

L'atelier Films Sans Caméra

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

Ce dossier pédagogique sur les films sans caméra s'articule en trois points. Dans un premier temps, une introduction générale sur le film direct sur pellicule. L'attention sera ensuite portée sur l'Office national du film au Canada (ONF) à travers une de ses figures les plus emblématiques, le réalisateur Norman McLaren. Enfin, nous reviendrons, de façon non exhaustive, sur quelques adeptes de cette technique absolument unique de création cinématographique.

INTRODUCTION SUR LE FILM DIRECT SUR PELLICULE

Pellicule gravée, dessinée ou peinte au rouleau, l'animation sans caméra est une technique dans laquelle les canadiens se distinguent très tôt. Des cinéastes importants ont créé des œuvres marquantes y faisant appel.

Toutes les techniques de l'animation nécessitent beaucoup de travail et de précision, mais ceci est d'autant plus vrai pour l'animation sans caméra qui ne s'appuie sur aucune prise de vue. Les cinéastes peuvent tracer directement sur la pellicule avec de l'encre ou encore graver

l'émulsion de la pellicule en utilisant des lames et des couteaux. Non seulement l'artisan doit-il faire preuve de patience, mais cette technique exige également une grande dextérité car on grave ou on dessine sur un support qui n'a parfois pas plus de 20mm de largeur.

Au Canada, des cinéastes marquants comme Norman McLaren et Pierre Hébert ont exploité cette technique ; d'abord parce qu'elle demande peu de moyens, ensuite et surtout en raison de ses qualités esthétiques. Le fait de graver

sur une petite surface sans l'habituel système de registre (qui permet de « recopier » le dessin) entraîne une instabilité de l'animation. Loin d'être un handicap, ce sautilllement donne aux meilleurs films gravés ou peints sur pellicule une énergie incomparable et révèle aux spectateurs le geste spontané de l'artiste qui entretient ici un rapport direct avec la matière animée¹.

Contexte international

Si nous concevons l'animation directe sur pellicule comme de l'animation abstraite en relation avec la peinture abstraite, alors ses pionniers sont à trouver du côté de l'Allemagne et ce dès les années 20, avec Oskar Fischinger² et Walter Ruttmann, ainsi que chez le suédois Viking Eggeling. Mais si l'on s'arrête à la technique, il nous faut mentionner les futuristes italiens Arnaldo Ginna, Bruno Corra et Giovanni Martedì³, l'allemand Hans Stoltenberg, les belges Henri Storck⁴ et Louis Van Maelder, les cana-

diens Richard Reeves et Pierre Hébert ainsi que l'Écossais invité de l'ONF, Norman McLaren, qui donnera ses lettres de noblesse à cette technique à laquelle il restera toujours associé.

Loin d'être un mouvement cinématographique comme ont pu l'être la Nouvelle Vague ou encore le Néoréalisme, le film direct sur pellicule est l'œuvre d'artistes, d'individus isolés, menant une recherche plastique grâce au mouvement. Les cinéastes intervenant directement sur la pellicule travaillent un peu partout dans le monde et en dehors des structures (p.ex., des maisons de production) pour la simple raison qu'elles n'en ont généralement pas besoin. Aujourd'hui, le numérique a investi ce procédé, facilitant la prise de vue de chaque photogramme. Alors que dans les années 70-80, il n'y avait presque plus aucun artiste travaillant cette technique, elle a refait surface dans les années 90, en quelques points du globe.

1. Texte d'introduction provenant directement du film *24 idées/seconde - Animation sans caméra* de Eric Barbeau, Canada (ONF), 2006 | VOF | couleur | 24'
2. Beaucoup de films d'Oskar Fischinger sont disponibles sur Internet. Le film le plus accessible pour un jeune public est *An optical Poem* (1938), ou encore l'extrait issu de *Fantasia* (1940) de Walt Disney : *Toccata et Fugue*.
3. Giovanni Martedì colle dans *Film sans caméra* 1 divers bouts de rubans adhésifs de couleur. Ce film est en distribution chez Light Cone.
4. Selon le catalogue du Fond Henri Storck, plusieurs films furent réalisés directement sur pellicule. Malheureusement, les copies de ces films n'existent plus.



