

Entretien avec Frédérick Maheux

Alexandre Fontaine Rousseau

Number 174, October–November 2015

Son + Vision

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79640ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontaine Rousseau, A. (2015). Entretien avec Frédérick Maheux. *24 images*, (174), 21–23.

Entretien avec Frédéric Maheux

propos recueillis par Alexandre Fontaine Rousseau

Théorie de la religion et ANA se rejoignent autour de cette idée que la société et le regard réduisent le corps, et plus particulièrement le corps féminin, à l'état d'objet ou d'image pour pouvoir lui faire violence ou le consommer.

Théorie de la religion aborde ce que tu mentionnes, mais du côté masculin, alors que pour *ANA* je m'intéressais au féminin. Pour moi, *Théorie de la religion* et *ANA* sont deux œuvres qui se répondent. Dans mon esprit, *ANA* arrive avant *Théorie de la religion* même s'il a été tourné après, parce que la fin d'*ANA*, c'est ce qui mène à l'apocalypse, alors que *Théorie de la religion* est, en quelque sorte, un film post-apocalyptique. Même si ces genres m'ont malgré tout inspiré, ni l'un ni l'autre des deux films ne leur appartiennent. Surtout sur le plan de la direction artistique.

Théorie de la religion fait écho au texte de George Bataille qui porte ce titre. Même si Bataille n'aborde pas la question de la pornographie, il y a un lien surtout autour de la notion du sacrifice : la pornographie comme forme ultime de sacrifice dans une société capitaliste. Quant à l'excès de violence du corps masculin, qui s'exprime notamment à travers la pornographie, il ne peut jamais atteindre le niveau de cruauté qu'il voudrait, et il en vient donc à s'autodétruire. C'est la pathologie sexuelle définie par Wilhelm Reich, une corruption du plaisir viscéral, vital, du sexe qui devient ainsi un vecteur d'autodestruction.

ANA est davantage un *mood board* de cette esthétisation de l'autodestruction que l'on peut découvrir sur des plateformes comme Tumblr ou dans les groupes pro anorexie qui existent en ligne. Certaines personnes mettent même en scène leur automutilation. Il s'agit généralement de mises en scène très esthétisées : les gens se prennent en photo avec des filtres Instagram, créent des boucles en animation GIF, utilisent même parfois des techniques complexes comme le *datamoshing*, puis « partagent » ces images publiquement. C'est un phénomène fascinant, que je voulais expliciter dans le cadre d'un film. Une des préoccupations qui traversent mes dernières réalisations, c'est d'aborder ces phénomènes sociaux nés du Web au moyen du médium cinématographique, mais pas simplement en reproduisant le Web. La question à l'origine d'*ANA* c'est : comment faire du cinéma en intermédialité avec le Web sans être une copie du Web ?

Dans les deux films, c'est la musique qui crée la texture de l'œuvre. Les effets vidéo, l'esthétique VHS de *Théorie de la religion*, tout comme l'esthétique *glitch* d'*ANA*, deviennent l'équivalent visuel d'une certaine tendance de la musique *noise* ou industrielle à la distorsion.

Tout à fait. La musique compte probablement pour 50 % à 60 % du travail de conception de mes projets filmiques. J'ai réalisé la trame sonore de la majorité de mes courts métrages. Mais comme mes longs métrages sont des réalisations plus exigeantes, sur lesquelles je fais déjà un peu tout – je filme, je monte, c'est très *do It yourself*... – je

délègue la musique à des collaborateurs. Puisque je baigne dans l'univers de la scène industrielle, que j'y ai de nombreux amis, je peux compter sur des gens avec lesquels j'ai des affinités. Je trouve des échos de ce que j'essaie de créer sur le plan cinématographique dans la musique de gens avec lesquels je partage des intérêts.

