

La pensée de Maurice Blackburn,
compositeur de l'ONF

La musique de cinéma atteint le cerveau par les yeux.
Maurice Blackburn

La formule placée en exergue rend parfaitement la pensée du compositeur québécois Maurice Blackburn, employé de l'Office national du film (ONF) de 1942 à 1979, relativement à la musique filmique. Nous pourrions également la résumer ainsi : l'image, c'est la musique, et la musique c'est l'image. Pour leur part, Louise Cloutier et Réal La Rochelle ont décrit le travail du compositeur en parlant d'« opéra audiovisuel », de « filmusique », ou encore de « filmopéra ». Pour concises qu'elles soient, ces expressions ne sont pas sans évoquer l'idée de bande sonore totale, une bande sonore où bruit, parole et musique dialoguent sans prédominance de l'un ou de l'autre : n'importe quel son peut entrer dans la fabrication de l'accompagnement sonore d'un film. Ce sera l'une des idées véhiculées par l'Atelier de conception et de réalisations sonores, né, en 1971, des ambitions musico-filmiques de Blackburn ainsi que de sa fréquentation, dans les années cinquante, à Paris, du Groupe de recherche de musique concrète de Pierre Schaeffer. À cette influence outre-Atlantique il faut ajouter celle de l'animateur Norman McLaren, qui initia Blackburn au dessin du son sur pellicule et réveilla en lui l'instinct du bricoleur. La pensée esthétique et compositionnelle de Blackburn reste toutefois mal connue : quelle en est la logique ? par quel parcours (formation, travail, rencontres), par quelles réflexions — bref, comment le compositeur en est-il venu à cette forme d'opéra audiovisuel ?

Plus de vingt ans après le décès de Blackburn, sa pensée mérite de faire l'objet d'une véritable synthèse. Après avoir posé quelques repères biographiques, nous partirons des premiers signes qu'émet cette pensée. Suivant de près l'étroite collaboration de Blackburn avec McLaren, nous la verrons se déployer ; si bien qu'il faudra marquer une pause pour dégager les traits idéels-conceptuels de cette pensée qui s'approfondit. Nous tracerons ensuite une sorte de parallèle entre Schaeffer et Blackburn, qui débouchera sur la présentation de l'Atelier de conception et de réalisations sonores fondé par

Blackburn. Enfin, nous chercherons à définir ces notions, opéra audiovisuel, filmusique, bande sonore totale, dans lesquelles nous voulons voir la concrétisation des espérances de Blackburn en tant que compositeur de musique filmique. Cette synthèse nous permettra en outre de saisir l'importance de ce prix Albert-Tessier décerné en 1983 au compositeur, qui confiait : « c'était reconnaître, pour la première fois chez nous, un métier qui n'a jamais été bien reconnu » (Bonneville, 1984, 12).

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Maurice Blackburn naît à Québec le 22 mai 1914. À l'âge de dix ans, il commence à étudier le piano avec mère Saint-Pierre. Il suit ensuite des cours avec M^{lle} Bolduc et l'organiste de Saint-Roch, Claude Turgeon. De 1937 à 1939, Blackburn poursuit ses études à l'Université Laval avec Jean-Marie Beudet¹ en composition, Joseph-Arthur Bernier en orgue et piano, Henri Gagnon en orgue, et Robert Talbot pour la théorie. Sur les conseils de Beudet il prend également des cours particuliers à Montréal avec le pianiste et compositeur Léo-Pol Morin (mieux connu sous le nom de James Callihou)², et aussi avec Claude Champagne en composition et Georges-Émile Tanguay en harmonie et contrepoint. En 1938, son œuvre pour orchestre *Les Petites Rues du Vieux-Québec* reçoit un deuxième prix au concours de composition Jean-Lallemand³.

En 1939, l'année où il obtient son diplôme en piano — celle également de la fondation de l'ONF⁴ —, Blackburn reçoit une bourse du gouvernement du Québec. Ne pouvant se rendre en Europe en raison des conflits qui l'ébranlent,

1. Beudet a séjourné à Paris où il reçut, en 1929, le prix d'Europe. À son retour, en 1932, il est nommé professeur à l'Université Laval.

2. « Léo-Pol Morin le [Blackburn] décrivait comme “un imaginaire, un impulsif, un poète vibrant et caustique et qui a avant tout le souci d'exprimer les réactions de son esprit par le truchement de la musique. Imagier, il a le don de la couleur et de la mise en page, et les histoires qu'il raconte sont originales, vives et primesautières.” » (Allaire et Cloutier, 2010.)

3. Blackburn est ensuite sollicité par Wilfrid Pelletier qui souhaite inclure l'œuvre au programme des Matinée symphoniques pour la jeunesse, créées par Pelletier en 1935. Selon Blackburn, ces événements se sont déroulés en 1937 (Bonneville, 1984, 6) ; Allaire et Cloutier (2010) les situent plutôt en 1938.

4. Le 2 mai 1939, à Ottawa, le premier ministre Mackenzie King crée, sur la recommandation du documentariste John Grierson, la Commission nationale sur le cinématographe, dont Grierson devient en octobre le premier commissaire. Cette Commission allait devenir l'Office national du film.

il poursuivra sa formation au New England Conservatory de Boston, y recevant l'enseignement de Quincy Porter (composition et contrepoint) et de Francis Findlay (orchestration et direction). Toujours en 1939, il assiste aux conférences de Stravinsky à l'université Harvard (Cloutier, 2009), compose sa *Sonatine* pour piano, qui lui vaudra le prix George-Allan, ainsi que sa *Fantaisie en mocassins*, dont il dirigera lui-même l'exécution à la tête de l'Orchestre symphonique de Québec.

L'année 1941 marque la fin de ses études à Boston. De retour au Canada, Blackburn travaille à des émissions, notamment pour Radio-Canada ; il arrange aussi quelques morceaux, notamment de musique folklorique. Sa route croise bientôt celle de Marius Barbeau, qu'il accompagne dans ses cueillettes de chansons à l'île d'Orléans et pour qui il transcrit plusieurs mélodies. Barbeau lui apprend qu'un réalisateur de l'ONF prépare un documentaire sur le sucre d'érable au Québec. Vu son intérêt pour le folklore, Blackburn se voit proposer de composer pour ce film une partition basée sur quelques thèmes folkloriques québécois, ce qu'il accepte tout de suite. Il se rend donc à Ottawa pour travailler sur *Maple Sugar Time* (Stanley Hawes, 1941, 1945 pour la version française), dont le scénario est de Barbeau lui-même. Après ce film, Blackburn continuera de collaborer avec Barbeau pour la notation et l'arrangement de documents musicaux récoltés par celui-ci⁵.

En 1942, Blackburn accepte l'offre d'emploi de l'ONF. Un autre compositeur, Louis Applebaum, vient d'y entrer⁶, et Norman McLaren en dirige alors le service d'animation. Blackburn compose cette année-là sa *Symphonie en un mouvement* et réalise le montage sonore de *La Cité de Notre-Dame* (Vincent Paquette). En 1943, année de son mariage avec Marthe Morisset (le 22 mai, précisément), il compose la musique de plusieurs documentaires onéfiens dont *Alexis Tremblay : Habitant* (Jane Marsh), en collaboration avec Applebaum, et *L'Île-du-Prince-Édouard* (Dallas Jones). Il n'abandonne pas pour autant la musique de concert⁷, et se joint vers 1945 à l'Association des

5. Notons à titre d'exemple *Dansons à la ronde : Danses et Jeux populaires / Roundelays : Folk Dances and Games* (1958), vingt et une danses rondes et chansons recueillies au Canada et aux États-Unis par Barbeau, avec accompagnement de piano de Blackburn.

6. Louis Applebaum restera à l'ONF jusqu'en 1960.

7. *Charpente* (1944), œuvre que dirigeait Jean-Marie Beudet au moment de sa création, à la Société Radio-Canada (dans le contexte d'une série intitulée « Musique canadienne en temps de guerre »), sera présentée au festival de Prague en 1946, dirigée par le compositeur lui-même ; elle sera donnée aussi par l'Orchestre philharmonique de Londres (1946) et par l'Orchestre symphonique des jeunes de Montréal (1948).

compositeurs canadiens. En entrant à l'ONF, Blackburn devient l'un des rares compositeurs spécialisés en musique de film : entre 1940 et 1970, c'est d'ailleurs à l'ONF que l'on retrouve pratiquement tous ces compositeurs (Applebaum et Blackburn d'abord, puis Eldon Rathburn et Robert Fleming⁸).

En 1946, Blackburn obtient une nouvelle bourse du gouvernement : il parfait sa formation avec Nadia Boulanger (composition, contrepoint, harmonie, fugue), à Paris, où il reste jusqu'en 1948 tout en continuant de composer pour l'ONF ; entre autres titres on peut citer *Histoire de pêche* (Jean Palardy, 1946) et *La Poulette grise* (1947). Ce dernier film marque le début de sa collaboration avec McLaren, qui travaille à partir d'une chanson folklorique pour ce film d'animation : comme avec Barbeau, c'est le folklore qui est à l'origine de cette collaboration. Entre 1942 et 1948, Blackburn participe à une trentaine de documentaires. Pour la période 1949-1964 — « époque de l'affirmation de son écriture pour le film documentaire » (Allaire et Cloutier, 2010) —, c'est une centaine de documentaires qu'il faut compter, ainsi que quelques productions indépendantes : *Le Gros Bill* (Jean-Yves Bigras et René Delacroix, 1949), *Tit-Coq* (René Delacroix et Gratien Gélinas, 1953), ou encore *Pierrot des bois* (Claude Jutra, 1956) et *À tout prendre* (Jutra, 1963).

Dès les années cinquante, Blackburn invente des instruments artisanaux. Ces années-là, il travaille de nouveau avec McLaren, celui-ci l'initiant à ses essais de son dessiné à même la pellicule, ce qui intéresse particulièrement le compositeur. C'est ainsi qu'il confectionne, à partir d'aiguilles, un multi-peigne magnétique destiné à la gravure du son sur la pellicule. Blackburn et McLaren : un duo était né, duo tenant à la fois du laboratoire de recherches et de la fabrique de films. Ce sera d'abord *A Phantasy* (1952⁹), le premier film d'animation auquel travaille Blackburn à titre de compositeur, puis *Twirligig* (1952), *Blinkity Blank* (1955) et *Le Merle* (1958). Le duo poursuivra sa collaboration pour *Lignes verticales* (McLaren et Evelyn Lambart, 1960), *Caprice de Noël* (McLaren et compagnie, 1963), dont la musique est signée Blackburn et Rathburn, *Pas de deux* (1968) et *Narcisse* (1983). Son travail avec McLaren vaudra à Blackburn d'autres collaborations pour des films

8. Eldon Rathburn travaille à l'ONF de 1947 à 1976 et Robert Fleming, de 1946 à 1958 en tant que compositeur puis de 1958 à 1970 en tant que directeur musical. Selon Blackburn, dans les années cinquante, avant l'avènement du long-métrage, les compositeurs attirés de l'ONF, « par une sorte d'osmose », « en étaient quasiment arrivés à faire la même musique, au point qu'on parlait du son ONF » (Bonneville, 1984, 8).

9. McLaren y travaillait depuis 1948.

d'animation. Nous n'en citerons que quelques-uns : de René Jodoin, *Ronde carrée* (1961) et *Notes sur un triangle* (1966) ; de Bretislav Pojar, *To See or Not to See* (1969), dont Blackburn a fait le montage musique et son, la musique étant de Geneviève Martin, et *Balablok* (1972) ; d'Evelyn Lambart, *The Hoarder* (1969) et *Le Lion et la Souris* (1976) ; de Raymond Brousseau, *Point de suspension* (1970) ; de Suzanne Gervais, *Cycle* (1971) et *La Plage* (1978) ; de Francine Desbiens, *Les Bibites de Cromagnon* (1971) et *Dernier envol* (1977) ; de Pojar et Desbiens, « *E* » (1981) ; de Jacques Drouin, *Trois exercices sur l'écran d'épingles d'Alexeieff* (1974), dont Blackburn a fait la musique avec Denis Larochelle.

En 1954, grâce à une bourse de la Société royale du Canada, Blackburn effectue un deuxième séjour à Paris où il côtoie le Groupe de recherche de musique concrète (GRMC) de la Radiodiffusion-télévision française (RTF), que dirige Pierre Schaeffer¹⁰. Au cours de cette année passée en France, il est invité

10. Le Studio d'essai est inauguré le 12 novembre 1942, à la suite d'une annonce de recrutement d'artistes (comédiens, chanteurs, écrivains, musiciens) parue dans la presse en juillet de la même année. Pierre Schaeffer, alors ingénieur en chef chargé de la radio d'État, est animé d'une double ambition : « celle d'une mise en forme radiophonique qui exige à la fois compétence technique et sens artistique ; celle du renouvellement de la dramaturgie, des genres, de l'écriture par ce mode d'expression à l'état naissant » (Dallet, 1997, 35). La charge du Studio lui est officiellement octroyée le 19 janvier 1943. En 1946, le Studio devient le Club d'essai. La même année, *La Coquille à planètes*, opéra de Schaeffer sur une musique de Claude Arrieu, est diffusée sur les ondes en huit émissions radiophoniques. Si l'œuvre présente du matériel sonore concret, utilisé pour symboliser le monde imaginaire de cette « suite fantastique pour une voix et douze monstres », c'est surtout à partir de 1948 que Schaeffer s'engage véritablement dans la voie d'une musique concrète. Celle-ci naît officiellement le 5 octobre 1948 avec la diffusion radiophonique par le Club d'essai du *Concert de bruits* de Schaeffer.

Ce qui intéresse avant tout Schaeffer, ce n'est pas la synthèse sonore consistant à générer des sons (par exemple à partir d'oscillateurs), mais la possibilité de travailler à partir de sons enregistrés, fixés, qui par la suite peuvent être manipulés, transformés et organisés. Selon Sylvie Dallet, l'épithète « concrète » ne désigne pas une esthétique, mais « caractérise une démarche qui va du concret à l'abstrait, des matériaux à la composition, par opposition à la démarche traditionnelle qui va de l'abstrait au concret, de la conception (mentale) à l'exécution instrumentale en passant par la notation » (Dallet, 1997, 44). Le 18 mars 1950 a lieu le premier concert de musique concrète. Au programme : de Schaeffer, trois des *Études de bruits* et deux mouvements de la *Suite pour 14 instruments* ; de Schaeffer et Pierre Henry, *Symphonie pour un homme seul* et *Bidule en ut*. C'est ainsi qu'en octobre 1951 le Club d'essai devient le Groupe de recherche de musique concrète (GRMC). Certaines de ses réalisations seront marquées du sceau du scandale. La première, en octobre 1953 et qui provoque la rupture entre Boulez et Schaeffer, est la nouvelle version de *Orphée 53*, de Schaeffer et Pierre Henry — ce dernier s'est joint au Club en 1949. La seconde, en décembre 1954, est *Déserts*, d'Edgard Varèse, œuvre terminée

par l'Unesco au 7^e Festival de Cannes, où il assiste à une rencontre internationale des auteurs et compositeurs de musique de film¹¹. De retour au Canada, il poursuit son travail à l'ONF. En 1956, l'Office déménage son département de technologie à Montréal ; Blackburn suit. Dans la foulée de son séjour à Paris, il s'intéresse à la musique concrète, intérêt dont portent la marque les musiques de *Je* (Louis Portugais, 1961) et de *Jour après jour* (Clément Perron, 1962). En 1965, le compositeur est nommé conseiller musical de la production française de l'ONF. La même année, il compose la musique du premier long-métrage de fiction de l'Office, *Astataïon ou le Festin des morts* (Fernand Dansereau), et commence à travailler à son propre film, *Ciné-crime*, recourant à l'écran d'épingles d'Alexeïeff pour l'animation et concevant une partition de musique concrète. Le film est terminé en 1968 alors que Blackburn reçoit une bourse du Conseil des arts du Canada qui lui permet une année de travail libre.

Durant celle-ci, en 1969, Blackburn compose *Verbération* sur des textes d'Anne Hébert, usant pour cette œuvre d'une lutherie artisanale. La même année, l'ONF se dote d'un studio de recherches en musique appliquée sous l'égide du studio d'animation français. En 1971, huit ans avant sa retraite de l'institution, Blackburn fonde l'Atelier de conception et de réalisations sonores au studio d'animation français de l'ONF. Entre 1971 et 1979, il aura composé la musique d'environ onze films d'animation, de sept documentaires, et de quatre longs-métrages de fiction : *Le Temps de l'avant* (1975) et *Mourir à tue-*

dans les locaux du GRMC ; il s'agit de la première rencontre de l'orchestre avec les sons organisés.

Véritable laboratoire de recherches et lieu de formation professionnelle, le GRMC organise en 1951 un premier stage qui réunit Pierre Boulez, Michel Philippot, Jean Barraqué et André Hodeir. Un premier stage international est ensuite organisé en juin 1953, suivi d'un second en 1954, en présence de Darius Milhaud ; les deux stages sont présidés par l'ancien assistant d'Arnold Schönberg, Hermann Scherchen. Ces stages « ont pour mission de mettre les compositeurs en contact direct avec les nouveaux outils du studio [et veulent leur permettre de] travailler la matière sonore concrètement » (Gayou, 1977, 103). En 1954, Schaeffer est appelé à fonder et à diriger la future Soraform (1956), soit la Société de radiodiffusion de la France d'Outre-Mer. Jusqu'en 1958, Schaeffer met de côté ses recherches au GRMC pour diriger le réseau radiophonique d'Outre-Mer. Pendant son absence, Philippe Arthuys et Pierre Henry prennent en charge le GRMC. Par suite d'une divergence d'opinions, Schaeffer reprend en main le GRMC, qui deviendra en 1958 le Groupe de recherches musicales (GRM), et met en place une sonothèque au service de la recherche de la RTF. Henry et Arthuys démissionnent.

11. Pierre Schaeffer est également présent ; il donne une conférence (voir Gayou, 2007, 103).

tête (1979), d'Anne Claire Poirier ; *J.A. Martin, photographe* (1976) et *Cordélia* (1979), de Jean Beaudin.

En 1983, Blackburn reçoit le prix Albert-Tessier du gouvernement du Québec pour l'ensemble de son œuvre : en 1985 la CAPAC (devenue la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique [SOCAN]) répertorie 414 films de long et de court métrage dont la musique originale est signée Blackburn, qu'il l'ait écrite seul (c'est le cas d'environ deux cents d'entre eux) ou en collaboration, auxquels s'ajoutent, selon Louise Cloutier, une cinquantaine de films expérimentaux où Blackburn occupa davantage la fonction de « bruiteur¹² » (Cloutier, 2009)¹³. À l'occasion de son 50^e anniversaire de fondation, en 1989, l'Office rend un hommage posthume à Blackburn, décédé un an plus tôt, le 29 mars 1988, à Montréal.

À côté d'une production prolifique de musique pour l'image, Blackburn compose également de la musique de concert. Citons son *Concertino en do majeur pour piano et instruments à vents*¹⁴ (1948), *Trois poèmes d'Émile Nelligan* pour voix et piano (1949), la *Suite from Le Gros Bill* pour orchestre (1949), la *Valse ivre* pour piano (vers 1950), son *Ouverture pour un spectacle de marionnettes*¹⁵ (1951), les opéras en un acte *Une mesure de silence* (1954-1955) et *Pirouette*¹⁶ (1960), sur des livrets de Marthe Morisset-Blackburn, et la *Suite pour cordes* (1960). On lui doit également la mise en musique ou l'arrangement de plusieurs chansons traditionnelles : « Notre Père » (vers 1950), « Mon oncle a bien mal à sa tête » (1954) ou encore « La Rose blanche » (1954). Notons également sa participation, en 1967, à l'Exposition universelle de Montréal : il a composé la musique de films présentés au pavillon du

12. Dans le rôle que veut désigner le terme, Blackburn a toujours été présenté comme monteur sonore.

13. Nous en avons répertorié 212 (sans les reprises) principalement à partir du répertoire filmique du site institutionnel de l'ONF (<<http://www.onf-nfb.gc.ca>>). Une liste est reproduite en annexe.

14. « Les œuvres de Blackburn, comme le *Concertino en do majeur pour piano et instruments à vent* (1948), possèdent quelques-unes des caractéristiques — notamment le rythme énergique — de la musique française du début du siècle (particulièrement celle d'Honegger et de Poulenc) » (Allaire et Cloutier, 2010).

15. *Ouverture pour un spectacle de marionnettes* vaudra à Blackburn, en 1951, un premier prix de composition à l'émission « Opportunity Knocks », de la Société Radio-Canada.

16. *Pirouette*, une œuvre commandée par les Jeunesses musicales, a été créée, le 30 juillet 1960, au Centre d'art Orford.

Québec, *L'Eau + et Conquête*¹⁷ ; pour le pavillon des Jeunesses musicales du Canada, qui avait pour thème « L'Homme et la musique », il a écrit la musique des *Six formes musicales audiovisuelles*.

La musique de Blackburn a été rarement préservée sur disque. Vers 1961, des extraits de *Pirouette* et d'*Une mesure de silence* sont publiés par les Jeunesses musicales, qui à l'occasion d'Expo 67 éditent aussi les *Six formes musicales audiovisuelles* sous forme de livre-disque. À la fois ludique et didactique, l'œuvre décrit en mots — les textes sont signés Marthe Blackburn —, en images et en musique ce que sont le rondo, le thème et variations, le menuet, le canon, la fugue et la sonate. En 1977, le double disque *Musiques de l'ONF, vol. I* fait entendre plusieurs compositions de Blackburn. En janvier 1984, la revue *Séquences* (n° 115) offre à ses abonnés un disque d'extraits de *Narcisse*. Enfin, la compagnie Analekta propose en 1996 un double disque consacré à quelques œuvres marquantes du compositeur : *Twirligig, A Phantasy, Blinky Blank, Je, Caprice de Noël, Jour après jour, L'Eau +, « E », Ciné-crime, Verbération, Notes sur un triangle, Mourir à tue-tête et Les Filles du Roy*. À cette série s'ajoute le portrait-collage sonore d'Yves Daoust, *Maurice Blackburn ou Portrait d'un méconnu*, commandé par le réseau FM de Radio-Canada dans le cadre de l'émission « Musique de Canadiens ».

