

Entretien avec Alexandre Larose

Charles-André Coderre

Number 169, October–November 2014

Inventer le langage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72744ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Coderre, C.-A. (2014). Entretien avec Alexandre Larose. *24 images*, (169), 32–34.

Entretien avec Alexandre Larose

propos recueillis par Charles-André Coderre



BROUILLARD – PASSAGE # 14

TROP SOUVENT, LES FILMS DITS EXPÉRIMENTAUX CONTEMPORAINS SE COMPLAISENT DANS UN SAVOIR-FAIRE technique vieux de plusieurs décennies, qui n'a plus rien de radical, de subversif, ni même de lié à une quelconque expérience nouvelle. Or, l'œuvre d'Alexandre Larose, tournée en Super 8, 16 et 35 mm, nous prouve qu'il est toujours possible d'innover, d'explorer de nouvelles avenues au sein du langage cinématographique, et ce, en maniant avec audace et originalité les outils techniques propres à un cinéma d'avant-garde du passé, tels que la tireuse optique ou le travail de montage *in camera*. Figure majeure du cinéma expérimental québécois actuel, Alexandre Larose est l'auteur d'une œuvre sans compromis, loin des effets de mode, où chaque projet se poursuit sur plusieurs années donnant naissance à une constellation de films fascinants. **brouillard – passage # 15** est présenté au Festival du nouveau cinéma

Devant des films tels 930 ou Ville Marie – A, on pense inévitablement à toutes ces heures passées devant la tireuse optique. Pouvez-vous nous décrire votre relation avec cet appareil?

Je crois que c'est vraiment un ouvrage abrutissant. J'aime le processus d'essais et d'erreurs, mais je crois surtout que c'est une véritable torture! Je me sens comme si je purgeais une peine! En même temps, ça me motive énormément. J'aime pousser le film toujours plus loin jusqu'à ce que la machine s'épuise et y laisse sa trace. Et c'est souvent en me rendant au bout de ce processus que j'arrive à produire des images qui contiennent plus que mon intention initiale...

Qu'est-ce qui vous a amené à travailler avec la tireuse optique?

J'y suis venu avec mon premier film, **930** (2004-2006). Ce n'était pas ce que je voulais. Je tournais dans un tunnel et rien n'a fonctionné comme prévu. J'ai découvert la tireuse optique comme une façon de reprendre le contrôle sur mes images, les corriger... Cependant, la tireuse optique à Concordia ne fonctionnait vraiment pas bien d'un point de vue mécanique. Il y avait beaucoup de problèmes avec mes images, énormément de travail à refaire. J'ai donc commencé à développer mes films moi-même pour gagner du temps. Mais là

aussi des tas d'accidents, chimiques cette fois-ci, ont transformé les images de façon imprévue... J'ai ainsi appris à lâcher prise quant au résultat. Je me suis mis à canaliser mon énergie vers des hasards qui me plaisaient pour ensuite imposer mes propres conditions à la machine. De ces heureux accidents découlent des éléments que je me force à utiliser et à comprendre pour les exploiter ensuite à nouveau. C'est comme des musiciens qui *jam*: à un moment, ils vont créer une suite d'accords qui a du sens pour eux, puis ils vont travailler en partant de là. C'est le même principe, c'est très intuitif. Dans le cas de **Ville Marie – A** par exemple, je n'ai pas réfléchi *a priori* à ce que veulent dire les couleurs. Je fais confiance à mon bagage d'expériences accumulées pour la création de mes films.

Sous cet angle, comment situez-vous vos films in camera réalisés entre 930 et Ville Marie?

Les films tournés et montés à même la caméra tels que **Le corps humain** (2006) ou **Artifices #1** (2007), sont arrivés comme une sorte de réponse à **930**. Ils m'ont libéré de la tireuse optique. Je ne voulais plus rien savoir de cette machine, mais je voulais que le film se fasse spontanément, qu'il soit terminé après le déroulement

complet d'une bobine de film, de façon naturelle. J'avais aussi besoin de cette discipline pour me garder alerte face au monde qui m'entoure, parce qu'avec la tireuse optique, je m'enfermais.

