Document généré le 7 mai 2024 13:14

24 images

Le retour du cinéma expérimental

Michel Larouche

Numéro 58, novembre–décembre 1991

URI : https://id.erudit.org/iderudit/23214ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Larouche, M. (1991). Le retour du cinéma expérimental. *24 images*, (58), 46–47.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1991

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LE RETOUR DU CINÉMA EXPÉRIMENTAL

par Michel Larouche

Pendant les années 1970, l'appelation «cinéma expérimental» pour qualifier les films réalisés de façon indépendante (en dehors des circuits industriels et commerciaux) et préoccupés par les recherches formelles s'est progressivement imposée. Le consensus autour du mot «expérimental» favorisait un besoin de catégorisation en même temps qu'il introduisait une dimension normative au sein d'un cinéma difficile à qualifier. Le titre «Le cinéma invisible» que Nicole Gingras a donné à son programme de films qui sera présenté à la Cinémathèque québécoise (26, 28, 29, 30 novembre 1991) rappelle les multiples noms qu'on donnait auparavant à ce cinéma: «cinéma d'art», «cinéma pur», «cinéma intégral», «cinéma absolu», «cinéma abstrait», «cinéma essentiel», «cinéma de poésie», «cinéma personnel», «cinéma créatif», etc. Le mot «invisible» souligne le caractère calme et contemplatif de la sélection, en même temps qu'il rappelle l'impossibilité de qualifier adéquatement ces films. Dominique Noguez débute son livre *Éloge du cinéma expérimental* par ces mots:

«Le cinéma que l'on veut ici célébrer est difficile à qualifier. En vérité, il n'a pas besoin de qualificatifs: c'est le cinéma même. C'est à partir de lui — qui est ce qu'il y a de vivant et d'essentiel dans l'art des images animées et sonores — que les autres films doivent se situer, (...).»[1]

Alors qu'on se situe aujourd'hui à partir du hautement normatif — l'industrie — quitte à oublier un peu trop vite la liberté requise à l'éclosion de l'acte créateur, une telle programmation constitue un pari tout en apportant une bouffée d'air frais. Elle rappelle à la fois le caractère profondément hétérogène du cinéma et l'arbitrarité qui en a historiquement hiérarchisé les diverses composantes.

Vincent Grenier occupe la place centrale de cette programmation. Une grande partie de son œuvre y est présentée — un hommage — et elle donne le ton à l'ensemble. Cinéaste québécois qui vit aux États-Unis, Vincent Grenier a partagé avec Charles Gagnon le fait d'être reconnu comme cinéaste expérimental d'importance dans les années 1970. Le public peut y voir son premier film, ***Window Wind Chimes Part One*** (1974), où la vision personnelle et poétique s'allie à une structure semi-documentaire. Plusieurs des films à tendance «structurelle», qui l'ont fait connaître internationalement et dont chacun explore un élément de la technique cinématographique, y sont présentés (***Le monde au focus*** 1976; ***Levant/While Revolved***, 1976; ***Intérieur Interiors (à A.K.)***, 1978), de même qu'un choix de ses films subséquents où le cinéaste introduit la représentation cinématographique en jouant sur l'équivoque de ses mécanismes (***Mend***, 1979; ***Plus proche dehors/Closer Outside***, 1981; ***D'après Meg***, 1982; ***Times Wakes***, 1987). Ses récents films (***I.D.***, 1988; ***You***, 1990; ***Out in the Garden***, 1991), projetés pour la première fois au Québec, accentuent l'aspect narratif en présentant des personnages qui racontent des histoires, sortes d'entrevues qui ne sont pas traitées de façon conventionnelle par le cinéaste, amenant le spectateur à pénétrer un espace plus intérieur, relié à la perception des choses et débouchant sur le non-dit, l'invisible.