PREMIERS PAS, PREMIERS INDICES : GENÈSE D'UNE PENSÉE

Une méthode générale au service du film

Au moment de ses premières expériences à l'ONF, Maurice Blackburn ne pense pas faire carrière dans ce milieu : « Je ne pensais pas que cela allait être mon métier. Je rêvais toujours de faire de la musique de concert. J'avais eu une formation de musicien classique, étudiant les formes et les lois, qui à cette époque étaient très rigides » (Bonneville, 1984, 6). Pourtant, sa musique de concert témoigne de ses affinités avec la musique filmique, comme l'explique le compositeur : « J'étais attiré par le poème symphonique que je trouvais imaginé. C'est pourquoi j'ai longtemps imaginé un scénario et un réalisateur — avec qui je me serais entendu auparavant pour écrire une musique préalable sur laquelle il aurait mis des images, scène après scène » (Bonneville, 1984, 12). Nous retrouvons ici une idée chère à Blackburn, et qu'il développera plus tard :

17. Selon Louise Cloutier, pour *L'Eau + et Conquête*, c'est le compositeur Gilles Tremblay qui a effectué la collecte des sons et leur enregistrement. Blackburn a ensuite réalisé la trame sonore, l'organisation des sons (Hellégouarch, 2011).

non pas tant l'idée que la musique devrait nécessairement précéder l'image — ce qui sera toutefois le cas avec *Blinkity Blank* —, mais celle d'une implication précoce du compositeur, d'une collaboration étroite avec le réalisateur dès le début du projet filmique. En attendant, le compositeur doit accepter d'être au service du réalisateur et de son film, ce qui ne l'enchanté guère, du moins au début de sa carrière : « Au début, je ne voulais pas accepter cette situation. Je la refusais. » Il doit prendre conscience que son rôle n'est pas de s'exprimer lui-même, mais d'« essayer d'imaginer ce que le réalisateur aurait fait s'il en avait eu les moyens » (Bonneville, 1984, 8). Il doit accepter ce rôle secondaire qui consiste souvent à combler les vides du film :

On peut dire que le compositeur, c'est l'ouvrier de la onzième heure. On le convoque quand presque tout est terminé : montage, dialogues, effets sonores... Le réalisateur se rend compte qu'il faudrait mettre un peu de musique. Et que certains plans, certains raccords ne « marchent » pas très bien pour diverses raisons. Il pense que la musique peut arranger cela. [...] Très souvent, on fait appel au compositeur pour « sauver les meubles » ou boucher les trous. [...] Par exemple [dans un documentaire], quelqu'un est en train de consulter un catalogue. Comme il ne dit mot, on demande au compositeur de mettre de la musique. Le compositeur est désespéré. Il supplie le réalisateur de lui préciser quel genre de musique il désire. Comme le réalisateur est embêté par la question, il répond qu'il veut de la musique neutre. *Neutral music*. Ce qui ne veut absolument rien dire musicalement. (Bonneville, 1984, 7.)

Ainsi, l'implication du compositeur peut se ramener à cinq étapes qui constituent, *grosso modo*, le schéma habituel de la démarche compositionnelle en musique de film. La première est celle du visionnement : le travail du réalisateur accompli, le compositeur voit le film, doit le comprendre et le digérer. Ce n'est qu'après que débute la composition, avec pour ligne directrice l'idée que la musique doit se soumettre à l'image. Ainsi, le compositeur « travaille en fonction de ce qu'il a vu, de ce que les spectateurs vont voir » (Simon, 1946, 12). Une fois cette étape franchie, il faut enregistrer, avec ou sans projection du film. Dans le cas de Blackburn, c'est lui-même qui dirige sa musique. Si le film ne se déroule pas à l'écran en même temps, il doit tenir compte d'un minutage précis, chronomètre en main¹⁸. Le compositeur procède ensuite à la synchronisation, au montage, avec la Moviola — Blackburn accorde beaucoup de temps au montage, lequel selon lui relève nécessairement du compositeur :

18. Cette étape de l'enregistrement avec chronomètre ne réjouit guère Blackburn, qui privilégie la souplesse à la synchronisation extrême et préférerait pouvoir écouter sa musique sans suivre un minutage (Bonneville, 1984, 9).

Il y a une part de composition qui se fait à la table de montage [...]. Là, on voit très bien les liens entre l'image et la musique, les accords et les désaccords. Ayant composé la musique, je peux alors décider d'enlever trois images de son ou même huit mesures de musique. C'est pourquoi j'enregistre avec une certaine liberté, quitte ensuite à jouer avec la bande au montage. (Bonneville, 1984, 10.)

Pour Blackburn, « le contrôle est plus humain que technique » ; il tient donc à assister au mixage, où le contrôle est possible : « Il faut savoir qu'à la table de montage, il s'agit simplement d'une vérification car le son est ordinairement mauvais. Le vrai son est donné au mixage » (Bonneville, 1984, 10).

Trois genres de films, trois types de musique

À côté de ce schéma général, il faut distinguer les trois principaux genres filmiques du corpus de Blackburn : l'animation, le documentaire et le long-métrage de fiction. En interview avec Louise Cloutier, le 25 novembre 1980, le compositeur distingue ces trois genres en termes de contraintes compositionnelles. Selon lui, le long-métrage de fiction est le genre le moins contraignant puisqu'il permet, de manière générale, « de plus grands moyens pour avoir une palette sonore plus riche qu'avec un documentaire ou un film d'animation ». Bien que ce soit principalement « une question d'argent », la palette sonore du long-métrage de fiction peut aussi s'enrichir du fait de la durée du film, qui permet d'exploiter différents styles dans une même production (Cloutier, 1980b, 19).

En fait de contraintes, le documentaire se situe entre le long-métrage de fiction et l'animation. De forme courte comme le film d'animation, il est cependant moins exigeant du point de vue musical : « en règle générale on demande peu de chose à la musique, je veux dire, la participation de la musique en tant que durée est moins grande que pour un film d'animation » (Cloutier, 1980b, 18). À la différence du documentaire, l'animation impose davantage de contraintes : « Parce que le temps est mesuré au vingt-quatrième de seconde. Alors le contenu d'un film d'animation est tellement dense en général. Il ne faut pas de notes inutiles. Parce que [pour] chaque note, il faut essayer d'être aussi rigoureux en musique que l'animateur l'a été dans son film. » (Cloutier, 1980b, 18.) Paradoxalement, le genre se prête davantage à l'exploration sonore et, finalement, à l'enrichissement de la palette sonore :

Le cinéma d'animation se prête [...] à tous les instruments, à toutes les combinaisons instrumentales. L'animation, c'est une chose [...] qui appartient tellement à un autre

monde de rêve onirique. L'émotion se passe à un degré second, en nous, à l'intérieur de nous, dans des zones qu'on ne connaît pas beaucoup, qui appartiennent au rêve. Et alors tout est permis [...]. On peut combiner des instruments plus traditionnels avec de la musique électro-acoustique. Si ça va, si le choix est bon pour le film. (Cloutier, 1980b, 21.)

Comme nous le verrons, c'est en effet principalement du côté de l'animation que Blackburn sera le plus libre d'explorer les possibilités du monde sonore et son interaction avec l'image. En outre, le rôle de la musique y est différent. Dans le documentaire, la priorité est donnée à l'image et au texte : il se prête donc moins à l'utilisation du leitmotiv, qui convient mieux à la fiction dans laquelle la musique peut être exploitée pour son « pouvoir de réminiscence » (Cloutier, 1980b, 18). L'approche musicale de la fiction est plus émotionnelle, car la psychologie des personnages y est davantage développée. À l'opposé, le film d'animation n'est pas nécessairement narratif ou émotionnel : la musique doit guider le spectateur sans pour autant se soumettre à la description ou sans verser dans la redondance. À l'ONF, l'animation relève surtout de l'abstrait : « s'il y a une narration, elle se situe à un deuxième degré, notre perception. Je pense à *La Plage*, de Suzanne Gervais. C'est une narration, dans un état second un peu. Alors, c'est pas descriptif tellement, et la musique, je parle dans l'ensemble, [...] n'a pas besoin d'être descriptive » (Cloutier, 1980b, 21).

En 1984, Blackburn propose la distinction de trois types de musique : « la musique d'atmosphère, la musique commentaire, la musique aide-mémoire (leitmotiv) » (Bonneville, 1984, 9). Il ne les mentionne pas dans son entrevue avec Louise Cloutier, en 1980, mais il est possible d'établir une correspondance entre ces trois types musicaux et la distinction que fait Blackburn des trois genres filmiques. Ainsi peut-on dire que la musique d'atmosphère se prêterait davantage au documentaire, la musique commentaire à l'animation, et la musique aide-mémoire au long-métrage de fiction.

En marche vers l'expérimentation

Comme nous l'avons déjà mentionné, lorsque Blackburn entre à l'ONF, en 1942, il devient l'un des rares compositeurs spécialisés en musique de film. Ce fait est d'une importance non négligeable, qui présuppose l'inexpérience de l'Office en matière musicale, donc l'inexistence de modèles pour le compositeur. Blackburn en témoigne : « Personne ne savait trop ce que venait faire la musique dans un film. Alors j'étais libre de faire toutes sortes d'essais pourvu que cela convienne. Et ce qui m'a aidé, c'était qu'il n'y avait pas de tradition. Tout le monde créait. » (Bonneville, 1984, 10.) Le compositeur

trouvera donc ses influences plutôt du côté des compositeurs de concert : Stravinsky, « par ses phrases courtes et répétitives, par son rythme et son langage très serré qui convenaient au cinéma », ainsi que Ravel, Poulenc et Milhaud, « par leurs styles » (Bonneville, 1984, 11). À ces noms s'ajoutent Honegger, Debussy et Fauré, que lui fit connaître Jean-Marie Beudet (Cloutier, 1983, 21).

Parmi ces influences, le nom de Stravinsky revient le plus souvent. Rappelons qu'en 1939 Blackburn assiste aux conférences sur la poétique que donne le maître à l'université Harvard. Plusieurs idées, outre la concision de l'écriture, sont communes à Stravinsky et à Blackburn. À partir de la lecture du texte des conférences en question (publié pour la première fois en 1942), nous en avons retenu quatre :

1. Le compositeur est un artisan (Stravinsky, 1970, 66). Cette caractéristique prendra sens avec l'intérêt de Blackburn pour la musique concrète, le travail à même le son, et le « bricolage » ;
2. La musique ne doit pas être condamnée « au métier d'illustrateur » (Stravinsky, 1970, 100). Si pour Stravinsky cela signifie que la musique ne peut exprimer autre chose qu'elle-même, nous retrouvons cette idée chez Blackburn dans la conception de la musique comme commentaire. C'est que celle-ci ne doit pas nécessairement être descriptive. « On a toujours essayé d'éviter ça à l'Office du film » (Cloutier, 1980b, 22), affirme Blackburn ;
3. De même que pour Stravinsky « la musique se voit » au moment de son exécution, telle une chorégraphie (Stravinsky, 1970, 170), pour Blackburn elle « atteint le cerveau par les yeux » (Simon, 1946, 12) : le film contient déjà sa musique et c'est au compositeur de la révéler ;
4. Plus l'art est contraint, plus il est libre : « plus on s'impose de contraintes et plus on se libère de ces chaînes qui entravent l'esprit » (Stravinsky, 1970, 86). Dans le cas de l'animation, c'est en effet sous la contrainte que l'art du compositeur québécois sera le plus libre, soit le plus expérimental.

Nous l'avons dit, la principale contrainte s'exerçant sur le compositeur est la position qu'il occupe dans le projet filmique : son rôle n'est pas de s'exprimer lui-même, comme en musique de concert. Il n'empêche, le cinéma permettrait une « grande liberté de recherche sonore », selon Blackburn : « Parce qu'en concert, on ne peut pas se permettre certaines choses parce que les gens vont là pour écouter quelque chose. Alors s'il y a un côté recherche [...], ça passe pas. Mais grâce à l'image ou à l'histoire aussi, on peut passer des choses [...] d'une audace fantastique [...], essayer des choses qui passent » (Cloutier, 1983, 29). Le médium cinématographique est donc prétexte à l'expérimentation : il recèle une transformation potentielle de la servitude. Ce

potentiel, McLaren vient l'actualiser. Grâce à l'animateur s'éveillera en Blackburn « une curiosité de “bricoleur noble” » (Bonneville, 1984, 8).

AVEC McLAREN : VERS UNE NOUVELLE APPROCHE DU MONDE SONORE

Norman McLaren et le son synthétique

S'il y a quelqu'un qui va influencer la pensée créatrice de Blackburn, c'est bien Norman McLaren, son contemporain (1914-1987), son binôme, avec qui il travaillera de 1947 à 1983. Ce cinéaste sans caméra est une sorte de « compositeur sans partition »¹⁹. Ayant une formation musicale limitée, il élaborera sa propre méthode de composition, qui consiste à graver et à dessiner le son directement sur la pellicule, pratique qui peut être associée à la musique concrète²⁰. Les sons ainsi fixés sont donc immédiatement mis en rapport de synchronicité avec l'image²¹. Ses premiers résultats datent de 1940, avec *Points* et *Boucles*. En cela, il est devancé dès 1932 par Rudolf Pfenninger et Oskar Fischinger, ainsi que par Arthur Hoérée qui avait composé en 1934, avec Honegger, la partition semi-bruitiste du film *Rapt*, de Dimitri Kirsanoff. Pour dessiner le son, Hoérée pratiquait le zaponage : « a technique that involves

19. À propos du McLaren « musicien », on notera son intérêt pour les travaux d'Hindemith, ses ouvrages sur la structure et la composition (La Rochelle, 2004-2005, 27).

20. Rien d'étonnant, dès lors, si Cage et Boulez ont manifesté de l'intérêt pour le travail de McLaren (La Rochelle, 2004-2005, 27). Selon McLaren, la paternité du film sans caméra revient au Néo-Zélandais Len Lye qui, en 1935, réalisait *A Colour Box* (La Rochelle, 1965, 53). Il n'empêche, la première expérience de McLaren remonte à 1933, avec *Hand Painted Abstraction*.

21. McLaren explique : « Normalement dans la production de films sonores, on transforme les vibrations des instruments de musique et des autres sons en impulsions électriques ; celles-ci s'inscrivent en blanc et noir sur la bande sonore, au bord de la pellicule. Quand on projette le film, on inverse le procédé : les vibrations lumineuses causées par la bande sonore sont métamorphosées en ondes électriques, et celles-ci en sons. La plupart des procédés synthétiques suppriment quelques-uns des premiers stades. Ils produisent directement soit des impulsions électriques, soit une bande sonore en noir et blanc » (Carrière, 1988, 276). Ainsi, l'écart entre les traits détermine hauteur, épaisseur, volume, forme et timbre. Les notes techniques rédigées par McLaren entre 1933 et 1984, disponibles sur le site de l'ONF, sont particulièrement éclairantes ; voir, au <http://www3.nfb.ca/archives_mclaren/notech/NT_FR.pdf>, « Notes techniques sur la production de son animé optique suivant la méthode des cartes de son (1952) » (p. 69-79), « Bande son par dessin direct pour débutants (1969) » (p. 91-95) et « Notes sur le son animé tel que mis au point à l'ONF selon la technique des cartes (1952) » (p. 96-100).

using a dark paint or stain called Zapon to touch up the optical sound track » (Levin, 2003, 63)²². Blackburn connaissait ce film et aurait aimé connaître Hoérée pour en faire son modèle, nous dit Louise Cloutier (Hellégouarch, 2011).

Parmi les films de McLaren utilisant le son fixé synthétique, on peut citer *Caprice en couleurs* (1949), avec une partition jazz d'Oscar Peterson ; *À la pointe de la plume* (1951), avec une musique de Louis Applebaum ; *A Phantasy* (1952), dont la partition, signée Blackburn, mêle parties de saxophones et sons synthétiques ; *Voisins* (1952), qui utilise la méthode des cartes de sons²³ ; *Two Bagatelles* (1952), *Rythmetic* (1956), *Mosaïque* (1965) ou encore *Synchromie* (1971). Pour ce dernier, La Rochelle note que « 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 des ondes carrées ou sinusoïdales ». Selon La Rochelle toujours, c'est avec ce film 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 pour sa part Maurice Blackburn appelait "opéra audiovisuel" » (La Rochelle, 2004-2005, 29).

Comme le montrent ses expériences, pour McLaren l'image est indissociable de la musique, du monde sonore en général : en témoigne l'extrême synchronisme de la bande sonore et du visuel dans la majorité de ses œuvres. Il ne faut d'ailleurs pas considérer les sons synthétiques comme de simples effets sonores, car ces sons sont organisés à la manière d'une échelle musicale : il en résulte une bande sonore mi-musicale, mi-bruitiste. Parfois la musique précède l'image dans le processus de création, renversant ainsi la hiérarchie traditionnelle entre visuel et audio. En fait, cette étroite relation entre les deux mondes écarte tout rapport de hiérarchie ; de l'un à l'autre, c'est plutôt de continuum sonore qu'il s'agit. La Rochelle propose donc que l'on parle de « cinéphonographie » plutôt que de cinématographie, ce dernier terme impliquant la supériorité du visuel sur le sonore : « *cinéphonographie*, terme

22. Le texte de Levin est une excellente source sur les techniques d'élaboration du son synthétique par McLaren, Pfenninger, Fishinger et Hoérée. Voir aussi les notes d'Honegger et Hoérée sur le film *Rapt* (Honegger et Hoérée, 2002).

23. Cette méthode a été mise au point par McLaren et Evelyn Lambart dès le milieu des années quarante.

forgé à partir des noms des inventions d'Edison pour synchroniser l'image filmique et le son musical, le *Kineto-phonograph* en 1895 et le *Cinematograph* en 1911 [:] l'utilisation de ce néologisme archaïsant rêve de combler le vide relatif, dans le terme "cinéma", de la donnée sonore » (La Rochelle, 2003, 38). Ainsi La Rochelle enjoint-il à écouter le cinéma, et même à « écouter/voir », remettant dès lors image et son sur un pied d'égalité (La Rochelle, 2003, 39)²⁴. Cette approche semble la plus appropriée pour les productions de McLaren, seul ou avec Blackburn.

Une influence mutuelle

De même que le cinéaste s'intéresse particulièrement au son, Blackburn manifeste une vive curiosité pour le visuel : « Je me suis toujours intéressé aux choses visuelles autant qu'au son » (Blackburn, 1969, 5). Il n'est pas étonnant que la collaboration entre les deux hommes soit aussi fructueuse puisqu'ils ont la même conception de la relation entre musique et images :

J'ai toujours vu un lien très étroit entre la musique et le cinéma, surtout celui des dessins animés, qui tend à l'abstrait, comme la musique. Le cinéma et la musique sont des arts qui se réalisent dans le temps et la principale difficulté consiste à maîtriser l'élément du temps, le rythme également, car le rythme joue un grand rôle dans les films, comme en musique. La forme de bien des films pourrait être assise sur une base musicale, par exemple la forme d'une sonate avec son thème A et son thème B et ainsi de suite. On voit souvent des cinéastes utiliser la forme A-B-A. [...] Mais, ça fait des siècles que des musiciens composent de cette manière. [...] J'aime le cinéma parce que je comprends le temps.

J'aborde la production cinématographique comme un compositeur et peut-être que j'aborde la composition de façon cinématographique, parce que bien des choses que j'ai composées en dehors de la musique pour films sont de l'ordre de programmes, ou de la musique lyrique comme on en trouve à l'opéra. [...] Je ne sépare pas ma composition en travail cinématographique et en travail autre, car je fais très peu de musique autre que pour les films. Pour moi, les deux genres sont très proches l'un de l'autre ; de fait, si je devais donner quelque conseil à quelqu'un qui voudrait s'orienter vers le cinéma, je lui conseillerais de rechercher avant tout une certaine formation musicale, ce qui lui éviterait bien des peines et en ferait un meilleur cinéaste. (Blackburn, 1969, 7.)

C'est sans nul doute sa collaboration avec McLaren, ou peut-être même avec le monde de l'animation en général, mais aussi sa rencontre avec Schaeffer, qui va amener Blackburn à une nouvelle approche de la bande sonore. En outre, l'apport du compositeur est indispensable à McLaren : le procédé sonore du cinéaste — les sons grattés ou photographiés — étant nécessairement limité du

24. Michel Chion parle lui-même d'« audio-vision ».

point de vue de l'harmonie et du timbre, la musique instrumentale enrichit la bande sonore, comme en témoignent *A Phantasy* et *Blinkity Blank*. Pour le premier, Blackburn compose une musique qui mêle une partition pour trois saxophones (ténor, alto et soprano) — les trois parties, interprétées par Bert Niosi, sont enregistrées une à une — et le son synthétique, photographié, intégré dans la partition au mixage. Ainsi, le son optique, instrument à part entière, accompagne les événements visuels ou participe harmoniquement au jeu des saxophones qui, quant à eux, ne sont pas nécessairement synchrones avec l'action. C'était la première fois que Blackburn combinait sons synthétiques et instruments traditionnels, la première fois également qu'il créait ses propres sons synthétiques. Pour *Blinkity Blank*, il rapporte :

En 1953, j'ai fait ce que j'appelle de la musique mi-improvisée. [...] McLaren et moi avons discuté une façon d'enregistrer de la musique sans l'aide d'une partition, à partir d'une esquisse bien rudimentaire de partition, où les musiciens pouvaient choisir les notes qu'ils voulaient, — soit les hautes, soit les moyennes, soit les basses, — mais sur un rythme fixe. Nous avons enregistré bien des petits bouts, — un choral, des pièces rapides, — et de tout cela, après mon départ [pour Paris, en 1954], McLaren choisit ce qui l'intéressait le plus et fit un film intitulé « *Blinkity Blank* » qui eut beaucoup de succès. (Blackburn, 1969, 7.)²⁵

Il en résulte une partition semi-aléatoire pour cinq instruments — flûte, hautbois, clarinette, basson et violoncelle —, écrite sur une portée de trois lignes au lieu de cinq, sans clé ni armure. Trois registres de hauteurs sont donnés : aigu, moyen et grave²⁶. Quant aux paramètres fixés, ce sont la mesure (3/2), le tempo (54 à la noire²⁷), le rythme, la durée et les nuances. Les motifs musicaux sont répétés et transformés par transposition, renversement, etc. En cas d'échec de l'enregistrement improvisé, Blackburn avait prévu une partition plus conventionnelle. En 1965, il explique : « Les meilleurs résultats de cette "improvisation dirigée" ont été atteints en enregistrant la partition sans faire de répétition. En prenant ainsi les musiciens par surprise, nous obtenons une plus grande fraîcheur d'inspiration, une plus grande variété d'improvisation et une liberté complète à l'égard de la tonalité » (Carrière, 1988, 278).

