

Entretien avec Pierre Hébert

Marco de Blois

Number 83-84, Fall 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23371ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

de Blois, M. (1996). Entretien avec Pierre Hébert. *24 images*, (83-84), 52–56.

Entretien avec **PIERRE HÉBERT**

PROPOS RECUEILLIS PAR MARCO DE BLOIS

Prochainement directeur du studio français d'animation de l'ONF et cinéaste d'animation ayant porté à un point de grand raffinement la gravure sur pellicule, Pierre Hébert présente aujourd'hui son premier long métrage. Film-essai et fiction expérimentale, *La plante humaine*, tout en questionnant notre rapport au réel, nous parle des moyens que s'est donnés l'humanité depuis ses débuts pour essayer de comprendre le monde: des légendes racontées autour d'un feu jusqu'aux bulletins de nouvelles de la télévision, tout y passe. Or, on y apprend que peu de chose sépare l'âge de pierre de l'âge d'Internet, car qu'importent les plus récents bouleversements technologiques, le monde, irréductible dans son mystère, réussira toujours à se dérober au sens. Cela donne un film tendu, inquiet, mais d'une rigueur remarquable.

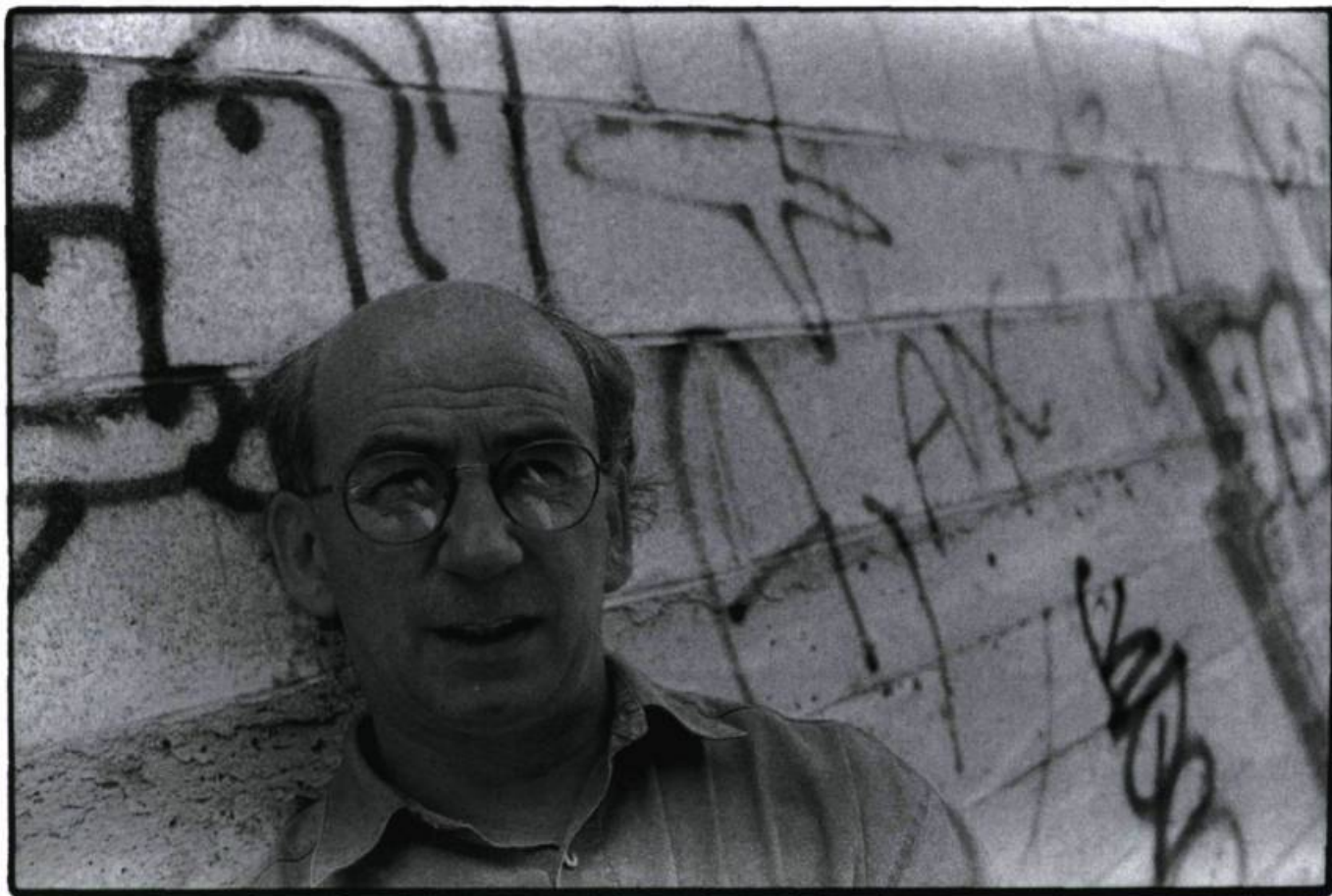
24 IMAGES: *Comment La plante humaine, qui était à l'origine une de vos performances de gravure sur pellicule en direct, est devenue un film?*

