

Notes techniques sur *Il était une chaise* (1957)

L'aspect visuel

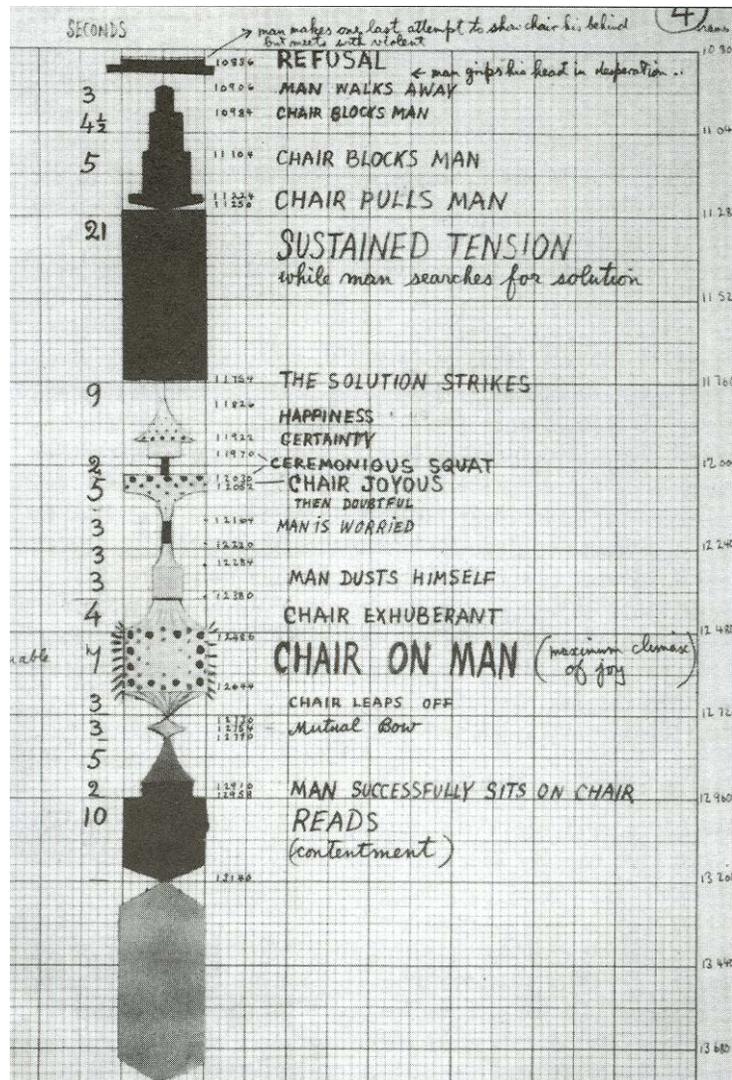
Nous avons réalisé l'animation de la chaise suivant la technique traditionnelle des marionnettes, à cette différence près qu'au lieu de fixer les cordes verticalement, nous les avons attachées à l'horizontale, de manière que deux animateurs puissent les manipuler depuis les hors champs droit et gauche. Nous n'avons eu recours aux cordelettes verticales que pour quelques scènes seulement. Ces cordelettes étaient en fait du matériel de pêche de fin nylon noir, invisible à la caméra.

Au cours des répétitions, nous avons découvert que l'*endroit* où les cordelettes se trouvaient attachées à la chaise était d'une grande importance. Celle-ci se déplaçait tout à fait différemment selon que nous les fixions vers le bas ou le haut des pattes et du dossier, ou que nous combinions ces diverses possibilités. Souhaitions-nous faire pivoter la chaise, il nous suffisait d'enrouler au moins deux cordelettes aux quatre pattes avant de filmer, pour ensuite tirer en directions opposées depuis les hors champs au moment du tournage. Les déplacements plus complexes, notamment le saut et l'envol, ont nécessité la collaboration de quatre manipulateurs et l'ajout de cordelettes, les unes fixées verticalement à des poulies au plafond et les autres, tirées horizontalement depuis les hors champ droit et gauche.