C'est ensuite que McLaren a réalisé l'image et choisi ce qui lui convenait parmi les résultats de l'enregistrement. Celui-ci a donc été découpé et

25. L'enregistrement aurait été réalisé par Blackburn pendant son séjour à Paris (Rivard, 1969-1970).

26. Sur la partition, les registres sont notés H, M et L, soit *high*, *medium* et *low*.

27. La partition porte également l'indication *lento e sostenuto* (lent et soutenu).

les morceaux retenus ont été combinés aux sons gravés directement sur la piste sonore de la pellicule 35 mm. Selon Andrea Martigoni, le film est « une borne historique de référence absolue dans l'histoire du cinéma d'animation » (La Rochelle, 2002, 236)²⁸. Pour *Lignes verticales*, c'est Blackburn lui-même qui improvise : au piano électrique, à partir de la gamme pentatonique et de quelques motifs. Le rythme suit l'évolution des lignes sur l'écran, et le mouvement musical progresse avec l'augmentation ou la diminution de leur nombre²⁹.

Comme *Blinkity Blank*, *La Poulette grise* et *Le Merle* ont la musique comme point de départ. Dans les deux cas, il s'agit d'une chanson traditionnelle : une berceuse française pour le premier, une chanson canadienne-française pour le second. Pour *Le Merle*, Blackburn arrange le chant traditionnel qui sera interprété par le Trio lyrique. Les deux films s'inscrivent dans une volonté de promotion du folklore. Il en va de même pour *Caprice de Noël*, dont Blackburn a signé la musique en collaboration avec Rathburn. De même que trois histoires s'y succèdent, entrecoupées d'interludes accompagnés de sons synthétiques, la bande sonore fait entendre tour à tour des variations de « Jingle Bells » à la guitare, du jazz, et un collage de musiques ou de sons préenregistrés (orgue, fanfare, cloches, orchestre qui s'accorde, chant d'oiseau, miaulement, boîte à musique, piano, etc.).

Après *Pas de deux*, sur lequel nous reviendrons, Blackburn collabore une dernière fois avec McLaren pour *Narcisse*. Les deux créateurs s'étant entendus sur une partition de style romantique avec quelques solos d'instruments, Blackburn compose une musique pour flûte traversière, harpe, piano, avec un ensemble de sept cordes utilisé comme base harmonique. Comme l'a expliqué le compositeur, la partition comprend également un solo vocal, enregistré quelques mois avant l'enregistrement puis incorporé, « avec une légère touche de harpe et de cordes pincées, aux pistes du mixage final », ainsi que du son synthétique, « hommage discret à l'esprit inventif de McLaren,

28. Pour Poulenc, présent à Cannes en 1955 quand *Blinkity Blank* reçoit la Palme d'or, ce film est, du point de vue musical, la « révélation du Festival » : « Cette musique dessinée en grande partie directement sur la pellicule prouve qu'il faut chercher une technique nouvelle dans ce domaine mécanique qu'est le cinéma. Autrement, nous sommes menacés de partitions aussi ridicules que, lorsque au temps du muet, l'orchestre jouait des polkas et des bostons tandis que M^{me} Poincaré visitait les aveugles de la guerre de 1914 ! » (1955, [s.p.])

29. Le 29 janvier 1961, *Lignes verticales* reçoit le premier prix de la compétition internationale CIDALC pour la musique et la danse au cinéma (Valencia, Espagne).

qui l'avait lui-même photographié en suivant [l]a partition » (McLaren, 2006, 39).

Le cinéma d'animation

Il faut replacer les expériences de Blackburn et de McLaren dans le contexte du cinéma d'animation de l'époque. Dans *La Revue de la Cinémathèque* (1965), Blackburn notait :

La musique est la parente pauvre du cinéma. Rarement la critique porte-t-elle un jugement sur elle, sinon pour constater que « remarquable, elle souligne bien l'action du film », les ouvrages consacrés à la musique de film se comptent sur les doigts d'une main et lorsqu'un film tombe dans un oubli total (souvent mérité), avec lui sombre aussi son accompagnement musical, quand bien même qu'il offrirait des qualités. (Carrière, 1988, 170.)

En outre, le domaine de l'animation est dominé par la pratique du *mickey mousing*. Comme le remarque Louise Carrière, les expérimentations qui auront lieu dans le domaine sonore témoignent d'une volonté de se dégager des « rappels sonores sécurisants, inventifs au début, mais transformés avec les années en d'interminables répétitions, univers figé des stéréotypes sonores et musicaux » (Carrière, 1988, 170).

La recherche sonore de McLaren suit deux voies, le folklore et le son synthétique. Dès 1941 se forme le département de musique de l'ONF, placé sous la direction d'Applebaum avec qui McLaren produira *Canon* (1964), un film dont la bande sonore mêle folklore, musique enregistrée et musique synthétique. Avec les autres compositeurs et les monteurs sonores, un noyau diversifié a pris forme. À partir de 1965, le milieu de l'animation s'intéresse à l'environnement : « Le son devient à cette époque le sujet de scénarios sur la pollution sonore (*Campeur décampe*), l'aliénation urbaine (*Mr Baxter gagne son ciel*) et sur le tissu même de la vie de quartier (*Livraison spéciale*, *Cityscape*, *Les Naufragés du quartier*, *Street Musique*, *La Rue*, *Le Chandail*) » (Carrière, 1988, 280-281). Dans cet esprit, Blackburn construit son *Ciné-crime* avec des bruits de poursuite, véritable partition de musique concrète. Cette partition a précédé l'élaboration de l'image, qui consiste en un jeu d'ombre et de lumière animé par l'écran d'épingles, ainsi que l'explique Louise Cloutier (Blackburn, 1996, p. 31 du livret) :

Je laisse le spectateur libre d'imaginer des choses qui auraient pu se produire. Ainsi, je construis la piste sonore à l'aide de bruits et de musique, traitée électroniquement, et je raconte l'histoire réelle mais, l'histoire n'étant pas racontée en paroles, ni même en

images, le spectateur peut construire pour lui-même des événements réels. [...] Le film exigera plus de participation de la part de l'auditoire. (Blackburn, 1969, 7)

Si le son est devenu un élément important dans le scénario, c'est en bonne partie afin de rendre manifeste l'invasion sonore dans la société moderne et urbanisée : « La cacophonie et le manque de communication traduisent chez Serge Garand, Pierre Mercure, le Ferland des débuts, une déception devant les priorités actuelles », note Carrière (1988, 281). Cette invasion du son coïncide avec l'affirmation du cinéma direct au Québec. Ainsi, dans les années soixante et soixante-dix, l'écologie sonore — les sons familiers — se démarque, du moins dans le domaine de l'animation. En effet, une sorte d'école « réaliste » émerge en animation, qui se caractérise par l'introduction de sons réels dans la bande sonore. Cette tendance se remarque chez les compositeurs : Applebaum (*Richesse de la terre*), Rathburn (*A for Architecture*), Fleming (*Au pied de la lettre*) ou Blackburn (ses films avec Evelyn Lambart, *Hoarder*, *Fine Feathers*, *Le Lion et la Souris*, *Rat de maison et Rat des champs*) ; chez les monteurs sonores : Normand Bigras, Donald Douglas, Karl Duplessis ; chez les ingénieurs du son et les bruiteurs : Joe Champagne (qui a travaillé avec McLaren dans *Lignes horizontales*), Ken Page (*La Plante*, *Tendre histoire de Cendrillon Pingouin*, *A Token Gesture*).

À partir de 1967, alors que René Jodoin dirige le studio français d'animation, les deux tendances — folklore et expérimentation sonore — continuent leur progression. Pour ce qui est de la première, Carrière note l'affirmation d'une véritable « québécoïté sonore », tant dans le choix du répertoire que dans celui des sons et de la parole, porteuse d'un accent bien spécifique. Du côté de l'expérimentation, c'est la musique concrète et la bande sonore conçue comme musique électroacoustique qui s'affirment, comme en témoigne la fondation de l'Atelier de conception et de réalisations sonores en 1971. Dès 1964 Blackburn soulignait l'intérêt d'une telle musique et du son en général :

J'explore maintenant de nouveaux modes d'expression musicale, de nouvelles dimensions du son, bref l'inconnu musical. Je suis convaincu que la musique électronique et la musique concrète ont droit de cité, non pas simplement comme musique de scène ou d'ambiance, mais comme nouveau style musical indépendant. Je pense vraiment qu'un avenir brillant l'attend. (Société Radio-Canada, 1964, 9.)

UNE PENSÉE QUI SE PRÉCISE

Synchronisme et contrepoint

Les expériences de McLaren et Blackburn dans le cinéma d'animation sont, la plupart du temps, marquées du sceau du synchronisme. Le compositeur Michel Fano critique d'ailleurs ce rapport du son et de l'image : « Je pourrais [...] reprocher, autant à McLaren qu'à Blackburn, de n'avoir été intéressés que par le synchronisme du son et de l'image. Pas un seul moment qui ne soit synchrone dans les films que j'ai pu voir » (La Rochelle, 2002, 188). Malgré leur originalité, ce rapport de synchronicité domine dans des films tels que *A Phantasy* et *Blinkity Blank*, ou même dans le « *E* » de Pojar et Desbiens qui, selon La Rochelle, représente l'une des créations sonores les plus achevées de Blackburn :

Le compositeur fait de l'opéra la parodie d'un art bourgeois, dictatorial, élitiste, qu'il confie à un chœur joyeux et débridé. Par ailleurs, pour ses bruitages, Blackburn fait appel, de manière originale, au duo Les mimes électriques, qui produisent avec la bouche des bruits ressemblant à des sons réalistes mais qui ont une petite allure dérangementante, presque fantasmagique. (La Rochelle, 2009, 71.)

Or, Blackburn se montre plutôt réticent devant le synchronisme ; du moins n'était-ce pas pour lui une norme. Il est certain que le cinéma d'animation se prête particulièrement à ce rapport du son et de l'image, qu'il faut cependant savoir éviter : « si une séquence s'y prête, la musique peut devenir un contrepoint et cela peut apporter beaucoup au film, en éliminant le pléonasme », explique Blackburn (Bonneville, 1984, 10). Dans le documentaire *Le Jeu de l'hiver* (Jean Dansereau et Bernard Gosselin, 1961), la musique de jazz composée par Blackburn doit être enregistrée « sans synchronisation particulière avec l'image » (*Illustrations*, [s. d.]). Dans le long-métrage de fiction, le compositeur note également que la synchronisation de l'image et de la musique n'est pas une nécessité :

Souvent, moi je préfère que ça soit désynchronisé [...]. Mais il ne faut pas que l'auditeur, le spectateur du film soit désarçonné [...], il faut que de temps en temps ça tombe pile et qu'on sente inconsciemment, en subissant la trame sonore [...] que c'est volontaire les choses qui ne tombent pas pile puisque de temps en temps Ah! Ça tombe juste. (Cloutier, 1980b, 18.)

Comme nous le verrons, *Jour après jour* et *Je* offrent de bons exemples de contrepoint entre l'image et le son : c'est que la musique, bien qu'au service du film, est langage et qu'il faut la laisser parler.

La musique est un langage au service du film

Si le rôle du compositeur n'est pas de s'exprimer lui-même, mais d'imaginer ce que le réalisateur aurait pu faire s'il en avait eu les moyens, il n'en demeure pas moins que la musique possède une valeur expressive, qui ne sera cependant révélée qu'au contact de l'image : « c'est l'image, son sens et son rythme qui provoquent une musique, déclare Blackburn. Et c'est au compositeur de la trouver et de l'exprimer » (Bonnevillle, 1984, 8). Le film contient donc déjà sa musique : les formes de l'expression du film, ses formes de narration, confèrent sa forme à la musique — contrairement à la musique de concert où c'est au compositeur de trouver la forme. Cela ne signifie pas pour autant que la musique est totalement soumise à l'image. Même si, *a priori*, le visuel prime sur le sonore, la musique est « une forme de langage comme le langage parlé », il faut « la laisser parler jusqu'au bout » : « Tout de même, il ne faut pas que le texte de l'écran coupe la "parole" à la musique » (Bonnevillle, 1984, 8-9). Selon Blackburn, peu de réalisateurs, à l'exception d'Anne Claire Poirier, s'intéressent à cette fonction de la musique. Par ailleurs, si elle a le pouvoir de s'exprimer, la musique doit également savoir se taire. Pour Blackburn le silence est un élément crucial, voire « la clé de la bande sonore » : « la mesure du silence dans un film est souvent plus éloquente, car elle rehausse la valeur expressive de l'image. Dans *Blinkity Blank*, il y a plus de silence que de musique et j'en suis fort heureux » (Blackburn, [1986]).

En tant que langage, la musique est particulièrement sollicitée dans le film d'animation où « la bande sonore [...] compte beaucoup plus que dans un film ordinaire » :

Dans un film d'animation, ce qui donne une autre dimension au film, c'est précisément la musique. C'est rarement le texte. En conséquence, la musique devient une voix qui exprime quelque chose comme un commentaire. Très souvent, on trouve de la musique du début à la fin du film. Et cela forme un tout. Prenons *Narcisse*. Il faut que la musique serve de guide au spectateur. Si on regarde *Narcisse* sans musique, il y a mille façons d'interpréter les scènes. La musique donne une première signification. Mais le spectateur peut en trouver une autre. La musique est une façon d'aborder un sujet en proposant une première suggestion. En somme, la musique déblaye le terrain. Elle rassure également les gens en proposant un semblant d'explication. (Bonnevillle, 1984, 9.)

Dans le cas de *Narcisse*, la musique a été composée une fois la partie visuelle achevée. De ce fait, la structure était déjà établie et, si l'on suit la pensée de Blackburn, la forme musicale était donc déjà présente³⁰. Si le compositeur tente de révéler la musique qui est déjà là, il ne cherche cependant pas à l'imposer à l'auditeur : « Ma conception générale de la musique consistait à proposer une sorte d'interprétation inconsciente de l'histoire présentée à l'écran, tout en attirant aussi peu que possible l'attention auditive. J'estime que ce film admirable relève d'abord et avant tout du regard » (McLaren, 2006, 38-39). Le discours musical agit donc sournoisement, comme un commentaire, un guide.

Seule, la musique de film ne dit pas tout, et elle est indissociable de l'image qui lui a donné forme : « La musique de film, privée de son support visuel, n'a plus de forme, de logique interne » (Blackburn, [1986]). Ainsi Blackburn prône-t-il la création d'une musique originale, qui s'intégrera à l'œuvre, et non le recours à une musique préexistante. Celle-ci ayant été composée « pour être écoutée seule », elle se suffit à elle-même et n'est acceptable « que si elle fait partie du film, comme lorsqu'on joue un trio de Schubert dans le film de Stanley Kubrick, *Barry Lyndon* (1975) » (Bonneville, 1984, 12). Pourtant, Blackburn se servira lui aussi de musique préexistante, mais en tant qu'objet sonore soumis à la décomposition, à la recomposition et au montage.

Le bricoleur noble

De sa rencontre avec McLaren et le cinéma d'animation va naître chez Blackburn une attitude de « bricoleur noble ». Le compositeur reconnaît cette même nature chez McLaren : « L'animateur [...] n'est pas forcément un peintre. C'est plutôt, si je puis dire, un bricoleur » (La Rochelle, 1965, 53). Tel un artisan, le cinéaste « “construit” un film d'animation avec l'art, la connaissance et l'amour d'un maître luthier, d'un ébéniste, d'un verrier »

30. Blackburn remarque que la vieille forme ABA est la plus sûre : « Ça le [le film] commence et ça le ferme. Je trouve ça excellent. On peut faire exception des fois et commencer un film d'une certaine façon et finir absolument autrement si le film demande ça. C'est si l'évolution à l'intérieur du film fait que la fin n'a plus aucun rapport avec le début parce qu'il y a eu l'évolution à l'intérieur [...] » (Cloutier, 1980b, 19-20). On notera en l'occurrence que *A Phantasy* est un film organisé en trois parties, ABA, tant au niveau technique — par l'utilisation de pastels monochromes se transformant au moyen d'un enchaînement de 48 fondus pour les première et troisième parties, et l'animation, image par image, de découpages de cercles plats sur fond d'arrière-plans dessinés au pastel pour la deuxième partie — qu'au niveau du récit — première et troisième parties au sol, deuxième partie dans les airs (le ballet de sphères). La partition suit cette division.

(Blackburn, 1975, 133). Chez le compositeur, le bricolage comprend plusieurs facettes, qui s'ajoutent à la pratique du dessin du son sur pellicule apprise avec McLaren et qui l'amène à se confectionner un multi-peigne magnétique.

Sa nature de bricoleur se manifeste dans son intérêt pour la musique concrète, la manipulation du son et le montage : « C'est comme d'autres qui montent des montages de musique électroacoustique, explique-t-il. C'est du bricolage [...], coller bout à bout [...]. Puis quand on manie des boutons ou des fils comme Yves Daoust disait, c'est simple à comprendre, c'est une question d'aiguillage » (Cloutier, 1983, 21). On l'a dit, pour Blackburn le montage fait partie intégrante de la composition, et il assiste également au mixage afin de contrôler les sons. Mais ce n'est pas seulement lorsque sa musique est enregistrée qu'il fait œuvre de monteur : le montage peut aussi remplacer la composition à proprement parler. Dès lors, le compositeur ne compose plus avec des notes, mais avec un autre objet sonore : le matériel préexistant, son ou musique. Ainsi, pour *Caprice de Noël* et *Jour après jour*, François Vallerand note que les bandes sonores « relèvent plus du collage musical, voire du travail de monteur sonore à partir d'éléments puisés dans la sonothèque de l'ONF, que du travail de compositeur traditionnel » (Vallerand, 1984, 71).

Pour *Pas de deux*, Blackburn effectue un montage sonore à partir d'un enregistrement, donc de musique non originale, du morceau *Old River Song*, interprété par Constantin Dobre à la flûte de Pan³¹ et le United Folk Orchestra de Roumanie. La durée du morceau étant inférieure à la durée du film, le compositeur a procédé à une décomposition de l'enregistrement puis à une recomposition :

J'ai donc entrepris d'enregistrer plusieurs copies du morceau sur ruban magnétique, qui m'ont permis de séparer tous les éléments musicaux : les murmures de l'orchestre en ouverture, les motifs et les phrases de la flûte de Pan de même que toute la mélodie. Puis, j'ai conçu une nouvelle piste sonore s'ouvrant uniquement sur l'accompagnement très discret de l'orchestre, maintenu sans interruption jusqu'à la fin de la piste. Sur ce fond sonore, à certains moments cruciaux du film, j'ai ajouté de courts fragments de flûte de Pan, quelques notes, un motif, puis des phrases et enfin, dans les dernières minutes du film, la mélodie entière. J'avais déjà enregistré une importante variété d'arpèges de harpe aux colorations, tonalités et registres divers s'accordant au murmure de l'orchestre et pouvant s'intégrer au fond de la mélodie. Ces enregistrements ont fait l'objet de pistes distinctes. (McLaren, 2006, 42-43.)

31. Blackburn appréciait particulièrement la flûte de Pan. Il aimait également le hautbois, le cor anglais, l'alto, le violoncelle, la clarinette et le saxophone, et les petites formations, particulièrement celles où dominent les bois (Cloutier, 1980b, 22-23).

Les extraits ont ensuite été traités de manière à ce qu'ils se répètent constamment, comme des boucles, et se doublent. La musique, quelque peu minimaliste et statique, procède par longues tenues des cordes et par *bisbigliandi* (répétition rapide de la même note) de la harpe ; elle évolue lentement et fait entendre de subtils changements d'accords. La lenteur de la musique correspond aux mouvements ralentis des danseurs et au quasi-statisisme de l'image³².

Si cette approche de la bande sonore s'inscrit dans un dessein expérimental, elle s'impose aussi parfois comme la meilleure solution au manque de budget :

Dans les films de long-métrage documentaire ou de fiction, Blackburn dans les années 1960-1970, écrivait le générique d'un film avec de la musique originale. À cause des restrictions budgétaires, il sélectionnait, seul ou avec le réalisateur, la musique à insérer dans le film. À partir de citations musicales déjà gravées sur disque ou bande magnétique, il procédait par la suite au montage de la bande musicale. [...] Mentionnons entre autres *J.A. Martin, photographe, Cordélia* et le film sur le viol *Mourir à tue-tête*. (Cloutier, 2001.)

Outre le montage sonore, Blackburn met à profit ses talents de bricoleur dans l'invention d'instruments, tel un artisan-luthier. Afin d'obtenir les sons qu'il désire, il se confectionne un instrumentarium personnel. Il s'agit d'objets créés par lui-même — des instruments à cordes inspirés de leurs homologues indiens — ou d'objets déjà existants — une toupie, par exemple. Ce qui importe, c'est la production d'un son particulier, et n'importe quel objet qui satisfait son oreille et ses désirs sonores peut faire l'affaire. Tous ces instruments sont rassemblés chez lui, dans sa « salle de jouets » — et non de jeu ! précise Louise Cloutier (Hellégouarch, 2011). Nous ne savons malheureusement pas quels étaient précisément ces objets et à quelles œuvres ou quels films ils étaient destinés.