Ce que tu dis, par rapport aux effets, est vrai. On retrouve dans la culture industrielle une obsession pour le détournement de machines vétustes, l'accumulation de pédales d'effets, la distorsion... On prend des outils comme des scies rondes pour produire certains sons au lieu d'utiliser uniquement des instruments de musique traditionnelle. Je cherche à créer quelque chose de semblable par la vidéo, les textures... J'utilise par exemple de vieux appareils VHS. Je m'intéresse aussi au *circuit-bending*, c'est-à-dire que je prends des machines désuètes, comme des correcteurs de couleurs des années 1980 dont les circuits sont piratés, pour créer des effets de distorsion dans le signal. C'est la même chose pour le *datamoshing* : je pirate littéralement le code vidéo afin de produire



Pierre-Marc Tremblay et Riccardo Lucchesi sur le plateau d'*ANA*

© Léo Ossevrane

une corruption volontaire de l'image. Il y a donc toujours cette volonté de détournement, à des fins esthétiques bien sûr, mais aussi symboliques et poétiques. Cela fait fondamentalement partie de la culture industrielle, où l'on détourne des images d'archives, où l'on pratique énormément la juxtaposition et le collage. Ce sont les mêmes procédés qui sont utilisés par des groupes musicaux comme Throbbing Gristle ou Clock DVA.

Cette influence contribue aussi à cet effet de violence qui se dégage de vos films. On y retrouve ce côté percussif, abrasif, proche du noise, qui provoque chez le spectateur une sensation d'inconfort. Diriez-vous que vous concevez vos films comme des actes d'agression sensorielle?

Quand j'ai découvert le *noise*, mais aussi tous les autres dérivés de la musique industrielle, j'ai trouvé quelque chose qui n'existait pas dans les autres genres musicaux. Le courant *power electronics*, auquel j'ai été initié par Whitehouse et Grunt, me fascinait parce que leur musique et leurs performances sont littéralement des actes de violence qui génèrent une expérience esthétique. Quand je travaille sur un film, je pense à l'expérience en salle : à quelqu'un qui est assis face à un écran et à un système de son, et qui se fait écraser par le film que je lui propose. Au cinéma, je veux vivre une expérience viscérale. J'aime les films qui sont forts, bruyants, visuellement chargés. J'aime que ce soit pesant. Cela dit, je trouve tout autant mon compte dans l'hyperkinétisme de Tsukamoto ou la sobriété de Haneke – ou même avec le cinéma de Rohmer, dont les dialogues relèvent à la longue de la surcharge. La musique du générique d'ouverture de *L'amour l'après-midi* est d'ailleurs un grand moment de musique électroacoustique.

Mais ce qui m'intéresse personnellement, c'est l'acte de violence comme acte esthétique. Je ne m'intéresse pas à la conséquence de l'acte de violence, comme le fait par exemple le *body horror*. Ce n'est pas l'impact de ces actes ou la flaque de sang qui me fascinent. C'est la balle, le poing qui fend l'air, la vitesse de ces gestes.

Dans *Théorie de la religion*, il aurait été beaucoup trop facile de mettre en scène un homme et une femme. Mais dès lors que le film met en scène un homme et une poupée, c'est la violence elle-même qui devient l'objet du regard – ainsi que la manière dont la violence se retourne vers la personne qui commet l'acte. Celui qui

donne un coup de poing aura mal à la main, il sera blessé, ses os seront fragilisés, mais les répercussions ne seront pas uniquement physiques. Elles seront aussi morales. Il devient alors intéressant de penser la création comme un acte de violence.

Mes films sont des performances filmées. En ce sens, il y a toujours une part de danger. *Théorie de la religion* est une performance qui a duré 13 heures consécutives. Pour *ANA*, le tournage s'est étalé sur une période d'un mois et demi, mais chaque scène tournée était une performance qui pouvait durer quinze à trente minutes. Certaines scènes étaient très exigeantes, surtout pour les performeuses. On s'arrêtait parfois parce qu'on était à bout. Ensuite, il faut monter tout ça, le réduire, le distiller pour arriver à extraire l'essence de la performance.