Des vitesses de tournage réduites

Dotée d'un moteur à vitesse variable, la caméra permettait d'obtenir 1, 2, 4, 8, 12 et 16 images par seconde (IPS).

Nous parvenions à contrôler la chaise beaucoup plus facilement si nous la déplaçons plus lentement qu'à la normale, ce qui nous amenait souvent à réduire de moitié (12 IPS) la vitesse de tournage. Si nous souhaitions faire en sorte que les déplacements de la chaise et ceux du personnage semblent s'effectuer à la vitesse normale, la manipulation de la chaise et les gestes du comédien devaient se dérouler deux fois plus lentement.



Partie de la représentation graphique de *Il était une chaise* préparé par McLaren à l'intention de Ravi Shankar.

Lorsque la manipulation devenait plus complexe, nous tournions à 6 IPS et réduisions au quart la vitesse de déplacements de l'homme et de la chaise. Pour que la projection apparaisse normale, la vitesse de l'action et celle de la caméra devaient être réduites en proportions égales. Dans les cas où la chaise bouge de façon surnaturelle alors que le comédien se meut normalement, notre formule pouvait être la suivante : caméra réglée à 8 IPS, chaise se déplaçant à la vitesse normale, homme se déplaçant au tiers de la vitesse normale. (Le principe du rapport variable entre la vitesse de la caméra et celle de l'action est expliqué de façon plus détaillée dans les notes techniques portant sur *Voisins*.)

L'homme qui se précipitait d'un bout à l'autre de l'écran à la poursuite de la chaise courait aussi vite qu'il pouvait; la caméra tournant alors à 2 images par seconde enregistrerait un mouvement flou.

Le tournage a laissé beaucoup de place à l'improvisation. Nous avons par exemple, dans la scène où l'homme pourchasse la chaise en décrivant des cercles, attaché avec du fil les genoux du protagoniste aux montants de la chaise et lui avons demandé de courir à reculons en tirant la chaise avec lui et en mimant ses efforts pour l'attraper. Ces images, après inversion du mouvement à la tireuse optique, donnaient l'illusion qu'il était réellement à la poursuite de la chaise.

Piste sonore

Le montage du film était complètement terminé lorsque nous nous sommes penchés sur la question du son.

À ce moment, par une chance inouïe, le grand sitariste, interprète et compositeur Ravi Shankar, qui habitait alors New York, se trouvait à Montréal pour donner un récital télévisé. Je l'ai donc invité, en compagnie de son joueur de tabla Chatur Lal, à visionner le film muet. Il s'est montré vivement intéressé à composer la musique.

Nous avons procédé de la façon suivante : j'ai préparé à l'avance un diagramme de tout le film sur du papier graphique quadrillé dont chaque case représentait une seconde. Les durées des séquences, des épisodes, de l'action et des gestes s'y trouvaient clairement indiquées par de la couleur, des schémas, des noms et des nombres.

J'ai ensuite passé un après-midi à projeter le film plusieurs fois à Shankar et à son percussionniste. Entre chaque projection, nous répétions chacune des séquences sur les diagrammes. Après une douzaine de visionnages, les deux musiciens connaissaient parfaitement le film et la façon dont il s'articulait sur le diagramme. S'appuyant sur ce document, ils ont mis trois semaines à élaborer la musique.

Pour les besoins de la séance d'enregistrement, nous avons divisé le film en une dizaine de boucles : la mise en musique s'effectuait simultanément à la projection. Nous avons prévu sur chaque boucle un silence d'environ vingt secondes qui permettait de faire des choix visant à améliorer le contenu et la qualité de l'interprétation.

Une fois la musique au point, nous laissions fonctionner le projecteur et tournions sur-le-champ plusieurs prises de vues. Il importait à Shankar que les musiciens se trouvent au meilleur de leur échauffement au moment de l'enregistrement.

Nous avons également enregistré quelques effets spéciaux improvisés au sitar, et bon nombre de sons semi-musicaux à la percussion. Certains d'entre eux ont fait l'objet d'une sélection, puis ont été intégrés aux pistes de réenregistrement en vue du mixage final.

Norman McLaren (1957, révisé en 1984)