32. Il est intéressant de noter que le tournage a été fait sur une autre musique ou dans le silence.

DE SCHAEFFER À L'ATELIER DE CONCEPTION ET DE RÉALISATIONS SONORES

Blackburn, McLaren, Schaeffer

En tant que monteur sonore, compositeur sans partition — lorsqu'il travaille à même le son, concret ou synthétique —, artisan-luthier et utilisateur d'objets en tout genre, Blackburn témoigne d'un profond intérêt pour la musique concrète. Cet intérêt, il le découvre dès son premier séjour en France (de 1946 à 1948) en prenant connaissance des travaux de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry, et lors du second (en 1954 et 1955) alors qu'il côtoie le Groupe de recherche de musique concrète. Ainsi, depuis 1948, Blackburn essaye « à maintes reprises de convaincre l'ONF de la nécessité d'une recherche au niveau sonore » (Blackburn, 1971). En 1953, à l'époque de *Blinkity Blank*, Blackburn songe à l'idée d'un atelier similaire au groupe de Schaeffer : « McLaren et moi avons tenté de créer une espèce de studio expérimental pour le son et la musique, mais je crois que c'était un peu prématuré, car nous n'avons pas réussi à faire accepter l'idée à personne » (Blackburn, 1969, 7). Bien que cela n'ait pas été déclaré par l'animateur lui-même, on peut considérer que tout le travail de McLaren, et depuis le début, s'inscrit dans la lignée des recherches de Schaeffer à son studio de la RTF, notamment de ses partitions de sons gravés.

Blackburn ne s'exprime que très vaguement à propos de Schaeffer et ne nomme son homologue français que relativement à la création de l'Atelier. Ainsi s'exprime-t-il peu sur son second séjour en France, et ses liens avec le GRMC restent assez vagues : n'a-t-il fait que côtoyer le groupe ? assistait-il au second stage international dirigé par Hermann Scherchen en 1954 ? a-t-il composé des œuvres avec le matériel fourni par le GRMC ? quelle était la nature de ses rapports avec Schaeffer ? Par ailleurs, il faut noter qu'au moment où Blackburn séjourne en France, Schaeffer est en charge du réseau radiophonique d'outre-mer et a abandonné temporairement le GRMC à ses collègues Philippe Arthuys et Pierre Henry. Chose certaine, les deux hommes se connaissent et Blackburn s'est ouvert à Schaeffer de son projet d'atelier :

J'avais encore l'idée de mettre sur pied un studio de musique électronique. J'en avais parlé à Schaeffer. Alors j'ai dit : « Est-ce que vous pourriez m'aider ou faire quelque chose qui serait utile ? » Et il dit : « Ce que je pourrais faire, j'pourrais vous envoyer quelqu'un qui pourrait venir ici quelques mois peut-être, puis mettre sur pied un studio avec les outils qu'il faut. » Tout le monde trouvait ça très sympathique, mais l'argent, où le prendre ? (Blackburn, 1996, *Maurice Blackburn ou Portrait d'un méconnu*)

Si nous ne disposons pas de témoignage précis sur la relation existant entre Blackburn et Schaeffer, il n'en demeure pas moins que les deux hommes partagent certaines idées telles que le travail à même le matériau, la confection d'un instrumentarium³³ et les possibilités sonores qu'offre le cinéma.

En effet, si à la fondation du Studio d'essai Schaeffer s'intéresse principalement à l'art radiophonique, le cinéma retient également son attention et influence sa réflexion sur le décor sonore puis sur la musique concrète. C'est que le cinéma et la radio ont de nombreux points en commun, et surtout leur nature d'« art relais », entre le concret et l'abstrait, ainsi que leur lien avec le théâtre. « Dans les deux cas, souligne Évelyn Gayou, les œuvres sont réalisées collectivement, dans les deux cas l'objet est transformé en image — visuelle au cinéma, auditive à la radio —, les techniques de fabrication sont similaires : captation, montage, effets spéciaux, mixage, projection/diffusion » (Gayou, 2007, 31). Par ailleurs, Schaeffer connaît les partitions d'Honegger et Hoérée pour *Rapt*, ainsi que les essais de son à l'envers de Maurice Jaubert dans *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933). En 1943, il fait partie du premier jury de l'Institut des hautes études cinématographiques, créé la même année, et à qui il demande de « recevoir les élèves ingénieurs du son du Studio d'essai pour "s'ouvrir aux métiers voisins" » (Gayou, 2007, 34). Cet intérêt pour le cinéma donnera naissance à quelques productions du GRMC³⁴.

33. Au Club d'essai puis au GRMC, une part de la recherche portait sur la fabrication d'appareils destinés à transformer le matériel sonore. Jusqu'en 1951, le Club travaillait à partir de disques souples (Shellac) pour enregistrer et lire les sons. Les transformations sonores se faisaient donc par manipulations à partir du disque : on recourait surtout à la technique du sillon fermé, au moyen du microphone ou du lecteur de disque. Le premier magnétophone à bande monophonique arriva au Club en 1950, suivi l'année suivante d'un pupitre potentiométrique et d'un prototype de magnétophone à trois double-plateaux, tous deux confectionnés par l'ingénieur Jacques Poullin. Le magnétophone tripiste sera utilisé en 1952 dans *Timbres-Durées*, d'Olivier Messiaen. En 1951, Schaeffer et Poullin mettent au point deux phonogènes. Le premier, à clavier, « permet la transposition chromatique des sons » ; le second, à coulisse, « permet la transposition continue, endroit/envers, sous forme de glissando » (Gayou, 2007, 100). *Orphée 51* (1951) est la première œuvre avec transformations sur phonogènes, à clavier et à coulisse, et avec bandes magnétiques. En 1954, Schaeffer et Poullin réalisent un morphophone à têtes multiples, qui « permet des réinjections, des filtrages, une réverbération rudimentaire et une modulation » (Gayou, 2007, 100).

34. En 1953, plusieurs musiques sont composées en coproduction avec la télévision : *L'Art précolombien* (Enrico Fulchignoni) et *Les Fils de l'eau* (Jean Rouch), dont la musique est de Pierre Henry, *Léonard de Vinci* (Enrico Fulchignoni), dont Henry et Schaeffer signent la musique. En 1952, Schaeffer compose la première musique concrète pour le cinéma

Schaeffer exprime également sa pensée sur le son au cinéma en 1946 dans trois articles parus dans *La Revue du cinéma*. Dans ces articles, il distingue trois éléments hétérogènes constitutifs de la bande sonore : le bruit, la parole et la musique. Selon lui, le bruit est le son le plus adéquat à l'image, car celle-ci « ne peut montrer que des choses et le bruit est le langage des choses ». La parole, en tant que « bruit des hommes », doit être d'abord considérée comme la « rumeur des personnages », et il faut prêter l'importance la plus haute « à l'intonation, au grain de la voix, plutôt qu'au texte ». Quant à la musique, « matière plastique idéale » qu'il suffit de « bien [...] choisir pour qu'elle se mette en relation avec l'image », Schaeffer regrette l'utilisation de la musique préexistante et souligne l'intérêt d'une utilisation plus réfléchie de la musique, surtout en ce qui a trait à son potentiel émotionnel (Gayou, 2007, 37). On trouve la même distinction chez Blackburn, pour qui « la bande sonore doit être un tout, former un tout » : « Il n'y a pas seulement la musique, il y a le son et la voix » (Rivard, 1969-1970).

Fondation et fabulation de l'Atelier

Outre les influences de McLaren et de Schaeffer, ce sont des motivations bien précises qui conduisent à la création de l'Atelier : 1) donner la place qui lui revient à cette bande sonore qui, considérée comme secondaire dans le processus de création cinématographique, n'est jamais réalisée qu'avec peu de budget et à la dernière minute ; 2) créer des bandes sonores qui ne soient pas le simple double de l'image ; 3) sensibiliser le cinéaste à l'importance du son, de la bande sonore en général et de sa structuration ; 4) réaliser, pour des films précis, des trames sonores exigeant des moyens de manipulation sonore ; donc 5) offrir aux cinéastes qui le désirent, et sans dépasser leur budget, un service de manipulation sonore allant des simples effets ou climats sonores à une trame sonore élaborée, et ce, au sein même de l'ONF ; 6) permettre aux cinéastes de voir au-delà du cadre rigide de la musique conventionnelle et les familiariser avec une nouvelle conception sonore et le monde de

commercial, celle du court-métrage *Astrologie*, de Jean Grémillon. Les 16, 23 et 26 juin 1959, au musée Guimet de Paris, Schaeffer propose des « projections sonores » : *Les Idées et l'Objet*, *Images et Mouvement*, et *L'Imagination et l'Instrument*. Sylvie Dallet rapporte que la seconde séance présente « des courts-métrages projetés accompagnés de musique concrète, un spectacle de mime de Jacques Lecoq, le *Poème électronique* de Le Corbusier (images de Philippe Agostini et musique d'Edgar Varèse) ainsi que des films expérimentaux réalisés par de jeunes artistes attirés par la démarche du G.R.M » (Dallet, 1997, 56).

l'électroacoustique ; 7) plus largement, doter le Québec d'un studio de recherches en musique électroacoustique.

Poussé par les expériences de McLaren, qui lui fait prendre conscience des possibilités de la manipulation sonore et de sa nature de bricoleur, par celles également de Schaeffer et du GRMC, qui mettent à contribution n'importe quel son, bruit ou musique, Blackburn a finalement trouvé, vers 1970, une oreille attentive. Dans les premiers échanges, en particulier ceux entre Gilles Dignard, directeur de la production française à l'ONF, et Blackburn, le futur Atelier porte le nom de « Laboratoire de recherches sonores » (Blackburn et Clavier, 1970) ; et Blackburn co-dirige le projet avec le compositeur Alain Clavier, qui a été stagiaire chez Schaeffer au début des années soixante³⁵. Ainsi, Blackburn et Clavier demandent à utiliser les locaux et le matériel³⁶ disponibles au département du son et à s'adjoindre la collaboration d'un technicien attaché au département — ce sera Michel Descombes en 1971, par exemple. Dans un mémorandum d'avril 1971, les deux compositeurs tiendront cependant à noter que la manipulation sonore ne relève pas de l'ingénieur du son et de la technique : « la manipulation et la transformation sonore sont un art et non un exercice technique et [...] en conséquence ce n'est pas tant le “gadget” qui importe que la manière de s'en servir. Même le fait que l'équipement du laboratoire soit placé sous le contrôle d'un technicien du son compétent ne résoudrait rien » (Blackburn et Clavier, 1971a, 2).

Dignard donne son accord pour une période d'essai de trois mois, allant du 1^{er} janvier au 31 mars 1971. Cette période voit naître les trames sonores de *Heureux comme un poisson dans l'eau...* (Gilles Blais), de *Forest Fire* (Evelyn Lambart), des *Primaires* (Francine Desbiens)³⁷, et de la séquence « Cathédrale » (8 min) du film *Région 80* (Blackburn et Clavier, [1971b], 2-

35. Dès le 1^{er} décembre 1970, Clavier et Blackburn demandent à ce que Clavier soit engagé à plein temps pour se consacrer au Laboratoire de recherches sonores (Blackburn et Clavier, 1970). Le 20 avril 1971, une fois la période d'essai terminée, Blackburn insistera pour que ce soit Clavier qui le seconde dans la mise sur pied du Laboratoire (Blackburn, 1971).

36. Une liste de l'équipement nécessaire pour le Laboratoire est également dressée : un magnétophone Ampex, un magnétophone à vitesse variable Ampex, un magnétophone à têtes rotatives, une console à six entrées et trois sorties, six égalisateurs, une chambre de réverbération, un appareil à écho, un amplificateur avec haut-parleur et, si possible, un magnétophone à huit pistes ainsi qu'un synthétiseur (Blackburn et autres, 1970).

37. Nous n'avons pas trouvé trace du film *Les Primaires*. Il s'agit peut-être des *Bibites de Cromagnon*, film de Francine Desbiens qui date de la même année.

3)³⁸. Dans la foulée, quelques projets de films, surtout en animation, sont lancés : *Région 80* au complet, *La Genèse* (Laurent Coderre), *The Family That Dwelt Apart* (Yvon Mallette), *Le Non-temps* (Suzanne Gervais), *Ookpik* (Co Hoedman) et *Historic Sights* (Albert Kish)³⁹. Dignard et le Comité du programme de la production française jugeant l'expérience concluante, le projet de laboratoire se réalise : l'Atelier de conception et de réalisation sonores⁴⁰ voit le jour en avril 1971. Yves Daoust fera partie de l'équipe de 1976 à 1979.

Voici quelques précisions quant à l'équipement demandé :

[Il] comprend assez peu d'éléments standards mais, par contre, se remplira, à mesure que se poseront les problèmes inhérents à chaque film (car il ne faut pas perdre de vue que notre seul but, en essayant d'ouvrir ce laboratoire, est de servir les films), d'un nombre sans cesse renouvelé de « gadgets » hétéroclites, bricolés la plupart du temps, improvisés presque toujours et souvent même inventés pour répondre à des besoins immédiats et précis de transformation sonore. (Blackburn et Clavier, 1971a, 2.)

Ce qui compte, ce n'est donc pas tant le matériel que les « idées » : « Sons et formes rêvés, pensés par le compositeur et qu'il faut alors trouver le moyen de réaliser » (Blackburn et Clavier, 1971a, 2.)

38. Pour *Heureux comme un poisson dans l'eau...*, *Forest Fire* et *Les Primaires*, Blackburn et Clavier notent qu'un « certain nombre de manipulations et de transformations n'ont été réalisables que parce que le principe d'un Laboratoire de recherches sonores était accepté ». Blackburn et Clavier devaient concevoir un projet sonore destiné à démontrer l'utilité de l'Atelier ; les deux compositeurs ont plutôt décidé de présenter une séquence directement appliquée à un projet cinématographique : « Cathédrale ». Ils tiennent à souligner que « l'idée même de cette séquence n'était concevable que grâce à l'existence, même embryonnaire comme c'était le cas, de ce Laboratoire » ([1971b], 3).

39. Nous n'avons pas trouvé trace d'un film intitulé *Région 80*, pas plus que de *La Genèse*. Pour ce dernier, il s'agit peut-être en réalité du film de Coderre intitulé *Zikkaron* (1971). Si tel est le cas, alors le projet d'une collaboration avec l'Atelier a peut-être été abandonné, car la musique a été composée par un certain Donald Douglas. Il ne semble pas non plus exister de film intitulé *Le Non-temps*. Toutefois, Gervais réalise en 1971 le film d'animation *Cycle* avec une musique de Blackburn. En ce qui concerne *The Family That Dwelt Apart* (1973), la musique a été composée par Eldon Rathburn. *Ookpik* deviendra *Le Hibou et le Lemming. Une légende eskimo* (1971), avec une musique d'Éric Tagoona, et *Le Hibou et le Corbeau. Une légende eskimo* (1972). Pour le dernier film, *Historic Sights*, il s'agit peut-être de *Time Piece* (1971), avec une musique d'Alain Clavier. Ce dernier réalisera les trames sonores d'autres films d'Albert Kish, tels que *This Is a Photograph* (1971) et *Louisbourg* (1972).

40. Selon Blackburn et Clavier, ce nom, Laboratoire de recherches sonores, revêtait une « dimension abstraite de recherche pure », inadaptée aux véritables objectifs du projet (1971a, 1).

L'une des principales préoccupations de l'Atelier est l'intégration du processus de création sonore dès le début de la conception du film. C'est que l'Atelier ne doit pas faire office de « dépanneur », de producteur de « “petits bidules électroniques bizarres” qui bouchent si bien les trous d'une bande sonore déficiente, mal planifiée, à laquelle on ne s'est intéressé qu'à la dernière minute », comme le dénoncera Daoust en 1977 (6), abondant ainsi dans le même sens que Blackburn et Clavier :

[Il faut] sensibiliser les cinéastes aux problèmes de la conception sonore, c'est-à-dire d'une trame élaborée, tant au niveau des idées qu'au niveau de la ou des techniques utilisées dès la mise sur pied, dès la préparation du film, alors que trop souvent celle-ci est livrée à l'improvisation constante au fur et à mesure que se déroulent les différentes opérations du film (tournage, montage, enregistrement, etc.). D'où, trop souvent : qualité souvent discutable du son de location. Effets sonores « collés » à la dernière minute. Musique dont la fonction est uniquement de boucher les trous. Banalité des rapports dialogues/effets/images. (1971a, 3.)

Ce que souhaite l'Atelier, c'est la structuration intégrale de la bande sonore comprenant bruits, paroles et musique — et non la séparation de trois matières d'expression qui ne seraient articulées ensemble qu'au moment du mixage final. La bande sonore n'a alors de sens qu'en rapport avec son support visuel : elle doit l'enrichir, établir un contrepoint, un dialogue avec l'image, introduire un autre discours, si bien que le sonore et l'image deviennent indissociables.

Ce que l'Atelier propose en réalité, c'est l'intervention d'un nouvel acteur dans la création filmique, une sorte de directeur de la bande sonore qui serait, d'après Daoust, le compositeur lui-même :

Dans une approche électro-acoustique concrète de la bande sonore, tous les sons — aussi bien les paroles que les sons réalistes — sont considérés comme exploitables musicalement. Le compositeur doit donc prendre en charge la bande sonore globalement, dès le début d'un film, en collaboration avec le cinéaste, le monteur visuel, le monteur sonore. Le musicien n'a pas à faire nécessairement tout le travail de sonorisation, mais doit le diriger, le planifier, afin de *structurer toute la bande sonore comme une œuvre musicale électro-acoustique*. C'est l'ensemble de la bande qui devient la musique de film. Ce qui n'exclut pas du tout l'emploi de « musiques » au sens traditionnel. Mais celles-ci sont considérées dans cette optique comme des « objets sonores » parmi d'autres, comme des éléments de la structure musicale globale que devient alors la bande sonore. Celle-ci n'a plus uniquement une fonction de sonorisation, elle n'est plus appliquée, comme un vernis, sur un visuel terminé, qui a déjà tout son sens, mais acquiert un rôle actif. Elle enrichit le film par ses propres moyens expressifs. Un contrepoint à deux voix s'établit, entre le visuel et le sonore. (1977, 5-6.)

Dans cette perspective, l'Atelier a bien conscience de se situer en marge du schéma classique d'élaboration d'une trame sonore et souhaite sensibiliser, familiariser les cinéastes avec ce nouveau mode de conception musicale. Comme le souligne Clavier, il s'agit en fait de « vaincre la méfiance que beaucoup de cinéastes ont encore à l'égard des musiques ou des environnements électro-acoustiques » (1973, 1). C'est peut-être ce qui poussera Daoust, en 1977, à inscrire l'Atelier dans la mouvance de la musique électroacoustique.

Le compositeur distingue ainsi deux tendances : la musique électronique et la musique concrète. La première a recours à des sons « “purs”, c'est-à-dire abstraits » qui « n'ont pas d'épaisseur sémantique, de contenu culturel, ils ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes ». En plus d'utiliser des sons « purs », la musique concrète, quant à elle, a également recours à des « des événements sonores puisés dans la réalité » et possédant « un contenu culturel, un sens ». Le compositeur se constitue ainsi un « répertoire “d'objets sonores” (équivalents des plans cinématographiques ?) » et un « vocabulaire de base » avec lequel il pourra composer (Daoust, 1977, 2). Daoust distingue ensuite deux conceptions sonores. La « tendance plastique » privilégie davantage la forme que le contenu des sons, vidés de leur référence culturelle. La « tendance sémantique », au contraire, conserve une telle référence : les sons sont utilisés pour leur valeur référentielle, en tant qu' « unités culturelles » (1977, 3). Les manipulations sonores ensuite appliquées à de tels sons en transforment le sens sans pour autant les rendre abstraits : « Cette démarche, explique Daoust, ébranle sérieusement la notion conventionnelle de musique. On ne crée plus seulement des rapports de formes, de couleurs, de dynamiques, mais également (surtout ?) des rapports de sens, en confrontant des sources sonores hétérogènes (voix humaines, sons anecdotiques, sons électroniques, fragments de musique) » (1977, 4). Une telle pratique consiste ainsi à faire du « cinéma virtuel » On glisse des constructions strictement musicales, syntaxiques, vers des structures de récit » (1977, 4). Telle est la démarche de l'Atelier.

Vie et mort de l'Atelier

L'Atelier sera le lieu de plusieurs réalisations. La première à noter est le double album *Musiques de l'ONF, vol. I* (1977), dont Blackburn est le conseiller musical. Alors que les membres de l'Atelier semblent soutenir

l'interdépendance de la musique et de l'image⁴¹, l'album proclame l'autonomie des bandes sonores : « Ce n'est pas là d'"air de film" ni de "chanson-thème" qu'il s'agit, fait remarquer Jean-Yves Bégin. La trame sonore s'y trouve ici détachée de l'image et prise dans sa totalité, érigée en œuvre parallèle, autonome » (Blackburn et autres, 1977, pochette). On y retrouve ainsi *Neighbours / Voisins* (McLaren, 1952), *Blinkity Blank* (McLaren, 1955), *Rythmetic* (McLaren, 1956), *Jour après jour* (Clément Perron, 1962), *Caprice de Noël* (McLaren et compagnie, 1963), *Canon* (McLaren, 1964), *La Courte Échelle* (Gérard Giraldeau, 1964, musique de Gabriel Charpentier), *La Forme des choses* (Giraldeau, 1965, musique de Pierre Mercure), *Dimensions soleils* (Raymond Brousseau, 1970, musique de Gilles Tremblay) et *Metadata* (Peter Foldès, 1971, musique d'Alain Clavier et Blackburn). À part *Metadata*, note Bégin, toutes ces bandes sonores sont antérieures à la formation de l'Atelier, et semblent ainsi être désignées à titre de modèles :

Cet album rend hommage aux compositeurs de l'ONF, cinéastes authentiques, artisans essentiels à l'accomplissement de l'œuvre cinématographique. C'est à ce titre qu'on retrouve les « musiciens-cinéastes » de l'ONF — Maurice Blackburn, Eldon Rathburn et Alain Clavier, ainsi que d'autres compositeurs intéressés par les rapports son-image. [...] Ces disques couvrent la période qui s'étend de 1952 à 1971. Période antérieure à la fondation de l'Atelier (1972) où des moyens électro-acoustiques ont été mis à la disposition des compositeurs. (Blackburn et autres, 1977, pochette.)

