



HAL
open science

Rencontre avec Richard Raxlen

René Prédal

► **To cite this version:**

René Prédal. Rencontre avec Richard Raxlen. *Alliage: Culture - Science - Technique*, 1991, 9, pp.106-111. hal-03409302

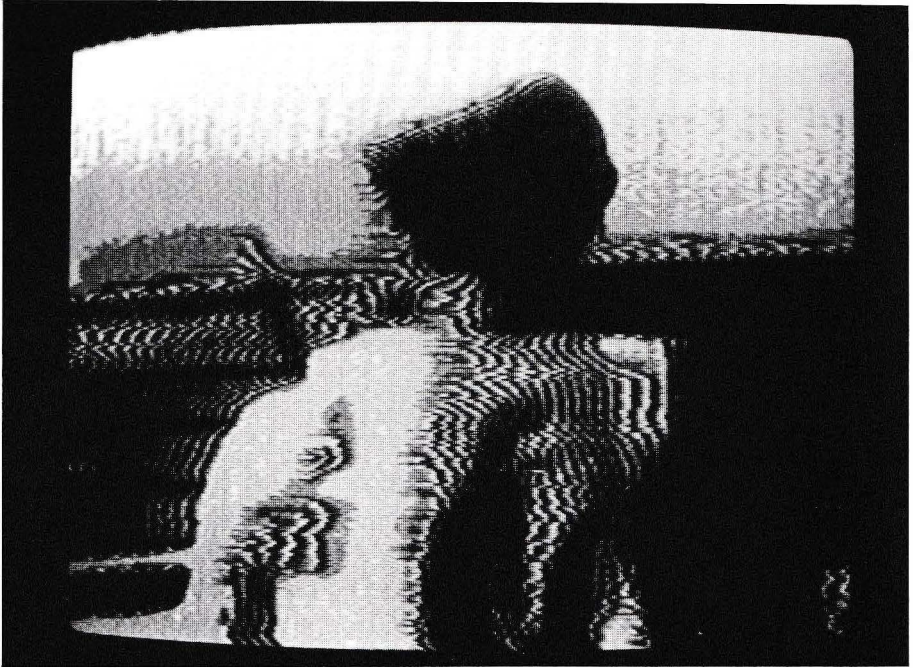
HAL Id: hal-03409302

<https://hal.science/hal-03409302>

Submitted on 5 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Flagman's nightmare
Photo : Martin L'Abbé

Rencontre avec Richard Raxlen

René Prédal

Né à Toronto en 1945, Richard Raxlen vit et travaille à Montréal. Bien qu'il ait commencé à réaliser des courts métrages à l'Office national du Film (ONF) de 1968 à 1976, il est aujourd'hui connu pour ses oeuvres expérimentales tournées en 16 mm et en vidéo. Projetés dans de nombreux festivals internationaux, ses films sont co-produits et distribués par MAINFILM, une coopérative indépendante du cinéma alternatif, qui s'occupe de plusieurs jeunes artistes de l'Université Concordia où Raxlen enseigne précisément l'art des images en mouvement. Pour Michel Larouche, spécialiste québécois du cinéma parallèle, «l'œuvre de Raxlen dégage une poésie profonde fortement reliée aux nouvelles perceptions rendues possibles par l'expérimentation. Elle apparaît aussi fort intéressante pour l'étude des métissages qui proviennent de la rencontre cinéma/vidéo et qui sont déterminants pour la compréhension des nouvelles images» (*Le dictionnaire du cinéma québécois*, de Michel Coulombe et Marcel Jean, Boréal 1988, Montréal).

Pour un usage artistique de la technologie

En 1986, Raxlen a fait une installation au musée national des Sciences et de la Technologie d'Ottawa : 4 bandes de 20 minutes chacune passent, décalées, sur 24 moniteurs à la fois. Le montage s'établit entre les écrans et non sur une bande unique : «*Comme il y a beaucoup de machines à vapeur exposées, j'ai tourné cinq jours à l'atelier où les locomotives sont réceptionnées, mises en morceaux, nettoyées puis remontées pièces à pièces.*» Plus récemment, il a réalisé une autre vidéo de 11 mn qui passe sur un mur de 16 écrans dans le hall d'entrée. «*C'est autour de la porte qui ouvre dans la vidéothèque scientifique du musée. J'ai donc joué sur l'histoire des sciences au Canada et sur celle du musée lui-même.*»

D'entrée, avant même de montrer ses films préférés, le vidéaste tient à ce que je prenne connaissance d'un ouvrage devenu mythique, qui a joué un grand rôle pour lui. C'est *Art and technology* de Maurice Tuchman-

Tuchman provoqua, il y a plus de vingt ans, la rencontre d'artistes et de compagnies industrielles pour des œuvres originales. Car, puisque les artistes suscitaient déjà des sensations et des perceptions inconnues avec les matériaux traditionnels (l'encre, la peinture ou la pierre), ils allaient pouvoir faire encore mieux en ayant accès aux technologies modernes, aux machines et aux matériaux employés aujourd'hui par les scientifiques et les ingénieurs. Quelques artistes profitèrent de l'invitation pour entrer en rapport avec les studios hollywoodiens : Claes Oldenburg anima son *Giant Iceberg* grâce aux ateliers décors de Walt Disney Production ; Andy Warhol se lança dans les images 3D à très grande échelle ; Roy Lichtenstein travailla avec les laboratoires et installations d'effets spéciaux des Studios Universal pour des études de couleurs (sur la mer et le ciel) qui aboutirent à un film projeté sur trois écrans. Mais au-delà de ses réalisations ponctuelles, c'est la problématique d'ensemble du projet - Art et Industrie - qui allait interpeller très vivement les artistes de la fin du siècle.

