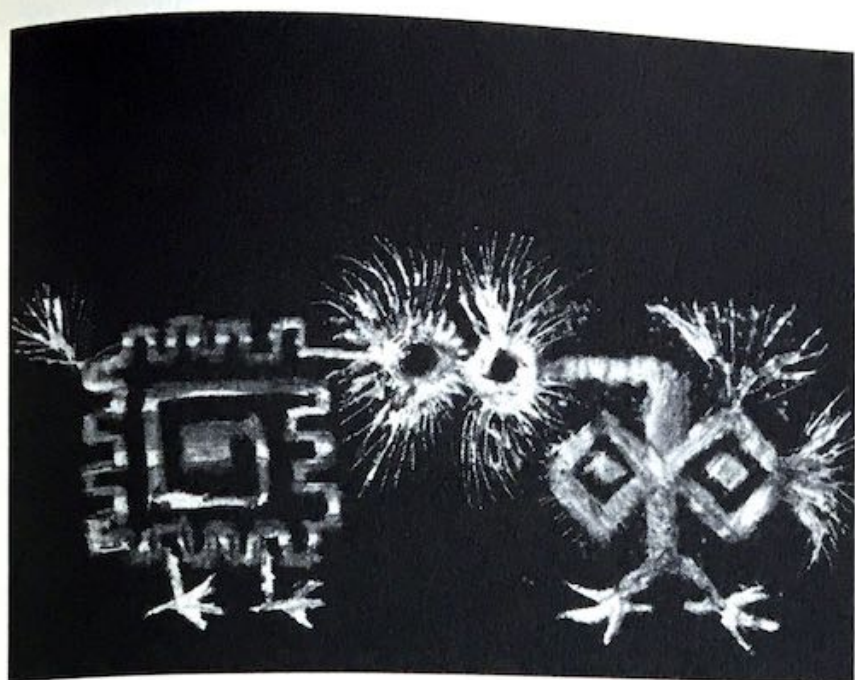


Fig. 5., 6. et 7. *Blinkity Blank*, Norman McLaren, 1955



Si, on l'aura compris, tous les films de Norman McLaren entretiennent un rapport plus ou moins étroit à la danse, c'est parce que l'ensemble de sa pensée cinématographique repose sur une réflexion d'ordre chorégraphique : mettre en scène le mouvement, engager et intégrer l'énergie de la corporalité aux formes en devenir filmique et interroger les jeux de correspondance synesthésiques entre la vue, l'audition et parfois même le tactile. Tous ses grands films répondent à ce triple cahier des charges : *Blinkity Blank*, ce célèbre court métrage expérimental gratté et peint sur pellicule explorant les possibilités de l'animation par intermittence à l'aide d'images spasmodiques, éphémères et fulgurantes, s'amuse des lois de la persistance rétinienne et des limites de l'effet phi, *Neighbours* tourné en 1952, par l'emploi de la *pixillation*, réifie deux acteurs et les transforme en figurines animées lancées dans une absurde guerre de voisinage, tout comme *A Chairy Tale (Il était une chaise, 1957)* (fig. 8) ou encore *Opening Speech* (1961). Ce dernier film est d'ailleurs très révélateur des conceptions de McLaren. Invité à prononcer le discours d'ouverture du Festival international du film de Montréal, le cinéaste fait remplacer son intervention par ce film d'animation dans lequel il tente de prononcer un discours de bienvenue alors qu'un micro sur pied récalcitrant se met à se mouvoir prodigieusement pour l'en empêcher. Un ballet cocasse entre l'animateur et l'objet soudainement investi d'une vie autonome s'ensuit, proposant une véritable relecture de l'un des thèmes les plus classiques du cinéma d'animation : la révolte de l'objet animé face à son manipulateur. Finalement, McLaren disparaît dans l'écran de cinéma et le lettrage d'une série d'expressions issues de très nombreuses langues différentes se met à danser pour souhaiter la bienvenue au public. Ici encore, très clairement, les mots et le langage oral sont inconcevables ; seules la danse et l'animation (articulées de manière inextricable, comme s'il s'agissait de sœurs siamoises) semblent constituer des formes d'expression possibles.