Sur les dix titres, la moitié sont de McLaren, ce qui confirme son influence déterminante : « Cet album nous rappelle, dit Bégin, qu'un Norman McLaren n'est pas seulement un grand cinéaste d'animation, mais qu'il est aussi un musicien imaginatif » (Blackburn et autres, 1977, pochette).

Parmi les autres réalisations de l'Atelier, citons un disque de Clavier pour un des numéros de *Médium-Média* sur la « La qualité de la vie » (publication de l'ONF) et une bande sonore de Louis Portugais et Jocelyne Archambault sur *La Radio communautaire* avec la participation de Clavier (musique, montage et mixage), mais aussi *Épilogue* (1972), *Onde Orange* (1973)⁴², et *Volcano* (Donald Brittain et John Kramer, 1976) dont la musique, composée par Clavier,

41. Blackburn n'a-t-il pas écrit : « Je ne crois pas que la musique de film peut avoir une existence en dehors du cadre audio-visuel pour lequel elle a été créée » ? (La Rochelle, 2002, 27.)

42. Toutes ces œuvres sont citées par Réal La Rochelle (2002, 30-31). Nous n'avons cependant pas retrouvé trace de la plupart d'entre elles dont nous ne pouvons ainsi indiquer l'année de création et/ou l'auteur.

reçut le prix Etrog (ancêtre du prix Génie) de la meilleure musique originale en 1976⁴³. La production d'Yves Daoust, particulièrement prolifique, et fort éclairante quant aux idées véhiculées par l'Atelier. Il compose les bandes sonores de *Le Plan sentimental* (Jacques Leduc, 1970) et de *Samedi. Le ventre de la nuit* (Leduc, 1978), de *L'Âge de chaise* (Jean-Thomas Bédard, 1978) et de *Naufragés du quartier* (Bernard Longpré, 1980). Sur la collaboration de Daoust et Leduc, La Rochelle note :

Le compositeur refuse les trames formées des seuls sons produits par la machine, l'électroacoustique pur, pour traiter plutôt les sons cueillis par le réalisateur (bruitages, bribes de paroles et de chansons) et les inscrire dans une toile tissée par l'ordinateur. Et ce, toujours en contrepoint, rarement en synchronisme, sauf quand l'exigent quelques séquences de cinéma prises sur le vif. De la sorte, Daoust intègre à merveille les données sonores du direct avec la manipulation électronique, une symbiose qui magnifie musicalement les vertus brutes de la prise de vue synchrone. [...] Ces créations d'Yves Daoust sont des exemples dispersés, dans l'*underground* de l'ONF, presque confidentiels. (La Rochelle, 2009, 70.)

De son côté, Carrière souligne l'étroite collaboration de l'Atelier avec le studio français d'animation : *L'Œuf* (1971) de Clorinda Warny et *L'Œil* (1972) de Viviane Elnécavé, avec une musique de Blackburn ; *Tchou-tchou* (1972) de Co Hoedeman, avec une musique de Normand Roger ; *Le Vent* (1972) de Ron Tunis, *Un cheval à toute vapeur* (1973) de Kaj Pindal et *Du coq à l'âne* (1973) de Suzanne Gervais, Francine Desbiens et Pierre Hébert, avec la participation de Pierre F. Brault au son ou à la musique ; *Metadata* (1971) de Peter Foldès avec une musique de Clavier et Blackburn ; et enfin, *Ceci est un message enregistré* (1973) de Jean-Thomas Bédard, avec une musique de Clavier (Carrière, 1988, 290). Il n'est pas étonnant que la conception des rapports entre le sonore et le musical défendue par l'Atelier trouve son territoire de prédilection dans le cinéma d'animation puisque, comme Blackburn le disait lui-même, l'animation relevant du monde du rêve, tout y est permis et la bande sonore y joue un rôle plus important que dans les autres genres filmiques.

43. « D'après Alain Clavier, Blackburn se révèle cependant un peu perplexe devant l'électroacoustique, il est malade pendant un certain temps et ne s'engage pas très profondément dans les réalisations de l'Atelier (sauf pour *Metadata* en 1971, *Épilogue* en 1972 et *Onde Orange* en 1973) ; il laisse à toutes fins utiles l'Atelier aux soins de Clavier qui, jusqu'en 1979, y réalise plus d'une dizaine de trames sonores. Toutefois, selon Marthe Blackburn, ces propos de Clavier déforment la réalité. » (La Rochelle, 2002, 30-31.) On notera en outre que Blackburn, le 11 mars 1974, quitte son poste de producteur-délégué de l'Atelier pour se consacrer à son rôle de conseiller musical et de compositeur (Blackburn, 1974). À titre de fondateur, il demeure cependant actif à l'Atelier jusqu'en 1977.

N'ayant que peu d'appui de la part des cinéastes et des producteurs — notons qu'au moins trois ne sont pas indifférents : Pierre Moretti, Anne Claire Poirier et Jacques Leduc —, aux prises avec le préjugé coriace qui veut que le sonore se subordonne à l'image, manquant d'argent et de moyens techniques, l'Atelier ferme ses portes en 1980. En outre, en 1977, Yves Daoust publiait son *Atelier sonore : idéologie – orientation – politique* : une « douche glacée » (La Rochelle, 1992a, 158). Selon Robert Forget, ancien responsable administratif à l'Atelier en 1978-1979, cet échec revient également à la spécialisation des instruments utilisés (un échantillonneur mi-mécanique mi-acoustique, fait maison, et quelques synthétiseurs) et dont il fallait faire l'apprentissage, mais aussi aux réalisations sonores elles-mêmes, plus adéquates dans le cadre du film d'animation que dans celui du documentaire (Blackburn, 1996, p. 12-13 du livret). Forget relève également le dépassement rapide des outils utilisés par l'Atelier :

L'Atelier avait créé une démarche significative durant une phase expérimentale. Les outils en ce domaine s'étant vite améliorés sur le plan technologique, ceux de l'Atelier devinrent désuets, et ce furent des pigistes qui se servirent par après des nouveaux modèles et les utilisèrent dans certains films. L'évolution technologique petit à petit a effacé le besoin de maintenir un tel Atelier qui, à la fin des années 70, était au terme de son cycle. Le trait devait être tiré. (Blackburn, 1996, p. 13 du livret.)

On notera cependant que l'Atelier s'est battu tout au long de son existence pour obtenir un espace et un équipement de travail adéquats, comme en témoignent les mémorandums et rapports dont nous avons pris connaissance. Le sentiment général qui se dégage de ces textes est la stérilité des différents appels de l'Atelier. Le 26 avril 1977, Maurice Blackburn et Anne Claire Poirier, alors productrice de l'Atelier, constatent avec amertume que « l'Atelier n'intéresse pas » ; ils déplorent les remises en question de son existence, tant par la direction que par les cinéastes, et son échec :

Si l'Atelier se maintient vaille que vaille depuis cinq ans, c'est surtout grâce à la conviction et à la ténacité de quelques rêveurs incorrigibles qui croient encore que la bande sonore est une dimension importante d'un film et que tous les moyens pour l'enrichir (expérimentaux et contemporains autant que traditionnels) doivent être mis à la disposition des cinéastes. (Blackburn et Poirier, 1977, 1.)

Selon eux, l'Atelier ne fut finalement qu'un « rêve non partagé » qui a (sur)vécu toutes ces années dans une « quasi-clandestinité » :

Depuis cinq ans déjà, il a fallu parler de l'Atelier et le vivre avec retenue et réserve (ce qui nous fut toujours contraignant) afin de ne jamais faire peur en affirmant son existence. Encore maintenant, il nous faut attendre discrètement les restes — les restes du budget, les restes de l'espace, les restes des ressources humaines, les restes de temps, les restes de la maintenance, les restes de tout : on a raclé le fond. (1977, 1.)

Vu la situation, Blackburn et Poirier décident de se retirer, et remettent le sort de l'Atelier entre les mains de la Direction de la production française : « devant ce bilan qui révèle plus d'espoirs déçus que de réalisations positives, plus d'indifférence générale que d'intérêt professionnel, plus de calcul personnel que de générosité "collégiale", nous en arrivons à la conclusion qu'il est inutile de poursuivre une idée rejetée par la majorité de la Production française » (1977, 2).

La décision de Poirier et de Blackburn suit directement la publication du texte de Daoust, en 1977, qui veut faire de l'Atelier un « véritable studio de musique électro-acoustique » (1). Le compositeur propose donc d'ouvrir l'Atelier aux compositeurs extérieurs, même si leurs projets ne s'appliquent pas à une production cinématographique. Car « l'Atelier doit également encourager la production de musiques libres (non appliquées à l'image), mais qui tendent vers le "cinéma virtuel" », de « musiques-documentaires [...] destinées essentiellement à la radio » (7). Les productions de l'Atelier comprendraient ainsi des musiques de films sous forme de bande sonore totale, des musiques-documentaires ainsi que des travaux sur le rapport son-image. Il faudrait également constituer une phonothèque, accessible aux cinéastes, et une sonothèque, pour faciliter le travail des compositeurs. Il va sans dire que la proposition de Daoust a été assez mal accueillie par le comité du programme, qui juge « non désirable le plan de développement proposé, plan qui s'écarte du mandat et des « objectifs réels de la production » : « le sentiment général est qu'il faut maintenant fuir comme la peste tout ce qui tend à nous sortir de notre spécificité cinématographique. À cet égard, des trucs comme "les musiques libres pour utilisation radiophonique" ont fait bondir » (Comité du programme, 1977)⁴⁴. À partir du mois d'avril 1977, l'existence de l'Atelier est sérieusement

44. L'Atelier avait d'ailleurs déjà soumis un projet d'expansion extérieure, soutenu celui-là par le comité du programme dès 1973. Les modalités du projet ont été soumises par le compositeur Serge Dion en 1974. Le projet visait à « établir des modalités d'accessibilité à l'A.S. [atelier sonore] pour des compositeurs et créateurs extérieurs à l'O.N.F. et à combler le manque de ce style de musique [électroacoustique] au sein de l'art contemporain au Québec » (1974b, 1) ainsi qu'à « atteindre un maximum de productivité » (1974a, 2). L'Atelier serait structuré de la façon suivante : un comité d'admission constitué de musiciens (Serge Dion, Maurice Blackburn,

remise en question. En avril 1978, le Comité du programme constate la situation « stagnante » et « confuse » de l'Atelier, et juge qu'une décision ferme s'impose : « continuer ou fermer l'Atelier de conception sonore et éviter de “mourir à petit feu” d'année en année » (Comité du programme, 1978). L'année suivante, Robert Forget, qui soutient qu'il n'est pas nécessaire de fermer l'Atelier pour faire des économies, tente désespérément de démontrer, diagrammes à l'appui, la nécessité de l'Atelier, un lieu qui a été hautement productif⁴⁵. Alain Clavier propose bien quelques réflexions en vue de l'année 1980-1981, mais l'Atelier est mort.

Malgré sa fermeture, l'Atelier laisse des descendants qui continueront la recherche sonore durant les années quatre-vingt. Ce sont les cinéastes Bretislav Pojar (« *E* »), Gilles Groulx (*Au pays de Zom*), Fernand Bélanger (*Passiflora*) et Pierre Hébert (*Étienne et Sara*), les compositeurs Jacques Hétu, René Lussier, Robert Marcel Lepage et Jean Derome, et les concepteurs sonores Claude Beaugrand et Catherine Van Der Donckt (La Rochelle, 2009, 71). Quant à Blackburn, pendant la période de l'Atelier, il compose les trames sonores de *Cycle* (1971), de *Balablok* (1972), et de *Dernier envol* (1977). À partir de 1980, il continue de composer pour quelques œuvres filmographiques d'animation, dont « *E* » en 1981. Cet exemple est intéressant dans la mesure où il présente un véritable continuum sonore : piano, chant, paroles, onomatopées et bruitages — produits par les Mimes électriques — se mélangent du début à la fin en une trame sonore globalisante. Malgré la diversité de sa production, une idée

Réjean Poirier, Jean-Pierre Brunet) étudie et sélectionne les demandes d'admission et les propositions de projets (critères : antécédents musicaux et occupation musicale actuelle du candidat, but d'utilisation de l'Atelier) ; les candidats ainsi sélectionnés se joindront au Groupe de recherche, qui regroupe tous les créateurs, chercheurs ou stagiaires travaillant à l'Atelier ; un coordinateur (Serge Dion, compositeur), également membre du comité, est chargé de faire le lien entre le Groupe et l'ONF, et d'initier les nouveaux membres à l'équipement. À la fin de l'année 1974, le Groupe est constitué de Michel Gonneville, Michel Vinet, Normand Boucher, Michel-Georges Brégent, Jean-Pierre Brunet, Walter Boudreau et Serge Dion. Se joindront à ces musiciens, en 1975, Claude Frascadore, John Poniatowski, Michel Phaneuf et Réjean Poirier. Ainsi, l'Atelier n'accepte que des musiciens — « Le studio étant en quelque sorte un instrument de musique, il est normal que ce soit des musiciens qui l'utilisent. » (Dion, 1947b, 6). Cependant, le programme d'accessibilité engendre de nouvelles limitations techniques, l'Atelier n'étant plus amené à produire des œuvres uniquement destinées au cinéma, et d'espace.

45. Selon lui, la productivité de l'Atelier serait passée de 60 minutes de musique originale, en 1971, à 130 minutes en 1976. En outre, selon une liste qu'il a dressée, 43 réalisateurs ont fait un usage significatif de l'Atelier au moins une fois. Parmi eux, douze l'ont utilisé au moins deux fois dont deux au moins trois fois (Forget, 1979).

importante relie ses réalisations : celle de la bande sonore totale, vision par quoi s'explique la ténacité avec laquelle Blackburn a poursuivi ce rêve de créer un lieu de recherche et d'expérimentation exclusivement consacré au sonore.

LA BANDE SONORE TOTALE

Opéra audiovisuel

Dans un texte intitulé *Récitatif*, Blackburn exprime clairement sa pensée sur les rapports entre musique et image, et sur le commentaire filmique, qu'il conçoit à la manière d'un récitatif :

C'est pourquoi j'assiste le plus possible aux enregistrements des textes, pour diriger le ton et le rythme du commentateur. Il en est ainsi des effets sonores : leur ton, leur rythme, leur valeur émotive s'imposent à moi, et non leur réalisme. Il faut craindre la musique imitative et le commentaire descriptif ; et les bruits doivent évoquer le monde inconnu de notre subconscient. (Blackburn, [1986].)

Non seulement Blackburn s'éloigne des conventions en considérant la musique comme un des éléments de la bande sonore, mais il insiste sur le fait qu'elle ne doit pas être un calque de l'image : la musique doit enrichir l'image, sans nécessairement entrer avec elle dans un rapport de synchronicité. Pour Blackburn, c'est l'image qui impose forme et structure musicale. Rathburn précise la même pensée : « Il est primordial qu'un compositeur de musique de film admette que son travail ne consiste pas à imposer sa volonté au film, mais plutôt à laisser le film lui "parler". En "écoutant" ainsi le film, le compositeur se met dans un état de disponibilité qui lui permet de préciser, de mesurer les besoins musicaux du film. » (Lamoureux et Potvin, 2010) Le film doit être à la fois visuel et sonore : l'image s'impose au compositeur, l'inspire, et la bande sonore, dont fait partie la musique, vient ensuite la compléter.

En effet, la musique devient un objet sonore comme un autre. Inspirée par l'image, elle en est indissociable, tel que l'explique Blackburn :

J'ai toujours eu un penchant pour l'opéra : on y retrouve plusieurs formes d'expression en étroite conjonction les unes avec les autres – le chant, la musique, le théâtre. C'est peut-être parce que je conçois le cinéma comme un opéra qu'il m'est difficile de penser aux images, aux bruits, au commentaire, à la

musique, comme si ces éléments pouvaient être compartimentalisés, isolés les uns des autres. Je ne crois pas que la musique de film peut avoir une existence en dehors du cadre audio-visuel pour lequel elle a été créée. (Blackburn, [1986].)

Ainsi peut-on parler, comme le fait Réal La Rochelle, d'« opéra audiovisuel » pour désigner cette nouvelle approche du binôme musique-image, afin d'abolir toute relation de hiérarchie entre musique et image, ainsi qu'entre parole, musique et bruit (La Rochelle, 1992c, 98-99). La Rochelle propose également le terme « filmopéra », inventé par Kurt Weill, et qui désigne « l'adaptation cinématographique d'un opéra, donc n'obéissant plus aux lois du théâtre mais à celles du langage filmique » (La Rochelle, 2009, 68). Fusion de l'opéra et du film, toutes les sources sonores y sont prises en compte. Ainsi, la bande sonore de l'opéra audiovisuel, du filmopéra ou de l'œuvre audiovisuelle totale, devient une véritable œuvre électroacoustique.

Filmusique

Selon Daoust, l'esprit novateur de Blackburn ne s'exprime pas seulement dans ses trames sonores électroacoustiques, mais dans toute sa production. Il retient l'exemple de *Notes sur un triangle*, de René Jodoin :

[...] dialectique entre le visuel donnant plutôt le sentiment d'une démonstration, d'un exposé didactique que d'une œuvre de création, auquel Blackburn oppose une vraie valse dans le style pompier qui fait danser les bouts de carton, les libère de leur carcan. Utiliser le systématisme de l'image pour mieux la dévoyer par cette valse caricaturale jouée sur un piano-bastringue. Ce ne sont pas les notes qui comptent, mais les valeurs référentielles véhiculées par l'objet-valse. (Blackburn, 1996, p. 14-15 du livret.)

Déjà en 1988, Louise Cloutier soulignait cette omniprésence d'une pensée novatrice dans l'œuvre de Blackburn. Elle utilisa le terme de « filmusique » pour désigner le résultat de la structuration de la bande sonore totale, mais aussi cette volonté d'abolir la hiérarchie entre bruits, paroles et musique ; cette façon de concevoir la musique de film est également celle de Michel Fano. Il faut faire intervenir ici une autre pensée de Blackburn : « La musique, c'est une organisation sonore. [...] Un bruit de source ou un bruit de harpe, c'est pareil : il faut l'organiser » (Blackburn, 1996, *Maurice Blackburn ou Portrait d'un*

méconnu)⁴⁶. Il convient dès lors de se demander ce que le compositeur entend par musique, et il semble bien qu'il la définisse comme une succession de sons organisée selon certaines règles. Selon cette définition, n'importe quel son peut être intégré dans la musique. Si l'on parle ensuite de filmusique, c'est que les règles d'organisation des sons sont dictées par l'image : « C'est l'image qui sans cesse a imposé sa structure à ma musique de cinéma », écrit Blackburn (Blackburn, [1986]). La musique de cinéma, c'est l'organisation visuelle des sons.

Michel Fano reconnaît le caractère novateur de la pensée du compositeur canadien — alors qu'en Europe il n'y avait rien de tel — et l'importance de films tels que *Je, Jour après jour*, *Blinkity Blank* et *Ciné-crime* (La Rochelle, 2002, 187). Comme nous l'avons vu avec ces deux derniers films, et telle était la visée de l'Atelier, Blackburn est à l'œuvre dès le début de la conception filmique, ce qui lui permet de réaliser des bandes sonores globalisantes. Le résultat le plus accompli est peut-être celui de *Ciné-crime* puisque Blackburn en est le concepteur total, tant à l'image qu'au son, à la manière peut-être des expériences de McLaren. Le compositeur y fait appel à l'imagination de l'auditoire, par le son et l'image, et suscite ainsi l'intervention d'un nouvel acteur, que La Rochelle nomme l'« audio-spectateur » (La Rochelle, 2002, 11). Pour Marcel Jean, cette œuvre offre en outre un bon exemple du renversement des rôles de l'image et du son, et de la possible autonomie de la bande sonore :

Ce film a la particularité de comporter une bande-image extrêmement allusive, pratiquement incompréhensible si on y enlève le son. Or, la bande sonore, privée de son complément visuel, demeure tout aussi efficace à décrire une action archétypale (un voleur est poursuivi, puis arrêté, etc.). Il s'agit, en fait, d'un véritable tour de force tant la description y est précise. (Jean, 1996, 15.)

Exemples de bandes sonores totales

Parmi ses expériences électroacoustiques, une attention particulière peut être apportée à *Je*, à *Jour après jour* et à *Mourir à tue-tête*, dans lesquels la symbiose des diverses composantes du film est particulièrement prégnante. *Je*

46. La partition de *Je* peut être également décrite en termes de « bruitages organisés » (Société Radio-Canada, 1964, 20).

est la première bande électroacoustique de Blackburn. Dans ce film expérimental où Suzanne Rivest interprète une chorégraphie racontant l’histoire du mouvement chez l’Homme, la bande sonore décrit « des mouvements mécaniques (métronome, engrenage, moteur, dactylo, perceuse), des mouvements de la nature (avalanches, vents, gouttes d’eau, pluie), des voix (rires, chants d’enfants, prières monacales, chants d’oiseaux), ou encore des mouvements d’animaux (troupeaux en débandade, singes en déroute) » (Louise Cloutier, dans Blackburn, 1996, p. 28 du livret).