PIERRE HÉBERT: Déjà, au moment des performances, j'avais l'intention que le projet aboutisse à un film, quoiqu'elle n'était pas très claire quant à ce qui devait en résulter. Néanmoins, comme je savais que j'allais faire un grand nombre de spectacles, je me suis donné comme objectif d'essayer de voir jusqu'où je pouvais aller avec cette matière un peu délirante qui fonctionne plus par associations d'idées que par narration au sens strict, et jusqu'à combien de temps ça pouvait tenir. Si bien que quand le projet de film s'est mis en branle, j'avais déjà une quinzaine de minutes de matériel que j'ai voulu par la suite allonger jusqu'à environ une heure avec d'autres performances et en développant celles-ci en atelier. Ayant rejeté des choses, en ayant ajouté d'autres, je me suis retrouvé avec un ensemble d'une heure et c'est sur cette base que le scénario a été écrit.

Comment vous êtes-vous fixé sur le choix du sujet ?

La première image qui nous a donné une piste quant à la suite du travail — elle est apparue lors d'une performance avec Fred Frith au Musée d'art contemporain —, c'est le personnage placé devant une vitrine de magasin et regardant un téléviseur de l'autre côté. Elle introduisait le thème de la télévision mais dans une situation un peu paradoxale: l'homme est à l'extérieur, le téléviseur, dont on n'entend pas le son, à l'intérieur, et sur l'écran de ce téléviseur, il y a un extérieur d'un autre type, bref, je me retrouvais avec tout un jeu d'intérieurs et d'extérieurs. Et il y avait aussi dans cette image une référence à la rue, à la ville, à l'itinérance. À la suite de cela, les choses ont suivi une ligne, je ne dirais pas directe, mais qui prenait la forme d'une circonvolution.





Pierre Hébert.

D'où vient le titre énigmatique de votre film?

De *La littérature à l'estomac*, de Julien Gracq. Voulant se démarquer de l'existentialisme et d'une vision de l'homme trop réduite à des considérations politiques, Gracq essayait de donner une définition plus large et multiforme de l'humain, une définition qui tienne compte de ses rapports avec ce qui compose le monde. Il a donc écrit: «Ce qui m'intéresse, c'est la plante humaine.» Alors, je me suis dit: «Tiens, je pars de la télévision mais je ne veux pas en faire le sujet du film. Plutôt, ce qui m'intéresse, c'est le rapport entre l'humain et l'univers et le point de jonction qu'est la télévision.» Le titre avait l'ampleur de sens que je souhaitais. D'autre part, je me suis rendu compte que les nouvelles performances, plutôt que de s'ajouter après le film, s'inséraient à l'intérieur de ce que j'avais déjà, de sorte que le début et la fin sont toujours restés les mêmes et qu'il y a eu comme une prolifération, presque végétale, dans la matière filmique. Et finalement, le titre avait un côté un peu ironique à l'égard de l'activité «végétative» que constitue de fait de regarder la télévision. Mais cela n'a rien à voir avec ce que voulait dire Gracq.