Ces différentes singularités, que l'on vient de pointer, sont déjà des éléments de réponses précieux pour comprendre la nature chorégraphique du cinéma de McLaren, car, comme on



l'aura pressenti, chez cet artiste-cinéaste, la question du seuil du chorégraphique au cinéma ne semble pas exister tant la pratique même du cinéma d'animation relève déjà très clairement de l'acte chorégraphique. Décomposer le mouvement, recomposer les figures sont les gestes fondamentaux de ce cinéaste. Cela étant, en regardant attentivement la filmographie de McLaren et certaines de ses œuvres de jeunesse ou certains de ses travaux expérimentaux en prévision des grands films qui feront sa célébrité, il est possible de pointer trois gestes importants, trois gestes qui vont structurer une très grande partie de son œuvre, trois gestes qui ont pour ambition de transcender et de sublimer la captation de la danse par le cinéma et, dans le même temps et inversement, de renforcer les valeurs chorégraphiques de son approche cinématographique.

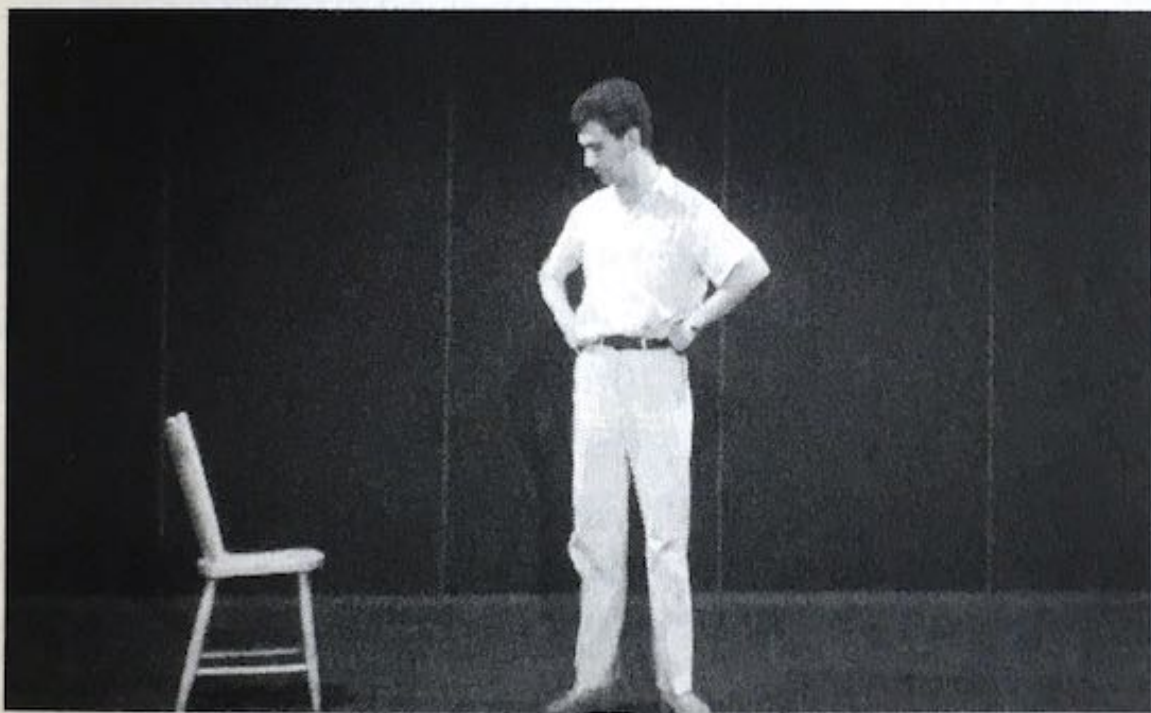


Fig. 8. *A Chairy Tale*, Norman McLaren, 1957

*Trois gestes élémentaires : délocaliser, défigurer et décomposer*

*Polychrome Fantasy* date de 1935. Il s'agit de l'un des premiers films de McLaren. Le jeune réalisateur filme sur scène des étudiants en danse d'une école artistique (une danse moderne très libre, semi-improvisée qui emprunte aux registres de nombreuses danses de variété). Quittant rapidement le simple registre de la captation, McLaren procède à un jeu de surimpressions (en



