

Entretien avec Karl Lemieux La beauté crépusculaire de l'argentique

Marco de Blois and Marcel Jean

Number 134, October–November 2007

Le cinéma expérimental aujourd'hui

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17278ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

de Blois, M. & Jean, M. (2007). Entretien avec Karl Lemieux : la beauté crépusculaire de l'argentique. *24 images*, (134), 24–26.

Entretien avec
Karl Lemieux

La beauté crépusculaire de l'argentique

Affable, discret et cultivé, Karl Lemieux est un jeune représentant de la nouvelle vague expérimentale montréalaise. Fondateur du collectif Double négatif, il a réalisé deux œuvres fortes, *Mouvement de lumière* et *Western Sunburn*, qui placent le spectateur face à la fragile matérialité de l'appareil cinématographique. Inspiré par les musiciens improvisateurs, il participe à des performances de manipulation d'images en direct en compagnie de collègues musiciens. Dans son plus récent film, *Passage*, sélectionné au Festival du nouveau cinéma, Karl Lemieux montre une aisance remarquable dans la mise en scène. Nous l'avons rencontré.

propos recueillis par Marco de Blois et Marcel Jean
photo : Bernard Fougères pour 24 images

Comment expliquer que de jeunes cinéastes emboîtent le pas aux générations précédentes de cinéastes expérimentaux ? On peut s'en étonner ! Est-ce que votre goût pour ce cinéma s'est développé lors de votre passage à l'Université Concordia ?

Ç'a commencé avant. Je viens de Kingsey Falls, village pas très loin de Victoriaville. J'ai grandi avec le Festival de musique actuelle où on pouvait entendre toutes sortes de musiques. À l'époque, Thurston Moore, du groupe Sonic Youth, était venu donner un spectacle dans cette ville, une improvisation bruitiste qui a ouvert mes horizons. J'ai par la suite beaucoup écouté les projets solos de Lee Ranaldo, autre

guitariste et aussi chanteur de Sonic Youth. Je me disais qu'il serait tellement intéressant de donner un équivalent visuel à ces musiques. Ce type de démarche avait déjà été exploré, mais je n'avais pas encore eu la chance de voir les films qui en découlaient.

Votre première rencontre avec le cinéma a donc eu lieu par le biais de la musique actuelle ?

Cela s'est passé plus tôt, à l'occasion d'un rituel du vendredi soir alors que j'étais encore enfant. Mes parents louaient des films que nous regardions en famille. Adolescent, je suis devenu pres-





que obsédé par le cinéma d'horreur. Cela m'a mené à Polanski, à Lynch, à Cronenberg et à Kubrick.

Le premier film expérimental qui m'a marqué est *Caprice en couleurs*, de McLaren, que j'ai vu au cégep. Ce film m'a fait entrer en contact avec des choses dont j'avais entendu parler, comme la peinture sur pellicule. J'étais curieux de mieux connaître les techniques d'intervention sur la pellicule. Toutefois, au cégep, on avait déjà abandonné le Super 8 pour la vidéo analogique. J'ai donc appelé à l'ONF pour suivre une formation de gravure sur pellicule, mais les ateliers, m'a-t-on répondu, étaient destinés aux enfants! On m'a

référé à la Casa Obscura, où on m'a dit que je devais m'entourer d'au moins dix personnes pour être admis. Comme je ne connaissais personne dans mon entourage que cela intéressait, je me suis acheté une bobine Super 8, j'ai cassé la cartouche, pris la pellicule, lavé l'émulsion et fait des essais de dessins sur la pellicule.

Que répondez-vous aux objecteurs qui vous disent : « Qu'expérimentez-vous, au juste, puisque tout a déjà été fait ? »

La notion d'expérimentation est un peu ambiguë... Pour ma part, je ne prétends pas faire quoi que ce soit de nouveau. Mais



Mouvement de lumière

cinéma. Le cœur qui bat, la lumière qui bouge, le son... **Mouvement de lumière** a été voulu comme ça. Sa plus belle projection a eu lieu dans une école, devant des élèves de 3^e et 4^e secondaire. Le volume était très élevé. Les jeunes avaient des réactions qu'ils ne parvenaient pas à contrôler. Je les voyais se boucher les oreilles sans savoir comment se placer sur leurs chaises. Aux deux tiers du film, au moment de la montée de l'intensité, un jeune s'est levé et s'est mis à hurler de toutes ses forces. Une vingtaine d'autres se sont également levés et ont hurlé eux aussi jusqu'à la fin du film. Les jeunes ne comprenaient pas ce qui leur arrivait. Leurs premières questions étaient : « C'est quoi l'histoire? Pourquoi as-tu fait ça? » Leur réaction primaire signifiait que le film les avait bousculés.