Cet intérêt pour la performance découle-t-il de votre parcours en tant que musicien? En quoi l'expérience du concert et des performances en direct inspire-t-elle la mise en scène de vos films? Le concert n'a-t-il pas une dimension rituelle que l'on retrouve dans votre travail?

Avant, je m'en tenais presque essentiellement à du *found footage*. Ou si je filmais des scènes, c'était très scénarisé. Je ne laissais vraiment pas de place à l'erreur. Mais, parallèlement à cela, j'ai commencé à composer de la musique, sans que ce soit nécessairement pour accompagner mes films. Je me suis mis à bidouiller un peu plus sérieusement, même si l'équipement demeure extrêmement rudimentaire. Je travaille essentiellement avec du matériel trouvé dans les poubelles : un vieux *beatbox*, deux, trois pédales et une plaque de métal sur laquelle j'ai installé des micros-contact. Mais je me suis aussi dit qu'il fallait que je prenne des risques, que je monte sur scène pour confronter le public. Ce sentiment *incarné* que je cherche à capter au cinéma, je l'ai d'abord ressenti sur scène, en donnant des performances musicales : la sensation de perdre le contrôle, de filmer sans trop savoir quand ça va s'arrêter.

J'ai toujours voulu faire des films de type performatif. J'aime beaucoup ce que faisait Kurt Kren avec les actionnistes viennois, les films d'Istvan Kantor, qui sont aussi très musicaux... et d'un autre côté, l'occultisme m'a toujours intéressé. J'aime l'idée de ritualiser le réel, de filmer des rituels plutôt que des mises en scène un peu plastiques. Je désire capter un moment d'intensité corporelle. Même dans *Art/Crime*, un documentaire à la forme plus traditionnelle, on retrouve quelque chose de cela dans la manière de tourner, ce qui fait que l'on ne sait jamais ce que la personne interrogée va répondre. J'ai notamment réalisé une entrevue avec le sergent Ian Lafrenière, qui était alors porte-parole du SPVM (Service de police de la ville de Montréal). Celle-ci se déroulait dans un lieu étrange, une petite salle où les policiers exposent leur équipement aux visiteurs. On y présente « l'évolution de la matraque à travers les âges » et, à côté de cela, l'équipement utilisé par l'escouade tactique. Lafrenière se présente à l'entrevue en sachant que j'ai une position opposée à la sienne, et c'est ce genre de situation risquée que j'aime provoquer dans ma pratique du cinéma et de l'art en général.

Avec *ANA*, comme je travaillais avec des gens que je ne connaissais pas intimement, il a fallu établir un rapport de confiance. Je voulais m'assurer que ce qu'on faisait avait un sens pour eux. Certaines



Frédéric Maheux en concert

femmes, vu le sujet du film, souffraient de troubles alimentaires et voulaient participer au film justement parce qu'elles désiraient communiquer quelque chose de personnel à travers lui. La communication devient alors très importante. On discutait beaucoup avant de tourner chaque scène.

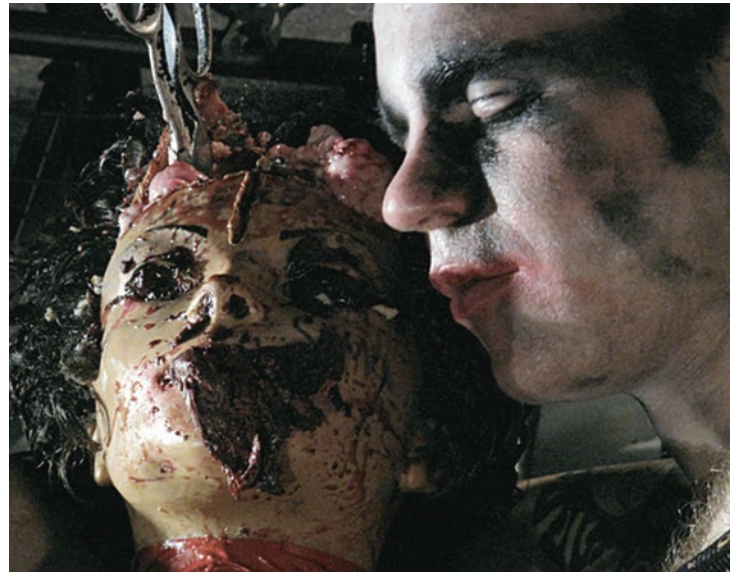
Historiquement, il existe une longue tradition d'échange entre un cinéma extrême, plus marginal et une certaine scène musicale. Je pense notamment à Sogo Ishii au Japon, à F.J. Ossang en France. Le mouvement punk aussi a donné naissance à un certain type de cinéma...