rembobinant le film dans la caméra). Le motif surimpressionné, qui se constitue curieusement autant comme décor, comme filtre et comme image de hantise, est une scène de formation de cristaux filmée à travers un microscope. Le travail sur les couleurs est exceptionnel et il est bien sûr l'enjeu principal du film, la danse et les cristaux étant le prétexte à cette fantaisie polychromique. Il n'empêche que McLaren choisit la danse comme attraction de l'œil et qu'il travaille déjà, trente-trois ans avant *Pas de deux*, la question de la spectralité de la forme dansante, sans doute séduit par sa poétique de la trace éphémère. Mais, surtout, il offre à la danse un nouveau lieu qui est un non-lieu, l'image d'un infiniment petit rendu infiniment grand, une « image-idée » en somme, serait-on tenté d'écrire un peu facilement : celle du déploiement infini, celle d'un espace différent, n'obéissant aucunement à nos lois optiques et à la situation physique d'un corps dansant, mais à une sorte d'éther prolongeant la danse, comme si la danse créait toujours son propre espace poétique, un espace dont les propriétés cosmogoniques annoncent déjà certains travaux ultérieurs du film de danse expérimental (comment ne pas penser ici à Maya Deren par exemple ?). Premier geste donc de l'un des premiers films de McLaren : déplacer, de manière très explicite, la danse d'une scène physique à un espace poétique qui ne serait consacré qu'à la puissance de l'imaginaire du déploiement afin d'offrir, grâce aux capacités fantasmagoriques du cinéma, un nouvel écrin à la performance dansée.

Un deuxième geste crucial, aux conséquences importantes, peut être repéré dans *July 4th 1941*, petit film réalisé entre amis le jour de la fête de l'Indépendance américaine de l'année 1941 (comme son titre l'indique explicitement), tourné dans un charmant jardin par une belle journée d'été. Le film préfigure de plus d'une décennie la concrétisation du célèbre *Neighbours*. McLaren a tourné de nombreux essais de films en *pixillation* avant de voir aboutir ce que beaucoup considèrent comme son chef-d'œuvre. C'est la deuxième grande veine de son travail ciné-chorégraphique qui est ici mise en évidence. D'une part, il y a l'attention, voire la fascination, pour la ligne harmonieuse



tracée par le danseur et, d'autre part, comme dans ses films en *pixillation*, il y a cette volonté de réifier le corps humain en mouvement, de lui faire jouer le rôle d'une silhouette découpée et animée, de traiter le mouvement étudié et recomposé sur le mode du burlesque. Le danseur gigote alors de manière grotesque et ridicule parce qu'il est déshumanisé par le dispositif du cinéma (ici, des effets d'accélération, ailleurs, des effets d'ellipses et le procédé du *stop motion*). Seule la partie mécanisée du mouvement est alors mise en évidence. Le second geste consiste en un travail de défiguration, au sens fort du terme : déshumanisation du corps du performeur, perte des traits singuliers et des qualités identitaires, atteinte à la figure même du danseur (jusqu'à ce drap fantomatique qui recouvre la tête, le visage et le corps de l'un des figurants du film). Il s'agit de rendre méconnaissable le visage, la figure, pour ne plus laisser surgir que la mécanique du geste, le mouvement dans ses états de pureté ou d'impureté, en fonction de la veine harmonieuse ou satirique du film que McLaren compose.