LE MERLE, NORMAN McLAREN



MOTHLIGHT, STAN BRAKHAGE

L'ONF & NORMAN MCLAREN

ONF (Office National du Film)

Le 3 septembre 1939, le Canada entre en guerre, précipitant la mise en place de l'ONF. La création de l'Office National du Film au Canada n'avait rien de particulièrement audacieux et correspondait, en soi, au contexte politique canadien à l'approche de la guerre qui favorisait le développement d'organes d'information et de propagande gouvernementaux. De plus, le Canada était déjà connu comme précurseur en matière d'utilisation du cinéma à des fins promotionnelles. C'est John Grierson, réalisateur britannique et théoricien du cinéma, qui fut appelé, depuis Londres, à le présider.

Au sein de la propagande cinématographique gouvernementale, on distinguait quatre catégories : le film éducatif, le film de promotion, le film ministériel (hors des circuits commerciaux) et le film de prestige, destiné à véhiculer des idées ou à susciter le loyalisme à l'égard d'un pays, d'un ministère ou d'un organisme particulier.

Seule cette dernière catégorie intéresse Grierson car elle permet le « traitement créatif du réel ». Il confia donc à Norman McLaren qu'il connaissait déjà (ils avaient travaillé ensemble, à Londres, pour la GPO Film Unit⁵) la responsabilité de créer, en 1941, un département « animation ». Entre 1942 et 1944, McLaren rassembla de jeunes artistes canadiens qui, au départ, n'avaient aucune expérience cinématographique, mais qui par la suite deviendront des auteurs significatifs aux méthodes d'expression en accord avec leur personnalité artistique. En 1940, l'ONF se constituait d'une douzaine d'employés. Il en comptera plus de 800 en 1945.

En temps de guerre, les thèmes des films faisant partie du réseau de distribution non commerciale (il s'agissait de films éducatifs) étaient l'agriculture, la



BEGONE DULL CARE, NORMAN MCLAREN

consommation, le travail, la planification sociale, la diversité ethnique, le sport ou encore la guerre. L'esthétique documentaire y était subordonnée au message qu'elle était censée faire passer.

Après la guerre, l'ONF restera, jusqu'en 1967, l'unique organisme cinématographique du Canada, se focalisant essentiellement sur les courts métrages. Plus tard sera créée la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, qui permettra l'émergence de la production de long métrage. À la fin du conflit, les films de l'ONF disparurent des salles américaines ; l'intérêt pour un quelconque 'contenu canadien' s'étant en effet dissipé. Cependant, l'ONF était devenu le symbole d'une alternative artisanale au cinéma américain ; le savoir-faire documentaire en est d'ailleurs longtemps resté le signe distinctif. Cette expérience créa également des émules, et l'exemple fut suivi par la Nouvelle-Zélande, l'Australie, l'Afrique du Sud, le Ghana, le Nigéria, Porto-Rico et la Caroline du Nord.

En 1947, John Grierson fut démis de ses fonctions et remplacé par Ross McLean, puis par Arthur Irwin en 1950. Durant cette période, l'ONF est au cœur de questions sensibles (financières et politiques)

et soumis à inspection. Lors de son mandat, la double mission d'Arthur Irwin sera à la fois de réorganiser l'ONF et de lui restituer la confiance du public.

Après 1950, l'ONF fait peau neuve de toutes les manières possibles et annonce le renouveau esthétique qui débutera dès les années 60. Alors que Grierson prévoyait l'effacement des cinéastes au profit de l'institution et de la cause publique, c'est sous Irwin, et après le climat de méfiance propre à la guerre froide, que l'émancipation des cinéastes redonnera à l'ONF un nouvel essor.