Croyez-vous que vos études en ingénierie (à l'Université de Sherbrooke) ont influencé votre manière de faire des films?

Fondamentalement, je ne crois pas. Il s'agit cependant d'études très rigoureuses. Pendant quatre ans et demi, j'ai été plongé dans un univers mathématique et cela a certainement consolidé une approche à la recherche que j'ai toujours valorisée. C'est certain par contre que ce sont ces études qui m'ont permis de créer un instrument comme le « lanceur », un caisson permettant à la caméra super 8mm d'être lancée du haut d'un édifice. J'essayais d'imaginer un objet ou un système aérodynamique pour la caméra, mais n'étant pas très habile pour ce qui est de la réalisation, c'est un ami en ingénierie, Ludovic Boily, qui m'a aidé au départ. J'ai ensuite collaboré avec Idriss Ammara, professeur à l'ÉTS, pour en perfectionner la conception et arriver à convaincre les responsables de la Place Ville-Marie de m'autoriser à tourner mon film là-bas...

*Plusieurs « effets » que l'on trouve dans **Ville Marie – A** pourraient se reproduire numériquement. Quelle aurait été la différence selon vous?*

Si l'on prend les séquences « mosaïques » de **Ville Marie – A** par exemple, j'avais fait un test en numérique pour me donner une idée du résultat. Je ne trouvais pas ça très beau. Il manquait la trace mécanique de la tireuse optique. Le look film se reproduit jusqu'à un certain point en numérique, mais ce n'est pas ce que je cherche en faisant des images. Si j'utilise le numérique, je n'irai pas mettre des *scratches* artificiels pour simuler le cinéma, je vais l'utiliser pour ce que cela offre de nouveau, de différent.

*Comment avez-vous réalisé **brouillard**?*

Au départ, j'ai capté, caméra à l'épaule, mon parcours le long d'un sentier menant à un lac. Je rembobine la pellicule, retourne au point

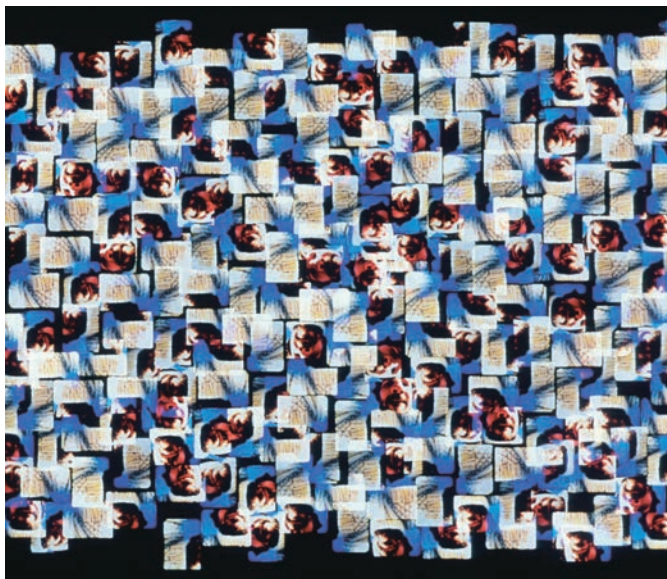
de départ et répète ce trajet des dizaines et parfois des centaines de fois. J'ai fait beaucoup d'essais pour voir comment le nombre de couches filmées transformait l'information visuelle. C'est un peu comme pour **Ville Marie – A** et **930**: j'ai fait des tests jusqu'à ce que je trouve quelque chose qui m'allume, et j'ai tout refait ensuite en contrôlant mieux les paramètres.

