

Québec expérimental

Un cinéma entre les territoires

Samy Benammar

Number 191, June 2019

Les nouveaux territoires du cinéma québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91661ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Benammar, S. (2019). Québec expérimental : un cinéma entre les territoires. *24 images*, (191), 32–39.

Québec expérimental

Un cinéma entre les territoires

PAR SAMY BENAMMAR



↑ Lunar Almanach de Malena Szlam (2014)

1971, un bras mécanique actionne une caméra dans des mouvements chaotiques qui parcourent une montagne abandonnée au nord de Sept-Îles. C'est un espace donc qui constitue le point de départ de *La région centrale* (1971) de Michael Snow.

Si le film est d'abord espace physique de la montagne, il questionne par ailleurs la notion de territoire grâce à l'interaction de la caméra avec son environnement qui offre une autre définition, plus subjective, du territoire en question. Le choix géographique, quant à lui, de cette région marquée par l'histoire Innu qui est encore un enjeu majeur aux alentours de Sept-Îles, multiplie les significations à accorder au concept de territoire. Et puis, le visionnement du film de Michael Snow, trois heures de mouvements robotiques suivant avec langueur le soleil de son lever à son coucher. Ce lent crépuscule endort, surprend, fascine le regard du spectateur piégé devant l'écran, à la fois repoussé et aimanté par cette épreuve de cinéma structuraliste qui contraint finalement à se rendre compte que la salle de cinéma elle-même est un territoire. Dans ce film expérimental, sans doute l'un des plus emblématiques tournés au Québec, le territoire se métamorphose, prend plusieurs définitions qui poussent à se demander si, dans des films plus récents, cette notion continue à être au cœur des questionnements des cinéastes expérimentaux au Québec ; ou si, tout du moins, elle peut constituer une clé de lecture probante pour embrasser le cinéma expérimental d'ici.

Dans *Lunar Almanach* de Malena Szlam (2014), La lune, instable, tremble entre les perforations de la pellicule. Elle vacille, ombre lointaine réapparaissant entre les branches pour disparaître de nouveau dans un clignotement où chaque moment d'obscurité appelle une respiration de lumière, où chaque nouvel éclat aveuglant surprend, coupe le souffle et invoque le retour du noir. Après une projection de ses films au Cinéma Moderne, Malena Szlam explique que ces images de la lune sont prises depuis le balcon de son appartement montréalais. Originnaire du Chili, la réalisatrice raconte



↑ **Brouillard #14** de Alexandre Larose (2014)



→ **Brouillard #19** de Alexandre Larose (2014)



↑ **Bulbe tragique** de Guillaume Vallée (2016)

que, dans son pays, la trajectoire de la lune suit un chemin précis de l'est vers l'ouest en passant toujours par son zénith. Ainsi, elle lui permettait, comme la croix du Sud, de toujours repérer ses points cardinaux : en se levant au ciel, ses yeux saisissaient le territoire. Mais à Montréal, la constellation est invisible et la lune, dit-elle, suit la ligne d'horizon du parc Jarry. Ainsi les repères astrologiques ne permettent plus de repérer clairement les points cardinaux, mettant en branle la carte stellaire aux fondations de son orientation. Ainsi, en capturant l'astre sur sa caméra 16mm, la réalisatrice tente de dépasser les frontières spatiales d'un territoire étranger qui désoriente et échappe. Le cinéma expérimental devient alors un mode d'exploration de ce territoire, suivant une première modalité : celle de l'immigration où la caméra cherche de nouveaux repères. Le regard de la cinéaste démultiplie la lune, la retravaille jusqu'à en faire un artefact sur la pellicule, extension de ses propres yeux à la recherche de balises spatiales. Pourtant, ce rapport dérouté et déroutant au Québec semble dépasser l'étrangeté liée à l'immigration et s'incarner dans les films d'artistes ayant grandi sur ce territoire.