Sans doute ne faut-il pas chercher ailleurs l'origine de la vocation cinématographique de Richard Raxlen, venu de la peinture et de la poésie pour explorer les possibilités expressives des images animées : *«Tout jeune, j'ai lu Sartre et Genet, j'ai pratiqué la peinture, puis je suis venu au théâtre avant de trouver un emploi à l'Office national du Film canadien. Mais sans*

doute mes premiers amours furent les mots, la poésie, la littérature. J'ai beaucoup lu, surtout la beat generation américaine, j'ai écrit des poèmes et après, j'ai été intéressé par la peinture abstraite. En fait, j'aime tous les arts et si j'ai finalement choisi le cinéma, c'est peut-être parce que je trouve que c'est l'art le plus difficile, mais aussi le plus agréable. J'ai adoré Les quatre cents coups (F. Truffaut) et L'Année dernière à Marienbad (A. Resnais).»

Pourtant, Raxlen préfère l'image à la narration, et plus encore le travail sur cette image aux péripéties de son enregistrement consistant généralement à s'approprier des documents de formes diverses existant déjà en 16 mm pour les transférer en vidéo et s'attacher alors à les transformer à sa façon grâce à la console d'effets spéciaux de Concordia : *«Ça m'attire, j'essaye de faire quelque chose avec. Mais au-delà, tout devient très cher. La location d'un matériel vraiment performant revient à 100 \$ de l'heure. On ne peut donc pas s'exercer, jouer avec la machine comme il faudrait. Heureusement, à Concordia, je suis parfois poussé à la recherche par le questionnement des étudiants intéressés par les arts plastiques, la performance, la vidéo et le cinéma.»*

C'est ainsi que Raxlen a travaillé des images en noir et blanc style TV, pour aboutir très vite à un maelström de teintes totalement abstrait, pur mouvement de couleurs manoeuvré en esthète par un technicien talentueux. Plusieurs fois, le cinéaste a

refilmé ses propres œuvres, pour leur donner d'autres formes : ainsi existe-t-il deux versions de *15 soldats, 11 machines, 8 cows*, deux (une en vidéo, l'autre en 16mm) de *The divine right*, et même trois de *Jaffa-gate* (tourné en 1982 en 16 mm, repris une première fois en vidéo la même année, puis à nouveau en 1985).

bien au début, mais je ne mémorise pas tout : il y a une centaine de films et le double ou le triple d'endroits, où je peux les mettre! Par contre, je suis curieux. C'est mon meilleur moteur d'inspiration. Je n'ai pas peur de la machine, je l'apprivoise, m'en fais un allié amical. Joseph Conrad a dit quelque chose qui me plaît : il n'ai-



Jaffa-gate

Pas le travail lui-même, mais ce qui se passe pendant le travail

Raxlen vit en artiste les rapports homme-machine. Plusieurs de ses films ont été réalisés à l'Experimental Television Center d'Owego, près de New York, à quelques heures de voiture de Montréal, grâce à des subventions du Conseil des Arts de l'état de New York. Il faut alors être inspiré, créatif et enthousiaste pendant quatre ou cinq jours : après, il est trop tard !

«Je ne maîtrise pas l'ensemble des possibilités technologiques du Centre. Le responsable m'explique

mait pas le travail mais était passionné par ce qui se passait en lui-même lorsqu'il travaillait. Cette activité physique est en effet excitante : c'est le «voyage» qui me fascine. Quand je commence, je ne sais pas où je vais. Je n'ai pas vraiment de sujet : il y a seulement des images 16 mm, que j'aborde sans idée préconçue. Celle-ci se dégage peu à peu du maniement des appareils. Ce sont eux qui me donnent la direction. Mais je réagis en poète à ses suggestions, pas en ingénieur électronique.»