Enfin, un troisième geste fondamental peut être pointé dans un autre film emblématique : *Boogie Doodle* (fig. 9), réalisé en 1941, soit près de dix ans avant le chef-d'œuvre déjà évoqué *Begone Dull Care*, et qui est aussi un film direct. Les dessins sont faits à la plume et à l'encre de Chine sur une pellicule transparente (les couleurs ont été ajoutées au tirage). McLaren présente le film comme une improvisation sur une musique qui lui plaisait beaucoup, celle du pianiste de *boogie* Albert Ammons, lorsque le jeune cinéaste vivait toujours à New York<sup>16</sup>. Comme dans *Dots* (1940), *Hen Hop* (1942), *The Blackbird* (1958) (fig. 10), *Line : Vertical* ou *Lines: Horizontal* (tous deux datant de 1960), et comme dans quantité d'autres films, McLaren enlève ici toute figuration superflue, toute structure complexe, pour se consacrer au mouvement dans ce

16 Il n'est sans doute pas interdit de penser le film comme une sorte de symphonie urbaine, mais une symphonie en mode griffonné, en mode *doodle*.



qu'il a de plus essentiel. Débarrassé de toute fioriture sophistiquée et de tout accessoire perfectionné, le mouvement, dans sa version absolument brute et pure, se donne ici à travers de simples traits et de simples points agités selon une rythmique issue du *boogie-woogie* qui fait littéralement *groover* les traits pour les transformer en courbes mouvantes et ondulatoires. Chaque trait animé apparaît alors comme l'esquisse d'un geste plus large qui vient flatter notre perception kinesthésique. Ce travail, qui consiste en partie à essentialiser le dessin animé, est en fait une puissante analyse des schèmes du mouvement, une décomposition, un décorticage, un désossage, voire une dissection du geste dansé. Lorsqu'il parlait de *Pas de deux*, McLaren ramenait le film à un projet d'ordre esthétique qui avait pour ambition de filmer et de saisir l'essence même du mouvement. Curieusement, ou paradoxalement, c'est en s'affranchissant du corps représenté pour assumer les traits prolongeant sa propre corporalité d'animateur que McLaren réussit peut-être au mieux la mission qu'il s'est donnée en tant que cinéaste : étudier l'anatomie du mouvement.

Dès lors, il apparaît que ces trois gestes essentiels appliqués au corps dansant – délocaliser, défigurer et décomposer – constituent le projet de McLaren autant qu'ils décrivent son trajet de cinéaste : de la chorégraphie inscrite à même le photogramme, intégrant la propre énergie de sa corporalité au corps du film qu'il met en mouvement, jusqu'à la captation la plus respectueuse de la danse, mise en valeur par le trucage optique. C'est ainsi que chacun de ses films participe à une réinvention perpétuelle du chorégraphique en cinéma.