A cette époque, la présence et l'activité de Norman McLaren eurent un effet déterminant sur la production onéfiennne dans son ensemble. Le pôle animation fut un élément fondateur, responsable des qualités les plus essentielles de l'ONF. L'animation, introduite dès le début de l'Office, imposera un standard d'excellence basé sur la recherche et l'innovation, qui deviendront ses véritables « marques de fabrique »⁶.

5. En 1933, John Grierson fonde en Angleterre la GPO Film Unit, département de la UK General Post Office spécialisé dans le documentaire.

6. Pour une recherche approfondie sur les productions de l'ONF, voir Caroline Zéau, *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003)*, éd. Peter Lang, Belgique, 2006.

Norman McLaren

Au sein de l'ONF, Norman McLaren a su créer une adéquation entre la création artistique et la production institutionnelle, accompagnée d'une économie de moyens garante d'une certaine liberté de création. Cette liberté aura des répercussions sur les autres pôles de l'ONF, à savoir le documentaire et le long métrage de fiction.

La technique à laquelle on associe généralement Norman McLaren est celle du dessin direct sur pellicule. Son premier essai date de 1933, mais la certitude de continuer dans cette voie lui est venue suite à la vision de *A colour Box* de Len Lye, en 1935. Le premier film (de commande) direct sur pellicule de McLaren est *Love on the Wing*, en 1938 ; un court métrage vantant les mérites des services aériens de la poste. A cette époque, il est encore au service de la GPO à Londres. Le premier film pour l'ONF (en 1941) est, à nouveau, un film de commande pour les services postaux du Canada, *Early, Mail Early*. Les dernières contributions personnelles de N. McLaren à l'effort de guerre seront *Dollar Dance* (1943) et *Keep your Mouth Shut* (1944). C'est à cette époque qu'il faut situer ses débuts en tant qu'organisateur, recruteur, formateur et créateur d'un véritable studio d'animation avec notamment Evelyn Lambart, René Jodoin, Jean-Paul Ladouceur, George Dunning, Grant Munro, Collin Low, Robert Verall et Jim McKay. Ensemble, ils réaliseront, entre 1944 et 1945, la production de la série *Chants populaires*. Cette équipe chercha à diversifier ses techniques. Au dessin sur pellicule s'ajouteront l'animation d'objets, le pastel et le papier découpé. Pour cette équipe naissante, cette concordance entre l'expérimentation et la formation créa un climat propice à l'émulation.

A la fin de la guerre, McLaren démissionne de ses fonctions de responsable du studio d'animation ; d'une part, dans le but de retourner à ses propres recherches et d'autre part, bien que bon pédagogue, parce qu'il ne s'accommode pas de sa position



NORMAN McLAREN

« Un film pour moi, c'est un peu comme une danse. La chose la plus importante dans un film c'est le mouvement. Peu importe ce que vous faites bouger, que ce soit des gens, des objets, des dessins... Peu importe comment vous le faites, c'est toujours une forme de danse. Je sais qu'il y a d'autres films comme les films dramatiques où les dialogues sont importants mais, il n'y a pas de dialogue dans mes films. Le cinéma le plus pur pour moi est celui qui communique des pensées et des émotions par le mouvement. »

Norman McLaren

(dans *Norman McLaren The Master's Edition* - DVD 2 - ONF 2006)

hiérarchique. Il commence alors à se consacrer à des projets plus personnels. Dès 1945, il jouit au sein de l'ONF de conditions de travail et de création privilégiées, dont une prime mensuelle du gouvernement faisant de lui le premier artiste de l'histoire canadienne à recevoir un subside régulier du gouvernement fédéral. Cette prime lui permettra de se consacrer au développement de nouvelles techniques en ce qui concerne l'animation, mais surtout, d'approfondir ses recherches sur le son synthétique. Il gravera le son directement sur la pellicule dans *Blinkity Blank* (1954), *Rythmetic* (1956) et *Mosaic* (1965). Parallèlement, il développe la technique du son dessiné sur une carte puis photographié ; technique qu'il mettra en pratique dans *Now is the Time* (1951), *A phantasy* (1952), *Neighbours* et *Two Bagatelles* (1952) ainsi que dans *Synchrony* (1971).