Le long du chemin menant de la maison familiale au lac où son regard enfantin a appris à voir, Alexandre Larose promène sa caméra modifiée. Ce faisant, il surimprime à même la pellicule le paysage qui se transforme au fil d'une traversée réitérée jusqu'à épuisement du lieu. La série *Brouillard* rassemble ces parcours des verts ondulants du #14 (2014), au noir et blanc d'une profondeur percutante dans le #19 (2017). Le territoire capturé des dizaines de fois par la petite ouverture de l'objectif ne laissant passer qu'une infime quantité de lumière, devient une forme mouvante, monstre de matière pris de métastases où le regard tente de saisir et se perd en permanence dans le vacillement entre l'abstrait et le figuratif. Dans un entretien avec Charles-André Coderre, publié dans le numéro 169 de la revue, Alexandre Larose, paraphrasant Henri Bergson, dit que « l'accumulation de notre expérience passée se confond dans notre contact avec le présent et le conditionne ». Expérience sans cesse renouvelée, la série des brouillards étudie de manière obsessionnelle un territoire connu, reconnu, revu jusqu'à l'oubli là où, pour restituer une mémoire personnelle de l'espace, l'expérimentation tente de transformer la vision révélant et obstruant la réalité du Québec lié à l'enfance de Larose. Cette mémoire déterminant la vision du territoire, « c'est ce qui fait que l'on peut reconnaître notre environnement et interagir avec lui. »

Cette mémoire du territoire se retrouve également dans le projet *Psychic Memories* de Scott Benesinabanda, où un scanner numérique capture des images d'un territoire à la fois familier et étranger, traduisant une part de l'héritage anishinabe de l'artiste. De la même manière, dans la vidéo expérimentale *Intransit* (2011), le rythme lent d'un *Phantom Ride* psychédélique impose une reconsidération permanente de l'espace se transformant progressivement en variations légères, accompagnées de la quiétude d'une piste sonore composée de bruits naturels – rivière, pluie, oiseaux – où les éléments se mêlent. Le mouvement régulier de la caméra déplacée par un véhicule crée une distance avec le paysage qui se dessine en formes oscillant entre identification et abstraction.

Le territoire se pare ainsi d'une dimension spirituelle : invitation à la contemplation, la vidéo semble transmettre l'aléatoire d'un regard qui, porté par la machine, se laisse divaguer au-delà de la vitre pour entrevoir des étendues chargées d'histoire. Lorsque la piste audio signale le martèlement de la pluie contre les parois métalliques du train dans lequel est enfermé le sujet caméra, le *transit* devient oppressant comme celui de Nadya Myre qui, dans *Anonymes* (2015), tente de retranscrire la fuite des femmes autochtones. Un travelling le long d'un couloir nous met dans une subjectivité singulière, celle de l'emprisonné, du colonisé. Au travers de l'iris d'un surcadrage circulaire, une fenêtre voyeuriste s'ouvre sur le territoire qui est ainsi déterminé par le champ de vision, mais c'est également ce qui défile dans l'ouverture qui rend visible cette fenêtre numérique. Celle-ci nécessite que de la lumière la traverse pour apparaître, sans quoi l'écran est entièrement noir. Ainsi les moments d'ombre la laissent disparaître tandis que les couleurs la font apparaître résultant en une détermination mutuelle du regard et du territoire.