Est-ce que le choix de faire un long métrage a amené des difficultés particulières, sur le plan de la scénarisation, par exemple ?

Faire un long métrage était pour moi une nécessité, mais avant d'en arriver là, il y a quand même eu une préparation, une maturation. Au cours des récentes années, mes courts métrages ont tous été intégrés dans des spectacles ou des films qui dureraient plus d'une heure, ou bien ils avaient pour origine, comme par exemple *La lettre d'amour*, des performances de même durée. Les cadres dans lesquels je me suis situé étaient toujours des cadres longs, même s'ils

n'étaient pas totalement sous ma responsabilité, et mon idée de film ne me semblait pas pouvoir tenir dans un court métrage, car je m'étais habitué à des «souffles temporels» beaucoup plus longs. C'était devenu une évidence: je devais trouver moyen que le projet devienne un long métrage.

Mes films précédents ont une durée de plus ou moins quinze minutes, ils ont une structure assez musicale qui n'exige pas une justification narrative particulièrement forte. Or, un long métrage, à moins de vouloir en faire un objet complètement étrange presque impossible à exploiter, demande un minimum de construction narrative, alors que le matériel d'une heure que j'avais fabriqué à partir d'improvisations ressemblait à mes courts métrages, c'était le même genre de continuité. Je l'ai montré à quelques personnes, ce n'était pas inintéressant, mais ça aurait demandé au spectateur pas mal de bonne volonté ou de préparation, car ça ne pouvait être vu que sur le mode hypnotique, c'était donc hautement inaccessible, impossible à sortir en salle, je pense. Donc, tourner un film qui s'inscrive vraiment dans le circuit des longs métrages, même s'il est peu conventionnel, demandait un développement narratif, des justifications pour le personnage, et ce fut un peu difficile, car je n'avais pas travaillé de la sorte depuis *Souvenirs de guerre*, qui date de 1982.

Presque tous vos films présentent des images tournées en prises de vue réelle, mais La plante humaine est celui où le rapport entre le réel et l'animation apparaît le plus équilibré en tenant compte de la durée. Pourquoi? Et que recherchez-vous dans le réel, au juste?

D'abord, il y a une raison purement formelle. Depuis que je mets du réel dans mes films, j'ai toujours aimé jouer sur ce qu'on pour-



rait appeler différentes textures de continuité. Ce que je veux dire, c'est que le réel a une continuité spatiale et temporelle particulière et distincte de celle de l'animation. Cela semble peut-être moins net dans *La plante humaine*, mais je pense que ça transparait aussi à l'intérieur de l'animation. Les segments animés en 35 mm, les autres en 16 mm qui viennent des performances, ont leur propre registre de continuité. On retrouve aussi un jeu sur les qualités de texture de temps dans mes autres films.

Mais il y a une raison plus importante qui concerne le rapport du film avec la réalité. Autrefois, quand je mettais des images réelles, c'était pour signifier la réalité par rapport à un univers animé complètement fictionnel. Cela s'est développé par la suite et je préfère maintenant inverser les choses en jouant avec l'image de façon un peu perverse. Par exemple, le personnage animé de *La plante humaine* se rêve comme réel. Son cadre, son réel à lui, est dessiné. Difficile alors d'affirmer que la prise de vue réelle est plus réelle que l'animation. Et puis, il y a l'idée de la télévision: est-ce bien le réel qu'on y voit? Bref, je voulais poser des questions sur la représentation de la réalité — de la vérité, en fait — et, évidemment, j'avais aussi le désir de créer un trouble chez le spectateur, une incertitude dans son rapport avec les images.

Les médias semblent vous rendre inquiet. Croyez-vous que leur influence soit trop grande ?