Absolument. C'est le cas également de la culture hip-hop, de même que de la culture psychédélique. Derek Jarman était proche de la scène industrielle, il a travaillé étroitement avec Throbbing Gristle. Peter Christopherson, qui a été membre de Throbbing Gristle puis de Coil, il a réalisé énormément de vidéoclips et de films. Cabaret Voltaire réalisait ses propres clips. Boyd Rice a fait du cinéma expérimental. La filiation musique-cinéma est essentielle. Je crois que ça découle de l'approche DIY, du désir de s'approprier tous les aspects de la création, de faire de l'art une forme de manifeste. Quand on veut mettre en avant une idée, on doit s'approprier tous les médiums possibles.

On pourrait aussi parler du cinéma de la transgression, de la scène new-yorkaise des années 1980, qui était liée au punk et au *noise*. Ça a donné Nick Zedd et Richard Kern, par exemple. Kern a réalisé des clips pour Sonic Youth. On défend souvent cette idée d'un cinéma narratif traditionnel, d'inspiration littéraire, mais le rapport entre la musique et le cinéma est complètement différent. On explore peut-être davantage ce rapport grâce au cinéma expérimental, mais il faut faire un effort pour le découvrir... C'est moins commun et, pour cette raison, moins visible. Pourtant, beaucoup de films expérimentaux se font partout dans le monde. Et il va toujours s'en faire.

Un bel exemple de ce cinéma, c'est le travail de Shazzula dans le film *Black Mass Rising*, hommage de deux heures à Kenneth Anger, qui présente un défilement continu d'images psychédéliques sur la musique de nombreux groupes, dont Master Musicians of Bukkake. Tout ça existe, même si ce n'est pas diffusé par les réseaux traditionnels. Ces films sont présentés dans des festivals de musique comme Roadburn aux Pays-Bas. La première projection d'*ANA* à Montréal aura d'ailleurs lieu dans le cadre d'un festival de musique industrielle, Component One.

Mais ce genre de cinéma trouve difficilement son public. Lorsqu'il explore un mélange de genres et donne une grande importance à la musique, les festivals ne savent pas trop quoi faire avec ça. Mais il faut faire le cinéma qui nous intéresse. Je réalise mes films avec mon argent, mon temps, mes moyens, mon équipement. Pour *ANA*, j'ai reçu une Bourse de la relève du CALQ, ce qui m'a grandement aidé. Mais je ne sens pas l'obligation de répondre à une grille de critères dans l'espoir de me dénicher une place dans tel ou tel festival. C'est peut-être suicidaire si on pense en termes de carrière, mais bon. Dans *ANA*, il y a une trame narrative diffuse, mais c'est encore une manière de tromper le spectateur, d'ajouter un autre degré de détournement. Au bout du compte, je désirais avant tout proposer une expérience qui



Théorie de la religion (2011) [1] et *ANA* (2015) [2 et 3]

s'apparente à la manière dont on consomme l'information sur le Web. Or sur le Web, la durée des vidéos n'est pas formatée. Mon film fait 64 minutes. J'essayais de distiller chaque scène, d'arrêter au point de tension maximale, sans que ça ne devienne un jeu sur la durée. Un bon concert de *noise*, c'est intense, mais ça ne dure que 10 ou 15 minutes. C'est l'effet que j'espérais atteindre avec chaque scène. Que ce soit très intense, mais que ça s'arrête au moment précis où on n'en puisse tout simplement plus. 24