Après *Je, Jour après jour* est le deuxième film pour lequel Blackburn compose une bande sonore entièrement électroacoustique ; Louise Cloutier en offre une description :

Puis l’Homme dit : « Faisons la Machine à notre image et selon notre ressemblance... » Il en résulte un poème sonore *total*, ajoutant à la musique concrète — bruits industriels et effets divers enregistrés en studio ou pris en sonothèque, chantant la domination universelle de la machine devenue folle — la puissance de la parole et de l’intonation humaine. La parole fait contrepoint au son, totalement débridé — on est allé chercher de tout : galopade de chevaux, bruits de trains, sifflets, arbres s’écroulant, bruits de machines... Bande sonore élaborée sans partition directement à la Moviola, avec des paroles de Clément Perron, et la voix d’Anne Claire Poirier. (Louise Cloutier, dans Blackburn, 1996, p. 28 du livret.)

La bande sonore ainsi produite s’inscrit tout à fait dans la lignée du travail de Henry et de Schaeffer. Anne Claire Poirier explique qu’elle a d’abord réalisé le montage sans aucun son, puis qu’elle a pensé à un disque de Schaeffer. Elle fait entendre le disque à Blackburn tout en projetant les images, ce qui sera le point de départ de la conception de la bande sonore (Anne Claire Poirier, dans Blackburn, 1996, p. 16 du livret).

Le « poème sonore total » résulte de la fusion de diverses composantes sonores : des timbales, des cymbales et des *high-hats* frottés, frappés ; des membranophones, tels que tambour et caisse claire ; un piano (*clusters*), peut-être quelques percussions inventées et un xylophone (plutôt atonal) ; des sons synthétiques, du chant (narratrice), quelques bruits divers (ceux décrits dans le texte de présentation) et la narration — la voix de la narratrice fait également

l'objet d'un traitement puisqu'elle est parfois superposée à elle-même⁴⁷. Quant aux images, elles proviennent d'extraits inutilisés de films sur les usines à papier. Elles acquièrent un nouveau sens grâce à l'apport de la bande sonore, et le tout se révèle une réflexion sur l'être humain et son rapport à la machine. Plus loin que ça, La Rochelle note que le film « revendique une complète autonomie de la bande image (scènes de type “réaliste” montrant des ouvriers au labeur) et de la trame sonore, leur unique rapport dialectique étant celui d'une réflexion poétique et musicale sur la machine moderne qui façonne l'homme à son image » (La Rochelle, 2009, 69). Bien que ce film ait été réalisé avant l'Atelier, il présente un travail audio-visuel qui en est tout à fait représentatif. Selon La Rochelle, *Je et Jour après jour* sont de « véritables filmopéras modernes, comme en rêvait déjà Kurt Weill en 1930, quand il envisageait le “film-opéra futur” appuyé sur “les possibilités musicales et les lois formelles fondamentales du cinéma sonore” » (La Rochelle, 2009, 69).

L'idée de « poème sonore total » domine également dans une œuvre non destinée à l'écran : *Verbération*⁴⁸. Ici, Blackburn mélange les sons concrets, « la voix humaine » et la musique pour créer « une série d'images poétiques sonores » à partir des textes d'Anne Hébert (« Trop à l'étroit », « Nos mains au jardin », « La Ville tuée », « Nuit » et « Les Offensés ») (Blackburn, 1969, 7). Les voix de Monique Mercure et de Jean Perraud, des objets sonores au même titre que les sons concrets, sont traitées de la même manière. Certains mots sont répétés, déclamés tantôt par l'homme, tantôt par la femme, tantôt par les deux ; les textes sont récités à la manière d'une dictée, les phrases parfois superposées, afin de « recréer le poème depuis le début dans l'esprit de l'auditeur » (Blackburn, 1969, 7).

47. « Chaque piste sonore [...] comprend de nombreux effets agencés, de façon souvent impressionniste, en synchronisation avec l'image. Les six pistes sont jouées simultanément et un mixeur, sous la direction du compositeur, contrôle l'intensité de chaque bande et la texture sonore du résultat. » (*Illustrations*, [s.d.].)

48. Dans un mémorandum du 22 avril 1968, Blackburn écrit à propos de *Verbération* : « L'essentiel de mon projet est la création d'une œuvre pour voix, musique électronique et musique concrète. L'élaboration de cette œuvre va me permettre de faire des recherches dans l'utilisation d'appareils et instruments électroniques ou concrets pouvant produire, enregistrer et transformer des sons. Ce projet est l'aboutissement de quelques essais dans ce domaine que j'ai réalisés à l'O.N.F. Par exemple : “Blinkity-Blank” et “Jour après jour”. L'expérience que je veux tenter va me familiariser encore plus avec ce mode d'expression sonore et, en temps opportun, je pourrai la mettre au service de l'O.N.F. » (Blackburn, 1968.)

Anne Claire Poirier collabore avec Blackburn pour ses propres films. Pour *Mourir à tue-tête*, film-réflexion sur le viol de la femme — individuel, rituel ou collectif —, le compositeur utilise les ondes Martenot, l'orgue, des sons de cloches ou encore la cithare auxquels se mêlent des cris de femmes, la voix de la narratrice ainsi que celle d'une sorte de chœur de danse balinaise Kecak. Poirier ne voit pas en Blackburn un simple compositeur, mais également un cinéaste :

Il avait une pensée profondément cinématographique, voyait le cinéma comme un tout. Sans ce sens aigu du filmique, il n'aurait jamais réalisé et réussi les bandes sonores et les musiques de film comme celles qu'il a inventées. [...] Il travaillait sur le son dès l'enclenchement de la conception du film, puis développait des sons/musiques de diverses manières en contrastes, en appuis, en contrepoints... (Blackburn, 1996, p. 17 du livret.)

Du point de vue du langage, toutes les bandes sonores composées par Blackburn ne sont pas aussi expérimentales. Il y en a beaucoup — la majorité peut-être — qui présentent une musique davantage conventionnelle et il ne faut pas oublier que seuls quelques cinéastes épousent les idées du compositeur, d'autres se contentant d'une musique plus illustrative ou atmosphérique, et non conceptuelle. Blackburn avoue d'ailleurs : « C'est seulement de temps en temps que je faisais quelque chose d'expérimental » (Blackburn, 1996, *Maurice Blackburn ou Portrait d'un méconnu*). Il souhaite aller plus loin dans ces expérimentations, mais le peu de moyens et d'enthousiasme du milieu l'en empêchent. Selon Yves Daoust, la mise sur pied de l'Atelier est arrivée trop tard pour Blackburn :

Il eut le temps — et le goût — d'y réaliser très peu de musiques. Déchiré toute sa vie entre les contingences esthétiques de son travail de compositeur de musique fonctionnelle qui l'a entraîné à composer un très grand nombre de *musiquettes* un peu fleur bleue — qu'il aimait bien écrire, par ailleurs — et le « besoin d'aller plus loin » qui ressurgissait régulièrement et provoquait chez lui des crises profondes, il se sentit seul toute sa vie et en souffrit énormément, parfois jusqu'au désespoir nourri par le sentiment d'être passé à côté de ce qu'il aurait vraiment voulu être, de la musique qu'il aurait vraiment voulu faire s'il en avait eu les moyens, s'il n'était pas né trop tôt. (Blackburn, 1996, p. 15 du livret.)

Parmi ses partitions plus conventionnelles, on peut citer *Le Festin des morts*. Dans ce film la musique accompagne presque toujours la narration et reste assez conventionnelle dans son utilisation en illustrant action et personnages : par exemple, la musique atonale souligne les tensions, le chant grégorien ou la musique qui s'en inspire sert à caractériser les jésuites, tandis

que des sonorités amérindiennes (tambours, maracas, idiophones) sont associées au peuple autochtone. De même que pour ce premier film de fiction de l'ONF, *Les Filles du Roy* d'Anne Claire Poirier n'utilise pas de musique concrète, mais un langage et une orchestration plus traditionnels. Comme le souligne Louise Cloutier, Blackburn adopte ici une écriture proche de celle de sa musique de chambre, ses trios et quatuors (Blackburn, 1996, p. 28 du livret). Pour *J. A. Martin, photographe*, la musique, simple et peu présente, est caractérisée par une instrumentation minimale (piano, violoncelle, accordéon et une personne qui siffle). Ses interventions courtes et peu développées peuvent amener à se demander si la partition n'a pas été improvisée ou du moins composée dans un court laps de temps.

EN GUISE DE CONCLUSION

Maurice Blackburn était une sorte de cinéaste sans caméra, de la même façon que McLaren était un compositeur sans partition. Cette nature qui était la sienne s'est révélée au fur et à mesure de son expérience à l'ONF, notamment avec McLaren, et au contact des expériences du GRMC de Schaeffer. Un compositeur de musique filmique qui est à la fois un cinéaste sans caméra est un musicien possédant un sens aigu autant du langage musical que du langage filmique. C'est dire que sa pensée musicale est cinématographique — la musique à programme, l'opéra — et que sa pensée cinématographique est musicale — comme la musique, le cinéma, et en particulier l'animation, tend vers l'abstrait et requiert une maîtrise du rythme et du temps. Lorsque vient le moment de faire interagir les deux langages, tout est affaire de compromis.

Une fois le montage réalisé, le film contient en lui-même sa musique, que le compositeur se doit de révéler : le film impose à la musique sa structure et son rythme. *La musique doit seconder l'image*. Cependant, cette même structure rythmique ne doit pas mener à une analogie formelle ou expressive : il faut craindre l'imitation, le synchronisme. *La musique doit enrichir l'image*. Puisqu'elle est elle-même un langage doté d'un pouvoir expressif, particulièrement sollicité dans le cinéma d'animation, il faut laisser à la musique le temps de s'exprimer. *La musique est un commentaire au service de l'image*. En outre, le médium cinématographique est propice à l'expérimentation et permet l'élaboration d'une bande sonore totale que devrait réaliser le compositeur, de A à Z : idéalement, il est aussi le monteur et le mixeur ou du moins le directeur de la bande sonore. Ainsi faut-il aboutir à une

structuration intégrale de la bande sonore. Comprenant ainsi tous les sons – bruits, paroles et musique – et devant, sa fonction étant celle d’un commentaire, établir un contrepoint, un dialogue avec le visuel, soit un discours secondaire, la bande sonore totale peut revendiquer son autonomie. Tel est le cas de *Jour après jour* alors que, finalement, la bande sonore de *Ciné-crime* acquiert son autonomie, selon Marcel Jean, par sa description extrême.

Alors, synchronisme ou contrepoint ? Musique préexistante ou originale ? Musique atmosphère, commentaire ou aide-mémoire ? Composition, montage ou bricolage ? Bruits, paroles ou musique ? Et le silence ? La musique doit-elle venir une fois la partie visuelle terminée ou avant ? Finalement, peut-être, peu importe. Car, comme le disait Blackburn à propos de la conception visuelle du film : « Ce qui compte, c’est le résultat » (Bonneville, 1984, 8).

Ce qu’il resterait à faire pour compléter cette étude serait l’analyse des bandes sonores réalisées par Blackburn, purement musicales ou totales. Même si nous en avons dégagé quelques-uns, comme la structure visuelle du sonore, par exemple, l’analyse permettrait de révéler d’autres traits d’écriture du compositeur : y a-t-il, par exemple, des combinaisons son-musique-image privilégiées ? Ce travail permettrait en outre de vérifier les influences stylistiques classiques du compositeur. Selon Louise Cloutier, l’analyse de la filmusique que Blackburn composa pour les films documentaires peut aboutir à l’élaboration d’une « typologie d’après l’association émotionnelle et concrète suggérée par les instruments de musique et associée à des genres cinématographiques » et d’une « typologie rythmique et mélodique d’après l’association émotionnelle et concrète suggérée par la musique de Maurice Blackburn » (Cloutier, 1988, 30). Dans sa perspective, qui est celle d’écouter-voir le cinéma, La Rochelle préconise une analyse totale de la bande-son selon trois paramètres : « les sources sonores, leur place dans les films » et leurs « principales fonctions expressives » (La Rochelle, 2002, 11-12). Quant à la relation avec Schaeffer, une analyse des œuvres de Blackburn au moyen du *Traité des objets musicaux* (1966) pourrait être révélatrice (Cloutier, 1988, 31)⁴⁹.

Solenn Hellégouarch
Septembre 2011

49. Nous tenons à remercier Louise Cloutier pour ses conseils et son accueil dans sa collection privée.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Archives

1) Cinémathèque québécoise :

BLACKBURN, Maurice. [s.d.]. *Le Merle. Sur le pont d'Avignon*. Partition musicale olographe. 6 p.

_____. [s.d.]. *Notes sur un triangle*. Partition musicale olographe. 6 p.

_____. [s.d.]. *Québec-USA ou l'Invasion pacifique*. Partition musicale originale. 4 p.

_____. 1965. *Astataïon ou le Festin des morts*. Partition musicale olographe. 1 vol.

_____. 1980. *Dernier envol*. Chanson interprétée par le chœur des onéfiens. 4 p.

_____. 1983. *Narcissus / Narcisse*. Partition musicale annotée, 2^e version. 104 p.

JUTRA, Claude. 1963. *À tout prendre*. Document de mixage. Sujet vedette : musique. c50 p.

2) Collection privée de Louise Cloutier :

BLACKBURN, Maurice. [c1955]. *Blinkity Blank* (partition). Première page seule.

_____. [c1955]. *Notes sur la musique de Blinkity Blank*. 1 p.

_____. [1986?]. *Récitatif*. 1 p.

CLOUTIER, Louise. 1980a. « Interview de Maurice Blackburn par Louise Cloutier à l'ONF ». 25 novembre.

_____. 1980b. « Interview de Maurice Blackburn en présence de sa femme Marthe, par Louise Cloutier, à leur domicile (Ville Mont-Royal) ». 8 décembre. 30 feuillets numérotés à partir de 3.

_____. 1983. « Interview de Maurice Blackburn en présence de sa femme Marthe, par Louise Cloutier ». 22 février. 44 feuillets.

Filmographie de Maurice Blackburn (1942-1964) (document sans titre). 3 p.

Illustrations. [s.d.]. Document rassemblant quelques lignes sur les musiques de *Corral*, *Le Jeu de l'hiver*, *Turn of the Century*, *Jour après jour* et *Blinkity Blank*. 1 p.

Jour après jour. Storyboard. 1 p.

« National Film Board of Canada. Ciné-fiche / Film information bulletin : Blinkity Blank ». [c1955]. 1 p.

« National Film Board of Canada. Information sheet : A Phantasy ». [c1952]. 1 p.

POULENC, Francis. 1995. « La musique de film au festival ». *La Cinématographie française*, 3^e année, n° 17 (11 mai) : [s.p.].

RIVARD, Yolande. [c1969-1970]. Document sans titre. Interview de Maurice Blackburn. 1 p.

3) Office national du film :

BLACKBURN, Maurice. 1968 (22 avril). *Mémoire*. Adressé à Marcel Martin. 1 p.

_____. 1971 (20 avril). *Mémoire*. Sujet : Laboratoire de recherches sonores. Point de vue personnel. Adressé à Gilles Dignard. 1 p.

_____. 1974 (11 mars). *Mémoire*. Sujet : Démission du poste de producteur-délégué de l'Atelier sonore. Adressé à Yves Leduc. 1 p.

_____. 1977a (1^{er} février). *Mémoire*. Sujet : Justification de notre demande pour le théâtre 7. Adressé à François Macerola et Anne Claire Poirier. 3 p.

_____. 1977b (28 février). *Mémoire*. Sujet : Demande d'équipement pour l'Atelier. Adressé à Anne Claire Poirier. 5 p.

_____, et autres. 1970 (1^{er} décembre). *Mémoire*. Liste de l'équipement suggéré pour le Laboratoire de recherches sonores. Adressé à Len Green. 1 p.

_____, et Alain Clavier. 1970 (1^{er} décembre). *Mémoire*. Sujet : Compositeur vs. département du son. Adressé à Gilles Dignard. 1 p.

_____, et Alain Clavier. 1971a (19 avril). *Mémoire*. Sujet : Atelier de conception et de réalisations sonores. Réflexions sur l'expérience réalisée entre la production française et le Département du son d'une part et Maurice Blackburn et Alain Clavier d'autre part, du 1^{er} janvier 1971 au 31 mars 1971. Adressé à Gilles Dignard. 4 p.

_____, et Alain Clavier. [1971b]. *Rapport d'activités du Laboratoire de recherches sonores*. 3 pages numérotées de 2 à 4.

_____, et Anne Claire Poirier. 1977 (26 avril). *Mémoire*. Sujet : Atelier sonore 1977. Adressé à François Macerola. 2 p.

CLAVIER, Alain. 1973. *Réflexions sur l'Atelier de conception sonore*. 5 p.

_____. 1976 (28 avril). *Mémoire*. Adressé à Yves Leduc. 1 p.

- CLAVIER, Alain. 1980 (10 avril). *Mémoire*. Adressé à Peter Katadotis et Barbara Emo. 5 p.
- CLOUTIER, Normand. 1970 (9 novembre). *Mémoire*. Sujet : Compositeurs de musique vs. le département du son. Adressé à Gilles Dignard, Maurice Blackburn, Claude Pelletier, Len Green, Pierre Brault et Alain Clavier. 2 p.
- COMITÉ DU PROGRAMME. 1971 (21 avril). Extrait du compte-rendu de réunion. 1 p. numérotée 3.
- _____. 1973 (4-6 décembre). Extrait du compte-rendu de réunion. 1 p. numérotée 11.
- _____. 1977 (21-23 mars et 19-20 avril). Extrait du compte-rendu de sessions d'étude. 1 p. numérotée 4.
- _____. 1978 (11-12 et 20 avril). Extrait du compte-rendu de réunion. 1 p. numérotée 10.
- CROSLY, Larry. 1979 (1^{er} mai). *Mémoire*. Sujet : Proposed closure of the Atelier sonore. Adressé à Ian McLaren. 1 p.
- DAOUST, Yves. [1977]. *Atelier sonore : idéologie – orientation – politique*. 9 p.
- DIGNARD, Gilles. 1969 (28 mars). *Mémoire*. Sujet : Expériences sonores. Adressé à Len Green. 1 p.
- _____. 1970 (20 novembre). *Mémoire*. Sujet : Compositeurs de musique c. le département du son. Adressé à Normand Cloutier. 1 p.
- DION, Serge. [1974a]. *Projet d'organisation pour l'expansion extérieure de l'Atelier sonore*. 7 p.
- _____. 1974b (12 novembre). *Rapport sur la situation actuelle de l'Atelier sonore au niveau de l'expansion extérieure*. 4 p.
- [_____]?. 1975 (26 mars). *Rapport de l'Atelier de conception sonore. Exercice 74/75*. 3 p. + trois plans de studio et d'équipement + 2 p. intitulées respectivement « Rapport du programme d'accessibilité au 26 mars 1975 » et « Proposition d'équipement ».
- FORGET, Robert. 1978 (20 septembre). *Mémoire*. Sujet : Atelier de conception sonore. Adressé à François Macerola. 1 p.
- _____. 1979 (janvier). *Films parlants et films sonores. Atelier de conception sonore*. 4 p. et 2 diagrammes (« Atelier sonore » et « Atelier de conception sonore, production annuelle »), et en annexe une « Liste des réalisateurs qui font ou ont fait un usage majeur de l'Atelier... » (4 p.).

GREEN, Len. 1970 (7 décembre). *Mémoire*. Sujet : Laboratoire de recherches sonores. Adressé à Maurice Blackburn. 1 p.

_____. 1971 (7 juillet). [*Mémoire*]. Adressé à P. [Pierre] Moretti, copie de Maurice Blackburn. 1 p.

MACEROLA, François N. 1977 (3 octobre). *Mémoire*. Adressé « à tout le personnel » [de la production française?]. 1 p.

MORETTI, Pierre. 1971 (17 juillet). *Mémoire*. Adressé à Len Green. 1 p.

_____. 1977 (17 novembre). *Mémoire*. Sujet : Recommandations du Comité d'étude sur le son en ce qui concerne L'Atelier de conception sonore. 3 p.

[s.a]. 1977 (18 octobre). *Rapport du comité d'étude sur le son à l'ONF*. 2 pages : 13 et 24 (extrait).

SÉGUILLON, François. 1973 (20 novembre). *L'Atelier sonore*. 1 p.

Imprimés

BARBEAU, Marius. 1958. *Dansons à la ronde : Danses et Jeux populaires / Roundelays : Folk Dances and Games*. Recueillis au Canada et en Nouvelle-Angleterre et préparés par Marius Barbeau, accompagnements de piano, Maurice Blackburn. Musée national du Canada, bulletin, n° 151, série anthropologique, n° 41. Ottawa : ministère du Nord canadien et des Ressources nationales.

BLACKBURN, Maurice, et Norman McLaren. 1967. *Six formes musicales audiovisuelles : Six formes musicales mises en dessin par Norman McLaren/Six dessins de Norman McLaren mis en musique par Maurice Blackburn* (Rondo, thème et variations, menuet, sonate, canon, fugue). Texte et maquette de Marthe Blackburn, avant-propos d'Andrée Desautels. Montréal : Jeunesses musicales du Canada. Avec disque sonore. Note : « Pavillon des Jeunesses musicales du Canada : l'Homme et la musique, à l'occasion de l'exposition universelle et internationale de 1967, à Montréal, Canada, Montréal ».

_____. 1969. « Maurice Blackburn ». *The Canadian Composer / Le Compositeur Canadien*, n° 38 (mars) : 4-7.

_____. 1975. « Le don de l'imagination créatrice ». *Séquences*, n° 82 (octobre) : 132-133.

BONNEVILLE, Léo. 1984. « Entretien avec Maurice Blackburn ». *Séquences*, n° 115 (janvier) : 4-12.

BOULAIS, Stéphane-Albert, dir. 2006. *Le Cinéma au Québec. Tradition et modernité*. Archives des lettres canadiennes, tome XIII. Saint-Laurent : Fides.