La plante humaine n'est pas un film sur la télévision ou les médias, mais sur le besoin de vérité, le besoin qu'on a de donner un

sens au monde. Il ne prend pas la forme d'une critique de la télévision, dans la mesure où il ne prétend pas que le monde avait jadis plus de sens parce qu'on le racontait verbalement autour d'un feu: il n'en a pas plus maintenant qu'on le montre à la télévision. Ce qui m'intéresse, c'est davantage la question de l'opacité des images qui rend difficile la recherche du sens. Quand on parle de la civilisation de l'image, quand on réfléchit à l'ampleur de ce phénomène, ou bien on le prend comme un signe du progrès et on trouve ça extraordinaire, ou bien on considère qu'il présente des problèmes particuliers, qu'il y a une inadéquation entre le caractère fictionnel de ces images et leur prétention à pouvoir rendre le réel plus efficacement que la parole ou tout autre outil. Le réalisme du cinéma, de la télévision, de la photographie, crée une impression de vérité que rien ne vient soutenir ou justifier, et il y a un risque, je pense, à ce qu'un monde s'organise principalement autour de ces moyens. Alors, oui, il y a une inquiétude, mais je ne voulais pas faire une critique sociologique de la télévision.

Depuis vos films politiques et engagés, vous semblez vouloir dire les choses différemment, d'une façon moins univoque et plus poétique...

Oui, tout à fait. J'ai mes opinions, je suppose qu'il y en a certaines qui transparaissent dans *La plante humaine*, mais je n'ai pas voulu faire un pamphlet ni convaincre les gens de voir autrement les images de la guerre du Golfe. Mes intentions politiques n'ont pas servi de moteur à ma création.



Mais cette observation, je ne la fais pas qu'à propos de La plante humaine, mais de vos films des dix dernières années.

C'est vrai que dans *Souvenirs de guerre* et avant, le propos était plus politique que maintenant et que cela est disparu par la suite. C'est parfois à cause du sujet: par exemple, je m'imagine mal comment j'aurais pu tenir un propos politique dans mon film sur Picasso (*Ô Picasso — Tableaux d'une surexposition*) ou dans *Adieu bipède*. Et puis, c'est aussi un reflet de ce qui s'est passé. Au cours des années 70, j'ai eu mes accointances militantes qui ont marqué mes films, mais la situation et les référents idéologiques qui soutenaient les pratiques militantes de cette époque se sont effrités. Maintenant, il est impossible de rester simplement attaché à ces pratiques et de faire comme si rien n'avait changé, imperturbablement: c'est un problème de pensée politique devenue impropre auquel j'ai eu à faire face comme beaucoup d'autres gens. Les préoccupations historiques, sociales ou politiques ne sont pas absentes de *La plante humaine*, mais j'ai beaucoup moins l'impression d'être certain de quelque chose dont je voudrais convaincre les gens. Ce qui reste, c'est le désir qu'ils soient alertes, qu'ils aient une pensée ouverte au questionnement, qu'ils puissent saisir le trouble dans la vie et la situation du monde. C'est le plus loin que je suis capable d'aller et *La plante humaine* s'en ressent probablement.

Il est facile de prétendre que n'importe quoi vaut mieux que le dogmatisme, mais je crois qu'il y a des situations politiques où c'est nécessaire et positif de tout à coup savoir quoi dire et quoi faire.

C'est probablement une caractéristique de l'histoire de l'humanité que d'être partagé entre des moments où on est certain de savoir comment changer les choses et d'autres où on le sait moins. Cela dit, je pense que *La plante humaine* n'est pas en opposition absolue avec ce que pouvaient être mes autres films. Je ne refuse pas ces films. Je ne le veux pas, car je serais désespéré si je m'enlevais la possibilité de savoir de nouveau où va le monde afin d'en dire quelque chose de précis et de net. Toutefois, avec le temps, ce qui a dû fatalement s'élargir, c'est la vision de ce que veut dire être conscient de l'histoire, du monde, de la société.

Votre film comporte énormément de boucles, de cycles, de répétitions. Cela traduit-il une vision du monde? l'idée d'un perpétuel recommencement?

(rires) Cet intérêt pour la répétition remonte à il y a longtemps et il traduit probablement mon intérêt pour la musique. *Op hop*, qui date de 1965, était bâti sur une structure inspirée de la musique sérielle et, donc, sur la répétition, les permutations, les changements. Ce qui m'a toujours intéressé, c'est le statut de la répétition. En musique, on peut répéter le même thème plusieurs fois, mais on ne peut pas faire de même au cinéma avec un thème visuel. Il faut varier cette répétition, l'infléchir, pour qu'elle ait un sens cinématographique, et il faut aussi que la justification narrative soit très forte, sinon, ça ne passe pas.