Norman McLaren ne conçoit donc pas le cinéma d'animation comme le prolongement de formes d'arts statiques tels que le dessin ou la peinture, mais plutôt comme un art proche de la danse. C'est comme cela qu'il a pu affirmer qu'en animation, le plus important n'est pas ce qui apparaît sur chaque image mais plutôt ce qui se produit entre les images. Le sens de l'économie de McLaren et les conditions extrêmement modestes qui ont marqué la production de plusieurs de ses films ce sont bien accommodés d'une telle conception du cinéma. En effet, concevoir le cinéma d'animation comme étant d'abord du mouvement incite à utiliser un graphisme simple (animation en papiers découpés et sans caméra). Ainsi, ses œuvres peintes ou gravées directement sur pellicule sont sans doute les plus cinétiques. Souvent abstraites et très peu narratives, elles reposent sur un remarquable sens du rythme.

RÉALISATEURS SANS CAMÉRA

Len Lye

Né en Nouvelle-Zélande en 1901, il embarque comme ouvrier en 1929 à bord d'un bateau à vapeur pour rejoindre l'Angleterre. Son art, principalement constitué de films expérimentaux et de sculptures cinétiques, est fortement influencé par l'art maori. Au cours de ses premières années à Londres, il créa l'étonnement et l'admiration du monde artistique. En 1929, son premier film, *Tusalava*, frappa par son exotisme et par la difficulté qu'éprouvèrent les critiques à le comprendre ou à le cataloguer. Un film appartenant de toute évidence au modernisme - alors appelé « art primitif » - dont l'approche était particulièrement novatrice.

En 1935, Len Lye réalisa son premier film (*A Colour Box*) pour la GPO film Unit. John Grierson accepta de prendre en charge les dépenses liées à l'achat de la peinture, la confection de la bande son et le tirage des copies. Lye fut quant à lui rémunéré trente livres pour son travail, à condition d'ajouter à la fin de son film un message publicitaire pour les services postaux anglais. Pour Grierson, c'était la seule manière de pouvoir utiliser les subsides gouvernementaux pour la réalisation d'un film expérimental.

La différence de style entre *Tusalava* et *A Colour Box* est étonnante. On notera l'apparition de la couleur, mais aussi son usage vif et éblouissant. Enfin, il y a la liberté, la fluidité, l'énergie, et le rythme des images en synchronisation avec une musique dansante populaire. *A Colour Box* ouvrit la voie à *A Rainbow Dance* en 1936.

L'opportunité de faire des films pour la GPO (General Post Office) arriva au moment où le cinéma en couleurs était encore une nouveauté qui n'était pas à la portée de toutes les productions (nous sommes dans les années 30). Seuls les films des grands studios comme Disney (avec *Snow White and the Seven Dwarfs*, en 1937), la Warner (*The Adventures of Robin Hood*, 1938) ou encore la

« Le cinéma a le pouvoir de produire d'innombrables symboles pour représenter des émotions qui n'ont pas trouvé jusqu'ici de modes d'expression. La colère, ce n'est pas simplement l'emportement et la rhétorique [...], c'est peut-être une ligne noire qui se tortille sur un drap blanc. »

Virginia Woolf, 1926.



LEN LYE AU TRAVAIL 1936, PHOTO JOHN PHILLIPS



A COLOUR BOX, LEN LYE

Metro-Goldwyn-Mayer (*The Wizard of Oz*, 1939) y avaient recours.