Jaffa-gate (1982) a pour base quelques mètres de film tournés en 16

mm noir et blanc à Jérusalem dans les années 30 et donnés par une voisine. La pellicule a été transférée en vidéo puis montée en boucle pour revenir plusieurs fois et aboutir aux neuf minutes définitives. Dans ce matériau, Raxlen a privilégié l'image d'un juif passant devant un mur en se cachant la figure : *«Parce que c'est pour moi celle qui est porteuse d'émotion. Le reste est davantage anecdotique : certains regardent la caméra, d'autres font comme si elle n'existait pas, mais ce juif s'en protège comme le feraient certains indigènes africains qui ont peur de se voir dérober leur âme. Ce geste m'interpelle très fort.»*

Là-dessus intervient un traitement vidéographique : *«Je réalise de nombreux essais, car la technique offre beaucoup de combinaisons possibles. J'ai d'abord seulement travaillé en noir et blanc, de manière assez simple, puis j'ai introduit la couleur. J'hésite longtemps, compare, reprends. Mais à un certain moment, il m'apparaît avec évidence que l'un des essais est le bon, et j'abandonne les autres.»* Le film est sonorisé par une boîte à musique qui impose un rythme répétitif, sans réel but ni fin. La longueur est donc modulable : *«La version totale de neuf minutes est peut-être un peu longue et j'en ai refait une autre d'à peine plus de cinq minutes. Pour moi, c'est un morceau de trois minutes repris trois fois en boucle. Si dans une galerie le spectateur en regarde trois ou quatre minutes, c'est en somme suffisant.»*

Le montage conçu comme de l'action painting

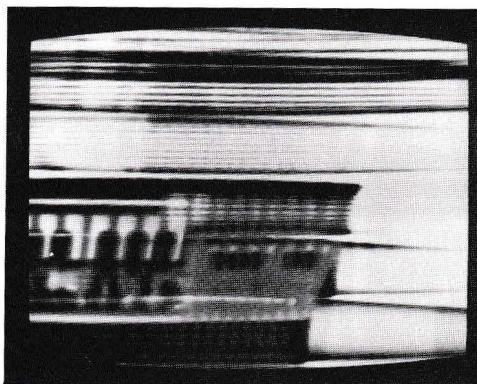
The divine right (Le droit divin, 1985) part cette fois d'un texte ethnographique authentique (*The golden bought* de Frazier), parlant du régicide dans les sociétés primitives. Raxlen a ensuite improvisé et interprété lui-même des images dans la salle de montage puis retravaillé le tout à Owego. Le seul rapport évident entre les mots et les images est la présence d'une couronne sur le sweat-shirt du cinéaste. Mais à partir de là, le sens dérive et les deux lignes - texte/image - ne tissent plus que les rapports subjectifs élaborés inconsciemment par le spectateur. Le constat scientifique tourne au délire surréaliste et les images au *home movie*, l'unité du montage étant générée par le traitement expérimental de la bande vidéo : *«Le premier contact a eu lieu avec le texte où il est question d'un linge blanc que met le roi sur son visage quand il dort. En fait, les images sont très fortes pour moi, mais les mots aussi. Alors, quand je m'aventure dans les correspondances entre les uns et les autres, je ne sais plus. C'est là que la machine me permet de me diriger. Sans doute d'ailleurs ai-je laissé trop de mots dans ce film. Aujourd'hui, je m'en méfie et les garde dans la tête : ils m'aident, mais je ne les conserve pas ensuite.»*

On voit bien comment Raxlen aime partir du concret, s'appropriier un réel d'origine ethnologique ou sociologique extérieur à lui, pour

ensuite imposer son regard subjectif par une surcharge plastique qui éloigne de plus en plus le réel, oublie la référence matérielle et débouche sur l'abstraction d'une création pure : «*J'accorde beaucoup de valeur à l'image, mais mon jeu entre film et vidéo est plus important que le document lui-même. Mes recherches plastiques sont toujours dirigées vers la nouveauté : c'est parce qu'une image obtenue après de longs tâtonnements me paraît neuve que je la trouve belle et que je la retiens. Je veux voir ce qui se passe entre la figure de départ et moi-même, ma vie, ma personnalité. Mais je vais toujours dans le même sens : je pars de quelque chose ou de quelqu'un de reconnaissable, puis je vide l'anecdote psychologique pour tendre à une valeur plastiquer proche de l'abstraction. La nature des couleurs me donne beaucoup de mal : celles de la vidéo sont généralement très violentes. Au centre d'Owego, il y a heureusement une machine mise au point par Nam June Paik, où les tein-*

tes sont plus douces. Autrement c'est dur, sans nuances. J'ai expérimenté là-bas deux jours entiers rien que sur les couleurs, mais je ne peux guère aller plus loin : pour cinq minutes de films, huit ou neuf heures d'expérimentation constituent un maximum. Au-delà, la tension s'épuise, on ne trouve plus rien. Pour moi, la vidéo est peu comme de l'action painting : beaucoup d'énergie, de force, de pensée, d'émotion, et une concentration intense.»

Richard Raxlen vient de terminer un long métrage en 16 mm, où sa dimension d'auteur prend davantage le pas sur l'expérimentation. Mais celle-ci demeure pour lui un ferment indispensable à l'expression : la machine est son instrument. C'est face à la console qu'il crée ses poèmes visuels. Pour entrer en lui-même, il lui faut allumer le moniteur et se mettre à modifier les images qui se matérialisent ainsi sur l'écran de ses fantasmes.



The roly thecnic world. Photo : Martin L'Abbé