Le cinéma expérimental, qui nécessite une participation active du spectateur, peut se comparer aux vibrations sonores de la musique expérimentale. On pense souvent le cinéma narratif en termes d'émotion : un tel film fait peur, un autre rend triste. Pourtant, le cinéma possède en lui-même un langage capable de nous faire vivre une expérience physique. Des cinéastes comme Philippe Grandrieux explorent le langage de cette manière-là. Un plan-séquence de Béla Tarr, c'est une aventure physique, c'est envoûtant. C'est l'école new-yorkaise des années 1960 – Brakhage, Jonas Mekas, Ken Jacobs, le cinéma structurel plus radical d'Ernie Gehr ou de Michael Snow – qui a forgé ma conception du cinéma expérimental (*soupir*). On pourrait débattre longtemps de la définition du cinéma expérimental, car personne n'a la réponse.

Quelle place occupent les performances avec projections dans votre parcours? Cela relève d'une tradition. Au Québec, Pierre Hébert en a fait une carrière.

Je trouve fascinant que par l'improvisation musicale certaines personnes puissent établir un dialogue en utilisant d'autres moyens que la parole. Un jour, j'ai compris que je pouvais moi aussi créer mon propre langage pour improviser avec l'image. Maintenant, beaucoup de ces performances se font en vidéo – je pense par exemple au VJing. En ce qui me concerne, je voulais travailler avec des projecteurs film. J'ai commencé à collaborer avec un autre projectionniste. C'est intéressant, car nous dialoguons avec l'image, d'une façon similaire à la conversation que nous avons maintenant : on arrête le projecteur, on met sa main devant la lentille, on crée un flicker par

même si j'essayais de faire comme Brakhage, si j'essayais de le copier, je n'y arriverais pas. Nous avons tous notre façon de travailler, de développer nos idées et de les porter à terme. La nouveauté, il me semble, réside notamment dans nos sensibilités respectives.

Fondamentalement, c'est l'expérience physique qui m'intéresse au

un mouvement de main, on peint sur la pellicule qui défile dans le projecteur, on la mouille d'eau de Javel, on bloque le défilement du film, on le brûle, on joue avec les vitesses variables, l'intensité des lampes... Il y a plein de possibilités.

Western Sunburn, qui découle d'une performance, est une œuvre mélancolique qui repose sur la destruction d'un western, le genre cinématographique par excellence. Vous nous ramenez à la fragilité du support qui se désagrège, à l'idée de la mort du cinéma et à la fin de la pellicule.

Ce que vous soulevez ne relève pas d'une décision consciente; dans cette performance, nous avions plutôt l'objectif de rendre hommage au cinéma. Lorsque j'ai décidé de faire un court métrage avec ces images, j'avais toujours cette intention. J'ai filmé en vidéo les 40 boucles qui se désagrégeaient lors de la performance. J'en ai gardé trois, celles qui me parlaient le plus, et je les ai travaillées.

J'ai voulu utiliser la musique enregistrée lors de la performance, mais ça ne marchait pas. J'avais vu en spectacle Radwan Moumneh, qui travaille aussi sous le nom de Jerusalem in my Heart. Ce musicien avait donné un très beau spectacle solo avec des guitares et des pédales. Ça me rappelait un peu la trame sonore de Neil Young pour *Dead Man* de Jim Jarmusch. Quand j'ai fait part à Moumneh de cette similitude, il m'a répondu que c'était un de ses disques préférés! Il avait pondu une trame sonore avec sa guitare en regardant le film sur sa télé.

L'ancienne machinerie cinématographique, malgré son obsolescence, ne facilite-t-elle pas le travail d'artistes comme vous? Dans le local de Double négatif, on peut voir une dizaine de Steenbeck, une tireuse optique, des projecteurs, etc. Cet équipement était jadis difficilement accessible.

Effectivement, beaucoup de ces gros objets nous ont été donnés. Ils ne peuvent plus convenir aux productions « professionnelles », etc., cela pour plusieurs raisons : les technologies numériques sont plus souples et plus précises, et cet équipement est vieux et usé. Il faut parfois le réparer. En plus, notre atelier n'est pas conçu de façon à satisfaire les critères de qualité de l'époque où l'industrie utilisait ce genre d'équipement. Il y a de la poussière. On ne porte pas de gants blancs pour manipuler le film. Or, une machine un peu défectueuse peut donner des résultats intéressants auxquels on ne s'attendait pas. Le développement de la pellicule à la main peut aussi provoquer des accidents créatifs. « Tiens, ici il y a une bulle, là une perte d'intensité, là encore une variation de luminosité. » J'aime beaucoup travailler l'accident.

Il y a des choses superbes en vidéo numérique. Je pense par exemple au duo montréalais Skolz Kolgen. Mais pour ma part, j'aime monter sur une Steenbeck, j'aime développer la pellicule manuellement... Je me souviens d'avoir un jour acheté un projecteur 8 mm chez un antiquaire. Il était accompagné d'une vieille bobine, un film de pêche. Je regardais le grain du film tout en entendant le mécanisme du projecteur. C'était magnifique... mais c'est difficile à décrire... 21

Transcription : Marco de Blois