La technologie de l'époque, associée à la couleur, offrait un nouveau terrain d'expérimentation. Dans *Rainbow Dance* et *Trade Tatoon*, Len Lye explore les possibilités du Technicolor et du Gasparcolor ; des techniques qui impliquent l'exposition simultanée de trois négatifs pour la reconstitution ultérieure d'un seul négatif couleur correspondant aux couleurs du « réel »⁷.

7. Le Technicolor trichrome, celui auquel on fait référence aujourd'hui lorsque l'on parle de « l'âge d'or du Technicolor ».

Len Lye choisit de travailler séparément chaque négatif pour garder la maîtrise totale du rendu final des couleurs. Il y ajoute d'autres éléments en utilisant des *travelling mattes* (masques mobiles), une méthode photographique combinant des éléments de plusieurs photographies. Le Chroma Key, connu dans le langage courant sous l'appellation « écran bleu » ou « écran vert », est quant à elle la technique moderne (elle retire une certaine couleur présente à l'image) la plus utilisée pour créer des masques mobiles. La rotoscopie et le *motion control* étant plus utilisés à l'époque.

Rostoscopie : les images en mouvement sont filmées puis développées en copie positive, pour être ensuite redessinées, image par image. Cette technique créée par les frères Fleisher⁸ et fut abondamment utilisée par Walt Disney.

Motion control : sert à guider le mouvement de la caméra et à le reproduire. Il s'agit de la technique la plus simple pour « dupliquer » plusieurs fois le même acteur à l'écran : la caméra filme, selon le même mouvement et dans un même lieu, l'acteur jouant les différentes parties qui devront être présentes à l'image.

8. Technique inventée par Max Fleisher pour le personnage de Koko dans la série *Out of the Inkwell* qui débuta en 1918. Elle a pour résultat une ressemblance quasi parfaite du mouvement dessiné avec le mouvement réel de l'acteur.

Stan Brakhage



MOTHLIGHT, STAN BRAKHAGE



STAN BRAKHAGE

« Imaginons un œil qui ne sait rien des lois de la perspective inventées par l'homme, un œil qui ignore la recomposition logique, un œil qui ne correspond à rien de bien défini, mais qui doit découvrir chaque objet rencontré dans sa vie à travers une aventure perceptive. »

Stan Brakhage

Né en 1933 aux États-Unis, Stan Brakhage restera marqué par l'influence d'artistes fréquentant tout comme lui l'Institute of Fine Arts de San Francisco en 1951. Il noue une forte amitié avec les poètes avant-gardistes Robert Duncan et Kenneth Rexroth, représentants du Black Mountain College – université transdisciplinaire de Caroline du Nord – auxquels se joignent aussi les poètes de la Beat Generation (Allen Ginsberg, Philip Lamantia, Jack Kerouac).

L'œuvre de maturité de Brakhage est nourrie par cette école poétique. Brakhage est fasciné par la perception et exalte la magie de la création. Il n'est pas directement associé à la technique du film sans caméra mais y a eu recours à une période moins fortunée de sa vie. Il habitait alors avec sa femme et ses trois enfants, dans une maison prêtée par un ami.

L'envie de faire des films le pousse à utiliser deux bandes d'amorce de 16mm entre lesquelles il intercale des fragments de feuilles, de fleurs, d'ailes de papillon de nuit... Le résultat s'intitulera *Mothlight* (1963). La même année, le film est présenté et acclamé à la troisième édition festival du film expérimental de Knokke-Le-Zoute⁹.

9. Festival du film expérimental créé en 1949 par Jacques Ledoux, premier conservateur de la Cinémathèque Royale de Belgique.

