

Le cinéma expérimental aujourd'hui

Marcel Jean

Numéro 134, octobre–novembre 2007

Le cinéma expérimental aujourd'hui

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17275ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Jean, M. (2007). Le cinéma expérimental aujourd'hui. *24 images*, (134), 10–14.

Le Cinéma expérimental aujourd'hui

dossier préparé par Marcel Jean

Où en est le cinéma expérimental ?

Question vaste, à laquelle il n'est pas facile de répondre tant cette partie de l'activité cinématographique se trouve marginalisée par les habituels canaux d'information cinéphiliques. On pourrait même, sans approfondir, se laisser convaincre que plus d'un siècle d'histoire du cinéma ont fini par émousser, voire même par éteindre, ce secteur singulier de la production. Et pourtant...

Quantité d'artistes, partout dans le monde, continuent d'exercer une activité féconde dans le domaine de l'expérimentation. Qu'il s'agisse de Peter Tscherkassky, de Matthias Müller, de Bill Morrison ou de Thorsten Fleisch, ces cinéastes travaillent la pellicule avec la même passion, la même intelligence et la même rigueur conceptuelle que leurs plus illustres prédécesseurs. Ici même, au Québec, le cinéma expérimental connaît un regain de vie qui peut d'emblée paraître surprenant, les jeunes artistes évoluant au sein du collectif Double négatif s'ajoutant à François Miron et à quelques autres pour créer une communauté d'une grande vitalité.

L'Olympe canadien

Le Canada, nous le savons tous, est le pays de Norman McLaren et celui de Michael Snow. Voilà qui n'est pas rien ! Deux icônes, deux dieux trônant au sommet du panthéon de l'expérimentation cinématographique. À l'ONF, McLaren aura ouvert la voie à quelques illustres artistes : René Jodoin, Arthur Lipsett, Pierre Hébert. À eux quatre, ces cinéastes ont incarné six décennies d'expérimentation au sein de la vénérable institution, aucun d'eux n'étant réellement associé à un groupe ni à un courant, mais chacun contribuant par son travail unique à façonner la réputation d'avant-garde sur laquelle a longtemps pu miser l'agence fédérale. De son côté, Michael Snow a évolué dans l'environnement dense du film structurel, participant activement à l'apogée de l'avant-garde new-yorkaise (*Wavelength*, 1966, son chef-d'œuvre, est réalisé dans ce cadre). McLaren et Snow, en fait, incarnent les deux grands axes qui ont marqué l'histoire du cinéma expérimental mondial : d'un côté l'héritage des avant-gardes poétiques et picturales des années 1920, j'ai nommé le dadaïsme et le surréalisme, de l'autre la radicale et rigoureuse modernité du film structurel.

C'est ainsi que c'est par McLaren que l'influence surréaliste apparaît dans la production canadienne, le père du cinéma d'animation à l'ONF signant une œuvre largement abreuvée

à cette fontaine. De *Love on the Wings* (1937) à *A Phantasy* (1948-1953), McLaren a clairement assumé l'influence surréaliste (en particulier celle d'Yves Tanguy), sans compter qu'il va très tôt avoir recours à des procédés de création relevant de l'automatisme (*Begone Dull Care*, 1949; *Serenal*, 1959), signant des œuvres en parfaite synchronie avec le travail des expressionnistes abstraits (en particulier avec celui de Jackson Pollock), eux aussi redevables au surréalisme.

Ce courant nourri de l'influence surréaliste et dadaïste, déterminant dans l'histoire du cinéma expérimental américain (on pense à Maya Deren – *Meshes of the Afternoon*, 1943 – et à Sidney Peterson – *The Potted Psalm*, 1946, mais aussi aux délires jouissifs de Kenneth Anger – *Inauguration of the Pleasure Dome*, 1954-1966), aura une certaine importance dans le développement du cinéma expérimental canadien, en particulier celui provenant du Québec. C'est en effet à ce courant qu'on peut rattacher un objet aussi singulier que *Mouvement perpétuel* (1949) de Claude Jutra, ou encore *La femme image* (1959) de Guy Borremans, film réalisé sous le signe de la provocation, de l'humour noir et de l'érotisme. On peut dire la même chose de l'ensemble du travail d'Arthur Lipsett (*Free Fall*, 1964; *A Trip Down Memory Lane*, 1965) qui repose sur le sens du collage, des associations libres, du détournement de sens, de l'ironie et de l'humour noir du cinéaste.