Fuir le territoire agressant pour un ailleurs, c'est ce qu'accomplissent les personnages de *Ondes et Silence* (2015) de Karl Lemieux et David Bryant, dont la sensibilité aux ondes électromagnétiques appelle à une réclusion autour de l'observatoire de Green Bank, dans le « National Radio Quiet Zone ». Déjà, Karl Lemieux quitte le Québec pour déplacer la question du territoire en Virginie. Retrouvant un espace épargné par la transformation technologique du monde, les paroles de ces hypersensibles décrivent la redécouverte d'un territoire vu de nouveau comme il devrait l'être, là où le soleil remplace les avions et les montagnes ne sont plus couvertes d'un voile de fumée. Mais la pellicule se montre bientôt abimée, les arbres se fondent en une masse monstrueuse, magnétisée, démagnétisée, brûlée, générant en surimpression un deuxième espace physique : le cinéma, ici aussi, détermine autant qu'il est déterminé. Ces lieux sont au centre du cinéma de Karl Lemieux dont les films sont atteints directement par l'espace où ils se situent. Les forêts de l'Amazonie deviennent ainsi pluies diluviennes de ratures sur le film dans *Mamori* (2010). Lorsque le cinéaste capture certains quartiers de Chine, la hauteur vertigineuse des immeubles abandonnés impose un dispositif de projection vertical. Le cinémascope retourné retranscrit alors dans l'espace de visionnement, plus que des images, un territoire doublement physique de la pellicule longitudinale et de ces bâtiments, sorte d'ailleurs mis en dialogue avec la lentille et le clignotement du projecteur. L'abstraction de certains des films mentionnés, si elle semble d'abord empêcher l'accès au monde, s'avère un dévoilement, quand se substituent au figuratif les effets d'un territoire donné à ressentir plutôt qu'à voir, « comme une substance qui envahit tout ton corps » (*Ondes et Silence*). Jusqu'à l'excès cette impression transperce le film, étale le territoire sur l'écran, courant le risque de le faire disparaître par surcharge sensorielle.



↑ **Mamori** de Karl Lemieux (2010) → **Le jour nous écoute** de Félix Dufour-Laperrière (2012) → **Anonymes** de Nadia Myre (2015)

C'est là peut-être que le territoire s'effrite quand se dissolvent photogrammes et espace décomposé dans un cinéma expérimental où les lieux ne sont plus que présence visuelle des images que, dans sa description de *Bulbe tragique* (2016), Guillaume Vallée associe aux « dernières traces indicielles » d'un territoire devenu « néant ». Ce dernier, comme beaucoup des films de Guillaume Vallée est une expérience cinématographique d'une fulgurance singulière. Durant les quelque six minutes qui composent le film, la salle de cinéma se voit destituée de ses repères. Agression visuelle frontale, le film désoriente, percute et déterritorialise un spectateur devenu le pantin du rythme effréné du projecteur. Travaillant photogramme par photogramme et mêlant les techniques du réemploi d'images à l'abrasion physique en passant par la peinture, *Le bulbe tragique* est une succession d'images fixes qui se confrontent les unes aux autres plutôt que de produire une continuité dans le mouvement. Ce choc permanent, violence faite à la matière et au monde – qui survit parfois dans des silhouettes à peine visibles entre deux taches de peinture – est aussi une violence infligée au regard, à notre présence physique dans l'espace de visionnement.

De fait, toutes ces expérimentations brouillent la frontière entre le territoire réel et celui des films. Délesté de ses balises, le cinéma expérimental québécois envahit d'autres territoires que celui dans lequel son étiquette aurait tendance à l'enfermer. Indéfinissable, il pousserait presque – si l'on suit les pas de Dominique Noguez barrant le mot expérimental afin d'éviter d'appliquer une quelconque étiquette tout en gardant le « moins mauvais de ces qualificatifs indésirables » – à barrer le deuxième adjectif. En effet, le cinéma déborde de ses frontières, il explore le territoire, qu'il soit familier, étranger, ici ou ailleurs, et en questionne sans cesse les contours. Noguez nous rappelle également que ce que l'on nomme expérimental ne correspond non pas à une sous-catégorie, mais à une forme qui travaille les propriétés spécifiques du cinéma au sens large. En ce sens, l'expérimental fait partie intégrante du médium dans son ensemble, ce qui explique la présence de ce cinéma en dehors des territoires qui lui sont attribués.