*Qu'est-ce qui différencie **brouillard – passage #1** du **passage #15**?*

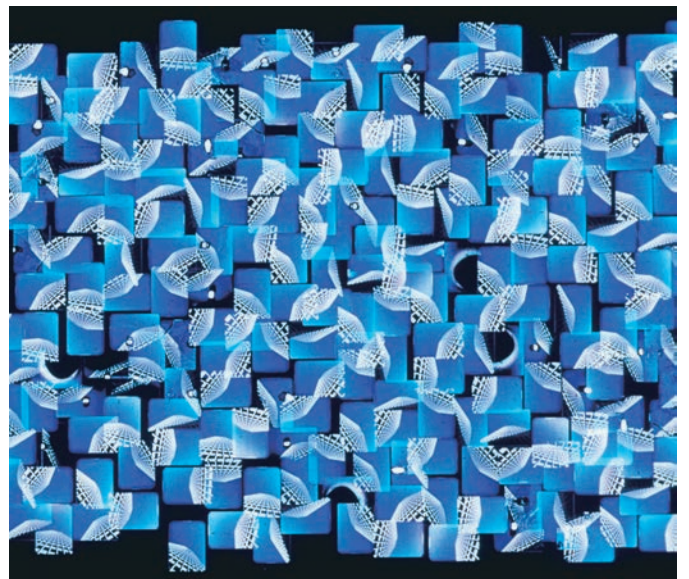
J'ai tourné le **passage #15** en 35 mm et **passage #1** en super 8 mm, et dans **brouillard – passage #1**, le parcours est beaucoup plus long. Je commence la capture près d'une ruelle que je longe pour finir par entrer dans une maison. Dans **brouillard – passage #15**, mon point de départ correspond à la dernière section plus ou moins rectiligne du **passage #1** que j'atteins après être sorti de la maison. C'est le sentier qui aboutit au lac. Et puisque je tournais **passage #1** en vitesse normale, j'ai enregistré le son et construit la trame audio de la même manière que le film, soit en superposant toutes les couches. J'ai tourné **passage #15** à haute vitesse et j'ai choisi, pour l'instant, de laisser la séquence silencieuse...

*Combien de temps sépare **brouillard – passage #1** et le **passage #15**?*

Je m'y consacre depuis 2009, sauf 2010 où je n'y ai pas travaillé parce que je me concentrais alors sur une séquence de **Ville Marie**. J'ai tourné **passage #15** à l'automne 2013 et je poursuis toujours ce projet. J'aime voir les projets évoluer dans le temps. Et les films que je montre documentent ces travaux de longue durée... Je crois en une œuvre plus imposante que le film en soi. Ce que je recherche surtout, ce n'est pas uniquement l'image qui apparaît à l'écran, mais le processus préalable. Et une fois que j'ai bien saisi quel type de chemin va me conduire à cette image, ça peut me prendre plusieurs années avant d'avoir exploré toutes les formes qui en découlent.



VILLE MARIE – A





BROUILLARD – PASSAGE #15

Filmiez-vous à la même heure de chaque journée?

Je m'assure d'avoir le même environnement, soit la même lumière. Cet été, les tournages ont été assez longs parce que la météo était très instable. Dans le cas du **passage #15**, qui sera présenté au FNC, j'ai pu le tourner assez rapidement car la météo a été constante pendant quelques jours.

Quand sentez-vous que le film est prêt à être présenté au public?

Je dois avouer qu'avec **brouillard – passage #15**, je prends un risque, dans la mesure où je n'ai jamais montré la séquence à personne. Concernant le **passage #14**, je suis assez confiant, j'aime beaucoup le résultat. Mais je profite souvent des projections publiques pour évaluer comment je me sens par rapport au film présenté. Je peux ensuite décider de ne plus jamais montrer certains de mes films si l'expérience ne me plaît pas.

*Combien de temps avez-vous passé sur la réalisation de **Ville Marie** – pas seulement le film, mais le projet plus général incluant **La Grande Dame**?*

Le projet n'est pas encore terminé, puisque je prépare depuis 2005 environ une version pour la SAT (Société des arts technologiques). Pour le film **Ville Marie – A** à proprement parler, j'ai passé près de trois ans à le peaufiner, depuis la capture des séquences de chute au tirage optique jusqu'au montage image et son.