À l'opposé, Michael Snow s'est totalement démarqué de ce courant, s'inscrivant plutôt au cœur de la plus intense des entreprises de l'underground américain, celle du cinéma structurel,

qui se caractérise notamment par l'immobilité de la caméra, l'utilisation en boucles (*loops*) de plans ou de séries de plans, le clignotement (*flicker*) et le refilmage. P. Adams Sitney, historien et théoricien principal de ce courant, y trouve deux précurseurs : d'abord Andy Warhol et ses expériences hors normes comme *Sleep* (1963), film d'une durée de six heures constitué d'une demi-douzaine de plans fixes montrant un homme qui dort; ensuite l'Autrichien Peter Kubelka, auteur notamment du premier film de clignotement de l'histoire du cinéma, *Arnulf Rainer* (1958), alternance stroboscopique de photographes blancs et de photographes noirs, accompagnée d'une seconde alternance de silence et de son « blanc ». En étant ainsi associés à l'émergence du film structurel, Snow et sa compagne Joyce Wieland, dont on aurait tort de sous-estimer l'œuvre – *1933* (1967) et *Sailboat* (1968) sont des films essentiels de cette période d'effervescence –, ont joué un rôle fondateur, de nombreux cinéastes canadiens s'inscrivant par la suite dans la mouvance structurelle. C'est notamment le cas de David Rimmer – *Surfacing the Thames* (1970), *Variation on a Cellophane Wrapper* (1970) – et de Vincent Grenier – *Puits de lumière* (1975), *Le monde au focus* (1976), etc.

La stature gigantesque de McLaren et de Snow, ces figures emblématiques du cinéma expérimental canadien, ne doivent cependant pas occulter la vigueur de l'ensemble du milieu, le Canada comptant une exceptionnelle quantité d'artistes majeurs dans cette discipline – et en particulier le Canada anglais, il importe de le dire. Aux cinéastes déjà nommés s'ajoutent en effet un autre pionnier, Jack Chambers (*Hart of London*, 1968-1970), ou encore Al Razutis dont le travail exubérant est incontournable (*Amerika*, 1972-1983), ou l'excentrique Bruce Elder et son œuvre monumentale (le cycle réalisé au cours de la décennie 1980, intitulé *The Book of All the Dead*, dure 36 heures), ou le rigoureux Richard Kerr (*The Last Days of Contrition*, 1988), ou le prolifique Mike Hoolboom (*White Museum*, 1986; *Kanada*, 1993).

Le grand bouleversement

C'est une évidence, le cinéma expérimental repose largement sur un travail s'appuyant sur la technique cinématographique.

Silent Room de Skoltz_Kolgen



Wavelength de Michael Snow

Ainsi, plusieurs films sont fondés sur un rapport étroit à la matière. Citons les courts métrages dessinés à la main de Steven Woloshen, ou encore la pellicule dégradée des films de Bill Morrison. D'autres œuvres sont conçues en référence aux appareils nécessaires au cinéma. Par exemple, à la fin de *Son de l'espace* de Charles Gagnon, film muet de 1968, le projecteur doit continuer de tourner pendant une minute, le claquement de la pellicule contre le projecteur se faisant entendre dans la salle. Or, l'équipement cinématographique a été, historiquement, lourd et coûteux. C'est notamment ce qui a incité plusieurs cinéastes à utiliser, pour leurs expérimentations, un format amateur, le Super 8, dont l'un des immenses avantages était son accessibilité. Car pour quiconque voulait travailler en 16 mm ou en 35 mm, les limites économiques se faisaient vite sentir. Pellicule, mais aussi caméra, table de montage, tireuse optique et frais de laboratoire, tout cela n'était pas facilement accessible. Et rarement gratuit.

L'arrivée de la vidéo au cours de la décennie 1970, la généralisation de son utilisation après 1980, puis les nouvelles possibilités offertes par le numérique au milieu de la décennie 1990 ont eu pour effet d'ouvrir un nouveau champ d'expérimentation. Plusieurs artistes ont ainsi choisi l'art électronique, puis l'art numérique, plutôt que l'art cinématographique. L'expérimentation cinématographique, qui avait connu un essor phénoménal au cours de la décennie 1960, semblait alors souffrir d'un essoufflement irréversible. L'obsolescence de la technologie cinématographique semblait alors consommée.

Mais c'est précisément de cette obsolescence qu'est venue le renouveau de l'expérimentation sur support film. Soudainement, tout cet équipement dispendieux, autrefois réservé à la grande industrie ou aux écoles, devenait accessible aux plus marginaux des artistes. Les tables de montage, auxquelles on accédait soit par ruse, soit par un impressionnant réseau de contacts ou encore parce qu'on était prêt à déboursier quelques centaines de dollars par semaine, ont tout à coup perdu toute valeur commerciale. L'industrie s'étant mise à l'heure du montage numérique, les cinéastes expérimentaux se sont vu offrir gratuitement de précieux outils de travail. Ainsi, lorsqu'on visite le local des jeunes cinéastes du collectif Double négatif, on ne peut s'empêcher de penser que ces créateurs fauchés ont en leur possession une masse

d'équipement qui, il y a quelques années à peine, valait presque un million de dollars.