Également, les répétitions témoignent d'un désir pas stricte-

ment musical de faire beaucoup avec peu. Je sélectionne dès le début un certain nombre d'éléments, je les fais réapparaître chaque fois sous un point de vue différent, en interrelation avec d'autres éléments, pour rendre leur sens plus ambigu. Ici, il s'agit de compliquer, de rendre flottant, de faire osciller le sens des éléments qui font partie du cycle.

Vous avez déjà dit que la gravure sur pellicule est pour vous un moyen de transposer l'énergie du corps de l'artiste sur la pellicule. Il se passe quelque chose de particulier dans La plante humaine: les effets optiques y sont tellement sophistiqués que la gravure ressemble presque à du dessin animé. Êtes-vous conscient du fait qu'il y a là un effacement du corps ?

Oui, tout à fait. J'ai commencé le film en voulant faire une utilisation narrative de la gravure sur pellicule tout en me servant du travail fait en improvisation. Pour le traitement des couleurs, l'ordinateur, plus simple et plus économique, devait remplacer la tireuse optique. Mais il s'est produit tout d'abord que sur une durée de 78 minutes, l'instabilité sautillante du dessin gravé sur pellicule devenait difficilement supportable et pouvait donc constituer un problème. Les éléments narratifs devaient bénéficier d'une assise plus solide, il fallait donner plus de substance aux dessins, si on peut dire. Et l'ordinateur permettrait facilement de stabiliser les images, de leur donner plus de corps et de les retoucher. À partir du moment où nous avons eu un assistant en la personne de Pierre Plouffe qui connaissait le logiciel beaucoup mieux que moi, le travail devenait plus rapide et ce qu'on arrivait à faire, de plus en plus élaboré. Cependant, pour moi, les éléments gravés en direct qui constituent si on peut dire l'âme du personnage restent là comme témoignage d'une façon plus traditionnelle de faire, comme une contrepartie aux animations stabilisées avec l'ordinateur. ■



La plante humaine de Pierre Hébert

TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE

PAR MARCO DE BLOIS

La *plante humaine*, premier long métrage du cinéaste d'animation Pierre Hébert, nous frappe d'abord par sa singularité. Au Québec, rares en effet sont les films qui affichent un tel refus du réalisme et qui affirment avec une telle détermination la souveraineté du cinéma face à la réalité. Une telle démarche, on en trouvait jadis l'équivalent chez Gilles Groulx (Hébert montre d'ailleurs deux extraits d'*Au pays de Zom*), mais depuis, malgré le travail remarquable de quelques «stylistes» du réel comme André Forcier, le réalisme semble devenu la norme esthétique vers laquelle notre cinéma s'est laissé glisser sans trop se poser de questions. Or, *La plante humaine*, qui interroge nos rapports avec le réel transformés par les transmetteurs de connaissances que sont les médias, est un essai poétique dont les matériaux, morceaux de temps et d'espace, sont réunis avec cohérence et jamais ne s'effacent au profit d'une représentation homogène et continue. C'est une œuvre moderne et érudite qui laisse voir tout à la fois sa charpente et son accomplissement, qui ne cache pas qu'elle est construction.

Chaque spectateur s'en fera une interprétation qui lui est propre selon sa sensibilité et sa raison — c'est d'ailleurs l'une des grandes qualités de ce film d'être à ce point ouvert. Néanmoins, il suscite plusieurs interrogations, dont celle-ci: à l'heure des chaînes d'information continue, d'Internet et de tous ces relais entre le réel et nous, peut-on arriver à saisir le monde dans ce qu'il a d'essentiel? On dira que ce sont les connaissances qui permettent de donner sens au monde: or, comme l'homme est bombardé de toutes sortes de connaissances, comment choisir celles qui sont les plus justes? En d'autres mots, la mul-