- CARDINAL, Serge. 1996. « Filmusique, filmopéra ». *CiNéMAS* 6, n^{os} 2-3 (printemps) : 231-234.
- CARRIÈRE, Louise. 1988. « Les films d'animation à l'O.N.F. (1950-1984) et la protestation sociale ». Thèse de doctorat, McGill University.
- CHION, Michel. 1990. *L'Audio-vision*. Nathan Université, série « Cinéma et image », dirigée par Michel Marie. Paris : Nathan.
- CLOUTIER, Louise. 1988. « Maurice Blackburn et la "filmusique" ». *Cahiers de l'ARMuQ*, n^o 10 (juin) : 24-33.
- DALLAIRE, Frédéric. 2005. « Réal La Rochelle, *Opérascope. Le film-opéra en Amérique...* », *CiNéMAS* 15, n^{os} 2-3 (printemps) : 189-197.
- DALLET, Sylvie. 1997. *Bibliographie commentée de l'œuvre éditée de Pierre Schaeffer. Itinéraires d'un chercheur*. Avec la collaboration de Sophie Brunet, ouvrage bilingue. Montreuil : Éditions du Centre d'études et de recherche Pierre Schaeffer.
- DESLANDES, Jeanne. 1996. « Les explorations musicales de Maurice Blackburn ». *Ciné-Bulles* 15, n^o 1 (printemps) : 46-47.
- DUFOUR, Valérie. 2006. *Stravinsky et ses exégètes (1910-1940)*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.
- GAYOU, Évelyn. 2007. *Le GRM, Groupe de recherches musicales. Cinquante ans d'histoire. Les chemins de la musique*. Paris : Fayard.
- GONNEVILLE, Michel, et Marc Hyland. 1998. « Héritages ». *Circuit : musiques contemporaines* 9, n^o 1 : 59-66.
- JEAN, Marcel. 1996. « Maurice Blackburn : filmusique, filmopéra ». *24 images* (été), n^o 82 : 15.
- LAPLANTE, Louise, dir. 1977. *Compositeurs canadiens contemporains*. Traduction de Véronique Robert. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- LA ROCHELLE, Réal. 1965. « Entretien avec Norman McLaren ». *Séquences*, n^o 42 (octobre) : 52-55.
- _____. 1992a. « Au Québec et au Canada ». *CinémAction*, n^o 62 (janvier) : 154-161.
- _____. 1992b. « L'Atelier de conception et de réalisation sonores (ONF/1971-1980) : partition sonore filmique pour un "nouvel opéra" ». *24 images*, n^o 60 (printemps) : 29-31.

LA ROCHELLE, Réal. 1992c. « Parcours québécois et canadiens en cinéphonographie ». *CiNéMAS* 3, n° 1 (automne) : 95-112.

_____, dir. 2002. *Écouter le cinéma*. Montréal : Les 400 coups.

_____. 2003. *Opérascope : le film-opéra en Amérique, avec les voix de Alain Resnais et François Girard*. Montréal : Triptyque.

_____. 2004-2005. « McLaren et la musique : le “compositeur incomplet” ». *24 images*, n° 120 (décembre-janvier) : 27-29.

_____. 2009. « L’opéra audiovisuel dans le cinéma québécois : vecteur de l’expérimentation sonore ». *Circuit : musiques contemporaines* 19, n° 3 : 66-76.

PRATLEY, Gerald. 1975. « Au cinéma, de la musique qui ne colle pas toujours ». *The Canadian Composer / Le Compositeur canadien* 11, n° 104 (octobre) : 10-15.

SCHAEFFER, Pierre. 1946. « L’élément non visuel au cinéma ». *Revue du cinéma* 1, n° 1-2-3.

_____. 1966. *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*. Ouvrage publié avec le concours du service de la recherche de l’O.R.T.F. Paris : Éditions du Seuil.

SIMON, Roland. 1946. « Maurice Blackburn nous explique comment on synchronise la musique et l’image des films au cinéma ». *Photo Journal* (19 mai) : 12, 21.

SOCIÉTÉ RADIO-CANADA. 1964. *Thirty-Four Biographies of Canadian Composers / Trente-quatre biographies de compositeurs canadiens*. Prepared and distributed by the International Service of the Canadian Broadcasting Corporation. Montréal : [la Société].

STRAVINSKY, Igor. 1970. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons* [1942]. English translation by Arthur Knodel and Ingolf Dahl, preface by George Seferis (1969), édition bilingue. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

VALLERAND, François. 1984. « Ramage. Maurice Blackburn sur disque : *Narcisse* ». *Séquences*, n° 115 (janvier) : 70-71.

_____. 1996. « Portrait d’un méconnu ». *Séquences*, n° 185 (juillet-août) : 56-57.

Communications savantes

CLOUTIER, Louise. 2001 (16 mai). « Lieux communs, clichés, stéréotypes et autres formes sémiotiques collectives ». Conférence présentée au Congrès de l’ACFAS, Université de Sherbrooke (copie aimablement fournie par l’auteur).

CLOUTIER, Louise. 2009 (25 mars). « Maurice Blackburn (1914-1988) ». Conférence présentée à la Chapelle du Bon Pasteur, Montréal.

Enregistrements sonores

BLACKBURN, Maurice. [1961?]. *Pirouette ; Une mesure de silence*. Un disque sonore. CD-JMC-1 Club du disque/Jeunesses musicales du Canada.

_____. 1996. *Maurice Blackburn. Filmusique. Filmopéra*. En coproduction avec la Phonothèque québécoise — Musée du son et l'O.N.F. Deux disques sonores. Analekta, AN-2-7005-6. Livret de 81 p.

_____, et autres. 1977. *Musiques de l'O.N.F. / Music of the N.F.B., vol. I*. Produit par l'Atelier de conception sonore de l'Office national du film du Canada, texte « Musique sans image » de Jean-Yves Bégin. Deux disques sonores. Canada, O.N.F.

Documents vidéo (DVD, VHS, internet ou collection)

BEAUDIN, Jean. 1979. *Cordélia*. DVD. Montréal : Office national du film. ONF3-3749 ONF. 2007.

BLACKBURN, Maurice. 1968. *Ciné-crime*. DVD. Montréal : Office national du film. 153B 0268 105 ONF. [s.d.?].

Cinémathèque québécoise (disponibles à la) :

- BIGRAS, Jean-Yves, et René Delacroix. 1949. *Le Gros Bill*. Québec : Productions Renaissance. Sur DVD.
- GÉLINAS, Gratien, et René Delacroix. 1953. *Tit-Coq*. Québec : France film. Sur VHS.
- JUTRA, Claude. 1956. *Pierrot des bois*. Québec : Films Cassiopée (prod.). Sur DVD.

DANSEREAU, Fernand. 1965. *Le Festin des morts*. Montréal : Office national du film. 0265 037 ONF. 2006.

DESBIENS, Francine. 1998. *L'Œuvre de Francine Desbiens*. DVD. Montréal : Office national du film. 153C 9298 095 ONF. Comprend : *Les Bibites de Cromagnon* (1971) et *Dernier envol* (1977).

Documentaires et films d'animation de l'ONF en ligne. <<http://www.onf.ca>> (consulté le 17 mars 2011).

- BEAUDIN, Jean. 1976. *J.A. Martin, photographe*.
- JODOIN, René. 1966. *Notes sur un triangle*.
- PAQUETTE, Vincent. 1942. *La Cité de Notre-Dame*.
- PERRON, Clément. 1962. *Jour après jour*.
- POIRIER, Anne Claire. 1979. *Mourir à tue-tête*.
- POJAR, Bretislav. 1972. *Balablok*.

DROUIN, Jacques. 1974. *Ciné-crime*. DVD. Montréal : Office national du film. 153B 0274 089 ONF. [s.d.?].

[En coll.]. 1980. *Childrens's favourites*. DVD. Montréal : National Film Board of Canada. 0180 267 NFB. 113C 0180 267 NFB. Comprend : *The Hoarder* (1969) et *The Lion and the Mouse* (1976), d'Evelyn Lambart.

GERVAIS, Suzanne. 1998. *L'Œuvre de Suzanne Gervais*. DVD. Montréal : Office national du film. 153C 9298 094 ONF. Comprend : *Cycle* (1971) et *La Plage* (1978).

JODOIN, René. 1961. *Ronde carrée*. DVD. Montréal : Office national du film. 153C 0261 030 ONF. [s.d.?].

JUTRA, Claude. 1963. *À tout prendre*. VHS. Montréal : Distribution Cinéma Libre. [1989?].

LAMBART, Evelyn. 1976. *The Hoarder*. Dans *Childrens's Favourites*. DVD. Montréal : National Film Board of Canada. 0180 267 NFB. 113C 0180 267 NFB.

MARSH, Jane. 1943. *Alexis Tremblay : Habitant*. Version française : *Terre de nos aïeux*. Dans *Nostalgie*. 8 DVD. Vol. 1. Montréal : Office national du film. C0247 119 ONF. 153C 0247 119 ONF. 2006.

MCLAREN, Norman. 2006. *Norman McLaren : l'intégrale*. 7 DVD. Montréal : Office national du film. 183F 9306 153 ONF. Livret de 88 p. Certains peuvent être visionnés en ligne : <<http://www.onf.ca>>.

POIRIER, Anne Claire. 2005. *L'Œuvre d'Anne Claire Poirier, 1963-1975*. 2 DVD. Montréal : Office national du film. 183B 0205 005 ONF. Comprend : *30 minutes, Mister Plummer* (1963), *Les Filles du Roy* (1974) et *Le Temps de l'avant* (1975).

POJAR, Bretislav. 1969. *To See or Not to See*. DVD. Montréal : Office national du film. 153C 0169 007 ONF. [s.d.?].

_____, et Francine Desbiens. 1981. « *E* ». DVD. Montréal : Office national du film. 153C 0081 020 ONF. [s.d.?].

Sites internet

ALLAIRE, Denis, et Louise Cloutier. 2010. « Maurice Blackburn ». Dans *L'Encyclopédie de la musique au Canada*, Fondation Historica, <<http://www.thecanadianencyclopedia.com>> (consulté le 18 octobre 2010).

- « Artistes de l'ONF : Blackburn Maurice ». <http://www.onf-nfb.gc.ca/fra/portraits/maurice_blackburn> (consulté le 18 octobre 2010).
- HONEGGER, Arthur, et Arthur Hoérée. 2002. « Particularités sonores du film *Rapt* ». 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 38 (« musique! »). <<http://1895.revues.org/359>> (consulté le 17 mars 2011). Texte publié à l'origine en décembre 1934 dans *La Revue musicale*, n° 151 (numéro spécial « Le Film sonore »).
- JEAN, Marcel. « Les Prix du Québec : le lauréat Maurice Blackburn ». <<http://www.prixduquebec.gouv.qc.ca/recherche/desclaureat.php?noLaureat=25>> (consulté le 26 octobre 2010).
- LAMOUREUX, Jacques, et Gilles Potvin. 2010. « Musique de film ». Dans *L'Encyclopédie de la musique au Canada*, Fondation Historica, <<http://www.thecanadianencyclopedia.com>> (consulté le 18 octobre 2010).
- LEVIN, Thomas Y. 2003. « Tones from Out of Nowhere : Rudolph Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound ». *Grey Room*, n° 12 (summer), p. 32-79. <<http://www.centerforvisualmusic.org/LevinPfen.pdf>> (consulté le 17 mars 2011).
- MCLAREN, Norman. 2006. « Notes techniques » (1933-1984). Office national du film, <http://www3.nfb.ca/archives_mclaren/notech/NT_FR.pdf> (consulté le 9 février 2011).
- MCWILLIAMS, Donald. « Norman McLaren : biographie », <<http://www3.onf.ca/animation/objanim/fr/cineastes/Norman-McLaren/biographie.php>> (consulté le 18 octobre 2010).
- MÉNARD, Denis, Suzanne Thomas, et Christopher Moore. 2010. « Office national du film du Canada / National Film Board of Canada ». Dans *L'Encyclopédie de la musique au Canada*, Fondation Historica, <<http://www.thecanadianencyclopedia.com>> (consulté le 18 octobre 2010).
- « Norman McLaren : rétrospective intégrale » (Centre Pompidou, Paris, 15 novembre - 4 décembre 2006). <<http://www.cnac-gp.fr/PDF/maclaren.pdf>> (consulté le 18 octobre 2010).
- VÉRONNEAU, Pierre, 2010. « Maurice Blackburn ». Dans *L'Encyclopédie canadienne*, Fondation Historica, <<http://www.thecanadianencyclopedia.com>> (consulté le 18 octobre 2010).
- WARDROP, [Patricia?], et al. 2010. « Films ». Dans *L'Encyclopédie de la musique au Canada*, Fondation Historica, <<http://www.thecanadianencyclopedia.com>> (consulté le 18 octobre 2010).

WILLIS, Stephen C., et Patricia Wardrop. 2010. « Norman McLaren ». Dans *L'Encyclopédie de la musique au Canada*, Fondation Historica, <<http://www.thecanadianencyclopedia.com>> (consulté le 18 octobre 2010).

Entretien

HELLÉGOUARCH, Solenn. 2011. Entretien avec Louise Cloutier. Trois-Rivières (21-22 février).

Annexe – Filmographie de Maurice Blackburn (1941-1985)

par Solenn Hellégouarch

Année	Titre français	Titre anglais	Réalisateur(s) ⁵⁰	Genre	Durée ⁵¹	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn	Collaborateurs de Blackburn
1941	<i>Le Temps des sucres</i>	<i>Maple Sugar Time</i>	Stanley Hawes	Documentaire	CM	Musique	
1942	<i>La Cité de Notre-Dame</i>		Vincent Paquette	Documentaire	CM	Montage sonore	
1942	<i>Les frontières du Nord-Ouest</i>	<i>Northwest Frontier</i>	James Beveridge (prod.)	Documentaire	CM	Musique	
1943	<i>Grand Manan</i>	<i>Grand Manan</i>	Margaret Perry	Documentaire	CM	Musique	
1943	<i>L'Île-du-Prince-Édouard</i>	<i>Prince Edward Island</i>	Dallas Jones	Documentaire	CM	Musique	
1943	<i>Terre de nos aïeux</i>	<i>Alexis Tremblay : Habitant</i>	Jane Marsh	Documentaire	CM	Musique	Louis Applebaum
1943	<i>Brise-vent des prairies</i>	<i>Windbreaks on the prairies</i>	Evelyn Cherry	Documentaire	CM	Musique	
1944	<i>Aux enfants d'abord</i>	<i>Children first</i>	Evelyn Spice (prod.)	Documentaire	CM	Musique	
1944	<i>Pays de colons</i>	<i>Land for pioneers</i>	James Beveridge Margaret Perry (prod.)	Documentaire	CM	Musique	
1944	<i>Sept peintres du Québec</i>	<i>Painters of Québec</i>	Graham McInnes	Documentaire	CM	Musique Montage sonore	
1944	<i>Pays de mon coeur</i>	<i>Four Seasons</i>	Crawley Films Limited (prod.)	Documentaire	CM	Musique	
1944	<i>Les vétérans sur la terre</i>	<i>Home to the Land</i>	Stanley Jackson	Documentaire	CM	Musique	
1944		<i>Montreal</i>	Vincent Paquette	Documentaire	CM	Son Montage sonore	

50. Si nous n'avons que le nom du producteur, alors celui-ci est suivi de la mention « prod. ».

51. LM= long-métrage ; CM = court-métrage.

Année	Titre français	Titre anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn	Collaborateurs de Blackburn
1944	<i>Vers le nord par avion</i>	<i>Northwest by Air</i>	James Beveridge Margaret Perry (prod.)	Documentaire	CM	Musique	
1944		<i>According to Need</i>	Dallas Jones (prod.)	Documentaire	CM	Musique	
1944	<i>La forêt de l'avenir</i>	<i>Tomorrow's Timber</i>	Vancouver Motion Pictures Limited (prod.)	Documentaire	CM	Musique	
1944		<i>Gaspé Cod Fishermen</i>	Jean Palardy	Documentaire	CM	Musique	
1945		<i>The Business of Farming</i>	Dallas Jones	Documentaire	CM	Musique	
1945	<i>Au service des gourmets</i>	<i>Trappers of the Sea</i>	Margaret Perry	Documentaire	CM	Musique	
1945	<i>Chercheurs de la mer</i>	<i>Fishing Partners</i>	Jean Palardy	Documentaire	CM	Musique	
1945	<i>Gage de bonheur</i>	<i>Land for men</i>	Evelyn Cherry	Documentaire	CM	Musique	
1945	<i>Retour au travail</i>	<i>Back to work</i>	Vincent Paquette	Documentaire	CM	Musique	
1945		<i>Psychological First Aid</i>	Robert Anderson	Documentaire	CM	Musique	
1945	<i>La grande rue</i>	<i>Main Street, Canada</i>	Alistair M. Taylor	Documentaire	CM	Musique	Louis Applebaum
1946	<i>Histoire de pêche</i>	<i>Science goes fishing</i>	Jean Palardy	Documentaire	CM	Musique	
1946	<i>Klee Wyck</i>	<i>Klee Wyck</i>	Graham McInnes	Documentaire	CM	Musique	
1946		<i>Land from the Sea</i>				Musique	
1946		<i>Condition improved</i>	Stanley Jackson	Documentaire	CM	Musique	
1946		<i>Craftsmen at Work</i>	Beth Zinkan	Documentaire	CM	Musique	Nina Finn ?
1946	<i>Terre-neuve, sentinelle de l'Atlantique</i>	<i>Newfoundland Sentinel of the Atlantic</i>	Beth Zinkan (prod.)	Documentaire	CM	Musique	
1946	<i>Cadet Rousselle</i>	<i>Cadet Rousselle</i>	George Dunning	Animation Film pour enfants	CM	Musique d'accompagnement	Trio Lyrique Allan McIver (arr.)

Année	Titre français	Titre anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn	Collaborateurs de Blackburn
1947	<i>La poulette grise</i>	<i>La poulette grise</i>	Norman McLaren	Animation	CM	Musique	
1947		<i>New Chapters</i>	Gudrun Parker	Documentaire	CM	Musique	
1948	<i>Aménagement de la capitale</i>	<i>Planning Canada's National Capital</i>	Donald Fraser (prod.)	Documentaire	CM	Musique	
1949	<i>Derrière une étiquette</i>	<i>What's under the labe ?</i>	Ronald Weyman	Documentaire	CM	Musique	
1949	<i>Montée</i>	<i>Farmer's union</i>	Raymond Garceau	Documentaire	CM	Musique	
1949	<i>Passeport pour le Canada</i>	<i>Passport to Canada</i>	Roger Blais	Documentaire	CM	Musique	
1949	<i>Petit poisson deviendra grand</i>	<i>Famous fish I have met</i>	Jack Olsen	Documentaire	CM	Musique	
1949	<i>La science à votre service</i>	<i>Science at your service</i>	Donald Dick	Documentaire	CM	Musique	Eldon Rathburn
1949	<i>La terre de Caïn</i>	<i>North shore</i>	Pierre Petel	Documentaire	CM	Musique	
1949	<i>Vieux airs... nouveaux pas</i>	<i>Old songs, young hearts</i>	Gil LaRoche	Documentaire	CM	Musique	
1949	<i>Le gros Bill</i>		Jean-Yves Bigras René Delacroix	Fiction	LM	Musique	
1950	<i>Études et vacances</i>	<i>Holiday at school</i>	Leslie McFarlane	Documentaire	CM	Musique	
1950	<i>Goélettes</i>	<i>St. Lawrence Coaster</i>	Denys Gagnon	Documentaire	CM	Musique	
1950	<i>Ressources de notre sol</i>	<i>Know your resources</i>	David A. Smith	Documentaire	CM	Musique	
1950	<i>Sous le signe de la qualité</i>	<i>Story of standards</i>	Larry Gosnell	Documentaire	CM	Musique	
1950	<i>La Vérité pure et simple</i>	<i>The unadulterated truth</i>	Ronald Weyman	Documentaire	CM	Musique	
1950	<i>Voiles blanches</i>	<i>Sailing in Canada</i>	Jack Olsen	Documentaire	CM	Musique	
1950		<i>Life under a Leaf</i>	Ronald Weyman	Documentaire	CM	Musique	
1950	<i>Grand-route historique – Bas-Canada</i>	<i>Historic Highway, Lower Canada</i>	David Mayerovitch	Documentaire	CM	Musique	

Année	Titre français	Titre anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn	Collaborateurs de Blackburn
1950	<i>Grand-route historique – Haut-Canada</i>	<i>Historic Highway, Upper Canada</i>	David Mayerovitch	Documentaire	CM	Musique	
1951	<i>Avec le sceau du Canada</i>	<i>Stamp of approval</i>	Raymond Garceau	Documentaire	CM	Musique	
1951	<i>Chasseurs de caribou</i>	<i>Caribou hunters</i>	Stephen Greenless	Documentaire	CM	Musique	
1951	<i>De père en fils</i>	<i>Father to son</i>	Roger Blais	Documentaire	CM	Musique	
1951	<i>Hallucinations</i>	<i>Breakdown</i>	Robert Anderson	Documentaire	CM	Musique	
1951	<i>Lismer</i>	<i>Lismer</i>	Allan Wargon	Documentaire	CM	Musique	
1951	<i>Les moines de Saint-Benoît</i>	<i>Monastery</i>	Roger Blais	Documentaire	CM	Musique	
1951	<i>Sur le pont d'Avignon</i>	<i>Sur le pont d'Avignon</i>	Jean-Paul Ladouceur Wolf Koenig	Animation	CM	Musique	
1951	<i>Yoho, vallée des merveilles</i>	<i>Yoho, wonder valley</i>	Jack Olsen Roger Blais	Documentaire	CM	Musique	
1951	<i>L'âge du castor</i>	<i>Age of the beaver</i>	Colin Low	Documentaire	CM	Musique	Louis Applebaum Robert Fleming Eldon Rathburn
1952	<i>L'homme aux oiseaux</i>	<i>The bird fancier</i>	Bernard Devlin Jean Palardy	Fiction	CM	Musique	
1952	<i>Montreurs de marionnettes</i>	<i>The puppeteers</i>	Jacques Giraldeau	Documentaire	CM	Musique	
1952	<i>A Phantasy</i>	<i>A Phantasy</i>	Norman McLaren	Animation	CM	Musique	
1952	<i>Twirligig</i>	<i>Twirligig</i>	Borman McLaren (prod.)	Animation Expérimental	CM	Musique	
1952	<i>Montagnes en chantier</i>	<i>The Mountain Movers</i>	Ronald Weyman	Documentaire	CM	Musique ⁵²	