Un peu partout dans le monde, on note donc une recrudescence de l'activité dans le secteur du cinéma expérimental, et cette bonne santé est en partie redevable à la modification de la donne technologique et économique. C'est donc dans ce contexte que sont apparus, à l'échelle internationale, des noms comme Jürgen Reble, Karel Doing, Dietmar Brehm, Leighton Pierce et Anne-Sophie Brabant. À Montréal, quantité de jeunes artistes, la plupart formés à l'Université Concordia, ont signé des réalisations dignes d'intérêt : Louise Bourque, Eduardo Menz, Karl Lemieux, Dominic-Étienne Simard, Daïchi Saito, Félix-Dufour Laperrière, etc.

L'ère de l'hybridation

Avec cette nouvelle génération est apparue l'hybridation technologique, c'est-à-dire qu'on a vu se multiplier les œuvres construites autour de dispositifs misant à la fois sur l'appareil cinéma et sur les nouvelles possibilités numériques. Un film comme *Western Sunburn* de Karl Lemieux, terminé en vidéo numérique mais conçu au moyen du « triturage » de morceaux de pellicule, est exemplaire de cela. Tout comme, d'ailleurs, le célèbre *Oïo* de Simon Goulet, tourné en 35 mm avec une caméra à très haute vitesse mais dont les images ont été traitées et transformées à l'aide de Cineon, l'un des premiers logiciels remplaçant la tireuse optique.

Même des cinéastes plus âgés en sont venus à adopter une attitude décomplexée vis-à-vis des technologies nouvelles. Citons l'exemple de David Rimmer, qui, en 2003, réalisait *Gathering Storm* en utilisant à la fois le travail directement sur pellicule et les technologies numériques. Pour ce film, le cinéaste a d'abord peint directement sur de la pellicule 35mm transparente en utilisant des encres, des peintures, des vernis, des nettoyants domestiques et divers produits chimiques. Après avoir monté le résultat en boucle, il a installé le film sur une table de montage Steenbeck, puis a filmé l'écran de celle-ci en utilisant une vidéo-caméra numérique. L'opérateur de la table Steenbeck ayant la possibilité de ralentir ou d'accélérer l'image à son gré (et même celle de faire marche arrière), le cinéaste a ainsi pu jouer de ses images comme un D.J. joue de ses tables tournantes.

Il va de soi que l'hybridation technique a ouvert un vaste espace extrêmement stimulant pour l'ensemble des cinéastes expérimentaux, les possibilités d'exploration se trouvant multipliées.

La foire aux festivals

Le décloisonnement des pratiques, vers la fin de la décennie 1990, de même que la généralisation de la vidéo dans certains secteurs du cinéma (notamment le documentaire) ont modifié les relations existant entre l'art vidéo et le cinéma expérimental. Alors que pendant toute la décennie 1980 l'art vidéo était traité avec condescendance par la majeure partie de la communauté cinématographique, la révolution numérique de la fin de la décennie 1990 a forcé plusieurs membres de celle-ci à revoir leurs positions. Ainsi, au cours des dernières années, plusieurs festivals de films ont soit aboli la distinction entre les genres,

soit créé des sections regroupant les diverses formes prises par l'expérimentation, que celles-ci soient filmiques ou numériques, soit créé des sections consacrées au cinéma numérique. Le Festival de Clermont-Ferrand, grand rendez-vous annuel du court métrage en France, a par exemple inauguré une compétition d'œuvres numériques en 2002, devenue la section Labo, en 2004. Plus près de nous, le Festival du nouveau cinéma crée en 2004 la section Temps zéro – Cinéma en mutation qui signale à la fois le décloisonnement entre les genres traditionnels (fiction, documentaire, animation) et le décloisonnement technique. Un large éventail d'expérimentations et d'explorations se retrouve ainsi dans cette section. Les Rendez-vous du cinéma québécois agissent selon une logique semblable lorsqu'ils créent une section Art et expérimentation regroupant à la fois des œuvres spécifiquement filmiques (rien que pour les Rendez-vous 2007, je pense à *Colonnes dans la mer* de Nancy Baric et Nicolas Renaud,



Passage d'Élaine Frigon

à *L'éclat du mal* de Louise Bourque, à *Virage* de Farzin Farzaneh), des productions numériques (toujours en 2007, *Panique au vilage* de Martin Bureau, *Freak Girls* de Tamara Vukov) et des œuvres hybrides (je me limiterai ici à donner en exemple l'excellent *Jean Genet in Chicago* de Frédéric Moffet).