Ainsi il viendra contaminer les œuvres de Felix Dufour-Laperrière comme dans son film d'animation *Le jour nous écoute* (2012) quand, pour « fouiller l'ombre et l'écho [et] tout réapprendre comme un atome de présence sur la terre froide », la silhouette du personnage se superpose à des films de famille découpés, puis recollés : morceaux de mémoire qui traduisent en images les divagations de l'esprit en quête de sens. Les séquences expérimentales, « fragments entassés » par le temps, illustrent alors ce qui ne saurait être dit dans une autre forme. Souvent chez le cinéaste, les frontières sont floues entre expérimentation, animation et documentaire et ce n'est que l'interaction entre ces formes qui permet de dire la complexité du rapport des personnages aux hivers longs, à la neige qui tombe sans cesse sur les plaines du Québec.

Le documentaire lui aussi n'échappe pas à ce territoire étendu et indiscernable. Dans *La fin des terres* de Loïc Darses (2019), les ambitions cinématographiques se heurtent à la fragilité d'un discours qui se cherche et, incapable de capturer le territoire québécois dans son intégralité et sa complexité, le regard fait appel au *datamoshing*. Cette technique de déformation numérique de l'image propose alors une fuite inattendue. Comment ne pas penser aussi à Dominic Gagnon pour qui l'exploration d'un territoire en ligne est le point de départ de tous ses documentaires. Ceux-ci, prenant la forme d'essais chaotiques, sont des collages d'images glanées sur Youtube à partir d'un territoire géographique donné. Cependant, sur cette plateforme, le territoire est à la fois celui de la géolocalisation de l'utilisateur ayant posté le contenu et de la personne naviguant entre les recommandations. L'espace n'est plus celui de la carte classique, mais de sa remédiation au sein d'une image en réseau et d'une expérience personnelle du lieu à la fois proche et distant : territoire de l'écran d'ordinateur puis de cinéma. Le Nord de Gagnon est une divagation entre des contenus indifférenciés – glanés avant leur disparition – fragments de vie qui construisent une virtualité. Dans *Going South* (2018), l'idée de Sud devient le lieu d'amalgames qui mettent en branle la définition du territoire dans une ère de l'image et du numérique. Du côté de la fiction, dans *Déserts* (2016) de Charles-André Coderre et Yann-Manuel Hernandez, ce sont des images tirées de *Google Earth* qui viennent se substituer à une réalité floue, à un désert brûlant le celluloïd. Entre les dunes, le cinéma expérimental étend son territoire, pour apporter des réponses là où les formes plus classiques manquent de mots pour exprimer l'abstraction de cette notion de territoire. À l'idée classique et spéculative du territoire comme lieu balisé, s'oppose, dans l'expérimental, l'idée d'un territoire atomisé, illimité et sans cesse en redéfinition.

Si territoires expérimentaux il y a, la diversité de ceux-ci concerne autant les enjeux de l'espace profilmique que ceux qui établissent un pont allant de la vision première du Québec à sa « monstration » dans la salle de cinéma. Quelque part, la caméra boîte noire est espace de capture et d'impression matérielle directe, qu'il s'agisse de l'émulsion sensible d'une pellicule 16mm où des pixels fragiles d'une vidéo. Les traces laissées par le territoire sont souvent aussi indicielles que matérielles, elles prennent corps par le sens mais aussi par leurs présences elles-mêmes au sein des territoires explorés. De même les lieux de projection – de La Lumière Collective à la Cinémathèque Québécoise qui se transforme le temps d'une soirée en un écran géant pour que Pierre Hebert revienne égratigner des photogrammes en direct, en passant par des festivals comme le FIFA dont la programmation assurée par Nicole Gingras est toujours remarquable ou encore OK LÀ qui propose l'été des soirées de cinéma expérimental performatif – les lieux de projection, disais-je, sont aussi des espaces où les films du cinéma expérimental québécois se réapproprient un territoire permettant au spectateur de ressentir autant que de voir.