Certains cinéastes «classiques» font aussi partie de la programmation. Des créateurs incontournables pour des raisons historiques ou parce qu'ils ont été liés à un moment de leur carrière au fameux mouvement underground américain: l'Autrichien Peter Kubelka, considéré comme un ancêtre du film «structurel» (***Adebar***, 1956-57); Bruce Baillie avec deux films composés à partir de chansons qui organisent l'espace-temps (***All my Life***, 1966; ***Valentin de Las Sierras***, 1967); Barry Gerson avec deux de ses «films paysagistes», qui amènent le spectateur à voir autrement la réalité filmée (***Sunlight, Floating and Afternoon***, 1971; ***Water and Contemplating***, 1973); Hollis Frampton représenté par ***Gloria*** (1979), dont les images sont composées majoritairement de textes; enfin Ken Jacobs avec un film constitué à partir d'un film trouvé, qu'il a intitulé ***The Perfect Film***(1986).

Des Américains de la nouvelle génération figurent aussi à l'affiche: Don Eisenberg (***The Displaced Person***, 1981, film sur la mémoire et l'histoire, qui reprend en boucle un film des années 1950 où Hitler apparaît) et Larry Gotheim, dont l'œuvre très «impressionniste», fortement caractérisée par la sensation d'espace, occupe une place importante (***Fog Line***, 1970; ***Corn***, 1970; ***Mnemosyne***, 1986; ***Machette Gillette and Mama***, 1990).

La production canadienne est illustrée à travers ***Narrows Inlet*** (1980) de David Rimmer, film axé sur la perception et ***An Exceptional Moment*** (1976) de Andrew Lugg, qui raconte diverses histoires au moyen de sous-titres sur un plan fixe, l'image comme telle ne servant que de déclencheur.

Mais c'est surtout la production québécoise qui occupe une place importante dans cette programmation, choix pleinement justifié étant donné qu'elle fut longtemps méconnue et le demeure encore. Outre l'œuvre de Vincent Grenier, le public pourra voir un film de Charles Gagnon, ***Pierre Mercure*** (1971), hommage au compositeur et dont la bande sonore est constituée d'une de ses pièces musicales, de même que deux films de Bill Wees (***Quick Shadows***, 1971; ***La première étoile/The First Star***, 1973), dont l'œuvre explore une rythmique qui entretient des rapports étroits avec la poésie et la peinture. Les recherches récentes, de plus en plus nombreuses, sont aussi illustrées. Certaines œuvres utilisent, à la façon «structurelle», de la pellicule pré-existante au film: c'est le cas de ***Jaffa Gate*** (1984) de Rick Raxlen et ***Zéro Gravité*** (1990) de Jean-Claude Bustros. ***6237 Christophe-***

De haut en bas : *Out in the Garden* (1991), *You* (1990) et *I.D.* (1988) de Vincent Grenier

Colomb (1990) reflète les préoccupations de Michel Lamothe pour la photographie et ***Objets perdus*** (1990), de même que ***En train de danser sur une musique de Muybridge*** (1990), l'intérêt des deux coréalisateurs prolifiques, Michel De Gagné et Michel Gélinas, pour l'exploration des rapports entre l'image et le son.

Cette sélection offre un panorama très diversifié des techniques développées au sein du cinéma expérimental, de même que des tendances au niveau des formes narratives nouvelles, mises au point grâce à une réorganisation des matières de l'expression cinématographique. Chacune des sections propose un parcours qui n'organise pas les œuvres selon une logique formelle ou un rassemblement par cinéaste (à l'exception de Vincent Grenier), époque, pays. Le lien est «invisible», élaboré subjectivement, afin de placer le spectateur dans une condition contemplative tout en misant sur la variété et la surprise.

Ce programme évoque cette salle de New York, le «Cinéma invisible», inaugurée en 1970 avec la création de l'Anthology Film Archives (détruite en 1974, lorsque l'institution dut abandonner ses locaux), conçue par Peter Kubelka pour recréer l'ambiance d'un temple (le dos des sièges dépassant les têtes et des cloisons de bois séparant les spectateurs, chacun d'eux ne pouvait voir autre chose que le film). Comme celles jadis de la salle de New York, ces soirées de cinéma expérimental sont «pour des gens qui veulent voir un film et pour qui ce film est la raison essentielle de leur venue»[2] ■

NOTES :

1. NOGUEZ, Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 13.
2. KUBELKA, Peter, «The Invisible Cinema», *Design Quarterly* no 93, 1974, p. 34. Cité par NOGUEZ, Dominique, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma «underground» américain*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 208.