Si les festivals traditionnellement consacrés au cinéma expérimental, comme le Ann Arbor Film Festival, ont poursuivi leur travail avec rigueur et passion, on a vu naître d'autres événements ouverts à la fois au cinéma et à l'expérimentation numérique, comme par exemple 25 FPS, le Festival international de vidéo/film expérimental de Zagreb, en Croatie. La qualité et la richesse de la programmation de cette manifestation née en 2005, qui a jusqu'ici couronné Peter Tscherkassky, Andrés Denegri, Kazuhiro Goshima, David Russo, Peter Miller et Paul Leyton, fait espérer qu'elle ait une longue vie. Cela notamment parce que de tels événements sont essentiels pour qu'il soit possible de se faire une idée claire de la situation de l'expérimentation dans le vaste territoire des images en mouvement.

La révélation numérique

Tout cela pour dire que nous aurions tort, dans le cadre de ce numéro consacré au cinéma expérimental, de ne pas prendre en compte les œuvres des artistes travaillant uniquement avec des outils numériques. Il est en effet tout à fait pertinent de mettre côte à côte le travail d'abstraction d'un Steven Woloshen qui peint et grave directement sur la pellicule (*The Curse of the Voodoo Child*), celui de Chris Hinton qui utilise à la fois le dessin sur papier et les outils numériques (*cNote*) et celui de Jean Detheux qui crée toutes ses images informatiquement (*Liaisons*). Ces trois cinéastes s'inscrivent en effet dans une mouvance qui va de Len Lye et Norman McLaren à Robert Breer et Stan Brakhage, de sorte que l'œuvre de Detheux, par exemple, ne peut être vraiment décrite, commentée et comprise que dans cet ensemble. S'il est facile d'établir la filiation entre Len Lye, Norman McLaren et Steven Woloshen, trois cinéastes qui ont utilisé la même technologie pour réaliser des œuvres du même genre, il est peut-être plus éclairant de démontrer comment *cNote* de Chris Hinton reprend et développe certaines idées sur la dramaturgie abstraite énoncées par McLaren dans *Blinkity Blank*, ou encore comment *X-Man* du même Hinton poursuit les recherches de Breer sur le traitement indifférencié des images figuratives et des images abstraites dans un contexte non narratif (voir à ce chapitre le transcendant *LMNO*).

Passage (2003), œuvre numérique d'Élaine Frigon qui repose sur un travail d'associations formelles en utilisant des actualités télévisées (le 11 septembre 2001) et des images familiales tournées en vidéo domestique, peut ainsi être situé dans le courant dérivé du surréalisme – osera-t-on l'appeler post-surréaliste? –, courant auquel appartient Lipsett, par exemple. Le collage, le montage par association, le bombardement d'images, les jeux

sémantiques, voilà autant d'éléments qui incitent à placer le court métrage de Frigon dans cette lignée. On ne peut évidemment pas passer sous silence la propension de l'artiste à l'autofiction – ce qui la rapproche, par exemple, de Michèle Cournoyer – ni la forte tendance iconoclaste qui la situe au cœur de la dynamique du cinéma expérimental québécois récent. *Head* de Félix Dufour-Laperrière et Dominic-Étienne Simard, *Western Sunburn* de Karl Lemieux et *La statua di Giordano Bruno* de Pierre Hébert, pour ne citer que ces œuvres, sont en effet construites sur la destruction d'images préexistantes, sur de véritables dispositifs d'abolition de la figuration.

Conséquemment, il ne serait pas juste de parler de la situation actuelle du cinéma expérimental, au Québec comme ailleurs, sans évoquer l'ensemble des zones d'exploration des images en mouvement. Comment, ici même à Montréal, pourrait-on passer sous silence le travail d'artistes de la trempe de Skoltz_Kolgen, passionnant et surprenant duo qui depuis 1996 construit des mondes insolites (*Silent Room*), scrute les relations entre le son et l'image (*Hyalin*), crée des espaces de poésie, tout cela autant par des installations et des performances que par des films numériques. Dans leur foulée, de jeunes artistes apparaissent, souvent sortis des sections d'arts graphiques et numériques des universités, nourris à la fois de cinéma, d'arts médiatiques, de musique actuelle et d'arts visuels. C'est le cas notamment de Defasten, dont le travail constitue une intéressante approche des relations entre le temps et l'espace dans l'environnement urbain.

Les horizons du cinéma expérimental nous entraînent donc au-delà des limites technologiques du cinéma, dans l'effervescence des nouvelles images qui s'ajoute au bouillonnement des manipulateurs de pellicule. L'expérimentation, après tout, ne se porte pas si mal. – Marcel Jean

Gathering Storm de David Rimmer