Pierre Hébert

« Il s'agit d'un travail délinquant ! Toute la technologie du cinéma est centrée autour d'un effort de ne pas rayer la pellicule. Et la base de cette technique-là c'est exactement le contraire de ce que le génie technique du cinéma s'efforce à faire. C'est une des raisons pour lesquelles j'aime bien cette technique-là. (...) Et la raison pour laquelle j'ai pu faire du film comme cela c'est que ça correspondait à mes moyens. »

Pierre Hébert

Né à Montréal le 19 janvier 1944, il entreprend des études d'archéologie à l'université de Montréal. Parallèlement à ces études, il fait de la gravure au sein de l'Atelier libre de recherche graphique de Richard Lacroix. A cette époque, il y avait peu de différence entre ses gravures et son cinéma. Les cinéastes qu'il admirait étaient issus du milieu underground américain, et combinaient leur pratique du cinéma avec d'autres arts plastiques comme la sculpture et la peinture (voir, par exemple, le travail de Robert Breer). Longtemps étiqueté « cinéaste amateur », son statut changera après sa rencontre déterminante avec Norman McLaren, en 1962, qui l'encouragera dans ses expériences d'animation gravée directement sur pellicule.



SOUVENIRS DE GUERRE, PIERRE HÉBERT

McLaren ne croyait pas qu'il était possible de raconter une histoire complexe en utilisant cette technique. Pierre Hébert suivra la route d'un travail, au départ, absent, pour s'orienter vers un travail figuratif et narratif qui trouvera son aboutissement en 1982, avec l'œuvre antimilitariste *Souvenirs de guerre*. À la suite de ce film, Hébert décide de monter sur scène pour enrichir son travail. Il grave des images en direct sur de la pellicule projetée en boucle, accompagnée de musique



ADIEU BIPÈDE, PIERRE HÉBERT

interprétée en direct. Le résultat de ces performances devient la matière première de son film *La lettre d'amour* (1988) et inspire le long métrage *La plante humaine* (1996), œuvre magistrale qui fait la synthèse du long chemin parcouru par l'artiste. Pierre Hébert expérimente toujours, multipliant les projets, tel *Lieux et monuments*, dans lequel il métamorphose des images du quotidien filmées au cours de ses voyages.

Louis Van Maelder

Oublié des ouvrages sur le cinéma expérimental et plus particulièrement du cinéma sans caméra, Louis Van Maelder gardera tout au long de son expérience cinématographique le statut de cinéaste amateur. Hors des structures telles que

celles mises en place dans certains pays comme le Canada, il lui fut en effet difficile de se faire une place en Belgique, même au nom de la recherche cinématographique. Auteur de sept courts métrages tournés entre 1958 et 1995 (*Daily*

Rhythm, 1958 ; *Le Canard Géométrique*, 1966 ; *Three Cinematographic Fairy-Tales*, 1980 ; pour n'en citer que quelques uns), Louis Van Maelder nous a laissé une œuvre à la fois très poétique et d'une grande maîtrise technique.



LE CANARD GÉOMÉTRIQUE, LOUIS VAN MAELDER



L'ARBRE ET L'OISEAU, LOUIS VAN MAELDER



L'OISEAU QUI DORT, LOUIS VAN MAELDER

ALLER PLUS LOIN

Ouvrages/articles à consulter pour approfondir le sujet

- Aubenas Jacqueline, *Hommage à Henri Storck*, Communauté Française de Belgique, 1995.
- Bastiancich Alfio, *Norman McLaren Précurseur des Nouvelles Images*, Dreamland, 1997.
- Bouhours Jean-Michel, *Len Lye*, Centre Georges Pompidou, 2000.
- Brakhage Stan, *Métaphores et vision*, Centre Georges Pompidou, 1998.
- Elder R. Bruce, *Harmony and Dissent: Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth century*, Wilfrid Laurier University Press, 2008.
- Marcel Jean, *Pierre Hébert, l'homme animé*, Les 400 coups, 1996.
- Zéau Caroline, *Office National du film et le cinéma canadien (1939-2003)*, Peter Lang, 2006.

DVD

- *Norman McLaren. The Master's Edition* (The complete works of Norman McLaren, founder of the National Film Board of Canada's Animation Studio) – ONF 2006