Vous avez filmé beaucoup avec la pellicule High Contrast de Kodak, comment avez-vous réagi en apprenant que Kodak ne produirait plus cette pellicule?

C'est vrai? Wow, je n'étais même pas au courant! C'est évident que je suis tombé en amour avec la pellicule, mais je suis convaincu que mon impulsion créatrice s'épanouirait autrement si je n'y avais pas accès. Disons que lorsque Kodak a cessé de produire l'Ektachrome, j'ai trouvé ça dur. J'ai filmé **brouillard** avec cette pellicule inversible. J'adore le rendu des couleurs, et en tournant directement sur un support positif, je m'impose une exigence supplémentaire puisque je n'ai pas droit à l'erreur au moment de l'exposition.

Comment percevez vous le fait de diffuser vos films en pellicule à l'ère où tout devient numérique?

brouillard a été tourné en Ektachrome et j'ai tenté d'avoir une copie de projection 35 mm. Mais en raison de la texture particulière de l'image, le laboratoire n'a pas été capable de produire une copie satisfaisante. La copie est dégradée au point où j'en suis déstabilisé! Je crois donc que je devrai éventuellement faire un DCP pour projeter mon film. C'est la numérisation qui, actuellement, me permet de reproduire le plus fidèlement le contraste et les couleurs du film original. Mais l'idéal pour **brouillard** reste pour moi la projection de la bobine d'origine, bien que je sache que ça ne pourra pas arriver souvent. Il faut que je fasse confiance au projectionniste. J'ai procédé comme ça quelques fois avec **Ville Marie – A**.

Quelles sont vos influences dans le cinéma dit expérimental?

Je ne connaissais pas beaucoup le cinéma avant d'en faire. J'ai découvert l'histoire du cinéma expérimental pendant mon baccalauréat à Concordia. C'est certain que ce cinéma m'influence, c'est une source d'inspiration. Parmi mes influences, je pourrais citer **Back and Forth** (1969) de Michael Snow, le travail de Zbigniew Rybczynski, reconnu principalement pour son film **Tango** (1980), mais aussi le travail de l'Autrichien Martin Arnold et celui de Ivan Ladislav Galeta avec **Water Pulu** (1986). Ce qui m'intéresse dans un film comme **Tango** ou dans l'œuvre d'Arnold, c'est la rigueur du concept derrière le film.

Vous semblez être davantage intéressé par la façon de faire le film que par le résultat final?

Oui, tout à fait! J'aime élaborer un système ou des méthodes... Par exemple, créer ce caisson dont je parlais et qui m'a permis de lancer une caméra super 8mm du haut de l'immeuble Ville-Marie ou encore développer une technique de filmage pour réaliser une multitude de surimpressions comme dans **brouillard**, puis d'aller jusqu'au bout de ces systèmes, de ces concepts. Pour revenir à ce que tu disais plus tôt, je crois que quelqu'un qui voudrait refaire en numérique ce que je fais en argentique n'y arriverait pas parce qu'il passerait à côté de tout un travail physique avec la matière argentique. Toute une partie du résultat réside là-dedans.

*Vous avez réalisé **brouillard** en partie dans le cadre de votre maîtrise à l'université Concordia. Y avez-vous trouvé des échos théoriques en rapport avec votre film?*

En 2012, une professeure en théorie du cinéma m'avait guidé vers Henri Bergson. En lisant son ouvrage *Matière et Mémoire*, j'avais l'impression de voir **brouillard** en mots. Bergson parle de la façon dont la mémoire se construit chez l'être humain. Il explique comment l'accumulation de notre expérience passée se confond dans notre contact avec le présent et le conditionne. Autrement dit, notre corps élabore au fil du temps une sorte de système d'asservissement qui s'active automatiquement au contact de la matière. C'est ce qui fait que l'on peut reconnaître notre environnement et interagir avec lui. Mais ce système a aussi le potentiel de prendre le contrôle de notre corps et de notre façon de voir le monde. Avec **brouillard**, c'est comme si je tentais de visualiser la mémoire et l'inertie qu'elle engendre... ■