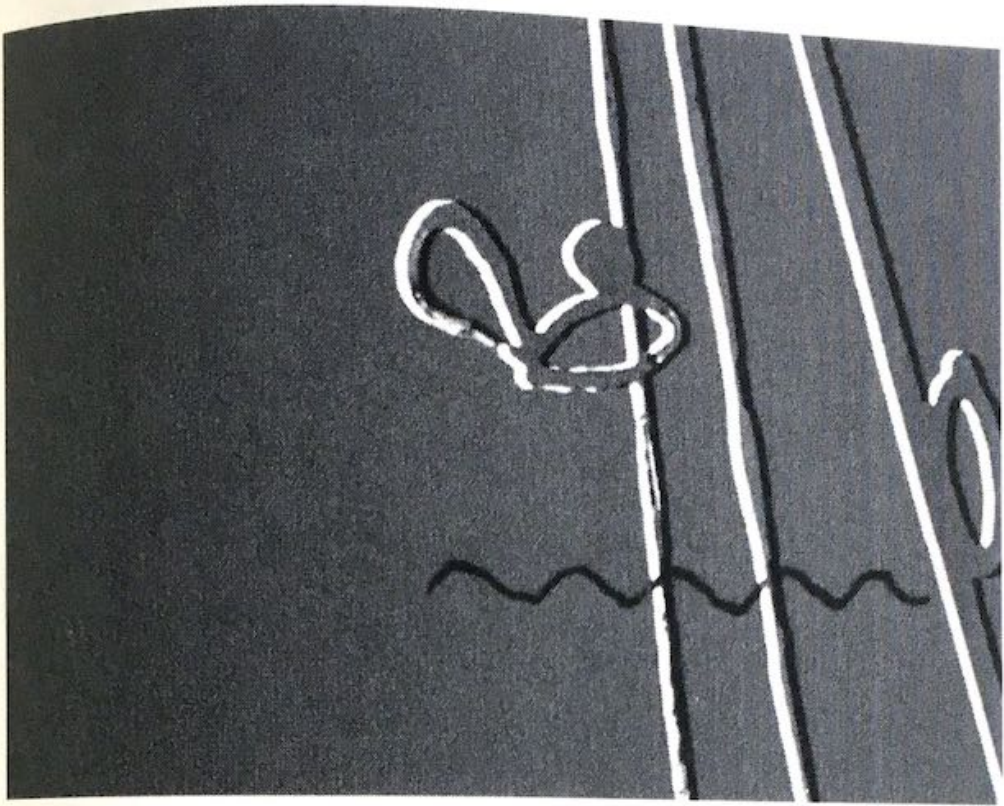


Fig. 9. *Boogie Doodle*, Norman McLaren, 1941

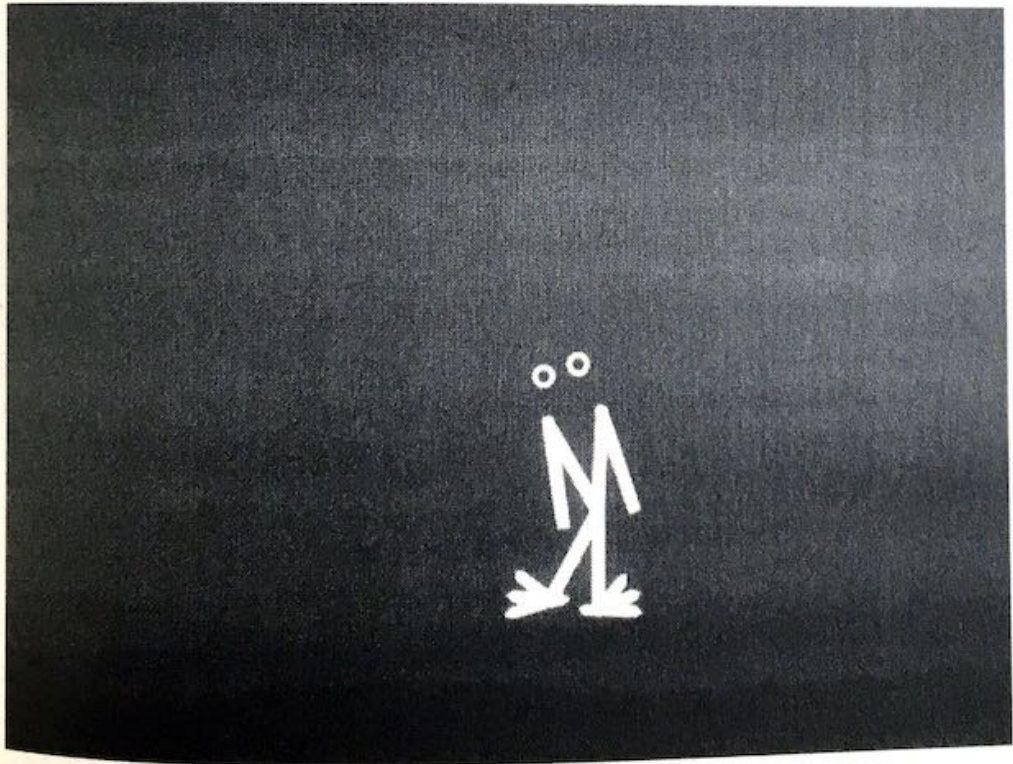


Fig. 10. *The Black Bird*, Norman McLaren, 1958



# **Chorégrapheur le film**

**Gestes, cadre, montage**



**Sous la direction de Térésa Faucon  
et Caroline San Martin**



**ÉDITIONS MIMÉSIS  
FORMES FILMIQUES**