52. Eldon Rathburn sur <www.onf-nfb.gc.ca>.

Année	Titre français	Titre anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn	Collaborateurs de Blackburn
1953	<i>Angoti : l'enfant eskimau</i>	<i>Angotee : Story of an Eskimo boy</i>	Douglas Wilkinson	Documentaire	CM	Musique	
1953	<i>Aux quatre coins du Canada</i>	<i>Canadian notebook</i>	David Bennett	Documentaire	CM	Musique	
1953	<i>Côté cour... côté jardin</i>	<i>Backstage</i>	Roger Blais	Documentaire	CM	Musique	
1953	<i>Professeur de musique</i>	<i>Music professor</i>	Gil LaRoche	Documentaire	CM	Musique	
1953	<i>Les Villiers</i>	<i>Citizen Varek</i>	Gordon Burwash	Documentaire	CM	Musique	
1953	<i>Tit-Coq</i>		René Delacroix Gratien Gélinas	Fiction	LM	Musique	Morris C. Davis
1954	<i>Des Grands Lacs au fleuve géant</i>	<i>Bottleneck</i>	Leslie McFarlane	Documentaire	CM	Musique	
1954	<i>Le voleur de rêves</i>		Roger Blais	Fiction	CM	Musique	
1955	<i>Chantier coopératif</i>	<i>The Lumberjack</i>	Jean Palardy	Documentaire	CM	Musique	
1955	<i>Les Fermes et les saisons</i>	<i>Farm calendar</i>	Roman Kroitor	Documentaire	CM	Musique	
1955	<i>Blinkity Blank</i>	<i>Blinkity Blank</i>	Norman McLaren	Animation Expérimental	CM	Musique	
1956	<i>Jeunesses musicales</i>	<i>Youth and music</i>	Claude Jutra	Documentaire	CM	Musique	
1956	<i>Pêcheurs de Pomcoup</i>	<i>Fishermen of Pubnico</i>	Léonard Forest	Documentaire	CM	Musique	
1956	<i>Selye et le Stress</i>	<i>Stress</i>	Ian MacNeill	Documentaire	CM	Musique	
1956	<i>Pierrot des bois</i>		Claude Jutra	Fiction	CM	Musique	
1957	<i>L'année à la ferme</i>		Roman Kroitor	Documentaire	CM	Musique	
1957	<i>Ti-Jean s'en va dans l'Ouest</i>	<i>Ti-Jean goes west</i>	Raymond Garceau	Fiction Film pour enfants	CM	Musique	

Année	Titre français	Titre anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn	Collaborateurs de Blackburn
1957		<i>Wolfe and Montcalm</i>	Allan Wargon	Fiction	CM	Musique	
1957	<i>Le rocher des Blancs</i>	<i>They Called It White Man's Burden</i>	Ronald Dick (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Norman Bigras Eldon Rathburn Robert Fleming
1957	<i>La Clef de voûte invisible</i>	<i>The invisible keystone</i>	Ronald Dick (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Norman Bigras Eldon Rathburn Robert Fleming
1957	<i>Les Colonies et l'Avenir</i>	<i>The colonies look ahead</i>	Ronald Dick (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Norman Bigras Eldon Rathburn Robert Fleming
1957	<i>Dix jours qui ébranlèrent le Commonwealth</i>	<i>Ten Days that Shook the Commonwealth</i>	Ronald Dick (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Norman Bigras Eldon Rathburn Robert Fleming
1957	<i>Le temps est à l'orage</i>	<i>Storm clouds over the colonies</i>	Ronald Dick (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Norman Bigras Eldon Rathburn Robert Fleming
1957	<i>Un portrait de famille</i>	<i>Portrait of the family</i>	Ronald Dick (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Norman Bigras Eldon Rathburn Robert Fleming
1957	<i>Crise en Asie</i>	<i>Crisis in Asia</i>	Ronald Dick (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Norman Bigras Eldon Rathburn Robert Fleming
1957	<i>Splendeur et misère du colonialisme</i>	<i>Colonialism : ogre or angle ?</i>	Ronald Dick (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Norman Bigras Eldon Rathburn Robert Fleming
1957	<i>Le Point de rupture</i>	<i>Can it hold together ?</i>	Ronald Dick (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Norman Bigras Eldon Rathburn Robert Fleming
1957	<i>Quatre siècles d'âge ingrat</i>	<i>Four centuries of growing pains</i>	Ronald Dick Nicholas Balla (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Norman Bigras Eldon Rathburn Robert Fleming

Année	Titre français	Titre anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn	Collaborateurs de Blackburn
1957	<i>Le Noir et le Blanc</i>	<i>Black and white in South Africa</i>	John Howe	Documentaire	CM	Musique	Norman Bigras Eldon Rathburn Robert Fleming
1957		<i>Pierrot in Montreal</i>	Donald Ginsberg	Documentaire	CM	Musique	
1957	<i>Coup d'œil n° 90</i>	<i>Eye Witness No. 90</i>	Maurice Blackburn Grant Crabtree	Documentaire Actualité (1940-1965)	CM	Réalisation	
1957	<i>Coup d'œil n° 91</i>	<i>Eye Witness No. 91</i>	Maurice Blackburn William H. Carrick	Documentaire Actualité (1940-1965)	CM	Réalisation	
1957	<i>Coup d'œil n° 94</i>	<i>Eye Witness No. 94</i>	Maurice Blackburn et al.	Documentaire Actualité (1940-1965)	CM	Réalisation	
1957	<i>La grande indépendance qui vient</i>	<i>Road to Independence</i>	Ronald Dick (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Robert Fleming
1958	<i>Au bout de ma rue</i>	<i>Street to the world</i>	Louis-Georges Carrier	Documentaire	CM	Musique	
1958	<i>Les mains nettes</i>		Claude Jutra	Fiction	LM	Musique	
1958	<i>Le merle</i>	<i>Le merle</i>	Norman McLaren	Animation Fiction	CM	Musique	Trio Lyrique
1958	<i>Le monde à l'étalage</i>	<i>The world on show</i>	Roger Blais	Documentaire	CM	Musique	
1958	<i>Pierres vives</i>	<i>The living stone</i>	John Feeney	Documentaire	CM	Musique	
1959	<i>Au moulin de grand-père</i>	<i>The chairmaker and the boys</i>	Tim Wilson (prod.)	Film pour enfants	CM	Musique	
1959	<i>La canne à pêche</i>		Fernand Dansereau	Fiction	CM	Musique	
1959	<i>L'Extrême-Nord canadien : la faune et la flore</i>	<i>High Artic : life on the land</i>	Dalton Muir	Documentaire	CM	Musique	

Année	Titre français	Titre anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn	Collaborateurs de Blackburn
1959	<i>L'Extrême-Nord canadien</i>	<i>High Artic</i>	Dalton Muir	Documentaire	CM	Musique	Robert Fleming
1959	<i>Fred Barry comédien</i>		Claude Jutra	Documentaire	CM	Montage sonore	Bernard Bordeleau
1959	<i>Normétal</i>	<i>Normetal</i>	Gilles Groulx	Documentaire	CM	Musique	
1959	<i>Les petites sœurs</i>	<i>The little sisters</i>	Pierre Patry	Documentaire	CM	Musique	
1959	<i>La Radiation</i>	<i>Radiation</i>	Hugh O'Connor	Documentaire	CM	Musique	
1959	<i>La voie maritime du Saint-Laurent</i>	<i>The St. Lawrence seaway</i>	John Howe Isobel Kehoe	Documentaire	CM	Musique	Malca Gillson
1960	<i>Le boisé vivant</i>	<i>Life in the woodlot</i>	Dalton Muir	Documentaire	CM	Musique	
1960	<i>Le Chanoine Lionel Groulx, historien</i>		Pierre Patry	Documentaire	CM	Musique	
1960	<i>Le déficient mental</i>		Jean Roy	Documentaire	CM	Sonorisation	Marguerite Payette
1960	<i>Lignes verticales</i>	<i>Lines vertical</i>	Norman McLaren Evelyn Lambart	Animation expérimental	CM	Musique	
1960	<i>Saint-Denys Garneau</i>		Louis Portugais	Documentaire	CM	Musique	
1960	<i>Un castor</i>	<i>Beaver dam</i>	F.R. Crawley	Fiction Film pour enfants	CM	Musique	
1960		<i>Life and radiation</i>	Hugh O'Connor	Documentaire	CM	Musique	
1961	<i>La chaudière</i>	<i>Wayward river</i>	Raymond Garceau	Documentaire	CM	Musique	
1961	<i>Les Dieux</i>		Jacques Godbout Georges Dufaux	Documentaire	CM	Musique	Trio René Thomas
1961	<i>Je</i>		Louis Portugais	Documentaire Expérimental	CM	Musique	
1961	<i>Le jeu de l'hiver</i>	<i>The joy of winter</i>	Bernard Gosselin Jean Dansereau	Documentaire	CM	Musique	Toni Romandini Yvan Landry Donald Habib
1961	<i>La longue randonnée</i>	<i>Journey from zero</i>	Roger Blais	Documentaire	CM	Musique	

Année	Titre français	Titre anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn	Collaborateurs de Blackburn
1961	<i>La truite de rivière</i>	<i>Trout stream</i>	Hugh O'Connor	Documentaire	CM	Musique	
1961	<i>Ronde carrée</i>	<i>Dance squared</i>	René Jodoin	Animation Film pour enfants	CM	Musique	
1962	<i>36,000 brasses</i>		Georges Dufaux	Documentaire	CM	Musique	
1962	<i>Les bacheliers de la cinquième</i>		Clément Perron François Séguillon	Documentaire	CM	Musique	
1962	<i>L'aube a éclaté</i> ⁵³	<i>Crisis on the Hill</i> *	Stanley Clish et al. (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Ken Campbell Robert Fleming Eldon Rathburn
1962	<i>Blitzkrieg</i> *	<i>Blitzkrieg</i> *	Stanley Clish et al. (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Ken Campbell Robert Fleming Eldon Rathburn
1962	<i>Le calvaire d'Ortona</i> *	<i>Road to Ortona</i> *	Stanley Clish et al. (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Ken Campbell Robert Fleming Eldon Rathburn
1962	<i>L'Itinéraire de la ligne Siegfried</i> *	<i>Dusk</i> *	Stanley Clish et al. (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Ken Campbell Robert Fleming Eldon Rathburn
1962	<i>Tenir</i> *	<i>Year of Siege</i> *	Stanley Clish et al. (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Ken Campbell Robert Fleming Eldon Rathburn
1962	<i>Dieppe ou « la Générale »</i> *	<i>Days of Infamy</i> *	Stanley Clish et al. (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Ken Campbell Robert Fleming Eldon Rathburn
1962	<i>Profil du combattant</i> *	<i>Ebbtide</i> *	Stanley Clish et al. (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Ken Campbell Robert Fleming Eldon Rathburn

53. Les titres suivis d'un astérisque font partie de la série *Le Canada en guerre/Canada at War*.

Année	Titre français	Titre anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn	Collaborateurs de Blackburn
1962	<i>D plus 333*</i>	<i>V was for Victory*</i>	Stanley Clish et al. (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Ken Campbell Robert Fleming Eldon Rathburn
1962	<i>Visiter l'Italie*</i>	<i>New Directions*</i>	Stanley Clish et al. (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Ken Campbell Robert Fleming Eldon Rathburn
1962	<i>Un matin calme*</i>	<i>The Norman Summer*</i>	Stanley Clish et al. (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Ken Campbell Robert Fleming Eldon Rathburn
1962	<i>Le Rivage de l'enfer*</i>	<i>Cinderella on the Left*</i>	Stanley Clish et al. (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Ken Campbell Robert Fleming Eldon Rathburn
1962	<i>Le Malaise de la paix*</i>	<i>The Clouded Dawn*</i>	Stanley Clish et al. (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Ken Campbell Robert Fleming Eldon Rathburn
1962	<i>La Maîtrise des airs et des mers*</i>	<i>Turn of the Tide*</i>	Stanley Clish et al. (prod.)	Documentaire	CM	Musique	Ken Campbell Robert Fleming Eldon Rathburn
1962	<i>Bûcherons de la Manouane</i>	<i>Manouane river lumberjacks</i>	Arthur Lamothe	Documentaire	CM	Effets sonores	Pierre Lemelin
1962	<i>L'école des peintres</i>		Jacques Godbout Georges Dufaux	Documentaire	CM	Musique	Trio René Thomas
1962	<i>Les enfants du silence</i>	<i>Les enfants du silence</i>	Michel Brault	Documentaire	CM	Musique	
1962	<i>Fantastique</i>		Fernand Rivard	Documentaire	CM	Musique	
1962	<i>Jour après jour</i>	<i>Day after day</i>	Clément Perron	Documentaire	CM	Musique	
1962	<i>Paul-Émile Borduas (1905-1960)</i>	<i>Paul-Émile Borduas (1905-1960)</i>	Jacques Godbout	Documentaire	CM	Musique	
1962	<i>Québec-U.S.A. ou l'invasion pacifique</i>	<i>Visit to a foreign country</i>	Michel Brault Claude Jutra	Documentaire	CM	Musique	
1962	<i>La soif de l'or</i>	<i>The gold seekers</i>	Jacques Giraldeau	Documentaire	CM	Musique	

Année	Titre français	Titre anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn	Collaborateurs de Blackburn
1963	<i>30 minutes, Mister Plummer</i>	<i>30 minutes, Mister Plummer</i>	Anne Claire Poirier	Documentaire	CM	Musique	
1963	<i>Caprice de Noël</i>	<i>Christmas Cracker</i>	Norman McLaren et al.	Animation Fiction	CM	Musique	Eldon Rathburn
1963	<i>De Montréal à Manicouagan</i>	<i>Montréal - Manicouagan</i>	Arthur Lamothe	Documentaire	CM	Musique	
1963	<i>Marie-Victorin</i>		Clément Perron	Documentaire	CM	Musique	
1963	<i>La molécule magique</i>	<i>Magic molecule</i>	Christopher Chapman Hugh O'Connor	Documentaire	CM	Musique	
1963	<i>Petit discours de la méthode</i>		Claude Jutra Pierre Patry	Documentaire	CM	Musique	
1963	<i>À tout prendre</i>	<i>Take it all</i>	Claude Jutra	Fiction	LM	Musique	Jean Cousineau Serge Garant
1964	<i>Alexander Mackenzie : Le Maître du Nord</i>	<i>Alexander Mackenzie : The Lord of the North</i>	David Bairstow	Fiction	CM	Musique	
1964	<i>Au hasard du temps</i>	<i>Down through the years</i>	Jacques Giraldeau	Documentaire	CM	Effets sonores	
1964	<i>Caroline</i>	<i>Caroline</i>	Georges Dufaux Clément Perron	Fiction	CM	Effets sonores	Kathleen Shannon
1964	<i>Cité savante</i>	<i>An essay on science</i>	Guy L. Côté	Documentaire	CM	Musique	Raymond Dave Ivy
1964	<i>Huit témoins</i>		Jacques Godbout	Documentaire	CM	Musique	
1964	<i>Percé on the Rocks</i>	<i>Percé on the Rocks</i>	Gilles Carle	Documentaire	CM	Montage sonore	
1964	<i>« Sire le Roy n'a plus rien dit »</i>		Georges Rouquier	Documentaire	CM	Musique	
1964	<i>Villeneuve, peintre-barbier</i>		Marcel Carrière	Documentaire	CM	Musique	
1965	<i>Astataïon ou Le festin des morts</i>	<i>Mission of fear</i>	Fernand Dansereau	Fiction	LM	Musique	

Année	Titre français	Titre anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn	Collaborateurs de Blackburn
1965	<i>Geneviève</i>	<i>Geneviève</i>	Michel Brault	Fiction	CM	Musique	
1965	<i>Test 0558</i>		Bernard Longpré	Animation Expérimental	CM	Musique	
1966	<i>La fleur de l'âge</i>		Gian Vittorio Baldi et al.	Fiction	LM	Musique	Ivan Vador
1966	<i>Image, que me veux-tu ?</i>		André Martin	Documentaire	CM	Musique	Geneviève Martin
1966	<i>Notes sur un triangle</i>	<i>Notes on a triangle</i>	René Jodoin	Animation	CM	Musique	
1967	<i>L'eau+ (Expo 67)</i>		Henri Michaud Gilles Carle (?)	Expérimental ?	CM	Musique	Gilles Tremblay
1967	<i>Conquête (Expo 67)</i>		Gilles Carle (?)	Expérimental ?	CM ?	Musique	Gilles Tremblay
1968	<i>Ciné-crime</i>		Maurice Blackburn	Animation	CM	Réalisation Production Animation Musique	
1968		<i>Fine Feathers</i>	Evelyn Lambart	Animation Film pour enfants	CM	Musique	Mario Duchesne Miriam Samuelson
1968	<i>Pas de deux</i>	<i>Pas de deux</i>	Norman McLaren	Expérimental	CM	Montage sonore	
1969	<i>Bronze</i>	<i>Bronze</i>	Pierre Moretti	Documentaire	CM	Musique	
1969	<i>Psychocratie</i>	<i>To see or not to see</i>	Bretislav Pojar	Animation	CM	Montage musique Montage sonore	Bretislav Pojar Geneviève Martin
1969		<i>The hoarder</i>	Evelyn Lambart	Animation Film pour enfants Fiction	CM	Musique	
1970	<i>Points de suspension</i>		Raymond Brousseau	Animation	CM	Musique	
1970		<i>Paradise lost</i>	Evelyn Lambart	Animation	CM	Musique	

Année	Titre français	Titre anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn	Collaborateurs de Blackburn
1971	<i>Les bibites de Chromagnon</i>	<i>The little men of Chromagnon</i>	Francine Desbiens	Animation Film pour enfants	CM	Musique	
1971	<i>César et son canot d'écorce</i>	<i>César's bark canoe</i>	Bernard Gosselin	Documentaire	CM	Musique	
1971	<i>Cycle</i>	<i>Cycle</i>	Suzanne Gervais	Animation Expérimental	CM	Musique	
1971	<i>Metadata</i>	<i>Metadata</i>	Peter Foldès	Animation	CM	Musique	Alain Clavier
1971	<i>L'œuf</i>	<i>The egg</i>	Clorinda Warny	Animation	CM	Musique	
1972	<i>Balablok</i>	<i>Balablok</i>	Bretislav Pojar	Animation	CM	Musique	
1972	<i>L'œil</i>	<i>Eye</i>	Viviane Elnécavé	Animation	CM	Musique	
1973	<i>À qui appartient ce gage ?</i>		Marthe Blackburn et al.	Documentaire	CM	Musique	Alain Clavier
1974	<i>Les filles c'est pas pareil</i>		Hélène Girard	Documentaire	CM	Musique	
1974	<i>Les filles du Roy</i>	<i>They called us "Les filles du Roy"</i>	Anne Claire Poirier	Documentaire	CM	Musique	
1974	<i>Trois exercices sur l'écran d'épingles d'Alexeieff</i>		Jacques Drouin	Animation	CM	Musique	Denis Larochelle
1975	<i>Histoire de pêche</i>		Jean Chabot	Documentaire	CM	Musique	
1975	<i>Horizon</i>		Normand Grégoire Claude Jobin	Animation Expérimental	CM	Musique	
1975	<i>Le temps de l'avant</i>	<i>Before the time comes</i>	Anne Claire Poirier	Fiction	LM	Musique	
1976	<i>J.A. Martin photographe</i>	<i>J.A. Martin photographer</i>	Jean Beaudin	Fiction	LM	Musique	
1976	<i>Le lion et la souris</i>	<i>The lion and the mouse</i>	Evelyn Lambart	Animation Film pour enfants	CM	Musique	
1976		<i>Free enterprise</i>				Musique ?	
1977	<i>Dernier envol</i>		Francine Desbiens	Animation	CM	Musique	

Année	Titre français	Titre anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn	Collaborateurs de Blackburn
1978	<i>La plage</i>	<i>La plage</i>	Suzanne Gervais	Animation Expérimental	CM	Musique	
1978	<i>Papeterie Saint-Gilles</i>		Gilles Gascon	Documentaire	CM	Musique ?	
1979	<i>Cordélia</i>	<i>Cordélia</i>	Jean Beaudin	Fiction	LM	Musique	
1979	<i>Mourir à tue-tête</i>	<i>Mourir à tue-tête</i>	Anne Claire Poirier	Fiction	LM	Musique	
1979	<i>La toile d'araignée (1 à 5)</i>		Jacques Giraldeau	Documentaire	CM	Musique	
1979	<i>Les 40 ans de l'ONF</i>					Musique (entre les extraits)	
1981	« E »	“E”	Francine Desbiens Bretislav Pojar	Animation Fiction	CM	Musique	
1983	<i>Narcisse</i>	<i>Narcissus</i>	Norman McLaren	Expérimental	CM	Musique	
1985	<i>Un témoignage gravé sur... Pas de deux</i>	<i>Pas de deux and the dance of time</i>	Norman McLaren Francine Viel	Documentaire Expérimental	CM	Montage sonore Musique	

TOTAL = 212 films, dont environ 5 incertains

Musique en collaboration : 49 ; seul : 147

Effets sonores en collaboration : 2 ; seul : 1

Son : 1

Sonorisat[i]on, en collaboration : 1

Réalisation/production/animation : 1 ; réalisation seule et en collaboration : 3

Montage sonore en collaboration : 2 ; seul : 6

Montage musique, en collaboration : 1